

Cabral, Alan

**EL LIBROMONSTRUO: APROPIACIONES Y DESGARRAMIENTOS EN LA
CONDESA SANGRIENTA DE ALEJANDRA PIZARNIK**

Cabral, Alan

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

alancabral95@gmail.com

Material inédito y original para su primera publicación en Revista académica
Hologramática

Fecha de recepción: 22-10-22

Fecha de aceptación: 15-11-22

RESUMEN

El objetivo del siguiente artículo¹ consiste en analizar los procedimientos de apropiación que Alejandra Pizarnik pone en funcionamiento en *La condesa sangrienta* (1965). Este texto escrito como intervención creativa, ensayo, traducción o glosa de la novela biográfica *Erzsébet Báthory, la Comtesse sanglante* (1962) de la poeta surrealista Valentine Penrose,

¹ Este artículo es resultado del trabajo de investigación "La pregunta por el sujeto en la poesía de Alejandra Pizarnik", desarrollado en el marco de la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas, otorgada por el Consejo Interuniversitario Nacional - Convocatoria 2019, bajo la dirección de la Dra. María Mercedes Rodríguez Temperley y el Dr. Mariano Calbi.

Cabral, Alan

se trata de un libro inclasificable. A causa de esto, exponemos las siguientes problemáticas: por un lado, ¿es posible adscribir el libro dentro del género narrativo, ensayístico o poético?; en segundo lugar, si el libro efectivamente no responde a una única vinculación genérica, ¿qué figura de sujeto se desprende de él? De esta forma, a través de la lectura de autores como María Negroni, José Amícola, Anahí Mallol analizamos de qué manera el libro de Pizarnik fue leído y analizado por la crítica, mientras que los aportes teóricos de Jean-Luc Nancy permiten analizar el modo en que se presenta la figura de sujeto. Por esto, este estudio se propone delimitar rasgo de una nueva figura de subjetividad que excede el alcance del sujeto moderno y que adviene en las imágenes que recorren los distintos textos del libro: el espejo, la melancolía, la muerte, lo monstruoso. De este modo, *La condesa sangrienta* se configura como un texto hecho de “desgarramientos”: un *libro monstruo*.

PALABRAS CLAVE: Alejandra Pizarnik – gótico – intertextualidad – sujeto moderno – poesía contemporánea

ABSTRACT

This article aims to analyse the appropriation procedures that Alejandra Pizarnik uses in *La condesa sangrienta* (1965). Said text, written as a creative intervention, essay, translation or gloss of the biographical novel *Erzsébet Báthory, la Comtesse sanglante* (1962), by the surrealist poet Valentine Penrose, is an unclassifiable book. Because of this, the following questions are posed: firstly, is it possible to link the book within the narrative, essayistic or poetic genre? secondly, if the book fails to be classified correctly into a single book category, what subject figure emerges from it? In this way, through the reading of authors such as María Negroni, José Amícola, and Anahí Mallol, an analysis is conducted on how Pizarnik's book was read and analysed by critics. In turn, the theoretical contributions of Jean-Luc Nancy allow us to analyse the way in which the subject figure is presented. For this reason, this study intends to delimit the traits of a new figure of subjectivity that

Cabral, Alan

exceeds the scope of the modern subject and that appears in the images that are recurrent in the different texts of the book: the mirror, melancholy, death, the monsters. Thus, *La condesa sangrienta* is structured as a text made of "rips": a *monstrous book*.

KEY WORDS: Alejandra Pizarnik - gothic - intertextuality - modern subject - contemporary poetry.

1- INTRODUCCIÓN

En 1965, Alejandra Pizarnik publica *La condesa sangrienta* en la revista mexicana *Diálogos*. Se trata, en verdad, de un libro inclasificable en el que Pizarnik narra algunos aspectos de la vida de Erzsébet Báthory (1560-1614), una aristócrata húngara, perteneciente a una de las familias más poderosas de Hungría, que fue acusada y condenada por ser responsable de la muerte de aproximadamente 650 muchachas. Constituye, además, un ejercicio de escritura en prosa de gran complejidad: intervención creativa, ensayo, traducción libre o glosa de la novela biográfica *Erzsébet Báthory, la Comtesse sanglante* (1962), escrita por la poeta surrealista Valentine Penrose. El objetivo del siguiente artículo consiste en analizar los procedimientos de apropiación que Pizarnik pone en funcionamiento en el texto y de qué modo este complejo sistema de citas, tachaduras y “desgarramientos” pone en funcionamiento una nueva figura de sujeto.

En primer lugar, partimos de los aportes de María Negroni en torno a la polémica de la clasificación del texto. Allí, la autora repasa las posturas críticas existentes y señala cuáles son los puntos centrales que son necesarios tener en cuenta al momento de leer *La condesa sangrienta*. En segundo lugar, tomamos las consideraciones de José Amícola acerca de cómo la novela puede ponerse en relación con la tradición gótica y cuál es la vinculación

Cabral, Alan

que puede hacerse con el erotismo. En tercer lugar, analizamos el tema del espejo— el cual, según Negroni, sintetiza de modo contundente todas las imágenes y los temas del libro— a partir de los aportes teóricos Jean-Luc Nancy. En cuarto lugar, retomando la hipótesis de Negroni en *El testigo lúcido* (2017), analizamos cómo los aspectos centrales del texto en prosa de Pizarnik ya aparecen prefigurados en sus libros precedentes. En quinto lugar, analizamos la relación intertextual entre *La condesa sangrienta* y la novela *Nadja* de André Bretón, el escritor faro del grupo surrealista al cual, como se mencionó anteriormente, también perteneció Valentine Penrose. Finalmente, ponemos en consideración los aportes de Anahí Mallol para una relectura contemporánea en clave feminista de la imagen de la niña, en tanto artificio literario, en la obra de Pizarnik, en general, y en *La condesa sangrienta*, en particular.

2.- DESARROLLO

2.1- DAMA DE ESTAS RUINAS

En el onceavo número de la revista *Feminaria Literaria* (1993), María Negroni publica un texto titulado “La dama de estas ruinas (sobre Alejandra Pizarnik)”². En él, la autora analiza el modo en que *La condesa sangrienta*³ fue recibida por la crítica. Al comienzo de su texto, la autora explicita la relación entre el texto de Penrose y el de Pizarnik, puesto que el libro de esta última es una recreación comentada del libro de la primera. Desde este punto de partida, la autora señala dos conflictos en la crítica del momento:

Dos fenómenos curiosos operan, en efecto, en lo que hace a la recepción de *La condesa sangrienta*. El primero: la ausencia de consideración de la novela de Penrose por parte de los pocos críticos que han hablado del trabajo de Pizarnik; el segundo: la falsa atribución a Pizarnik (en el medio literario porteño) del argumento,

² Una versión abreviada de este texto aparece publicado en *El testigo lúcido* con el nombre de “Música nocturna I: Homenaje a Valentine Penrose”. Además, cierta parte del texto es utilizada en “*Nature morte: pornografía y noche*”, del mismo libro.

³ Las citas corresponden a la edición de Pizarnik, A. (2020). *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen.

Cabral, Alan

como si Penrose no fuera más que una máscara, una autora ficticia, inventada por la poeta argentina para ocultarse o hacer un juego literario. (1993, p. 14)

Para el primer punto, Negroni toma como ejemplo un ensayo en el cual se afirma que no es necesario conocer la novela de Penrose para analizar la obra de Pizarnik⁴. Sobre el segundo punto, Negroni afirma que no tiene más pruebas que “mis propias conversaciones con otros poetas de mi generación” (1993, p. 14). Sin embargo, lo que resulta llamativo es el modo en el cual se ha utilizado la falta de circulación de la novela de Penrose⁵ como excusa para articular un mito alrededor de Alejandra Pizarnik. Existen para esto, al menos tres explicaciones: en primer lugar, por parte de la crítica una justificación para su propia desinformación; en segundo lugar, una tendencia de los lectores a desconfiar de los “comentarios literarios”, ya que la obra borgeana a menudo jugaba con este formato de crítica apócrifa; en tercer lugar, un conveniente malentendido de Pizarnik y no del todo inocente.

Para Negroni la relación entre Penrose y Pizarnik se basa en “el vínculo obsesivo con la muerte, el deseo furioso de inmovilizar la belleza para que sea eternamente ‘como un sueño de piedra’” (1993, p.14). Por esto, la poeta argentina vio en la obra de la autora surrealista un compendio de imágenes que resonaban en sí misma y en su propia producción. Es decir, la novela de Penrose fue leída por Pizarnik como un catálogo de imágenes, como un diccionario mágico y como una colección de figuras que ya eran recurrentes en la poesía de Pizarnik. De este modo, *La Comtesse sanglante*, de Penrose, estimuló la idea de glosa en Pizarnik. A través de este procedimiento de apropiación y deformación, Pizarnik comienza a cimentar el trabajo posterior con la obscenidad, la intertextualidad y la parodia, que dará

⁴ Esta afirmación se basa, en primera instancia, en la dificultad que significaba acceder a la obra de Penrose, por la falta de una traducción al español. De hecho, la propia Alejandra leyó una edición en francés.

⁵ Cabe señalar, la novela de Penrose era un “libro de culto” durante la década del '60 y además de Pizarnik, otros autores se vieron tentados a utilizarlo como material para sus propias obras. Por ejemplo, Julio Cortázar lo usó para enhebrar su ficción en *62/Modelo para armar*.

Cabral, Alan

como resultado los libros publicados póstumamente; la obra de teatro, *Los poseídos entre lilas* y los textos en prosa pertenecientes a *La bucanera de Pernambuco*.

Ahora bien, Negroni sostiene que la crítica se equivoca al separar los conceptos de obsceno (lo prohibido que se muestra), erótico (vinculado a lo amoroso) y pornográfico (emparentado con lo físico). Entonces, el error de ciertos críticos está en ser tajante con sus categorías e ignorar que existen ciertas zonas de la literatura donde todos estos conceptos entran en juego. Por ejemplo, en la obra del Marqués de Sade, donde pornografía y erotismo no están relacionados inmediatamente con el goce del cuerpo, sino con el pensamiento.

A su vez, Negroni señala que “hay ciertos rasgos de la condesa (como la apatía con que comete sus crímenes, su monotonía y su incesante repetición, su sangre fría) que recuerdan a los héroes y heroínas de Sade” (1993, p. 15). Del mismo modo que los personajes de Sade, tampoco a la Condesa le alcanza un único crimen para rebelarse, sino que debe cometer múltiples y repetidos actos de violencia; para lo cual es necesario establecer leyes que rijan el funcionamiento de las torturas y además, construir de ciertos mecanismos (la Jaula Mortal, la Virgen de Hierro) que permitan una automatización de los crímenes. Confirmación de esta relación entre Pizarnik y Sade es que la poeta haya elegido una cita del libertino para cerrar su libro, así como también una mención a su nombre y al de su discípulo, Gilles de Rais, una suerte de contraparte masculina de la Condesa.

2.2- EL EROTISMO PERVERSO DE LA CONDESA

En “La condesa sangrienta con ilustraciones de Santiago Caruso” (2013), José Amícola señala algunos de los aspectos más controvertidos del texto de Pizarnik. El autor destaca la posibilidad de leer *La condesa sangrienta* en la tradición de gótica iniciada en el siglo XVIII. Para Amícola, el gótico se inicia en el momento que la historia del arte cataloga como Rococó: se trata de un “estilo relamido”, cuyas características pueden concentrarse en su “gusto por la representatividad cortesana ampulosa, heredada de los siglos precedentes,

Cabral, Alan

pero con el agrega ahora de una confianza creciente en los *trompe-l'oeil* y las figuraciones que retoman el pasado en un intento por detener el tiempo” (2013, p. 2). De este modo, durante el siglo XVIII, se configura este “gusto” por los fantasmas del gótico. En este sentido, el autor afirma:

Lo aparente y lo verdadero trastabillan en ese juego de espejos deformantes del Rococó; pero los espejos no reflejan aquello que deberían reflejar. La mirada hacia atrás implica también la delectación por el mundo de los muertos y los fantasmas que rondarían a los vivos pidiendo justicia o reavivando el rencor y la venganza. Como canto del cisne de toda la época feudal, el siglo XVIII quiere revivir los esplendores del Barroco, remitiéndose a los brillos del pasado, quizás intuyendo que la mayor crisis de su historia se avecina gracias a algunas pocas señales que anuncian el Cambio. (2013, p. 2)

Así, para Amícola, *La condesa sangrienta* trabaja sobre esta tradición —cuyo punto culminante es *Frankenstein* de Mary Shelley— pero además es necesario tener en cuenta que se trata de un “trabajo filtrado”, ya que es una “traducción” al castellano de la novela *La comtesse sanglante* de Penrose. Sin embargo, tampoco puede afirmarse que se trate de una mera traducción, sino que Pizarnik glosa algunos fragmentos y elabora una suerte de “reseña” con el objetivo de publicar en una revista mexicana, como ya hemos mencionado. Entonces, el autor señala que las similitudes entre los textos de Pizarnik y de Penrose son evidentes, pero también es claro el modo en que la poeta argentina utiliza la novela biográfica como “cantera de reciclaje para trabajar con las propias impresiones sobre una tradición de los Cárpatos” (2013, p. 3).

Por lo tanto, para Amícola el concepto de “glosa” es insuficiente para dar cuenta del procedimiento que Pizarnik pone en funcionamiento en la escritura de su texto, sino que propone pensarlo como un “pastiche”, entendiendo este término como:

Cabral, Alan

un recurso de la literatura del siglo XX para repensar la tradición literaria, sin complejo de culpa, con honda libertad, pero también dando la sensación de que estamos ante un texto arcaico que pertenece a un acervo común: imitación y mezcla serían la característica del pastiche, con consciente silenciamiento del origen primero. (2013, p. 3)

Entonces, se trata de un movimiento de apropiación del original y, al mismo tiempo, construir una nueva apropiación. Según Amícola, es posible identificar estos rasgos en el texto de Pizarnik en algunas marcas textuales como la presentificación de los verbos y la personalización de lo inanimado. Como ejemplo de lo primero podemos encontrar la oración: “La condesa, sentada en su trono, contempla”⁶. Aquí vemos cómo la voz que enuncia el fragmento anula la posibilidad de narración al relatar en presente los crímenes de Báthory. De este modo, los lectores están forzados la mirada al mirar exactamente lo que ve la condesa: el presente de los verbos direccionan la mirada hacia un tiempo suspendido, donde tiene lugar los crímenes que, a su vez, mantienen joven a la condesa. En este sentido, Amícola sostiene:

al colocar los verbos en presente la narración boicotea una concatenación de crónica, a lo que se suma la fragmentación del relato. Como se dijo antes, estos elementos conspiran contra la idea de relatar...Tenemos aquí una novela que no puede ser novela por falta de estos requisitos: contar en pasado y contar continuado. No es de extrañar que en su lugar aparezca el acento sobre el ritual; es decir, la constante repetición de un mismo procedimiento. (2013, p. 6)

⁶ En “La virgen de hierro”, Pizarnik, 2020, p. 283.

Cabral, Alan

Otra cuestión que aborda Amícola es el lugar del erotismo en *La condesa sangrienta*. Sobre ese tema el crítico afirma que Alejandra Pizarnik “se niegan a darle lugar a una idea posible de cópula en los actos de la Condesa literaria” (2013, p.7). Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en el siguiente fragmento del apartado “El espejo de melancolía”:

nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por lo contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial, vivió sumida en un ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en sus noches de crímenes. Luego, algunos detalles son obviamente reveladores: por ejemplo, en la sala de torturas, en los momentos de máxima tensión, solía introducir ella misma un cirio ardiente en el sexo de la víctima. También hay testimonios que dicen de una lujuria menos solitaria. 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. Pero se ignora si compartían otros placeres que los sádicos. (2020, p. 290)

Aquí podemos observar cómo los mecanismos de tortura no están ligados con el acto sexual, sino con el erotismo. Es decir, no se trata de poner en escena un despliegue de lujuria u orgias al estilo del Marqués de Sade, sino mostrar (en su sentido etimológico, “poner a la vista”) los crímenes de la Condesa. De este modo, Amícola afirma que “el erotismo perverso es, por cierto, muy sutil, pues la cópula aparece desviada y sustituida por la contemplación del sufrimiento y el derramamiento de sangre” (2013, p. 7)

2.3- “EL ESPEJO DE LA MELANCOLÍA”: UN ESTADO DE EMBRIAGUEZ

Cabral, Alan

Como se mencionó anteriormente, *La condesa sangrienta*, de Alejandra Pizarnik, es un libro inclasificable⁷ que está compuesto por doce textos breves que cruzan poesía, narrativa, crítica literaria y ensayo. Según María Negroni, funciona como una condensación de la producción de Alejandra Pizarnik hasta el momento: en este libro se encuentran agrupadas las distintas imágenes que recurrentemente circulan por sus libros precedentes. En este sentido, es posible pensar *La condesa sangrienta* como un texto bisagra en la producción de Alejandra Pizarnik: el abandono de la lírica tradicional para consolidarse en otras formas de escritura.

En *El testigo lúcido* (2017), Negroni afirma que existe un fragmento de “El espejo de la melancolía” resulta fundamental dentro de la obra de Pizarnik, que reúne a manera de síntesis los núcleos de significación que podemos encontrar en el resto de la obra:

Continúo con el tema del espejo. Si bien no se trata de explicar a esta siniestra figura, 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. Este 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. Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales, por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica. Y más aún: hasta pueden iluminar ese recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente. Luego, cuando se acabe la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y al silencio. La cajita de música no es un medio de comparación

⁷ Un ejemplo de esto observar que la edición Lumen incluye el texto dentro del apartado “Artículos y ensayos” (p. 282)

Cabral, Alan

gratuito. 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. De allí que ese afuera contemplado desde el adentro melancólico resulte absurdo e irreal y constituya "la farsa que todos tenemos que representar". Pero por un instante -sea por una música salvaje, o alguna droga, o el acto sexual en su máxima violencia-, el ritmo lentísimo del melancólico no sólo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes.

Al melancólico 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. 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. El libro que comento en estas notas lleva un retrato de la condesa: la sombría y hermosa dama se parece a la alegoría de la melancolía que muestran los viejos grabados. Quiero recordar, además, que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio. (2020, pp. 291-292)

Según Negroni, lo que podemos encontrar aquí es una “clave secreta” que une la bilis negra⁸ –la melancolía– con las “peripecias de la Alimaña de Ceszthje”. Dicho con otras palabras, lo que se consigue en este fragmento es dar cuenta de una “conciencia

⁸ Según la teoría de los cuatro humores, durante la Edad Media se creía que el cuerpo humano está compuesto de cuatro humores o líquidos de cuyo equilibrio depende la salud de la persona. De este modo, las enfermedades se explicaban por el exceso o el déficit de alguno de los cuatro humores. La bilis negra estaba asociado a la depresión, la angustia, el ánimo abatido y somnoliento. De este modo, es común la asociación entre locura y melancolía. Una relación entre esta teoría pre-científica y una obra literaria puede encontrarse en: Fernández-Diego, Alberto. La locura de Don Quijote. Un análisis filosófico desde la teoría de los cuatro humores. En *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*, 2021, vol. 6, N° 1, p. 5. Recuperado de: <https://trace.tennessee.edu/vernacular/vol6/iss1/5/>

Cabral, Alan

intensificada del propio yo” (2017, p. 13). Es decir, se trata de una exacerbación de la propia conciencia del “yo”, al punto de convertir a la Condesa en un ser delirante, “que no tiene cabida en este mundo” (2020, p. 268)⁹. Así, en “El espejo de la melancolía” encontramos, repetidamente, la figura del doble: la Condesa y el espejo; Teseo y el Minotauro; el adentro y el afuera. De este modo, el reflejo del espejo es siempre un revés deformado, distorsionado: es otro pero al mismo tiempo es uno. Por lo tanto, en *La condesa sangrienta* todo es espejo y, en consecuencia, todo se refleja. Por ejemplo, el castillo suspendido entre dos mujeres muertas: la joven-cimiento y la condesa-torre. Es decir, se trata de un espejo perverso, que deja al castillo suspendido entre esas imágenes de muerte y de crueldad sobre el cuerpo de las mujeres.

Otro caso lo encontramos en “La Virgen de Hierro”: una autómatas metálica, de tamaño y contextura humana, cuyo único objetivo es infringir dolor y muerte sobre las muchachas prisioneras de la Condesa. Este proceso de tortura se realiza a través de un mecanismo perverso:

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. (2020, p. 283)

La autómatas se refleja en la muchacha que mata, pero ambas, unidas, se reflejan en la mirada de la Condesa, quien observa la tortura sentada en su trono. Se trata, entonces, de una mirada que aniquila los bordes entre ambas mujeres, la mecánica y la humana: las funde en un único objeto sin bordes, el crimen. Negroni afirma que estos actos de violencia

⁹ En “Relectura de *Nadja*, de André Bretón” (Pizarnik, 2020, p. 262-268)

Cabral, Alan

son los que le permiten a la Condesa desbordarse: “(...) estos crímenes son inimputables. No hay culpabilidad en el animal ni en un yo que, por definición, es un desborde” (2017, p. 26). De este modo, es Erzébet misma quien se convierte en una Virgen de Hierro cuando comete sus numerosos crímenes. Así, convertida en una autómata, la Condesa se despersonaliza para alcanzar el éxtasis.

Continuando con el fragmento “El espejo de la melancolía”, podemos destacar una mención a la sed que siente el personaje de la Condesa:

Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada. Y ahora comprendemos por qué sólo la música más arrebatadoramente triste de su orquesta de gitanos o las riesgosas partidas de caza o el violento perfume de las hierbas mágicas en la cabaña de la hechicera o -sobre todo- los subsuelos anegados de sangre humana, pudieron alumbrar en los ojos de su perfecta cara algo a modo de mirada viviente. Porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos. (2020, p. 289)

Como podemos observar, se trata de una sed que no puede ser saciada por el agua, sino que requiere para calmarse algo más: tierra, sangre y sexualidad. Estos dos últimos elementos están fuertemente relacionados durante todo el texto de Pizarnik, a través de las imágenes del crimen y la perversión. De este modo, la sed que siente la Condesa –pues ella es indudablemente una de estas criaturas que habitan en los “fríos espejos”– se refiere al deseo de trascendencia de sí que ella intenta cumplir en cada una de sus torturas.

En su libro *Embriaguez* (2014), Nancy señala que existe una relación entre la sangre y el sacrificio, pues mientras el cuerpo pertenece al plano de lo terrenal, la sangre tiene un carácter “espiritual”. De modo que es la sangre lo que le da vida al cuerpo y por esto se le da un trato más solemne: “(...) la sangre es la alianza y es, expresamente, el vino divino. La

Cabral, Alan

sangre es la 'preciosa agua' del sacrificio azteca" (2014, p. 47). De este modo, si bien la semejanza está explícita en la doctrina cristiana¹⁰, es posible rastrear en otras culturas la importancia de la sangre y su conexión con un plano extra-terrenal.

En este mismo sentido, la Condesa del texto de Pizarnik lleva a cabo en cada crimen un sacrificio: a cambio de la vida de cada una de las jóvenes, ella alcanza el éxtasis divino, se desvanecen los bordes entre lo humano y lo celestial/infernal, ella misma desborda los límites del sujeto. En esta misma línea, Nancy propone pensar el concepto de embriaguez del siguiente modo:

La embriaguez es condición del espíritu, permite que se sienta su carácter absoluto, es decir, su separación con respecto a todo aquello que no propio espíritu –todo lo que está condicionado, determinado, relativo, encadenado. La embriaguez es por sí misma la absolutización, el desencadenamiento, la ascensión libre hasta el afuera del mundo. La embriaguez es el goce: es la identidad dada en el abandono al afán que deshace lo idéntico, el cuerpo resumido en su espasmo, en arrebatarse un suspiro o un destello, la exclamación entre lágrima y lava.

Gozar tiene lugar en ese otro lugar de lo absoluto, en ese a-parte de todo, que no está en ninguna parte. Surge en ese suspenso que una sacudida retira de toda atadura, de toda continuidad, dejando expresar al cuerpo lo absoluto mismo: empujarlo, presionarlo hacia afuera, fuera de todo y fuera de sí mismo. (2014, pp. 55-56)

Entonces, Nancy considera la embriaguez como un estado del espíritu que permite alcanzar la trascendencia, un estar más allá del cuerpo. Se trata, por supuesto, de un estado que excede la razón. El placer de la Condesa se alcanza mediante "remedios fugitivos": los

¹⁰ "Como lo revela la transustanciación cristiana, el pan y el vino son el cuerpo y la sangre. La distinción entre "cuerpo" y "sangre" confirma el carácter espiritual de la sangre. Circulando a través de todo el cuerpo, y dándole vida, el flujo sanguíneo es principio y vector antes que sustancia y organismo". (Nancy, 2014, p. 46)

Cabral, Alan

actos sexuales con mujeres (disfrazadas de hombres), las torturas de las doncellas y los mecanismos perversos. Siempre se trata de un “exceso del horror”. Son además, siempre placeres carnales. “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” (2020, p. 284), cuenta la voz que enuncia en el texto “Muerte por agua”. Como vemos, hay una pulsión frenética de la Condesa por lastimar, torturar y matar a sus doncellas. Esas son sus formas de vencer el hastío de la vida, pero también de rebelarse contra el orden del mundo que la confina a la soledad y el aburrimiento.

Además, existe otra forma de los excesos, los baños de sangre:

Corría este rumor: desde la llegada de Darvulia, la condesa, para preservar su lozanía, tomaba baños de sangre humana. En efecto, Darvulia, como buena hechicera, creía en los poderes reconstitutivos del "fluido humano". Ponderó las excelencias de la sangre de muchachas --en lo posible vírgenes-- para someter al demonio de la decrepitud y la condesa aceptó este remedio como si se tratara de baños de asiento. De este modo, en la sala de torturas, 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. (2020, p. 292)

Como podemos observar, la sangre abunda en *La condesa sangrienta*. Ya no es solo la sangre que tiñe los vestidos, sino además la sangre que da nueva vida al cuerpo. Esto se da así porque es la sangre –junto a otro sin fin de fluidos– lo que impulsa la vida a través del cuerpo. De este modo, al sumergirse en fluidos corporales, la Condesa se diluye, se vuelve una borradura de sí misma, se pierde entre los líquidos internos y externos, alcanza una nueva juventud, un nuevo ser. En este sentido, afirma Nancy: “No es solamente en el mismo río donde Heráclito no se baña dos veces, es en el mismo cuerpo. El cuerpo no es

Cabral, Alan

jamás el propio cuerpo sin estas ya anegado a la extrañeza, chorreando por nuevas mojaduras” (2014, p. 53). Así, la Condesa, como Heráclito, se transforma en cada nuevo baño, en cada nueva tortura: para demoler la extrañeza que significa el propio cuerpo¹¹, la Condesa intenta suprimirlo; al sumergirse en la sangre de las jóvenes, se borran las barreras que mantienen los líquidos interiores y Erzébet se transforma en “agua sagrada”.

De este modo, la Condesa alcanza un lugar por fuera de la sociedad. Mejor dicho, dos lugares: en primer término, su castillo aislado, donde puede dedicarse a sus perversiones; en segundo término, a través del castillo y sus crímenes, la Condesa alcanza el éxtasis, el placer más allá de toda atadura, el placer absoluto de quien se funde con su objeto de deseo: cuando el vestido de la Condesa pasa de ser blanco a rojo, cuando se baña en sangre joven, el cuerpo borra los límites de sí -sujeto y objeto se entrecruzan- y el sujeto sale de sí -se autoaniquila en su propia embriaguez.

El texto de Pizarnik termina con la siguiente sentencia: “Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible” (2020, p. 296). Así se confirma nuestra hipótesis de lectura: la Condesa alcanza un estado por fuera del mundo ordinario, a través de sus crímenes atroces, por medio de la embriaguez o la melancolía, ella misma se desborda del mundo y demuestra que la libertad existe, pero es de una “belleza inaceptable”.

¹¹ El cuerpo es fluido y gaseoso tanto como sólido. Es gaseoso en el intercambio rítmico de la respiración, de las aletas de la nariz a los bronquitos hay un incesante intercambio de lo impalpable con lo palpable – el aliento, la ingra-ligeria suspensión en el más volátil estado de la sustancia (la naturaleza, la cosa, lo real)-. En el seno de este intercambio, el cuerpo es fluido, fluye de venas a arterias, circula por todas partes, impregna y empapa las carnes, los tejidos.

A lo cual se añaden tantos humores, tantas secreciones, linfas, sueros, sinovias, bilis coloreadas, espermias, salivas, menstruos, liquitos de deseo o de drenaje. El cuerpo es un campo de distribución y una red de fuentes, una arroyada, un abrevadero, una marisma, una bomba, una maquinaria de turbinas y de compuertas cuyo trabajo mantiene la vida por complejo en la humedad, es decir, en el pasaje, la permeabilidad, el desplazamiento, la flotación, las nataciones y el baño. (Nancy, 2014, p. 52)

Cabral, Alan

2.4 - LOS MUROS DE LA MORADA

Como sea adelantó, María Negroni sostiene que existen en la obra de Alejandra Pizarnik dos series: la lírica y la obscena. Los textos de la segunda serie -que incluye *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La Bucanera de Pernambuco*-, merodean en torno a aquello que articula la serie lírica, que incluye los libros publicados en vida, desde *La tierra más lejana* (1955) hasta *El infierno musical* (1971) Estos textos “malditos” u “obscenos” reformulan, roba, reciclan y transforman el material textual de la primera serie. Es decir, existe un movimiento, aparentemente, contradictorio en la escritura de Pizarnik: lo que ella misma rechaza es al mismo tiempo lo que convoca con su escritura. Dicho con otras palabras, aquello que no se nombra en los poemas de la serie lírica es lo mismo que moviliza la escritura de libros como *La condesa sangrienta*: el crimen, el castillo, los cadáveres de mujeres, entre otras imágenes, se pre-figuran y se adelantan, en libros como *Los trabajos y las noches* (1965), para luego explotar con fuerza en la serie obscena¹². En este sentido, podemos analizar el poema “Del otro lado”:

Años y minutos hacen el amor.

Máscaras verdes bajo la lluvia.

Iglesia de vitrales obscenos.

Huella azul en la pared.

No conozco.

¹² En una lectura similar, José Amícola afirma: “La posibilidad de avalar la postura que sostiene que este texto singular se acerca a la condición de poema en prosa se apoya, por otra parte, en la constancia de que su escritura fue contemporánea de los poemas luego publicados en forma de libro como *Los trabajos y las noches* en 1965” (2013, p.3). El autor repara especialmente en los poemas “Formas” (donde se evoca una jaula similar a la de “La jaula mortal”, de *La condesa sangrienta*), “Invocaciones” (donde se ubica en el centro del poema la imagen del espejo”) y “Silencios” (donde, como la Condesa, la voz permanece junto a la Muerte).

Cabral, Alan

No reconozco.

Oscuro. Silencio. (p. 203)¹³

Aquí aparece la idea de separación: los vitrales medievales que representan escenas obscenas, el sexo y las máscaras, parecen ser objetos expulsados del poema. Objetos que el poema rechaza en su segunda estrofa. Sin embargo, existe una paradoja: si el poema niega, si no reconoce, se queda en silencio. Esto es así porque opera en los poemas de *Los trabajos y las noches* una tensión entre aquello que el poema dice y lo que se rechaza, pero que permanece alrededor: lo prohibido por el poema que sin embargo está en él. Los elementos vulgares, escatológicos, que la serie lírica retiene pero también empuja hacia afuera. Este mismo movimiento paradójico, aparece en la novela de Penrose, cuando se refiere a las brujas que habitan los bosques cercanos al castillo de Báthory, pero no entran en él:

A Csejthe la atraía y allí la retenía alguna siniestra llamada: quizá encontraba en él la seguridad que la brujería y el crimen exigen siempre, al principio. Cercano a los bosques caros a las brujas y a los hombres lobo, bajo el grito concéntrico de las rapaces y envuelto, de noche, por los gritos de las alimañas del bosque y del chotacabras, Csejthe representaba para ella una morada elegida. (2020, p. 60)

Para María Negroni, el castillo es un elemento fundamental para pensar la relación entre Penrose y Pizarnik. Si bien la figura del castillo, tanto como espacio y como figura, aparece palpablemente en el libro *La condesa sangrienta* de Pizarnik, es posible leer un pre-anuncio de esta imagen en la figura del muro o castillo presente en varios de los poemas de *Los trabajos y las noches*. Por ejemplo, en el último verso del poema “Formas”:

no sé si pájaro o jaula

¹³ Todas las citas pertenecen a Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa*, Lumen, 2020.

Cabral, Alan

mano asesina
o joven muerta jadeando en la gran garganta oscura
o silenciosa
pero tal vez oral como una fuente
tal vez juglar
o princesa en la torre más alta. (p. 199)

Aquí voz que enuncia menciona la “princesa en la torre más alta” lo cual nos remite inmediatamente hacia la imagen del castillo. Es posible identificar esta figura del castillo es una constante en la obra de Alejandra Pizarnik, puesto que se repetirá constantemente en varios poemas a través de casi todos sus libros. En este sentido, y siguiendo la hipótesis de mutua pertenencia de las dos series, no sería errado afirmar que lo que se pre-anuncia en este verso es la figura de Erzébet Báthory, la condesa sangrienta.

Según Negroni, el personaje de la Condesa está innegablemente vinculado con su castillo, no solo porque termina encerrada y amurallada en él, sino porque el castillo es el espacio donde la Condesa da rienda suelta a sus crímenes. Estos actos de violencia y crueldad son, para Negroni, una forma de desmesura que puede asimilarse con el acto de escribir poesía. “*La condesa sangrienta* es también, sobre todo, una reflexión alucinatoria sobre el acto de escribir” (Negroni, 2017, p. 27). Es decir, la poesía es una forma de violentar el lenguaje.

Entonces, podemos afirmar que en *Los trabajos y las noches* aparecen los temas y las imágenes que se desarrollarán posteriormente en la obra de Pizarnik. De este modo, podemos ver cómo los distintos libros de Pizarnik están contruidos del mismo material que es reutilizado una y otra vez, siempre mutando, siempre transformándose.

2.5- LOS OJOS DE LAS MUÑECAS

Cabral, Alan

En “Relectura de *Nadja*, de André Breton”, Alejandra Pizarnik reparó especialmente en el tema de la mirada y la forma en que esta percibe el mundo. En este ensayo, la poeta analiza el motivo de los ojos en la novela del autor surrealista. A partir de esto, la autora construye una suerte de teoría sobre la figura del sujeto en la novela y en su propia obra.

Para Pizarnik, lo más significativo de la novela es la mirada trasgresora del personaje de Nadja: se trata de un “ver-percibir” el mundo que violenta el discurso del sentido común. Dice la poeta:

Una niñita lautreamontiana atraviesa una página de Nadja y desaparece con esta idea de sacar siempre los ojos de las muñecas para ver qué hay detrás. Las actividades silenciosas de la minúscula mutiladora equivalen a una pregunta de Bretón: ¿Qué puede haber de extraordinario en esos ojos? (2020, p. 262)

Los ojos de muñecas -figuras recurrentes en la obra de Pizarnik- son siempre ojos que simulan ver, pero no lo hacen. Esta misma incapacidad de percibir a través de la mirada¹⁴ es una de las formas de Breton (y también de Pizarnik) para manifestar su intensión por romper con cualquier tipo de acto comunicativo. Dicho de otro modo, si Nadja no puede ver como lo hace el mundo ordinario, tampoco ella puede ser vista –percibida– de manera “normal”. Así, la comunicación con los otros está interrumpida. Por lo tanto, Nadja queda al margen del mundo.

De este modo, el vagabundeo de los personajes -ajenos a los tiempos establecidos por la vida productiva, el trabajo, los cronogramas de trenes- se configura como una forma de habitar en el mundo: un transcurrir en suspenso. Por eso, Nadja y el narrador caminan por París completamente entregados al azar. La mirada trasgresora es también esa mirada callejera, que recorre la ciudad, las plazas, los teatros. Además, es una mirada que se

¹⁴ Según Nancy, la mirada ha sido privilegiada como fuente principal de conocimiento.

Cabral, Alan

detiene en determinados ámbitos: la fotografía, la noche, el bosque, la poesía. Estos son, indudablemente, figuras recurrentes en la obra de Pizarnik.

En *La condesa sangrienta*, también la mirada de Erzébet es un elemento a destacar: su mirada imperturbable frente a la muerte de sus víctimas¹⁵ o su verse a sí misma reflejada en su espejo¹⁶. La mirada de la Condesa, como la de Nadja, carece de fin comunicativo: se trata de un ver replegado sobre sí mismo.

Como dijimos anteriormente, el libro de Pizarnik es una colección de reflejos: la Condesa se mira en el espejo pero también se ve reflejada en sus víctimas y en la Virgen de Hierro. Erzébet mira para fundirse consigo misma, difuminar los bordes que separan sujeto y objeto. De este modo, podemos concluir que se trata de un ver de la fascinación, tal como lo define Blanchot:

Ver supone una distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión con el contacto. ¿Qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombro, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se importe a la mirada, como si la mirada estuviera tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? ... la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. ... Lo que nos fascina no quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza “sensible”, abandona el mundo, se retira hacia esa parte del mundo y hacia allí nos atrae, ya no se nos revela y sin embargo se afirma en una presencia extraña al presente del tiempo y a la presencia en el espacio ... La fascinación es la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver,

¹⁵ “Sentada en su trono, la condesa mira torturar y oye gritar” (2020, p.282)

¹⁶ “Otra manera de matar el tiempo consistía en contemplar sus joyas, mirarse en su famoso espejo y cambiarse quince trajes por día” (2020, p. 294)

Cabral, Alan

que persevera -siempre y siempre- en una visión que no termina: mirada muerta, mirada convertida en el fantasma de una visión eterna. (1992, pp. 25-26)

Así, la mirada de la Condesa cae presa de la fascinación en tanto pierde la posibilidad de significar sus propios crímenes: “La condesa, sin negar las acusaciones de Thurzó, declaró que todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango. (...) Nunca comprendió por qué la condenaron” (2020, p. 295). Esto es así porque para ella la violencia extrema de sus acciones es lo que posibilita el escape de la realidad, del mundo que la aprisiona. Arrastrada por la fascinación hacia esa otra parte, un “a-parte” del mundo, un “no-lugar” (su utopía sadiana), la Condesa se convierte en un muerto, un fantasma, un vampiro¹⁷: sus ojos ya no pueden ver este mundo, ella ve a la vez el mundo de la vida (su propio reflejo) y de la muerte (sus víctimas), los límites fueron borrados.

En la novela de Breton, hay un pasaje donde la mirada de la protagonista cobra protagonismo:

Al igual que pasó el otro día, un borracho comienza enseguida a merodear a nuestro alrededor. Se queja de que no encuentra su camino y me pide que le conduzca hasta la calle. Nadja se muestra al fin menos ausente. Tal como ella me hace observar, es cierto que todos, incluso los más apresurados, se giran hacia nosotros, y que no la miran a ella, sino a nosotros. "No pueden creerlo, te das cuenta, no salen de su asombro al vernos juntos. Es tan extraño ese fuego que llevas en los ojos, que yo también llevo." (...) Pero repentinamente, mientras la beso, lanza un grito. "Hay alguien ahí (me indica la parte superior acristalada de la portezuela). Acabo de ver con toda claridad una cabeza invertida." La tranquilizo mal que bien. Cinco minutos después, otra vez lo mismo: "Te digo que está ahí, lleva una gorra. No, no es una alucinación." Me asomo al exterior: nada a lo largo del estribo, ni en los peldaños

¹⁷ María Negroni sostiene que sin ser propiamente un vampiro, las Condesa trabaja algunos tópicos del género: la sangre como fuente de vida, la ambientación gótica, entre otros.

Cabral, Alan

del vagón de al lado. A pesar de todo, Nadja afirma que no ha podido equivocarse. Vigila obstinadamente la parte superior acristalada de la ventanilla y sigue muy nerviosa. Para mayor tranquilidad, me asomo al exterior por segunda vez. Justo a tiempo para ver, con toda nitidez, como se retira la cabeza de un hombre tendido de bruces sobre el techo del vagón, encima de nosotros, y que, efectivamente, lleva una gorra de uniforme. (...) No nos queda otra solución que esperar el próximo tren, que nos dejara en Saint-Germain sobre la una. Al pasar ante el castillo, Nadja se ha visto a sí misma como Mme. de Chevreuse; ¡con qué encanto ocultaba su cara tras la inexistente y pesada pluma de su sombrero! (2020, pp.186-189)

En ese fragmento hay una tensión entre la mirada de Nadja y la mirada de los otros: para ella, dialogar con el borracho no representa ningún problema, sin embargo, repara en el modo que la mirada ajena se posa sobre ella. Además, la mirada del borracho tiene un “fuego” que también tiene la propia Nadja. Es decir, ambos comparten la condición de exiliados de la sociedad, están fuera de ella.

A continuación, Nadja ve algo que el personaje del narrador no puede ver: una cabeza invertida detrás del vidrio. Mientras el personaje masculino intenta convencerla de su error, ella insiste en mirar atentamente para definir aquella imagen que la pone tan nerviosa. Finalmente, ella tendría razón: se trataba, en verdad, de un oficial sobre el techo del tren. Este hecho es clave en la trama: lo que se manifiesta aquí es la asimetría de miradas entre los dos personajes. Mientras el narrador-observador solo ve el mundo como objetos definidos y reconocibles, la mirada de Nadja puede ver cosas que él no. La diferencia es irreconciliable y significará el final de la relación.

Finalmente, Nadja es objeto de deseo de la mirada de otros hombres, pero lo que a ella le interesa ver es el cuadro de una mujer¹⁸. Entonces, el cuadro sería un espejo, donde la protagonista se reconoce. El final es claro: ella no se ve a sí misma en la mirada de los

¹⁸ Marie de Rohan, también conocida como Madame de Chevreuse.

Cabral, Alan

otros, sino que solo puede verse en su propia mirada. Como la Condesa, Nadja no usa la mirada para conocer y comunicar, sino para mirarse a sí misma. De modo que también ella cae presa de la fascinación.

Al final de un ensayo sobre la novela de Breton, Pizarnik dice refiriéndose a una escena donde los amantes pasean por el bosque:

La narración de Nadja atestigua, una vez más, su pertenencia a una finísima especie humana que no tiene cabida en este mundo. Más que un paseo, se trata de un puro errar, aunque es de noche, por el bosque de Fontainebleau, en compañía de un exaltado arqueólogo, a la búsqueda de no sé qué vestigios de piedras.

La piedra y sus implacables representaciones, la palabra vestigio, la participación, en fin, del arqueólogo, componen una desventurada ceremonia cuyo centro es el reiterado *trop tard*, especie de *never more* de índole superior, adagio eficaz por el canto del bosque destinado a la muchacha de ojos abiertos. (2020, p. 268)

La autora abre y cierra su texto con la misma imagen: Nadja es una mujer de ojos abiertos, permanentemente abiertos como los de una muñeca. De este modo, a través de la mirada, el sujeto se fuga del mundo. Ni Nadja ni la Condesa pueden significar, puesto que su mirada tiene “fuego”, como los ojos de los borrachos, ambas son exiliadas de la sociedad. Son miradas nocturnas, de modo, que pueden ver lo que otros no. Entonces, como los ojos de las muñecas, la mirada de Nadja y de la Condesa, nunca dejan de mirar lo negro (los puntos en los botones), que es, en verdad, un conocimiento nuevo.

2.6- LA NIÑA MONSTRUO

En un artículo de reciente publicación titulado “Esas niñas de mil años. De Aurora Venturini a Alejandra Pizarnik” (2021), Anahí Mallol retoma una imagen propuesta por Tamara Kamensain para hablar de la poesía escrita por mujeres: “Toda escritura femenina tiene una niñez. Tiene una cosa de jugar a la niña-mujer, a que me escondo detrás de la que

Cabral, Alan

soy, y aparece la niña. Y después salgo y soy la adulta. En esa tensión yo encuentro algo que para mí es lo femenino en la escritura” (Mallol, 1996, p. 119). Dicho con otras palabras, la imagen de la niña no busca infantilizar el discurso de las poetisas, sino que por el contrario constituye un intento por prescindir de las normas no escritas que regulan el comportamiento de las mujeres de determinada edad. Es decir, se trata de una imagen que sintetiza el ir hacia el deseo, que no es ni puede ser una certeza, sino siempre una búsqueda, un interrogante, una aventura.” (Mallol, 2021, p. 120). De este modo, la niña en tanto artefacto literario sirve para avanzar en la escritura.

En efecto, existe una multiplicidad de niñas que frecuentan todos los textos de Pizarnik: por ejemplo, la voz de la niña muerta que habla en los poemas de *Extracción de la piedra de la locura* o las niñas-Alicia que aparecen en el tríptico de “Verde paraíso”, “Infancia” y “Antes” de *Los trabajos y las noches*. En todos los casos, siempre se trata de una imagen de la infancia que está lejos del paraíso perdido: se trata de niñas-muertas, niñas-viejas, niñas con “los ojos abiertos” (2020, p. 176). Es decir, figuraciones que se alejan de la inocencia y se acercan hacia lo siniestro y lo grotesco. En este sentido, afirma Mallol: “Lejos de la inocencia, entonces, estas niñas herederas de Alicia, hablan desde el otro lado del espejo: no solo han visto algo, lo dicen, de manera burlona, con un sesgo siniestro o irrisorio” (2021, p. 127).

En este marco, Mallol asevera que en la escritura de Alejandra Pizarnik se pone en tensión “lo imposible de la figura de la niña y su otro extremo: la muerte (Madame La Mort), la perversa (las damas de rojo o la Condesa Sangrienta), tanto en los poemas como en la prosa” (2021, p. 127). Es decir, podemos tomar la figura de Erzébet Báthory como una “niña” que escapa de los modos preestablecidos de comportarse una mujer. En este sentido, Mallol sostiene:

Pizarnik aísla de la novela de la autora francesa las escenas más crueles, las reescribe y las presenta como postales con un valor plástico notable, en las que resalta los juegos de colores, de luces y de sombras, al mismo tiempo que lo

41

Cabral, Alan

enigmático de su conducta, regida por un trastorno melancólico. La falta de sentimientos de la condesa, su imperturbabilidad ante el sufrimiento ajeno y la muerte, perfilan en ella una suerte de inocencia monstruosa, al mismo tiempo que su belleza macabra se mantiene gracias a la pérdida de esa inocencia por parte de las muchachas torturadas y muertas. (2021, p. 134)

Es decir, estamos frente a una imagen de la infancia que pierde de modo irreparable la inocencia. Sin embargo, ese hecho da lugar a un gesto que configura todos los actos posteriores: un intento desesperado por regresar a este estado primitivo. Ciertamente, todos los crímenes de Erzébet están vinculados con su búsqueda por conservar la juventud y escapar de la vejez. Es decir, su deseo irreprimible es permanecer siempre niña.

Es necesario tener en cuenta, que a pesar de que la mayoría de los acontecimientos relatados en *La condesa sangrienta* tiene lugar en la “adulterez” de Erzébet, en el apartado “Un marido guerrero” se menciona que la pulsión perversa de la Condesa ya estaba presente en su infancia:

En 1575, a los 15 años de edad, Erzébet se casó con Ferencz Nadasdy, guerrero de extraordinario valor. Este *coeur simple* nunca se enteró de que la dama que despertaba en él un cierto amor mezclado de temor era un monstruo. (2020, p. 288)

Además, de este fragmento nos interesa la imagen del monstruo. Para Mallol, el monstruo es lo que una frontera en la cultura, es decir, “lo que se delinea al borde de los inclasificable” (20021, p. 138). Por tanto, finaliza Mallol:

Los monstruos femeninos presentan las mil variedades de las performáticas fallidas, allí donde la que se denomina de algún modo mujer no termina de acomodarse a su rol, no termina de acertar en sus ritos performáticos con el significante “mujer”, y, creativa, construye, a través de la figura de otro monstruo, una “niña de mil años”, un conglomerado de yoes literarios. (2021, p. 134)

Cabral, Alan

De este modo, Erzabeth se presenta como una niña-monstruo que sintetiza todo lo que no está permitido por la sociedad. Se trata, entonces, de una figura de la desobediencia y el no acatamiento de la normativa.

7- CONCLUSIONES

Como analizamos en las páginas precedentes, *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik es un libro inclasificable: en él se yuxtaponen y combinan las más diversas formas de escritura. Se trata de un texto que es, a la vez, poesía, novela, ensayo, reseña. Sin embargo, podemos asegurar que no pertenece a ninguno de los géneros mencionados. A causa de esto, la crítica ha propuesto diferentes maneras de abordarlo. Por un lado, siguiendo los preceptos de María Negroni es posible leer *La condesa sangrienta* como una *glosa* (en tanto lectura, reescritura y comentario) de la novela de Valentine Penrose. Así, vemos en este libro una síntesis de los elementos que circulan recurrentemente en otros libros de la poeta: las niñas extraviadas, las jóvenes asesinadas, los espejos, la sangre, los crímenes, el erotismo, la muerte. Estos elementos figuran no solo en los libros precedentes, sino también en el poemario *Los trabajos y las noches*, el cual fue compuesto en paralelo al texto sobre Erzébet Báthory. Por otro lado, José Amícola propone leer el texto pizarnikiano como un *pastiche*, lo cual permite dar cuenta de la originalidad del texto y su pertenencia no solo a la tradición gótica, sino también que lo ubica dentro de una serie de movimientos experimentales propios del siglo XX. De este modo, la desmesura biográfica que narra Penrose le permite a la voz que enuncia los textos *abrirse* hacia la “belleza convulsiva” de la violencia, los crímenes y las vejaciones. Entonces, al igual que la Condesa que pincha a sus “estudiantes” con largas agujas, en este libro Pizarnik pulsa el lenguaje. Es decir, aquello que en los poemas de los libros precedentes estaba sugerido, aquí aparece expuesto como una herida.

Finalmente, podemos afirmar que *La condesa sangrienta*, de Alejandra Pizarnik, es un *libromonstruo*: hecho a partir de apropiaciones, intervenciones y desgarramientos del texto

Cabral, Alan

de Penrose. Un libro vampírico, que se alimenta de otros textos. Es decir, todo es material sensible a ser captado por la imaginación pizarnikiana: las maquinarias obscenas de Sade, los ejercicios surrealistas de Bretón, los castillos de la tradición gótica, la biografía de una aristócrata húngara perversa. Incluso, la escritura de la propia Pizarnik es releída, tachada y reelaborada. Se trata, en verdad, de un libro hecho de retazos, como la criatura de Frankenstein. Por eso, de él emerge una figura de sujeto que excede las predicaciones del sujeto cartesiano: la Condesa, fascinada por sus crímenes, sale expulsada de sí hacia el mundo, sobrepasa su cuerpo, borra los límites.

Por lo tanto, ya no nos encontramos frente al sujeto moderno, puesto que en la Condesa todo se desborda en vestidos manchados de rojo, en autómatas, en estatuas de hielo, en espejos. Como la Nadja de Bretón, como las muchachas de Sade, la Erzébet Báthory de Alejandra Pizarnik es una niña-monstruo: una mujer que desobedece y, por eso, no tiene cabida en este mundo.

Bibliografía

Amícola, J. “La condesa sangrienta con las ilustraciones de Santiago Caruso”. *Revista Pilquen*, vol. 16, N° 2, pp. 1-8. 6 de noviembre de 2013. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-31232013000300008&script=sci_abstract&tlng=en

Blanchot, M. (1992). “La soledad esencial” y “Las dos versiones de lo imaginario” en *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

Bretón, A. (2019). *Nadja*. Madrid: Cátedra.

Kamenszain, T. (1996) “La niña extraviada en Alejandra Pizarnik”. *Feminaria Literaria*, Año IX, N° 16, pp. 11-12.

Cabral, Alan

Mallol, A. (2022). “Esas niñas de mil años: De Aurora Venturini a Alejandra Pizarnik” en *Confabulaciones. Revista de literaturas de la Argentina*, N° 6, pp. 119-141. Recuperado de <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/477>

Nancy, J. (2014). *Embriaguez*. Granada: Universidad de Granada.

Negroni, M. (2017). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Entropía.

----- (1993) “La dama de estas ruinas” en *Feminaria Literaria*, Año VI, N° 11, pp. 14-17. Recuperado de <http://tierra-violeta.com.ar/wp-content/uploads/2020/07/Feminaria11.pdf>

Penrose, V. (2019). *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: Interzona.

Pizarnik, A. (2020) *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen.