

Mariela Ingaramo

Facultad de Humanidades y Ciencias  
Universidad Nacional del Litoral

Alejandra Pizarnik  
La avidez de nombrar

He de comenzar este escrito con una denuncia. He de denunciar en él una traición. Hablo de la traición fundamental que da origen a toda escritura sobre un texto literario, a toda palabra que, nacida de un gesto contrario, termina inscribiendo al texto leído en alguna especie de ordenación. Lo que quiero indicar es que el tema que guía este ensayo, lo que he elegido trabajar en los textos de Alejandra Pizarnik, deviene de una inquietud que lo antecede.

Se trata del hecho de que desde hace un tiempo –y esto me hace pensar a veces en cierta providencia– muchas de las lecturas que he venido realizando –lo cual, lejos de desalentarme, es una curiosidad que me instiga– evocan de algún modo el motivo del conocimiento, de sus posibilidades, del lenguaje que lo instituye, o que hace creíble su fundación. Se trata del *nombrar*, de esa operación cuyo propósito es clasificar y ordenar el mundo, acción que, precisamente, distingue al hombre en ese cosmos que es capaz de designar.

Y fue esta curiosidad, como decía, la que ha influido en que yo realizara –desde hace un tiempo– una especie de itinerario de lectura –como los que dicen que escribía Alejandra en su diario– en el que todos los textos visitados hablaban, en su configuración temática o formal particular, sobre el lenguaje como lugar en el que es creado, contenido y detentado el conocimiento –entendiendo a éste en el sentido general de “conjunto de proposiciones que intenta dar cuenta de determinada porción del mundo”.

Podrá pensarse entonces que no sólo mi lectura de la poesía de Alejandra Pizarnik estará condicionada por ese interés particular, sino que incluso la relación que he estado viendo entre los textos leídos con anterioridad es en realidad una opción forzada; y aseguro que quien así lo vea estará en lo cierto, pues me resulta difícil no suponer que, aun cuando sea uno quien establezca las relaciones o encuentre una relevancia, ello responde a cierta necesidad o deseo de explicar o descifrar una inquietud, deseo que proviene seguramente de las propias tendencias, elecciones, incertidumbres o –supongo que éste es sobre todo el caso– de la siempre probable pero nunca tolerada ocasión de fracaso, ante un intento por comprender. Sospecho además –puesto que no creo en la posibilidad de extirpar del ensayo al personaje–<sup>1</sup> que la cosa es como dice Ricardo Piglia: “Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas”.<sup>2</sup>

Si he comenzado con una denuncia sobre el interés que me guía, supongo que debo ser coherente con tal opción y aclarar también que este ensayo es solamente una sugerencia de cómo es posible ver el tema (por ahora léase simplemente “el nombrar”) en algunos de los poemas de Alejandra Pizarnik. Asimismo, he de decir que el/los recurso/s que luego describiré no siempre desempeña/n la misma función dentro de su sistema de escritura, de su lógica; pero sucede que aquí debe entenderse literalmente el nombre del género al que recurro, puesto que haré simplemente un esbozo, un puro inicio de lo que pretende ser, llegar a ser, alguna vez.

72 {texturas 4-4

Y ya que he decidido oficiar de autodenunciante de la parcialidad de mi lectura, me apuro a explicitar también que –de acuerdo con el hecho sabido de que todo texto nace como respuesta a otro– el interlocutor de éste son ciertas proposiciones de César Aira expuestas en dos de sus escritos que ya he mencionado.

Del primero –*Alejandra Pizarnik* (1998)– retomaré más adelante ciertas ideas acerca de que la poesía de Pizarnik es siempre un ejercicio de combinatoria. Del segundo extraigo y acepto –en principio– su hipótesis de que el título de un ensayo está constituido siempre por dos temas.

Aira –en *El ensayo y su tema* (2001)– expresa, o mejor dicho esgrime, que la elección del tema del ensayo involucra una estrategia particular que consiste en disponer dos términos conjugados –del tipo “La muralla y los libros”, “Las palabras y las cosas” o una combinación entre conceptos extraídos del fondo común de la cultura o de la moda, como ser Psicoanálisis, Capitalismo, Imperialismo, Modernismo, Lingüística, etc.–; y agrega que se trata de un formato eterno porque escribir sobre un solo tema no vale la pena puesto que –supone– alguien ya lo ha escrito antes. Yo diría –en otras palabras– que tal formato se vuelve imprescindible desde el momento en que lo que se escribe no es un discurso fundacional.

En congruencia con la generalidad establecida por tal hipótesis –“... el tema del ensayo son dos temas” (p. 11)–, es así como, aunque de forma disimulada, he presentado el título de este escrito, en el cual el primer término lo constituye el

nombre de la autora pero, por antonomasia o hiperonimia, señala además la obra o los textos de Alejandra Pizarnik; y para el caso del segundo podría decirse que anuncia una idea sobre cierta recurrencia que yo observo en tales textos. (Ya he adelantado cuál fue el móvil para la elección de la problemática a tratar, y en cuanto a la autora sólo puedo confesar el argumento íntimo del gusto.)

Sin embargo, creo percibir una diferencia con lo propuesto por Aira, en el tipo de relación que el título parece indicar entre los dos términos. Ocurre que aquí, aun cuando la conjunción esté al menos implicada, la relación contiene cierta ambigüedad, dada por la construcción nominalizada –y por tanto de sujeto elidido– del segundo término: tanto el lexema “avidez” como el lexema “nombrar”, designan acciones adjudicables a un sujeto; y aunque el segundo puede suponer un agente no humano (el texto, el discurso, que adquiere independencia de su padre, de su autor, una vez puesto en circulación), el primero admite interpretaciones que oscilan entre considerar como sujeto a la obra, los textos o a “Alejandra Pizarnik” como persona, como autora, como sujeto de enunciación, o como sujeto de enunciado.

Síguese de ello que el cálculo de Aira contiene un punto de vacilación en el tipo de relación que permite conjugar los dos términos que constituyen el título y el tema del ensayo. Y es este punto el que me permite poner a consideración ciertas ideas que, siendo implícitas en el texto *El ensayo y su tema*, son ostentadas, en el otro libro que anuncié interpelar, como una explicación de las operaciones de escritura que, según su punto de vista, Alejandra Pizarnik habría realizado para componer los textos que conforman su obra –considerada como un sistema con sus propias “reglas de juego” (*Alejandra Pizarnik*, p. 18).

Creo ver, como una constante implícita en los textos de Aira, la idea de que toda invención puede serlo sólo en el caso –“a expensas”– de que se recurra a un determinado tipo de operación. Y tal operación –se infiere, como se verá, de lo manifestado– es la que ha de tener lugar en la sala de disección prefigurada por Lautramont, y que los surrealistas adoptaron como método o programa de escritura. Es en el “cadáver exquisito” surrealista, en la combinatoria azarosa de términos, donde César Aira parece ver –parece seguir viendo– la única posibilidad de nacimiento, paradójicamente, de cualquier tipo de invención, la exclusiva fuente de originalidad.

¿Con qué otra metáfora, si no es la de la mesa de disección donde es posible juntar cualquier término o imagen del pensamiento, puede compararse ese “procedimiento simple para producir títulos” (*El ensayo y su tema*, p. 10) que Aira prefirió eufemizar con otra metáfora –claramente más conveniente para el caso–, la de la grilla temática? “...porque la Revolución, que era nuestro horizonte, era eso: el paso de un término a otro, por acción de una conjunción audaz”, confiesa el autor, haciendo hincapié en el hecho de que cuarenta años atrás tales títulos bimembres respondían a particularidades históricas; pero luego señala que, aunque cambien las circunstancias, el formato pervive.

*"Si una combinatoria se agota o se satura, sólo hay que esperar a que la Historia la renueve. El tesoro colectivo de intereses está transformándose todo el tiempo. Pero el interés solo, por actual y urgente que sea, nunca alcanza para hacer arte, porque está demasiado comprometido con su funcionalidad biológica (...) Para que haya arte debe haber un desvío (una perversión, si se quiere) del interés, y el modo más económico de lograr ese desvío es casarlo abruptamente con otro interés. ¡nocua como parece, la operación es radicalmente subversiva porque el interés se define por su aislamiento obsesional, por ser único y no admitir competencia." (p. 11)<sup>3</sup>*

Lo primero que he de decir en cuanto a este párrafo es que concuerdo con la idea de que es necesario *casar* dos temas, combinarlos; sin embargo, como para el caso de toda unión que ha de tener trascendencia, descreo del hecho de que la relación esté basada exclusivamente en un vínculo arbitrario; hay –como en toda pareja si se sigue la metáfora, o como en el caso de los constituyentes del signo lingüístico– por lo menos un motivo o una necesidad que habilita dicha relación.

Pero aun suponiendo que coincido con esta hipótesis para el caso del título del género ensayístico, suponiendo incluso que estoy de acuerdo con que los dos términos que configuran el tema han de concurrir siempre como una conjunción audaz, sin motivo alguno más que la propia imaginación del ensayista que decide casarlos abruptamente, no puedo sino poner en duda el movimiento especulativo mediante el cual Aira traslada o hace extensiva tal concepción a la creación en general y, por relación de inclusión, a la literatura en particular.

El párrafo citado termina con la siguiente proposición que, por si no fuera suficiente su modalidad factitiva que le imprime carácter de episteme, está presentada como síntesis del silogismo: En el origen de esa subversión está el origen del arte de hacer o de pensar. De lo cual podría deducirse una receta para hacer arte."

Y si he concedido aceptar la propuesta para el caso de la/s temática/s de un ensayo –caso que he retomado simplemente para demostrar la generalidad con la que Aira considera el procedimiento de escritura–, es porque creo que el riesgo mayor no está ahí sino en el momento en que el mecanismo es pensado como motor exclusivo de la producción artística de un autor. Lo que incomoda, lo que alarma, es el hecho de que con estas manifiestas premisas posteriores, había ya encasillado de manera similar a la escritura de Alejandra Pizarnik, su actividad íntima de producción, en eso que ahora denomina "una receta para hacer arte".

Lo que pretendo dar a entender es que en ese texto posterior –*El ensayo y su tema*– a aquél en el que Aira analiza la escritura de Alejandra Pizarnik, puede comprobarse que aquello que él atribuyó en ese libro a la autora es, en realidad, un modo particular de ver el mecanismo general de toda escritura e incluso –tal como

parece indicar en el fragmento citado— de toda actividad de creación. La invención, el arte es “bello —parece seguir creyendo Aira— como el encuentro fortuito en una mesa de disección de un paraguas y una máquina de coser” (p.46),<sup>4</sup> como si el origen de toda producción artística fuera un procedimiento similar al de la escritura automática surrealista.

Comparto la idea de la combinatoria como uno de los movimientos que origina el arte, comparto su suposición de que “la combinatoria no se opone al anhelo de novedad, de invención, sino que es la regla que lo mueve”, y también, parcialmente, la visión de que “aquí tocamos la definición misma del arte: es la configuración de los elementos la que hace arte, no los elementos en sí. La forma, no el contenido. En realidad, es este mecanismo de la combinatoria el que produce la repartición forma/contenido”. (*Alejandra Pizarnik*. p.43) Pero el problema no está en la suposición de la combinatoria misma, sino en el tipo de relaciones que, según Aira, permitiría asociar los términos.

De la poesía de Alejandra Pizarnik dice que “... está hecha exclusivamente de términos elevados o ‘nobles’. En ella siempre se trata de la noche, la infancia, el amor, la muerte; nunca del café con leche, el cigarrillo (...) en fin, como el stock es limitado, la poeta se obliga a la combinatoria de una cantidad limitada de términos. Y la combinatoria actúa sobre el horizonte de su agotamiento. ¿Cuántas ‘tiradas’ distintas pueden salir, del puñado de figuras disponibles, albas, niñas, noches, muertes, espejos, etc? (...) Muchos poemas de A. P. pueden leerse en este marco; en rigor todos...” (pp.38-39); y luego aclara que en realidad el mito personal de cualquier autor está dado por la combinación de ciertos temas y palabras que llegan a conformar una especie de repertorio particular o distintivo de ese autor.

También yo he generalizado alguna vez, y quizás aún sigo confiando, en la idea de que el arte se trata —sencilla y retorcidamente— de decir, casi gritar una experiencia; como también creía presentir que esa experiencia —más allá de la posible felicidad de los resultados— es siempre la misma: es un padecer. Pero la generalidad, si involucra a la forma, lo hace a título de que, sea o no una particularidad del arte gritar o simplemente susurrar un dolor, o cualquier otra cosa, sólo es posible crear recurriendo siempre a formas renovadas, generalidad que expone, casi como declaración de principios, cualquier historia del arte. Con esto quiero decir que no desconfío del argumento de que la renovación formal consista en el ejercicio de una nueva combinatoria entre cierto inventario de elementos; no desconfío porque es coherente con la lógica de la materia de la que está hecha toda obra de arte, cualquiera sea su manifestación;<sup>5</sup> no obstante, sospecho del supuesto de que tal renovación ha de tener lugar exclusivamente mediante la nueva disposición del repertorio. Pero eso es sólo una sospecha, como ya dije, la desmesura la veo en otra parte, la veo, por ejemplo, en lo que sugieren fragmentos como los que siguen: (el subrayado es mío)

*“El encuentro o la contigüidad de elementos que un instante atrás habían estado separados por una máxima extensión constituía el hallazgo de lo nuevo, y éste era (y sigue siendo) el imperativo del modernismo. La misión de crear (crearla para anularla) esta máxima extensión fue adjudicado por los surrealistas a la escritura automática y al azar objetivo ya que no se la podía confiar a la razón.” (p.46)*

*“Ya vimos que la escritura automática surrealista le era necesaria a A. P. como precedente instrumental, para disponer de la latitud de elección que asegurara la extensión del ‘salto’ y con él la originalidad y novedad que diera sustancia a su mito personal de poeta.” (p.58)*

Habiendo leído varios párrafos similares, y, no obstante se obvia todo lo advertido hasta al momento, es decir, aun cuando estuviera de acuerdo con Aira también en que el arte –y entonces la literatura– tiene como movimiento de origen el ensayo perpetuo –aunque, como él mismo dice, finito– de una combinatoria de términos, no puedo conformarme con aceptar además esa otra tesis sugerida acerca de que el vínculo entre ellos ha de ser necesariamente caprichoso en principio –a la manera surrealista, pero sin su ideología– y verosimilizado mediante algún recurso después.<sup>6</sup> Creo que Aira omite considerar la posibilidad de que la renovación pueda tener lugar por el tipo de relación a la cual se recurra para hacer posible una variante original en la disposición de los términos. Y creo que es en esta opción donde reside lo más sugestivo, o así lo he sospechado al menos –y con esto me precipito en el tema que me convoca– para el caso de los textos de Alejandra Pizarnik: precisamente el hecho de que, considerado ahora el poema como producto, es en las relaciones que admite la combinatoria donde podría hallarse su excepcionalidad.

Algunos párrafos antes, he dicho que este ensayo no pretende dar cuenta de un análisis acabado sobre el tema del que trata –*La avidez de nombrar* en Pizarnik–, sino que es simplemente un esbozo de cómo es posible ver tal problemática en algunos de los poemas de la autora. He de aclarar, además, que en esta oportunidad me ocuparé principalmente de los títulos de los poemas, de algunos de ellos, y no es sólo por una cuestión de economía discursiva sino porque fue allí, en los paratextos, donde vislumbré y reconocí aquella inquietud que –tal como al comienzo declaré– venía instigándome desde la lectura de otros textos. Pero, además, elijo proceder de tal modo porque creo que es también en la denominación de cada poema donde está insinuada al menos *una* de las correlaciones que sostiene su combinatoria particular.

No voy a realizar una lectura lineal o cronológica de los textos, primero porque considero evidente que no todos ellos tendrán cabida en mi lectura –la generalidad, al menos aquí, es parcial– y segundo porque creo percibir que la problemática

ca que decidí abordar no puede ser vista siempre del mismo modo, pues en cada libro de Pizarnik parece haber un giro retórico que vuelve más compleja la tematización en relación con el lenguaje y las posibilidades de clasificación que él promete.

Una tercera razón es que nuevamente elijo priorizar mi particular interés para comenzar hablando de un poema cuya densidad, que alguien muy cercano me indujo a ver, me ha cautivado desde entonces.

El poema se titula “La carencia” (*Las aventuras perdidas*, 1958), y lo primero que corroe la expectativa del lector es que –y esto ocurre en muchos de los textos– el término no se repite en el cuerpo del poema; y ello, unido al hecho de que se trata de un breve sintagma nominal del cual se espera que algún atributo se predique, parece invitar al lector a hacer de su lectura una búsqueda de lo anunciado en el título. Otro detalle: el sintagma está construido por un verbo nominalizado precedido por un determinante que no sólo viene a reforzar la nominalización sino que parece individualizarla.

Inicia el lector la búsqueda en los versos:

*“Yo no sé de pájaros,  
no conozco la historia del fuego.*

*Pero creo que mi soledad debería tener alas.” (p.51)*

y se encuentra con que en realidad lo que allí se predica es acerca de un sujeto, representado mediante el pronombre de primera persona singular. ¿Dónde está, entonces, la carencia comunicada en el título? Pero ahora también lo urge saber no sólo cuál es el objeto de la carencia, sino además quién es el sujeto de esa acción nominalizada.

El lector relee el paratexto y se precipita a realizar una nueva actividad cognitiva, pues ha verificado que no era una búsqueda, un mero rastrear lo que aquél le exigía, sino una reconstrucción o, aún más, me atrevo a decir: una abstracción. El contenido del término que encabeza el poema ha de ser abstraído de aquello que se atribuye al sujeto de enunciado “yo”, que resulta ser quien –ahora se comprende– es también el sujeto –aunque no se sabe si también el agente– de la acción sustantivada. Es la primera persona quien no tiene conocimiento alguno acerca de los pájaros ni del fuego, quien no tiene nada más que su soledad, y no tiene siquiera alas para ésta. Es la primera persona del singular quien sufre la carencia de todos esos elementos, y es, entonces, el sujeto carente por el cual se preguntaba el lector.

Del análisis puede decirse, entonces, como conclusiones parciales, que los versos constituyen una especie de enumeración velada de carencias, y que advierten además sobre la persona que las sufre. Sin embargo, hay que atender al hecho de que el título está en singular, que no predice la existencia de varias ausencias. Con

lo cual, otra vez, el lector ha de aventurarse en la reconstrucción del sentido insinuado; debe advertir que en realidad la enumeración no funciona como tal, sino como una sucesión de maneras diferentes de nombrar lo mismo: la carencia.

Lo que permite el paratexto es nombrar el sema, anteponer el concepto para que luego aparezca diseminada, en los versos, la esencia; aludida metonímicamente, con un conjunto de frases que se presentan como hipónimos del título.

Ahí están los términos del noble repertorio: “pájaros”, “fuego”, “soledad”, “alas”; combinados sí pero, como se ha visto, lo que importa no es principalmente su concurrencia, su disposición. Y ni siquiera ha sido necesario ir más allá de la interpretación: literal, a las posibles asociaciones que sugiere—el clásico Ícaro, por ejemplo, el mítico Lucifer—, para encontrar que la audacia del poema y su condensada sensibilidad están en las operaciones retóricas—unas a otras subordinadas—que crean relaciones inusitadas entre los términos tan habituales en la poesía de Alejandra Pizarnik.

El citado es un poema del segundo de los libros de la autora que aparecen en su obra completa, pero ya en el anterior—*La última inocencia* (1956)— es posible advertir operaciones similares en el poema—por ejemplo—cuyo título es homónimo al del libro que lo contiene.

Obsérvese que también en éste el paratexto consiste en una sintagma nominal—aunque más expandido que el anterior—cuyo núcleo es ahora no ya una acción nominalizada, sino un atributo: el término “inocencia” es un nombre derivado de un adjetivo que está modalizado en este caso por otro adjetivo—“última”—y nuevamente el artículo, que funciona como un indicio, sugiere—por ser determinativo—que se trata de una inocencia conocida.

En principio, este título es un nombrar algo sin realmente hacerlo, una mera alusión que—otra vez—precipita la búsqueda: el lector tiene ansias de saber cuál es esa inocencia, y de quién. Pero el poema, sus versos, están contruidos mediante la repetición de un verbo que en el encabezamiento de las dos primeras estrofas no está conjugado—“partir”—, lo cual parece referir que esa acción, expresada en las dos estrofas siguientes mediante un verbo conjugado en futuro—“He de partir”—es más un deseo último que una última inocencia. Y, sin embargo, es la insistencia en ese deseo, su reiteración, la que habilita interpretar, a la luz del imperativo del último verso—“Pero arremete ¡viajera!”—, que la credulidad de la primera persona—que es otra vez el personaje sujeto del atributo—se halla precisamente en la esperanza del cumplimiento de esa ambición.

El título también nombra en este caso, pero no se trata ya de una abstracción o concepto, pues no recoge el sentido de una sucesión de metonimias, sino que recorta, clasificándolo con una denominación, ese espacio que está en el intersticio entre la persistencia por intentar salvarse—el deseo de—y su sugerida frustración.

En los dos primeros libros de Pizarnik pueden rastrearse varios títulos cuyo funcionamiento es similar. “La de los ojos abiertos” (p.20), por ejemplo, es un



nombre que tiene lugar solamente por la presencia del determinante, y lo curioso es que entonces ya en el paratexto aparecen condensadas dos de las operaciones características: la nominalización que ha de recoger el sentido esparcido, pero también un principio de esa dispersión, puesto que el sintagma nominal carece de un término núcleo y la referencia es posible sólo atendiendo a todas y cada una de las palabras que lo componen.<sup>7</sup> Una curiosidad más: cuando el lector avanza en la lectura del poema, percibe que el título es en realidad un eufemismo cuyo sentido se comprende a la luz de semas que son antitéticos –“vida”, “muerte”, “ser que nunca fui”.

En oportunidades, el paratexto es también un sustantivo aunque sin determinante, pero que por aparecer en plural constituye un hiperónimo –“Cenizas”, “Silencios”– que parece señalar la especie o el género de lo que en los versos se muestra dispersado mediante términos que serían sus hipónimos. Sin embargo, tal relación entre los términos o frases –generalmente metafóricos– que componen el catálogo particular del poema no es evidente, sino que es posible sólo gracias a la presencia del título que al nombrarlos los incluye y resignifica. El ejemplo más claro de este caso lo constituyen los poemas que se titulan “Cenizas” (*La última inocencia* (p.24), *Las aventuras perdidas* (p.44)) y la variante “Anillos de cenizas” (*Los trabajos y las noches* (p.101)), término muy recurrente en los textos de Alejandra Pizarnik y que, precisamente por el uso recientemente descrito, llega a constituirse en una especie de emblema, pues su aparición metafórica en los textos evocando siempre la misma idea se vuelve –a fuerza de repetición– un índice de aquello a lo que alude metonímicamente: las cenizas son la consecuencia de una destrucción.<sup>8</sup>

A fin de que se comprenda que si persisto en la enumeración de los distintos modos de nombrar en los títulos de los poemas de Alejandra Pizarnik, no es porque pretenda realizar algún tipo de clasificación, sino por querer dar cuenta de la siempre renovada insistencia con que lo hace, he de enunciar ahora una de las hipótesis que de ello es posible derivar.

Se ha podido ver hasta el momento que la operación realizada por los títulos consiste en evidenciar un conjunto de relaciones, hacer patente que hay un vínculo que sostiene la particular combinatoria o disposición de los términos, pero la consecuencia de ello, sin embargo, no es que la significación del poema se cierre.

El paratexto funciona como una especie de sincretismo, construido –como se ha visto– mediante una o varias operaciones retóricas, pero no postula que el sentido priorizado sea el único, sino que, por el contrario, sugiere que si es posible otorgar sentido al poema destacando alguna de las múltiples relaciones que habilita la disposición de los términos, basta con renombrarlo para señalar una nueva significación, e incluso para hacer otro poema.

Es en esta irradiación de alternativas donde puede leerse aquello que yo señalé –al comienzo de este ensayo– en los textos de Alejandra Pizarnik: la relación entre lenguaje y conocimiento. Tal relación –me apuro a conjeturar– no sólo se halla en

la tematización constante de la palabra y el poetizar, y en esa imperiosa avidez de nombrar al mundo, de la que luego seguiré hablando. Surge, además, en lo que sus poemas posibilitan, lo que yo celebro: el elevado nivel de fruición que demandan de su lector. Primero, el texto lo invita –varias lecturas mediante– a descifrar la/s operación/es mediante la/s cual/es es posible entender la relación título-poema, y este mecanismo requiere ya una intelección primera. Pero, además, sugiere, insinúa –y con ello seduce– que si ha podido advertir aquél mecanismo, el lector será capaz de ensayar otros nombres, y con ello delinear nuevas relaciones. Otra operación cognitiva; desacostumbrada manera de exigir del lector su colaboración en la producción de sentido, su tributo –elevado, doble– a la actividad de lectura.

El ejercicio cognitivo en los textos de Pizarnik, entonces, está presente también en lo que el poema –como producto– requiere de sus destinatarios. Pero volviendo a lo que es el modo que me inspira, digo, al deseo de nombrar en la poesía de la autora, y como hasta el momento sólo lo he tratado en textos de los tres primeros libros, resta ver, o al menos indicar –como camino a seguir, como he dicho no pretendo dar fin aquí al tema ni ocuparme de la obra en su totalidad–, su ocurrencia no ya como mecanismo, sino como preocupación que lo explica: el nombrar como actividad de ordenación y clasificación sobre el mundo, cuya tematización aparece más claramente en textos posteriores.

Hasta el momento se trataba del nombre del poema, es decir, de la actuación retórica del lenguaje sobre el lenguaje; sin embargo, creo –y ya otros lo han visto así– que tales ejercicios derivaron de –o al menos en– una obsesión cuyo origen es el nombre en general, el lenguaje y sus posibilidades de referencia. En el tercero de los libros –en *Árbol de Diana*– ya es perceptible a nivel temático, en el poema 6, por ejemplo, más que iluminador:

*"ella se desnuda en el paraíso  
de su memoria  
ella desconoce el feroz destino  
de sus visiones  
ella tiene miedo de no saber nombrar  
lo que no existe" (p.71)*

Más que iluminador –dije– me resulta este poema, sobre el caso, porque además de permitirme sospechar cuál es la sensibilidad concebida en cuanto al lenguaje, ofrece una pista sobre la razón por la cual la mayoría de los poemas de este libro carece de títulos. Sucede que son exhibidos como visiones –ello lo sugiere el nombre del libro pero también este mismo poema y otros–, y como tales difíciles de enunciar. Son revelaciones, anuncios que percibe el personaje –“ella”– y no les cabe títulos singulares, denominaciones, pues ello supondría darles una interpretación particular, resolver la profecía. Pero hay más, porque el poema no sólo tematiza, en el anteúltimo verso, la dificultad que tiene el personaje para nombrar, sino

que manifiesta que ello deviene del hecho de que no hay objeto al cual dar nombre, o al menos que lo desconoce dado que no existe, no existe eso que ha de nombrar porque no lo experimenta, porque no es ella misma. Tal imposibilidad de referencia es formulada, más delante de forma breve –pero por eso mismo con una contundencia que perturba–, en el poema 13:

*“explicar con palabras de este mundo  
que partió de mí un barco llevándome” (p.75)*

Poema de poemas, es éste, si es que la frase es posible para Pizarnik. Poema que tematiza el fracaso de nombrar, de describir lo experimentado. Pero lo curioso es que el fracaso –parece decir– no sólo alcanza al sentido literal de las palabras, sino incluso a su uso conscientemente retórico: el poema sugiere que la metáfora del barco no es tal, y con ello denuncia que no hay forma de explicar –con el lenguaje conocido– lo que quiere decir, puesto que las palabras son ineficaces.

Y ocurre todavía que los textos van más allá de la denuncia de tal imposibilidad de referencia. A veces parecen indicar incluso que es la misma actividad de nombrar lo que acalla todo, interrumpe la mismísima emergencia de que se predique acerca de alguna cosa, y la vuelve silenciosa:

*“te alejas de los nombres  
que hilan el silencio de las cosas” (p.82)º*

81 {ingaramo

Pero si no es posible referir, entonces ¿para qué el poema? El poema, que se nombraba a sí mismo, ahora ya no tiene título. Sucede que tal vez tampoco haya cosas para nombrar, o no hay lenguaje eficaz para hacerlo. El poema parece ser ahora un puro ensayo, que sin embargo sabe de ese fracaso y se dedica a profetizarlo. Y si no tiene título, si no se nombra delineando un sentido a la combinatoria que tiene lugar en sus versos, ha de ser, quizás, como superstición, para no callarlo, para no revelar definitivamente que su ser no tiene razón, para poder seguir diciendo sobre aquello que no existe, con el lenguaje que no lo es.

Más adelante, los textos sugieren otras posibles explicaciones. Habilitan la sospecha, por ejemplo, de que la esencia misma de las cosas –de algunas cosas, al menos– se halla en esa imposibilidad de decirlas, tal como ya parecía insinuar el poema 6.

“La soledad –dice el personaje de *La palabra del deseo*– es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases.” (*La palabra del deseo*, p.157)

Como presumo que muy poco probable resultaría, para quien se aventurase en ello, comprender la concepción de lenguaje que subyacen en los textos de Alejandra Pizarnik –y esto suponiendo que hubiese sólo una–, no voy a comprometerme a realizar tal riesgosa actividad de abstracción. Sin embargo, sí quisiera señalar de qué manera creo yo que estos textos tienen que ver con la inquietud que al comienzo manifesté.

La palabra, ya sea sustantivo, verbo u otra opción gramatical, es el producto del perpetuo intento por aprehender el mundo y ordenarlo, y es la primera actividad del hombre que supondría su superioridad sobre el resto de las cosas que aquél contiene. Mucho se ha dicho ya al respecto, y varias son las intrigas<sup>10</sup> que diferentes comunidades teóricas han acordado sostener. Pero hay una que, luego de la lectura reiterada de un texto verdaderamente sugestivo de Alejandra Pizarnik, me pareció conveniente traer al caso, por la síntesis con la cual está formulada. El texto es “La palabra que sana” –del libro *El infierno musical* (1971)–, y si lo elijo es sobre todo por el afán de recuperarme prontamente de la perplejidad a la que me somete siempre la lectura de su última oración, pues recién ahora he podido atribuirle algún sentido que no contradiga el que me propone el resto del texto.

“Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice, y además más y otra cosa.” (p. 163)

82 {texturas 4-4

El texto parece tratarse de una especie de entimema, en el que la primera oración versa sobre la ingenuidad que supone la esperanza en que el lenguaje pueda desenterrar, aprehender el mundo, sus cosas, aunque éste sea su propósito. La segunda, sin embargo, pone en duda la existencia misma de las cosas explicitando el modo retórico con que el hombre las percibe –las sinédoques extendidas “ruido” - “mar”; “mar” - “mundo”. Y la tercera relata una conclusión que puede derivarse de ello, y postula que entonces el logro del lenguaje es otro; ¿cuál?, se me ocurre el siguiente: no desenterrar al mundo, sino crearlo.

Me consta que la lectura que he bosquejado admite réplicas, sin embargo no puedo renegar de ella, al menos hasta que no atienda a la tentación de referirme a una cita más, y a un comentario acerca de ella presente –lo evoco nuevamente– en el texto de César Aira (*Alejandra Pizarnik*, pp.73-74). Se trata de un conjunto de versos del poema titulado “En esta noche, en este mundo”, versos que la agudeza de Aira ha sabido relacionar con postulados surrealistas. Para el surrealismo –dice el autor– las palabras hacen el amor, al “casarlas” –es oportuno retomar su metáfora–, puesto que como resultado del acercamiento abrupto surge algo maravilloso. Pizarnik en este poema parece negar aquello en lo que se suponía que había creído, permitiendo entender que si el procedimiento sirve para algo, es para señalar no un acontecimiento fecundo, sino una falta, una escasez:

"no  
las palabras  
no hacen el amor  
hacen la ausencia" (p.239)

Si me he extendido en la lectura de los textos literarios, dejando atrás la propuesta que los convocaba, fue con el propósito de que se comprenda mejor la relación que es posible vislumbrar entre lo que antes he tratado sobre la combinatoria y el sentido de sus posibles relaciones y las consideraciones como las que se han podido ver acerca de la tríada lenguaje/referencia/conocimiento.

Dije antes, y reitero, que el título de los poemas consiste, en la mayoría de ellos, en un nombre –un concepto, tal vez– de alguna relación que la combinatoria de los términos siempre reiterados de Pizarnik permite detectar. Dije también que el paratexto, al ser un nombre, una abstracción de esas relaciones, opera como síntesis o reconstrucción de la enumeración generalmente metonímica, perceptible en los versos. Agregó ahora que la insistencia en el uso de tales operaciones retóricas constituye en realidad un ejercicio cuyo motor es aquel momento negativo del lenguaje que –como ha podido inferirse de otros textos de la autora– es su imposibilidad de referir:

"si digo agua ¿beberé?  
si digo pan ¿comeré?" (p. 239)

83 { ingaramo

No, las palabras no hacen el amor, evocan la ausencia y a veces la misma inexistencia de lo que intentan nombrar. El lenguaje no es un índice del mundo, no atrae sus objetos, no lo construye: lo inventa, y con ello lo hace inaccesible; por eso, cada palabra dice más, y otra cosa. Descartada la posibilidad de aprehender, mediante el lenguaje literal, al mundo y sus partes, de usarlo incluso para explicar, a la poesía sólo le queda intentar nuevas combinaciones, extrañas, que puedan dar cuenta de algo, que puedan sugerirlo mínimamente, mediante la diseminación y reconstrucción infinitamente repetidas del sentido. Es en este ensayar eternamente el nombre donde confío ver el rumbo de la poesía de Pizarnik, y desde el que me permito refutar el postulado de Aira acerca de que "Esta limitación es uno de los rasgos más característicos de la poesía de A. P. que se presenta como un trabajo que llegará a completarse (...) que avanza hacia un punto en que quedará dicho todo lo que era posible decir dentro de sus reglas de juego..." (p. 18)

No hay tal limitación porque tal vez ni siquiera haya nada que sea posible decir, y la poesía es un puro intento que comprueba siempre ese fracaso; primero mediante la experimentación de la forma, luego temáticamente porque lo único posible de afirmar parece ser, en todo caso, esa comprobación infalible.

Hay un último poema en cuya lectura quisiera aventurarme, para mostrar, por última vez, ese nombrar errático que es origen en casi todos los textos. Se titula *Moradas*, y como puede verse se trata nuevamente del recurso que apela al sustantivo en plural, y que exige del lector que inicie un atento recorrido, un rastreo.

*“En la mano crispada de un muerto,  
en la memoria de un loco,  
en la tristeza de un niño,  
en la mano que busca el vaso,  
en el vaso inalcanzable,  
en la sed de siempre.” (p. 131)*

Esta vez la relación de inclusión entre la palabra general del título y los versos es bastante evidente, sin embargo, como lector está ya adiestrado, ha aprendido a descreer de lo que parecen obviedades. Si bien el encabezamiento anafórico de los versos remite directamente al paratexto, lo curioso está en éste, en la carga semántica del término elegido: “moradas” tiene la connotación de ser el lugar en el que se habita voluntariamente, y carece del sema adicional de compañía que sugiere el término “hogar”.

Ignoro si ése fue el propósito, pero el efecto que causa la vuelta al título luego de la lectura de los tres últimos versos me parece realmente perturbador. En ellos, como en los anteriores, los nombrados tampoco son realmente lugares —cada verso es una metáfora de algún sentimiento—, pero además la repetición de la palabra “vaso” efectiviza la metonimia al aludir a su contenido y concurrir junto al término “sed”. Tal convergencia metafórica, más la modalización del sentido que infunden los atributos “inalcanzable” y “de siempre”, no sólo permite comprender que la morada más habitual es la “necesidad”, sino que además logra transmitir con una sutileza indescriptible —lo hice lo mejor que he podido—, un sentimiento que, aunque se supone contradictorio, no se lo percibe así: un acostumbrado vivir en desesperación.

La complejidad del procedimiento es tanta como la fuerza con que el pathos es transmitido: una lítote, una atenuación de lo que se dice —a través de una sucesión metonímica de metáforas— para dar a entender mucho más: para provocar un estremecimiento, una conmoción.

Referido con injusta pero necesaria brevedad el mecanismo de otro de los poemas que desde siempre me seduce, quise mostrar con ello cómo el nombrar en Alejandra Pizarnik es en realidad un despropósito, un puro deseo: se nombra metafórica y metonímicamente porque el sentido literal no alcanza para referir; menos aún aquello que tiene que ver con sensibilidades. Pero ocurre que aún con tal superposición de operaciones retóricas el objeto que se intenta referir solamente puede ser aludido. Y, sin embargo, si bien se trata de un despropósito, o tan

sólo de la avidez, es el recurso que permite siempre un nuevo intento, es la premisa de la alegoresis.

A juzgar, entonces, por todo lo expuesto en general, y por esta última descripción en particular, no puedo sino manifestar mi descreimiento de aquello que sostiene Aira, acerca de que por las reglas de juego que rigen la combinatoria de los textos de Pizarnik, su poesía "... no se hace sin sombríos presentimientos de agotamiento". (p.41) Descreo de ello y de la tesis de la cual tal inferencia se deriva. He venido señalando mi desconfianza desde el comienzo de este ensayo, y ahora que llega a su fin, completo el inventario de causalidades, exhibiendo el que me parece en realidad el contra argumento más efectivo.

Por un lado, el acontecimiento de la muerte de Alejandra Pizarnik impide comprobar el destino de agotamiento que a su producción Aira adjudicará; por otro – y ésta es la evidencia que a mi juicio impera –, resulta posible inferir, del análisis de cada uno de sus textos, que si bien por la entropía de su sistema de reglas es coherente suponer un conjunto acabado de poemas, las equiprobabilidades de producción serían en realidad incontables, y a Alejandra no le hubiese alcanzado la esperanza de vida para componer todas las variantes que, por la complejidad contenida en dicho sistema de reglas, serían admisibles aun respetando la exigencia autoimpuesta de la calidad.

Sospecho, sin embargo, que tampoco esto es lo relevante, pues soy víctima también del sentimiento que esa misma entropía produce: la incertidumbre. Es allí donde radica su arte: en la comprobación de que a pesar de vislumbrar, el lector, los términos más preciados, e incluso las operaciones para su combinación, ante la novedad de cada poema, no hay conjetura que resulte infalible.

## Notas

<sup>1</sup> César Aira plantea, en un texto cuyo tema es el ensayo y que en breve trataré, que "a diferencia del novelista, que se enfrenta con los temas del mundo por interposición personaje, el ensayista los encara directamente. Esto no quiere decir que no haya personaje, o que el ensayista realice su actividad antes de la irrupción del personaje. Yo diría más bien que lo hace después. Para empezar un ensayo se hace necesaria una operación específica, y bastante delicada, que es la extirpación del personaje" (El ensayo y su tema, p.12). Pues bien, como ha podido verse, yo he decidido empezar el ensayo con la exhibición del único personaje verosímil que en un texto de tal género cabe, y que no es otro que "mi primera persona del singular" (Alejandra Pizarnik, Nombres y figuras). Y a propósito de esto cabe recordar aquella "reflexión muy sugerente" de Lacan –y que el mismo Aira evoca con esa expresión en su libro sobre Alejandra Pizarnik–, reflexión acerca de la coincidencia imposible del Yo con la palabra "yo". Viene al caso tal propuesta ya que lo que a continuación podrá leerse trata

precisamente de la imposibilidad de adecuación de las palabras con aquello a lo cual pretenden designar. Agrega Aira, además: "El sujeto del enunciado es una máscara infinitamente variada del sujeto de la enunciación". (p. 60)

<sup>2</sup> Piglia, Ricardo: *Crítica y Ficción*, 1986, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, p. 11.

<sup>3</sup> Todavía en esto estoy de acuerdo con Aira, ¿o acaso no ha podido leerse en las palabras preliminares cuál es mi interés primigenio, e incluso que éste constituye cierta especie de obsesión?

<sup>4</sup> Y no se trata en este caso de un interés que antecede a la lectura, y desde el cual se la practica con conciencia, sino de un intento explícito por dar cuenta de -de explicar- el origen de los poemas de Alejandra Pizarnik. Creo que Aira se aventuró demasiado: en lugar de interpretar los poemas desde determinada teoría, de referirse a la actividad de lectura -que, presumo, es el único lugar que el interlocutor tiene para colaborar en la creación del sentido-, quiso ponerse en el lugar de la producción textual, reconstruirla.

<sup>5</sup> Es ya una obviedad que, usando la literatura como ejemplo, al ser el lenguaje su materia y éste -como todo sistema de signos- un conjunto limitado de posibilidades léxicas y reglas gramaticales, toda composición ha de ser necesariamente una combinatoria entre cierto número de términos conjugados de acuerdo con determinadas reglas que son propias de la lengua elegida.

<sup>6</sup> En los textos de Pizarnik dicho recurso sería, según Aira, la subjetividad contenida en la metáfora personal que hace del "yo" un mito y, por tanto, un objeto. "Resumiendo: A.P. invierte el procedimiento surrealista poniendo la evaluación, el 'Yo crítico' al mando de la escritura automática, que así se vacía de su contenido programático y se vuelve un método sin ilusiones ideológicas, al servicio de un oficio (...) el 'Yo crítico' (...) que pone al mando hace la figura de un cuerpo extraño. Puesto ahí, es necesario camuflarlo, homogeneizarlo con el resto del material labrado en las combinatorias de la escritura automática (...). De ahí viene la metáfora autobiográfica que marca toda la poesía de A.P..." (p.16)

<sup>7</sup> Hay títulos como "Mucho más allá", "Del otro lado", "Desde esta orilla", etc., que inducen al lector a que reconstruya en el poema cuál es ese otro lugar que suponen los indefinidos o demostrativos.

<sup>8</sup> También hay poemas en los que el emblema se logra mediante un nuevo recurso. Se trata de que el título, un sustantivo -Noche, por ejemplo- aparece en este caso en los versos pero con un sentido alternativo, incluso como su contrario -"debe ser un sol horrendo"-, y entonces se muestra que el uso es también retórico.

<sup>9</sup> Otro: "como un poema enterado

del silencio de las cosas

hablas para no verme" (p.77)

<sup>10</sup> Ya alguien, en una época bastante lejana, había sugerido, por ejemplo -y tal vez causado con ello alguna impaciencia- la presencia de cierto rasgo inquietante en el lenguaje de los hombres: y no hace mucho tiempo hubo otro que revalorizó, al ponerlas



bajo la luz de un nuevo paradigma, esas mismas proposiciones pero ahora en carácter de teoría. El primero fue Rousseau, el segundo, de cuya obra extraigo para el caso una cita, Paul de Man: "El concepto de hombre es, así, doblemente metafórico: consiste primero en el momento ciego de error apasionado que conduce a la palabra 'gigante', después en el momento de error deliberado que emplea el número para domesticar la metáfora original, salvaje, y transformarla en una metáfora inofensiva (...) la invención de la palabra 'hombre' hace posible que existan 'hombres' al establecer la igualdad dentro de la desigualdad (...) Deberíamos apercibirnos ahora de que lo que Rousseau llama 'verdad' no designa ni la adecuación del lenguaje a la realidad ni la esencia de las cosas que resplandece a través de la opacidad de las palabras, sino más bien la sospecha de que toda la especificidad del hombre puede estar arraigada en el engaño lingüístico." (*Alegorías de la Lectura*, pp. 179-180). Pero, aunque es éste uno de los textos que me inspira, y aún cuando sospecho alguna inquietud similar en los de Pizarnik, he de dejar el tratamiento de este tema para otra ocasión, para no extenderme más ni aumentar el número de las intrigas.

### Referencias bibliográficas

- Aira, César** (1998): *Alejandra Pizarnik*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- Aira César** (2000): "El ensayo y su tema" en *Boletín 9. El ensayo de los escritores*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, diciembre de 2001.
- De Man, Paul** (1990): *Alegorías de la Lectura*. Lumen, Barcelona [1979].
- Pizarnik, Alejandra** (1998): *Obras Completas*. Poesía completa y obras selectas. Edición preparada por Cristina Piña. Corregidor, Buenos Aires.