

En el libro en mención aparece el itinerario personal de Miró y, a través de él, nos acercamos a personajes como José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Vicente Huidobro, Ernesto Sábato, Martha Lynch, José María Eguren, Luis E. Valcárcel, Alfonso Barrantes Lingán, entre otros famosos.

*Mariátegui, el tiempo y los hombres* está dividido en las secciones siguientes (cuyos rútilos tienen obvias reminiscencias literarias): "Profanación de la sombra", "Estación austral", "Tour de France", "Paralelo 42", "Los reyes rojos", "Rincón de muertos" y "Cierre de paréntesis".

Ha querido su autor dejar sentado por escrito su testimonio personalísimo sobre (ya lo dijimos) personajes y situaciones claves de nuestra cultura continental. Sin embargo, detectamos en la reconstrucción de sus recuerdos a) cierta atmósfera desapasionada, deliberadamente edificada, con el propósito de no juzgar sino presentar a intelectuales y artistas mayoritariamente latinoamericanos que alguna vez trató o conoció; b) lo epidérmico y no lo sustancial de las personalidades a que hace mención; y c) la presencia del paisaje (interior y exterior) como telón decorativo que no aumenta ni quita lo dicho sobre las personas a las que se refiere.

De prosa ágil y pinceladas felices que solamente da el buen periodismo, este testimonial libro invita al lector a fatigarlo con gusto y, según el interés o la curiosidad, con detenimiento.

Sesenta años después de la incendiaria carta que Miró envió al Amauta, leemos este bomberil comentario hallado en la página 172 del libro que comentamos: "No puede concebirse a José Carlos arrojando cocteles molotov como los agitadores perseguidos, en el exilio o en las cárceles interminables...". Cito porque es mi deber y porque la praxis intelectual lo permite. Al parecer los dichos populares (sobre todo aquel que habla de incendiarios y de bomberos) son sentencias que implacablemente se cumplen.

Al margen de esto, *Mariátegui, el tiempo y los hombres* es un texto útil (por algunas cosas que se cuentan), didáctico (por la forma como se cuentan) y ameno.

Sandro Chiri Jaime

HUAMÁN, Miguel Angel. *Lengua de danzante*. Lima, Sur de Lima Editores, 1992. 80 p.

Complejo proceso el de la literatura peruana. Mixtura de escritura y oralidad que refleja el carácter pluricultural de gran parte de nuestras producciones literarias. Todo ello llevó a Angel Rama a plantear la categoría de *transculturación* a fin de comprender la especificidad de la idiosincracia latinoamericana, la cual —claro está— no puede ser explicada partiendo de criterios analíticos eurocentristas. Intelectuales como José Carlos Mariátegui, Gamaliel Churata o José María Arguedas se han preguntado insistentemente sobre el carácter andino de nuestra literatura. Enfoques que subrayan la necesidad de una perspectiva interdisciplinaria para abordar el problema de la nacionalidad en el Perú.

Miguel Angel Huamán (Lima, 1954) es un escritor que se sitúa sólidamente dentro de esa tradición, aunque marcando algunos rasgos distintivos. Investigador interesado en la cultura andina, Huamán obtuvo el Premio Desco en 1988 con *Poesía y utopía andina*, que realiza una exégesis de la obra poética de Arguedas empleando un variado instrumental metodológico que va desde la antropología hasta la semiótica de la significación. El libro, sin embargo, tiene una limitación: la de no trabajar con los originales en quechua, sino con las traducciones realizadas por el propio Arguedas. Al margen de ello, constituyen un aporte esencial para la hermenéutica de la lírica arguediana porque ilumina el sentido y los estilemas de esta última.

Asimismo, Huamán ha dado a conocer tres poemarios, entre los que destaca *Fáscinum* (1987), donde utiliza varias voces que parlamentan entre sí y quiebran el orden lineal del discurso para reconstruir un contrapunto entre una historia bíblica y una moderna. Ahora, Huamán nos ofrece un cuarto libro: *Lengua de danzante*, que implica un giro radical en relación a *Fáscinum*, pues actualiza otras unidades culturales, marco en el cual la presencia del mundo andino es medular e intercambiable. El título asocia dos ejes semánticos: la oralidad que tiñe y hasta violenta el discurso de la escritura; y la música ritual que dibuja un horizonte pleno de mitos y utopías. La propuesta de otro tipo de racionalidad a través de una memoria colectiva "oral" (la expresión "dicen" hace materia formal dicha propuesta poemática) y la formulación de huellas estilístico-ideológicas (diminutivos, sintaxis invertida, mitemas) están orientadas al cuestionamiento radical de una modernización del lenguaje poético en el Perú que sigue acriticamente la norma literaria europea. En efecto, el "yo poético" se ha socializado, rememora el origen y realiza "el tejido de la historia": "Tejo la historia del río/ Días por venir/ Como mazo en los ojos/ No he olvidado mi origen/ La arcilla de la vasija/ Donde aprendí a beber".

En el prólogo al libro, Marco Martos habla de la presencia de la pulsión india en nuestra literatura. Menciona algunos ejemplos: el grupo Orkopata, Carlos Oquendo de Amat, Ernesto More, quienes actualizan en la escritura una axiología cercana al mundo andino. Martos vincula la producción crítica de Huamán con *Lengua de danzante*: "sus especulaciones (de Huamán) sobre la iniciación de un lenguaje peruano muy diferenciado de la norma estándar del castellano costeño, no eran ejercicios académicos, sólo esfuerzos científicos por conocer nuestra realidad literaria, que desembocan hoy en una prueba de máximo rigor: la propia creación, la exigencia máxima que se puede hacer quien ama la literatura".

En el colofón, Hildebrando Pérez pone énfasis en la actualidad de la propuesta de Huamán entendida como un "canto a nuestra condición humana". Pérez resalta algunos antecedentes de esta poesía: Cesáreo Martínez, la lírica quechua de Arguedas, entre otros. *Lengua de danzante*, según Pérez, abre la posibilidad de un diálogo, la posibilidad de reconstruir el discurso del origen y de la integración cultural.

El gran reto de Huamán es el de conquistar una forma y un lenguaje que expresen cabalmente el sentir andino, después de las osadas propuestas de Arguedas en *El zorro de arriba* y *el zorro de abajo*. Es decir, ¿cómo asumir otro tipo de modernidad sin caer en una materia lingüística demasiado occidental, teniendo en cuenta que el poeta ha elegido el castellano como sistema escritural?

Para hacer frente a ese desafío, Huamán opta por una poesía que me atrevería a llamar "antropológica", abierta al conocimiento profundo de las ciencias sociales a fin de materializar una "polifonía discursiva". Sin duda, una atenta lectura del volumen nos muestra que estamos en presencia de un poeta que ha sabido conjugar armónicamente razón y sentimiento, aspectos cognoscitivos con rituales religiosos. De ahí que esta poesía sea varias cosas a la vez: lírica, testimonio, universo mítico, etc.

Uno de los primeros textos habla del legendario mito de Inkarrí, que al decir de Ortiz Rescaniere muestra la escisión del Perú en dos mundos: la sociedad económicamente dominadora y el universo de la cultura prehispánica que pervive apropiándose creativamente de algunos elementos de la cultura invasora. El poema refleja la dispersión del cuerpo de Inkarrí, el fundador humillado y portador del presagio. Carácter utópico del héroe que anda fatigado, esperando fervorosamente la materialización de la utopía. Sin embargo, se reconstruye el cuerpo del dios a través de la oralidad. Iteración obsesiva de los vocablos "hablar", "palabra" (dicha, no escrita) y "muerte" que configuran un mundo desintegrado, un desequilibrio profundo en los espacios socio-culturales trazados por el poema.

"Nadie habita mis manos esta noche desnuda" aborda el carácter mítico del lago, que se asocia por un lado con el crecimiento y, por el otro, con la muerte y la caída. Tránsito del reino de la luz al de la oscuridad. En este mismo texto, aparece la piedra como unidad cultural andina y como componente de gran religiosidad: "Afuera la comarca en templos de piedra se levanta/ Un llanto de violín colorea el silencio".

El tópico del *urpi* se manifiesta en "Paloma palomita". Verso corto que tiene lazos con el *harau* y el *yaraví* popular. La amada se vuelve música y canto. Aquí observamos la oposición *hanan/hurin*, tan típica del mundo andino. El "arriba", en este caso, representa la plenitud; el "abajo", la desolación y el dolor.

Algo parecido sucede en el proceso que es descrito en "Ojos del tiempo", donde la pulsión de una memoria colectiva se sostiene con la expresión "Dicen que el mundo se ha volteado", tan peculiar del mundo andino. La voz funda y se conjetura el retorno del equilibrio. La inversión sintáctica del gerundio sugiere sutilmente cómo el eje de la oralidad quiebra el discurso de la escritura, procedimiento claramente transculturador que articula una "cultura de la solidaridad": "Me oigo en el hombre de la calle/ Me escucho en su sueño y rabia".

*Lengua de danzante* es un libro de una gran organicidad y significa una ambiciosa propuesta de otro tipo de modernidad, no signada por la ideología liberal e individualista. En realidad, asume de manera original la idea de que la literatura es un producto colectivo. El "yo poético" como entidad es simplemente una convención, pues el imaginario social habla en un poema, tejiendo utopías y sueños. Huamán ha dado un paso adelante con esta entrega. *Lengua de danzante* exige una lectura profunda, comprometida con nuestro devenir: "Para bailar he venido/ Sólo para reírme/ En tus narices danzando".

Camilo Fernández Cozman