

dernas) y tiene nada menos que 695 notas al texto, todas ellas oportunas y eruditas. Sólo habría que discutir el uso algo excesivo que se hace del Diccionario secreto de Cela no sólo por su fecha (se arriesgan anacronismos en los que felizmente no cae Lasarte) sino porque la incisividad y el humor del premio Nobel tal vez no vayan parejos con su rigor filológico. Se añaden unas "Notas lingüísticas" y un "Índice de palabras estudiadas", ambos muy útiles. El libro se cierra con una exhaustiva bibliografía.

El largo estudio preliminar de Lasarte es minucioso, erudito y muy esclarecedor. Recoge y ordena los pocos datos que se conocen sobre Oquendo, esforzándose por no añadir especulaciones a las demasiadas que ya existen al respecto. Pasa luego al análisis de la *Sátira* y en este aspecto pone especial énfasis en la "forma discursiva y [el] contenido del poema", estableciendo al respecto el carácter mixto-culto y popular-del texto y definiendo la índole de las relaciones entre uno y otro sistema tal como los encabalga Rosas de Oquendo. Analiza por separado el exordio, la conclusión y lo que denomina el "núcleo" del relato satírico, prestando especial atención a la burla de ciertas figuras: las casadas, las doncellas, las enfermas fingidas, etc.

Al trabajar sobre el narrador, Lasarte advierte que "el intento de hallar —o crear— una 'personalidad' lógica en la figura de su narrador es empresa inútil. El contexto carnavalesco, a la vez que disuelve la posible 'identidad' del satírico, convirtiéndolo simultáneamente en autor, actor y espectador frustra el valor referencial del discurso" (p. xxxii). Sin duda es así, y es muy importante el empleo de la categoría bajtiniana en este caso, pero la parte final de la cita tendría que leerse restrictivamente, con relación a la figura del narrador, y no a la referencialidad general del texto. De hecho, me parece, no puede haber discurso satírico sin referente.

Lasarte dedica un capítulo aparte al lenguaje poético de la *Sátira* y lo organiza de manera algo convencional: un apartado para el léxico, otro

para las figuras retóricas, uno tercero para los retratos y alegorías y uno final para la métrica. Tal vez demasiado analíticos y casuísticos, los dos primeros y el último semejan ser un homenaje del joven estudioso a la tradición filológica de los grandes maestros y hacen extrañar la sutil agudeza crítica que Lasarte demuestra en otras partes de su estudio y en sus varios artículos sobre Oquendo. Con respecto al estudio de las alegorías, concentrado en este parte pero con referencias a lo largo de todo el estudio, es claro que el autor privilegia la lectura en clave erótica, a ratos obscena, y no hay duda que este sentido efectivamente aparece y reaparece constantemente en la *Sátira*; sin embargo, habría que preguntarse con más ahínco si algunas de las alegorías sexuales, sin dejar de serlo, no remiten más o menos sesgadamente, pero con igual fuerza, al orden social de la colonia.

En suma, el estudio y edición de la *Sátira* coloca a Pedro Lasarte en un lugar de privilegio dentro de la filología hispanoamericana. Su notable solvencia crítica, su rigor y meticulosidad, su erudición francamente excepcional son razones más que suficientes para afirmarlo. Ojalá que su ejemplo sea seguido por otros académicos jóvenes. No hay que olvidar que vastos sectores de nuestra literatura —y no solamente la colonial— necesitan con urgencia un tratamiento filológico tan cuidadoso como el que Lasarte ofrece en este libro.

Antonio Cornejo-Polar
Universidad de San Marcos
University of Pittsburgh

Oscar Hahn, *Estrellas fijas en un cielo blanco*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989.

De las muchas lecturas encontradas que puede suscitar el último libro de Oscar Hahn, prefería ocuparme en estas breves líneas de una que, a falta de otras palabras, podría denominar como "inscripción de la escri-

tura en el texto". *Estrellas fijas en un cielo blanco*, como ninguno de los títulos anteriores de su autor (*Esta rosa negra*, 1961; *Agua final*, 1967; *Arte de morir*, 1977; *Mal de amor*, 1981; *Imágenes nucleares*, 1983; *Flor de enamorados*, 1987), retrotrae la capacidad referencial del lenguaje hacia sí mismo, intensifica el poder de autorreificación que tienen las palabras. A tal punto, que a los "temas únicos" del amor y la muerte, de los que se ha acusado en alguna entrevista Hahn, podría ahora agregarse un tercero: la poesía misma, meditación que asume la estrategia de la práctica y viceversa.

Lo anterior puede sonar simplista o parecer un lugar común crítico desprovisto casi obscuramente de toda imaginación. La teoría literaria de nuestro siglo, luego del formalismo, ha manoseado **ad nauseam** la noción de la opacidad del signo lingüístico en el discurso poético. A la hora de tratar sobre un poemario como *Estrellas fijas...*, no obstante, volver aunque sea a vuelo rasante al asunto es, ni más ni menos, imprescindible. El motivo resulta claro: la forma soneto, centro y periferia, rostro y envés de este libro, ha sido particularmente propensa desde el Renacimiento a desarrollar un metalenguaje a través de muchos de los autores que la han abordado, incluso a través de sus cultores clásicos de lengua española. El ejemplo de Lope de Vega con "Un soneto me manda a hacer Violante", por eso, surge de inmediato en las reflexiones de todo comentarista del texto hahniano. Dicho ámbito intertextual, obviamente, no puede ser eludido por la crítica.

Si leemos el soneto que sirve de "Prefacio" al volumen, advertiremos que el hecho de prolongar la estrofa a una parte supuestamente "exterior" a la obra y "explicativa" de ella insinúa ya que el **sonetismo**, es decir, la reflexión sobre este tipo de escritura y su uso simultáneo, va a ser el núcleo mismo de las páginas que seguirán:

Estrellas fijas en un cielo blanco
son los bellos sonetos pues no giran
en torno de orbe alguno ni han rotado
sus densas masa de catorce cifras

No reflejan la luz del sol tampoco
pero irradian su propia luz de adentro
Y en el albor parecen en reposo
o muertos cuyas tumbas son sus cuerpos

Y sin embargo las estrellas fijas
a veces bienhechoras o malignas
siempre de harta energía están cargadas

Y aunque hace miles de años extinguidas
su fulgor todavía nos alcanza
sea por vista o por astrología (pág. 11)

Si los "bellos sonetos" son equiparables con los astros, el poeta lo será con el hombre que los descifra, "astrólogo", dicho con cierto sarcasmo. Pero el cielo de papel de esta imaginería sólo acepta trazos o, lo que es igual, monumentos de palabras: el tiempo del habla, el tiempo de la oralidad es limitado; una palabra tras otra, una frase tras otra, transcurre, se agota. La expresión, entonces, desaparece, se esfuma junto con esa temporalidad. El espacio donde han sido fijadas estas "estrellas" verbales, en cambio, es distinto. Se han extinguido en un sentido y en otro no, como leemos; "su fulgor todavía nos alcanza" pese a su anacronismo. Lo literario, según se lo concibe en este preámbulo poético, tiene su tiempo propio: una ausencia de semejante categoría, lo cual hace posible la simultaneidad, la eternidad; un diálogo con los antiguos que tiene lugar en nuestro presente, tan descreído de la musicalidad tradicional, de la versificación tradicional, de la rima y el ritmo tradicionales y, en fin, de la tradición como valor en sí mismo. Cuando Hahn escribe, reescribe con un canto de su pluma: la empresa de *Arte de morir*, sin enajenarnos de nuestro sufrido y preciado fin de milenio, ya nos reinsertaba en la edad de la *Danza de la muerte* y las *Coplas* de Manrique; la de *Mal de amor* consistía en un encuentro similar de voces amatorias que no se ceñían a una cronología precisa.

"Lee Señor mis versos defectuosos/ que quisieran salir pero no salen": estas razones que, luego del "Prefacio", inauguran el primer poema del libro apuntan a otra consecuencia de inscribir el acto de escribir en el texto. Como sabemos, el pensamiento de nuestro siglo se ha desarrollado esen-

nuestro siglo se ha desarrollado esencialmente en una línea antihumanística. Desde la febril actividad neopositivista de la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético, de Moscú, hasta los delirios bizantinos de Lacan, Foucault y Derrida, la meta ha sido disolver al hombre como centro del ser, tras haberse desvanecido Dios en la centuria anterior. Muchos escritores, con un cerebralismo a la moda, se han hecho eco de estas elucubraciones: puesto que el antropocentrismo ha llegado a su fin, el "autor" ha de ser disuelto. ¿Qué alternativa ha escogido *Estrellas fijas*... ante ese vacío que entonces queda?: humanizar la expresión echando mano de un interlocutor perenne, un último recurso de la figuración subjetiva, cuya manifestación es la acción misma de leer:

Ayúdame Señor: que no zozobre
en la mitad de este terceto pobre
mira estas ruinas: palpa su estructura

dónales lo que tengas de donarles:
y la vida que yo no supe darles
dásela tu Señor con tu lectura (pág. 15)

El apóstrofe a ese sujeto, a esa entidad hominizada a través de la lengua, es la manera de salvar a la poesía de un fetichismo letrista, experimental y autista —el mal llamado "hermetismo" de tanto poeta de vanguardia. La forma soneto vale lo que vale su lectura en cada época para cada uno de los hombres, múltiples, hipotéticamente infinitos, que se acercan a contemplar su "luz de adentro" y a captar su "energía", La palabra poética —y, en general, literaria— existe por obra y gracia de una lectura que se espera, que se desea. No otra cosa es la comunicación. Y, por eso, tan pronto como se cierra la última pieza del libro, encontraremos una fórmula lapidaria que, a la vez, constituye un decreto de muerte figurada: "Se te acaba la arena: no hay demora / Despidete lector: llego tu hora" (pág. 91). Reloj de arena", taciturnamente, se titula este poema: el tiempo del poemario que concluye es, con precisión absoluta, el de la lectura y ésta se activará y reactivará en cada nueva oportunidad en que se repita y

en cada nuevo lector... Una original variación sobre la idea de la inmortalidad.

Plantar el poema en el cielo blanco de la página se convierte, de este modo, en una treta para combatir lo efímero, la muerte a que está condenada la escritura deshumanizada que sólo existe en función de sí misma. Hahn, mediante un estilo consciente de su contemporaneidad, logra rescatar una sensibilidad que estaba en vías de extinción o ya de cuerpo presente en el velorio de ciertas estéticas. Para hincar aun más el poema en la página, se ha valido de muchos otros recursos. Aquí, por su carácter notorio, llamaré la atención hacia uno solo: la supresión sistemática de la puntuación. Sonetos que ya habían sido publicados con anterioridad (*Gladiolos junto al mar*", pág. 31, por ejemplo; "Agua geométrica", pág. 39, o "Cafiche de la muerte", pág. 43), para su inclusión en *Estrellas fijas*..., han sido despojados de comas, puntos y punto y comas. ¿Por qué?: la puntuación, como se comprenderá por su oficio, es, en gran medida, una especie de vestigio de la oralidad y el habla en la escritura; por lo tanto, un residuo del tiempo corriente y común, del tiempo extraliterario, que esta poesía en particular pretende abolir. En el caso de esta colección de sonetos, sólo han sobrevivido los dos puntos quizá por su papel casi gráfico de remitirnos a una continuidad semántica —aclaración de frases, complementación de sentido— de que usualmente carecen los otros signos.

Una última observación, a modo de epílogo. Los dibujos de Roser Bru que acompañan el texto hahniano me han permitido valorar un símbolo presente en numerosos sonetos del libro. Me refiero al de la mano. Piénsese, para no ir muy lejos, en el "Soneto manco" (pág. 51) o en "Descendiente de cuervo o gallinazo" (pág. 75). El **sonetismo** de Hahn puede contemplarse desde la perspectiva de una "maniobra", depuración estilística extrema, sí, pero no menos conciencia lúcida del oficio y de su importancia: una superación de la escatología abrumadora de este "fin de la historia" en el

perecer, aun hoy, seguimos percibiéndolo como poesía.

Miguel Gomes
SUNY - Stony Brook

César Angeles: *El sol a rayas*. Lima: the-posición Editores/N.N.TM, 1989.

Es sin duda la década de los 80 una de las que de manera más significativa han marcado (con sangre, miseria y el consiguiente deterioro de casi todas las instancias culturales y sociales) la vida en el Perú. Las líneas que siguen parten y vuelven a uno de los poemarios que de manera representativa compendian dicho desastre desde el sector oficial de la poesía joven de este país, la poesía que desde una endeble institucionalidad renuevan y desarrollan los autores debutantes dentro de la última década, nacidos la mayoría alrededor de los años 60. Renovación y desarrollo, dije, que no alteran sin embargo el consagrado sistema de publicación, producción y difusión reducidos al ámbito de los especialistas, con una "masa crítica" (en términos de Alejandro Losada) que ha visto el engrandecimiento de su ausencia a partir del estrago nacional. Estos jóvenes poetas han tenido a su vista un punto aciago de la historia republicana (la peor crisis del país, para ser más exactos) con el encargo de dar cuenta de ello (mediaciones habidas y por haber de por medio) con un lenguaje instalado sobre las bases del narrativismo y el coloquialismo que los poetas inmediatamente anteriores (me refiero a los más conspicuos de los grupos del 60 y del 70) instauraron. Las razones por las que dicho lenguaje sigue siendo aceptado en términos institucionales y académicos como "poesía" escapan a los propósitos de esta simple reseña. Sólo me referiré en términos generales al contexto inmediato en el que *El sol a rayas* aparece y a la importancia que este libro adquiere por contraste con él.

Si hubiera que trazar algunos rasgos de la poesía "cultura" peruana

del 80, me aventuraría a recoger dos líneas notorias entre las varias que existen: la que de manera más clara se inscribe en la tradición del coloquialismo barroquizado (línea fundada por Hinojosa y Cisneros en los 60) y la que se erige como réplica expresionista de dicha retórica con un ímpetu neovanguardista y con el uso del castellano popular urbano en grado a veces superlativo, bajo la sombra tutelar de Luis Hernández y Manuel Morales, también de los 60. Sé que esta propuesta puede herir algunas susceptibilidades, especialmente aquellas que encuentran como principal novedad de la poesía de los 80 la aparición de un número desusado de poetas mujeres, algunas de las cuales dan cuenta de su universo íntimo, con el arrojo que ello supone en una sociedad tradicionalmente machista como la costeña peruana. Pero si se examinan tanto individualmente como en conjunto (la antología *La escritura, un acto de amor*, de marco Martos y Roland Forgues es un muestrario adecuado para ello), la avalancha de poetas mujeres puede ser entendida principalmente dentro de la primera de las líneas de tratamiento del lenguaje en la poesía de los 80, siendo muy pocas las autoras que verdaderamente han logrado desarrollos de la retórica existente fuera de las apariciones temáticas del universo femenino dominado.

Estas dos líneas fueron presentadas y descritas originalmente en *La Última Cena* (Lima: Asaltoalcielo Editores, 1987), antología de poesía peruana del 80, en cuya selección de poemas y autores y en cuyo prólogo le cupo una importante —aunque parcial— responsabilidad al autor de estas líneas. Los cuatro años pasados desde entonces hasta la composición de esta reseña no han hecho sino confirmar lo que allí se dice, o, por lo menos, han dejado sin efecto contradictorio serio para dicho libro la producción poética que siguió surgiendo de los jóvenes teclados. Pues bien, ¿dónde entra *El sol a rayas*? Pues, precisamente, desde su primera aparición, que está en la antología referida. Entre los doce poetas seleccionados de *La*