Como la «blasfema altiva Torre», los vuelos de Faetón e Icaro y, sobre todo, el *Primero Sueño* mismo, *Sor Juana's Dream* es un acto de ambición y temeridad que —gracias al talento y sensibilidad del traductor— desafía profundidades y alcanza alturas espléndidas.

FREDERICK LUCIANI

Colgate University.

ARTURO ALVAREZ SOSA: *La singularidad desnuda*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1987.

La singularidad desnuda recoge la obra poética de Arturo Alvarez Sosa anterior a *Aguaviva* (publicado en 1987). El volumen contiene los libros de poemas *El errante* (*Los frutos del tiempo*), de 1960; *Nacimiento del día*, de 1963; *Estado natural*, de 1974; *Cuerpo del mundo*, de 1979; *Campo de creación*, de 1982, y el cuento-poema «Aguasol» (*Los peces de Constantín*), escrito en 1952.

Si bien estas colecciones ya habían aparecido por separado en las fechas señaladas, *La singularidad desnuda*, que las reúne, permitirá a los lectores apreciar con más justeza los avatares de una obra que ya abarca más de tres décadas. En efecto, y sin que ello involucre un juicio peyorativo respecto de la producción más temprana, hay un avance evidente ya en *Nacimiento del día*. Así, la pura nostalgia individual y la sencillez del tono evocativo (de tardes, lluvias, higos y paisajes) de *El errante* se amplían y vigorizan en los poemas de 1963. En ellos son ya ostensibles las coordenadas básicas de un estilo que caracterizará los libros posteriores: enumeraciones, frases nominales y empleo del tiempo presente.

Precariedad de la palabra, como del encuentro amoroso, inanidad de los esfuerzos humanos, están en el camino de esta búsqueda que los poemas configuran: «Y da lo mismo el corazón el trigo / la tempestad de la manzana el vivo / castigo de los cuerpos en la noche / la fresca podredumbre de la rosa / tu mano en la piel ciega del silencio» (I).

Conciencia de los límites, sentimiento de ausencia, deseo de fundirse con el otro, se dan aquí en un registro que debe ponerse en relación con los de los poemas posteriores a *Nacimiento del día*. Porque, de hecho, la imagen de la mujer se convertirá en centro solar de esta poesía.

Para Arturo Alvarez Sosa, como para el mexicano Octavio Paz, el ser femenino entraña esa suerte de (super)conocimiento que —por vía de correspondencias— abriría las puertas a la *palabra* (esto es, un *orden* fraguado por y en la poesía) y a la unión con el cosmos circundante. «(C)arne celeste carne de la mujer» (VIII), que brilla «(e)n la cima del monte Venus» (VIII), dice Alvarez Sosa en implícito homenaje a Darío. Estos versos, en los que el lector lee las trazas superpuestas de Paz y de Novalis, anuncian la futura concepción del cuerpo de mujer como «fuente de inspiración» y «lenguaje de pájaros y símbolos» (VIII). La mujer es y será palabra en *Cuerpo del mundo*: prefigurada aquí como estrella (Venus), será (es) altura y sima en *Campo de creación*. De esa buscada reconciliación de contrarios se nutre la poesía que sigue a *Nacimiento del día*.

Los poemas de *Estado natural* se resuelven fluidamente, en imágenes de transcurso en búsqueda de unidad y transparencia: «Desde la boca el pan abre la vida / A la crucial palabra sin entrañas / Revelación del cuerpo como herida / En donde empollan flores y alimañas / Fiesta del ser en el no ser sumida» (p. 2). Lucidez en la conciencia de la diferencia en la que se inserta el ser humano, el placer y el

amor, el cuerpo, duelen porque «nos pierde siempre un gusto a nada / a vida a soledad a muerte viva» (p. 12) y «Para mi mal la eternidad se esfuma / Mientras el sol emerge de la bruma» (p. 23).

Dispersión y no unidad se expresan en los distintos poemas (pp. 13, 23, 25, 31); la síntesis de esa conciencia de lo inasible se enuncian en el deseo de luz. No es extraño, por ello, que esta claridad (palabra, cuerpo, entendimiento) que se busca alterne —en sus avatares de estrellas, sol, fuego, etc.— con la sombra (ciego, sombrero, oscuro, noche, etc.). La imaginería mencionada convive con la mención de nombres químicos y cósmicos (hidrógeno, galaxias, sideral, caos, gases, soles, etc.). Este tipo de vocabulario será determinante en la estructuración (y la resolución) de los poemas posteriores a *Estado natural*.

El anhelo del origen, de un comienzo transparente, se conjuga así con la búsqueda de una luz única y unitaria capaz de no producir sombra y de develar (conformar) un principio (pp. 13, 27): «La claridad es un espejo abierto / Donde los hombres van del mal al ruego / Viviendo así la dualidad lo incierto / El mismo ser habita en ellos ciego / No siendo ya la luz su amor desierto / Sino esta frágil vida nuestra el fuego / Principio sin comienzo en uno mismo / Naciendo con el otro del abismo» (p. 35). La luz es lejanía que «deriva / De un mundo al otro» (p. 31), pero que, no obstante, permanece suspendida brillando como la cabellera de Berenice (p. 41). Espaciamiento que desea cerrarse, el amor de la pareja quizá pueda augurar otra inminencia (p. 46).

Frente a los poemas organizados en torno a la ausencia y a la falta de resolución, *Cuerpo del mundo* se hace con encuentros —con correspondencias—. Está estructurado en tres partes (tiempo, espacio y vida), que se repiten cinco veces alternativamente. Poema enumerativo, casi cíclico, poema-cuerpo (ya que en el cuerpo del mundo, de la mujer, del lenguaje, se resuelve el orden de la poesía), hace de la contradicción el modo de afirmar la fundación de un mundo. Tiempo y espacio parecen ser los dos ejes infinitos con los que se construye la síntesis: la vida, intersección de las coordenadas. Esta proporción se manifiesta en la composición estrófica: tiempo (nueve estrofas de nueve versos), espacio (ocho estrofas de ocho versos, número que hace alusión a la estructura molecular, p. 79), vida (una estrofa de cinco versos que es síntesis-unidad).

La sección tiempo articula el lenguaje que refiere al *otro*, a la mujer que es el mundo: «Árbol del mundo la mujer desnuda» (p. 71). Vía de acceso al centro, «(a)zar y orden» (p. 84), los contrarios se aproximan de este modo en y por el lenguaje (pp. 86, 95, 98, 107 y 108). El cuerpo es así texto (p. 110), y en el abrazo, «la espiral renace» (p. 111): la materia (en este caso, la palabra), el tiempo, se reiterarán en la vida que siempre resucita. Es por ello que estos poemas tratan de corporeizar un presente, un instante que puede ser infinito (p. 119).

En la sección *Espacio* se construye el universo material; la misma procede organizándose a través de la enumeración poética de elementos y compuestos (hidrógeno, uranio, cesio, litio, flúor, carbono, calcio, etc.). Este cosmos así constituido responde a las leyes del ritmo y de la analogía: la unidad persiste —y existe— en la diversidad, el alma en el cuerpo. Espacio (que se reitera como el tiempo) se corresponde con tiempo para llegar a la resolución (conjunción) finita de la vida que, por repetirse asimismo, es infinita.

Campo de creación es un largo poema estructurado en diecinueve secciones: diez están encabezadas por títulos que parecen provenir del latín y nueve por el nombre de los signos del zodiaco (o de las constelaciones), que se alternan respectivamente. Si el lector examina los títulos en supuesto latín (dos palabras en cada

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