

te reconocimiento de una deuda intelectual. A la vez, por haber explícitamente retomado los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui, siguiendo la línea de Alberto Tauro y de la exégesis de Adalbert Dessau, las investigaciones de Tomás G. Escajadillo sobre el indigenismo tuvo también el notable mérito de haber contribuido decisivamente a dilucidar la importancia de la analítica literaria del director de *Amauta* cuya validez queda firmemente verificada. Tal verificación, en la que el fenómeno literario se engrana con el cuadro total de la sociedad y su cultura, conduce a una visión más completa y exacta del pensador Mariátegui, quien, mientras el avizorar posibilidades llevaba a que otros, al acentuar promesas, soslayaran serios conflictos, optó por enfrentar el Perú como problema y por describir sus líneas estructurales para plantear, en cambio, la necesidad de una concepción socialista humanista en la búsqueda de soluciones. A ello se debe que, cuando tras ocho décadas tales posibilidades postuladas no han alcanzado viabilidad o hasta han empezado a ser relegadas mientras los problemas se han hecho más urgentes, el diseño de José Carlos Mariátegui conserve desafiante vigencia aunque, sin duda alguna, varios nuevos factores de una mucho más compleja problemática social deban ser tenidos en cuenta.

Sin afirmar irresponsablemente que los autores y obras anteriores a 1970 hayan sido suficientemente estudiados, es posible decir que, gracias al impulso de las primeras y recientes contribuciones de Tomás G. Escajadillo, la crítica ya ha señalado con claridad las características fundamentales y principales líneas de la corriente indigenista peruana hasta el momento cumbre del indigenismo realista-reivindicatorio y nos ha entregado también sustanciales juicios sobre la subsiguiente producción neo-indigenista. Ya definitivamente superada a su favor toda vieja polémica y ya reconocidas las consecuencias historiográficas y teóricas a que han dado lugar sus investigaciones, esperamos que ahora Tomás G. Escajadillo, en una expo-

sición reelaborada y exhaustiva de sus estudios y del trabajo de la crítica de las dos últimas décadas, repita, lleve adelante y complete la antigua hazaña de su pionera tesis de 1971-72 con la final entrega de un imprescindible manual que contenga una medular historia completa del conjunto del movimiento indigenista hasta nuestros días.

Armando F. Zubizarreta
Case Western Reserve University

Florinda F. Goldberg. Alejandra Pizarnik: "este espacio que somos". Maryland: Ed. Hispamérica, 1994.

En los últimos años la figura literaria de Alejandra Pizarnik parece haber cobrado —a título póstumo— una notable relevancia, de lo cual dan buena muestra los (aún escasos) estudios monográficos que recientemente se han ido incorporando a la crítica, más bien dispersa en prólogos y artículos, sobre su obra. No obstante, como señala Goldberg, “no poco de ese interés se orienta menos hacia el análisis de sus textos que hacia su fascinante personalidad y los avatares de su biografía (...) también interesan su condición de judía e hija de inmigrantes, (...) y, como era de esperar de las tendencias prevalentes en los estudios literarios actuales, su condición de mujer” (14). Más adelante añadirá también que “no abundan las exposiciones realmente serias sobre su poesía, ni las que se hayan propuesto abarcar analíticamente la totalidad de su obra; en varios casos, los textos de Pizarnik parecen haber sido el detonante de la expresión personal del crítico antes que su objeto de investigación” (17).

La poesía de Pizarnik (su obra en general), pues, precisa todavía de análisis rigurosos cuyo centro de atención esté constituido por su propia palabra poética, y por las coordenadas de su imaginario particular. En este sentido, la temática existencial, y la preocupación por el lenguaje, han sido hasta

ahora los dos elementos privilegiados por la crítica de Alejandra Pizarnik y, entre otros enfoques, muchos destacan la constancia y la funcionalidad de sus formas eminentemente espaciales. El propósito de Goldberg retoma aquí "el imaginario espacial en tanto matriz generadora de significaciones, para elaborar una lectura posible de la poesía de Alejandra Pizarnik a través del ideolecto poético que simultáneamente lo vehiculiza y conforma" (16). Tal lectura desentraña la estrategia poética de Pizarnik, articulándola en torno a ciertos paradigmas y arquetipos espaciales, capaces de resumir la potencialidad y el dinamismo de su lenguaje lírico, y de ahondar en la significación literaria y existencial de esas constantes. Así Goldberg describe este imaginario espacial, materializando en la poesía de Pizarnik a través de un vocabulario "cuyo sema básico es 'distancia'", y cuya isotopía permite distinguir tres estados: la evocación del "espacio feliz" (infancia), la inserción conflictiva del yo en la realidad (lo inmediato), y el esfuerzo por abolir la distancia entre ambos. El enfoque de Goldberg es doblemente interesante, pues si por un lado sintetiza las recurrencias semánticas espaciales de su poesía, por otro las integra como partes de un trayecto poético cuyo sentido es el viaje desde el "espacio feliz" de la infancia hacia el espacio del texto.

Por ello Goldberg describe en primer término El "arquetipo del espacio feliz" (29-35), definido por la "plenitud" y la "inocencia" de la infancia, y cuyos recursos estilísticos refuerzan tal sensación de "integridad"; si la infancia es el ámbito donde "el yo y el mundo que lo rodea no están aún escindidos", la sinestesia se presenta como un recurso significativo, en tanto "supresión de la distancia entre los sentidos". En segundo lugar, este estudio recoge las imágenes de "El espacio fracturado" (37-39), "signado por la distancia y sus fuerzas erosionantes" (62-63), consecuencia de la pérdida del espacio anterior. Aquí "afuera" y "adentro" se convierten en ejes principales, símbolos de la "imperfección post-edénica". "El es-

pacio en que se mora" (en el que Goldberg destaca la recurrencia de elementos como "Cuarto", "casa", "pared", "grieta", "espejo", "puerta" o "ventana", 41-50) y "El espacio exterior" ("luz", "oscuridad", "viento" o "lluvia", 51-63), representan la doble toma de conciencia de la irreparable fractura entre "afuera" y "adentro", y se engarzan en una compleja red de significados (referencial, sensorial y simbólico), a medias entre el simbolismo tradicional y el simbolismo particular y privado. A este espacio fracturado le sigue, en una secuencia lógica que Goldberg propone con acierto, "El espacio fracturado del yo" (65-73), donde la escisión entre los distintos fragmentos "produce a la vez fascinación y angustia", y en donde adquieren relevancia las imágenes del cuerpo, en tanto lugar que acoge y reúne los distintos rostros de esa fractura. Goldberg incluye aquí uno de los gestos poéticos más sutiles de Alejandra Pizarnik, "el juego con las tres personas gramaticales", junto a otros motivos importantes como "el otro yo" (a veces objetivado en "muñeca", "maniquí" o "sombra"), o como su obsesión por el "nombre".

A partir de este punto, el estudio sobre Pizarnik penetra en otras regiones igualmente espaciales que explican la búsqueda de un espacio de reunión; una vez desaparecido el cronotopos feliz, y después de que el "dador de sentido" (el padre) "pierde el poder de asegurarle el espacio acogedor" (82), la búsqueda de un "centro" toma dos direcciones: "El lugar del amor" (85-94), donde "el yo tiene chance de reunir sus mitades escindidas" (87), de aspirar a la unidad; y, aún más allá, e "invalida de 'sustentarse en el amor', quedan solamente dos posibilidades: aceptar la fatalidad del sinsentido esencial, o encontrar el sentido dentro de uno mismo" (94). Las posibilidades que apunta Goldberg se desarrollan en la poética de Alejandra Pizarnik a través de "El espacio textual" (95-100), donde renglones en blanco, paréntesis y fragmentariedad están llamados a simbolizar espacios de aislamiento y

de refugio. La creación poética se irá constituyendo así en “El lugar en donde todo sucede” (101-111), y el ejercicio de la misma en la búsqueda final de “El centro” (113-119). De hecho, Goldberg afirma “nuestra lectura del imaginario espacial de Pizarnik podría reformularse como la aspiración a acceder a un centro absoluto” (113), estadio donde culmina y se integran los distintos episodios de su trabajo.

La aportación de estas conclusiones sobre el corpus poético de Pizarnik tiene un doble interés: de un lado, sintetiza y profundiza en una de las anotaciones más frecuentes de la crítica: el imaginario espacial como matriz de esta poesía. Análisis que coincide, además, con un claro resurgimiento de la espaciología literaria –y su enorme capacidad modelizadora– en los estudios teóricos más recientes. Por otra parte, el establecimiento de las coordenadas espaciales, en todos y cada uno de los estadios señalados, permite acceder a las claves de una poética donde el eje semántico y existencial es la “distancia”, isotopía dirigida a la intensa y dramática búsqueda de un centro capaz de anularla. Al lado de este desvelamiento crítico, los abundantes ejemplos de la poesía de Pizarnik que se citan en el estudio confirman la pertinencia del enfoque de Goldberg, convirtiéndose así en uno de los acercamientos más complejos y directos de su poesía.

Alicia Llarena

U de las Palmas de Gran Canaria

Jorge Luis Borges. *El tamaño de mi esperanza*. Primera edición, Buenos Aires: Editorial Proa 1926. Segunda edición, Buenos Aires: María Kodama y Compañía Editora Espasa Calpe/Seix Barral, 1993.

“A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna está siempre en Europa”, Con estas provocadoras palabras inaugura Borges su segundo libro

de ensayos publicado cuando tenía 27 años. Se plantea en ese y otros ensayos de *El tamaño de mi esperanza* la cuestión de la identidad nacional y su rol como escritor argentino. Examina los símbolos de la argentinidad postulados en la tradición cultural anterior a él y no reconoce como válidos para su presente circunstancia ni el criollismo del *Martín Fierro*, ni el progresismo de Sarmiento. De este último dice en un juicio que más parece de Piglia que de Borges: “Sarmiento (norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella”. Respecto a aquellos proyectos nacionales dice específicamente Borges: “No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi otros; el segundo, que antes fue palabra de acción (burla del jinete a los chapetones, pifia de los muy de a caballo a los muy de a pie), hoy es palabra de nostalgia (apetencia floja del campo, viaraza de sentirse un poco Moreira)”. Borges quiere una literatura nacional que se aleje de ambos arquetipos, por eso propone ensanchar la dignificación de criollismo para que no sea mero *gauchismo* sino un criollismo “conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte”. Interpreto estas palabras como que Borges define lo argentino de manera subjetiva, como experiencia vivida y también abarcadora: “conversador del mundo” parecería indicar su intención de incluir dentro del criollismo también a los habitantes de las *orillas*, no representados hasta entonces en las grandes obras de la literatura nacional.

Efectivamente, en “Invectiva contra el arrabalero” Borges sugiere: “Sólo hay un camino de eternidad para el arrabalero, sólo hay un medio de que a sus quinientas palabras el diccionario las legisle... Basta que otro don José Hernández nos escriba la epopeya del compadraje y plasme la diversidad de sus individuos en uno solo”, y reclama para sí mismo ese rol con estas