

caso), encontrará que la primera palabra de cada uno de ellos se enlaza con la primera del título que le sigue, y así sucesivamente, de modo que forman un anagrama perfecto. Esta observación es también válida para la lectura vertical de las letras que constituyen cada palabra y, asimismo, para la lectura horizontal de derecha a izquierda. Son siempre tres las mismas palabras que se repiten invertidas: sator (rotas), arepo (opera), tenet (tenet). De igual manera, sator y rotas se pueden leer verticalmente siguiendo la primera letra de la segunda palabra de cada título. Se trata, en efecto, de un palíndromo, que el autor extrae de la tradición hermética y que —me manifestó— proviene de un libro de Matila Ghyka, *El número de oro*, primer volumen (al que no he podido localizar, y de ahí mi imposibilidad de constatar la fuente exacta del palíndromo). Si bien Alvarez Sosa confiesa que no conocía el significado preciso de la posible frase en latín (que se formaría uniendo las segundas palabras de cada título), se puede reconstruir un mensaje que, a su vez, estaría contenido en forma minúscula en la palabra sator (en latín, sembrador). De hecho, si se reordenan los sonidos, sator es astro, esto es, la estrella a la que se refiere el mensaje en clave: Lucifer, por otro(s) nombre(s) conocido, como Hesper, Vesper o Venus. Lucifer es entonces ese ángel caído (expulsado del cielo) que cambia (el destino de) el orbe (la tierra) y por ello se distribuyen las desgracias (a los seres humanos).

Poema claramente cósmico, transcurre en y por estructuras contradictorias y dirige la voz del hablante lírico a un *tú*: la mujer, gran diosa blanca en las palabras del autor. Texto lírico que emprende un viaje por las galaxias, busca corporeizar esta luz femenina discurriendo por nueve constelaciones (nueve signos del zodiaco, que aluden a los nueve meses de gestación): nueve secciones en las que se crea (gesta) el poema. De versos endecasílabos (decimales como el ritmo del sol, según el autor), los grupos encabezados por los signos del zodiaco hacen eco a los versos de *Cuerpo del mundo* (también endecasílabos) y a los de las secciones tituladas por medio de palabras latinas (cada una de veintidós versos, esto es, poemas cuadrados), con ostensibles alusiones a la tradición hermética.

*Campo de creación* refiere así a la *mujer* (y a la luz) en todas sus gamas, en infinita manifestación material. En este sentido, el texto de Rimbaud que se utiliza como epígrafe sirve como pre-texto programático-poético (el resto de la carta a Paul Demény expresa estas notas materiales, que deberá tener la poesía). Mujer-luz, que es conocimiento (pp. 201, 203, etc.), dadora de palabra y de vida (p. 211), es contradicción (y se dice por contradicciones) porque lo es todo, como la vida: «Mujer completa forma de la vida» (p. 221). En ella estriba ese super-conocimiento del que se hablaba al principio; con ella y por ella se comienza a hablar, se crea poesía.

LELIA MADRID

*The University of Western Ontario.*

EVELYN PICÓN GARFIELD e IVÁN SCHULMAN: *Las entrañas del vacío*. México: Cuadernos Americanos, 1984.

El propósito de Picón y Schulman es «deslindar la naturaleza de la modernidad hispanoamericana y llenar la falta que en torno a este período existe» (p. 9). Los autores proponen redefinir los conceptos de modernismo y modernidad. Según los autores, la escritura de la modernidad se caracteriza por «una busca de lo desconocido y lo nuevo; en ella se descubre una partida perenne hacia el vacío descrito por

Barthes, o sea, la necesidad de molestar y trastornar al lector por medio del cuestionamiento de pre-conceptos históricos, culturales y socio-políticos, y la consiguiente creación de un estado de insurrección entre el lector y el texto» (p. 13). Partiendo de estas premisas, derivan un nexo entre los fenómenos que en las literaturas de los Estados Unidos y Europa se llama *modernism* y *modernité*, y en el Brasil o en los países de habla española, modernismo, lo cual considero que es erróneo, pues estos fenómenos tienen características muy diversas en las literaturas norteamericana, brasileña e hispanoamericana. Se echa de menos en la introducción del libro una investigación y elaboración exhaustiva de las complejidades implicadas en el uso de estos términos.

El libro está dividido en dos grandes partes: la primera es una exposición teórica; la segunda está dedicada al estudio de obras que pertenecen a la modernidad hispanoamericana. El primer capítulo, «La idea de lo moderno», intenta esclarecer las características del arte modernista/moderno y situar al lector en el contexto social y económico de la época. Estudian el modernismo como momento clave donde se encuentran «las semillas de la modernidad hispanoamericana sin la necesidad de recurrir a modelo o ideales foráneos» (p. 31); por tanto, intentan revalorar el arte modernista destacando en él el comienzo hacia la progresión y la madurez en la literatura del concepto de modernismo, identificándolo con el *modernism* o modernismo en otros países, pasando por alto que el *modernism* de los norteamericanos e ingleses es lo que en Francia y en los países hispánicos se llama vanguardia. Los críticos plantean y discuten las puntualizaciones de Ihab Hassan, Irving Howe y Daniel Bell con el propósito de esclarecer y trazar los límites del modernismo y la modernidad. La brevedad de los planteamientos y el carácter poco exhaustivo impiden que el lector se formule un marco claro y sólido de las ideas presentadas. El capítulo termina con las puntualizaciones de Saúl Yurkievich, pero los autores se abstienen de ofrecer una síntesis sobre la materia presentada.

El capítulo segundo, «Historia y modernidad», comienza con una cita de Barthes para indicar los nexos entre lenguaje literario, sociedad, escritura y crisis históricas. Los autores establecen relaciones entre el arte modernista y el barroco, el renacentista y el romántico. Subrayan que una de las facetas de la modernidad es la de «engullir», es decir, absorber tendencias variadas (p. 44). Pero esto es propio de cualquier estilo o corriente y no es privativo de la modernidad. Los críticos ven el arte modernista como el lugar donde «se confirma la presencia de un proceso de modernización de busca, de metamorfosis y de liberación/espiritual y artística» (p. 47). Este período se caracteriza por la búsqueda de una visión de la realidad propia que se inicia en la literatura a través de un proceso de interiorización subjetiva (p. 49).

El capítulo tercero, «El espíritu de lo moderno», traza relaciones entre Martí, Darío y los escritores contemporáneos. Según Picón y Schulman, en Hispanoamérica hay que remontarse a la literatura del siglo XIX para comprender la génesis de las formas abiertas contemporáneas. Los críticos encuentran en los textos modernistas los elementos lúdicos de las obras actuales, así como su carácter autorreflexivo. Trazan un panorama desde el *Ismaelillo* hasta Borges, Cortázar y Julieta Campos, intentando mostrar que «La modernidad rehúye la finalidad y la inmovilidad; da la espalda a la muerte y escoge un camino intermediario, el de la metamorfosis: la 'obra abierta', la analogía, el mito, la ironía, la crítica» (p. 74).

En el capítulo cuarto, «José Martí: El *Ismaelillo* y las refiguraciones vanguardistas del modernismo», se estudia el dilema del escritor moderno frente a su sociedad y se señalan las correspondencias entre la lírica de Martí y la de otros poetas mo-

ernos, sin puntualizar influencias ni afinidades de época. Según Picón y Schulman, «desde el *Ismaelillo* se comprueba la relación entre la lucha contra las condiciones políticas y sociales del hombre y la autocrítica del verso» (p. 93). La poesía de Martí y Vallejo es ejemplo del deseo de desmitificar la poesía y mostrar la incapacidad de la misma frente a los problemas de la sociedad.

En el capítulo quinto, «Ibis y el motivo de la metamorfosis», se propone una relectura de las figuras del modernismo y del vanguardismo para aclarar la evolución de sus autores con respecto a su ideología, estilo, lenguaje y estructura. Picón y Schulman abordan el estudio de dos fundamentos ideológicos de la época moderna: inestabilidad e inseguridad. Estudian esta novela como representativa de las contradicciones y las paradojas de la desorientación y confusión de la era moderna.

En el capítulo sexto, «Ricardo Güiraldes y la dialéctica del centro», se estudia la obra de Güiraldes como escritura que rebasa las fronteras del modernismo, el ultraísmo o el criollismo, y se propone un estudio desde la perspectiva de la modernidad, entendiendo por ésta el conjunto de formas literarias que busca una identificación renovadora. Las obras de la modernidad se valen de un lenguaje experimental de esencias contradictorias. Los autores rehúsan encasillar a *Don Segundo Sombra* dentro de las normas del criollismo y quieren que se le considere como un producto de la modernidad; lo ven como símbolo doble de modernidad y criollismo.

El capítulo séptimo, «Tradición y ruptura en tres novelas ejemplares de Vicente Huidobro y Hans Arp», está dedicado al estudio de «El jardinero del Castillo de Medianoche» y «La cigüeña encadenada». Los autores se proponen mostrar los elementos que suponen una ruptura con la tradición y donde el lector puede encontrar los componentes de las «obras abiertas» de los autores contemporáneos: Cortázar, Cabrera Infante y Sarduy, entre otros. Estudian estas novelas como obras que descentran al lector, toda vez que rechazan la existencia de una verdad única; son novelas que admiten y se sustentan a través de las contradicciones.

Según Schulman y Picón, «Non Serviam», de Huidobro, es un documento fundamental para trazar la evolución del poeta hacia las formas expresivas de la modernidad, y será este planteamiento el que ocupe a los autores en el capítulo octavo, «Non Serviam: Huidobro y los orígenes de la modernidad», donde trazan la evolución del poeta chileno de un romanticismo tardío (*Ecos del alma*) hacia el creacionismo, mediante el enfoque en la evolución de su lenguaje.

En el capítulo noveno, «La estética extravasante de la *In-Neg-Ausencia* o *La modernidad*, de Arqueles Vela», se proponen analizar la novela vanguardista, que ha quedado marginada, y revalorar las creaciones narrativas de las décadas de los veinte y los treinta. El análisis pone énfasis en el uso de ciertos recursos expresivos, paradojas y parodias, a la vez que investiga el carácter autorreflexivo del texto.

El capítulo último está destinado al estudio de los personajes y la temática de la novela *El gato eficaz*, de Luisa Valenzuela; analizando los aspectos de muerte y metamorfosis a través del personaje, que encarna el principio de ruptura y la situación de desarraigo. Los autores hacen hincapié en el aspecto crítico dentro de la escritura de la novela, así como los usos lingüísticos, ambos como características de una actitud esencialmente moderna. En este capítulo, como en los anteriores, Picón y Schulman se apoyan en muchas de las afirmaciones de otros, las cuales no iluminan el argumento que tratan de desarrollar. Por ejemplo, en este capítulo leemos: «La invención, la imaginación, la transitoriedad, la inmediatez, la contingencia, que son los rasgos característicos de *El gato eficaz*, también son los de la modernidad definida por Baudelaire en su ensayo sobre «Constantin Guys» (p. 175). Sucede lo mismo con una cita de la novela *Celina o los gatos*, de Julieta Campos, la cual re-

sulta gratuita. En conclusión, *Las entrañas del vacío* propone una elucidación de los términos modernismo y modernidad, estableciendo las conexiones entre ambos y poniendo énfasis en que las raíces de la modernidad hay que buscarlas en el modernismo. Los autores discuten los diferentes contextos históricos, sociales y económicos en que se producen los textos e intentan abarcar distintos representantes de las letras hispanoamericanas. Es precisamente de ahí, del deseo de abarcar tanto, donde viene la debilidad del libro: los autores no logran hacer un análisis exhaustivo y no llevan las argumentaciones de sus tesis hasta sus últimas consecuencias. Y cuando los autores se apoyan en afirmaciones de otros críticos, éstas no se justifican, pues no agregan certidumbre al argumento propio.

ELENA M. MARTÍNEZ

*New York University.*

BRIAN MC HALE: *Postmodernist Fiction*. Methuen: New York and London, 1987.

Mc Hale se propone hacer una poética descriptiva; sin establecer interpretaciones de textos particulares, crea un repertorio de motivos, recursos y sistemas de relaciones compartidas por una clase particular de textos.

El libro consta de catorce capítulos. En el primero, «From Modernist to Postmodernist Fiction: Change of Dominant», aborda la problematicidad del término postmodernista y presenta distintos significados, así como el uso de distintos criterios. La organización del sistema literario y los catálogos de recursos posmodernistas están organizados en términos de oposiciones con los recursos de la poética modernista. Le interesa describir la dinámica de cambio a través de la que un sistema emerge de otro y lo suplanta. Mc Hale establece que el rasgo dominante de la ficción modernista es epistemológico, mientras que el de la ficción posmodernista es ontológico.

El capítulo segundo, «Some Ontologies of Fiction», intenta dilucidar el término ontología y revisar algunos de los elementos ontológicos de los clásicos, ya que si la poética posmodernista se basa en problemas ontológicos del texto y del mundo, esto lo puede hacer únicamente explotando características ontológicas generales compartidas por todos los textos literarios. Partiendo de los planteamientos teóricos de Roman Ingarden, distingue distintos estratos de la obra de arte. El mundo de la obra de arte subsiste, según Ingarden, por tres factores: lenguaje, que existe intersubjetivamente en la mente de los hablantes; el libro material, y el autor, que produce la obra. En este capítulo trata de descubrir el repertorio de estrategias a través de la cual la ficción posmodernista diseña para basar su estructura ontológica del texto y del mundo.

El capítulo tercero, «In the Zone», estudia los problemas ontológicos y epistemológicos en *Invisible Cities* (1972), de Italo Calvino. Utiliza el término «heterotopía», de Michel Foucault, para referirse a las posibilidades de un texto para acomodar muchos mundos. Según Mc Hale, el espacio heterotópico de la escritura posmodernista no puede ser organizado como el de la escritura realista. Intenta estudiar las estrategias de representación del espacio y hace referencias específicas a «El oro cielo», de Cortázar, y *Ada*, de Nabokov. La ficción posmodernista trata de desplazar y romper asociaciones automáticas; el crítico ve el posmodernismo como una posibilidad de reconceptualización del espacio. El subraya la diferencia entre las condiciones históricas del posmodernismo en América del Norte y América Latina.

En el capítulo cuarto, «Worlds in Collision», el crítico hace una comparación