

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ESCRITURAS EN ESPEJO

ALEJANDRA PIZARNIK: *LA CONDESA SANGRIENTA* EN
SUS EPÍGRAFES

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA

ANA SOFÍA NEGRI VILLAMIL

ASESOR DE TESIS:

DR. SERGIO UGALDE QUINTANA

México, D. F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

A Marat

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a aquellas personas que, ya sea de forma directa o indirecta, contribuyeron a la realización de este trabajo. En primer lugar, agradezco el amor incondicional de mis padres quienes —cada uno a su modo— me ayudaron a superar dificultades tanto prácticas como emocionales y han disfrutado junto conmigo este proceso. Gracias también a mis cuatro hermanas (Paula, Lorena, Irene y Greta) por reorientarme siempre hacia “las cosas importantes”.

Agradezco a la UNAM por la enseñanza recibida y por las múltiples opciones de desarrollo que me ha ofrecido. Al Dr. James Valender por darme la oportunidad de aprender de él y de su trabajo. A la Dr. Luz Elena Gutiérrez de Velasco por su apoyo e interés en este estudio. A mi asesor, el Dr. Sergio Ugalde, y a la Dr. Tatiana Aguilar-Álvarez por ayudarme a organizar mis ideas.

Agradezco a los Ocampo por las pláticas y la compañía compartidas. A mis amigos, en particular a Leo por inspirarme a seguir con mis planes, y a Gloria y a Güicho por solaparme y quererme tanto. A mis compañeras de la sala de becarias por su constante ayuda y por compartir los problemas de escribir una tesis. A María Célia Jáuregui por silenciar las voces.

Finalmente, a Marat, a quien dedico esta tesis, por sus aportaciones filosóficas y su constante confrontación teórica, por las horas que perdió esperando a que yo terminara de redactar una idea, por su comprensión, pero sobre todo, por el cariño sin el cual este camino hubiera sido imposible de transitar.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I. <i>La condesa sangrienta</i> en el panorama literario de la época.	7
Nuestra literatura	8
Aquella literatura	13
La actividad literaria de Alejandra Pizarnik en París	17
Capítulo II. <i>La condesa sangrienta</i> dentro del marco de la obra pizarnikiana	24
Poesía: hay alguien aquí que tiembla.	24
Prosa	43
La búsqueda de la novela	43
Capítulo III. Acerca de <i>La condesa sangrienta</i>	51
La comtesse sanglante. El límite	51
Epígrafes	56
El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza.	57
Está parado. Y está parado de modo tan absoluto y definitivo como si estuviese sentado.	62
et la folie et la froideur erraient sans but dans la maison.	71
¡Todo es espejo!	80
... la loi, froide par elle-même, ne saurait être accessible aux passions qui peuvent légitimer la cruelle action du meurtre.	88
Discusión	92
Apéndices	96
A. Textos que Alejandra Pizarnik denominó como malditos	96
B. Fragmentos de <i>La comtesse sanglante</i> de Valentine Penrose que fueron incorporados en <i>La condesa sangrienta</i>	97
Bibliografía	108

INTRODUCCIÓN

La obra de Alejandra Pizarnik (1936-1972) es, en México, todavía muy poco conocida. Si bien ha habido un paulatino cambio al respecto en los últimos años, es indiscutible que aún hace falta mucha difusión y estudio en relación a la labor de esta escritora.

De su obra, la poesía constituye la parte más estudiada. Sin embargo, Pizarnik también escribió en prosa. En *El deseo de la palabra*¹ aparece una sección llamada “Otros textos”, los cuales Alejandra Pizarnik denominó como malditos.² Éstos, conformados principalmente por poemas en prosa, comprenden obras como *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, *Los perturbados entre lilas* y *La condesa sangrienta*, entre otros. El adjetivo con el que Pizarnik designó tales textos, como señala Patricia Venti, “demuestra que la autora posee plena conciencia de una escritura que permanece ‘al margen’, fuera del canon preestablecido”.³ La crítica, del mismo modo como lo hizo la autora o quizá porque lo hizo la autora, excluyó a estos textos del *corpus* general de las obras pizarnikianas, manteniendo su atención en los poemas. No fue sino hasta 1975 cuando se publicaron póstumamente en *El deseo de la palabra* aquellos textos malditos; sin embargo, pasarían muchos años antes de que alguien detuviera su mirada en alguno de tales escritos. Dentro del grupo

¹ Alejandra Pizarnik, *El deseo de la palabra* (Barcelona: Barral Editores, 1975), Antología preparada por la poeta para el editor Antonio Beneyto y publicada póstumamente en 1975.

² En relación a la edición de *El deseo de la palabra*, sabemos que Alejandra Pizarnik escribió a Antonio Beneyto en una carta del 16 de agosto de 1972: “Otros textos es un *choix de textes* ‘malditos’, sea por no haber sido colectados en libro o bien por ser inéditos.” Ver Patricia Venti, *La escritura invisible: El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* (Barcelona: Anthropos, 2008), pág. 24.

³ Patricia Venti, *La edición de textos inéditos y dispersos*, <<http://patriciaventi.blogspot.com>>

de trabajos en cuestión hay uno que, considero, merece particular atención: *La condesa sangrienta*.

Como cualquier persona que trabaja con el lenguaje, Alejandra Pizarnik se nutría y renovaba no sólo de las experiencias vividas, sino también de sus lecturas y de los textos que escribía. Poesía, novelas, cuentos, diarios, textos filosóficos y críticas literarias. Nada era discriminado por Pizarnik *a priori* aunque determinados libros podían bien ser despreciados una vez leídos o iniciados. *La condesa sangrienta* surge como resultado de un fecundo interés por la lectura por parte de Pizarnik y de una amplia variedad de autores y obras que condujeron a la poeta a seleccionar a Valentine Penrose y en particular su texto *La comtesse sanglante* para realizar lo que en principio sería un comentario crítico. En 1965 Alejandra Pizarnik escribió “La libertad absoluta y el horror”. Dicho texto, fue publicado en la revista *Diálogos* (México) dentro de la sección de reseñas literarias. El texto recibió muy buenas críticas y fue publicado una vez más en el número uno de la revista *Testigo* (Buenos Aires) al año siguiente, pero ahora bajo el título de “La condesa sangrienta”. No fue sino hasta 1971 que *La condesa sangrienta* se publicó de manera independiente reconociéndose así la autonomía del texto.

Este último modo de publicación a cargo de la editorial Aquarius otorgó al texto pizarnikiano un perfil más congruente con la estructura de la obra. Las doce secciones que integran *La condesa sangrienta* fueron cobijadas por la cubierta de un libro.

Erzébet Báthory, una aristócrata húngara que vivió en el siglo XVII, ha sido apodada a lo largo de la historia como “la condesa sangrienta” dado los

numerosos crímenes que cometió durante su vida. Tanto *La comtesse sanglante* como la obra de Pizarnik que lleva el mismo título —con las diferencias inevitables de la traducción— centran su atención en Erzébet. Sin embargo, mientras Penrose trabaja arduamente un elemento contextual e histórico como parte de la novela, Alejandra Pizarnik limita el relato únicamente a aquello que concierne directamente a la forma de ser de la condesa haciendo énfasis, por tanto, en sus conductas. Considero por ello pertinente abordar *La condesa sangrienta* desde una perspectiva cercana a este personaje ya que el tratamiento de sus conflictos y deleites pueden arrojar luces acerca de la totalidad de la obra.

Ahora bien, al advertir que *La condesa sangrienta* surgió —inserta en el ámbito de la difusión y de la crítica literaria— de la lectura de un trabajo en particular y de muchos otros en general, aparece la inquietud de aproximarse a dicha obra desde los textos aparentemente periféricos, los cuales quedan registrados en los epígrafes incluidos en esta prosa. El cuidado con el que Alejandra Pizarnik leía y estudiaba los textos, el espacio que ocupan sus reflexiones y anotaciones de éstos dentro de la totalidad de sus escritos, y la forma en que se relacionaba con los libros, invita a pensar que los epígrafes de *La condesa sangrienta* tienen una función más allá de la simple referencia. La usual concisión y economía de los relatos pizarnikianos siembra la sospecha de que esos diálogos sintéticos constituyen diversos núcleos de significado condensados.

La selección que la poeta argentina hizo del texto de Penrose habla de aquello que llamó su atención y que en ocasiones añadió a *La condesa sangrienta* —casi siempre sin indicar la procedencia de *La comtesse*

sanglante— como parte de su propia escritura. Junto con los epígrafes, los cuales señalan o al menos acercan a las preguntas que Pizarnik se hacía tras leer el trabajo de la francesa, estos elementos conforman una serie de diálogos establecidos con diversos autores que Alejandra Pizarnik quizá percibió como reflejo de su escritura y que, al incorporar a *La condesa sangrienta*, le sirvieron para integrar también su propia voz.

Tomando en cuenta lo anterior, antes de emprender un estudio guiado por diversas teorías literarias o filosóficas, juzgo conveniente el acercamiento a *La condesa sangrienta* desde el mismo método pizarnikiano: la lectura; pero sobre todo, desde el camino indicado por el texto mismo. Seguir las marcas que Pizarnik fue dejando sobre sus reflexiones mediante los epígrafes aunado a los elementos que seleccionó de la obra de Penrose quizá no sólo enriquezca la apreciación de la obra sino que probablemente permita una aproximación a las cuestiones que Pizarnik puso en juego durante la escritura de *La condesa sangrienta*.

Así, en el primer capítulo me ocupo de revisar el entorno literario dentro del cual Pizarnik escribió *La condesa sangrienta* y el inmediato anterior con el objetivo de establecer un marco contextual que permita conocer las tendencias e ideas que pudieron haber influido en la poeta en el momento de redactar la obra que nos compete. Para ello, establecí dos espacios principales por los que la poeta transitó: Buenos Aires y París. Esta división resulta importante pues aunque el texto que nos concierne fue publicado una vez que Pizarnik se encontraba de vuelta en Argentina, gran parte del proceso creativo, sino es que la totalidad, tuvo lugar en París. Además, permite identificar los dos contextos diferentes de los cuales Pizarnik participa y a los que hace constante

referencia. Si bien ella nació y vivió la mayoría de su vida en Argentina, no cabe duda que en su obra existen numerosos puntos de encuentro con ciertas obras de la literatura francesa.

En el segundo capítulo llevo a cabo una revisión de la obra de Pizarnik desde el primer poemario hasta la publicación de *La condesa sangrienta* con el fin de resaltar aquellos elementos de su poética que considero serán de utilidad a la hora de analizar la obra desde la perspectiva que ofrecen los epígrafes.

El tercer capítulo consiste en la revisión de los elementos concernientes a *La condesa sangrienta*. En primer lugar, establezco posibles vínculos entre Alejandra Pizarnik y Valentine Penrose, subrayando aquellos elementos comunes entre el trabajo de una y otra escritora. Posteriormente, y como parte central de este estudio, llevo a cabo el análisis de una selección de los epígrafes de *La condesa sangrienta*. Es importante señalar que el texto está conformado por doce secciones o capítulos, a saber: “La condesa sangrienta”, “La virgen de hierro”, “Muerte por agua”, “La jaula mortal”, “Torturas clásicas”, “La fuerza de un nombre”, “Un marido guerrero”, “El espejo de la melancolía”, “Magia negra”, “Baños de sangre”, “Castillo de Csejthe” y “Medidas severas”. Cada sección está encabezada por un título y un epígrafe propio —a excepción de la primera que comparte título y epígrafe con los de la totalidad de la obra. Así, de los doce epígrafes, decidí trabajar los que consideré más relevantes a partir de los siguientes criterios: el epígrafe “El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza” me pareció importante porque abre la totalidad de la obra y sugiere un cambio en el valor habitual de las cosas, este aparece en “La condesa sangrienta”; dentro de “Muerte por agua” se ubica el segundo epígrafe “Está parado. Y está parado de modo tan absoluto y definitivo como si

estuviese sentado” es significativo porque da cuenta de diferentes tipos de formas y los problemas que éstas presentan; el tercer epígrafe que trabajo es “...et la folie et la froideur erraient sans but dans la maison.” de “La fuerza de un nombre”, donde la figura de la casa, dadas sus posibles resonancias simbólicas, sugiere varias lecturas; a continuación, analizo “¡Todo es espejo!”, epígrafe de “El espejo de la melancolía”, por la posibilidad de trabajar “todo” a partir de una figura que da pie al juego de reflejos ya presente en *La condesa sangrienta* desde su origen como reseña; el último epígrafe que reviso se encuentra en “Medidas severas”, trata sobre la ley y es, además, el que clausura la obra: “... la loi, froide par elle-même, ne saurait être accessible aux passions qui peuvent légitimer la cruelle action du meurtre.”

CAPÍTULO I

LA CONDESA SANGRIENTA EN EL PANORAMA LITERARIO DE LA ÉPOCA.

Para ubicar la publicación de *La condesa sangrienta* en el entorno literario de la época considero importante, en primera instancia, identificar el modo en el que Pizarnik concebía la literatura. María Elena Arias López menciona en relación a la correspondencia con la autora: “Parecía escindida de esa ‘realidad argentina’ del ’69. Recuerdo que me había impuesto como condición previa que si debíamos hablar de literatura tendría que ser de ‘aquella’ (la europea o la que se creaba en Europa) y no de la de nuestro país.”⁴ Al mismo tiempo, en una carta a Juan Liscano, Alejandra Pizarnik se refiere a ‘nuestra poesía’ como la poesía de América Latina pues —dice— “no sé separarla por países”.⁵ De este modo, a partir de un criterio pizarnikiano, tenemos dos tipos de literatura: la ‘nuestra’ y ‘aquella’. Esta diferenciación nos será útil en primer término para reconocer dos escenarios literarios distintos, pero resulta aun más relevante porque nos permite identificar que la tarea de la poeta al escribir *La condesa sangrienta* implicaba llevar un texto desde lo que ella consideraba “aquella literatura” a “nuestra literatura”. El noble propósito, sin embargo, no consigue realizarse del todo pues el texto sufre una metamorfosis en el proceso, convirtiéndose así en una obra autónoma y no ya en la mera referencia de aquél. Podría pensarse también que para acercar *La comtesse sanglante* a los lectores, Pizarnik misma se acercó tanto al texto que éste perdió sus

⁴ Alejandra Pizarnik, *Correspondencia* (Buenos Aires: Seix Barral, 1998), pág. 109. (En adelante cito por la abreviatura APC)

⁵ *Ibid.*, pág. 176.

propiedades iniciales para adquirir las nuevas a la luz de una mirada pizarnikiana. Ahora bien, a pesar de que esa translación del texto de Penrose de una literatura a otra no haya sido del todo efectiva en términos de difusión,⁶ es de igual forma pertinente reconstruir la escena literaria en que tal formulación se planteó pues, nacida del ámbito de la crítica literaria *La condesa sangrienta* debe a ella —al menos— su inicial formulación.

NUESTRA LITERATURA

En la segunda década del siglo veinte, la literatura latinoamericana comenzaba a percibir rigidez en las estructuras del reciente modernismo y buscaba, por tanto, nuevas formas de expresión que renovaran y rompieran el modelo anterior. Así es como se adoptan en América Latina los llamados *ismos*, provenientes de Europa (futurismo, dadaísmo, cubismo, expresionismo, creacionismo) que, gracias al surgimiento de diversas revistas literarias, se difunden por toda América.

César Vallejo fue posiblemente el primer gran ejemplo de renovación del lenguaje. Si bien el poeta peruano despreciaba dichos movimientos por considerar que tenían la novedad formal como único fin, es innegable que tal rasgo se encuentra en *Trilce* (obra que publicó en 1922), aunque ello se deba no ya a un afán de renovación sino a la continua búsqueda de las palabras que refieran su visión de mundo, su realidad. Otra gran influencia para las

⁶ María Negroni señala la falta de atención que la crítica ha dado al texto de Penrose en relación al de la poeta argentina: “al omitirse a Penrose (como si fuera una inexistencia), también Pizarnik queda cercenada, se priva a su obra de un antecedente literario crucial.” en María Negroni, *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003), pág. 23.

vanguardias latinoamericanas fue el chileno Vicente Huidobro quien, en 1931 publicó *Altazor* tras haber escrito una serie de manifiestos acerca del creacionismo, tendencia que pretendía liderar en Hispanoamérica. Simultáneamente a las publicaciones de Huidobro, Pablo Neruda reestructura su poética ante las necesidades que el mundo le impone dando como resultado *Tentativa del hombre infinito*, donde ya existe la tendencia surrealista que desarrollará ampliamente en *Residencia en la tierra*.

No podemos dejar de considerar el lugar que tuvo en la vida y al menos en la primera etapa de la obra de Alejandra Pizarnik el grupo surrealista que reuniría Aldo Pellegrini —a quien conoció gracias a Juan Jacobo Bajarlía⁷— con sus revistas, desde *Qué* (1928) hasta *Boa* (1958). Este grupo estaba integrado inicialmente por Pellegrini, Elías e Ismael Piterbarg, Mariano Cassano y David Sussman. Posteriormente se incluirían poetas como Enrique Molina, Julio Llinás, Carlos Latorre, Francisco Madariaga y Juan José Ceselli.

Qué aparece como una revista de creación y crítica donde no sólo se cuestionan convenciones y tradicionalismos gastados y obsoletos, sino también la sociedad enajenada, el modo de vida rutinario, e incluso el arte y el lenguaje en que éstos se manifestaron:

Definidos exteriormente como inestables (igual y alternativa repulsión por el movimiento y por la inmovilidad, por la acción y por la inacción) nosotros hemos acudido a la única manera de existir en densidad (es decir sin disolvernó) que es la introspección. Este vocablo no lo entendemos como planteamiento de problemas estériles, sino como una manera de dejarse poseer por uno mismo,

⁷ Juan-Jacobo Bajarlía narra cómo fue que introdujo a Pizarnik en el mundo de la bohemia literaria en Juan-Jacobo Bajarlía, *Alejandra Pizarnik: anatomía de un recuerdo* (Buenos Aires: Almagesto, 1998), págs. 27-32, 41-46 y 77-86 principalmente.

estando lo consciente puramente dedicado a revelar por el signo de cada palabra una profunda realidad constitutiva.⁸

En sus páginas se incluyen textos de los propios redactores así como algunos poemas de Borges y de Macedonio Fernández. Tras esta y otras publicaciones surge, en 1952, *A partir de cero* dirigida por Enrique Molina con colaboradores como Pellegrini, Benjamín Péret, Latorre, Llinás y César Moro. El programa enunciado por Molina parte de la siguiente premisa: “Si identificamos la poesía y la vida, aquella planteará al hombre un compromiso esencial que desborda ampliamente el campo de lo literario para presentarse como una conducta fundamental.” Molina finalmente concluye diciendo: “Cuando todos se unan para crearla [la poesía]. Entonces la vida se abrirá salvaje y pura y el hombre volverá ‘a poseer la verdad en un alma y un cuerpo’ ”.⁹ En esta revista participan poetas como Antonio Porchia, Leonora Carrington, Francisco Madariaga, Olga Orozco y aparecen traducciones de autores como Antonin Artaud, Paul Éluard, Ingemar Gustaffson y André Breton.

Heredera de estas propuestas y de los autores antes mencionados, la obra de Pizarnik muestra gran empatía y similitudes con la generación que la precede. En ella se podría incluir a la revista *Sur* dirigida por Victoria Ocampo y a poetas que no he mencionado como Roberto Juarroz, Alberto Girri, Antonio Requeni, Julio Cortázar, Oliverio Girondo y Norah Lange en Argentina, y Rubén Vela, Juan Liscano, Juan Rulfo y Octavio Paz fuera de ella. Por ellos sentía además, una profunda admiración no solo por la amistad que en diferentes

⁸ Aldo Pellegrini, "Pequeño esfuerzo de justificación colectiva," *Qué* (Buenos Aires) 1, 1928. Reproducido en Graciela De Sola, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967), pág. 231.

⁹ Enrique Molina, "Vía Libre", *A partir de cero* (Buenos Aires) 1, 1952. Reproducido en *Ibid.*, págs. 238 y 242.

grados estableció con cada uno, sino también y sobre todo, debido a su uso del español.¹⁰ Sin embargo, la época en la que Alejandra Pizarnik empezó a escribir fue diferente al tiempo en el cual comenzaron a escribir los poetas recién mencionados. La década de los años sesenta fue un momento de reajuste social donde, como menciona Horacio Salas:

[...] la generación del 60 descubría un nuevo lenguaje estético caracterizado por una total desconfianza hacia las formas tradicionales que sus integrantes encontraban inadecuadas para traducir una realidad cambiante, dinámica, arrolladora, cuyas pautas eran totalmente inéditas. [...] Y en todos los frentes se buscó replantear aquellas supuestas verdades que hasta entonces habían sido aceptadas como dogmas indiscutibles [...]¹¹

Alejandra Pizarnik participó de esa búsqueda que, aunada a su interés por las letras, la llevó a sostener un continuo intercambio literario, la mantuvo al tanto de lo que se escribía en esta época y la llevó a simpatizar también con algunos de los escritores de su generación: la del sesenta. Entre ellos se encuentran Elizabeth Azcona Cranwell, Francisco Urondo, Leónidas Lamborghini, Juan-Jacobo Bajarlúa, Francisco Pérez Perdomo y en México José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Otra característica que compartió Alejandra Pizarnik con los poetas de su tiempo fue la ruptura de las formas tradicionales de versificación. La rima y el metro fueron sustituidos por una forma menos esquematizada y de tono más cercano a la experiencia: “Escribo como puedo. Jamás sería capaz de escribir un soneto ni una apología al jardín de esa plaza. Jamás sabría componer un alejandrino ni calcular una rima. No lo lamento, pues D. M.

¹⁰ “No sé escribir. Quiero escribir una novela, pero siento que me falta el instrumento necesario: conocimiento del idioma.” Entrada del 27 de junio de 1955 en Alejandra Pizarnik, *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003), pág. 28. (En adelante cito por la abreviatura APD). A lo largo de sus diarios siguen apareciendo menciones que expresan esta misma sensación.

¹¹ Horacio Salas, *La generación del sesenta* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1975), pág. 18.

tampoco ‘sabría’ hacer ninguno de mis poemas.”.¹² Al mismo tiempo, la influencia del surrealismo promovió la identificación entre la literatura y la vida —elemento no sólo presente sino determinante para Pizarnik—, a la vez que con la literatura y las artes plásticas, con lo cual el espacio visual adquirió mayor relevancia. La misma Pizarnik explica acerca de su proceso creativo:

[...] adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual.¹³

Antonio Requeni, al anotar ciertas características de la generación del 60 señala: “Maestro de la generación del 60: Vallejo en forma predominante, y además Huidobro, Drumond de Andrade, Maiakovski, Éluard, Prevert, Michaux, Pavese y los poetas del tango.”¹⁴ En Alejandra Pizarnik encontramos, en efecto, esa inicial predilección por César Vallejo y más tarde por Huidobro, Michaux y Pavese. Sin embargo, sus gustos se diversificaron ampliamente a lo largo de su incursión en el mundo de las letras y aun más después de su estancia en París de 1960 a 1964 que, como veremos, no sólo es el periodo durante el cual escribe el mayor número de textos y de donde provienen sus obras más relevantes, sino también el espacio desde el cual colaboró más

¹² Entrada del 7 de agosto de 1955 en APD, pág. 50.

¹³ Alejandra Pizarnik, “Prólogos a la antología consultada de la joven poesía argentina” en *Quince poetas*, selec. y pról. de César Magrini, Buenos Aires: Centurión, 1968. Reproducido en Alejandra Pizarnik, *Prosa completa* (Buenos Aires: Lumen, 2006), págs. 299-300. (En adelante cito por la abreviatura APPrC). Lo anterior no hace de Alejandra Pizarnik una poeta surrealista, pues así como aparecen puntos de encuentro con ellos, hay también puntos de marcada discrepancia. Baste como ejemplo el uso de la escritura automática frente a la obsesiva corrección de poemas de la poeta.

¹⁴ Antonio Requeni, “Sobre una nueva promoción poética” *Vuelo* (Avellaneda) 59 (mayo de 1963). Reproducido en Salas, *La generación del sesenta*, págs. 181-186 (pág. 185).

ampliamente en revistas tanto argentinas como extranjeras. Antes de revisar la actividad literaria de Pizarnik en París, en el territorio de “aquella” literatura, cabe anotar que Pizarnik difiere del llamado “realismo romántico” vigente en dicha época. Aunque ya sin las cuestiones regionalistas del nacionalismo en decadencia, este movimiento pugnaba por una literatura de corte mayoritariamente social. En contraste, Alejandra Pizarnik manifiesta un claro malestar cuando se tocaban temas sociales o políticos. Probablemente, no le era posible ocuparse de asuntos de tal índole porque se encuentra inmersa en la extenuante búsqueda de sí misma. Debido a lo anterior, es de suponer que la poeta rechazaría cualquier movimiento que buscara usar la literatura para fines propagandísticos de una u otra ideología. Por si fuera poco, el realismo romántico denigraba a las vanguardias de entorpecer la posibilidad de crear una identidad argentina al exponer un mensaje poco claro, idea que choca con la de Pizarnik desde la sola propuesta de una identidad ya no digamos argentina o no.

Podemos decir entonces que Alejandra Pizarnik fue una poeta que se nutrió de los movimientos de ruptura que aparecieron en un país —y en general en un continente— convulso. Sin embargo, dicho retrato no estaría cerca de semejarse a su referente si no consideramos la trascendental influencia que tuvo en ella la literatura del viejo continente.

AQUELLA LITERATURA

Durante 1940 y 1950, la fenomenología y sobre todo el existencialismo dominaron la literatura francesa. En un ambiente de postguerra donde la humanidad del hombre —valga la redundancia— había sido puesto en duda y

cruelmente mancillada, las artes y la filosofía se enfocaron, de algún modo, en restaurarla al centrar su atención en el sujeto y sus problemas, y al poner de manifiesto su preocupación por el ahora y el porvenir.

Jean Paul Sartre fue el principal guía intelectual en Francia a partir de la muerte de André Gide en 1951. Ya desde 1944, tras el estreno de la pieza teatral *Huis Clos*, el nombre de Sartre se difundió como pólvora entre la gente relacionada con el arte y la cultura gracias a numerosos comentarios —tanto despectivos como halagüeños— en la prensa francesa. Es cierto que *L'Être et le Néant* —obra crucial dentro del existencialismo junto con *Les Chemins de la liberté*— había sido publicada desde 1943, pero no sería sino años más adelante cuando adquiriría la importancia filosófica que tuvo.

Junto a la figura de Sartre se encuentra la de su socia y compañera Simone de Beauvoir, también escritora y filósofa, que fundó las bases para el desarrollo del feminismo con su ensayo *Le Deuxième Sexe*, publicado por primera vez en 1949 en la revista que dicha pareja, junto con Maurice Merleau-Ponty, fundó en 1945: *Les Temps Modernes*. Su contenido debatía temas actuales de política, filosofía y literatura, y en ella escribieron personalidades como Richard Wright, Jean Genet, Michel Leiris y Samuel Beckett; esta publicación fue de las más importantes de la época.

Cercano a Sartre y a Beauvoir se encontraba también Albert Camus quien, desde la perspectiva del existencialismo, escribió *L'étranger* (1942) y *Le mythe de Sisyphe* (1942) entre otras. Fue también encargado de la colección *L'Espoir* de la editorial Gallimard —casa editorial que había publicado tanto las obras del argelino como las de Sartre, y fue responsable también de la publicación de *Les Temps Modernes*.

En 1950 se estrenó en el Théâtre des Noctambules *La Cantatrice chauve* de Eugène Ionesco. La obra, a diferencia de lo que ocurrió con la representación de *Les Bonnes* de Jean Genet, fue un éxito y dio pie a la cada vez más frecuente representación en París del teatro del absurdo — movimiento que aportará con el tiempo emblemas para el acercamiento al enfoque estructuralista y que tiene a su vez como precedente *Le Théâtre et son Double* escrita por Antonin Artaud en 1938—. A continuación serán puestas en escena obras pertenecientes a dicho movimiento como *Les chaises* del mismo autor o *En Attendant Godot* de Samuel Becket. Más adelante, en 1958, Jean Genet escribiría y representaría *Les Nègres* conmocionando una vez más al público; pero esta vez, sí alcanzó la aceptación.

En estos años, a partir de la obra de Claude Lévi- Strauss *Anthropologie structurale* (1958), el estructuralismo se apropió de la escena antropológica, filosófica y literaria. Si bien sólo este personaje se hizo llamar estructuralista, hubo otros pensadores que compartían ciertos aspectos del enfoque o, mejor dicho, compartían el rechazo por elementos semejantes aunque negaban ser estructuralistas pues, como explica John Sturrock, lo veían como una grave violación a su libertad de pensamiento.¹⁵

They also sought to replace such systematic structures with structures of their own —structures which define new spaces of nonconformity and freedom. Different as they are from one another, Lacan, Barthes, Derrida and Foucault all developed structures of language and thought characterized by gaps, discontinuities and suspensions of dictated meanings in which difference, plurality, multiplicity and the coexistence of opposites are allowed free play.¹⁶

¹⁵ Vid. John Sturrock, "Introduction", *Structuralism and since : from Lévi Strauss to Derrida*, ed. John Sturrock (Oxford; New York: Oxford University Press, 1979), pág. 3.

¹⁶ Eve Tavor Bannet, "Introduction: The voice of Someone", *Structuralism and the logic of dissent : Barthes, Derrida, Foucault, Lacan* (Urbana: University of Illinois Press, 1989), pág. 5.

De los nombres mencionados, hay uno que nos interesa más para efectos de este estudio: Jaques Lacan. La teoría de este psicoanalista parte de la relectura de los trabajos de Sigmund Freud. Explicada de manera muy escueta, ésta se basa en el entendido de que cada individuo se constituye como sujeto gracias al entramado que se conforma entre tres registros diferentes, a saber: el simbólico (la palabra); el real (el cuerpo) y el imaginario (la imagen). El trabajo que presenta en 1936 y posteriormente en 1949 titulado "El estadio del espejo como formador de la función del Yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" atrajo la atención tanto de intelectuales como de artistas por el tratamiento que hacía del tema de la imagen, tan debatido por filósofos y artistas surrealistas y cubistas entre otros.

Alejandra Pizarnik llegó a París en 1960 cuando los ojos del país, después de la guerra de Indochina, estaban puestos en los sucesos de la guerra de independencia de Argelia —un combate terriblemente sangriento— donde tanto los intelectuales de derecha como los de izquierda habían tomado partido. Las publicaciones periódicas, por tanto, ocupaban la mayoría de sus páginas en declaraciones de carácter político-sociales y en discusiones sostenidas entre los simpatizantes de las diversas tendencias. *Les Temps Modernes*, *France-Observateur*, *L'Express*, *L'Esprit public* sostuvieron ese tono hasta 1962 cuando se firmó el Acuerdo de Evian y se reconoció la independencia de Argelia. Sin embargo, para esa fecha había sido publicado ya el primer número de *Tel Quel*, revista literaria fundada por Philippe Sollers en 1960 alrededor de la cual se darían cita grandes personalidades como Jean Ricardou, Denis Roche, Julia Kristeva, Roland Barthes, Jaques Derrida, Michel Foucault y Jaques Lacan entre otros. Así, a partir de la aproximación

“estructuralista” y de la *nouveau roman*, la revista llegaría a ser clave para los círculos intelectuales de la época. Cuesta trabajo pensar entonces que Pizarnik no se acercara a dicha publicación y a sus propuestas dado que estaba inmersa en ese entorno cultural. Del mismo modo y en relación al tema de la imagen, considero que tal permanencia en los círculos intelectuales parisinos, generó en Alejandra Pizarnik la incorporación de ideas e inquietudes que Jaques Lacan trabajó en sus seminarios. A estas pláticas asistieron teóricos de la talla de Roland Barthes, Julia Kristeva, Philippe Sollers, Michel Foucault, Jaques Derrida y Claude Lévi-Strauss entre otros, de tal suerte que las problemáticas planteadas allí, de una u otra forma, se integraron a la red de lenguaje activa que Bachelard llamaría tiempo después “la logósfera”.¹⁷

LA ACTIVIDAD LITERARIA DE ALEJANDRA PIZARNIK EN PARÍS

A pesar de ser esta la época más prolífica de la actividad literaria de Alejandra Pizarnik, cabe anotar que el único trabajo fijo que mantuvo durante su estancia en París fue el de la revista *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* que, según narra Cristina Piña,¹⁸ pudo haber obtenido gracias a Octavio Paz o a Julio Cortázar —ambos relacionados en ese momento con la UNESCO de quien dependía tal publicación—. Si bien publicó un número considerable de artículos para dicha revista —además de poemas como “El Ausente” y “En la oscuridad abierta”— que le permitieron mantenerse en aquellos momentos de apremio económico, no por ello su opinión acerca de la publicación era favorable:

¹⁷ Cf. Gaston Bachelard, *El Derecho de Soñar*, trad. Jorge Ferreiro Santana (México: Fondo de Cultura Económica, 1985).

¹⁸ Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik: una biografía* (Buenos Aires: Corregidor, 2005), pág. 95.

Trabajo un poco en *Cuadernos* donde corrijo pruebas de imprenta cuatro horas por día y también colaboro, a veces, en la enciclopedia *Larousse*. *Cuadernos* es una revista muy horrible de manera que mi contacto con ella es exclusivamente administrativo. Apenas consiga algo mejor cambiaré de sitio de trabajo.¹⁹

Esta visión tan negativa de la revista adquiere sentido si consideramos que: “Pizarnik experimentaba un fuerte rechazo por los compromisos políticos de cualquier especie. La historia de su familia judía en Polonia, diezmada sucesivamente por los nazis y por los comunistas, le otorgaba un total desinterés por cualquier clase de sacrificio en aras de una ideología correcta”²⁰ y que *Cuadernos del Congreso* era una publicación de orientación claramente política, a juzgar por la Editorial del primer número de la revista donde se enumeran los puntos del Manifiesto del Congreso por la Libertad de la Cultura por los cuales se regiría. Algunos de ellos son los siguientes:

-Ninguna doctrina política o económica puede pretender determinar por sí sola el sentido de la libertad. Las doctrinas y las ideologías deben ser juzgadas según la suma de libertad real que le reconocen al individuo.

-Consideramos que la teoría y la práctica de los Estados totalitarios constituyen la peor amenaza que la humanidad ha conocido a lo largo de su historia.

-La amenaza y la neutralidad respecto de esta amenaza constituyen una traición a los valores esenciales de la humanidad y una abdicación del espíritu libre. El destino de la humanidad puede depender, durante varias generaciones, de la respuesta que demos a este desafío.²¹

Cuadernos del Congreso afirmaba tener también la intención de “recoger y traducir lo universal a nuestro idioma, pero así mismo y sobre todo recoger y canalizar las ricas y variadas expresiones del espíritu latinoamericano hacia lo

¹⁹ APC, pág. 70.

²⁰ APC, pág. 54.

²¹ Editorial, "Libertad y universalidad de la cultura", *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*.1 (marzo-mayo de 1953), pág. 4.

universal.”²² Sin embargo, la tendencia política ejerció mayor impacto que la literaria en la revista y quizá ese fue el motivo por el que Alejandra Pizarnik buscaría publicar sus trabajos en otras revistas a pesar de que éstas se encontrarán del otro lado del Atlántico. Lo anterior no implica que la poeta no participara en las revistas europeas. Encontramos trabajos de su época parisina en *Courier du Centre International D’Etudes Poétiques* y poemas traducidos al francés tanto en *Les lettres nouvelles* como en *Nouvelle Revue Française*.

Alejandra Pizarnik había trabado amistad desde Argentina con numerosas personalidades del medio literario. Ya en París, ciudad capital para las letras en esas fechas, y a partir de la intrincada red de amistades que había ido tejiendo gracias a sus obras y a sus inquietudes, la poeta se rodeó de una gran cantidad de gente —tanto europeos como hispanoamericanos— relacionada de un modo u otro con el mundo de la creación. Fue a través de estos vínculos que pudo publicar sus textos en diversas revistas de Latinoamérica aún residiendo a tantos kilómetros de allí. Durante el tiempo que Pizarnik estuvo en Europa colaboró en revistas ya existentes como *Sur* —donde publicó artículos como “El poeta desinteresado”, “Zona prohibida” y “Alberto Girri: *El ojo*”— o la *Revista Nacional de Cultura* de Caracas y en publicaciones de nueva o reciente aparición. Por mediación de Juan Liscano y Guillermo Sucre —director de *Zona Franca* el primero y jefe de redacción el segundo— escribió *en y sobre* dicha revista²³ cuyo primer número apareció en

²² *Idem*.

²³ Alejandra Pizarnik, “Antología poética de Ricardo Molinari”, *Zona Franca* (Caracas) 26 (octubre de 1965), pág. 50 y Alejandra Pizarnik, “Un equilibrio difícil: Zona Franca”, *Sur* (Buenos Aires) 297 (noviembre y diciembre de 1965), pág. 108, respectivamente.

1964. En Argentina escribió en las nacientes *Poesía=Poesía*, *Poesía Buenos Aires*, *Agua Viva* y *El escarabajo de oro*. Pero hay una participación que resulta ser la más relevante para el asunto que nos compete y es la que realizó para la revista *Diálogos*. Si bien esta colaboración se llevó a cabo una vez que la poeta se encontraba de vuelta en Argentina, el texto publicado había comenzado a fraguarse desde París según testimonio de Roberto Juarroz.²⁴

A finales de 1964 apareció en México, el primer número de la revista *Diálogos*. La dirección corrió a cargo de Enrique P. López y Ramón Xirau — quien en los siguientes números ejerció solo dicho cargo— y José Emilio Pacheco se ocupó de la redacción. En relación al carácter de la revista José María Espinasa señala:

Xirau podía, conscientemente o no, desempeñar —y de hecho desempeñó después— un papel interdisciplinario, en donde lo literario o lo artístico no fuera una limitación sino que cumpliera el papel de crisol, convocando a otras disciplinas y maneras del pensamiento, pero sin abandonar su especificidad discursiva, y así estructurar una nueva concepción de la revista. De allí la razón del título de la nueva publicación: *Diálogos*.²⁵

Si bien esta concepción de la revista resulta bastante afín al perfil pizarnikiano, aún no se explica el porqué de la publicación de *La condesa sangrienta* en *Diálogos*.²⁶ En términos prácticos, muy probablemente la decisión de enviar *La*

²⁴ En Piña, *Alejandra Pizarnik: una biografía*, pág. 92, la autora menciona en relación a la amistad entre Pizarnik y Cortázar: “las afinidades son inagotables y van desde la elaboración literaria de un mismo personaje histórico —la condesa húngara del siglo XVI, Erzébet Báthory—, respectivamente en *La condesa sangrienta* —texto al cual Alejandra ya estaba dándole vueltas en la cabeza en 1963, según testimonio de Roberto Juarroz—, y *62 modelo para armar*.”

²⁵ José María Espinasa, ed., *Revista Diálogos: antología*. (México: El Colegio de México, 2008), pág. XII.

²⁶ Alejandra Pizarnik, “La libertad absoluta y el horror”, *Diálogos* 1.5 (julio-agosto de 1965), págs. 46-51.

condesa sangrienta a *Diálogos* haya sido a partir de una sugerencia o incluso invitación a colaborar en ella por parte de Octavio Paz, quien tenía gran injerencia en el rumbo y las publicaciones que aparecían en dicha revista. Sin embargo, aún queda la duda de por qué ya de vuelta en Argentina, ante un nuevo surgimiento de revistas literarias —en las que, por cierto, después colaboraría— decidió publicar *La condesa sangrienta* fuera de allí.

Ya antes se mencionó la existencia de aquellos textos malditos con relación a los cuales Patricia Venti subrayó el conocimiento de la autora acerca de su exclusión del canon. María Negroni también señala una zona sombría en los trabajos de Pizarnik dentro de la que se encuentra la obra acerca de Erzébet Báthory y a la cual la autora “prefirió mantenerlos inéditos u optó por su publicación afuera del país.”²⁷ Así, aparece una zona de textos malditos que por encontrarse fuera del canon preestablecido, la autora opta por mantenerlos inéditos o exiliarlos. Cabe hacer hincapié en un dato que antes apenas se mencionó: en esta primera publicación, el texto de Pizarnik llevaba el título de “La libertad absoluta y el horror” que posteriormente se sustituye con “La condesa sangrienta”. Aunque no me ha sido posible revisar los cambios entre esta primera y la segunda publicación, la sola modificación del título pone de manifiesto la constante y minuciosa corrección que hacía Pizarnik de sus textos y que, tanto en sus diarios como en los testimonios de sus conocidos, queda patente. Pero hay una peculiaridad en este cambio de título más allá de la revisión y corrección obsesiva de la poeta y es que dicha revisión fue realizada en función de la entrada del texto a Argentina, territorio de la obra pizarnikiana. Tomando en cuenta lo anterior se puede suponer que el cambio de título

²⁷ Negroni, *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, pág. 14.

constituye un mecanismo mediante el cual la marginalidad fehaciente de *La condesa sangrienta* queda aislada de los otros trabajos de la poeta argentina; no repercute en ellos pero implica dos consecuencias importantes: por un lado, al despojar el escrito del título anterior, la trayectoria de la obra firmada en México por la poeta argentina quedó clausurada. Ya no se hablará, en adelante, de “La libertad absoluta y el horror” sino de “La condesa sangrienta”. Por otro lado, al adoptar el título en español de la obra de Valentine Penrose, la obra de Pizarnik fue amparada dentro de su exclusión, quedó al resguardo de la autoridad que para ella representaba el texto francés.

Así fue que se publicó por ¿primera vez? “La condesa sangrienta”.²⁸ Bajo la dirección de Sigfrido Radaelli, el primer número de la revista *Testigo* — la cual se jactaba de publicar únicamente textos inéditos— alojó el texto pizarnikiano entre sus páginas. Junto con “Poetas de Buenos Aires” de Jorge Luis Borges y “La fuerza de las horas” de Carlos Mastronardi, por mencionar algunos, apareció “La condesa sangrienta” dentro de una sección de la revista llamada “Uno y el Universo”.

El texto reapareció en la escena literaria cuando en 1971 la editorial Aquarius decidió publicar el texto como una obra autónoma. Si bien la posibilidad de leer *La condesa sangrienta* como un texto en sí mismo podría haber implicado un llamado a la revisión de dicha obra éste no fue atendido y una vez más se pasó por alto.

En resumen, valdría la pena señalar que más allá del exilio al que en un principio la autora lo consignó, *La condesa sangrienta* presenta varios elementos que lo insertan y vinculan dentro del ambiente parisino que la poeta

²⁸ Alejandra Pizarnik, “La condesa sangrienta,” *Testigo* (Buenos Aires) 1 (enero-marzo de 1966), págs. 55-63.

conoció. En un primer lugar, habría que anotar el interés de Alejandra Pizarnik por el personaje de la condesa y por sus acciones. El escrito que realiza la poeta expone e indaga en los posibles motivos y circunstancias que llevaron a la condesa Báthory a realizar las atrocidades narradas. Al seleccionar y resaltar de la obra de Penrose los elementos que considera claves de la personalidad de Erzébet, Pizarnik lleva a cabo un análisis muy minucioso que considero cercano al que sugiere el psicoanálisis lacaniano para analizar a un sujeto. En ambos casos se trata del estudio del sujeto en su singularidad y desde su singularidad. Pizarnik lee a Erzébet desde la condición de dicho personaje, no desde estructuras rígidas o parámetros preestablecidos. Desde esta perspectiva, como sucede en el psicoanálisis que propone Lacan, es el lenguaje —con recursos como metáforas y metonimias— el que le permite identificar tal singularidad.

En segundo lugar, al aparecer la singularidad, queda abierto el camino hacia el inconsciente y el deseo. Si bien ello podría generar ensoñaciones placenteras, es igualmente posible que conduzca hacia la pesadilla y el horror. En la obra en cuestión, Pizarnik no escatima en imágenes perturbadoras que responden al orden de lo singular de la condesa, de su inconsciente y de sus deseos. Por lo anterior, podría establecerse un cierto vínculo entre el texto pizarnikiano y el surrealismo que, a pesar de que en los años sesenta ya no era un paradigma tan influyente como lo había sido anteriormente, dejó como legado la preocupación por la liberación de los deseos y el inconsciente, elemento que quizá Pizarnik aprehendió y desarrolló al escribir “La libertad absoluta y el horror”.

CAPÍTULO II

LA CONDESA SANGRIENTA DENTRO DEL MARCO DE LA OBRA PIZARNIKIANA

POESÍA: HAY ALGUIEN AQUÍ QUE TIEMBLA.

La primera parte de la obra pizarnikiana está compuesta casi únicamente por poemas. Hay algunas excepciones, por ejemplo, algunos artículos de crítica como: “Antonio Porchia”, *El Hogar*, 1956 y “Fondo arriba de Jorge Sergio”, *La Gaceta*, Tucumán, 22 de junio de 1958. Estos escasos artículos de crítica literaria publicados en años tempranos de la carrera de la poeta, representaron los primeros ensayos de lo que más tarde —a partir de 1960— sería un trabajo recurrente.

Esta primera etapa de la obra de Alejandra Pizarnik es claramente una etapa de formación y aprendizaje. En 1955 fue publicado —con el financiamiento paterno y el apoyo de su amigo y entonces maestro Juan Jacobo Bajarlía— su primer poemario firmado bajo el nombre de Flora Alejandra Pizarnik²⁹ y titulado *La tierra más ajena*. Si bien el tono preponderante de estos poemas remite al romanticismo alemán —tanto por el yo que adolece ante la insatisfacción del mundo como por los ambientes generalmente oscuros, misteriosos entre las sombras y el bosque— el perfil surrealista queda también evidenciado por el uso de la escritura automática

²⁹ El nombre de nacimiento de Pizarnik es Flora. El cambio de pluma sucede de forma gradual y —según lo refiere Juan Jacobo Bajarlía en *Alejandra Pizarnik: anatomía de un recuerdo*, págs. 73-76— muy premeditado: de Flora Pizarnik a Flora Alejandra Pizarnik y finalmente firmaría sólo como Alejandra Pizarnik. Es muy probable que la transición hacia “Alejandra” responda al deseo de hacer del nombre puro lenguaje, más allá de las implicaciones familiares del nombre asignado por los padres.

como elemento recurrente o al menos como forma de iniciar un poema. Como consecuencia, hay en esos poemas ideas y términos puestos con poco rigor que responden más a la primera imagen, al carácter inmediato y espontáneo. En parte debido a la influencia de este recurso se aprecia un lenguaje y una sonoridad todavía muy poco pulidos en comparación con los poemas que escribirá posteriormente. El léxico, por ejemplo, abarca tanto palabras cargadas de simbolismo (que seguirán presentes en la poesía pizarnikiana) como elementos cotidianos. En el primer fragmento de “Un boleto objetivo”³⁰ se lee: “entre los soplos de tantas arterias/ hurgo agazapada en los bolsillos de/ mi campera/ tratando de hallar algo que haga/ flotar mi destripada/ aurora” En este fragmento, “mi campera” y “aurora” son los dos términos que quedan resaltados por la ordenación del poema. El primero, de carácter cotidiano y trivial estorba a las posibles resonancias que el segundo término podría haber generado en relación al momento justo del inicio del día. Esta discordancia de carácter irá desapareciendo a medida que la poeta argentina siga adelante con su labor hasta lograr que los términos y motivos conformen un conjunto selecto y limitado que se repetirá constantemente y del cual César Aira dirá:

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, no abierto indefinidamente a los dictados de la inspiración o la experiencia sino cerrado como una combinatoria, y con el final a la vista.³¹

En relación con lo anterior, habrá que señalar que gracias a esa aparición de términos cotidianos, en *La tierra más ajena* aún es posible ver el mundo

³⁰ “Un boleto objetivo” en Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Buenos Aires: Lumen, 2007), pág. 29. (En adelante cito por la abreviatura APPC).

³¹ César Aira, *Alejandra Pizarnik* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2001), pág. 18.

exterior representado, rasgo que también se irá desvaneciendo hasta volcarse del todo hacia una subjetividad. Aunado al hecho de que el libro se publicó todavía incluyendo el nombre de Flora, las características antes mencionadas podrían haber sido parte de los motivos por los cuales la poeta siempre renegó de este poemario.

Ya en *La última inocencia* (1956) hay indicios que permiten entrever el estilo y los temas que definirán la poesía de Pizarnik donde la precisión de las imágenes responde cada vez más a una elección milimétrica de las palabras. El poemario inicia con “Salvación”, poema de tono casi épico que termina a modo de augurio dando pie a la trayectoria pizarnikiana: “Ahora/ la muchacha halla la máscara del infinito/ y rompe el muro de la poesía.” Comienza así una trayectoria poética donde el lenguaje ha adquirido un lugar primordial y promete ser un refugio, la “salvación” para la poeta. El mundo exterior comienza a alejarse, se levantan algunos muros destinados al confinamiento de la voz poética e inicia así la creación de un espacio interior con los límites cada vez más ceñidos entorno a ella.³² Hay, en estos poemas, todavía un mundo externo pero aparece por oposición al que se está elaborando: “¡Pudiera ser tan feliz esta noche!/ Si sólo me fuera dado palpar/ las sombras, oír pasos,/ decir ‘buenas noches’ a cualquiera/ que pasease a su perro,/ miraría la luna, dijera su/ extraña lactescencia, tropezaría/ con piedras al azar, como se hace.”³³ Las expectativas están puestas en ese nuevo espacio lejos del mundo, en “el lugar donde todo es posible”, por lo que el diálogo interior se perfila

³² En Venti, *La escritura invisible: El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, págs. 37 y 38, la autora establece un vínculo entre lo interior y lo íntimo y menciona: “lo *íntimo* se convierte en un lugar donde encerrar el temor y escapar de la mirada de los otros. Por ello, el sujeto actúa con la convicción de que puede salirse del mundo y recluirse en sí mismo.”

³³ “Noche”, APPC, pág. 57.

dominante: “Del otro lado de la noche/ la espera su nombre,/ su subrepticio anhelo de vivir,/ ¡del otro lado de la noche!”.³⁴

En *La última inocencia* aparece por primera vez el espacio en blanco como uno de los elementos que intervienen en la conformación del poema. No considero exagerado atribuir a este rasgo —que se mantendrá a lo largo de la poesía pizarnikiana— un referente inmediato en la cultura judía, a fin de cuentas “La Torá ha sido escrita con fuego negro sobre fuego blanco” lo que da pie a la lectura tanto del nivel pashat (el nivel literal, representado por el fuego negro, las letras) como del nivel de las ideas que se generan a partir de éste (el nivel metatextual, representado por el fuego blanco, los espacios, la hoja misma). Si me detengo en esta explicación es porque este rasgo cultural resulta un elemento importante para acercarnos al modo en el cual Pizarnik llevaba a cabo sus lecturas al tiempo que ayuda a entender no sólo que en sus poemas habrá que prestar atención también al espacio vacío, sino que da cuenta de un posible motor para sus juegos de palabras, ya sea en la conversación cotidiana —mencionada numerosas veces por sus allegados— o en sus mismos trabajos, sobre todo en los últimos. También ayuda a entender la búsqueda obsesiva de Pizarnik por la palabra perfecta ya que la declaración aggádica³⁵ “a menudo se ocupa de una sola letra, y explica también por qué un

³⁴ “Poema para Emily Dickinson”, APPC, pág. 64

³⁵ De manera muy escueta podría decirse que tanto el Midrash Halajá como el Midrash Aggadá o Haggadá son métodos de exégesis de las escrituras judías. El primero responde no sólo a las leyes judías sino también a las costumbres y tradiciones de manera normativa, mientras que el segundo consiste en la recopilación de leyendas y relatos diversos que conducen a una interpretación alegórica. Vid. Juan Carlos Castelló, “Filosofía y literatura, una gran oportunidad didáctica”, *Diálogo filosófico*.53. El proceso de hominización (2002), pág. 307.

rollo de la Torá se hace inútil para su empleo en la sinagoga si se escribe con una letra de más o de menos. Cada letra cuenta.”³⁶

“Sólo un nombre” da cierre al poemario completo retomando la importancia de la palabra. En este poema queda explícita la apuesta a favor del lenguaje pues se ha colocado la identidad misma —el nombre— en el territorio del texto. La búsqueda de la poeta, el anhelo por encontrarse a sí misma, desarrollándose en el campo de la literatura. Este poema podría considerarse, por lo anterior, epítome de la poesía de Alejandra Pizarnik:

alejandra, alejandra
debajo estoy yo
alejandra³⁷

En “Sólo un nombre” es evidente la relevancia del espacio. La colocación de los versos sugiere, al tiempo que lo enuncia, un camino descendente hacia las profundidades del lenguaje en donde, aún por debajo de su propio nombre, en el fondo, se encuentra “alejandra”. “Yo lloro debajo de mi nombre”³⁸ escribirá en el poema inaugural de su siguiente poemario y hacia el final de su vida —siguiendo la trayectoria hacia lo profundo— encontrarían en el departamento de Montevideo 980 escrita en el pizarrón una última nota de la poeta: “No quiero ir nada más que hasta el fondo.”³⁹ Quizá ese fondo que menciona responda al lenguaje en estado puro que se refiere a sí mismo; casi un lenguaje objeto. En ese sentido, no resulta extraño que “alejandra” aparezca

³⁶ Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo* (México: Siglo XXI, 1989), pág. 42.

³⁷ “Solo un nombre”, APPC, pág. 65

³⁸ “La jaula”, APPC, pág. 73.

³⁹ Al hablar acerca de la muerte de la poeta Cristina Piña menciona el hallazgo de dicha nota. Vid. Piña, *Alejandra Pizarnik: una biografía*, págs. 15 y 200.

siempre en letras minúsculas pues se trata no ya de un nombre propio sino del sustantivo. Alejandra objeto, pero también Alejandra lenguaje.⁴⁰

La duplicación del nombre en el primer verso podría responder a la escisión entre las diversas voces que habitan su poesía y, en ese sentido, la duplicación de “alejandra” insinúa tanto un mecanismo especular como la relevancia de la mirada. El poema completo terminará por establecer como base ese juego frente al espejo cuando la “alejandra” del fondo obtiene —en la “superficie” o primer verso— un reflejo duplicado.

Así, en “Sólo un nombre” se encuentran varios aspectos que serán recurrentes en la obra de Pizarnik: el juego con el lenguaje que, por su parte, da pie en esta ocasión a un problema ontológico donde la identidad del sujeto lírico es puesta en tela de juicio ante la multiplicidad de voces que lo habitan; la presencia de reflejos que harán posible la identificación del sujeto; la importancia del aspecto visual del poema a través de una forma breve y fuertemente condensada y —quizá como consecuencia de la combinación de los aspectos mencionados— una tendencia hacia la reducción que está apuntando siempre hacia el silencio en el sentido no ya del silencio como fin, sino como elemento siempre en tensión con las palabras. El silencio hace posible la estructura ya que es gracias a esa tensión que la estructura se sostiene.

Durante el proceso de corrección de sus poemas: “Alejandra solía hablar de imágenes ciertas e imágenes falsas y aplicaba el hacha del Juicio Final sin misericordia a estas últimas”, por imágenes falsas entiéndase “fraguadas,

⁴⁰ Vid. nota 29.

desarraigadas, en falsa escuadra, disfrazadas.”⁴¹ Éste podría ser el principio fundamental en el cual la poeta basó sus extenuantes correcciones frente a la “pizarra-lienzo” lo cual “privilegia la poda como método de edición, y percibe a las palabras como una serie de bloques combinatorios”.⁴² Dicho lo anterior, podríamos establecer una relación directamente proporcional, dentro de la concepción estética de la autora, entre la reducción antes señalada — consecuencia de la atracción hacia el silencio de la cual la poeta misma hablará varias veces—,⁴³ y el perfeccionamiento de las obras —que no por casualidad toma como herramienta el hacha impía de la corrección. Así, mientras más breves, más condensadas o más cercanas al silencio, más perfectas y sublimes. Por decirlo de otro modo, Pizarnik pulía los poemas a manera de joyero para eliminar de ellos las *impurezas* de la expresión en bruto y obtener así las *pedras preciosas*⁴⁴ de su poesía. Pero sobre todo, para otorgar al poema la forma que ella buscaba.

⁴¹ Ivonne Bordelois *apud* Cristina Piña en *Alejandra Pizarnik: una biografía*, pág. 100.

⁴² Laura Torres Rodríguez, "Alejandra Pizarnik y la novela en práctica" *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. <<http://www.lehman.edu/ciberletras/v22/torresrodriguez.html>>

⁴³ Incluido en *El deseo de la palabra*, (Barcelona: Ocnos, 1972) y en *Textos de Sombra y últimos poemas*, (Buenos Aires: Sudamericana, 1982) y posteriormente reproducido en APPrC, págs. 26 y 27, encontramos la afirmación más directa en “Palabras”: “En mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio” pero esta es sólo una mención entre de tantas además de las varias alusiones figuradas dentro de sus poemas. Cabe mencionar que este texto forma parte de aquellos “Otros textos” de *El deseo de la palabra* denominados como malditos.

⁴⁴ Tomo la expresión del siguiente fragmento: “Por ello me han sido de inmenso valor esas frases o fragmentos de frases, restos de monólogo o de diálogo extraídos del sueño y retenidos sin error posible [...] Por sibilinas que sean, cada vez que he podido las he anotado con todos los cuidados que se les deben a las piedras preciosas.” André Breton *apud* Aira, *Alejandra Pizarnik*, pág. 23. La metáfora es significativa si se recuerda que “para que la «Virgen» entre en acción es preciso tocar algunas *pedras preciosas* de su collar.” en “La condesa sangrienta”, APPrC, pág. 283.

Las aventuras perdidas está ya escrito desde el interior del nuevo espacio. La transición parece haber terminado y la voz poética se encuentra ahora fuera del mundo, en “La jaula”:

Afuera hay sol.
No es más que un sol
pero los hombres lo miran
y después cantan.

Yo no sé del sol.
Yo sé la melodía del ángel
y el sermón caliente
del último viento.
Sé gritar hasta el alba
cuando la muerte se posa desnuda
en mi sombra.

Yo lloro debajo de mi nombre.
Yo agito pañuelos en la noche
y barcos sedientos de realidad
bailan conmigo.
Yo oculto clavos
para escarnecer a mis sueños enfermos.

Afuera hay sol.
Yo me visto de cenizas.⁴⁵

Junto con el establecimiento de un nuevo espacio —posteriormente llamado “un amado espacio de revelaciones”⁴⁶— el exilio del mundo se vuelve patente. El sentimiento de extranjería es ahora contundente y en cierto modo justifica la adopción del nuevo lugar. Acerca de la escritura de los diarios, Patricia Venti señala: “Pizarnik creó para sí una idea nueva de seguridad, que consistía en mantener una eternidad fugaz o una transitoriedad perpetua. En la cual, el sentido permanente de pérdida la llevó a buscar un territorio invisible y prometido, en donde el sufrimiento era un elemento permanente que la hacía

⁴⁵ “La jaula”, APPC, pág. 73.

⁴⁶ “Revelaciones”, APPC, pág. 156.

diferente a los otros”.⁴⁷ Considero igualmente atinada esta aseveración en relación a su quehacer poético donde incluso la diferencia se acentúa a través de distintos recursos frecuentes como la prosopopeya, el oxímoron o la paradoja, los cuales enfatizan la no pertenencia de la voz poética a un espacio delimitado, su imposibilidad. Se pueden observar algunas de esas figuras en *Las aventuras perdidas*: “Recuerdo mi niñez/ cuando yo era una anciana”, “Música jamás oída,/ amada en antiguas fiestas”, “Es el miedo,/ el miedo con sombrero negro/ escondiendo ratas en mi sangre,/ o el miedo con labios muertos/ bebiendo mis deseos.”

En los poemas pareciera que la angustia generada por este espacio desconocido —a la vez fascinante y amenazador—, se traduce en un discurso continuo, probablemente con el fin de no dejar lugar al silencio. Así, la reducción, la limitación de las palabras a lo meramente esencial, se suplanta con los recursos de repetición que generan un ambiente de temor, de nerviosismo y de inseguridad donde el argumento habrá de ser repetido hasta que, casi a modo de rito, adquiera cierto grado de verdad por el poder mismo de la palabra.⁴⁸ “Desde esta orilla de nostalgia/ todo es ángel./ La música es amiga del viento/ amigo de las flores/ amigas de la lluvia/ amiga de la muerte.”⁴⁹

Un elemento que vale la pena señalar es el epígrafe de Georg Trakl que precede al primer poema de *Las aventuras perdidas*: “Sobre negros peñascos/ se precipita, embriagada de muerte,/ la ardiente enamorada del viento.” De la

⁴⁷ Venti, *La escritura invisible: El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, pág. 59.

⁴⁸ La repetición se hace presente mediante el paralelismo, la anáfora y la aliteración.

⁴⁹ “Desde esta orilla”, vv. 7-12, APPC, pág. 98. Véase también “Exilio”, “Cenizas”, “La noche”, “El miedo” y “Peregrinaje”.

imagen que toma Pizarnik destaca la caída, el camino descendente (una vez más) que conduce a una muerte no explícita pero inminente. Si consideráramos que la ardiente enamorada del viento es la poeta —la ardiente enamorada del lenguaje por decirlo de otro modo—, esa muerte que se anticipa bien podría ser el silencio que, como se observa, aunque no de manera explícita, sigue latente en este poemario. El confinamiento al que se ha sometido la voz poética, se sabe, tarde o temprano desembocará en el silencio como lo augura el siguiente pasaje: “Yo ahora estoy sola/ —como la avara delirante/ sobre su montaña de oro— arrojando palabras hacia el cielo,/ pero yo estoy sola/ y no puedo decirle a mi amado/ aquellas palabras por las que vivo.”⁵⁰

En 1962 Alejandra Pizarnik publicó *Árbol de Diana*, un poemario escrito casi en su totalidad durante su estancia en París y que significaría para su trayectoria como poeta, el despunte contundente en las esferas literarias. Es en este período donde, como bien indica Cristina Piña,⁵¹ comienza la asimilación más notoria entre Alejandra Pizarnik y la tradición de los poetas malditos —principalmente Nerval, Rimbaud, Mallarmé, Lautreamont y Artaud— para quienes vida y poesía, en diferentes niveles y con diferencias notables, estaban de una u otra forma ligadas. Con respecto a lo anterior, cabe señalar la entrada del diario de Alejandra Pizarnik del 11 de abril de 1961 donde encontramos una clara apelación a este vínculo desde su perspectiva:

Pero cómo hacer real mi monólogo obsesionante, cómo transmutar en lenguaje este deseo de ser.

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real

⁵⁰ “Cenizas”, APPC, págs. 82 y 83. .

⁵¹ Vid. Piña, *Alejandra Pizarnik: una biografía*, págs. 117-122.

fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura.⁵²

La aparición de este cuestionamiento será retomada como interrogante y motivo en poemarios posteriores y, del mismo modo que la afinidad con los poetas malditos, será un elemento cada vez más desarrollado. En ese sentido, *Árbol de Diana* establece, a partir de una atmósfera onírica y melancólica, cierta semejanza con *Aurélie* de Nerval, ambos textos parecen luces lejanas de un paisaje de otro mundo.

Los poemas de este volumen, como bien señala Aira, tienen como característica común la brevedad, es como si: “se los hubiera podado de todo lo superfluo para dejar sólo lo mejor, lo que los hace poéticos, sin el andamiaje discursivo, de progresión o desarrollo”.⁵³ Esta forma de presentar los poemas en su expresión más instantánea coincide nuevamente con aquella idea de Pizarnik referida en palabras de Ivonne Bordelois acerca de las imágenes ciertas e imágenes falsas, pero además lleva implícita la perfección de la depuración mencionada anteriormente, pues el andamiaje de las ideas queda oculto, mostrando únicamente el momento sublime de su poesía. Cada poema es un espacio único e irrepetible, donde se lleva a cabo la evocación de la realidad pizarnikiana a manera de ritual. Los poemas mantienen constante la inefabilidad del tiempo presente, del instante, lo cual contribuye a crear un ambiente donde las palabras “suenan mágicamente”, donde el lenguaje parece acercar la otra orilla y cerrar, al menos un poco, la herida.⁵⁴

⁵² Entrada del 11 de abril de 1961, APD, pág. 200.

⁵³ Aira, *Alejandra Pizarnik*, págs. 21 y 22.

⁵⁴ Pizarnik diría tiempo después: “Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos.” en “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”,

Como se anticipó en *Las aventuras perdidas*, encontramos en *Árbol de Diana* la palabra como punto de fuga del mundo. El *árbol* rinde frutos y ofrece a través del personaje mitológico de la diosa una experiencia cercana a la de la creación, la creación por la palabra. Octavio Paz, quizás en ese sentido —en el sentido de tratarse una obra que al ser capaz de crear un mundo adquiere el carácter mágico de lo sobrenatural— califica a este poemario como luminoso en el prólogo del libro: “el árbol de Diana es transparente y no da sombra. Tiene luz propia, centelleante y breve.”⁵⁵

Si bien tal descripción resuena fácilmente en el ambiente creado por estos poemas, no se debe dejar de lado lo que sigue en la definición botánica:

Nace en las tierras resacas de América. La hostilidad del clima, la inclemencia de los discursos y la gritería, la opacidad general de las especies pensantes, sus vecinas, por un fenómeno de compensación bien conocido, estimulan las propiedades luminosas de esta planta.⁵⁶

Si solamente se considera que “es transparente y no da sombra” se suprime una parte muy importante de lo que genera la luminosidad del poemario que no debería perderse de vista: el crucial papel que juega la zona oscura en los poemas. En otras palabras, la luminosidad en los poemas de *Árbol de Diana* implica siempre una oscuridad que —como sucede en la pintura con el claroscuro— se combina con la luz en tanto que se oponen y se complementan simultáneamente. Así, las zonas luminosas de los poemas adquieren una fuerza mayor por contraste con lo opaco que, por su parte, genera una sutil atmósfera de tinieblas. Lo anterior se ve reflejado en varios de los poemas de

entrevista de Martha Isabel Moia, publicada en *El deseo de la palabra* y reproducida en APPrC, págs. 311-315.

⁵⁵ Prólogo a *Árbol de Diana*, APPC, pág. 101.

⁵⁶ *Idem*.

Árbol de Diana, pero el más evidente lo encontramos al llegar al poema 25 escrito, con motivo de una exposición de Goya:

un agujero en la noche
súbitamente invadido por un ángel⁵⁷

El agujero y la noche remiten a la oscuridad mientras que la aparición del ángel —tanto por la figura del ángel relacionada con la pureza como por la aparición repentina, súbita que puede evocar un brillo o una chispa— hablan de la luz. Una luz clara y fugaz en un espacio muy bien delimitado —el del agujero en la amplitud de la noche.

Árbol de Diana es además el poemario donde Alejandra Pizarnik retoma una forma lírica que no había vuelto a utilizar en sus libros desde *La tierra más ajena* (precisamente el poemario del cual renegó): el poema en prosa. Sin embargo, los poemas en prosa de ese primer poemario resultan mucho menos refinados que los presentes en *Árbol de Diana*. “Dédalus Joyce”⁵⁸ de *La tierra más ajena* por ejemplo, permite pensar que se trata más bien de un poema en verso al estilo de los que se encuentran en dicho poemario, pero escrito de manera continua. En “En el pantanillo” —también de aquel primer volumen de poesías— se observa una suerte de cliché poético donde a casi todo sustantivo le corresponde un adjetivo y, a lo largo del poema, se procura usar el menor número posible de partículas (ya sean artículos, pronombres o preposiciones) como si de ese modo cada palabra obtuviera mayor carga significativa. Por el contrario, lo que se consigue es una relevancia artificial, imágenes —como las llamaría Pizarnik— falsas:

⁵⁷ “25”, APPC, pág.127.

⁵⁸ “Dédalus Joyce”, APPC, pág. 31.

[...]La cascada reverdeja los pastos silenciosos que nutren la negra pelambre de la tierra vestida de brillo.

Sombras persistentes, imágenes constantes que obligan a las retinas a cargarlas alegremente en frágiles moles [...]

Los labios espesan las notas. Labios cerrados por arrugas hábilmente conseguidas. Labios plegados sobre dientes felices.⁵⁹

Para que tal forma funcionara, requeriría encontrarse en un lugar y en una medida precisos. Así sucede en *Árbol de Diana*. Al leer el poema 8 encontramos: “Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de la que espero. No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá”.⁶⁰ A pesar de que aparece una forma similar a la que antes hemos mencionado, aquí la “memoria iluminada” no se encuentra saturada visualmente, lo que sí sucede en “En el pantanillo”. Lo anterior se debe a que en el poema 8 aparece una sola vez la secuencia de sustantivo-adjetivo aunque reforzada por la aposición explicativa. Aún así, el contraste de imágenes (iluminada/sombra, vendrá/no vendrá) consigue neutralizar la carga semántica y mantiene el poema —como diría Cristina Piña—⁶¹ dentro de una levedad encantada.

Al final de este libro se encuentra un apartado con poemas escritos previamente a los que conforman el *corpus* principal de *Árbol de Diana* llamado “Otros poemas”. Acerca de este segmento Aira señala: “Estos poemas dan la impresión de ser fragmentos, y por su ubicación representan algo así como una ‘liquidación’ de una etapa de aprendizaje.”⁶² En efecto, dichos poemas parecen ser, tras los primeros tres poemarios, un punto de transición de la poesía pizarnikiana, un momento previo a la etapa que se inaugura con *Árbol de Diana* y que se prolonga hasta *Los trabajos y las noches*.

⁵⁹ “En el pantanillo”, APPC, pág. 33.

⁶⁰ “8”, APPC, pág. 110.

⁶¹ Piña, *Alejandra Pizarnik: una biografía*, pág. 112.

⁶² Aira, *Alejandra Pizarnik*, pág. 21.

Este siguiente libro de poemas titulado *Los trabajos y las noches* fue escrito de manera paralela al texto de *La condesa sangrienta* y comparte con él una serie de inquietudes que, considero, dan pie a la transformación patente en el poemario; del mismo modo, algunos poemas sueltos se escribieron en este periodo aunque varios se mantuvieron inéditos. Así, la revisión de este poemario no puede ignorar la cercanía con el relato sobre Erzébet Báthory como tampoco a aquellos otros poemas que en varias ocasiones dan cuenta de los movimientos que la poeta realizaba o al menos consideraba.

Los trabajos y las noches se divide en tres secciones. Una primera que podría considerarse continuación del poemario anterior, una segunda de transición, y la tercera, y última parte, como elemento de innovación y transgresión.

En la primera sección, si bien se mantiene el tono evocativo y misterioso de *Árbol de Diana*, los poemas aparecen teñidos por un halo de melancolía. Lo anterior, si se considera la melancolía en términos freudianos,⁶³ puede estar relacionado con dos elementos que dominan *Los trabajos y las noches*, a saber: la ausencia del amante y la presencia de la muerte. Estos rasgos dominan el poema haciendo de él su punto de convergencia y, en su combinación, lugar de metamorfosis.

Si bien desde antes comienza a notarse cierta transformación estilística con la aparición de los poemas en prosa de *Árbol de Diana*, es en *Los trabajos y las noches* cuando la ausencia del amado deja una *herida* en el lugar del

⁶³ Freud asocia la melancolía con el duelo. Habla de un “duelo patológico” en función del cual puede esgrimirse los principios del melancólico por sus semejanzas sintomáticas. *Vid.* “Duelo y melancolía” en Sigmund Freud, *Obras completas* (Buenos Aires: Amorrortu, 1984), págs. 235-256.

amor y cuando la muerte —quizá a partir de la enfermedad del padre de Pizarnik quien moriría en 1967— amplía su territorio. Esta suerte de nube que establece el tema de la muerte sobre los poemas, propiciará una serie de transformaciones y alteraciones cuya influencia será determinante en la poética pizarnikiana.

Los tres poemas que conforman el segundo apartado del libro funcionan a modo de retrospectiva. La poeta lanza una última mirada hacia aquello que se deja atrás y ofrece al lector una imagen de su antiguo proceder. “Verde paraíso” presenta esa forma en que Pizarnik trabajaba con el lenguaje:

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios⁶⁴

La búsqueda exhaustiva, meticulosa por la palabra precisa, la palabra pura, la que “diga sin decir” y le permita crear “imágenes dibujadas por una voz inaudible”⁶⁵ a tal punto, que puedan ser consideradas como silencios. Sin embargo, en el poema siguiente titulado “Infancia”, el silencio tiene también otro carácter:

Hora en que la yerba crece
en la memoria del caballo.
El viento pronuncia discursos ingenuos
en honor de las lilas,
y alguien entra en la muerte
con los ojos abiertos
como Alicia en el país de lo ya visto.⁶⁶

En los primeros versos encontramos nuevamente las imágenes antes aludidas donde el decir y las cosas resultan tan cercanos que parecen estar en silencio,

⁶⁴ “Verde paraíso”, APPC, pág. 175.

⁶⁵ Ivonne Bordelois y Alejandra Pizarnik, “El poeta desinteresado”, *Sur* 278 (septiembre-octubre de 1962), pág. 7.

⁶⁶ “Infancia”, APPC, pág. 176.

una suerte de armonía absoluta. Es cuando “alguien entra en la muerte” que el silencio se transforma en supresión, en interrupción, en otras palabras, en muerte. “Infancia” pone de manifiesto la noción de la poeta ante esta otra cara del silencio y anticipa un cambio que irá sucediendo a partir de aquí en la poética pizarnikiana. La tensión contenedora de la que antes se habló entre silencio y palabra,⁶⁷ parece ceder ante la fuerza del primero. Ese silencio del ritmo acompasado entre las cosas y las palabras irá cediendo lugar al que se hace presente del mismo modo que la muerte. El tiempo estará marcado ahora por ese saber que atemoriza a las palabras ante la posible esterilidad del silencio, las imágenes irán danzando despavoridas buscando nuevas formas de permanecer, de “escondarse en el lenguaje”.

A consecuencia de lo anterior, en la última parte de *Los trabajos y las noches*, se encuentra una zona angustiada y oscura donde las palabras se saben amenazadas. Se entrecruzan y se combinan con el único objetivo de seguir diciendo, como si pudieran de este modo engañar al silencio y ahuyentarlo definitivamente, aunque pronto se verá que no es posible. En “La verdad de esta vieja pared” se observa cómo la aliteración que se da por el sonido “m”, parece enmudecer al resto de los sonidos y acentúa el eco de ese rumor agónico que finalmente muere:

que es frío es verde que también se mueve
llama jadea grazna es halo es hielo
hilos vibran tiemblan
hilos
es verde estoy muriendo
es muro es mero muro es mudo mira muere⁶⁸

⁶⁷ Vid. pág. 28 y 29. Acerca de “Sólo un nombre”.

⁶⁸ “La verdad de esta vieja pared”, APPC, pág. 194.

A partir de esta lucha con el “silencio exterminador” y con la muerte, la voz poética irá escindiéndose gradualmente en una serie de voces difuminadas. Las voces dispersas serán más débiles que aquella única voz contundente a la que la poeta siempre aspiró.

Los cambios, entonces, suceden a lo largo de *Los trabajos y las noches* como parte de la transición hacia un espacio más cercano a la muerte y al silencio. Desde el modo en que está organizada la división en secciones —que sugiere por sí misma, como se revisó anteriormente, una transformación— hasta el reconocimiento del silencio estéril.

Cabe mencionar que al quedar amenazada la palabra, queda amenazada también la poeta. El silencio, como se mencionó anteriormente, es a fin de cuentas la muerte del poeta. Pizarnik siempre estableció un vínculo sumamente estrecho con la poesía, pero a partir de ahora, estará su propia estructura involucrada en la relación:

Trabajé arduamente en esos poemas y debo decir que al configurarlos me configuré yo, cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poema y logré realizarlo. Sé que no me parezco a nadie (esto es una fatalidad). Ese libro me dio la felicidad de encontrar la libertad en la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería.⁶⁹

La búsqueda de la poeta por encontrarse a sí misma coincide entonces con la búsqueda de las palabras precisas. Así, el cuerpo de la poeta está íntimamente —simbólicamente, si se quiere— ligado al poema, a merced de él. Queda establecida de esta forma una relación directamente proporcional entre la palabra y el cuerpo, lo cual da pie a revisar la metamorfosis antes mencionada en términos no sólo de las palabras y sus transformaciones, sino también de las modificaciones que estas inducen en la totalidad del cuerpo del poema. No

⁶⁹ “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, APPrC, pág. 314.

es mera coincidencia que sea en estos años cuando Pizarnik escribe un gran número de los poemas que conformarán los “textos malditos” entre los cuales encontramos el siguiente:

Caer hasta tocar el fondo último, desolado, hecho de un viejo silenciar y de figuras que dicen y repiten algo que me alude, no comprendo qué, nunca comprendo, nadie comprendería.

Esas figuras —dibujadas por mí en un muro— en lugar de exhibir la hermosa inmovilidad que antes era su privilegio, ahora danzan y cantan, pues han decidido cambiar de naturaleza (si la naturaleza existe, si el cambio, si la decisión...).

Por eso hay en mis noches voces en mis huesos, y también —y es esto lo que me hace dolerme— visiones de palabras *escritas* pero que se mueven, combaten, danzan, manan sangre, luego las miro andar con muletas, en harapos, corte de los milagros de a hasta z, alfabeto de miserias, alfabeto de crueldades... La que debió cantar se arquea de silencio, mientras en sus dedos se susurra, en su corazón se murmura, en su piel un lamento no cesa...

(Es preciso conocer este lugar de metamorfosis para comprender por qué me duelo de una manera tan complicada.)⁷⁰

Este poema “remite a un doble juego entre la corporeidad y las palabras; diálogo entre un cuerpo defectuoso, indigente, mendigo de las palabras y palabras como criaturas corporales, ‘voces’ miserables y crueles”.⁷¹ Al mismo tiempo, da cuenta de ese cambio padecido por las palabras que ahora “se mueven, combaten, danzan...” y lo hace en la forma poética que le permitirá a la poeta tratar de reunir sus voces en una: el poema en prosa.

⁷⁰ “Descripción”, APPrC, pág. 28.

⁷¹ Ana María Rodríguez Francia, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser* (Buenos Aires: Corregidor, 2003), pág. 310.

PROSA

LA BÚSQUEDA DE LA NOVELA

Una de las obsesiones constantes a lo largo de la vida de Pizarnik y que se fue acentuando a partir de este momento, era escribir en prosa. Junto con su constante confrontación con el lenguaje, la poeta sentía la necesidad de incursionar en el género de la novela como si fuese ése el único medio por el cual podría consolidarse como escritora: “Así ahora, me gustaría escribir novelas en el estilo más realista y tradicional que existe. No sé por qué me parece que una novela así es un verdadero acto de creación. Porque la poesía no soy yo quien la escribe.”⁷² Esta idea —recurrentemente mencionada en las páginas de sus cuadernos— de que la voz de los poemas está dividida o es múltiple o viene de alguien más, explica la necesidad de una prosa en la que se ha puesto la expectativa de reencontrar *una voz*: la suya. Al escribir una novela, las diversas voces que plagan el discurso poético de Pizarnik, tendrían que adquirir cuerpos propios para construir personajes.⁷³ Adquirirían entonces un lugar, dejando su voz, la de la autora, por fin libre para deshacerse de ellas y obtener también su espacio. Considerando lo anterior vemos que lo que parece faltar no es un decir sino el cuerpo que sostiene lo que se dice: “¿Qué

⁷² 26 de junio de 1962, APD, pág. 225.

⁷³ En 1955 Pizarnik apunta que en la novela que quisiera escribir, ella sería un personaje: “Pensar en la novela, o en las cartas a Andrea. Convencerse de la importancia secundaria del argumento. Lo esencial son los trozos de caracteres. Tiemblo por mi subjetividad. Desconfío de mi constancia. ¿Cómo podría lograr llegar hasta el fin? Pienso que actualmente todo argumento sería autobiográfico. No tengo el menor deseo de crear seres felices, ni países que no he visto ni situaciones en que no intervine. [...] Me gustaría una novela autobiográfica pero escrita en tercera persona.” Entrada de junio de 1955 en APD, pág. 26.

quiero contar? No tengo nada que denunciar, mejor dicho, denuncio todo y a todos. Lo que falta es lo concreto [...] hay en mí una sed balzaquiana de posesión del mundo, de comprimirlo en un libro, de apropiármelo.”⁷⁴

La novela promete un lugar, según la concepción de la autora, dentro del cual podría investirse de un cuerpo. “Escribir un solo libro en prosa en vez de poemas o fragmentos. Un libro o una morada en donde guarecerme.”⁷⁵ Posteriormente escribiría: “No, yo quiero un refugio. El refugio es una obra en forma de morada. ¿Acaso no lo es este —digamos— ‘diario’?”⁷⁶ Así, el libro funciona como el cuerpo que exige la novela mientras que los poemas, de carácter fragmentario, son hojas sueltas, reproducciones dispersas en ésta o en aquella revista y que sólo en la multiplicidad de voces, adquiere un cuerpo, un poemario.

Si bien nunca pudo concretarse el proyecto de escribir una novela podríamos decir, de acuerdo con Laura Torres Rodríguez,⁷⁷ que los trabajos en prosa de Alejandra Pizarnik dialogan directamente con su idea de la novela. De tal modo, cabría considerar el lugar preponderante que ocupan los cuadernos de la poeta como elementos de condensación, de organización y puntos de fuga hacia la creación. Dentro de tales cuadernos, la poeta hizo también una distinción entre los diarios y el *Palais du vocabulaire*.

El primer grupo incluye toda la serie de cuadernos en donde la poeta apuntaba sus reflexiones tanto íntimas como literarias. En ellos, no sólo hacía con frecuencia comentarios acerca de los libros que en aquel momento estaba

⁷⁴ 11 de abril de 1963, APD, pág. 333.

⁷⁵ 28 de septiembre de 1962, APD, pág. 275.

⁷⁶ 21 de junio de 1964, APD, pág. 368.

⁷⁷ Rodríguez, "Alejandra Pizarnik y la novela en práctica"

leyendo, sino que también esbozaba teorías acerca de sus principales problemas, sus retos y sus ventajas al escribir. Al tiempo que escribía en sus cuadernos, la lectura de los diarios publicados de otras personalidades —esta prosa que media entre lo literario y lo referencial, entre la reflexión íntima y la filosófica— le proporcionaba a Pizarnik, por un lado, una suerte de guía que le permitía identificar similitudes o diferencias con sus propios diarios y, por el otro, una compañía que acompañaba sus lecturas y sus escritos haciendo posible seguir creando: “Hallo en este diario carencia. No obstante, me impulsa, no sólo a continuar escribiendo el mío sino a escribir más poemas y más prosas. Debería comenzar mi novela. Pero me asusta mi impericia literaria”.⁷⁸ La idea de seguir un diario, por tanto, era en Pizarnik no sólo parte del ejemplo que habría aprendido de Kafka, de Katherine Mansfield, o de Julien Green, por mencionar algunos, sino que se trataba de un espacio necesario e insustituible: “Pero me asfixio y a la vez me marea el espacio infinito del vivir sin el límite de un ‘diario’”.⁷⁹

El otro grupo de cuadernos que escribía la poeta argentina era el *Palais du vocabulaire*. Este documento está constituido por una serie de cuadernos así llamados por Pizarnik donde transcribía todas aquellas citas o secciones de textos que le parecían interesantes, que le generaban inquietudes o que, por una u otra razón, quería tener a la mano. Ésta última frase puede tomarse de manera literal, pues aquello que la poeta escribía en el *Palais du vocabulaire* solía no sólo funcionar como elemento de reflexión para la posterior creación sino que integraba, tal cual aparecía en el texto base, un nuevo texto del cual posiblemente dicho fragmento era punto de partida. Así, a pesar de la basta

⁷⁸ 20 de abril de 1958, APD, pág. 119.

⁷⁹ 10 de agosto de 1969, APD, pág. 482.

información que pudiera ofrecer el *Palais du vocabulaire* acerca de las lecturas de Pizarnik y sus reflexiones inmediatas, la mayor aportación de este documento es que da cuenta de un proceso en donde el texto creado se sujeta a discursos ajenos que le preceden conformando juntos un nuevo cuerpo literario.⁸⁰

Aunado a estas libretas sugiero tener en cuenta un señalamiento que plantea Nora Catelli acerca de la relación entre Alejandra Pizarnik y la lengua hispánica que, al trabajar los textos de la poeta, suele dejarse de lado: “Origen y familia están en íntima vinculación con la lengua; no una lengua materna, sino una lengua nacional, adquirida en la escuela. Por ello, los diarios permiten asistir al despliegue de un yo cuya relación con el idioma es tan complicada y en principio aleatoria”.⁸¹ El contexto familiar en el que crece Pizarnik es el del yiddish; el español, la lengua nacional, sería entonces una lengua que aprendería como una materia escolar y no de manera natural e inconsciente. Así, la lengua española para Pizarnik se presenta como un esfuerzo constante y no como un aprendizaje natural, de ahí quizá su constante intención de estudiar gramática y su inseguridad ante la lengua española. Desde esta perspectiva es posible, entonces, comprender ya no como una expresión metafórica sino como un hecho patente y constante aquel “combate con las palabras”. El lenguaje de Pizarnik era, pues, la forma mutilada de su expresión:

Esto significa una imposibilidad de visión. Es decir: excesivas fantasías sueltas y fragmentarias. Salvo que ponga un relato ajeno

⁸⁰ Vid. Patricia Venti, "Palais du vocabulaire de Alejandra Pizarnik: cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir" *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palaisap.html> >

⁸¹ Nora Catelli, *En la era de la intimidad : seguido de "El espacio autobiográfico"* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2007), pág. 199.

como modelo —o molde— y diga lo mío según la misma cantidad de hojas y la misma distribución. Ridículo.⁸²

Eso que ella considera desconocimiento del idioma la lleva, como se observa en la cita anterior, a buscar un eje, una línea conductora. La imposibilidad, como ella le llama, es sustituida por las posibilidades que arroja el *Palais du vocabulaire*, pues no solo le otorga cierta autoridad al respaldarse en otro texto, sino que, al ser un texto aprobado por ella misma, la dota también de una voz propia, permitiéndole así, crear.

Así, es posible abordar la publicación de *La condesa sangrienta* en estos mismos años. Pizarnik encuentra en la historia de la condesa Erzébet Báthory una forma análoga de su constante lucha con el lenguaje. María Negroni menciona al respecto:

la muchacha que muere abrazada por la Autómata de Hierro es una réplica de su Asesina, que es una réplica de la Condesa, que es una réplica de la autora, que es una réplica de Valentine Penrose y así, ad infinitum.⁸³

Y posteriormente: “*La condesa sangrienta* es también, sobre todo, una reflexión alucinatoria sobre el acto de escribir.”⁸⁴ Coincido en gran medida con esta aseveración y la anterior —la cual da cuenta de esa forma especular y profunda que caracteriza al texto en cuestión— pero considero imprescindible remarcar que el vínculo entre *La condesa sangrienta* y el acto de escribir no responde a una “reflexión alucinatoria” sino a una metáfora. La distinción es importante pues implica una confusión entre locura y creatividad que ha dado pie a que en ocasiones se considere la locura como una condición placentera o bien, a que se tome al poeta por loco.

⁸² 23 de mayo de 1966, APD, pág. 416.

⁸³ Negroni, *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, pág. 13

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 29

En la cadena de reflejos arriba citada es posible identificar una relación entre Pizarnik y la condesa la cual se establece en función de la metáfora de la escritura. La condesa sangrienta tortura, desangra y mutila a sus víctimas con el fin de preservar su propia vida y lozanía mientras que Pizarnik procede del mismo modo ante las palabras, ante los poemas para configurarlos como ella quiera y configurarse a sí. En ese sentido, el texto de Penrose funge como armazón a partir del cual la poeta puede establecer y “arquitecturar” su lugar:

El artículo de la condesa debiera de servirme, principalmente, para no desconfiar de mi prosa. [...] Ojalá hubiera tomado notas del ‘método’ empleado. No olvido, sin embargo, que me dejaba llevar hacia la elocuencia: hacia el barroquismo. [...] Luego, no tuve miedo del humor. Y más aún: lo destaqué. [...] Leí, además, varios libros de temas semejantes. Pero nada me impide trabajar así en los relatos. Oh sí: falta el límite. Falta el libro sobre la condesa, que tanto me hizo sufrir pues me obligaba a ceñirme, a limitarme.⁸⁵

Además de tener por “columna vertebral” el texto de Penrose, cada sección del texto está articulada a partir de un epígrafe. Éstos, a modo de ganchos, sostienen la obra, sujetándola a tradiciones anteriores que de alguna forma respaldan el ejercicio reflexivo de Pizarnik.

Por lo anterior, no considero exagerado encontrar en este texto una sublimación de la tan anhelada novela. Tanto la estructura como la narración —una prosa, eso sí, sumamente poética— responden al afán de escribir un relato que tenga a su vez “un libro o una morada donde guarecerse”.

Antes de comenzar a trabajar con los epígrafes, me parece necesario señalar un texto más de la obra de Pizarnik que considero bastante cercano a *La condesa sangrienta*. Se trata de la “Relectura de *Nadja* de André Breton”, también publicado con el título de “La muchacha del bosque” y escrito en 1966. En este texto —como lo hace con la obra de Penrose— Pizarnik trabaja sobre

⁸⁵ 23 de mayo de 1966, APD, págs. 415-416.

Nadja a fin de conseguir “una creación crítica paralela a la obra criticada”.⁸⁶ El ejercicio parece en principio muy similar: una obra como base sobre la cual trabajará y una serie de elementos destacados del texto que llaman la atención de la poeta y que serán los que ayuden a la realización de la *relectura*. En esta ocasión “se trata —como señala Ivonne Bordelois— de uno de los más personales textos escritos por Pizarnik, que se identifica con Nadja y Breton simultáneamente en la aventura de rondar de noche un bosque impenetrable”.⁸⁷

Del mismo modo como lo hace en *La condesa sangrienta*, Pizarnik construye su relectura a través de fragmentos de la obra base que considera imprescindibles y que retoma como sustento para su propio decir. A través de la identificación con el texto, Pizarnik busca apropiarse de él y retomarlos como propio en su creación. Así sucede en *La condesa sangrienta* y por momentos en la “Relectura de *Nadja*” donde se confunde lo dicho por la poeta argentina y lo que corresponde al texto de Breton:

La que descifra los mensajes que emite el tiempo: El tiempo es quisquilloso. El tiempo es quisquilloso porque es necesario que todo llegue a su hora. Deseosa de proporcionar a su frase un sentido límite, Nadja la reitera minuciosamente.

Sin embargo, la “Relectura de *Nadja*, de André Breton” no consigue la autonomía de la obra, en parte quizá debido a que se trata de un “articulito

⁸⁶ En entrada del 16 de julio de 1968 menciona: “Terminé el artículo de Starob.[inski]. Bello pero algo inútil, como toda crítica que tiende a esclarecer. (Yo espero una creación crítica paralela a la obra criticada.)” APD, pág. 453.

⁸⁷ APC, pág. 102.

demasiado intimidado por el amor al poeta”,⁸⁸ posible razón por la cual la voz de este último no consigue ser silenciada ni siquiera en el título.

⁸⁸ Pizarnik envía a Silvina Ocampo la separata de “Relectura de Nadja, de André Breton” publicada en *Testigo* (Buenos Aires) 5 (enero-marzo de 1970), con la siguiente dedicatoria: “Para Silvina un articulito demasiado intimidado por el amor al poeta (lo escribí para la NRF ‘en ocasión’ de la desaparición (*palabra encuadrada en fucsia*) de André Breton (*la ‘A’ de André es muy alta y dibujada en fucsia y verde*), un señor desconocido, por cierto). No lo leas: te aburrirás porque es aburrido. *Tu muy Alejandra Alejandra Alejandra.*” APC, pág. 195

CAPÍTULO III

ACERCA DE *LA CONDESA SANGRIENTA*

LA COMTESSE SANGLANTE. EL LÍMITE

Alejandra Pizarnik tuvo siempre la mirada puesta en un “allá” intangible que por momentos se materializaba en Europa, para ser específicos en París. Hacia esta ciudad, cuna de poetas malditos y surrealistas, mira Pizarnik constantemente y consigue viajar impulsada por sus lecturas predilectas. Permanece allí desde 1960 hasta 1964, periodo que será, en el recuento de su vida, el momento de más prolífica producción literaria. Si bien el ánimo surrealista lo adquiere en Buenos Aires gracias a las revistas y amistades ya antes mencionadas,⁸⁹ sin duda la estancia en París la acerca a la lectura de poetas como Nerval, Baudelaire, a quien en un principio rechazó y más tarde admiró.⁹⁰ Las lecturas de poemas de Rimbaud, Lautreamont, Mallarmé, lo mismo que de Artaud, Breton o Apollinaire se hicieron más frecuentes y cercanas.

Interesada por el surrealismo, o al menos por sus exponentes, no es difícil imaginar las posibles redes que llevaron a Alejandra Pizarnik hacia

⁸⁹ “[...] solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos **a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores.**” En “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, APPrC, pág. 313. [Las negritas son mías].

⁹⁰ En 1955 Pizarnik escribió: “Se me ocurre seguir Letras. [...] ¿Por qué leer a Molière? ¿Por qué leer a Góngora? Me hacen llorar de hastío [...] ¡No puedo! Recuerdo que cuando (ilegible) comenzó a analizar a Baudelaire, traté de leer *Las flores del mal* ¡y no pude!”, APD, pág. 56. Posteriormente, en 1963 se refiere al poeta como “maravilloso”. APD, pág. 311.

Valentine Penrose y su obra acerca de Erzébet Báthory. *La comtesse sanglante* se editó por primera vez en 1962 por Le Mercure de France, la misma editorial que tiempo atrás había publicado obras de Henri Michaux, Pierre Reverdy e Yves Bonnefoy, y que seguramente Pizarnik conocía bien. Además, Valentine Penrose tenía ya por ese entonces una trayectoria bastante amplia en el ámbito del arte y en particular dentro del mundo de la poesía. Su matrimonio con Roland Penrose quizá la acercó al círculo surrealista que, tras conocer la obra de la poeta, acogió sus trabajos por mérito propio (sus primeros poemarios⁹¹ fueron editados por Ediciones Surrealistas G. L. M. y *Herbe à la lune* fue prologado por Paul Éluard).

Cabe recalcar también ciertas similitudes entre Pizarnik y Penrose. En primer lugar la tendencia de ambas hacia las artes visuales. Valentine Penrose, además de experimentar con el *collage* en *Dons des Féminines*, escribía una poesía con el carácter plástico de tal técnica. Georgiana M. M. Colvile⁹² sugiere, en las poesías de Penrose, la presencia del *frottage* y del *fumage* –dos técnicas comunes en las obras de un par de amigos suyos: Max Ernst y Wolfgang Paalen respectivamente. Pizarnik por su parte, además de tomar clases de pintura e interesarse activamente por las artes plásticas, tenía también una forma visual de concebir la poesía. Como ejemplo, además de las varias referencias a obras pictóricas (*Extracción de la piedra de la locura*, “Tête de jeune fille” o los poemas creados a partir de la contemplación de algún

⁹¹ Valentine Penrose, *Herbe a la Lune*, (París: G. L. M.,1935); Valentine Penrose, *Sorts de la lueur*, (París: G. L. M.,1937) y Valentine Penrose, *Poèmes*, (París: G. L. M.,1937).

⁹²Georgiana Colvile, "Through an hour-glass lightly: Valentine Penrose and Alice Rahon Paalen", *Reconceptions: reading modern French poetry*, eds. Russell King and Bernard Mcguirk (Nottingham: University of Nottingham, 1996), <://mlpa.nottingham.ac.uk/archive/00000035/01/Rec_Colvile.pdf>

cuadro), debemos considerar el proceso creativo anteriormente mencionado donde la imagen resulta un elemento constitutivo del poema. Así, la poesía de Pizarnik tiene un gran número de imágenes visuales (“palabras como piedras preciosas”, “La jaula se ha vuelto pájaro/ y se ha volado”, “Salta con la camisa en llamas/ de estrella a estrella”, entre otras) y el espacio que ocupa el poema adquiere vital relevancia como se observa a continuación:

En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.
El deseo de morir es rey.

Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones.⁹³

El espacio entre las dos estrofas podría sugerir la silueta de una llave lo cual, más allá de si se trata de un elemento intencional o no, dota al poema de un carácter casi ritual donde al enunciar, *revela* la reciente creación. Cabe señalar la coincidencia de lo anterior con aquello que se ha dicho acerca de la Torá: “El mundo secreto de la divinidad es un mundo de lenguaje, un mundo de nombres divinos que se despliegan según sus propias leyes”.⁹⁴ Además, Pizarnik menciona al respecto de la pintura en la entrevista con Moia:

Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores. Además, me atrae la falta de mitomanía del lenguaje de la pintura. Trabajar con las palabras o, más específicamente, buscar mis palabras, implica una tensión que no existe al pintar.⁹⁵

Pizarnik constantemente tratará de evocar ese silencio pictórico en sus poesías de manera gráfica o, paradójicamente, mediante la palabra: “Dama

⁹³ “Revelaciones”, APPC, pág. 156.

⁹⁴ Scholem, *La cábala y su simbolismo*, pág. 39.

⁹⁵ “Algunas claves de Alejandra Pizarnik”, APPC, pág. 314.

pequeñísima/ moradora en el corazón de un pájaro/ sale al alba a pronunciar una sílaba/ NO".⁹⁶

Otro rasgo que vincula a Valentine Penrose y a Alejandra Pizarnik es la evocación de *otro mundo*. La poeta francesa recurrentemente hace referencia a épocas antiguas, a la alquimia, la brujería y los hechizos. Pizarnik habla de un *otro lado* semejante al otro lado de Lewis Carroll en *Alice's Adventures in Wonderland* que comienza por ser un lugar fascinante de posibilidades y que gradualmente se desfigura construyendo un mundo más cercano a las pesadillas que al sueño placentero, aunque igualmente fascinante.

Así, cuando nos enfrentamos con el texto acerca de Erzébet Báthory, es posible entender que la vida y las leyendas creadas alrededor de esta mujer hayan fascinado a Valentine Penrose y en consecuencia haya creado *La comtesse sanglante*, por un lado, y por otro, que Pizarnik haya encontrado en la historia de la condesa —esta vez filtrada por la visión de una poeta compatible y cercana a sus intereses— una forma de indagar profundamente en ciertos temas de su predilección tanto para asuntos literarios, como para su propia vida —los cuales presentan, cada vez más, un vínculo indisoluble:

Palabras. Es todo lo que me dieron. Mi herencia. Mi condena. Pedir que la revoquen. ¿Cómo pedirlo? Con palabras.⁹⁷

Parte tangible del proceso de Pizarnik mediante el cual consigue trabajar dichos asuntos, es la selección, reproducción (ya sea parafraseando o reproduciendo tan textualmente como la traducción del francés se lo permitiera) y revalorización de segmentos de la obra de Penrose. Mientras la poeta francesa escribe una novela alrededor de gran parte de los avatares de la vida

⁹⁶ "Reloj", APPC, pág. 183.

⁹⁷ En carta del 22 de febrero de 1963 a Ivonne Bordelois. APC, pág. 221.

de Erzébet Báthory, Pizarnik toma únicamente ciertos momentos para su relato. La novela, por ejemplo, trata eventos previos a la vida de la condesa, estableciendo así un marco contextual del tiempo y del lugar, lo cual Pizarnik sintetiza y abarca casi únicamente en el fragmento de “La fuerza de un nombre” además de las menciones necesarias dentro de “Medidas severas”. De igual manera, Penrose narra sucesos tanto en Hungría y en Viena como en el castillo de Csejthe puesto que en aquellos tiempos la vida de la nobleza húngara y sus compromisos sociales se desarrollaban al menos en esas tres regiones. Sin embargo, Pizarnik estableció Csejthe como único escenario; incluso narra allí sucesos que en la novela de Penrose acontecen en otros sitios, de tal suerte que el texto queda circunscrito en su totalidad a las tierras del castillo. Si bien en ambos trabajos el eje central es Erzébet Báthory, Pizarnik enfatiza también el quehacer de la condesa, y en ese sentido, sus crímenes y torturas agregando a ello las reflexiones que le suscitaban.

Poema o exorcismo. Corregirlo es anularlo. Es abolir la energía inconsciente. [...] Salvo que acepte los poemas veloces, internos, venidos de lejos sin tratar de detenerlos, sin matarlos, sin cosificarlos. No soy una poeta profesional. No tener para quien escribir desemboca en dos formas poéticas: la del exorcismo, inteligible o no, y la detenida, asfixiante, esteticista que consiste en un pequeño poema mil veces corregido.⁹⁸

La condesa sangrienta no participa de la estaticidad de “cristal de roca” de los poemas, sino por el contrario, resulta un texto en constante movimiento, una “belleza convulsiva”⁹⁹.

⁹⁸ Entrada del 5 de enero de 1964, APD, pág. 355.

⁹⁹ Esta frase da cierre a *Nadja* de André Breton: “La beauté sera CONVULSIVE o une sera pas”. En *L’amour fou*, obra escrita posteriormente por el autor e inspirada en aquella obra, Breton desarrolla la idea: “La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas”. Vid. André Breton, *Nadja* (Madrid: Cátedra, 2004), pág. 135.

EPÍGRAFES

A grandes rasgos Gerard Genette define epígrafe como una cita ubicada en *exergo*, o en el *borde* del texto situada generalmente al frente de la obra o de parte de la obra. Según señala el teórico, el primer epígrafe de obra data del siglo XVII pero su uso permaneció poco difundido. Es en las novelas góticas que el uso del epígrafe comienza a utilizarse recurrentemente, principalmente a partir del siglo XIX a ser una práctica frecuente, sobre todo en la literatura de ficción. Genette señala cuatro principales funciones del epígrafe: la primera, como comentario que determina el título; la segunda, la del “comentario del *texto*, que precisa o subraya indirectamente su significación”¹⁰⁰; en tercer lugar, como garantía a partir de la autoridad del personaje citado; y por último, el epígrafe como signo, como rasgo de intelectualidad. Es en relación con esta última función que Genette menciona:

Los jóvenes escritores de los años sesenta y setenta se otorgaban por el mismo medio la consagración de una filiación prestigiosa. [...] Esperando las hipotéticas reseñas en las gacetas, premios literarios y otros reconocimiento oficiales, el epígrafe es casi la consagración de un escritor, que por él elige sus pares y su lugar en el Panteón.¹⁰¹

Al menos en el caso de los epígrafes de *La condesa sangrienta* sugiero hacer algunas aclaraciones. Si bien la cita del epígrafe proviene de afuera, de un texto *otro*, considero que el modo en el cual Pizarnik trabaja el texto y lo vincula con aquello a lo que alude el epígrafe hacen de éste un elemento más de *La condesa sangrienta*. Quizá en un primer momento el epígrafe aparece como un

Alejandra Pizarnik retoma la frase al principio de *La condesa sangrienta* para referirse a la belleza de la condesa.

¹⁰⁰ Gérard Genette, *Umbral*es (México: Siglo XXI, 2001), pág. 134.

¹⁰¹ *Ibid.*, pág. 136.

apoyo que cumple, en mayor o menor medida, con alguna o varias de las tres primeras funciones propuestas por Genette pero pronto se muestra como parte indispensable y sustento de la obra. Asimismo, creo que ese sostén que obtiene la poeta argentina a partir de los epígrafes, si bien evoca la autoridad de aquellos autores citados, no responde por ello a un intento por obtener reconocimiento, como sugiere la cuarta función. Lo cierto es que Pizarnik buscaba insertarse en el ámbito de la cultura y la intelectualidad pero no por un premio o una publicación, como señala Genette, sino por el deseo de hacer de la literatura su patria.¹⁰²

EL CRIMINAL NO HACE LA BELLEZA; ÉL MISMO ES LA AUTÉNTICA BELLEZA.

El epígrafe de la primera sección, y por tanto el que encabeza la obra entera, proviene del texto de Jean Paul Sartre, *San Genet. Comediante y mártir*. Esta obra surgió a partir del estudio que el autor había iniciado sobre Jean Genet y que, luego de tres artículos publicados en *Les temps modernes* bajo el título de “Jean Genet ou le bal des voleurs”, despertó la atención de la editorial Gallimard a tal punto que le solicitaron la preparación del prólogo para las obras completas del poeta. La realización de tal encargo alcanzó por sí mismo el valor de obra, según Bataille: “Aun suponiendo que no haya querido tener más alcance, este trabajo literario no por eso deja de ser la investigación más libre, la más aventurada que un filósofo haya dedicado al problema del Mal.”¹⁰³

En relación con *La condesa sangrienta*, la investigación de Sartre acerca del Mal, ofrece una indicación inicial casi a modo de advertencia: el tema del Mal

¹⁰² En “Piedra fundamental” Pizarnik menciona: “Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria.” APPC, pág. 265.

¹⁰³ Georges Bataille, *La literatura y el mal* (Madrid: Taurus, 1977), pág. 127.

está puesto en juego. En *San Genet* se plantea que tras ser visto y señalado como malvado, la única forma que tenía Genet para ejercer su libertad, era la maldad misma. No como una opción sino como una condición pues “Nadie hace el mal voluntariamente.”¹⁰⁴ Así, en Jean Genet esa maldad, en un principio impuesta por el Otro, se transforma paulatinamente en algo propio, en una condición a la que estaba sujeto y que llegará a ser un espacio —quizá el único— para una radical autoafirmación desde sí mismo y no ya desde los otros. El ser liberado, el ser que es quien realmente es, actúa y en la violencia de ese acto que lo impulsa, arrasa con el otro. La libertad entonces resulta adversa al bien y cercana —al menos— al mal. Libertad y maldad están en el texto de Pizarnik íntimamente relacionadas tanto como en la obra de Sartre, baste para ello recordar el primer título que dio la poeta argentina a *La condesa sangrienta*: “La libertad absoluta y el horror”. El análisis que hace el filósofo sobre Genet sugiere pautas para acercarse a Erzébet Báthory, quien “nunca entendió por qué la condenaban”. La libertad con la que la condesa lleva a cabo sus crímenes bien puede entenderse a partir del análisis de Sastre sobre Genet: “Serán dos sus juegos favoritos: el de la santidad y el del hurto. La insuficiencia del ser lo incita a jugar al primero; la penuria del tener al segundo.”¹⁰⁵ Más adelante, la mirada de los otros marcará a Jean Genet como el Otro, como el Mal. “El Mal es el Otro y es él mismo en tanto que es para sí mismo otro que él mismo; es la voluntad de ser otro y de que todo sea Otro, es lo que siempre es Otro que lo que es.”¹⁰⁶ Los crímenes de Erzébet Báthory

¹⁰⁴ Jean-Paul Sartre, *San Genet. Comediante y mártir* (Buenos Aires: Losada, 1967), pág. 37.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pág. 18.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 34.

bien podrían tener un mismo principio que los de Genet: solucionar una falla original y liberar, así, su ser verdadero. La diferencia para la condesa Báthory es que al provenir de una familia perteneciente a la realeza, el juicio —la mirada y la condena— se postergó hasta una edad adulta. Esta similitud propicia que el texto de Pizarnik adquiriera, en relación a Erzébet Báthory, un carácter similar al de *San Genet*: no es un juicio social ni una narración biográfica, es una forma de acercarse a un personaje desde las posibilidades mismas del personaje.

San Genet. Comediante y mártir no sólo es un texto de gran utilidad para Pizarnik en el análisis de Erzébet Báthory, la cita que la poeta selecciona, y el lugar que ocupa en el texto, resultan claves para el estudio de *La condesa sangrienta*. La idea completa de donde la cita fue tomada es la siguiente: “El criminal *no hace* belleza: es él mismo la belleza bruta. Con cada uno de sus actos se convierte en lo que es, y uno de los principales aspectos de la belleza consiste en el acomodamiento perfecto del acto a la esencia, en la subordinación del devenir al ser”.¹⁰⁷ Bajo esta condición, belleza y arte, belleza y poesía, belleza y verdad (la verdad de ella, la belleza del acto es porque el acto devela quién es... quien es ese otro que la habita), son intercambiables:

A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir *libertad* o *verdad* y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible¹⁰⁸

¹⁰⁷ *Ibid.*, pág. 113.

¹⁰⁸ Alejandra Pizarnik, “El poeta y su poema” en *Quince poetas*, selec. y pról. de César Magrini (Buenos Aires: Centurión, 1968). Reproducido en APPrC, pág. 299.

Como se observa, no se trata de una belleza relativa a los diferentes cánones estéticos, sino que se habla de belleza en tanto permite a ese ser, ser quién es. La belleza corresponde al surgimiento del verdadero ser. Al inicio de *La condesa sangrienta* encontramos lo siguiente:

*El criminal no hace la
belleza; él
mismo es la auténtica
belleza.*

[Sartre]

Valentine Penrose ha recopilado documentos y relaciones acerca de un personaje real e insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas.

La oración inicial informa de los asesinatos cometidos por la condesa, por tanto, la forma inmediata de relacionar el epígrafe es encontrar en la condesa un criminal y en sus asesinatos, la belleza. Sin embargo, considero la cercanía entre el epígrafe y el nombre de la poeta francesa como una forma de establecer una analogía entre el criminal y Valentine Penrose, pues así como en el epígrafe *criminal* está en función del verbo *hacer*, en la oración siguiente *Valentine Penrose* está en función del verbo *recopilar*. Del mismo modo se crea entonces una analogía entre la belleza y la condesa Báthory ya que en la oración “recopilar documentos y relaciones acerca de un personaje real e insólito” funciona como un *hacer* que finalmente desemboca en la escritura de *La comtesse sanglante*. Por lo tanto *la belleza* y *la condesa Báthory* serían complemento directo del verbo correspondiente. Tendríamos así la posibilidad de leer lo siguiente: “Valentine Penrose no hace a la condesa Báthory; ella misma es la auténtica condesa Báthory”. En este punto cabe recalcar la ambigüedad que se crea alrededor de la condesa Báthory pues, al ser intercambiable por *belleza*, aparece la posibilidad de hacer referencia tanto al

personaje histórico como a la obra escrita por Valentine Penrose, en cuyo caso, la oración recién creada adquiere sentido: Valentine Penrose no hace *La comtesse sanglante*; ella misma es la auténtica *comtesse sanglante*.

También habrá que tener en cuenta el sentido de la oración de Sartre en su contexto original donde el criminal, en una suerte de autoconstrucción, “con cada uno de sus actos se convierte en lo que es” a lo cual yo me atrevería a sugerir un ligero cambio: no se *convierte* en lo que es, sino que *devela* quién es. Así, *emerge* Erzébet Báthory se *revela* a sí misma al cometer cada uno de sus crímenes, se perfila como la persona que es o debe ser a causa de su ascendencia de nobles criminales que ejercieron el crimen con libertad, impunemente. Al tener como antecedente todo el juego de paralelismos establecido por el epígrafe, lo anterior es válido también para Valentine Penrose y, por reflejo, para Alejandra Pizarnik quien, identificada con Penrose, se manifiesta como poeta a medida que escribe. Queda comprometida así, la acción de escribir como acto criminal, de tal suerte que aquella primera frase donde sugerimos leer que “Valentine Penrose no hace a la condesa Báthory; ella misma es la auténtica condesa Báthory” lleva implícita la metáfora del trabajo con el lenguaje (su manipulación, el recorte de las frases y la “estrangulación” para que diga lo que se quiere que diga) como el crimen de Báthory. En ese sentido, la escritura no sólo devela a las poetas en tanto poetas, sino que les permite decir de ellas pues: “...cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”¹⁰⁹

Las analogías sugeridas a partir del epígrafe actúan como vestíbulo de espejos para el texto ampliando las posibilidades significativas por medio de la

¹⁰⁹ En “La palabra que sana”, APPC, pág. 283.

larga fila de reflejos que se dibujan tras una sola idea. En efecto, el Mal está presente en el texto no sólo por la evocación de Erzébet Báthory y sus crímenes, sino porque el texto mismo transgrede su límite textual haciendo de Pizarnik el criminal del epígrafe, en tanto se relaciona con el lenguaje como una criminal que lo exprime para que diga su verdad. ¿Se convertirán los lectores en cómplices de los crímenes de la condesa Báthory al deleitarse con su placer? ¿Se convierten en cómplices de Pizarnik, que describe exhaustivamente con no menos placer cada una de sus torturas?

ESTÁ PARADO. Y ESTÁ PARADO DE MODO TAN ABSOLUTO Y DEFINITIVO COMO SI ESTUVIESE SENTADO.

Ferdydurke fue escrito inicialmente en polaco en 1937.¹¹⁰ En 1947 fue publicada en español por la editorial Argos de Buenos Aires y la traducción corrió a cargo del mismo Witold Gombrowicz y otros escritores entre ellos Virgilio Piñera y Adolfo de Obieta. Como señaló Gombrowicz en el “Prólogo para la primera edición castellana” y enfatiza Ernesto Sábato en el “Prólogo a la edición argentina”,¹¹¹ hay dos conflictos principales en la obra: la inmadurez frente a la madurez, y la forma frente a lo informe. Ambas cuestiones son expuestas en el texto dentro de una íntima relación, pues la madurez es tratada como una falacia que orilla al hombre a negar su inmadurez, creando así una segunda inmadurez que niega a la primera. Ante tal situación, el hombre busca una forma definida que lo identifique como un ser maduro pero al no

¹¹⁰ En Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* (Barcelona: Seix Barral, 2004), pág. 315, Rita Gombrowicz aclara: “*Ferdydurke* se publicó por primera vez en Varsovia en la editorial Rój en octubre de 1937, si bien tiene pie de imprenta de 1938.”

¹¹¹ *Ibid.*, págs. 15-23 y 7-14 respectivamente.

encontrarla edifica un estereotipo dentro del cual procura encajar, personificando un ser ajeno a sí mismo y, paradójicamente, inexistente. Considerando que este proceso sucede con cada uno de los personajes, se puede prever la representación de una sociedad que apunta hacia el absurdo y lo grotesco.

La obra, al menos en español,¹¹² va precedida por un prefacio que, en varias ediciones, parece haber cambiado pero no ha faltado. Se ofrece, en tal espacio, una suerte de sinopsis intelectual en donde se exponen, entre otras cuestiones, el problema central del texto: el conflicto de la forma y la inmadurez. La historia central se desarrolla en tres partes; la primera, donde se presenta a Pepe, el personaje principal, y se explica su forzada regresión a la adolescencia; la segunda, relata el enamoramiento de Pepe y su estancia con los Juventones; y la tercera, donde Pepe trata con una familia acomodada de la zona rural. Estas “partes” se encuentran enmarcadas por capítulos, que a un mismo tiempo las separan y las integran entre sí. Entre la primera y la segunda parte aparece el “Prefacio al Filifor forrado de niño” y “Filifor forrado de niño”, y entre la segunda y la tercera parte encontramos, en perfecta simetría, “Prefacio al Filimor forrado de niño” y “Filimor forrado de niño”. Estos capítulos junto con sus respectivos prefacios, aparentemente no presentan ninguna relación con la historia que se relata; el mismo autor señala en el “Prefacio al Filifor forrado de niño”:

Mas no habrá que buscar por eso una vinculación estrecha entre esas dos partes de mi libro; y caería en un error el que creyese que incorporando a mi obra el relato Filifor forrado de niño no tuve

¹¹² En *Ibid.*, pág. 21 Gombrowicz menciona: “Esta traducción fue efectuada por mí y sólo de lejos se parece al texto original” por lo que me limito a hablar de la obra en la edición antes citada.

únicamente el propósito de llenar un tanto el espacio libre del papel, disminuir en algo la enormidad de las hojas vacías que me asustan.¹¹³

Sin embargo, dado el carácter irreverente de la obra, tal afirmación parece más una provocación justamente a lo contrario, a atreverse a caer en el error y reflexionar sobre el lugar de esos capítulos en el relato. Aun más al leer:

[...] según mi humilde convicción, las sueltas partes del cuerpo y, además, las palabras, bastan para constituir un fortísimo esqueleto artísticamente constructivo. Y demostraré, que mi construcción, en lo que se refiere a la lógica y la precisión, no cede a las más lógicas y precisas construcciones.¹¹⁴

Antes de revisar las cuestiones que hacen relevantes tales capítulos dentro del estudio que me compete, me parece pertinente establecer el lugar que ocupa la cita tomada por Pizarnik. La frase se encuentra en el siguiente contexto: en un colegio (probablemente una escuela secundaria) el grupo al que pertenece el protagonista se ha dividido en dos grandes bandos: los que se esfuerzan por ser muchachos rudos, insolentes y vulgares, y los otros que se comportan como adolescentes modelos del sistema educativo. Los líderes de ambos bandos (Polilla y Sifón, respectivamente) se han comprometido a un duelo de muecas y tras verse prácticamente derrotado, el líder del primer sector decide “violiar la inocencia de Sifón por las orejas”. Es decir, revelarle todas las inmundicias posibles y arrebatarle así la inocencia. En el momento crucial, cuando el joven “ingenuo” parece no tener escapatoria ante las palabras de su compañero, el profesor “aparece en la puerta de la clase, de pie, con zapatos amarillos de gamuza, un sobretodo gris y el bastón en la mano. Estaba de pie. De un modo tan absoluto y definitivo como si hubiese estado sentado.”¹¹⁵

¹¹³ *Ibid.*, págs. 91-92.

¹¹⁴ *Ibid.*, pág. 92.

¹¹⁵ *Ibid.*, pág. 90.

El efecto de tal oración dentro de *Ferdydurke* es de suspensión. No sólo en relación a esa escena donde la lucha entre Sifón y Polilla queda interrumpida, sino también dentro de la estructura del texto pues es la oración con la que finaliza el capítulo. A continuación se encuentra el “Prefacio a Filifor...” y “Filifor...” de modo que la situación entre los dos jóvenes no se concluye hasta varias páginas después y tras una serie de divagaciones que, a primera vista, nada tienen que ver con ellos. En el “Prefacio...” se plantean los principales conflictos de la forma tanto en relación a la construcción de un texto, como en relación a la sociedad. En “Filifor...” se lleva a cabo una suerte de praxis metafórica donde se ponen en juego las cuestiones establecidas en el prefacio pero personificadas por los dos académicos que entran en pugna. Dice el autor en el “Prefacio al Filifor...”: “Filifor es un retroceso constructivo, un pasaje o, para expresarse con más precisión, una coda, un trino, o más bien un lapsus, un lapsus intestinal, sin el cual nunca podría penetrar al tobillo izquierdo.”¹¹⁶ Se suspende el asunto entre los chicos pero la coda, el trino y el lapsus intestinal (contracción, silencio) sugiere algo, en función del sonido, que media, que intercede. Aunque más adelante se revisará esta idea como sustento fundamental para la composición de *La condesa sangrienta*, en el contexto de *Ferdydurke* resulta pertinente señalar cómo en efecto se trata de un puente que conecta la primera y la segunda parte a través de una suspensión que al mismo tiempo destruye y construye, pues da cuenta del efecto destructivo y constructivo de la palabra en la forma de pensar, hablar y experimentar el cuerpo de un ser humano. Es una suspensión relativa para revisar y recapitular los problemas establecidos anteriormente, para acentuar el

¹¹⁶ *Ibid.*, pág. 92-93.

foco de atención y señalar la relevancia de la entrada del maestro que se-para en la pelea de Polilla y Sifón. El maestro aparece y suspende el juego aunque invita a otro juego (de pelota) que conviene en tanto impide que Polilla culmine su acción. La separación parece tan poco temporal que el maestro parece estar sentado. En otras palabras, al menos algo de la presencia del maestro queda asentado. El maestro establece una distancia entre los jóvenes. Por ello, cuando se retoma la escena de los muchachos peleando, ya la pelea no tiene ninguna importancia: “—Qué bien juegan a la pelota, niños! —exclamó [el profesor], aunque era evidente que no jugábamos a la pelota y que no había ninguna pelota—.”¹¹⁷

En “muerte por agua”¹¹⁸ —capítulo encabezado por el epígrafe de Gombrowicz— Erzébet pasea durante el invierno dentro de su carroza. Tras un ataque de hastío que parece no calmarse, tortura a una muchacha con agujas y mordidas. Entonces manda traer agua helada y la vierte sobre el cuerpo de la mujer desnuda quien, a pesar del intento que realiza por acercarse al calor, queda suspendida durante la acción, se congela: “y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta.”¹¹⁹ Sucede entonces una interrupción como ocurre en *Ferdydurke*, pero en este caso lo que queda en suspenso no es la historia central de una narración, sino la vida de una joven. Esta analogía funciona para establecer un vínculo entre la vida y la literatura y a partir de éste, para precisar

¹¹⁷ Ibid., pág. 129.

¹¹⁸ Agradezco las siguientes aportaciones en relación a las posibles referencias de “Muerte por agua”: al Dr. James Valender por indicar que “Muerte por agua” es también un poema de T. S. Eliot; a la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco y al Mtro. Rafael Mondragón por señalar el vínculo con *Muerte por agua* de Julieta Campo, publicado apenas un año antes que “La condesa sangrienta”, el cual trata del peso opresor de la familia, la incapacidad de escapar de la herencia, la muerte, etc.

¹¹⁹ “La condesa sangrienta”, APPrC, pág. 284.

la figura de *La condesa sangrienta* de Pizarnik y la figura humana del mismo nombre.

Si se relaciona *Ferdydurke* con este episodio, queda claro que la ausencia de un interdictor que detenga la expresión plena de la violencia genuina de un ser, pone en riesgo a otro ser.¹²⁰ ¿Habrá sido ése el papel de Ferencz Nádasdy que mientras estuvo vivo Erzébet no asesinó a nadie? Dado que Pizarnik resalta esta particular manera de destruir (la congelación) no es exagerado considerar que yace allí una metáfora. A veces, la aparición de lo verdadero en una persona “congela” la manifestación de otro, quien mantendrá su integridad corporal, su pose y posición, pero no escapará de esa forma conservada ninguna expresión de su humanidad. Un vivo muerto, un muerto en vida. La fascinación de Erzébet ante tal evento quizá radique en el reconocimiento en el otro de un estado semejante al suyo: una “muerta en vida”. El cuerpo de la muchacha queda erguido de tal forma que aparenta la existencia de vida en ella, semejante, por cierto, a la que observa Erzébet en sus sesiones frente al espejo. Ha habido entonces un intercambio, que no deja de ser un efecto especular. Al matar a la muchacha, Erzébet elimina su hastío, su muerte en vida y vive, o lo que es lo mismo: “Han habido dos metamorfosis: su vestido blanco, ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un

¹²⁰ Lacan habla, tras exponer los registros imaginario, simbólico y real, acerca de la complejidad del deseo y su relación con el otro —tema constante y fundamental de su teoría—: “Jusqu’au moment où ce désir apprend à se reconnaître —disons maintenant le mot— par le symbole, c’est-à-dire dans le langage, ce désir n’est ressenti et vu, projeté dans l’autre, aliéné, d’ores et déjà à l’origine, et, sur le seul plan de cette relation imaginaire du stade spéculaire, il est dans l’autre. Mais il ne peut provoquer strictement à ce moment-là la tension la plus dépourvue d’issue, c’est-à-dire qui n’a pas d’autre issue; qu’il la pensée très élaborée de Hegel nous l’apprend, s’identifie à la destruction de l’autre.” Jacques Lacan, "Seminaire I: Las écrits technique de Freud" *Sténotypies*. <<http://ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireI/1954.05.05.pdf>> pág. 21.

cadáver.”¹²¹ ¿Cuánto necesitaba la condesa de otro para estar viva? ¿Cuántas vidas le habrá otorgado Ferencz en sus combates a Erzébet al volver empapado de sangre o cuán vívidos serían sus relatos de guerra para saciar la sed de vida de la condesa? Cuando no comete un crimen, Erzébet se muestra investida de una forma artificial, como uno de esos personajes de *Ferdydurke*. Dicha forma, como sucede en la novela de Gombrowicz, los lleva a mantener una constante e involuntaria representación de un ser ajeno a sí mismos que, a fin de cuentas, los sustituye.

Ahora bien, en relación no al personaje del relato pizarnikiano sino al texto mismo, considero acertada la aproximación de Gombrowicz cuando menciona aquello de que: “las sueltas partes del cuerpo y, además, las palabras, bastan para constituir un fortísimo esqueleto artísticamente constructivo.”¹²² Si relacionamos esta aseveración con la que considera Filifor “como un retroceso constructivo, un pasaje o, para expresarse con más precisión, una coda, un trino, o más bien un lapsus, un lapsus intestinal, sin el cual nunca podría penetrar al tobillo izquierdo”, nos encontramos ante el esqueleto en su totalidad. Las palabras y los sonidos en general *hacen*, forman pensamientos e imágenes que mueven o no a la acción. Recordemos que Polilla quiere “violar la inocencia de Sifón por las orejas”. Esta forma de perturbar al otro, de “envenenarlo”, encuentra un precedente en *Hamlet*. Al estudiar dicha obra, Jaques Lacan encuentra que: “en tout cas il y a quelqu’un qui est empoisonné par l’oreille, c’est Hamlet, et ici ce qui fait fonction de

¹²¹ “La condesa sangrienta”, APPrC, pág. 285.

¹²² Cf. nota 113.

poison, c'est la parole de son père."¹²³ En ese sentido, dado que la palabra oída, como en general los sonidos, repercute en el ser de tal suerte que resulta imposible volver atrás,¹²⁴ la acción de Polilla conduciría a la muerte (por envenenamiento) de Sifón (del Sifón que hasta entonces se había mostrado). Resulta sustancial enfatizar que es *Polilla*, el adolescente rebelde y atrabancado, que actuando desde sí mismo, desde su ser verdadero y vivo (polilla), busca destruir la inocencia de Sifón (sifón el objeto inerte, el *recipiente* en el que se han depositado las buenas formas). ¿Sucedería entonces que al destruir a Sifón aparecería la forma verdadera de ese que hasta entonces se mostró como adolescente modelo de buena educación?

Entonces, dado el efecto formador del sonido y la palabra, en el caso de *La condesa sangrienta* debemos considerar lo dicho por Pizarnik en relación con el personaje principal y la melancolía: "Entre dos silencios o dos muertes, la prodigiosa y fugaz velocidad, revestida de variadas formas que van de la inocente ebriedad a las perversiones sexuales y aun al crimen. Y pienso en Erzébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo medían los gritos de las adolescentes." Esa velocidad de la que habla, esa inocente ebriedad e incluso las perversiones sexuales y el crimen son, en Erzébet, su accionar verdadero pautado por el sonido y el silencio. El estado letárgico que antecede y prosigue a ellos se ve interrumpido por una ruptura acelerada hacia la nada, es la "herida" haciéndose presente, una suerte de explosión de la que tendrá que recuperarse pues "el erotismo es cruel, lleva a la miseria, exige ruinosos

¹²³ Jaques Lacan, "Séminaire VI: Le désir et son interprétation" *Sténotypies*. <<http://ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireVI/1959.05.27.pdf>> pág. 26.

¹²⁴ "Une voix, donc, ne s'assimile pas, mais qu'elle s'incorpore, c'est là ce qui peut lui donner une fonction à modeler notre vide" Jaques Lacan, "Séminaire X: L'angoisse" *Sténotypies*. <<http://ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireX/1963.06.05.pdf>> pág. 22

gastos”.¹²⁵ Si además consideramos que “la eficacia de la orgía se muestra del lado de lo *nefasto*, lleva consigo el frenesí, el vértigo y la pérdida de la conciencia. Se trata de comprometer a la totalidad del ser en un deslizamiento ciego hacia la pérdida”¹²⁶ veremos que la recuperación será lenta y dolorosa (silenciosa también), quizá de ahí provenga el hastío de la condesa. En otras palabras, Erzébet actúa como posesa porque está poseída por alguno de “sus otros” de ese linaje impío, de esos otros Báthory, cuya huella quedó indeleblemente marcada en ella. Tan es así que podría decirse que esos ancestros, aunque ya muertos, viven en la condesa y sólo en el acto de asesinar se vacía de ellos, los deja afuera y se enfrenta a su no ser, a su estar sin ellos: vacío, pérdida, nada que es todo. A partir de ahí —entre gritos y silencios y olor a sangre— ella habrá de reconstruirse.

En cuanto a Pizarnik, su tarea es desestructurar textos completos; fragmentar novelas para tomar diversas *partes* y realizar nuevas creaciones. Pizarnik opera en el lenguaje de manera semejante a cómo Erzébet tortura los cuerpos: “Terror de cosificar la obra [*El infierno musical*]. ¿Y por qué no lo haría? Vínculo sádico. La desmenuzo, la fragmento.”¹²⁷ *La condesa sangrienta* es, por mucho, un claro ejemplo de ese mecanismo. La mayor parte del texto de Pizarnik está constituido por las partes tomadas de *La comtesse sanglante*¹²⁸ sin embargo, la obra es totalmente diferente de la creada por la poeta francesa. Así, la destrucción de un texto, la visión de sus elementos desmembrados, permite a Pizarnik reestructurar algo nuevo. Sin dicha

¹²⁵ “De *El culpable*” en Georges Bataille, *El aleluya y otros textos* (Madrid: Alianza, 1988), pág. 59.

¹²⁶ Georges Bataille, *El erotismo* (México: Tusquets, 2003), pág. 119.

¹²⁷ En entrada del 7 de septiembre de 1969, APD, pág. 485.

¹²⁸ Ver Apéndice B.

destrucción el texto sería ya un texto, en este caso, *La comtesse sanglante*, la ruptura permite que aparezca *La condesa sangrienta*.

Así pues, vemos cómo el texto de Gombrowicz interviene en *La condesa sangrienta* no sólo para mostrar el efecto mortal de la verdadera forma del otro cuando el maestro —el legislador, otro interdictor— están ausentes sino también como referencia a la dependencia de la forma humana del sonido y los silencios.

ET LA FOLIE ET LA FROIDEUR ERRAIENT SANS BUT DANS LA MAISON.

La figura de la casa remite al primer refugio conocido, al resguardo de un mundo externo que resulta hostil en la medida en que se desconoce. Es también dentro de la casa que se conforma la idea de intimidad, un espacio reservado y privado donde el acceso es posible únicamente por invitación. De tal suerte que la casa —como señala Bachelard— “es primeramente un objeto de fuerte geometría [...] Pero la trasposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad.”¹²⁹

La casa ha sido en la literatura una imagen no sólo recurrente, sino enormemente cargada de simbolismos y significados. Edgar Allan Poe, por ejemplo, al retomar la forma usual de referirse a las dinastías europeas, presenta una “Casa Usher, nombre que parecía incluir, entre los campesinos que lo usaban, la familia y la mansión familiar.”¹³⁰ Tal articulación proviene de

¹²⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), pág. 80.

¹³⁰ Edgar Allan Poe, *Cuentos completos* (Barcelona: Edhasa, 2009), pág. 245.

la suerte de adaptación observada entre la propiedad y sus habitantes debido quizá, según reflexiones del forastero, a la “transmisión constante de padre a hijo, del patrimonio junto con el nombre.”¹³¹ Esta continuación del legado está provista entonces de un legado nominal (apellido) y un legado material (la casa) que prolongan la línea familiar. Algo de la casa parece influir en quien la habita: “Sentí que respiraba una atmósfera de dolor —menciona el invitado—. Un aire de dura, profunda e irremediable melancolía lo envolvía y penetraba todo.”¹³² Este intercambio de atmósferas entre el habitante y la casa resulta semejante a aquel al que alude el epígrafe tomado de “Symphonie de Septembre” de Czesław Miłosz y que revisaremos en este apartado, pero sobre todo, vale la pena destacar que —como sugiere el epígrafe— la casa queda incorporada a la trascendencia del nombre.¹³³

El nombre Báthory, como menciona Pizarnik, “fue ilustre desde el comienzo de Hungría”.¹³⁴ En efecto, la historia refiere que el rey húngaro Ladislao IV de Hungría distingue como Bátor (valiente) por sus servicios en el campo de batalla, al iniciador del linaje. En esos mismos años con las disputas de la nobleza húngara por determinar el destino de la corona se hace manifiesto el poder de dicho grupo que, haciendo uso de todo tipo de estrategias y batallas, consiguió que el reinado quedara a cargo de quien más le convenía. Aunque no alcanzan el lugar de reyes de Hungría, esa nobleza y los Báthory en particular, ejercen el poder como los señores feudales de otros lugares de Europa. Es decir, se atribuye un poder incuestionable sobre las

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Ibid.*, pág. 247.

¹³³ *Vid.* págs. 28 y 29 acerca del análisis de “Sólo un nombre”.

¹³⁴ “La condesa sangrienta”, APPrC, pág. 287.

personas de la comarca. Sobre esto Michel Foucault señala que “En el antiguo sistema, el cuerpo de los condenados pasaba a ser la cosa del rey, sobre la cual el soberano imprimía su marca y dejaba caer los efectos de su poder.”¹³⁵ Es pertinente suponer entonces que los descendientes de aquel primer temerario (Briccius Báthory), por las circunstancias históricas y el poder conferido, devinieran crueles y atroces criminales.

Cuando Erzébet fue condenada por el rey (única autoridad por encima de la suya) “los Báthory, si bien no la ayudaron, tampoco le reprocharon nada.”¹³⁶ La frialdad con la cual reaccionaron o, mejor dicho, con la cual no reaccionaron ante las locuras de su pariente, responde a la estructura fundacional de la casa Báthory, la única condición ante la cual todos se encontraban sometidos en mayor o menor medida.

En cuanto a Miłosz, se sabe que sus primeros años “en realidad fueron tristes en el castillo familiar, bajo la tiranía de un padre libidinoso y despótico”.¹³⁷ Si confiáramos por un momento en la arriesgada asociación entre la vida del autor y la evocación poética, veríamos en esa casa de frío y locura, la representación de la casa familiar que realmente vivió y de la cual el poeta huye para refugiarse en su soledad. De este modo, nos encontramos ante otro valor posible otorgado a la casa: la casa como recipiente de concentración familiar. El modo figurado en que el escritor polaco describe la atmósfera de la casa, independientemente de si refleja su experiencia infantil o

¹³⁵ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (México: Siglo XXI, 2005), pág. 113.

¹³⁶ “La condesa sangrienta”, APPrC, pág. 288.

¹³⁷ Dictinio De Castillo-Elejabeytia, “Seis poemas de Miłosz : prólogo y traducciones, acompañadas de los originales franceses”, *Anales de la Universidad de Murcia* XI.4 (1952-1953), pág. 691.

no, no es casual. Le ha otorgado al “castillo familiar” la locura y la frialdad percibidas (aunque dichas características provengan de quienes habitaban en él) y con ello, tales rasgos permanecen y se concretan. En ese sentido y a juzgar por un primer acercamiento al epígrafe de “La fuerza de un nombre”, Erzébet y Miłosz comparten una experiencia similar de la casa como objeto donde —como se observó al hablar de la casa Usher— el intercambio de atmósferas entre casa y habitantes resulta inevitable. Sin embargo, considero más hondo el alcance del epígrafe en relación a “La fuerza de un nombre” por lo cual vale la pena seguir revisando dicha sección de *La condesa sangrienta*.

En “Symphonie de Septembre” Czesław Miłosz recuerda el *pays de l'enfance*. Allí, en ese que se reconstruye como un espacio y no ya como un momento o etapa, evoca la figura de más firme presencia entonces: la soledad. *Ma mère* llama a aquella que lo nutría pues, según menciona, no tuvo “ni père ni mere / et la folie et la froideur erraient sans but dans la maison.”¹³⁸

Al otorgar tales rasgos a la casa, Miłosz hace explícita la interrelación antes mencionada entre casa y habitantes. De tal suerte que aquel hijo de la soledad pretende evitar que el frío y la locura lo invadan, por lo que establece su propio hogar aislado, impermeable a la casa y a sus habitantes. De ahí la orfandad a la que alude, pues ni el padre ni la madre consiguen llegar a él. El refugio en la soledad lo resguarda de todo aquello a la vez que le permite albergar, en su corazón, esa misma soledad.

La casa que se menciona en el epígrafe remite llanamente a aquel objeto geométrico del que habla Bachelard. Sin embargo, otras alusiones en el poema a la casa, hacen dudar de tal aseveración:

¹³⁸ “Symphonie de septembre” vv. 11 y 12 en *Ibid.*, pág. 714.

Mais votre maison ne peut être là-bas où le ciel et la mer
 Dorment sur les violettes du lointain, comme les amants.
 Non, votre vraie maison n'est pas derrière les collines.
 Ainsi, vous avez pensé à mon cœur. Car c'est là que vous êtes
 C'est là que vous avez écrit votre nom d'enfant sur les murs.¹³⁹ [née.

Aquí la casa abandona toda referencia material y se presenta completamente invadida de sonoridad poética. No se trata ya de un objeto, ni siquiera de un lugar propicio para el habitante —las primeras opciones negadas por el poeta ofrecen un lugar aparentemente apto para la soledad— sino de un espacio que ha cobijado la primera experiencia de mundo, un espacio trabajado, reconocido y marcado como tal.

La inscripción que hace la soledad del nombre “soledad” en los *muros* del corazón de Miłosz permite la apropiación por el poeta de la soledad como refugio maternal. Lo anterior resulta más claro si atendemos al siguiente fragmento de otro poema de Miłosz :

Je dis: ma Mère. Et c'est à vous que je pense, ô Maison!
 Maison des beaux étés obscurs de mon enfance, à vous
 Qui n'avez jamais grondé ma mélancolie, à vous
 Qui saviez si bien me cacher aux regards cruels, ô
 Complice, douce complice! Que n'ai-je rencontré
 Jadis, en ma jeune saison murmurante, une fille
 A l'âme étrange, ombragée et fraîche comme la vôtre,
 Aux yeux transparents, amoureux de lointains de cristal,
 Beaux, consolants à voir dans le demi-jour de l'été!¹⁴⁰

La casa —en su realidad objeto constituida principalmente de paredes, rincones y ventanas— ha sido dotada de carácter maternal a raíz del resguardo que se ha encontrado en ella. “Cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad extrema del ensueño se participa de este calor primero, de esta materia bien templada del paraíso material. En este ambiente viven los seres

¹³⁹ “Symphonie de septembre” vv. 25-29 en *ibid.*, pág. 716.

¹⁴⁰ “Insomnie” vv. 1-9 en *ibid.*, pág. 710.

protectores.”¹⁴¹ Si mantenemos esta metáfora vigente al momento de leer “Symphonie de Septembre”, al llamado de *solitude, ma mère* veremos que, al ser la voz casa de la soledad y la soledad la casa o al menos resguardo de la voz, entre la voz poética y la soledad se conforma un espacio semejante a la cinta de Moebius donde se confunde interior y exterior del mismo cuerpo al tiempo que la estructura completa permanece cerrada al mundo, protegida de él. A tal nivel queda incorporada la soledad que él reconoce que lo constituye: *Ma mère*. La madre que da vida. Así, grafía y sonido juegan y se conjugan para dar forma a un modo de ser: un hombre poeta solitario.

“La fuerza de un nombre” da inicio de la siguiente manera: “El nombre Báthory —en cuya fuerza Erzébet creía como en la de un extraordinario talismán— fue ilustre desde los comienzos de Hungría.” Es importante, como se revisó antes, poner en contexto la historia de la familia Báthory y sus orígenes pero si algo queda en relieve en dicha oración es justamente lo que parece no tener importancia: en primer lugar, que Erzébet consideraba que tanto el nombre Báthory como los talismanes tenían una gran fuerza y en segundo, que el nombre fungía como talismán. Según la Real Academia Española, un talismán es un “objeto, a veces con figura o inscripción, al que se atribuyen poderes mágicos”.¹⁴² Inmediatamente después de la oración referida encontramos en el texto de Pizarnik: “No es casual que el escudo familiar ostentara los dientes del lobo, pues los Báthory eran crueles, temerarios y lujuriosos.”¹⁴³ ¿No es el escudo un objeto con una inscripción o figura asociado

¹⁴¹ Bachelard, *La poética del espacio*, pág. 37-38.

¹⁴² “Talismán” en Rae, *Diccionario de la lengua española en línea*, (Madrid: Real Academia Española)

¹⁴³ “La condesa sangrienta”, APPrC, pág. 287.

al nombre Báthory? ¿No sugiere esta inmediatez una relación entre ese posible extraordinario talismán y el escudo? Por otra parte, siendo parte de la nobleza, los Báthory poseían más de una casa o castillo por lo cual era necesario un emblema que unificara e identificara tanto al título nobiliario como a los miembros del linaje, de tal suerte que la esencia familiar que antes se mencionó como parte de la atmósfera impregnante e impregnada en la casa bien podía haber quedado plasmada y condensada en aquello que Pizarnik rescata y retoma del texto de Penrose: el escudo de armas, una escritura en imágenes. Así, si en el segundo epígrafe Pizarnik alude a la importancia del sonido para moldear un ser, en este tercero se pone en juego la fuerza de la imagen asociada a un nombre como transmisora de la ferocidad y de la crueldad. Ahora bien, la transmisión que se efectúa a través de una imagen difiere notablemente de la forma en que se realizaría mediante el discurso hablado:

L'inscription iconique a un certain nombre de supériorités sur le langage : elle s'adresse à tous universellement, ignorant la barrière des langues comme celle de l'analphabétisme —mais plus profondément encore, l'icône a une position différente de celle du langage par rapport au temps. Elle est continue et immédiate. La contemplation permanente et sans variation de l'icône s'accompagne du caractères irréfutable et global de ce qu'elle impose. Au discours peut toujours s'opposer un autre discours. A l'icône, nul ne peut répliquer. Elle n'a pas de contraire et du même coup, elle fonde l'irréductibilité de la croyance et du visible.¹⁴⁴

Dado “el carácter irrefutable y global de lo que la contemplación impone”, vale la pena revisar las implicaciones que la figura del lobo pudo haber tenido en tiempos de los Báthory pues si bien sabemos que el blasón buscaba representar la valentía y el coraje propios del nombre, tales caracteres no eran

¹⁴⁴ Marie-José Mondzain, "Préface", *Discours contre les iconoclastes* (Paris: Klincksieck, 1989), pág. 18.

privativos de la imagen del lobo y en cambio ésta podía sugerir otras ideas.

Así, vemos que:

En el mundo cristiano de las imágenes aparece el lobo primordialmente como símbolo del enemigo diabólico que amenaza al rebaño de los fieles (*cordero*). [...] Las mismas “fauces del infierno” se representan en parte como la boca de un dragón, en parte como la de un enorme lobo. [...] En el “Bestiarium” medieval, el lobo es simplemente un animal del diablo; los ojos de la loba brillan de noche como luces que roban el sentido a una persona. También el diablo roba al hombre las fuerzas para gritar (rezar) y sus ojos brillan extraordinariamente.¹⁴⁵

Lo anterior, como atribuciones a la imagen del lobo, resultan también posibles características adoptadas por Erzébet pues en la identificación con el emblema, es decir, en el reconocimiento de sí misma en la imagen del escudo familiar, no hay interdicción. Se juega una identificación especular que Lacan definiría como “la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen”.¹⁴⁶ De tal suerte “aquella a la que se llamó la Alimaña, la Loba y la Condesa sangrienta estaba bajo la marca del lobo”.¹⁴⁷

En el texto de Valentine Penrose encontramos una descripción más desarrollada del emblema:

El blasón de los Báthory se conservó idéntico al blasón traído de Suabia; a su alrededor se enroscaba el dragón de los dacios llegados de los confines de Asia, escupiendo fuego y sacudiendo las membranas de las agallas [...] sobre una línea vertical que representaba la mandíbula de un lobo, tres dientes vueltos hacia la izquierda del escudo que, de este modo, formaban la letra E. Arriba, a la derecha, la luna en cuarto creciente; a la izquierda, el sol en forma de estrella de seis puntas; todo ello rodeado del dragón que se muerde la cola: un orgulloso e inquietante blasón.”¹⁴⁸

¹⁴⁵ “Lobo” en Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos* (Barcelona Paidós, 1993), págs. 273 y 275.

¹⁴⁶ Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, *Escritos* (México: Siglo XXI, 2007), pág. 87.

¹⁴⁷ Valentine Penrose, *La condesa sangrienta* (Madrid: Siruela, 2006), pág. 22.

¹⁴⁸ *Ibid.*, págs. 21-22.

No es desdeñable el hecho de que se especifique que se trataba de un dragón dacio pues esa variante poseía cola de serpiente y cabeza de lobo. Además, la tribu guerrera de los dacios —que habitaban principalmente la zona de los Cárpatos, lugar donde se encontraba el castillo de Csejthe— realizaban ritos iniciáticos en los que se transformaban en lobos, el “animal carnicero”.¹⁴⁹ En “La fuerza de un nombre” Pizarnik menciona el escudo y con ello se explica la razón por la cual se refiere a “la presencia ‘humana’ de la condesa”, lo mismo que el hecho de que “Durante sus crisis eróticas, escapaban de sus labios palabras procaces destinadas a las suplicadas. Imprecaciones soeces y gritos de loba eran sus formas expresivas”. A partir de esto, “el negro silencio de la condesa” da cuenta también de la imposibilidad de Erzébet ante el lenguaje verbal —rasgo privativo del ser humano— y del cual la condesa hace el menor uso posible. La percepción de Erzébet como “poseída por el demonio” tiene cierta pertinencia en la medida en que el lobo era considerado el animal del diablo y esa imagen, en efecto, la investía como loba (¿o lobo?), la proclamaba como Báthory. De ahí que “la bellísima condesa no se separaba de sus dos viejas sirvientas [...] Éstas intentaban divertirla hasta con historias domésticas que ella no entendía, si bien necesitaba de ese continuo y deleznable rumor.” Acompañada por las sirvientas o no, el espacio del castillo no la resguarda del lobo pues es desde sus corredores que se escuchan las “Imprecaciones soeces y gritos de loba” con los cuales manifestaba la presencia de la imagen

¹⁴⁹ Vid. Mircea Eliade, "Los dacios y los lobos", *De Zalmoxis a Gengis-Khan : religiones y folklore de Dacia y de la Europa oriental* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1985), págs.17-34.

dominante del escudo y a través de ella, de sus ancestros: “La pura bestialidad. Se puede ser una bella condesa y a la vez una loba insaciable”¹⁵⁰

¡TODO ES ESPEJO!

Si bien desde el inicio de *La condesa sangrienta*, al revisar el epígrafe proveniente de *San Genet. Comediante y mártir*, se hace patente la relación especular entre Penrose, Erzébet y Pizarnik, la exclamación ¡todo es espejo! retoma y obliga a reevaluar la importancia de dicho elemento. El epígrafe, en este caso, da pie a toda una serie de posibles reflexiones —en el amplio sentido de la palabra— en el texto y fuera de él.

Octavio Paz escribió “El prisionero”, un texto homenaje al Marqués de Sade, durante su estancia como agregado cultural en París —época en que coincidiría allí con Alejandra Pizarnik. En dicho poema, además de revisar y combinar algunas de las diversas tendencias que hasta entonces se habían explorado para acercarse a la obra del marqués, Paz establece una idea que será central en el poema: el marqués de Sade es prisionero en un castillo de cristal de roca levantado por su egoísmo. La operación queda bien desentrañada por Jason Wilson cuando señala: “The libertine’s total egoism turns the other into an object; and denies his humanity. Only the libertine survives, and he only sees himself, in a *mirror*, trapped in his ego, behind its wall.”¹⁵¹ Por ello dirá Paz:

Prisionero en tu castillo de cristal de roca

¹⁵⁰ Entrada del 12 de marzo de 1965, APD, pág. 397.

¹⁵¹ Jason Wilson, “The Marquis de Sade, surrealism and Paz’s ‘El Prisionero’”, *Octavio Paz: a study of his poetics* (Cambridge [Eng.]; New York: Cambridge University Press, 1979), pág. 40.

cruzas galerías, cámaras, mazmorras,
vastos patios donde la vid se enrosca a columnas solares,
graciosos cementerios donde danzan los chopos inmóviles.
Muros, objetos, cuerpos te repiten.
¡Todo es espejo!
Tu imagen te persigue.¹⁵²

Erzébet Báthory, “asesina de 650 muchachas”, procede de manera similar. Es decir, convierte al otro —otra, en este caso— en objeto y niega (aniquila) su humanidad. ¿No parece esto una forma exacerbada del poder que los Báthory ejercían frente al ciudadano común? De ser así, ¿No sería posible pensar que con cada muchacha asesinada se reafirmaba en Erzébet la imagen familiar, aquella presente en el escudo?

“El espejo de la melancolía” comienza con una cita de *La comtesse sanglante*: “... vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma...” Que Penrose haya decidido utilizar una hibrbole para enfatizar el tiempo que pasaba la condesa frente al espejo quizá no sea muy significativo, pero que Pizarnik haya optado por conservarla y marcar la oración como procedente del texto de Penrsoe, sin duda pretende señalar algo. Por lo anterior, juzgo pertinente leer ese “vivía” no sólo como una exageración de las horas que Erzébet pasaba frente al espejo sino también en su sentido literal: frente al espejo vivía, ahí sí —agregaría yo. A continuación desarrollo elementos que fortalecen tal aproximación.

Si algo queda comprometido al hablar del espejo, eso es la imagen. El que se planta frente a un espejo puede entonces mirar una cierta imagen de sí. En “El espejo de la melancolía” Pizarnik nos dice: “Podemos conjeturar que

¹⁵² “El prisionero” en Octavio Paz, *Libertad bajo palabra: obra poética, 1935-1957* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), pág. 109.

habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada.”¹⁵³

Al considerar lo visto en el epígrafe anterior, ese último término utilizado por Pizarnik no puede pasar desapercibido. La morada es el lugar en el que se habita, el refugio, la soledad de Miłosz, su casa. El espejo de Erzébet entonces, según lo dicho por Pizarnik, es ese refugio que le brinda abrigo y protección; un elemento que claramente necesitaba dado que ella misma lo diseñó y seguramente ordenó su confección pues el espejo no era un objeto común en Europa en aquella época. Cabe mencionar que el espejo en el que se miraba Erzébet no debe haber tenido las características de los espejos actuales ya que no fue sino hasta el siglo XVIII cuando se difundió dicho objeto y comenzó a depurarse la técnica de producción. Por tanto, el espejo de Erzébet muy probablemente reflejaba una figura deformada de ella a causa del mayor o menor grado de convexión o concavidad que seguramente presentaba el espejo, por lo cual me atrevería a refutar la aseveración de que era la vanidad lo que llevaba a la condesa a pasar largos periodos frente al espejo. Lo único que debe haber visto en la imagen del espejo, debe haber sido una figura de pie, humana.

Ahora bien, sabemos que Erzébet pasaba muchas horas frente al espejo, por lo que podemos inferir que esta actividad no le generaba ni el hastío que la asediaba en las actividades cotidianas ni el furor que se presentaba durante sus noches sangrientas. Algo entonces de lo que el espejo le devolvía le permitía aquietarse y es que, a diferencia de la imagen del lobo que evocaba el escudo familiar, en el espejo Erzébet obtenía su imagen humana: “Ésa era la única puerta que abría, la puerta que daba, una vez más,

¹⁵³ “La condesa sangrienta”, APPrC, pág. 289.

a sí misma.”¹⁵⁴ Era allí, frente al espejo, donde Erzébet se encontraba con su verdadera forma, con su humanidad. ¿Qué tan vigente para ella sería la imagen de loba que tenía la necesidad del espejo para que le confirmara otra apariencia? ¿Qué tan fuerte fue la presencia del lobo que tenía que ver en el espejo su humanidad? He ahí la razón por la cual sugerí anteriormente que Erzébet vivía delante de su espejo, pues fuera de él seguramente solo podía verse como parte de un todo conformado por los Báthory, confundida en la imagen familiar, en la imagen del lobo. Es decir, sólo frente al espejo encontraba la figura humana e individual que le permitía vivirse como Érzebet.

Aparece así otra semejanza con “El prisionero” de Paz ya que si Erzébet vivía frente al espejo, si su verdadera forma la encontraba sólo allí, ¿por qué no creer que Erzébet era prisionera en el espejo y que el resto del tiempo se trataba de la loba?

Más adelante en el texto Pizarnik refiere:

... es preciso detenerse en el hecho de que padecía el mal del siglo XVI: la melancolía.

Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia. Éste quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse.¹⁵⁵

Cristina Piña habla de “un libro extrañísimo de un tal Jaime Erasmo, *La locura y la lógica. Visiones de un post-esquizofrénico*, de donde Alejandra evidentemente ha tomado ciertos conceptos sobre la melancolía”.¹⁵⁶ En ese libro se estipula que “lo antecedente a una posesión demoniaca no es el

¹⁵⁴ Penrose, *La condesa sangrienta*, pág. 26.

¹⁵⁵ “La condesa sangrienta”, APPrC, pág. 290.

¹⁵⁶ Piña, *Alejandra Pizarnik: una biografía*, pág. 105.

hombre. Es el *no ser*¹⁵⁷ y que “integran dicho grado los melancólicos”.¹⁵⁸ Si Alejandra Pizarnik trabajó la melancolía de Erzébet desde esa perspectiva, bien podríamos imaginar una Erzébet suspendida en ese *no ser* que se hastía y que responde a la “lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto”; una Erzébet poseída por el demonio —o el lobo, o lo Báthory— donde “el yo vibra animado por energías delirantes” y asesina; y la Erzébet que se observa por horas frente al espejo y que trata —quizá mediante esos múltiples cambios de atavíos— de reconstruir su imagen e integrarla a sí misma. Sin embargo, respecto al melancólico Pizarnik dice: “el tiempo se le manifiesta como suspensión del transcurrir —en verdad, hay un transcurrir, pero su lentitud evoca el crecimiento de las uñas de los muertos— que precede y continúa a la violencia fatalmente efímera.” Así, entre la Erzébet desposeída y la poseída existe una muy tenue distancia tan invisible como ese crecimiento de las uñas de los muertos puesto que son esos mismos muertos quizá, los que en el frenesí toman posesión de Erzébet. Hay entonces dos estados de la condesa: uno, el predominante, en el que Erzébet está tomada por el lobo y el otro, que sucede en sus horas frente al espejo, cuando consigue recordar que aunque en ella *hay* un lobo, ella es humana.

Tras revisar la relación de la condesa con el espejo, llama la atención descubrir que Alejandra Pizarnik utilizó exactamente la misma palabra para hablar del espejo de Erzébet y del libro en prosa que siempre quiso escribir.¹⁵⁹ Más relevante se vuelve cuando hacemos un recuento de la gran cantidad de

¹⁵⁷ Jaime Erasmó, *La locura y la lógica : (revelaciones de un postesquizofrénico)* (Barcelona: Lauro, 1951), pág. 59.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pág. 60.

¹⁵⁹ *Vid.* nota 75 y 76.

veces que menciona, tanto en diarios como en poemas, “las voces”:
“Esperanzas en la literatura. Escribir me disgusta menos, me duele menos.
Escribiría con más placer si no tuviera siempre las voces de mis padres. Creo
que mis insomnios son para protegerme: tener algunas horas de silencio.”¹⁶⁰
En esta entrada del diario, Pizarnik —que no sólo las escucha sino que las
tiene— hace explícita la procedencia de “las voces”, provienen de sus padres,
más ampliamente podríamos decir de sus ancestros. En algunos poemas
Pizarnik se refiere también a ellas. “No puedo hablar con mi voz sino con mis
voces” diría al comienzo de “Piedra fundamental” y —evocando la figura del
espejo— en “Del otro lado” se lee:

Como un reloj de arena cae la música en la música.
Estoy triste en la noche de colmillos de lobo.
Cae la música en la música como mi voz en mis voces.¹⁶¹

Este poema aparece en *El infierno musical*, poemario que, a mi juicio, da
cuenta desde el título de la imposibilidad de la poeta de hallar su propia voz y
de la frecuente posesión padecida por “las voces”. El primer verso de “Del otro
lado” remite justamente a la idea de melancolía que Pizarnik esboza en “El
espejo de la melancolía”: “Creo que la melancolía es, en suma, un problema
musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras *afuera* todo sucede con
un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de
agua cayendo de tanto en tanto.”¹⁶² En el segundo verso, Pizarnik menciona

¹⁶⁰ 24 de agosto de 1964, APD, pág. 378.

¹⁶¹ “Del otro lado” en APPC, pág. 278. Recorrí el segundo verso hacia el centro porque, aunque en la edición con la que he trabajado aparecen todos los versos alineados a la izquierda, me atrevería a asegurar que ese segundo verso debe haber sido colocado al centro, evocando en la forma del poema al reloj de arena.

¹⁶² “La condesa sangrienta”, APPC, pág. 290.

unos colmillos de lobo que irremediablemente evocan a Erzébet Báthory y finalmente, en el tercero, el problema pizarnikiano: “como mi voz en mis voces”. Podemos conjeturar, a partir de lo anterior, que “Del otro lado” es una escena de reflexión donde el primer verso hace alusión a Erzébet, el tercero a Pizarnik, y el segundo, las vincula a partir de la condición de posesas, de tomadas por la imagen y las voces —respectivamente— de sus ancestros. No es casual, entonces, que Pizarnik haya extraído de la imagen del lobo el aullido para referirse a su propia situación: “Mi impaciencia no coincide con la escritura. Si algún arte se pliega a mi persona es el canto. Sobre todo, cantar canciones a los alaridos. Dar cierta forma estética a mi persona que preferiría correr a cuatro patas y aullar.”¹⁶³

Ahora bien, como se mencionó en el capítulo anterior, la importancia que los diarios tenían para Pizarnik fue siempre explícita y así continúa siéndolo cuando se sugieren éstos como posible morada.¹⁶⁴ Sin embargo, es necesario tener en cuenta la entrada de su diario del 18 de julio de 1959: “Me avergüenza escribir un diario. Preferiría que fuese una novela.”¹⁶⁵ Si bien la poeta encontró en los diarios una forma de contención necesaria para su falta de realidad,¹⁶⁶ un espacio para su propia voz, éstos no conseguían suplir la necesidad de ese espacio ficcionalizado, de su voz literaria: “Lo que quisiera que mi libro dijese

¹⁶³ 5 de junio de 1964, APD, pág. 365.

¹⁶⁴ *Vid.* nota 76.

¹⁶⁵ 18 de julio de APD, pág. 146.

¹⁶⁶ Probablemente en junio de 1964 escribió: “Mi falta de ritmo cuando escribo. Frases desarticuladas. Imposibilidad de formar oraciones, de conservar la tradicional estructura gramatical. Es que me falta el sujeto. Luego, me falta el verbo. Queda un predicado mutilado, quedan harapos de atributos que no sé a quién o a qué regalar. Esto se debe a la falta de sentido de mis elementos internos. No. Más bien se trata de una dificultad de la atención. Y, sobre todo, de una suerte de castración del oído: no puedo percibir la melodía de una frase. De allí, también, mi curiosa entonación, mis dificultades orales. Esto que digo viene a ser mi emblema. Mis dificultades orales provienen de mi lejanía de la realidad” en APD, pág. 364.

es la promiscuidad y la pulverización de la conciencia de una adolescente solitaria, llena de clichés solitarios. O sea mi adolescencia y mi situación de ahora”¹⁶⁷. En cambio, aunque no consigue llenar por completo ese lugar y a pesar de que una vez escrita la obra el deseo de la prosa continuó, no cabe duda que *La condesa sangrienta* fue el texto que más se aproximó a dicha expectativa: “No puedo creer que sea yo quien escribió la prosa sobre la condesa. O, mejor, no comprendo por qué no he continuado con esa vía.”¹⁶⁸ Al poco tiempo de esta nota, escribió:

Cuál es mi estilo? Creo que el del artículo de la condesa. [...] Uno de mis deseos es escribir en una prosa como la de mi artículo sobre la condesa. Creo que la necesidad de interrumpir el exceso de profundidad —obligarme a detallar circunstancias externas de la condesa— me dio una libertad (y una profundidad) que jamás me conceden mis propias fantasías, desligadas de todo detalle concreto.¹⁶⁹

En resumen, podríamos decir que así como Erzébet buscaba su morada en el espejo para dejar de lado la imagen de loba, así Pizarnik buscó “una obra en forma de morada” para deslindarse de las voces. Esa obra bien podría haber sido *La condesa sangrienta* dado que en ella Pizarnik escribió sobre la condesa pero, a partir del juego especular, escribió también sobre sí misma. No ha de llamar la atención que tal escritura se haya realizado mediante el juego con los espejos, basta recordar uno de los poemas de *Extracción de la piedra de la locura*:

El perro del invierno dentellea mi sonrisa. Fue en el puente. Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero con flores y arrastraba mi cadáver también desnudo y con un sombrero de hojas secas.

¹⁶⁷ 11 de abril de 1963, APD, pág. 332.

¹⁶⁸ 10 de septiembre de 1968, APD, pág. 458.

¹⁶⁹ En diciembre del mismo año, APD, págs. 464 y 465.

He tenido muchos amores —dije— pero el más hermoso fue mi amor por los espejos.¹⁷⁰

... LA LOI, FROIDE PAR ELLE-MÊME, NE SAURAIT ÊTRE ACCESIBLE AUX PASSIONS QUI PEUVENT LÉGITIMER LA CRUELLE ACTION DU MEURTRE.

En el análisis del epígrafe de Gombrowicz que se revisó con anterioridad, se hizo explícita la necesidad de un interdictor como mediador entre la violenta verdad de un ser y la de otro. Se planteó cómo el profesor que suspende la pelea entre Sifón y Polilla es un elemento que se-para una y otra entidad. Ahora bien, si el maestro cumple esa función es debido no solo a su mera presencia pues había también otros muchachos en la escena narrada, sino a la autoridad que posee frente a los alumnos. Frente a ellos, la palabra de dicho personaje es la Ley. De este modo, no es difícil encontrar en la Ley el interdictor por excelencia; dictada por la autoridad suprema —la del rey y por tanto la de Dios— ésta regula la norma y el comportamiento de la sociedad.

La filosofía en el tocador de Donatien Alphonse François, Marqués de Sade, es la obra de donde Alejandra Pizarnik extrae el epígrafe de “Medidas severas”. Esta obra narra la formación que recibe una joven (Eugénie) en los “misterios más secretos de Venus” por parte de la Sra. de Saint-Ange y Dolmancé. En otras palabras, se trata de la forma en la que Eugénie accede al mundo de la sexualidad irrestricta que incluso desemboca en el crimen por medio de la instrucción de los libertinos Dolmancé y la Sra. de Saint-Ange. Ya desde el título de la obra —*La filosofía en el tocador*—, el Marqués refiere al ámbito de lo privado. Allí donde antes aparecía la religión entra ahora la

¹⁷⁰ “Un sueño donde el silencio es de oro”, APPC, pág. 227.

filosofía, cuestionando las regulaciones dictadas por Dios, el rey y las costumbres mismas. No debe sorprender, entonces, lo que sucede en el tocador pues si bien antes los cuerpos estaban conformados a semejanza de Dios y en ese sentido eran considerados como sagrados, a esta nueva perspectiva han de corresponder nuevas costumbres. Las normas dictadas por la ley divina resultan entonces obsoletos. Sorprende la astucia con la que Sade detecta que las modificaciones que la ilustración trae consigo tendrán repercusiones en lo privado, en lo particular.

Inserto en las prácticas del tocador, se presenta un panfleto de carácter político y social que parece suspender la instrucción de la joven: “Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos”. Este escrito responde a un contexto social único y complicado: la Revolución Francesa. En medio del ajetreo, la confusión y las revueltas, el futuro que le esperaba al gobierno francés, a los franceses y —como se vería mucho tiempo después— a casi todas las civilizaciones occidentales, resultaba completamente incierto. La necesidad de reestructurar y reorganizar tanto al gobierno como a la sociedad despertó varios debates y posiciones al respecto; el Marqués de Sade no permaneció ajeno a ellos. En “Franceses un esfuerzo más...” establece un diálogo con la sociedad convulsa: “Vengo a ofrecer grandes ideas —anuncia— las escucharán, serán pensadas; si no todas agradarán, al menos algunas quedarán”.¹⁷¹ En el discurso aborda los problemas que le impiden llegar a la “meta”, a saber: la religión y las costumbres. En lo que concierne a esto último, el énfasis del discurso está en mostrar la incongruencia entre la República y las costumbres que se mantienen del orden religioso que sostenía al absolutismo:

¹⁷¹ Marqués De Sade, *La filosofía en el tocador* (Madrid: Valdemar, 2004), pág. 161.

“Son las costumbres las que van a servir de motivos a las leyes que han de promulgarse. Franceses, sois demasiado ilustrados para no daros cuenta de que un gobierno nuevo va a necesitar costumbres nuevas”.¹⁷² Partiendo de este principio fundamental, el Marqués desarrolla una serie de costumbres afines a los principios de libertad e igualdad.

En cuanto a la relación con el otro, el Marqués supone que, a partir de que la libertad y la igualdad son las bases de la República, en un Estado republicano: “la desaparición de las distancias debe necesariamente estrechar los lazos.”¹⁷³ La imposibilidad de realizar —también en el sentido de llevar al ámbito de lo real— la igualdad queda manifiesta cuando Sade señala: “hay que convenir que sería un absurdo palpable querer prescribir leyes universales; [...] es una injusticia espantosa exigir que hombres de caracteres desiguales se plieguen a las leyes generales: lo que a uno le va, a otro no le va.”¹⁷⁴ El Marqués propone para resolver este conflicto generado por la igualdad, suavizar las leyes y hacerlas flexibles para que se adapten a cada caso. Este es el argumento por el cual apuntará aquello que Pizarnik retoma como epígrafe: “la ley, fría por sí misma, no podría acceder a las pasiones que pueden legitimar en el hombre el acto cruel del asesinato.”¹⁷⁵

El conflicto que Sade detecta, pero no desarrolla, es que la igualdad a ultranza, al eliminar las distancias entre un sujeto y otro, establece una continuidad donde los otros quedan anulados. La intervención de la Ley dentro de ese panorama resulta tan absurda como las leyes del Dios cuestionado.

¹⁷² *Ibid.*, pág. 175.

¹⁷³ *Ibid.*, pág. 178.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pág. 179.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pág. 180.

Deja al sujeto expuesto a aquello que Sade llama “ley de la naturaleza” y que aparece como consigna principal de sus propuestas. No es difícil, desde una óptica diferente a la de Sade, darse cuenta de que esta “ley de la naturaleza” no es más que la violencia del ser de cada individuo jugada con total libertad. De tal suerte, la suavidad de las leyes a las que alude el Marqués, lo llevan a plantear “que todas las mujeres deben ser sometidas a nuestros deseos, podemos permitirles evidentemente satisfacer todos los suyos”¹⁷⁶; así sostiene que el placer del hombre es tener a todas las mujeres y el de ellas, someterse a cualquiera que la desee. Sin embargo, pasa por alto que es propio del ser humano decir no. Tanto el hombre como la mujer tienen la posibilidad de negar el acceso a su cuerpo. De tal manera ejercen la autoridad en sus cuerpos, ley que los distingue de la animalidad. Al final de las lecciones, cuando llega la madre de Eugénie y se niega a participar, ninguno de los allí presentes escuchan su prohibición que no es más que su deseo de no participar. Baste este ejemplo para sostener que Sade desconoce la prohibición/deseo, ley íntimamente ligada al uso del lenguaje, el modo por el que es posible decir no. De lo anterior se deduce que la existencia de la Ley es necesaria pues separa a los individuos, pero en ningún momento sustituye a la ley que se espera ejerza el sujeto mismo, la ley del deseo.

En lo que concierne a Erzébet, hemos visto que el nombre Báthory la investía de poder suficiente como para llevar a cabo —al interior de sus dominios— casi cualquier atrocidad que se le ocurriera pues según el *Tripartitum*¹⁷⁷ los miembros de la nobleza poseían libertad absoluta limitada

¹⁷⁶ *Ibid.*, pág. 193.

¹⁷⁷ El título original del *Tripartitum* era *El Opus Tripartitum Juris Consuetudinarii Inclyti Hungariae Regno* y constituyó el compendio de leyes vigentes en Hungría desde 1514 hasta

únicamente por la autoridad del rey, razón por la cual menciona Pizarnik: “De haberlo querido, hubiera podido realizar su ‘gran obra’ a la luz del día y diezmar muchachas al sol”.¹⁷⁸ La aplicación de la Ley en este caso era necesaria para separar y salvar a las muchachas de la región de los crímenes cometidos por la condesa pero como se muestra en el relato, la Ley confina a Erzébet a una existencia dentro del castillo que, al ser tapiado, se transforma en algo semejante a la guarida de un lobo o mejor dicho, a la boca del lobo. La falta de luz hace imposible la contemplación de su humanidad frente al espejo, de tal suerte que es la misma Ley la que la condena a la bestialidad, ignora la brutal fragilidad de ese ser, ignora que debía separarla de lo lobo pues no operaba, en Erzébet, aquella ley del deseo mediante la cual podría haberse negado al lobo.

1848. Este documento fue redactado por István Werbőczy pero cabe mencionar que fue firmado en 1599 por András Báthory y en 1608 por Gábor Báthory. Actualmente este documento constituye la base a partir de la cual se reestructuraron las leyes y normas de Hungría.

¹⁷⁸ “La condesa sangrienta”, APPrC, pág. 294.

DISCUSIÓN

Antes que nada, quisiera exponer las razones por las que prefiero llamar a este apartado discusión y no conclusión. Considero problemático hablar de conclusiones en términos de literatura dados los muchos acercamientos y perspectivas que se pueden tomar al abordar un texto. En cuanto a mi aproximación a la obra pizarnikiana, si bien está regida por múltiples indicios dados por la misma autora y sus lecturas, ello no implica en modo alguno que lo que aquí se ha trabajado busque cerrar los problemas planteados. Por el contrario, la intención es, en todo caso, abrir nuevas líneas mediante las cuales se pueda discutir el trabajo de Alejandra Pizarnik de ahí que prefiero evitar llamar conclusión a este apartado.

Ahora bien, para entrar en materia habría que señalar que el trabajo alrededor de *La condesa sangrienta* permitió, en primer lugar, identificar cómo este texto se ve continuamente sustentado en inquietudes personales de Alejandra Pizarnik planteadas en sus diarios y problematizadas frecuentemente en sus poemas. También es posible advertir, al margen de los principales objetivos de este estudio, cómo la escritura de *La condesa sangrienta* a partir de la investigación y las reflexiones a las que la conduce, repercute en los escritos posteriores de la poeta de manera decisiva.

Tras el estudio de *La condesa sangrienta*, a partir de los epígrafes seleccionados, aparece una pregunta constante que la autora parece tratar de responder con el texto: ¿por qué Erzébet asesinaba? o en términos más generales, ¿qué lleva a un ser a asesinar a otro? En ese sentido, me parece que tal cuestionamiento responde a una problemática derivada de su condición

de judía en la Argentina de la posguerra. No es casual que, más allá de los que fueron para ella grandes referentes literarios como Rimbaud o Artaud, Alejandra haya optado por autores que compartían con ella el exilio y el desarraigo como sucede en el caso de Witold Gombrowicz y Czesław Miłosz para incorporarlos en su trabajo mediante los epígrafes. Las voces de las que se habla a lo largo de este estudio, mencionadas tantas veces por Pizarnik, respondían a esos ancestros pertenecientes a la cultura judía, y cuya vigencia para la poeta, representó un elemento determinante en su vida y su trabajo literario.

En relación con lo anterior, considero fundamental hacer hincapié en la total participación de los epígrafes dentro del texto. No se trata ya de un texto externo al que se haga alusión o una invitación a leer a tal o cual autor, sino de parte substancial de la conformación misma de la obra, de la orientación mediante la cual el texto pasa de ser un relato de ficción a una reflexión profunda sobre el ser en el mundo a través, claro, de un personaje tan complejo como Erzébet Báthory.

Por otro lado, cabe señalar cómo es que, mediante la serie de reflexiones que se juegan en el espejeo con esos otros discursos, el análisis realizado por Pizarnik queda no sólo sostenido —en el sentido de una validación por la identificación con otros autores— sino ampliado por la reproducción del reflejo. La especularidad aparece también en cuanto a la identificación con Erzébet.

Así, queda pendiente para un próximo trabajo el estudio de los demás epígrafes pues si bien la selección de unos cuantos permitió el acercamiento a

la obra y al personaje de manera muy singular, se hace ahora aun más patente la relevancia de un estudio que abarque la totalidad de los epígrafes.

APÉNDICES

A. TEXTOS QUE ALEJANDRA PIZARNIK DENOMINÓ COMO MALDITOS¹⁷⁹

En esta noche, en este mundo	Un rostro
Alguien mató algo	En honor de una pérdida
Presencia de sombra	En contra
Escrito cuando sombra	Buscar
El entendimiento	Se prohíbe mirar el césped
El hombre del antifaz azul	Las uniones posibles
La palabra en el ojo ajeno	Violario
<i>La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa</i>	La verdad del bosque
El textículo en cuestión	Tragedia
Una musiquita muy cacoquímica	Niña en jardín
Los muertos y la lluvia	Diálogos
Una traición mística	Desconfianza
A tiempo y no	Devoción
Los poseídos entre lilas	Aproximaciones
Descripción	Silencios
Una palabra	Caroline de Gunderode
La canción para el yacente	Acerca de la condesa sangrienta
Palabras	Relectura de <i>Nadja</i> , de André Breton

¹⁷⁹ Alejandra Pizarnik, "Índice", *El deseo de la palabra*, ed. Antonio Beneyto ([Barcelona]: Barral, 1975),

B. FRAGMENTOS DE *LA COMTESSE SANGLANTE* DE VALENTINE PENROSE QUE FUERON INCORPORADOS EN *LA CONDESA SANGRIENTA*¹⁸⁰

“vivía ante su gran espejo oscuro, el famoso espejo que había diseñado en persona y que tenía forma de bretzel para que pudiera pasar los brazos y permanecer apoyada, sin cansarse, durante las largas horas que pasaba, de día o de noche, contemplando su imagen” pág. 26.

“...vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma...Tan comfortable era que presentaba unos salientes en donde apoyar los brazos de manera de permanecer muchas horas frente a él sin fatigarse.”



“Existió una mujer misteriosa, a la que nadie pudo dar un nombre, que venía a ver a Erzsébeth disfrazada de muchacho. Una sirvienta había dicho a dos hombres –lo testimoniaron durante el proceso– que, sin querer, había sorprendido a la Condesa, sola con aquella desconocida, torturando a una muchacha cuyos brazos estaban atados muy fuerte y tan cubiertos de sangre que ‘ya no se los veía’ ” pág. 35.

“Una sirvienta aseguró en el proceso que una aristocrática y misteriosa dama vestida de mancebo visitaba a la condesa. En una ocasión las descubrió juntas, torturando a una muchacha.”



“Ella misma poseía un vocabulario que las mujeres de buena familia empleaban pocas veces y que ella usaba sobre todo durante sus crisis de erotismo sádico, dirigiéndose a jóvenes enloquecidas de dolor por los alfileres que les habían clavado bajo las uñas, o cuando, en su frenética pasión, les quemaba ella misma el sexo con un cirio. Hablaba y gritaba durante las torturas, paseaba por la habitación; luego, como un animal de presa, volvía a su víctima que Dorkó y Jó Ilona sujetaban complacientemente tanto tiempo cuanto fuera menester. Reía con risa espantosa y sus últimas palabras antes de hundirse en el síncope final eran siempre: ‘¡Más, más, más fuerte!’ ” pág. 36.

“Durante sus crisis eróticas, escapaban de sus labios palabras procaces destinadas a las suplicadas. Imprecaciones soeces y gritos de loba eran sus formas expresivas mientras recorría enardecida, el tenebroso recinto. Pero nada era más espantoso que su risa [...] sus últimas palabras, antes de deslizarse en el desfallecimiento concluyente, eran: ‘Más, todavía más, más fuerte!’ ”



¹⁸⁰ En cada segmento anotado a continuación aparece en primer lugar el texto extraído del texto de Penrose, *La condesa sangrienta*, y posteriormente la referencia equivalente de *La condesa sangrienta*. Habrá que tomar en cuenta que Pizarnik llevó a cabo la traducción necesaria de *La comtesse sanglante* al español dado que trabajó con el texto en francés y que en muchas ocasiones la discrepancia entre un texto y otro es debido a las diferentes traducciones.

“Vio un día, al entrar en un jardincillo privado del castillo, a una de sus jóvenes parientes, llorosa y desnuda, atada a un árbol, untada de miel y cubierta de hormigas y moscas. Se paseaba por el jardín con su joven esposa que le explicó, frunciendo sus hermosas cejas, que aquella muchacha había robado una fruta. Encontró muy divertida la broma. Y por lo que respecta a las hormigas, los soldados estaban cubiertos todo el año de miseria mucho más tenaz que no cedía ni con la yerba pulguera, ni con la yerba piojera, ni con la bardana” pág. 59.

“Un día en que paseaban por los jardines del castillo, Nadasdy vio a una niña desnuda amarrada a un árbol; untada con miel, moscas y hormigas la recorrían y ella sollozaba. La condesa le explicó que la niña estaba expiando el robo de un fruto. Nadasdy rió candorosamente, como si le hubieran contado una broma.”



“Su locura era tan grande que confundía el verano con el invierno y hacía que lo llevaran en trineo, como en tiempo de nieve, por avenidas cubiertas de arena blanca” pág. 70.

“Su tío Istvan, por ejemplo, estaba tan loco que confundía el verano con el invierno, haciéndose arrastrar en trineo por las ardientes arenas que para él eran caminos nevados;”



“Dicen que hizo morir a sus primeros esposos. Es seguro que mandó asfixiar al segundo de ellos en su lecho. Se juntó luego con Valentín Benkó de Paly. Tomó, por fin, un amante muy joven y le regaló un castillo. La cosa terminó muy mal, por otra parte: fueron ambos capturados por un pachá; al amante lo ensartaron en el espetón y lo asaron, en cuanto a ella, toda la guarnición le pasó por encima. No habría muerto por esto, pero la apuñalaron al terminar. Como es natural, era la compañía de esta tía la que Erzsébet buscaba con mayor asiduidad” pág. 71.

“Tuvo cuatro maridos (los dos primeros fueron asesinados por ella) y murió de su propia muerte folletinesca: un bajá la capturó en compañía de su amante de turno: el infortunado fue luego asado en una parrilla. En cuanto a ella, fue violada -si se puede emplear este verbo a su respecto- por toda la guarnición turca. Pero no murió por ello, al contrario, sino porque sus secuestradores -tal vez exhaustos de violarla- la apuñalaron.”



“Se veían, se trataban, se hacían visitas; y si Erzsébet, cuando las cosas se le pusieron en contra, no recibió ninguna ayuda de ellos, tampoco recibió censuras: la reconocieron como una de los suyos” pág. 74.

“al volverse la suerte contra ella, los Báthory, si bien no la ayudaron, tampoco le reprocharon nada.”



“animales pardos en verano y blancos en invierno” pág. 79.
“fieras blancas en invierno y oscuras en verano.”



“Entonces sacaba sus joyas y se vestía cinco o seis veces al día, poniéndose uno tras otro todos los vestidos que tenía” pág. 80.

“Otra manera de matar el tiempo consistía en contemplar sus joyas, mirarse en su famoso espejo y cambiarse quince trajes por día.”



“Para vengarse, pinchaba a sus mujeres con alfileres, se tiraba en la cama y, revolcándose presa de una de aquellas crisis que acostumbraban a tener los Báthory, hacía que le trajeran dos o tres robustas campesinas muy jóvenes, las mordía en el hombro y masticaba luego la carne que había podido arrancar. De forma mágica, entre los aullidos de dolor de las demás, desaparecían sus propios sufrimientos” pág. 82.

“durante esas crisis cuya fórmula era el secreto de los Báthory, Erzébet pinchaba a sus sirvientas con largas agujas; y cuando, vencida por sus terribles jaquecas, debía quedarse en cama, les mordía los hombros y masticaba los trozos de carne que había podido extraer. Mágicamente, los alaridos de las muchachas le calmaban los dolores.”



“se encogía de hombros cuando le contaban historias de mordiscos, de largos alfileres clavados en la carne y otras manifestaciones habituales de impaciencia” pág. 83.

“El guerrero no admitía ser importunado con historias que relacionaban a su mujer con mordeduras, agujas, etc.”



“Si hubiera querido, habría podido devastarlo todo a plena luz; quizá hubiera dado menos que hablar. Pero las tinieblas, la soledad sin recurso de los subterráneos de Csejthe casaban mejor con las negras cavernas de su mente y respondían más a las exigencias de su terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas” pág. 85.

“De haberlo querido, hubiera podido realizar su ‘gran obra’ a la luz del día y diezmar muchachas al sol, pero le fascinaban las tinieblas del laberinto que tan bien se acordaban a su terrible erotismo, de nieve y de murallas.”



“Dorkó, al ver a su ama preocupada, se agachaba, encontraba un defecto en el dobladillo, torcía el gesto y preguntaba quién, de entre el inquieto grupo de sirvientas, había cosido aquel dobladillo con bramante en vez de con hilo. La vida tornaba a los mortecinos ojos de la Condesa. Como nadie decía esta boca es mía, Dorkó elegía a dos o tres, mandaba a las demás que se retirasen y empezaba a proporcionar a su ama, suntuosamente vestida, algunas distracciones. Primero, les cortaba a las muchachas la piel de entre los dedos para castigarlas por su torpeza, luego, ya metida en harina, las desnudaba y les clavaba alfileres en los pezones” pág. 105.

“Infaliblemente, Dorkó hallaba defectos en la confección de las prendas y seleccionaba a dos o tres culpables (en ese momento los ojos lóbregos de la condesa se ponían a relucir).”



“Isten, ayúdame; y tú también, nube todopoderosa. Protégeme, a mí, a Erzsébet, y dame larga vida. Estoy, en peligro, ¿oh nube! Envíame noventa gatos, pues eres el jefe supremo de los gatos. Dales tus órdenes, que se reúnan estén donde estén, desde las montañas, las aguas, los ríos, el agua de los tejados y de los océanos. Diles que acudan a mi lado. Y que se apresuren a morder el corazón de... y también el de... y el de... Que destrocen y muerdan también el corazón de Megyery el Rojo. Y guarda a Erzsébet de todo mal” pág. 108.

“Isten, ayúdame; y tú también, nube que todo lo puede. Protégeme a mí, Erzsébet, y dame una larga vida. Oh nube, estoy en peligro. Envíame noventa gatos, pues tú eres la suprema soberana de los gatos. Ordénales que se reúnan viniendo de todos los lugares donde moran, de las montañas, de las aguas, de los ríos, del agua de los techos y del agua de los océanos. Diles que vengan rápido a morder el corazón de... y también el corazón de... y el de... Que desgarran y muerdan también el corazón de Megyery el Rojo. Y guarda a Erzsébet de todo mal. Los espacios eran para inscribir los nombres de los corazones que habrían de ser mordidos.”



“Tras la muerte del conde, la Señora les quemaba las mejillas, los pechos y otras partes del cuerpo, al azar, con un atizador. Lo más horrible que les hacía era, a veces, abrirles la boca a la fuerza con los dedos y tirar hasta que se desangraban las comisuras. Les clavaba alfileres debajo de las uñas, diciendo: ‘Si le duele a esa puta, ¿que se los quite ella!’. Un día, porque la habían calzado mal, hizo que le trajeran una plancha ardiendo y planchó en persona los pies a la sirvienta culpable, diciéndole: ‘Hale, ahora ya tienes tú también unos lindos zapatos con las suelas encarnadas’.

Era también en esa casa donde había que echar ceniza alrededor de la cama, pues los charcos de sangre, en su cuarto, eran tan grandes que no podía cruzarlos para ir a acostarse” pág. 124-125.

“También empleaba el atizador, con el que quemaba, al azar, mejillas, senos, lenguas... Cuando los castigos eran ejecutados en el aposento de Erzsébet, se hacía necesario, por la noche, esparcir grandes cantidades de ceniza en derredor del lecho para que la noble dama atravesara sin dificultad las vastas charcas de sangre.”



“A veces, estaban junto a su señora, narrándole chismorrerías domésticas que ésta apenas escuchaba pero que, al menos, tenían un ronroneo familiar para sus oídos” pág. 140.

“Éstas intentaban divertirla hasta con historias domésticas que ella no entendía, si bien necesitaba de ese continuo y deleznable rumor.”



“Llegada la ocasión, y siempre de noche, izaban el artefacto hasta el techo con ayuda de una polea. Y entonces era cuando empezaban los aullidos que despertaban a los frailes de enfrente y provocaban su ira contra aquella maldita mansión protestante.

Momentos antes, Dorkó había hecho bajar por la escalera del sótano, tirando de ella por la pesada cabellera alborotada, a una joven sirvienta completamente desnuda. Había empujado y encerrado a la campesina dentro de la jaula que, acto seguido, había izado hasta la bóveda baja. Entonces era cuando aparecía la Condesa. Como en trance ya, con un liviano vestido de lino blanco, iba lentamente a sentarse en un escabel colocado bajo la jaula.

Tomando un hierro agudo o un atizador al rojo vivo, Dorkó empezaba a pinchar a la prisionera semejante a una gran ave blanca y beige, quien, en sus movimientos de retroceso, iba a golpearse violentamente contra los pinchos de la jaula. a cada golpe aumentaban los ríos de sangre que caían sobre la otra mujer, blanca, sentada impassible, mirando al vacío, apenas consciente” pág. 142.

“Tapizada con cuchillos y adornada con filosas puntas de acero, su tamaño admite un cuerpo humano; se la risa mediante una polea. La ceremonia de la jaula se despliega así: La sirvienta Dorkó arrastra por los cabellos a una joven desnuda; la encierra en la jaula; alza la jaula. Aparece la "dama de éstas ruinas", la sonámbula vestida de blanco. Lenta y silenciosa se sienta en un escabel situado debajo de la jaula. Rojo atizador en mano, Dorkó azuza a la prisionera quien, al retroceder -y eh aquí la gracia de la jaula-, se clava por si misma los filosos aceros mientras su sangre mana sobre la mujer pálida que la recibe impassible con los ojos puestos en ningún lado.”



“Cuando Erzsébet volvía en sí, recogía con la mano los pliegues del largo vestido pringoso, mandaba que la alumbraran y, precedida de las dos viejas, volvía, atigrada de blanco y rojo, a su habitación de cuarterones” pág. 143.

“Cuando se repone de su trance se aleja lentamente. Han habido dos metamorfosis: su vestido blanco , ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver.”



“Nunca se separaba de ese talismán arrugado, enrollado en el fondo de una bolsita de seda roja, que olía, al mismo tiempo, a podrido y a incienso de plantas del bosque. A veces, en mitad del banquete, tocaba con la punta de sus largos dedos la bolsita cosida bajo el alto corpiño, en el lugar más próximo al corazón, mientras con su profunda mirada buscaba entre los asistentes quién podría estar ya prevenido contra ella” pág. 145.

“En sus años de crimen se resolvió por un talismán único que contenía un viejo y sucio pergamino en donde estaba escrita, con tinta especial, una plegaria destinada a su uso particular. Lo llevaba junto a su corazón, bajo sus lujosos vestidos, y en medio de alguna fiesta lo tocaba subrepticamente.”



“Cuando a veces estas jóvenes serranas, fuertes sin embargo y de nervios sólidos, se desmayaban, ordenaba a Dorkó que les prendiera entre las piernas papel empapado en aceite, para despertarlas, decía.” pág. 158.

“Si alguna joven se desvanecía demasiado pronto se la auxiliaba haciendo arder entre sus piernas papel embebido en aceite.”



“Sin el menor pretexto, dio orden de que fueran por una de las jóvenes sirvientas que la acompañaban. Hasta precisó su nombre. [...] La muchacha llegó llorando. La empujaron dentro de la carroza, ante la Condesa, que se puso a morderla frenéticamente y a pellizcarla donde podía. [...] La campesina echó a correr y emprendió la huida por el campo. Pronto la recogieron y la llevaron de nuevo hacia el coche donde los lacayos, Dorkó y Jó Ilona la esperaban. Dorkó vociferaba. Pero la Condesa, inclinándose, le murmuró unas breves palabras al oído. Cuando llegaron a las cercanías del castillo de llava, muy próximo, los lacayos fueron a sacar agua de debajo del hielo de los fosos, de entre los juncos que el invierno había secado. Jó Ilona le había arrancado la ropa a la joven sirvienta y la tenía, desnuda, de pie en la nieve, en medio del corro de las antorchas. Le echaron por encima el agua, que se le congeló instantáneamente sobre el cuerpo. Erzsébet miraba desde la portezuela de la carroza. La muchacha intentó débilmente moverse hacia el calor de las antorchas; volvieron a echarle agua. No pudo caer, al no ser ya más que una alta estalagmita muerta, con la boca abierta, que se veía a través del hielo” págs. 159-160.

“El camino está nevado, y la sombría dama arrebuja en sus pieles dentro de la carroza se hastía. De repente formula el nombre de alguna muchacha de su séquito. Traen a la nombrada: la condesa la muerde frenética y le clava agujas. Poco después el cortejo abandona en la nieve a una joven herida y continúa viaje. Pero como vuelve a detenerse, la niña herida huye, es perseguida, apresada y reintroducida en la carroza, que prosigue andando aun cuando vuelve a detenerse pues la condesa acaba de pedir agua helada. Ahora la muchacha está desnuda y parada en la nieve. Es de noche. La rodea un círculo de antorchas sostenidas por lacayos impasibles. Vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo. (La condesa contempla desde el interior de la carroza). Hay un leve gesto final de la muchacha por acercarse más a las antorchas, de donde emana el único calor. Le arrojan más agua y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta.”



“A partir de 1604, año de la muerte del conde Nádasdy, una misteriosa criatura se había apoderado por completo de la mente de Erzsébet Báthory. [...] Era la ‘bruja del bosque’. Bruja desde siempre, vivía antaño por la zona de Sárvár, donde siempre había vigilado de lejos a Erzsébet, que galopaba echando a perder las cosechas. Se llamaba Anna pero, por alguna razón ignota, había escogido el nombre de Darvulia. Era viejísima, irascible y despiadada: una auténtica alimaña aterradora. Había hallado en los ojos de Erzsébet cuanto de maléfico percibía en los venenos del bosque, la desierta insensibilidad de la Luna, y había vislumbrado en ellos una esclavitud psíquica

dispuesta para la siembra como un campo negro. Sacaba infatigablemente sus poderes de ese humus de la bruja que es el instinto que la desposa indisolublemente con lo venenoso, con lo ponzoñoso y con lo mortal. Erzsébet, en su saturniana pasividad, se abandonó a estos poderes;” pág. 163.

“En 1604 Erzsébet quedó viuda y conoció a Darvulia. Este personaje era, exactamente, la hechicera del bosque, la que nos asustaba desde los libros para niños. Viejísima, colérica, siempre rodeada de gatos negros, Darvulia correspondió a la fascinación que ejercía en Erzsébet pues en los ojos de la bella encontraba una nueva versión de los poderes maléficos encerrados en los venenos de la selva y la nefasta insensibilidad de la luna. La magia negra de Darvulia se inscribió en el negro silencio de la condesa”



“Dorkó desnudaba a las culpables que, bajo la mirada de la Condesa, proseguían su trabajo desnudas y rojas de vergüenza, a menos que las dejara, igualmente desnudas, en un rincón, de pie. Hubieran preferido cualquier cosa a esta exhibición insólita, abominable, de la que nunca antes había oído hablar nadie. Hasta los lacayos, cuando tenían que pasar por la sala, agachaban la cabeza para no ver.

Pero si estaba Erzsébet en un día tormentoso o de exasperación, pobre de aquella que hubiera robado una moneda. Jó Ilona mantenía abierta la mano de la muchacha y Dorkó, o a veces la propia Condesa, con la punta de unas tenacillas, le depositaba en ella la moneda al rojo vivo. O bien, cuando la lencería no había quedado adecuadamente planchada, lo que se ponía al rojo era la plancha de encañonar y la propia Erzsébet se la aplicaba al rostro, la boca o la nariz a la negligente planchadora. Un día, Dorkó le sujetó la boca abierta, con las dos manos, a la sirvienta, y la Condesa le hundió la plancha hasta la garganta a la culpable.

Y si, en esos días nefastos, a las muchachas se les ocurría hablar mientras bordaban flores, Erzsébet, con su propia mano, le cerraba los labios a la más charlatana atravesándoselos con agujas” pág. 166.

“Si la condesa estaba en uno de sus excepcionales días de bondad, Dorkó se limitaba a desnudar a las culpables que continuaban trabajando desnudas, bajo la mirada de la condesa, en los aposentos llenos de gatos negros. Las muchachas sobrellevaban con penoso asombro esta condena indolora pues nunca hubieran creído en su posibilidad real. [...] Si Erzsébet amanecía irascible, no se conformaba con cuadros vivos, sino que: A la que había robado una moneda le pagaba con la misma moneda... enrojecida al fuego, que la niña debía apretar dentro de su mano. A la que había conversado mucho en horas de trabajo, la misma condesa le cosía la boca o, contrariamente, le abría la boca y tiraba hasta que los labios se desgarraban.”



“Darvulia fue quien, el mismo año de la muerte de Ferencz Nádasdy, inició a Erzsébet en los más crueles juegos, le enseñó a ver morir y el sentido de ver morir” pág. 177.

“la inició en los juegos más crueles; le enseñó a mirar morir y el sentido de mirar morir;”



“Entonces traían el gran puchero de barro pardo; mandaban venir a tres o cuatro muchachas rebosantes de salud y a las que habían dado de comer cuanto habían querido, mientras empezaban a fortalecer a otras cuatro para la vez siguiente. Sin pérdida de tiempo, Dorkó les ataba los brazos con unas cuerdas muy apretadas y les cortaba las venas y arterias. La sangre brotaba; y cuando todas, exangües, agonizaban por el suelo, Dorkó vertía sobre la Condesa, de pie y blanca, la sangre que, junto a un infiernillo había mantenido tibia” pág.184.

“Dorkó se aplicaba a cortar venas y arterias; la sangre era recogida en vasijas y, cuando las dadoras ya estaban exangües, Dorkó vertía el rojo y tibio líquido sobre el cuerpo de la condesa que esperaba tan tranquila, tan blanca, tan erguida, tan silenciosa.”



“Fue en Alemania, y probablemente por mediación del relojero de Dolna Krupa, donde Erzsébet encargó su ‘Doncella de hierro’.

Este ídolo lo instalaron en la sala subterránea del castillo de Csejthe. Cuando no se usaba, reposaba en un arca de roble esculpido, cuidadosamente encerrado con llave en su féretro. Junto al arca, había clavado un pesado pedestal, sobre el que se podía erguir sólidamente la extraña dama de hierro hueco, pintada de color carne. Estaba completamente desnuda, maquillada como una mujer hermosa, adornada con motivos a un tiempo realistas y ambiguos. Un mecanismo hacía que se le abriera la boca con una sonrisa bobalicona y cruel, enseñando dientes humanos, y que moviera los ojos. Por la espalda, cayéndole casi hasta el suelo, se extendía una cabellera de muchacha que Erzsébet había debido de elegir con infinito cuidado.. Rechazando las cabelleras morenas con que se hubiera podido esperar que adornara a su diosa, le había encontrado una cabellera rubio platino. ¿Había pertenecido esta larga cabellera cenicienta a la bella esclavonia llegada de tan lejos para servir en Csejthe y sacrificada nada más llegar? Un collar de piedras preciosas incrustadas le caía por el pecho. Precisamente tocando una de esas piedras era como se ponía todo en movimiento. Del interior salía el enorme y siniestro ruido del mecanismo. Entonces los brazos empezaban a levantarse y, pronto, su abrazo se cerraba bruscamente sobre lo que se hallara a su alcance, sin que nadie pudiera romperlo. Dos grandes planchas rectangulares se deslizaban a izquierda y derecha y, en lugar de los senos maquillados, el pecho se abría, dejando salir lentamente cinco puñales acerados que atravesaban sabiamente a la abrazada, con la cabeza echada hacia atrás y la larga cabellera suelta como la de la criatura de hierro. Apretando con otra piedra del collar, los brazos caían, la sonrisa se apagaba, los ojos se cerraban de golpe, como si el sueño se hubiera abatido sobre ella” págs. 185-186.

“Había en Nuremberg un famoso autómatas llamado ‘la Virgen de hierro’. La condesa Báthory adquirió una réplica para la sala de torturas de su castillo de Csejthe. Esta dama metálica era del tamaño y del color de la criatura humana. Desnuda, maquillada, enjoyada, con rubios cabellos que llegaban al suelo, un mecanismo permitía que los labios se abrieran en una sonrisa, que los ojos se movieran. [...] Para que la ‘Virgen’ entre en acción es preciso tocar algunas piedras preciosas de su collar. Responde inmediatamente con

horribles sonidos mecánicos y muy lentamente alza los blancos brazos para que se cierren en perfecto abrazo sobre lo que esté cerca de ella –en este caso una muchacha. La autómatas la abraza y ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos iguales en belleza. De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos. Ya consumado el sacrificio, se toca otra piedra del collar: los brazos caen, la sonrisa se cierra así como los ojos, y la asesina vuelve a ser la ‘Virgen’ inmóvil en su féretro.”



“Un día en que, en la penumbra del cuarto, conversaba con Erzsébet, que se lamentaba de la pérdida de su célebre belleza, Majorova le había afirmado que sabía por qué los baños de sangre no daban resultado.

La Condesa, en efecto, había envejecido; su propio cuerpo, ante el tan consultado espejo, revelaba sus erosiones: ‘Me has mentido, le gritaba a la bruja, eres la desgracia de todas mis desgracias, tus consejos han fallado. Ni siquiera esos baños de sangre de jovencitas han surtido efecto, después de los de plantas balsámicas. No sólo no me han devuelto la belleza sino que no han retrasado el avance de la decrepitud. ¡Encuentra un medio o te mato!’

En el acto, Majorova había dado cita a la Condesa en lo más hondo del infierno, transcurrido un año justo, si recibía de ella el menor daño. Después, había declarado: ‘Esos baños de sangre han resultado inútiles porque era la sangre de simples muchachas del campo, sirvientas que eran casi como animales. No hacen mella en tu cuerpo; lo que necesitas es sangre azul’ [...] Le pareció tan lógico que, inmediatamente, se procedió, por todas las comarcas de Hungría, a dar caza a las hijas de los zémans, los nobles campesinos, barones o caballeros. [...] La estrategia que se le había ocurrido a Erzsébet para atraer a su casa a las hijas de los zémans era muy sencilla. Sus criadas tenían que declarar en estilo húngaro florido, pero claro, que la ‘Dama de Csejthe’ se veía, en el momento de enfrentarse con un invierno más, sola en su aislado castillo; que estaba dispuesta a acoger en su casa a jóvenes de familias nobles para iniciarlas en el buen tono y en los buenos modales y también para enseñarles idiomas. A cambio, no pedía más que su compañía en Csejthe durante el largo invierno.

Al cabo de dos semanas, no quedaban más que dos de las veinticinco hijas de zémans, una de ellas muerta en la cama; hablando de ella, declararon los sirvientes ‘que tenía todo el cuerpo acribillado de agujeritos, pero sin una gota visible de sangre’. A la última, la acusaron de haber matado a la otra para cogerle una pulsera de oro. Se escabulló por el patio hasta la puerta del castillo donde la atraparon. Se suicidó en la prisión con un cuchillo de cocina” págs. 213-215.

“Erzébet, que frisaba la cincuentena, se lamentó ante su nueva hechicera de la ineficacia de los baños de sangre. En verdad, más que lamentarse amenazó con matarla si no detenía inmediatamente la propagación de las execradas señales de la vejez. La hechicera edujo que esa ineficacia era causada por la utilización de sangre plebeya. Aseguró -o auguró- que, trocando la tonalidad, empleando sangre azul en vez de roja, la vejez se alejaría corrida y avergonzada. Así se inició la caza de hijas de gentilhombres. Para atraerlas, las secuaces de Erzébet argumentaban que la Dama de Csejthe, sola en su desolado castillo, no se resignaba a su soledad. ¿Y cómo

abolir la soledad? Llenando los sobrios recintos con niñas de buenas familias a las que, en pago de su alegre compañía, les daría lecciones de buen tono, les enseñaría cómo comportarse exquisitamente en sociedad. Dos semanas después, de las veinticinco "alumnas" que corrieron a aristocratizarse no quedaban sino dos: una murió poco después, exangüe; la otra logró suicidarse."



"esos muros que ahogaban los gritos" pág. 216
"muros que ahogaban todo grito."



"Lo que le quedaba, en medio de sus viejas sirvientas, insignificantes a sus ojos, que se plegaban a todos sus caprichos, era su reino subterráneo, en el que se embriagaba con su propia gloria, en el que podía, sin discusión, entregarse a su verdad, ordeñando, solitaria, la sangre para recibirla en su estática belleza" pág. 217.

"Inscribe el reino subterráneo de Erzsébet en la sala de torturas de su castillo medieval: allí, la siniestra hermosura de las criaturas nocturnas se resume en una silenciosa de palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos del color suntuoso de los cuervos."



"Fueron por todo el castillo y, acompañados de personas provistas de antorchas que conocían los accesos a las escaleras más secretas, bajaron al subterráneo de los crímenes, de donde subía un olor a cadáver, y penetraron en la sala de tortura con los muros salpicados de sangre. Allí estaban todavía el juego de ruedas de la 'Doncella de hierro', jaulas e instrumentos junto a fuegos apagados. Hallaron sangre seca en el fondo de grandes pucheros y de una especie de cuba; vieron las celdas donde se encarcelaba a las muchachas [...] Thurzó, trastornado, tuvo al fin ante la vista la evidencia de los crímenes. Fue más allá y encontró a otras dos muchachas desnudas; una estaba agonizando, la otra aún intentaba esconderse, pero hasta tal punto la cubría un oscuro manto de sangre que no se la veía. En el fondo de los sótanos, en una celda sin aire, descubrieron al grupo asustado de las reservadas para la vez siguiente. Le dijeron a Ponikenus que primero las habían dejado morir de hambre y que luego les habían hecho comer carne asada de sus compañeras muertas.[...] Thurzó encontró en su nueva guarida, altiva y orgullosa, sin negar nada y proclamando, por el contrario, que todo entraba en sus derechos de mujer nobles y de alto rango. [...] 'te condeno a prisión perpetua en tu propio castillo' " págs. 233, 234 y 235.

"En el subsuelo, desordenado por la sangrienta ceremonia de la noche anterior, encontró un bello cadáver mutilado y dos niñas en agonía. No es esto todo. Aspiró el olor a cadáver; miró los muros ensangrentados; vio la "Virgen de Hierro", la jaula, los instrumentos de tortura, las vasijas con sangre reseca, las celdas --y en una de ellas a un grupo de muchachas que aguardaban su turno para morir y que le dijeron que después de muchos días de ayuno les habían servido una cierta carne asada que había pertenecido a los hermosos cuerpos de sus compañeras muertas... La condesa, sin negar las acusaciones de Thurzó, declaró que todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto

rango. A lo que respondió el palatino:... te condeno a prisión perpetua dentro de tu castillo.”



“un cuadernillo de notas, encontrado en el cuarto de la Condesa, de su puño y letra. Describía en él a sus víctimas —seiscientos diez en total—, apuntaba sus nombres y sus particularidades, como: ‘Era muy baja’, ‘Tenía el pelo negro’...” pág. 236.

“un cuadernillo cubierto por su letra con los nombres y las señas particulares de sus víctimas que allí sumaban 610...”



“La prisión iba creciendo a su alrededor [...] Después de haber tapiado las ventanas en forma que desde fuera no se viera más que una fachada ciega tras la cual había un ser vivo, los obreros empezaron a levantar un grueso muro delante de la puerta de la habitación, dejando sólo una ventanilla que permitiera pasar un poco de comida y agua” pág. 252.

“La prisión subía en torno suyo. Se amuraron las puertas y las ventanas de su aposento. En una pared fue practicada una ínfima ventanilla por donde poder pasarle los alimentos. Y cuando todo estuvo terminado erigieron cuatro patíbulos en los ángulos del castillo para señalar que allí vivía una condenada a muerte.”



“Siguió viviendo así tres años y medio, sin esperanza ni demanda, medio muerta de hambre” pág. 255.

“Así vivió más de tres años, casi muerta de frío y de hambre.”



“Ha muerto al anochecer, abandonada de todos” pág. 257.

“Murió hacia el anochecer, abandonada de todos.”



BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Alejandra Pizarnik*, El escribiente 8. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2001.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, trad. Ernestina Champourcin. 2da ed., Breviarios 183. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. 70-106.
- Bajarlía, Juan-Jacobo. *Alejandra Pizarnik: anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Almagesto, 1998.
- Bannet, Eve Tavor. "Introduction: The voice of Someone" en *Structuralism and the logic of dissent : Barthes, Derrida, Foucault, Lacan*. Urbana: University of Illinois Press, 1989. 1-11.
- Bataille, Georges. *El aleluya y otros textos*, trad. selec. y pról. de Fernando Savater El libro de bolsillo 817. Madrid: Alianza, 1988. 59-108.
- . *El erotismo*, trads. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Ensayo 34. México: Tusquets, 2003. 1-122.
- . *La literatura y el mal*, ed. y pról. Rafael Conte, trad. Lourdes Ortiz. 3a. ed. Madrid: Taurus, 1977. 125-150.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*, trad. Juan Godo Costa. Barcelona Paidós, 1993. 272-275.
- Bordelois, Ivonne y Alejandra Pizarnik. "El poeta desinteresado", *Sur*. (Buenos Aires) 278 (septiembre-octubre de 1962): 7.
- Breton, André. *Nadja*, ed. y trad. José Ignacio Velázquez. 3a. ed., Letras universales. Madrid: Cátedra, 2004.
- Castelló, Juan Carlos. "Filosofía y literatura, una gran oportunidad didáctica", *Diálogo filosófico*. 53. El proceso de hominización (2002): págs. 305-322.
- Castillo-Elejabeytia, Dictinio de. "Seis poemas de Milosz : prólogo y traducciones, acompañadas de los originales franceses", *Anales de la Universidad de Murcia*. XI 4 (1952-1953): 689-753.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad : seguido de "El espacio autobiográfico"*, Ensayos críticos 36. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. 165-211.

- Colvile, Georgiana. "Through an hour-glass lightly: Valentine Penrose and Alice Rahon Paalen" en *Reconceptions: reading modern French poetry*, eds. Russell King y Bernard McGuirk. Nottingham: University of Nottingham, 1996. 81-112. *Nottingham Modern Languages Publications Archive*. Agosto de 2009 http://mlpa.nottingham.ac.uk/archive/00000035/01/Rec_Colvile.pdf
- Editorial. "Libertad y universalidad de la cultura", *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*. 1 (marzo-mayo de 1953): 3-4.
- Eliade, Mircea. "Los dacios y los lobos" en *De Zalmoxis a Gengis-Khan : religiones y folklore de Dacia y de la Europa oriental*, trad. Jesús Valiente Malla, Academia christiana. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1985. 17-34.
- Erasmus, Jaime *La locura y la lógica : (revelaciones de un postesquizofrénico)*, pról. de B. Rodríguez Arias. Barcelona: Lauro, 1951. 1-93.
- Espinasa, José María, ed., selec. y pról. *Revista Diálogos: antología*. México: El Colegio de México, 2008. XI-XXVI
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino. 34a ed. México: Siglo XXI, 2005.
- Francia, Ana María Rodríguez. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, La vida en las Pampas 1. Buenos Aires: Corregidor, 2003. 261-282, 304-347 y 355-358.
- Freud, Sigmund. *Obras completas* ed. James Strachey, trad. José L. Etcheverry. vol. 14, Contribución a la hisotria del movimiento psicoanalítico, Trabajos sobre metapsicología y otras obras : (1914 - 1916). Buenos Aires: Amorrortu, 1984. 235-255. 25 vols.
- Genette, Gérard. *Umbrales*, trad. Susana Lage, Lingüística y teoría literaria. México: Siglo XXI, 2001. 123-136.
- Gombrowicz, Witold. *Ferdydurke*, trad. Witold Gombrowicz *et al.*, próls. de Enresto Sábato y de Witold Gombrowicz. 5a. ed., Biblioteca Gombrowicz. Barcelona: Seix Barral, 2004. 319.

- Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en *Escritos*, trad. Tomás Segovia. 25a ed., vol. 1, Psicología y etología. México: Siglo XXI, 2007. 86-93. 2 vols.
- Lacan, Jaques. "Seminaire I: Las écrits technique de Freud." *Sténotypies* 5 mai 1954. *Bibliothèque. École Lacanienne de Psychanalyse*. 9 de septiembre de 2010 <<http://ecole-lacanianne.net/stenos/seminaireI/1954.05.05.pdf>>
- . "Séminaire VI: Le désir et son interprétation." *Sténotypies* 27 mai 1959. *Bibliothèque. École Lacanienne de Psychanalyse*. 15 de septiembre de 2010 <<http://ecole-lacanianne.net/stenos/seminaireVI/1959.05.27.pdf>>
- . "Séminaire X: L'angoise." *Sténotypies* 5 juin 1963. *Bibliothèque. École Lacanienne de Psychanalyse*. 23 de septiembre de 2010 <<http://ecole-lacanianne.net/stenos/seminaireX/1963.06.05.pdf>>
- Mondzain, Marie-José. "Préface" en *Discours contre les iconoclastes*, trad. pref. y notas de Marie-José Mondzain , Esthétique. Paris: Klincksieck, 1989.
- Negróni, María. *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, El Escribiente 14. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra: obra poética, 1935-1957*. 2a. ed., Letras mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. 107-110.
- Penrose, Valentine. *La condesa sangrienta*, trads. María Teresa Gallego Urrutia y María Isabel Reverte. 5a ed., Siruela bolsillo 29. Madrid: Siruela, 2006.
- Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik: una biografía*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- Pizarnik, Alejandra. *Correspondencia*, ed. Ivonne Bordelois. 2a. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- . *Diarios*, ed. Ana Becciu, Memorias y biografías. Barcelona: Lumen, 2003.
- . *El deseo de la palabra*, ed. Antonio Beneyto, Ocnos 52. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- . "Índice" en *El deseo de la palabra*, ed. Antonio Beneyto, Ocnos. [Barcelona]: Barral, 1975.

- . "La libertad absoluta y el horror", *Diálogos*. 1. 5 (julio-agosto de 1965): 46-51.
- . *Poesía completa*, ed. Ana Becciu. 6ta ed., Poesía 120. Buenos Aires: Lumen, 2007.
- . *Prosa completa*, ed. Ana Becciu. 3a ed., Palabra en el Tiempo 317. Buenos Aires: Lumen, 2006.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos completos*, trad. y notas de Julio Cortázar. Barcelona: Edhasa, 2009. 1017.
- RAE, Diccionario de la lengua española en línea, 22a ed (Madrid: Real Academia Española) [E1n](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=talism%E1n)
- Rodríguez, Laura Torres. "Alejandra Pizarnik y la novela en práctica." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 22 Diciembre de 2009. *Ciberletras*. 20 de enero de 2010 <http://www.lehman.edu/ciberletras/v22/torresrodriguez.html>
- Sade, Marqués de. *La filosofía en el tocador*, trad. pról. y notas de Mauro Armiño 4a. ed., Planeta maldito 7. Madrid: Valdemar, 2004. 262.
- Salas, Horacio. *La generación del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1975.
- Sartre, Jean-Paul. *San Genet. Comediante y mártir*, trad. Luis Echávarri, Cristal del tiempo. Buenos Aires: Losada, 1967. 1-155.
- Scholem, Gershom. *La cábala y su simbolismo*, trad. José Antonio Pardo. 6a ed. México: Siglo XXI, 1989. 35-55.
- Sola, Graciela de. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- Sturrock, John. "Introduction" en *Structuralism and since : from Lévi Strauss to Derrida*, ed. John Sturrock. Oxford; New York: Oxford University Press, 1979. 1-18.
- Venti, Patricia. "La edición de textos inéditos y dispersos". Agosto de 2007. Blog. *Alejandra Pizarnik: pública y secreta*. (12 de diciembre de 2009). 7 de abril de 2010. <http://patriciaventi.blogspot.com>

- . *La escritura invisible: El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Pensamiento crítico/ Pensamiento utópico 176. Barcelona: Anthropos, 2008. págs. 1-105.
- . "Palais du vocabulaire de Alejandra Pizarnik: cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir." *Espéculo. Revista de estudios literarios* 31 noviembre de 2005-febrero de 2006. *Espéculo*. Mayo de 2010 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palaisap.html> >
- Wilson, Jason. "The Marquis de Sade, surrealism and Paz's 'El Prisionero' " en *Octavio Paz: a study of his poetics*. Cambridge [Eng.]; New York: Cambridge University Press, 1979. 34-43.