

NOTAS SOBRE “NIÑA EN JARDÍN” DE ALEJANDRA PIZARNIK

Por Spaceboy

Entre la forma tradicional del relato y la forma tradicional de la poesía hay una serie de textos que no son ni uno ni otro. Unas son más relato y otras son más poesía. El texto “Niña en jardín” ni es totalmente un relato ni es totalmente un poema, pero sí es un híbrido más próximo al poema que al relato (primera indeterminación). Más aún, las inclinaciones lingüísticas y literarias de Alejandra Pizarnik son prueba de que “Niña en jardín” es un poema y no un relato. Yo diría que Pizarnik ha utilizado simplemente la forma del relato para hacer un poema, nada más allá de ese uso ancilar indica que “Niña en jardín” no sea un poema y, en cambio, pudiera ser un relato. Dos cosas más harían de este texto un poema, de acuerdo a Ricoeur: por un lado, la evidente referencia metafórica, y, por otro, la particularidad discordante que suscita la poesía opuesta a la concordancia del relato. En cualquier caso, lo que se teje es la trama, las peripecias, de un Yo.

Hay dos asuntos fundamentales en la poesía de Pizarnik, ambos asuntos trágicos, revelados o como pérdida o como carencia, o ambas. Primero la imposibilidad de la comunicación y segundo la imposibilidad de la expresión, en ese orden de acuerdo a la evolución literaria que muestra en sus poesías. “Niña en jardín” es una variación más, una alegoría más, sobre la imposibilidad, la pérdida y la carencia.

Lo siguiente que se me ocurre discutir es el título del poema, porque a todas luces “Niña en jardín” no suena, por ejemplo, como “Una niña en el jardín” o “Un sol en el parque” que son formas más convencionales para referir un evento. Aunque el motivo de esa sintaxis pudiera, tal vez, ser un tipo de afasia (una afasia metafísica más precisamente, afasia posmoderna que iniciara en algún lugar del imperio austrohúngaro cuando Hofmanns-

thal, en su *Carta de Lord Chandos*, explicitara sus inconvenientes lingüísticos) quisiera observarla de otra manera.

El título, que denota una actitud concreta, en cambio, parece más un título de pintura que de poema (lo que se pondera es la imagen y el mirar, un mirar alegórico en este caso que dará cuenta de una interioridad, la del sujeto del poema) (segunda indeterminación). Observando una serie de pinturas al azar veo que los títulos son menos una descripción que una mera referencia más o menos arbitraria, de manera totalmente semejante a como un nombre se refiere a una cosa (señala menos un tema que un hecho). La brevedad de los títulos de las pinturas tiene como función permitir que la imagen actúe soberanamente, aunque ya en las vanguardias, cuando el arte se vuelve autoconsciente, el título se separa de la imagen para obviar una materialidad autosuficiente. Pero, aun cuando lo que primara fuese la actividad de la pintura que se refiere a sí misma como pintura, no sería posible dejar de lado la relación, el cruce, entre las palabras (el título) y las cosas (la pintura), entre el ver y el decir, que crea un intersticio donde surge el gesto de aquello que no es ni palabra ni cosa, sino tan sólo un querer-decir. Foucault aclara este cruce, esta autorreferencialidad, del arte en su libro sobre Magritte. El poema “Niña en jardín”, un metapoema, aparentemente modelado como un relato, funciona como una pintura también, una alegoría, y de esta manera es altamente metafórico.

Siguiendo lo anterior, para propiciar una mayor libertad plástica en la percepción de la escena que el poema construye, el artículo determinativo es inexistente en su título —ni “Niña” ni “Jardín” están determinados— (tercera indeterminación), lo cual se corresponde también, de otra manera, con la ambigua ubicación del así llamado yo lírico del poema, según se lee en la disyunción espacial de la primera sentencia del poema [“Un claro en un jardín oscuro o un pequeño espacio de luz entre las hojas negras”], donde el “allí” del sujeto queda indeciso entre dos posibilidades (cuarta indeterminación).

El “allí” del sujeto [“Un claro en el jardín...”], el allí de la niña que es también la niña porque, al ponerla allí, pone el allí y es el allí sensible —o sea que es fundamento—, finalmente una alegoría del ser ahí, es

equivalente al ahí del ser, al *ser-el-ahí* heideggeriano (el espacio del poema es indudablemente un espacio metafísico). El *Dasein* “está determinado como un poder ser”, dice Heidegger, pero en tanto ser para la muerte se revela atravesado por una negatividad. En efecto, en cuanto la conciencia ve a la muerte como su más auténtica posibilidad también experimenta la más extrema negatividad, en este punto su llamamiento sólo halla silencio y culpa. En síntesis, el *Dasein*, existiendo como arrojado (el ser-arrojado remite a la sentencia sartreana: “la existencia precede a la esencia”), es la potencia que queda siempre por detrás de sus propias posibilidades. (Como si dijéramos: “Al *Dasein* se lo invita a su propia fiesta, pero se tiene que ir cuando aún no termina. Obviamente, desde que el *Dasein* sabe que debe irse, no le gusta nada tener que hacerlo”, así el yo del poema.) El poema de Pizarnik es una alegoría del *Dasein* (máxima indeterminación).

En el poema “Niña en jardín”, como en toda la poesía de Pizarnik, aquel que habla sufre de aquella natural negatividad como una insuficiencia trágica (visto de otra manera, la irrupción del *logos* como historia y proyecto sentencia la tragicidad humana en su incapacidad de asir el objeto). Discrepancia radical entre el ser y la presencia, entre el significar y el mostrar (el único que se parece a sí mismo es el muerto, dice Blanchot), esta discrepancia no asumida por el sujeto del poema constituye su principal conflicto.

Muy ilustrativas son las primeras imágenes del poema para ultimar el tema. Veámoslo. Hay primero una geografía claro-oscuro suficientemente definida que abraza a la niña (¿y por qué no, simplemente, hubo un claro abrazándola?). La niña ha llegado de no se sabe dónde, ha sido puesta como fundamento y apertura del mundo. Existencialmente, lo que hay debido a ella es una conciencia-mundo, lo que es ella y lo que hay en el mundo (lo que es el mundo) coinciden dentro de una estructura de sentido (la niñez faculta esta correspondencia identitaria). Ella señala lo que antes sólo existía. Todo lo que existe es ahora un sensible gracias a ella (al *logos*). Sin embargo, lo que se debe identificar enseguida es que el claro de luz, que corresponde a la emergencia del sentido, a la potencialidad por virtud de la niña, no emerge sólo. El *logos* que crea enseguida, crea sumido en lo que Lévinas denomina *il* y *a* (el “puro haber”) y desde ahí cava. El puro

haber es el sólo existente que, unido a la niña, da pie a la “certeza sensible” (este término, hegeliano). Frente al *logos* que procura la determinación acaece la certeza sensible como la máxima indeterminación, este es el mal para el sujeto lírico. No puedo nombrar sin negar lo que nombro, no puedo entonces poseer al objeto —acaso a uno de sus posibles, pero nunca al objeto en sí—, el objeto señala mi más auténtica posibilidad porque nunca lo poseo, sólo soy capaz de distinguir relaciones para así poder obrar. Lo oscuro, la negatividad, que nunca deja de palpar alrededor, ahí. Contra lo oscuro nada puede la potencia, lo oscuro viene a ser la posibilidad de lo imposible.

Por otro lado, la niñez, cuando habla, habla en *lenguas*, es decir habla en glosas. Su lengua es la glosolalia. Dice palabras que no quieren decir nada. Hablar en glosas, dice Agamben, quiere decir “hacer la experiencia de un acto de lenguaje”. A la intención de significar de la niñez se corresponde un deseo de saber, —un amor al saber, aclara Agamben, cuando discute la glosa. En este punto, en el que no hay todavía lenguaje significativo, pero hay amor, la niñez y el mundo (el jardín) se pertenecen [“Allí estoy yo, dueña de mis cuatro años, señora de los pájaros...”].

La niñez dice, simplemente, cuando habla, que el lenguaje es; que el haber, como certeza sensible, es el lenguaje, de esta manera el mundo es. A partir de ahí todo se desencadena. Lo que viene en adelante para el poema son símbolos más explícitos que denuncian la pérdida de esta condición. (El símbolo está en lugar de la ausencia, no lo olvidemos). Sabemos ahora, para empezar, que quien habla en el poema no es la niñez (una niña). La niñez no distinguiría entre pájaros celestes y rojos, ni entre más hermosos y menos hermosos, etc.

Ya desde el siglo XI la medida justa del amor es la poesía y el modelo ideal el canto de los pájaros. Medida utópica, entonces, para escapar a la melancolía es alcanzar el lenguaje de los pájaros, así el trovador con su poema. De aquí se sigue que, para el poema de Pizarnik, por metonimia, el pájaro es tanto el amor como el poema, y aquel que habla con los pájaros habla el lenguaje del amor y de la poesía y por lo tanto es él mismo la poesía. A partir de aquí, la distinción, que hace el enunciador del poema, entre pájaros se puede considerar absurda puesto que lo que importa no

es el pájaro celeste o el rojo, sino el pájaro, es decir, el poema. ¿A qué se refiere entonces el posterior diálogo entre pájaro y niña?

En el siglo XIII, la *razó de trovar* por excelencia, como apetito de saber, para los poetas provenzales, aspira a la experiencia del acontecimiento mismo del lenguaje. Cuando perseguían el amor perseguían el lugar donde el lenguaje era. Acceder a ese lugar traía como recompensa también la iluminación del mundo, es decir la pertenencia mutua. Ese era el gozo. La imposibilidad de esta tarea hacía de ellos unos melancólicos, unos enfermos de amor. Este estado supone la pérdida de un objeto inapropiable; en palabras de Agamben, la melancolía es “la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable”. El diálogo que sostienen la niña y el pájaro gira en torno a este fantasma (este diálogo sólo puede entenderse como una ficción dentro del poema puesto que ni la niña ni el pájaro, tal como los hemos concebido, podría dialogar así).

“Te voy a regalar a no sé quién”, dice presuntamente la niña. La aseveración es interesante desde que en ella va implicado el deseo del poema mismo. Lo que se ofrece es el amor, y, si “no sé quién” equivale a “cualquiera”, este “cualquiera” importa en tanto receptor pues asegura la existencia del amor. “Cualquiera” asegura el tener lugar del amor porque al no tener ninguna propiedad en particular es la pertenencia misma que evita al deseo caer infinitamente.

Lo que sigue, entre la niña y el pájaro, es la lucha por determinar el lugar del poema (el pájaro objeta y la niña insiste). Finalmente, la sentencia ulterior define quizás el destino irreparable de un sujeto melancólico caído.