



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Maestría en Literatura Contemporánea de México y América
Latina

La figura de lo siniestro en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de:
Maestra en Literatura Contemporánea de México y América Latina

Presenta:

Lourdes Yunuen Martínez Puente

Dirigida por:

Dra. María Esther Castillo García

SINODALES

Dra. María Esther Castillo García
Presidente

Dr. Pablo Pérez Castillo
Secretario

Mtra. Gabriela Aguirre Sánchez
Vocal

Mtra. Araceli Rodríguez López
Suplente

Mtra. María Eugenia Castillejos Solís
Suplente


LLM-E. Verónica Nuñez Perusquía
Directora
Facultad de Lenguas y Letras








Dr. Ilíneo Torres Pacheco
Director de Investigación y
Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Abril, 2013.
México.

Resumen

En este trabajo se estudia el texto *La condesa sangrienta* (1971) de Alejandra Pizarnik y, en particular, la figura de lo siniestro que emerge de él. A partir del libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962) de Gérard Genette, definimos el libro de Pizarnik como un palimpsesto en relación a la novela homónima de Valentine Penrose, resaltando la importancia de la otredad, la repetición y la desfiguración en dicho proceso hipertextual. De la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud, utilizamos su texto “Lo ominoso” (1919) como herramienta para identificar las características ominosas/siniestras que tienen lugar en el relato pizarnikiano. Para el análisis retórico de nuestro *corpus*, nos basamos en el libro *La retórica como arte de la mirada* (2002) de Raúl Dorra, y su propuesta de un “cuerpo que hace figura”. Por último, ofrecemos la realización del diseño escenográfico de la obra teatral “La Condesa”, como una contribución creativa que nos remite, desde las artes plásticas, a la teoría del palimpsesto y al texto de Alejandra Pizarnik.

(Palabras clave: otredad, repetición, desfiguración, palimpsesto, ominoso, siniestro, goce, figura, retórica).

Summary

This paper studies the text *The Bloody Countess* (1971) by Alejandra Pizarnik and, in particular, the sinister figure that emerges from it. From Gérard Genette's *Palimpsests: literature in the second degree* (1962), we define Pizarnik's book as a palimpsest in relation to Valentine Penrose's homonymous novel, highlighting the importance of otherness, repetition and disfiguration in this hypertextual process. From Sigmund Freud's psychoanalytic theory, we use his essay "The Uncanny" (1919) as a tool to identify the ominous/sinister characteristics taking place in Pizarnik's text. For the rhetorical analysis of our *corpus*, we rely on Raúl Dorra's *Rhetoric as art of view* (2002), and his proposal of a "body that makes figure". Finally, we offer the realization of the set design for the play "The Countess", as a creative contribution which refers, from the visual arts, to the palimpsest theory and to Pizarnik's text.

(Keywords: otherness, repetition, disfiguration, palimpsest, ominous, sinister, joy, figure, rhetoric).

Índice

Resumen.....	i
Summary.....	ii
Introducción.....	1
Capítulo I. <i>La condesa sangrienta</i> y el palimpsesto.....	7
1.1.- El palimpsesto y el espejo.....	39
Capítulo II. Lo ominoso.....	50
Capítulo III. El cuerpo que hace figura.....	74
3.1.- Análisis retórico.....	81
Capítulo IV. Un palimpsesto más: “La Condesa”.....	100
Conclusiones: Últimas palabras.....	110
Bibliografía.....	113
Notas.....	118
Índice de imágenes y referencia de página.....	122
Imagen número 1. (p. 103) Alejandro Farias.....	122
Imagen número 2. (p. 103) Yunuen Martínez	123
Imagen número 3. (p. 103) Alejandro Farias.....	123
Imagen número 4. (p. 103) Yunuen Martínez.....	124
Imagen número 5. (p. 103) Yunuen Martínez.....	124
Imagen número 6. (p. 103) Alejandro Farias.....	125
Imagen número 7. (p. 103) Alejandro Farias.....	125
Imagen número 8. (p. 103) Yunuen Martínez.....	126

Imagen número 9. (p. 103) Yunuen Martínez.....	126
Imagen número 10. (p. 103) Yunuen Martínez.....	127
Imagen número 11. (p. 103) Yunuen Martínez.....	127
Imagen número 12. (p. 103) Alejandro Farias.....	128
Imagen número 13. (p. 103) Alejandro Farias.....	128

Introducción

La poesía revela un poder de lo desconocido. Pero lo desconocido no es más que un vacío insignificante, si no es el objeto de un deseo. La poesía es término medio, oculta lo conocido en lo desconocido: es lo desconocido ornado de los colores cegadores y de la apariencia de un sol.

(Georges Bataille, 1999. P. 67)

El *corpus* de esta investigación se centra en el libro intitulado *La condesa sangrienta* (1971) escrito por la poeta argentina Alejandra Pizarnik. Una pluma que se derrama sobre la página en blanco y con su tinta nos lanza una imagen: "...una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable." (Pizarnik, 2001. P. 296). Pizarnik logra que aquella página en blanco se torne intensa, al ofrecernos lo ominoso y contradictorio de una belleza femenina que encarna la muerte y el horror. La triste figura de una locura criminal que se revela hermosa.

El relato de la poeta nos otorga una otredad literaria que juega con la repetición, la belleza y lo siniestro. Hablar de poesía es hurgar en la criatura humana, es preguntarnos por ese juego de la palabra. Intentar asir el mundo mediante la comunicación en la identificación con el otro. En los textos de Alejandra Pizarnik estamos frente al conflicto que conlleva el tratar de aprehender el mundo de la escritura. Esta poeta, narradora y ensayista nació en Buenos Aires, Argentina, el 29 de abril de 1936. En 1954 comenzó estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, para cursar la carrera de Filosofía, la cual abandonó por la de Letras, que igualmente dejó inconclusa. En esa época realizó estudios de pintura con el artista surrealista uruguayo Juan Batlle Planas. Entre los años de 1960 y 1964 vivió en París. Colaboró en algunas revistas de América Latina y Europa. Hizo traducciones de autores como Antonin Artaud y Henri Michaux, así como varios ensayos de crítica literaria. En 1965 obtuvo la beca *Guggenheim*. Su obra consta de poemarios como: *La tierra más ajena* de 1955, *La última inocencia* de 1956, *Las aventuras perdidas* de 1958, *Árbol de Diana* de 1962, *Los trabajos y las noches* de 1965, *Extracción de la piedra de locura* de 1968, *El infierno*

musical de 1971 y otros poemas. Escribió ensayos, prólogos, un diario y textos en prosa como: *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y *La condesa sangrienta*. Alejandra Pizarnik murió en Buenos Aires el 25 de septiembre de 1972.

Varios artículos de crítica, ensayos, notas y diversas investigaciones se han realizado en torno a la obra de la poeta argentina. Sin embargo, no hemos encontrado textos que estudien en específico la figura de lo siniestro en el relato *La condesa sangrienta*, discernida desde el palimpsesto y el uso de la retórica. En cuanto a los artículos de crítica que tratan otros textos y tópicos de Pizarnik, citamos a continuación algunos ejemplos. También enfocado en el relato *La condesa sangrienta*, tenemos el artículo “Through the Looking-Glass of Sadism to a Utopia of Narcissism: Alejandra Pizarnik’s *La condesa sangrienta*”¹ de 1997, escrito por Stephen Gregory. El texto plantea la idea de canibalismo como clave para el establecimiento de una relación analógica entre las torturas ejercidas por Erzsébet Báthory y la lectura de Valentine Penrose que lleva a cabo Alejandra Pizarnik. El autor plantea una similitud entre la concepción estética de Erzsébet y Pizarnik (ambas hacen del horror un objeto estético), y observa otras semejanzas entre la mujer húngara y la escritora argentina. Según Gregory, tanto Erzsébet como Pizarnik vivieron una utopía que tenía que ver con su condición narcisista. En el 2003 María Alejandra Minelli escribe “Las olvidadas del neobarroso: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”. Minelli atiende a los puntos de contacto entre las obras de Pizarnik y Di Giorgio y el neobarroco. En el artículo, Minelli se centra en el texto *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* de la escritora argentina, resaltando ciertas características, como los procedimientos “desrealizantes” y las dislocaciones del lenguaje presentes en el texto, que compara con “Museo de la novela de la Eterna” de Macedonio Fernández. Siguiendo a Severo Sarduy, Minelli enfatiza rasgos del texto de Pizarnik, como la confusión y la interacción de distintos estratos lingüísticos como propios del barroco. En lo que respecta a la obra de Marosa di Giorgio, Minelli resalta la relación entre surrealismo y neobarroso, así como la relación entre la obra de la escritora uruguaya y la de Isidoro Ducasse o el Conde de Lautréamont. En el texto crítico “Las huellas del teatro de la crueldad. Antonio (*sic*) Artaud/Alejandra Pizarnik: “hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo”” (2005) de Celia Moure, centrado en el texto *La condesa sangrienta* de Pizarnik, la autora hace un registro de descentramientos operados

en el escrito y por el escrito. Moure refiere a la calidad teatral del relato que según ella: “se pone a sí mismo en escena” y propicia un efecto real de “encantamiento”, expresión de Antonin Artaud. El artículo también relaciona la escritura de Rimbaud en *Iluminaciones* y la de Pizarnik en *La condesa sangrienta*, al establecer similitudes de ritmo y tono y postulando que ambos imponen, retomando a Artaud, una “comprensión energética del texto”. En el texto “La niña en fuga: Análisis de la presencia femenina en la obra poética de Alejandra Pizarnik” (2006), Dores Tembrás Campos estudia el conjunto de presencias femeninas en la obra de la autora. Tembrás considera que la presencia “niña” es la figura central en la estructura poética de la obra pizarnikiana. El texto problematiza diversas situaciones que giran en torno a estas presencias: la presencia femenina caracterizada por la carencia o la mutilación de diversas capacidades, la fragilidad de la presencia “niña” al estar compuesta de materiales como el papel o la tiza, la deformación de la “niña-monstruo”, los momentos en que la “niña” aparece como sujeto activo y los juegos de tiempo que se desprenden de la relación entre el yo poético y la “niña”. El trabajo de tesis doctoral “Sujeto, cuerpo y lenguaje: Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik” (2007) de Núria Calafell Sala y dirigido por Beatriz Ferrús Antón, parte del artículo kristeviano “El sujeto en proceso” para tratar los *Diarios* de Pizarnik no como una autobiografía, sino como una (bio) tanatografía. La autora estudia la singularidad del texto de Pizarnik con relación a otras autobiografías en Hispanoamérica, la figuración que Pizarnik hace de un cuerpo andrógino, los problemas de género que tienen lugar en los *Diarios* y su relación con la idea de (bio) tanatografía y con la escritura de mujeres en América Latina. Como último ejemplo de crítica, tenemos el artículo “Self-Censorship and New Voices in Pizarnik’s Unpublished Manuscripts”² (2010) de Fiona J. Mackintosh. En este texto la autora habla de la autocensura ejercida por Pizarnik y de las nuevas voces que se encuentran en la obra inédita de la poeta. Mackintosh cree que Pizarnik autocensuraba los textos que incluían temas lésbicos, de amor en un sentido positivo, sexuales, políticos y aquellos textos que ella sentía que transgredían su estética.

En una revisión del tipo de acercamientos conminados por la crítica literaria en torno al texto *La condesa sangrienta*, se evidencia el extrañamiento que causa la homologación de dos autoras: Valentine Penrose y Alejandra Pizarnik, preocupadas por

un personaje femenino que pertenece por igual al mito, a la leyenda histórica y a la literatura. No obstante, el presente estudio se divide en cuatro capítulos. En el primero se valora con énfasis el antecedente homólogo de Penrose (1962) para realizar un deslinde crítico y teórico que justifique la cercanía tópica y cronológica entre los dos textos. Es por tal razón que en dicho capítulo se abunda en los deslindes insertando la función del palimpsesto como un mecanismo que cruza los márgenes de las estrategias narrativas. El dar cuenta del palimpsesto (la coincidencia tópica y epocal) es consubstancial al estudio de esta tesis y como tal es considerado como una necesidad generativa, estructural y retórica para la construcción literaria del *corpus*. El concepto de palimpsesto se trabaja a partir de la perspectiva de Gérard Genette en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962) y gira en torno a la siguiente pregunta: ¿Más que una estrategia narrativa es el palimpsesto una necesidad creativa de identificación en la otredad para la construcción de la ilusión de completud del texto? Partiendo de la necesidad del palimpsesto ensayado conscientemente por Pizarnik, nuestra pregunta es ahora sobre lo necesario del palimpsesto para la creación de estrategias narrativas en las que a su vez lo creativo tiene que ver con la repetición. El palimpsesto adquiere importancia porque es una necesidad para la creación de ilusión de completud del texto, que se da gracias a la identificación en la otredad. En principio la necesidad es evidente, en cuanto al uso del palimpsesto para la creación literaria en el caso de *La condesa sangrienta* de Pizarnik, con esto queremos decir que la poeta ha sido de alguna manera consciente de la “inspiración” que su obra debe a la novela de Valentine Penrose. Sin embargo, a partir de esa conciencia que damos por hecho, Pizarnik emprende una tarea creadora que se sustenta en la otredad para la construcción de su relato. Es este un repetir que da continuidad a un proceso creador literario al retomar un texto. Por eso nuestras problemáticas se orientan fundamentalmente a la relación del palimpsesto y la repetición con las estrategias narrativas que Pizarnik implementa para la creación de una figura que transgrede los límites entre lo bello y lo ominoso. También en este capítulo, recurrimos al libro *La casa y el caracol* (2005) de Raúl Dorra, para describir el proceso de la escritura como una autoexpulsión del sujeto, como un momento en que el sujeto se derrama.

La pertinencia argumentativa que exponemos se genera a partir del concepto de lo ominoso o siniestro, que tiene su antecedente en las implicaciones psíquicas que fueron

consideradas por parte de Sigmund Freud. Lo ominoso/siniestro no ha sido suficientemente investigado en el ámbito de lo literario, allende a una mera abyección o desafección ideológica, y no obstante que Freud partiese del estudio de textos literarios para exponer su teoría. La relevancia teórica de este trabajo consiste en gran medida en estar orientado al análisis de lo siniestro en el texto de Pizarnik, desde un enfoque retórico y de análisis textual. Dicho enfoque no ha sido considerado de manera formal por la crítica y desde nuestro punto de vista esta nueva lectura responde a una perspectiva actualizada sobre las condiciones en que lo siniestro tiene lugar.

Tal perspectiva se expone, principalmente, en el segundo capítulo de esta tesis. Desde la propuesta filosófica de Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro* (2001) se estudia al romanticismo como el periodo en que surge de manera formal una estética de lo siniestro. También se estudian los nexos entre dicha “estética de lo siniestro” y lo que Umberto Eco incluye en su texto *Historia de la fealdad* (2007). Con Freud, nos adentramos en el terreno del psicoanálisis, para identificar en su teoría los elementos de lo siniestro que sustentan el estudio del relato pizarnikiano. En su texto “Lo ominoso” (1919), Freud retoma el estudio a partir de la frase en que Schelling habla sobre el concepto *unheimlich*: “ ‘Se llama unheimlich a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (. . .) ha salido a la luz’ (Schelling).” (Freud, 1991. P. 224). Freud se da a la tarea de analizar y comprender dicho sentimiento en el ámbito literario con el cuento “El hombre de la arena” de E.T.A. Hoffmann. En el análisis del cuento Freud se refiere a elementos como el doble, la imagen en el espejo, la sombra, el autómatas, la repetición, entre otros, para considerar eso ominoso como un sustituto de la angustia ante la castración. A reserva de exponer con la amplitud necesaria la propuesta freudiana, sólo indicamos que los elementos de lo ominoso o siniestro (utilizados indistintamente) son identificados en el relato de Pizarnik sin que se pretenda un análisis de corte psicoanalítico.

El estudio de *La condesa sangrienta* como una obra literaria en la que identificamos la conformación de la figura de lo siniestro nos suscitó otras preguntas: ¿Es lo ominoso/siniestro la condición *sine cuan non* que anima la expresión estética del texto de Pizarnik? ¿El goce del texto se da gracias a la tensión que implica la construcción de la figura que emerge de él? ¿La repetición, a manera de palimpsesto y de diversas

estrategias retóricas propicia la creación de la figura de lo ominoso/siniestro en el escrito de Pizarnik?

En el tercer capítulo y ante la serie de estrategias retóricas que por principio se esperan en la práctica escrituraria de una poeta, se reúne el tono y la expresión del texto analizado a partir de una *estesis*³ signada por el “horror”. En este capítulo, se retoma la frase de Raúl Dorra “el cuerpo que hace figura” para estudiar la tensión que Alejandra Pizarnik implanta en su libro mediante el juego con las figuras retóricas. Para acceder al campo de la retórica y profundizar en la frase anteriormente citada, nos apoyamos en el libro del investigador argentino: *La retórica como arte de la mirada* (2002). Por su parte, el análisis retórico, que llevamos a cabo en la segunda parte de este capítulo, nos muestra, una vez más en conexión con lo ominoso, una preeminencia en los procesos de repetición, como una suerte de mecanismos o estrategias retóricas constitutivos de lo siniestro.

En el último capítulo, tras realizar la comparación y el establecimiento de elementos conceptuales con base en la teoría de Raúl Dorra, se describe el proceso creador en Pizarnik como espacio abierto para el proceso hipertextual, es decir, para la creación de un nuevo palimpsesto. Esta investigación asume un reto más que justifica no ya la preeminencia teórico crítica que se requiere para explicar nuestra aproximación al libro de Pizarnik, también se justifica porque entre sus productos se encuentra la realización del diseño escenográfico de la obra teatral “La Condesa”, que nos remite al palimpsesto y a la repetición como constitutivos de lo siniestro en *La condesa sangrienta*.

Con todo lo anterior partimos de la hipótesis de que la figura de lo ominoso/siniestro en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik se construye mediante el uso de varios elementos establecidos por el concepto deslindado por Freud⁴, y de la repetición a manera de palimpsesto y de diversas estrategias retóricas. Por otro lado, el relato de Pizarnik es utilizado como pretexto para la creación en el ámbito del teatro y, en particular, en el ámbito del diseño escenográfico.

Al final de la investigación se darán elementos para juzgar la certeza de la hipótesis planteada, y se mostrará el trabajo de diseño escenográfico realizado para la obra de teatro “La Condesa”. Obra que se centra en lo siniestro y que aplica en el ámbito del teatro algunos de los aspectos considerados en el terreno literario.

Capítulo I. *La condesa sangrienta* y el palimpsesto

La condesa sangrienta (1971)⁵ es un texto que nos habla de un personaje que ha pasado a la historia cultural con el membrete de real y sádico: Erzsébet Báthory, mujer de nombre ilustre de la Hungría de finales del siglo XVI y principios del XVII. Una mujer “ávida de sangre”, que refugiada en su apellido y la importancia de éste, asesinó a seiscientas cincuenta muchachas en un delirio melancólico y narcisista. En el texto de Pizarnik aparece esta “condesa sangrienta”, las torturas que llevaba a cabo en su castillo medieval y la fuerza de su nombre como sustento de sus crímenes. Pizarnik dibuja, a través de la poesía, a este personaje abyecto. Y este dibujar a través de la poesía se da en Pizarnik, de manera semejante a como se da en Baudelaire, Flaubert o Proust, según Gérard Genette, mediante una “poética de la prosa”: “Hay en Baudelaire, como en Flaubert o más tarde en Proust, una auténtica *poética de la prosa*, específica y de una dignidad estética igual –si no superior– a su poesía...” (Genette, 1989. P. 281). El texto de Alejandra Pizarnik está compuesto por doce fragmentos en donde aparecen las torturas a las bellas muchachas, el esposo guerrero de la condesa, la condición melancólica de esta noble dama, su obsesión por el espejo, su apego a la magia negra, los baños de sangre que tomaba para preservar su belleza, su castillo de Csejthe y las medidas que finalmente fueron tomadas para castigar a este siniestro personaje.

Sólo un personaje vive (sobrevive), todo gira en torno a esta condesa que paradójicamente se muestra estática y silenciosa. Las demás, sus víctimas y sus sirvientas parecieran ser tan sólo sombras que van y vienen, simples herramientas para satisfacer el deseo demente de Erzsébet. La bella mujer que goza y vive del sufrimiento, un ejemplo del desenfreno de la locura. Acompañados de este personaje, en *La condesa sangrienta* damos cuenta de lo terrible de la belleza, de una belleza terrible.

En el texto de Pizarnik, el tiempo cambia de un presente: “...presente, tiempo obligado para la descripción de un objeto considerado no tanto como actual cuanto como intemporal.” (Genette, 1989. P. 314), que nos enfrenta e involucra con las escenas de tortura, a un pasado que nos acerca al personaje, un pasado que es ya un mito de las obsesiones y la locura de esta “sombria dama”. El escenario principal de esta historia es el castillo de

Csejthe, castillo de “piedras grises y escasas ventanas” en donde el laberinto hace las veces de subterráneo. Lugar oscuro y frío, que ahoga los gritos y encubre los crímenes.

La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik retoma, precisamente, a Erzsébet Báthory como el personaje central de su texto, no obstante, tal personaje había sido tratado anteriormente por la escritora francesa Valentine Penrose. Penrose nació en 1898 y murió en 1978. Fue escritora y artista plástica, perteneciente al movimiento surrealista. En 1962, tan sólo nueve años antes de la aparición de *La condesa sangrienta* de Pizarnik, Penrose escribió la novela homónima *La condesa sangrienta* (en francés: *La Comtesse sanglante*) en la que nos narra la historia y el contexto de la vida de Erzsébet Báthory.

Retomando el escrito de Penrose, Pizarnik crea un texto híbrido en tanto su género vacila entre el ensayo, la poesía, la novela corta, la reescritura o el comentario. La creación de imágenes y tratamiento de figuras que nos ofrece, nos lleva a pensar en su carácter poético, más no deja de narrar una historia y de remitirnos a un discurso ensayístico a la vez. La escritura en prosa busca narrar, explicar, puede valerse de imágenes, de metáforas, pero no busca cantar. La prosa busca avanzar en la exposición de las ideas. En *La condesa sangrienta* si bien avanzamos en dicha exposición, encontramos también un canto a la condesa y a su violencia desmedida. Nos balanceamos en los límites de la poesía y la prosa, nos enfrentamos con lo heterogéneo y múltiple de dicha condición fluctuante. Entonces, ¿desde dónde leemos el texto?, ¿a qué género pertenece? En última instancia, ¿importa deslindarlo? Al parecer nuestra mirada no deja de moverse entre los diversos géneros canónicamente representativos, es más, este texto exige nuestra capacidad de movernos de uno a otro, de concebirlos en conjunto. Pizarnik sitúa nuestra mirada en ese juego de diferencias que surge de la coexistencia de diversos códigos. Por lo anterior, arriesgarse a clasificar este escrito se vuelve sumamente complicado e interesante al tiempo de pensar en la ruptura o búsqueda de otras formas de escritura.

La hibridación genérica nos permite la unión de tres tiempos: el tiempo histórico de la Erzsébet real, el de la novela de Penrose y el del texto de Pizarnik. Pensemos *La condesa sangrienta*, en la urgencia de otorgarle designación, como el resultado poético de un *texto*, pero atisbado teóricamente a la manera de Roland Barthes:

El Texto sólo se experimenta en un trabajo, una producción. Se deduce de ello que el Texto no puede pararse (por ejemplo en un estante de biblioteca); su movimiento constitutivo es la travesía (puede especialmente atravesar la obra, varias obras). De la misma forma, el Texto no se reduce a la (buena) literatura; no puede ser tomado en el interior de una jerarquía, ni siquiera un recortado de los géneros. Lo que le constituye es, por el contrario (o precisamente) su fuerza de subversión con respecto a las antiguas clasificaciones. ¿Cómo clasificar a Georges Bataille? ¿Es este escritor un novelista, un poeta, un ensayista, un economista, un filósofo, un místico? La respuesta es tan poco comfortable que se prefiere generalmente olvidar a Bataille en los manuales de literatura; de hecho, Bataille ha escrito textos, o, incluso, siempre un solo y mismo texto. Si el texto presenta problemas de clasificación (por otra parte ésta es una de sus funciones «sociales»), se debe a que implica siempre una cierta experiencia del límite (por adoptar una expresión de Phillippe Sollers). (Barthes, 2002. P. 75)

En este sentido confrontamos la propuesta de la escritora argentina, en la misma línea de los autores citados por Barthes.

La condesa sangrienta de Pizarnik es más que una *especie* de reescritura o traducción de la novela de Valentine Penrose, que lleva el mismo título. Pizarnik entiende la visión de Penrose y la traduce a su poética, no sin considerar la imagen caracterizada que la francesa le ofrece. Se da entre ambos textos una relación hipertextual. Para hablar de hipertextualidad nos enfocamos en el libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* de Gérard Genette. En este texto el autor nos habla sobre el hipertexto y sus diversos tipos de relaciones con el hipotexto; sobre la “lectura palimpsestuosa”:

El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: lectura *palimpsestuosa*. O, para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez. (Genette, 1989. P. 495).

En este sentido podemos decir que *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik es un palimpsesto, en tanto nos habla de un personaje y una historia que ya han sido

tratados con anterioridad. La idea de palimpsesto tiene sus orígenes en el pasado, cuando la producción de papeles no era tan sencilla y éstos se tenían que tratar para ser reutilizados. De esta manera, se escribía sobre una escritura anteriormente cubierta y oculta. Con el tiempo, era posible ver que debajo de un escrito había otro:

Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino lo deja ver por transparencia. (Genette, 1989. P. 495).

De manera semejante, *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik es un palimpsesto que se vale de la palabra de Valentine Penrose y de la palabra del mito, las deja “ver por transparencia”. Pizarnik se apropia de diversas voces y frases, y consigue que de ellas emerja una nueva figura. En el juego hipertextual entre las escrituras de Pizarnik y Penrose podemos hablar de un palimpsesto en cuanto se trata de una escritura que se da sobre otra escritura. Una escritura que se traspa. Pizarnik retoma la novela de Penrose para escribir su texto, en este sentido, la novela funciona como hipotexto⁶ y el texto de Pizarnik como hipertexto. Estamos entonces ante la hipertextualidad:

...*hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (Genette, 1989. P. 14).

La condesa sangrienta de Valentine Penrose (1962) es anterior al texto homólogo de Pizarnik (1971). La argentina utiliza dicha novela para hacer con ella algo nuevo, algo diferente y que toma el lugar del hipertexto. En su libro, Genette nos dice sobre el hipertexto: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación...” (Genette, 1989. P. 17), y continúa más adelante, sugiriendo su carácter ficcional: “...el hipertexto es casi siempre ficcional, ficción derivada de otra ficción o de un relato de acontecimientos reales.” (Genette, 1989. P. 493). El relato de Pizarnik deriva de ambos, tanto de una ficción como de supuestos acontecimientos reales, pero principalmente de la novela de Penrose, que funciona aquí como el hipotexto. Pizarnik

nos ofrece un juego con esta novela, un juego hipertextual y perverso: "...el verdadero juego implica siempre una parte de perversión-. Por lo mismo, tratar y utilizar un (hipo)texto con fines ajenos a su programa inicial es una manera de jugar con él y de jugársela." (Genette, 1989. P. 496). Esta idea del juego que implica el hipertexto, Genette la desarrolla en la siguiente cita:

...el placer del hipertexto es también un *juego*. La porosidad de los tabiques entre los regímenes tiende sobre todo a la fuerza del contagio, en este aspecto de la producción literaria, del régimen lúdico. En el límite ninguna forma de hipertextualidad se produce sin una parte de juego... (Genette, 1989. P. 496).

La hipertextualidad implica movimiento, y el movimiento aquí se da entre el hipertexto y el hipotexto. Se trata de un movimiento que se genera entre la seriedad y el juego: "El hipertexto es una mezcla indefinible, e imprevisible en el detalle, de seriedad y de juego (de lúcido y lúdico), de producción intelectual y de divertimento." (Genette, 1989. P. 496). Y este movimiento queda abierto en tanto el texto de Pizarnik es terreno fértil para la producción de un nuevo hipertexto⁷. Entonces *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik funciona como todo estado redaccional. Cito a Genette: "...todo estado redaccional funciona como un hipertexto en relación al precedente, y como un hipotexto en relación al siguiente." (Genette, 1989. P. 491).

Retomando el juego hipertextual entre Penrose y Pizarnik, tenemos que la novela de Penrose es mucho más amplia que el texto de Alejandra Pizarnik. Penrose nos ofrece un vasto paseo por la historia de esta mujer húngara, nos habla de su infancia, de su matrimonio, de la relación que tenía con sus hijos y de cómo se fue aislando e involucrando con brujas, para devenir ese personaje sádico que no deja de fascinar a los lectores contemporáneos. Por su parte, mientras que el texto de Penrose es de doscientas sesenta y seis páginas, el texto de la argentina consta de quince páginas repartidas en doce fragmentos. El juego hipertextual entre Pizarnik y Penrose se transforma, en parte, a partir de la reducción:

Un texto, literario o no, puede sufrir dos tipos antitéticos de transformación que calificaré, provisionalmente, de *puramente cuantitativa*, y, por tanto, a priori,

puramente formal y sin incidencia temática. Estas dos operaciones consisten: una en abreviarlo –nosotros la llamaremos *reducción*–; la otra, en extenderlo; la llamaremos *aumento*. (Genette, 1989. P. 290).

Pero no se trata, en el texto de Pizarnik, de una mera reducción en términos simples:

No se puede reducir un texto sin disminuirlo, o más exactamente, sin quitarle alguna(s) parte(s). El procedimiento reductor más sencillo, pero también el más brutal y el más atentatorio a su estructura y a su significación, consiste en una supresión pura y simple, o *escisión*, sin otra forma de intervención. (Genette, 1989. P. 293).

Existe, en el proceso literario de la escritora argentina, el desarrollo de otro texto:

...todos los días se reducen o se aumentan textos. Lo que ocurre es que se entiende por ello algo muy diferente a simples cambios de dimensión. Son operaciones más complejas o más diversas que bautizamos, algo groseramente, como reducciones y aumentos, en consideración a su efecto global que es, efectivamente, disminuir o aumentar su longitud; pero al precio de modificaciones que, con toda evidencia, no afectan sólo a su longitud, sino también, esta vez, a su estructura y a su contenido. Reducir o aumentar un texto es producir a partir de él otro texto, más breve o más largo, que se deriva de él, pero no sin *alterarlo* de diversas maneras, específicas en cada caso... (Genette, 1989. P. 292).

En los doce fragmentos de su escrito, Pizarnik no sólo reduce en términos cuantitativos el texto de Penrose, también lo transforma. La argentina no copia el estilo de Valentine Penrose, no lo imita. La figura que Penrose nos ofrece con su novela se transforma, se desfigura en la escritura de Pizarnik. Se trata de un proceso de transformación que se da en el paso de *La condesa sangrienta* de Penrose al texto de Pizarnik: "...la transformación de un texto produce siempre otro texto y, por tanto, otro sentido..." (Genette, 1989. P. 64), transformación abierta que Genette describe más adelante: "...transformaciones abiertas y deliberadamente *temáticas*, en las que la

transformación del sentido forma parte explícitamente, y oficialmente, del propósito...” (Genette, 1989. P. 263). En *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik no sólo encontramos una reducción y una transformación, sino también, una transestilización: “Como su propio nombre lo indica, la transestilización es una reescritura estilística, una transposición cuya única función es un cambio de estilo.” (Genette, 1989. P. 285), y la transestilización, según Genette: “...no se deja explicar ni como una pura reducción ni como un puro aumento...” (Genette, 1989. P. 290). Entonces, Pizarnik procede como nos dice Genette: “...inevitablemente por *sustitución*, es decir, según la fórmula liejosa, *supresión + adición*.” (Genette, 1989. P. 290). En la línea de la transestilización, la escritura de Pizarnik se da, en parte, de manera semejante a aquella que Genette refiere entre *Contes et Légendes de l’Inde ancienne* de Mary Summer y los cuatro *Contes indiens* de Mallarmé: “...aumentando el vocabulario <<temático>> (sustantivos, adjetivos)...” (Genette, 1989. P. 287). En el texto de Pizarnik dicho aumento de vocabulario temático gira en torno a lo siniestro, como veremos más adelante.

Hay también en *La condesa sangrienta* de Pizarnik una *valorización primaria* que: “...no puede desde luego consistir en conferir a ese héroe una preeminencia de la que ya gozaba en el hipotexto; consiste más bien en aumentar su calidad o su valor simbólico.” (Genette, 1989. Pp. 439 y 440). Esto sucede en el texto de la argentina, en tanto se intensifica el carácter siniestro de “la condesa”, es más, al desfigurar “la condesa” de Penrose, Pizarnik forma con ella “la figura de lo siniestro”.

¿Se crea entonces una especie de texto disarmónico gracias al tratamiento retórico, la reducción, la transformación, la transestilización y la tensión que nos ofrece el texto de Pizarnik? Vislumbramos la compleja relación que se establece entre el escrito de Penrose y el de Pizarnik. El texto de Pizarnik condensa la novela de Penrose. Y aún cuando nos es difícil decir que *La condesa sangrienta* de Pizarnik es un poema, sí podemos decir que se trata del resultado de una condensación más acostumbrada en la poesía que en la prosa, en donde lo contrario se produce. Pizarnik implanta una retórica nueva sobre una figura anteriormente construida, lo que tiene por consecuencia la desarmonización de dicha figura y la creación de una nueva ilusión de figura.

Se trata de la construcción de una figura mediante la destrucción de otra. Se trata de destruir para construir, de borrar algunas partes y dibujar otras. Pizarnik se vale de la

figura de Valentine Penrose, pero no la conserva como tal sino que la desfigura. A través de los procesos anteriormente mencionados, el texto de Alejandra Pizarnik nos enfrenta a una desfiguración (transfiguración para Gérard Genette), concepto que Barbara Johnson aporta en un estudio sobre Baudelaire y que Genette utiliza en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*:

En efecto, y como lo demuestra la propia Barbara Johnson, Baudelaire no se contenta, al pasar del poema en verso al poema en prosa, con <<des-figurar>> el primero, es decir, con suprimir sus figuras, o mejor su sistema implícito de figuración: lo sustituye por otro; desfiguración + refiguración, es este doble trabajo el que merece el término de transfiguración, o transposición figurativa. (Genette, 1989. P. 281).

Este proceso, que nosotros llamaremos “desfiguración”, es evidente en el texto de Pizarnik, que no sólo suprime o copia la figura anteriormente creada por Penrose, sino que la sustituye por otra, una enteramente sumergida en el ámbito de lo ominoso. La imagen de la figura creada por Penrose, condensa en Pizarnik (como explicaremos en el segundo capítulo) su carácter siniestro. Vemos en esto, así como en la cita sobre Baudelaire, una desfiguración y una refiguración en la escritura de Alejandra Pizarnik. Como ya hemos dicho, se trata de destruir para construir; de la destrucción en un sentido positivo.

Pizarnik nos remite a la relación hipertextual que su texto tiene con la novela de Penrose, a su naturaleza de palimpsesto, desde el fragmento inicial de *La condesa sangrienta*. Ya en la primera línea del escrito somos conscientes de esto: “...él mismo impone o sugiere de modo transparente su hipotexto.” (Genette, 1989. P. 68):

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

Excelente poeta (su primer libro lleva un fervoroso prefacio de Paul Éluard), no ha separado su don poético de su minuciosa erudición. Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en prosa.

La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje.

No es fácil mostrar esta suerte de belleza. Valentine Penrose, sin embargo, lo ha logrado, pues juega admirablemente con los valores estéticos de esta tenebrosa historia. Inscribe el *reino subterráneo* de Erzébet Báthory 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. (Pizarnik, 2001. P. 282).

Al fragmento citado anteriormente, que es el primero del escrito de la argentina, le suceden otros once en los que igualmente podemos ver la estrecha relación y semejanza de ambos textos. Dicha relación nos parece de suma importancia para tratar de mostrar el texto de Alejandra Pizarnik a manera de palimpsesto, por lo cual creemos necesario citar múltiples ejemplos. Si bien dejaremos el análisis retórico del texto de Pizarnik para el tercer capítulo, en las citas siguientes trataremos de resaltar algunas diferencias y semejanzas entre el texto de Penrose y el de Pizarnik.

En el segundo fragmento, titulado “La virgen de hierro”, Pizarnik nos habla de cómo la condesa consiguió la réplica de un autómeta para su sala de torturas. El nombre de la autómeta repite el título de este fragmento, ésta también se llama: “La virgen de hierro”. Herramienta singular de tortura que aparece también en Penrose, denominada como “Doncella de hierro”. Famoso autómeta de Nüremberg, que en la novela de Penrose, Erzsébet encargó al cerrajero del duque de Brunswick:

Se le ocurrió con toda naturalidad la idea de poseer semejante criatura, con apariencia de vida y, no obstante, implacable máquina. La jaula de hierro suspendida de la bóveda de su sótano de Viena se le antojó anticuada. 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. (Penrose, 2006. P. 185).

Por su parte, Pizarnik anota sobre “la virgen de hierro”: “Había en Nuremberg un famoso autómeta llamado <<la Virgen de hierro>>. La condesa Báthory adquirió una réplica para la sala de torturas de su castillo de Csejthe.” (Pizarnik, 2001. P. 283).

En el texto de Penrose se nos dice que “la condesa” consiguió este autómeta en Alemania y mediante el relojero de Dolna Krupa, por otro lado, Pizarnik sólo nos dice que lo adquirió, sin especificar cómo ni dónde. Penrose usa palabras como “semejante criatura”, “implacable máquina” e “ídolo” para referirse a su “doncella de hierro”. En cambio Pizarnik se vale de la palabra: “autómeta” para designar a su “virgen de hierro”.

Sobre la apariencia de la “doncella de hierro”, que cuando no se usaba, se guardaba bajo llave en su féretro, Penrose nos dice:

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. (Penrose, 2006. Pp. 185 y 186).

Aparece aquí una doncella que es “como una mujer hermosa”, “desnuda”, “maquillada”, “adornada con motivos a un tiempo realistas y ambiguos”. Su boca se abre con una “sonrisa bobalicona y cruel”. Erzsébet había elegido su cabellera “con infinito cuidado”.

La descripción de Pizarnik es un tanto diferente: “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 su labios se abrieran en una sonrisa, que los ojos se movieran.” (Pizarnik, 2001. P. 283). Pizarnik nos dibuja a esta “dama metálica”, “desnuda”, “maquillada”, “enjoyada”, “con rubios cabellos que llegaban al suelo”. En la cita de la argentina son los labios, y no la boca, los que se abren “en una sonrisa”. Pizarnik omite ciertos datos, más no deja de resaltar el carácter siniestro de esta autómeta, que tenía por fin, matar a las muchachas para deleite de la condesa.

Continuamos con Valentine Penrose que nos habla del funcionamiento de la “doncella de hierro”:

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 el 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 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. Se dice que la sangre de las muchachas apuñaladas corría entonces por un canalillo que iba a una especie de bañera situada en la parte de abajo y que se mantenía caliente. (Penrose, 2006. P. 186).

El abrazo de la doncella “se cerraba bruscamente” su “pecho se abría” y al terminar el espectáculo “los brazos caían, la sonrisa se apagaba, los ojos se cerraban de golpe, como si el sueño se hubiera abatido sobre ella”. La argentina, por su parte, lo plantea así:

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. (Pizarnik, 2001. P. 283).

En el texto de Pizarnik encontramos un “perfecto abrazo”, aquí “los senos maquillados de la dama de hierro se abren” y al finalizar el espectáculo “los brazos caen” y “la sonrisa se cierra (no se apaga) así como los ojos (que con Penrose “se cerraban de golpe”). Podemos ver, en este primer acercamiento, la similitud y la diferencia de ambos textos. Es interesante reflexionar en torno al cambio que Alejandra Pizarnik logra valiéndose de alteraciones que resultan en otra realidad, una que subraya lo siniestro. Con el siguiente fragmento, titulado “Muerte por agua” sucede algo semejante. Pizarnik dice así:

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. (Pizarnik, 2001. P. 284).

Esta idea en manos de Penrose resulta en lo sucesivo:

Mientras las damas de compañía rodeaban solícitamente a su señora, en medio de la habitual turbación, la joven campesina se escabulló fuera de la carroza, sin hacer ruido en la blanda nieve y dejó borrar en el horizonte ya gris de los cortos días invernales el maldito coche con su vampiro dentro. Permaneció así mientras caía la noche, a la que estaba acostumbrada, poniéndose nieve en las mordeduras, atemorizada sin embargo, escuchando si los animales de la llanura comenzaban a merodear. Pero ya en la lontananza del camino se había inmobilizado un bulto negro. De repente, hubo mucha agitación en torno al bulto, se encendieron antorchas. La campesina echó a correr y emprendió la huida por el campo. Pronto la cogieron 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 Ilava, 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. (Penrose, 2006. P. 160).

Con Pizarnik “la sombría dama arrebujada en sus pieles dentro de la carroza se hastía”. En cambio en Penrose aparece: “el maldito coche con su vampiro dentro”. Pizarnik se refiere a la condesa como una “sombria dama”, Penrose como un “vampiro”. Pizarnik apunta que durante esta singular tortura a una muchacha “vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo”, y Penrose nos dice que “le echaron por encima el agua, que se le congeló instantáneamente sobre el cuerpo”. La muerte de la muchacha en Pizarnik es así: “Le arrojan más agua y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta” y en Penrose: “No pudo caer, al no ser ya más que una alta estalagmita muerta, con la boca abierta, que se veía a través del hielo”.

La imagen de la condesa estática que contempla los crímenes, la encontramos repetidamente en el texto de Pizarnik: “La condesa, sentada en su trono, contempla.” (Pizarnik, 2001. P. 283). En el texto de la argentina esta imagen y, sobre todo, su repetición, es de vital importancia para la construcción de la figura de lo siniestro, misma que se construye en gran medida a través de los diversos procesos de repetición. Esta imagen, de la contemplación inmóvil de la condesa, aparece tan sólo sugerida (en diversas ocasiones) en *La condesa sangrienta* de Valentine Penrose, como vemos en la siguiente cita: “...los pasadizos mal iluminados que conducían a los lavaderos donde ya se encontraba su señora, rígida en su alta silla esculpida...” (Penrose, 2006. P. 177). En el texto de Pizarnik “la condesa” “contempla”, en el de Penrose “su señora” está “rígida”.

En “La jaula mortal”, Pizarnik nos describe la jaula y las “ceremonias” que se llevaban a cabo en esta prisión de metal, destinada a privar a las muchachas de la libertad y de la vida:

Tapizada con cuchillos y adornada con filosas puntas de acero, su tamaño admite un cuerpo humano; se la iza 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 estas 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 he aquí la gracia de la jaula–, se clava por sí misma los filosos aceros mientras su sangre mana sobre la mujer pálida que la recibe impasible con los ojos puestos en ningún lado. Cuando se repone de su trance se aleja lentamente. Ha habido dos metamorfosis: su vestido blanco ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver. (Pizarnik, 2001. Pp. 284 y 285).

En torno a la jaula, Penrose escribe:

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, habían 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 impasible, mirando al vacío, apenas consciente. (Penrose, 2006. P. 142).

Los textos nos dejan ver su parecido y describen escenas similares. Pero aún envuelta en dicha similitud, Pizarnik transforma la escritura de Penrose, la desfigura. La escritora argentina crea una nueva voz, que valiéndose de la narración en presente, nos acerca e involucra a las torturas que tienen lugar en “la jaula mortal”, “la virgen de hierro” y la “muerte por agua”. Torturas que gracias a la utilización del tiempo presente, se sugieren intemporales. Pizarnik nos confronta con la repetición y con la diferencia, con la diferencia de su repetición. Como nos dice Cristina Rivera Garza en *La muerte me da* cuando nos habla de cómo “Alejandra Pizarnik convirtió el relato ajeno en una especie de refugio”, con una repetición que se vuelve otra cosa: “Exprimiendo el modelo desde dentro, robándolo de sí frente a los propios ojos del texto ajeno pero, al fin y al cabo, volviéndolo propio...” (Rivera Garza, 2007. P. 189). Podemos decir que la cita de Rivera Garza juega en el terreno de la metacrítica, en tanto crítica que surge de la ficción.

En “Torturas clásicas”, Pizarnik refiere la transformación de las hermosas muchachas en llagas tumefactas: “Una vez maniatadas, las sirvientas las flagelaban hasta que la piel del cuerpo se desgarraba y las muchachas se transformaban en *llagas tumefactas...*” (Pizarnik, 2001. P. 285). Estas “llagas tumefactas” aparecen también en el texto de Penrose: “Cuando la muchacha no era sino una llaga tumefacta, Dorkó tomaba una navaja de afeitar y hacía incisiones acá y acullá.” (Penrose, 2006. P. 177). Ambas escritoras mencionan esa manera en que la condesa evitaba escuchar los gritos de sus víctimas. En Pizarnik leemos: “...(si la condesa se fatigaba de oír gritos les cosían la boca...” (Pizarnik, 2001. P. 285), y en Penrose: “Algunos días, cuando la Condesa estaba harta de sus gritos, mandaba que les cosieran la boca para dejar de oírlas.” (Penrose, 2006. P. 178). Con Pizarnik “la condesa se fatigaba”, con Penrose “estaba harta”. Encontramos igualmente, en los textos de ambas escritoras, esa forma en que hacían que las víctimas resistieran más tiempo a las torturas. Pizarnik escribe: “...si alguna joven se desvanecía demasiado pronto se la auxiliaba haciendo arder entre sus piernas papel embebido en aceite.” (Pizarnik, 2001. P. 285), y Penrose: “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 de aceite, para despertarlas, decía.” (Penrose, 2006. P. 158). Tenemos también esa imagen obsesiva en Pizarnik (que es de suma importancia por su repetición en el texto): “...el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo.” (Pizarnik, 2001. P. 285), que aparece en una ocasión con Penrose: “La sangre brotaba de todas partes, las mangas blancas de Erzsébet Báthory se teñían de ese diluvio rojo.

Pronto tenía que cambiarse el vestido, hasta tal punto estaba cubierta de sangre.” (Penrose, 2006. Pp. 177 y 178). O aquellas imágenes en que las paredes del recinto se tiñen de sangre, con Pizarnik: “También los muros y el techo se teñían de rojo.” (Pizarnik, 2001. P. 285), con Penrose: “La bóveda y las paredes chorreaban.” (Penrose, 2006. P. 178). En ambos textos somos conscientes de que la condesa fustigaba inclusive a los cadáveres, cito a Pizarnik: “...(en el curso de un viaje ordenó que mantuvieran de pie a una muchacha que acababa de morir y continuó fustigándola aunque estaba muerta)...” (Pizarnik, 2001. P. 286), por su parte, Penrose lo dice así: “Otra vez que la Condesa iba a Pistyán, una de las muchachas murió en el coche; y en ese momento, Erzsébet hizo que sus sirvientas la pusieran de pie y, aunque muerta, siguió golpeándola.” (Penrose, 2006. Pp. 265 y 266). Otra forma de asesinato, que está presente en ambos textos, se hacía dejando remojar a las muchachas en agua helada. Sobre esto Pizarnik apunta: “...también hizo morir a varias con agua helada (un invento de su hechicera Darvulia consistía en sumergir a una muchacha en agua fría y dejarla en remojo toda la noche).” (Pizarnik, 2001. P. 286), Penrose lo dice así: “Golpeaba cruelmente a las muchachas y Darvulia metía a las jóvenes sirvientas en agua fría y las dejaba toda la noche.” (Penrose, 2006, Pp. 262 y 263). Cuando la condesa estaba enferma o se sentía mal, mordía a las jóvenes. Esto aparece en Pizarnik de la siguiente manera: “...cuando se enfermaba las hacía traer a su lecho y las mordía.” (Pizarnik, 2001. P. 286), y en Penrose, como resultado del conflicto con su suegra, quien añoraba que la condesa tuviera hijos:

Pero Orsolya, su suegra, la contemplaba siempre con tristeza pues ninguna buena nueva salía de los labios de Erzsébet. Ésta se volvía a su cuarto. 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. (Penrose, 2006. P. 82).

Pizarnik nos habla del terror que emanaba de la risa de la condesa: “Pero nada era más espantoso que su risa. (Resumo: el castillo medieval; la sala de torturas; las tiernas muchachas; las viejas y horrendas sirvientas; la hermosa alucinada riendo desde su maldito

éxtasis provocado por el sufrimiento ajeno.)” (Pizarnik, 2001. P. 286). Risa presente en la novela de Penrose: “Reía con risa espantosa...” (Penrose, 2006. P. 36).

En el libro de la argentina se resaltan las últimas palabras que la condesa decía antes de “deslizarse en el desfallecimiento concluyente”, mismas que se encuentran por separado y en cursivas en su texto: “...*sus últimas palabras, antes de deslizarse en el desfallecimiento concluyente, eran: <<¡Más, todavía más, más fuerte!>>.*” (Pizarnik, 2001. P. 286). La francesa igualmente apunta las palabras que la condesa decía “antes de hundirse en el síncope final”: “...*sus últimas palabras antes de hundirse en el síncope final eran siempre: <<¡Más, más, más fuerte!>>.*” (Penrose, 2006. P. 36).

Alejandra Pizarnik nos habla de la fascinación que la condesa sentía por la noche, por esas “tinieblas del laberinto”:

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 piedra, de nieve y de murallas*. Amaba el laberinto, que significa el lugar típico donde tenemos miedo; el viscoso, el inseguro espacio de la desprotección y del extraviarse. (Pizarnik, 2001. P. 294).

Penrose también escribe sobre aquel goce extra que resultaba de los crímenes nocturnos:

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*. Loba de hierro y luna, Erzsébet, acosada en lo más hondo de sí misma por el antiguo demonio, sólo se sentía segura acorazada de talismanes, murmurando conjuros, resonando en las horas de Marte y Saturno. (Penrose, 2006. P. 85).

En estos pasajes, en donde encontramos el goce que la noche implicaba para la condesa, ambas escritoras refieren a “su terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas”, que Pizarnik resalta apuntándolo en cursivas.

Pizarnik nos habla de los castigos que la condesa ejercía sobre las costureras: “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.” (Pizarnik, 2001. P. 287), castigos que encontramos en Penrose, pero sin mencionar como parte de éstos a las costureras: “La propia Condesa les depositaba en la mano una llave o una moneda al rojo vivo.” (Penrose, 2006. P. 263).

En ambos textos aparece el cuarto de la condesa cubierto de ceniza. Ésta última se usaba para tapar las charcas de sangre que aparecían tras las torturas. Sobre esto, Pizarnik escribe: “Cuando los castigos eran ejecutados en el aposento de Erzébet, 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.” (Pizarnik, 2001. P. 287), y Penrose: “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.” (Penrose, 2006. Pp. 124 y 125).

La alusión al poder del nombre “ilustre” de la condesa aparece también en ambos textos. Con Pizarnik:

El nombre Báthory –en cuya fuerza Erzébet creía como en la de un extraordinario talismán– fue ilustre desde los comienzos de Hungría. No es casual que el escudo familiar ostentara los dientes del lobo, pues los Báthory eran crueles, temerarios y lujuriosos. (Pizarnik, 2001. P. 287).

Y con Penrose: “...ni los frailes ni las gentes se atrevían a decir nada: el nombre de la Condesa era un nombre demasiado ilustre y demasiado protegido por los Habsburgo.” (Penrose, 2006. P. 143).

Pizarnik nos habla de los múltiples casamientos entre parientes que colaboraron a la aparición de diversas enfermedades hereditarias. Nos habla también de la posibilidad de que Erzébet fuera epiléptica: “Es probable que Erzébet fuera epiléptica...” (Pizarnik, 2001. Pp. 287 y 288). Sobre esto, Penrose se pregunta: “¿Pero llegaba a la crisis de epilepsia? Era ésta una enfermedad hereditaria de los Báthory. Ni siquiera Esteban, rey de Polonia, cuya sabiduría ha pasado a la historia, se había librado de ella.” (Penrose, 2006. Pp. 30 y 31). Las autoras nos hablan también de aquellos dolores de ojos y de cabeza que acosaban a la condesa. Pizarnik nos dice lo siguiente: “...le sobrevenían crisis de posesión tan imprevistas

como sus terribles dolores de ojos y sus jaquecas (que conjuraba posándose una paloma herida pero viva sobre la frente).” (Pizarnik, 2001. P. 288), y Penrose: “El sutil rayo la golpeaba en lo más hondo de su ser y Erzsébet Báthory sufría auténticas crisis de posesión. No podía preverse cuándo iba a suceder. Y, súbitamente, sobrevenían lancinantes dolores de cabeza y de ojos.” (Penrose, 2006. P. 30). Para Pizarnik los dolores son “terribles”, para Penrose “lancinantes”.

La locura de la familia de la condesa se encuentra escrita tanto en la obra de Pizarnik como en la de Penrose. Pizarnik nos dice sobre su tío Istvan: “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...” (Pizarnik, 2001. P. 288), y Penrose:

Otro tío, István, que ayudó a los Habsburgo a impedir que el hijo de Matías Corvino se convirtiese en rey, era analfabeto, cruel y embustero; palatino de Transilvania, tuvo que salir de la provincia y se llevó todo el dinero de la región; como no tenía bastante, hizo fabricar moneda falsa. Por otra parte, estaban también a sueldo de los turcos. 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. (Penrose, 2006. P. 70).

Acerca de su primo Gábor, Pizarnik escribe: “...o su primo Gábor, cuya pasión incestuosa fue correspondida por su hermana.” (Pizarnik, 2001. P. 288), y Penrose:

Un primo de la rama Somlyó, Gábor, rey de Transilvania, también era cruel y avaro; acabó por morir asesinado en las montañas. Su vicio personal era su pasión incestuosa por su hermana Anna, que correspondía a su amor. Sólo dejó dos hijas que, como muchos niños de aquella familia, murieron a los nueve años una y otra a los doce. (Penrose, 2006. P. 70).

Pizarnik nos habla también de la “célebre” y “simpática” tía Klara:

Pero la más simpática es la célebre tía Klara. 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. Solía recoger a sus amantes por los caminos de Hungría y no le disgustaba arrojarle sobre algún lecho en donde, precisamente, acababa de derribar a una de sus doncellas. (Pizarnik, 2001. P. 288).

Personaje “célebre” que en Penrose aparece en el siguiente pasaje:

Una de las personas más célebres de la familia fue la tía paterna de Erzsébet, Klára Báthory, hija de András IV, que tuvo cuatro maridos y <<se volvió indigna del nombre de los Báthory>>. Dicen que hizo morir a sus primeros esposos. Es seguro que mandó asfixiar al segundo de ellos en su lecho. Se juntó luego, en las peores condiciones, con Johán Betko, 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. (Penrose, 2006. Pp. 70 y 71).

Las dos escritoras dan cuenta de cómo los Báthory no reprocharon ni ayudaron a la condesa al ser condenada. Pizarnik escribe lo siguiente:

Cuando la condesa llegó a la cuarentena, los Báthory se habían ido apagando y consumiendo por obra de la locura y de las numerosas muertes sucesivas. Se volvieron casi sensatos, perdiendo por ello el interés que suscitaban en Erzsébet. Cabe advertir que, al volverse la suerte contra ella, los Báthory, si bien no la ayudaron, tampoco le reprocharon nada. (Pizarnik, 2001. P. 288).

Penrose nos habla de esto, refiriendo por su parte, a la “cadena de malignidad” de la familia Báthory:

Todos crueles, todos locos y, sin embargo, todos valientes. El palatino István cayó en la batalla de Varnó; György, el abuelo de Erzsébet, combatió en Mohács. András fue cardenal en Varád. Laszló, más culto, tradujo la Biblia. Erzsébet fue el resultado de aquella extraordinaria filiación cuyos miembros estaban unidos entre sí por una cadena de malignidad.

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. (Penrose, 2006. Pp. 73 y 74).

En una de sus torturas tempranas, cuando su marido aún vivía, la condesa ató a un árbol a una muchacha untada de miel, cosa que su marido tomó como una especie de broma. Pizarnik escribe sobre el encuentro de Ferencz Nadasdy y Erzsébet con esta escena:

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 se le hubiera contado una broma. (Pizarnik, 2001. P. 289).

Valentine Penrose también escribe sobre esta tortura que, de forma similar en el texto de la francesa, le pareció “divertida” al marido de la condesa. En su novela, la escritora nos habla sobre el “remedio infalible” que Nadasdy enseñó a su mujer:

Fue él quien le enseñó a su mujer el remedio infalible para hacer salir a las sirvientas de sus crisis epilépticas o histéricas, metiéndoles papel empapado en aceite entre los dedos de los pies y prendiéndolo. Empleaba este procedimiento con sus soldados, sin segundas intenciones. Erzsébet lo recordó más adelante. 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. (Penrose, 2006. Pp. 58 y 59).

Tanto Pizarnik como Penrose escriben sobre la vida ante el espejo de “la condesa sangrienta”. Pizarnik dice así:

... vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma... Tan confortable era que presentaba unos salientes en donde apoyar los brazos de manera de permanecer muchas horas frente a él sin fatigarse. Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada. (Pizarnik, 2001. P. 289).

Y Penrose:

*...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. Ésa era la única puerta que abría, la puerta que daba, una vez más, a sí misma.* (Penrose, 2006. P. 26)

Penrose escribe sobre un “espejo oscuro”, Pizarnik sobre uno “sombrio”.

En el texto de Alejandra Pizarnik, la condesa solía, en los “momentos de máxima tensión” introducir un cirio ardiente en el sexo de sus víctimas:

...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. (Pizarnik, 2001. P. 290).

Penrose escribe sobre esta tortura, como perteneciente a la “frenética pasión” de la condesa. En el texto de la francesa, la condesa no introducía el cirio en el sexo de la víctima sino que lo quemaba con él:

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. (Penrose, 2006. P. 36).

Pizarnik escribe sobre el “rumor” que corría acerca los baños de sangre que tomaba la condesa para preservar su belleza, para eternizarla “como un sueño de piedra”:

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. (Pizarnik, 2001. Pp. 292 y 293).

Penrose nos habla sobre la “leyenda” de estos baños de sangre: “También asegura la leyenda: <<Y cada vez que Erzsébet Báthory quería estar más blanca, volvía a bañarse en sangre.>>” (Penrose, 2006. P. 143).

En ambos textos aparece la plegaria que la condesa utilizaba para pedir ayuda. Sobre este “talismán único” en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, encontramos el siguiente pasaje:

Siempre vivió rodeada de talismanes. 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. Traduzco la plegaria:

Isten, ayúdame; y tú también, nube que todo lo puede. Protégeme a mí, Erzébet, 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 Erzébet de todo mal.

Los espacios eran para inscribir los nombres de los corazones que habrían de ser mordidos. (Pizarnik, 2001. Pp. 291 y 292).

Y en el texto de la francesa, leemos sobre este “conjuro protector” escrito sobre un “pellejo encogido”, “con un jugo sacado del topo, de la abubilla y de la cicuta”:

La Condesa no sabía analizar las causas de sus siniestras sendas. Las precisaba y, puesto que se ofrecían a ella, se otorgaba el derecho de recorrerlas. Y si, en sus momentos de lucidez, dudaba a veces de aquel derecho, se remitía siempre al conjuro protector escrito por una bruja en la membrana tomada de la cabeza de un recién nacido de la aldea que una comadrona sobornada le había vendido. En aquel pellejo encogido y reseco, ennegrecido por los humos de todas las plantas maléficas, estaba trazada, en renglones desiguales, la oración a la tierra y a sus poderes. Estaba escrita con un jugo sacado del topo, de la abubilla y de la cicuta, animales y plantas de la campiña próxima, y redactada en el dialecto oral de aquellas montañas, mezcla de antiguo checo y de serbio:

<<Isten, ayúdame; y tu 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 destruyan y muerdan también el corazón de Megyery el Rojo. Y guarda a Erzsébet de todo mal.>>

Se dejaban huecos para, llegado el momento, inscribir con una especie de tinta conductora de las fuerzas requeridas el nombre de los dueños de los corazones

que debían recibir mordeduras. Sólo estaba condenado de antemano Megyery el de los rojos cabellos, el tutor de su hijo Pál, al que odiaba porque era el único ser en la tierra al que temía, a él que sabía, a él que estaba esperando. (Penrose, 2006. Pp. 107 y 108).

Es en 1604 en ambos textos, que la condesa conoce a Darvulia, “la hechicera (Pizarnik) o bruja (Penrose) del bosque”. Pizarnik escribe este encuentro de la siguiente manera:

Fue en 1604 que Erzébet quedó viuda y que 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 Erzébet 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*. (Pizarnik, 2001. P. 292).

En su texto, Penrose comenta también este encuentro de la condesa con la “bruja del bosque”:

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. Venía del corazón del bosque, en el que volvía a hundirse ciertas noches para aullar a la luna; y, seguida de sus gatos negros, que regresaban con ella al castillo, se coronaba de yerbas sombrías y plateadas, de artemisa y de beleño, danzaba con su sombra en el calvero y conjuraba a las antiguas divinidades.

Nadie la conocía. 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. (Penrose, 2006. P. 163).

Fue este personaje siniestro quien enseñó a la condesa a contemplar la muerte, el sentido de contemplarla. Pizarnik escribe:

La magia negra de Darvulia se inscribió en el negro silencio de la condesa: *la inició en los juegos más crueles; le enseñó a mirar morir y el sentido de mirar morir*; la animó a buscar la muerte y la sangre en un sentido literal, esto es: a quererlas por sí mismas, sin temor. (Pizarnik, 2001. P. 292).

Y Penrose:

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. La Condesa, movida hasta entonces por el placer de hacer sufrir y de sangrar a sus sirvientas, se había escudado en la excusa de castigar alguna falta cometida por sus víctimas. Ahora, la sangre vertida lo era sólo en virtud de la sangre, y la muerte dada sólo en virtud de la muerte. (Penrose, 2006. P. 177).

Los baños de sangre que la condesa tomaba para conservar su belleza no rindieron frutos, así que hubo un cambio de tonalidad, la sangre roja se convirtió en sangre azul. Pizarnik lo plantea de la siguiente manera:

A pesar de su invariable belleza, el tiempo infligió a Erzsébet algunos de los signos vulgares de su transcurrir. Hacia 1610, Darvulia había desaparecido misteriosamente, y Erzsébet, 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 dedujo 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 Erzsébet argumentaban que la Dama de Csejthe, sola en su desolado castillo, no se resignaba a su soledad. ¿Y cómo abolir la soledad? Llenando los sombríos 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. (Pizarnik, 2001. P. 293).

Por su parte, en el texto de Penrose, este cambio de sangre roja por sangre azul aparece así:

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.>>

Erzsébet lo entendió en seguida y, fascinada, preguntó si se harían esperar mucho los efectos. <<Dentro de un mes o dos, empezará a notarlos.>> 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. Y fue una cacería encarnizada. (Penrose, 2006. Pp. 213 y 214).

La alusión a los laberintos subterráneos del castillo de Csejthe y a las criaturas “blancas en invierno y oscuras en verano” que lo rodeaban, se encuentra en ambos textos. Pizarnik nos dice de Csejthe:

Castillo de piedras grises, escasas ventanas, torres cuadradas, laberintos subterráneos, castillo emplazado en la colina de rocas, de hierbas ralas y secas, de bosques con fieras blancas en invierno y oscuras en verano, castillo que Erzébet

Báthory amaba por su funesta soledad de muros que ahogaban todo grito. (Pizarnik, 2001. P. 293).

Sobre estos laberintos y estas criaturas de Csejthe, Penrose escribe:

Más arriba estaba el bosque lleno de linceos, de lobos, de zorros y de martas, animales pardos en verano y blancos en invierno. Allí vivían las Vilas, las hadas. Y allí dormían seguros los vampiros.

Erguido contra el viento, Csejthe era un castillo más bien pequeño, sólidamente construido para resistir a las guerras, pero totalmente carente de comodidades. Los cimientos databan de antes del siglo XIV y los subterráneos formaban un terrorífico laberinto. (Penrose, 2006. P. 79).

Para pasar los días, la condesa de Alejandra Pizarnik, necesitaba del “deleznable rumor” de sus viejas sirvientas:

¿Qué hacía de sus días y de sus noches en la soledad de Csejthe? Sabemos algo de sus noches. En cuanto a sus días, la bellísima condesa no se separaba de dos viejas sirvientas, dos escapadas de alguna obra de Goya: las sucias, malolientes, increíblemente feas y perversas Dorkó y Jó Ilona. Éstas intentaban divertirla hasta con historias domésticas que ella no atendía, si bien necesitaba de ese continuo y deleznable rumor. (Pizarnik, 2001. P. 294).

En el texto de Penrose aparece la preferencia de Erzsébet por la compañía de sus sirvientas y su “ronroneo familiar”:

...Erzsébet prefería sus arpías de Csejthe a esas gentes sin arranque. Por eso no faltaba ninguna de ellas tras el carruaje de la Condesa, en medio del ruidoso estrépito de las cocinas, de los utensilios y de las sirvientas cubiertas de polvo por el viento de la llanura. 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. (Penrose, 2006. Pp. 139 y 140).

Otra manera de matar el tiempo para la condesa, consistía en cambiarse el vestido quince veces al día. En el texto de Pizarnik esto se encuentra en la siguiente cita: “Otra manera de matar el tiempo consistía en contemplar sus joyas, mirarse en su famoso espejo y cambiarse quince trajes por día.” (Pizarnik, 2001. P. 294). Y en el de Valentine Penrose:

...se probaba en aquella habitación saturada de perfumes más de quince vestidos al día. Pasaba innumerables horas encerrada, con el negro y largo cabello suelto, acodada desnuda ante su espejo con el marco en forma de *bretzel* para apoyar los brazos... (Penrose, 2006. P. 104).

La entrada de Thurzó al castillo de la condesa está presente en ambos escritos. En *La condesa sangrienta* de Pizarnik aparece así:

Hacia 1610 el rey tenía los más siniestros informes –acompañados de pruebas– acerca de la condesa. Después de largas vacilaciones decidió tomar severas medidas. Encargó al poderoso palatino Thurzó que indagara los luctuosos hechos de Csejthe y castigase a la culpable.

En compañía de sus hombres armados, Thurzó llegó al castillo sin anunciarse. 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... (Pizarnik, 2001. P. 295).

Y en la novela de Valentine Penrose:

Como Thurzó sabía que su orgullosa prima era capaz de defender encarnizadamente sus castillos cuando lo estimaba oportuno, había hecho que lo siguiera una delegación rodeada de hombres de armas. También había venido el pastor de Csejthe. 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, unas habitaciones de piedra bajas y estrechas... (Penrose, 2006. P. 233).

Pizarnik nos muestra las “severas medidas” tomadas por Thurzó. Vemos aquí, cómo Erzébet no niega las acusaciones y considera que los crímenes cometidos son su derecho de noble dama:

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*.

Desde su corazón, Thurzó se diría que había que decapitar a la condesa, pero un castigo tan ejemplar hubiese podido suscitar la reprobación no sólo respecto a los Báthory sino a los nobles en general. (Pizarnik, 2001. P. 295).

Condena que también encontramos en la novela de Penrose, quien nos dice que Thurzó lamentó que la sentencia les pareciera demasiado “severa” a los parientes de la condesa:

Entonces el palatino formuló su decisión, sin ira pero despiadadamente: <<Erzsébet, eres como una alimaña. Estás viviendo tus últimos meses. No mereces respirar el aire de esta tierra, ni ver la luz de Dios; tampoco eres ya digna de pertenecer a la sociedad humana. Vas a desaparecer de este mundo y no volverás jamás a él. Las tinieblas te rodearán y podrás arrepentirte de tu vida bestial. Que Dios te perdone tus crímenes. Señora de Csejthe, te condeno a prisión perpetua en tu propio castillo.>>

Era una sentencia terrible para Erzébet. A continuación, se dirigió a las dos criadas: <<A vosotras os juzgará el tribunal>>; y ordenó que las encadenaran y, luego, que se ocuparan lo mejor posible de las dos muchachas que aún estaban vivas.

Por fin, mandó llevar a Erzsébet a su habitación hasta que se cumpliera la sentencia y apartó la vista de ella. Luego, se marchó con su séquito.

Thurzó estaba indignado, con el estómago revuelto de asco por lo que había visto con sus propios ojos. Dijo a los yernos de la Condesa que lamentaba que la sentencia les pareciera demasiado severa: <<¡Por mi gusto, la habría matado allí mismo!>>, dijo; pero añadió: <<En beneficio de los descendientes de los Nádasdy, todo se hará en secreto; pues si la juzgara el tribunal, toda Hungría se enteraría de sus crímenes y dejarla vivir parecería demasiado contrario a la ley. Pero, después de haber visto sus crímenes con mis propios ojos, he tenido que renunciar a mi proyecto de encerrarla simplemente en un monasterio.>> (Penrose, 2006. Pp. 235 y 236).

También las dos escritoras hablan sobre el “cuadernillo” de la condesa. Pizarnik dice: “Mientras tanto, en el aposento de la condesa fue hallado un cuadernillo cubierto por su letra con los nombres y las señas particulares de sus víctimas que allí sumaban 610...” (Pizarnik, 2001. P. 295). Y Penrose: “...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>>...” (Penrose, 2006. P. 236).

La condesa muere sola y sin jamás arrepentirse en ambos textos. En *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik leemos:

Así vivió más de tres años, casi muerta de frío y de hambre. Nunca demostró arrepentimiento. Nunca comprendió por qué la condenaron. El 21 de agosto de 1614, un cronista de la época escribía: *Murió hacia el anochecer, abandonada de todos.* (Pizarnik, 2001. P. 295).

Y en el texto homólogo de la francesa:

Siguió viviendo así tres años y medio, sin esperanza ni demanda, medio muerta de hambre. Sólo en el huracán mismo se habían refugiado todos los Báthory: muertos al borde de altos glaciares, muertos de pasión de cólera, en las batallas, o víctimas de sus propios caprichos ajenos al orden, crueles consigo mismos. Tampoco Erzsébet, en nombre de lo que de salvaje haya en el mundo, lamentó jamás nada, se arrepintió

jamás. Pero no pudo soportar la reclusión ni, sobre todo, el frío intenso de esos inviernos sin lumbre. Murió lentamente, sin llamar a nadie... (Penrose, 2006. P. 255).

A partir de la hipertextualidad (propia al palimpsesto) accedemos a diversas voces, a diversas escrituras. En el texto no sólo somos conscientes de que Pizarnik comparte la palabra con Penrose, sino que en los epígrafes lo hace con algunos más: Sartre, Daumal, Gombrowicz, Rimbaud, Baudelaire, Milosz, con una Elegía anglosajona del siglo VIII, con Octavio Paz, Artaud, un Cancionero de Upsala, Jouve y Sade. Sabemos bien que todo texto es transformación de otros textos. Los doce epígrafes se reparten en los doce fragmentos que constituyen el libro. Escritura fragmentaria que avanza por medio de imágenes que surgen y se repiten marcando una fluctuación rítmica. Incluso la individualidad de la condesa se encuentra fragmentada, enfrentada a su propia alteridad, a su reflejo. En *La condesa sangrienta* somos testigos de la transformación de diversos textos, para dar forma a una nueva figura: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. Como dice Gérard Genette retomando a Levi-Strauss, Pizarnik “hace lo nuevo con lo viejo”:

Digamos solamente que el arte de <<hacer lo nuevo con lo viejo>> tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos <<hechos *ex profeso*>>: una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto. (Genette, 1989. P. 495).

El palimpsesto que crea Alejandra Pizarnik es un ejemplo de lo inagotable de la literatura, de lo inagotable de un texto: “<<La literatura es inagotable por la razón suficiente de que un solo libro lo es>>.” (Genette, 1989. P. 497).

Hablamos entonces del arte en segundo grado, es decir, del palimpsesto y su naturaleza que involucra la derivación de otro texto. Hablamos de textos que se forman en ese reflejo que implica la hipertextualidad:

Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que, en literatura, definen la hipertextualidad y que, de modo más general, definen todas las prácticas de arte en segundo grado... (Genette, 1989. P. 478).

1.1 El palimpsesto y el espejo

El palimpsesto surge en Pizarnik como la necesidad de repetir fragmentos de textos anteriores, en especial, del texto homólogo de Valentine Penrose, para lograr construir esa ilusión de figura que viene a ser su texto *La condesa sangrienta*. Para la construcción de esta obra, es indispensable su identificación en el otro, principalmente en la novela de Penrose y en el significante Erzsébet Báthory. La ilusión de figura que tiene que ver con la concepción que tenemos del texto, la pensamos desde “El estadio del espejo” de Jacques Lacan y lo que ahí se plantea sobre la relación del ser humano con su imagen en el espejo.

En su texto “El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, Jacques Lacan reconoce en la temprana identificación, por parte del ser humano, de su imagen en el espejo, un proceso de suma importancia para su futura identificación en el otro (en aquello que lo rodea y con lo que habrá de identificarse también). Proceso que lo sitúa en una línea de ficción, ya que su imagen no se presenta sino como una ilusión. De esa ilusión que es nuestra imagen en el espejo se desprende la incertidumbre que implica el no poder aprehendernos más que en el ámbito de la *imago*:

Basta para ello comprender el estadio del espejo *como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*.

El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio *infans*, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [*je*] se precipita en una forma

primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto. (Lacan, 2011. P. 100).

Esta contemplación de nuestra imagen en el espejo sitúa la instancia del *yo* en una línea de ficción: "...el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del *yo*, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo..." (Lacan, 2011. P. 100).

Lacan nos propone que en esa imagen en el espejo, identificamos la forma total de nuestro cuerpo como una *Gestalt*, es decir, como una construcción que llevamos a cabo a través de la percepción:

Es que la forma total del cuerpo, gracias a la cual el sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder, no le es dada sino como *Gestalt*, es decir, en una exterioridad donde sin duda esa forma es mas constituyente que constituida, pero donde sobre todo le aparece en un relieve de estatura que la coagula y bajo una simetría que la invierte, en oposición a la turbulencia de movimientos con que se experimenta a sí mismo animándola. (Lacan, 2011. Pp. 100 y 101).

A través de esta *Gestalt*, accedemos a la visión de una imagen que sabemos mero reflejo, pero que parece cobrar vida al reproducir nuestros movimientos. Accedemos a la visión del autómeta:

Así esta *Gestalt*, cuya pregnancia debe considerarse como ligada a la especie, aunque su estilo motor sea todavía irreconocible, por esos dos aspectos de su aparición simboliza la permanencia mental del *yo* [*je*] al mismo tiempo que prefigura su destinación alienante; está preñada todavía de las correspondencias que unen el *yo* [*je*] a la estatua en que el hombre se proyecta como a los fantasmas que lo dominan, al autómeta, en fin, en el cual, en una relación ambigua, tiende a redondearse el mundo de su fabricación. (Lacan, 2011. P. 101).

Esta situación funda nuestra experiencia en el desconocimiento innegable de nosotros mismos, en esa imposibilidad de contemplarnos fuera de aquella apariencia inversa que encontramos en nuestra imagen en el espejo, en el doble, en la alucinación y en el sueño:

Para las *imago*s, en efecto –respecto de las cuales es nuestro privilegio el ver perfilarse, en nuestra experiencia cotidiana y en la penumbra de la eficacia simbólica, sus rostros velados–, la imagen especular parece ser el umbral del mundo visible, si hemos de dar crédito a la disposición en espejo que presenta en la alucinación y en el sueño la *imago del cuerpo propio*, ya se trate de sus rasgos individuales, incluso de sus discapacidades, o de sus proyecciones objetales, o si nos fijamos en el papel del aparato del espejo en las apariciones del *doble* en que se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas. (Lacan, 2011. P. 101).

“El estadio del espejo” según entendemos, tiene el propósito de abrir las puertas a la relación del yo con su entorno. Permite el contacto de ese mundo interno del yo con aquello que le rodea: “La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer una relación del organismo con su realidad; o, como se ha dicho, del *Innenwelt* con el *Umwelt*.” (Lacan, 2011. P. 102). Pero este acceso al exterior o esta contemplación de uno mismo en el exterior genera un desconocimiento en tanto dicha imagen especular del yo en el mundo sólo se da como *Gestalt*, en un plano virtual, en una línea de ficción que nos sumerge en la ilusión y el desconocimiento de nosotros mismos.

Algo así pasa al nivel del texto con el palimpsesto, sólo que éste no se ve directamente al espejo para encontrar esa imagen virtual e invertida que sería su reflejo directo, sino que se completa en el otro (texto), su intención es reflejar al otro. No ve su reflejo y se ve en él. No se sitúa en la línea de ficción que se construye mediante su propia identificación en el espejo como pasa al ser humano. En el palimpsesto la cosa sucede de manera distinta, es una ficción que refleja otra, que no se construye con su propio reflejo, sino ofreciendo el reflejo de otra ficción de la cual surge. En el reflejo que se da en el palimpsesto es importante tomar en cuenta los procesos de reducción, transformación, transestilización y desfiguración que identificamos como parte del

proceso hipertextual. Pues de este reflejo que desfigura o deforma, emerge una ilusión de figura que pierde su armonía.

Desde que el texto es una experiencia del límite, desde que el límite con el otro se rompe y se hace parte del texto, se crea una disarmonía. La desfiguración que se lleva a cabo en *La condesa sangrienta* tiene como resultado un texto disarmónico, una ilusión de figura. El palimpsesto de Alejandra Pizarnik nos remite a lo disarmónico y a la desfiguración como características sustantivas de su condición estética. Características que nos sugieren caos y desorden, y que pertenecen a una “historia de la fealdad” que referiremos en el siguiente capítulo a partir de la propuesta de Umberto Eco.

La ilusión de figura del texto surge de la idea de que todo texto parte de otro, es decir, los textos necesitan de la identificación en el otro para existir. En este sentido se forma una especie de juego de espejos entre los textos, el uno refleja al otro de alguna manera, en mayor o menor proporción, explícita o implícitamente. Para ser concebido como un “texto completo”, o en otras palabras, “para completar su figura”, hará falta dicha identificación en el otro, lo que quiere decir que el uno también se completa en el otro. Y qué decir de los palimpsestos, como es el caso del texto de Pizarnik, que tienen como uno de sus principales objetivos reflejarse y completarse en otro texto. Esta idea de la figura del texto de Pizarnik es una ilusión en tanto pertenece al orden del espejo, en tanto se construye reflejando a otro. Creemos que el texto de la argentina es también un reflejo, una ilusión de figura, una de cuyas principales características es la conexión ineludible con aquello heterogéneo que lo constituye, es decir, con el texto al que se debe. Hay en el propio texto un desconocimiento del texto como autónomo e independiente. Él mismo nos muestra su estrecha relación con el otro. El palimpsesto es un texto especular en donde el reflejo es la reescritura. Una desfiguración, en tanto de una figura existente (*La condesa sangrienta* de Penrose) emerge una nueva figura (*La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik). Un reflejo que deforma, o mejor aún, que desfigura. El texto se transforma a través de la desfiguración, y rompe la armonía para poder mostrarnos su siniestra belleza.

El texto nunca es autónomo, por eso está abierto al palimpsesto. Por eso es imagen que queda abierta como pretexto para la creación. Es que los reflejos que tienen lugar en el otro (en esa identificación en el otro), son indispensables para lograr la ilusión

de figura que viene a ser el texto que escribimos. Es por eso que el significante Erzsébet Báthory emerge en diversas ocasiones y adoptando diversas figuras. Erzsébet Báthory se repite y en esa repetición deviene mito, deviene sombra, reflejo abismado en el laberinto textual.

En esa repetición que implica el palimpsesto y que es necesaria para la creación del texto, encontramos ya rasgos de lo ominoso que nos muestra Freud y que ha sido poco estudiado en el ámbito literario. El regreso del personaje, de la historia y de las palabras nos sumerge en un devenir ominoso que Freud resalta, a partir del cuento *El hombre de la arena* de Hoffmann, con elementos como la repetición, el doble, el laberinto y el autómatas.

En el momento en que el texto nos permite acceder a esa figura ominosa que se construye y transforma a través de la escritura de Pizarnik, se podría decir que accedemos a la ilusión de la figura del texto. La figura del texto como ilusión, es esa figura que se forma en un juego de reflejos, en ese gran espejo que es la expresión humana, en ese gran espejo que vela nuestro trabajo desde los territorios del arte. Expresión que necesita de la repetición y con ella nos seduce. El palimpsesto existe en esa línea de ficción y artificio que son las artes, en esa ilusión de un texto que deviene figura. Se trata de la necesidad del palimpsesto y no de éste como una mera estrategia narrativa. El palimpsesto como necesidad para devenir escritura, para construirnos ese bloque textual que nos refleja y nos funde en un juego especular.

Es con la escritura (y la escritura es lo otro) que hablamos de nosotros mismos, pero para hablar de nosotros es preciso reflejarnos en el otro para completar la ilusión. Esa ilusión que es el texto y que entra en juego con otros textos literarios. Escribir es reflejarnos, abrir la diferencia que se repite, irnos describiendo en la escritura.

¿Qué pasa, al nivel del palimpsesto, con la señal de tiempo? La señal se trae del pasado, se repite, pero pierde su carácter lineal y se abre a la modulación pluridimensional (del pasado al futuro y de regreso y viceversa) continua entre varios textos. En lo fluctuante de dicha modulación, el camino se funde en lo pluridimensional. La figura (Erzébet/Erzsébet Báthory) que se construye en los textos mediante el lenguaje se hace presente, ¿para devenir mito?, ¿para fundirse con la lectura como la actualización de la repetición de la condesa? Al regresar la figura, la señal de espacio y tiempo de cada

texto pierde sus límites. *La condesa sangrienta* de Penrose y *La condesa sangrienta* de Pizarnik rechazan los límites del espacio y del tiempo para volverse atemporales. El texto de Pizarnik, por su parte, se completa en la novela de Penrose, en el nombre Erzsébet Báthory y en su figura de *La condesa sangrienta* que deviene en la figura de lo ominoso.

El palimpsesto, al repetir la escritura la refleja, se convierte en una suerte de espejo que nos regresa una figura mediante un proceso de desfiguración. Figura que por sí misma es una ilusión de completud. En ese juego especular, en ese juego del doble y la repetición que es el palimpsesto, identificamos un momento de gran importancia en lo ominoso de *La condesa sangrienta*.

La tarea de la escritura nos invita a pensar en un juego de flujos habilitados por un deseo. Es el deseo del texto que mueve a la criatura humana. El texto sería tanto un emisor de flujos como un receptor. Receptor de la mirada y la atención del lector y del flujo creador del escritor (que se conecta forzosamente con otros textos), y emisor del flujo literario que contiene. Entonces el texto es un continente de flujos literarios que posee la potencialidad de expulsarse, de compartirse con el afuera, de mezclarse con él.

El cuerpo del texto literario o el cuerpo-texto, entendido asimismo como autoexpulsión creativa del ser humano, crea o expulsa su figuralidad en una relación de significantes que nace entre lo objetual y lo abyecto. Dicha figura es un flujo que fue expulsado por un sujeto en determinado momento y que se sustenta en la materialidad de las palabras. La figura se convierte en una especie de objeto sensible o simulacro que no cesa de presentar y expresar su relación íntima, interna, con la criatura humana, como ese algo que en su momento la constituyó y que al ser expulsado deviene en figura artística independiente del sujeto, pero siempre en relación, digamos social y constitutiva, con él. La figura del texto es expulsada por el cuerpo para formar parte de la otredad; para devenir en otredad incierta, contradictoria. Raúl Dorra se refiere a la escritura como un proceso en que el sujeto se expulsa:

Vista, pues, como programado derrame de líquido sobre una superficie, la escritura –el trazo de la tinta– podría quedar incorporada a ese elenco de materiales tangibles, adhesivos mediante los cuales el cuerpo deja correr, o echa fuera, lo que se forma dentro de sí para, como en el caso de la respiración, devolver al exterior lo que tomó

de él, pero devolverlo convertido en un “pedazo” de intimidad, en un “pedazo de cuerpo que se escurre” y hasta se expulsa. No es extraño que el interés por conformar una historia de la escritura se haya desarrollado al mismo tiempo que el interés por recoger y ordenar la existencia y el significado del resto de las secreciones humanas. (Dorra, 2009. P. 59).

Es difícil estudiar la figura que aparece en el artículo de Pizarnik como un objeto, en tanto el proceso de autoexpulsión, del que forma parte, nos sugiere una relación en cierto sentido abyecta con la obra literaria. El estudio del texto para nosotros, no deja de confundirse siempre con el estudio de nuestro cuerpo. Hablar del lenguaje, y el texto es lenguaje, es hablar del sujeto, como nos dice Severo Sarduy en su libro *Escrito sobre un cuerpo*:

...tratar del *sujeto* es tratar del *lenguaje*, es decir, pensar la relación o coincidencia de ambos, saber que el espacio de uno es el del otro, que en nada el lenguaje es un puro *práctico-inerte* (como creía Sartre) del cual el sujeto se sirve para expresarse, sino al contrario, que éste lo constituye, o si se quiere, que ambos son ilusorios. (Sarduy, 1969. P. 25).

El lenguaje entonces nos habla del sujeto, a quien entendemos como algo incompleto, indefinible e ilusorio. El texto y el sujeto necesitan relacionarse con la otredad para poder ser y aparecer, para poder ser sentidos. Y el sentir sería, en palabras de Dorra: “...la forma en que el vivir se hace presente, una especie de vibración primera que atraviesa y envuelve todo cuerpo animado, vibración por la cual la vida se comunica y continúa con la vida.” (Dorra, 2009. P. 112).

En su indagar sobre la idea del origen, el investigador argentino plantea que las “imaginaciones del origen” nos llevan al momento de la “configuración del cuerpo” que se obtiene gracias a la presencia de lo otro. La figura del cuerpo o “el cuerpo que hace figura” (idea que analizaremos en el capítulo tres) necesita de la otredad, depende de ella para configurarse. La figura aparece sólo gracias a que aparece y existe también lo otro:

Todas estas imaginaciones del origen tienen en común el hecho de conducirnos al momento de aparición de la figura o, mejor, de la con-figuración del cuerpo, pues un cuerpo –el del universo, el de la sociedad, el del hombre– no *hace figura* sino en el acto en que aparece la figura del otro o de *lo* otro. (Dorra, 2005. P. 26)

La escritura, como toda creación artística, es un derrame del sujeto. El texto es una suerte de flujo de las sensaciones que se ofrece, al crear figura, como una especie de objeto sensible. La escritura es entonces reflejo y es texto; la escritura es comunión de lo uno con lo otro y de lo uno con lo uno. El texto, y más aún, la figura del texto, se transforma gracias a un derrame consciente e inconsciente, gracias a una autoexpulsión del sujeto en términos creativos. Autoexpulsión deseada, desde su origen, como comunicación y contacto. Si la escritura es un fluir, entonces, la pregunta por el sujeto se convertiría en: ¿este fluir, esta escritura soy yo?

Lo que sugieren estas reflexiones, es que no se puede establecer con el texto y con la figura una relación directa o igual como se daría de sujeto a objeto. Nos es complicado atender al texto sólo como objeto, en tanto parte de una autoexpulsión del sujeto, que nos remitiría en gran parte, a la relación que entablamos con lo abyecto. El texto literario como cuerpo, como figura, es siempre un emisor de flujos y un receptor de flujos, pero en este caso, flujos que nos reflejan y nos hablan de lo humano, y en este sentido es que encontramos similitudes entre la relación que entablamos con el texto y la relación que tenemos con el espejo, con el doble y con las secreciones de nuestro cuerpo como el llanto, la sangre u otras. Si la escritura trata de un fluir, esto quiere decir que necesita de la otredad para expulsar un flujo que sea recibido y para recibir los flujos que la otredad derrama.

La figura que emerge del texto, en tanto suerte de objeto-abyecto nos remite pero no se confunde con el sujeto de la escritura, el sujeto de la lectura y el objeto literario. De aquí la ambigüedad con que contemplamos la figura del texto, de aquí esa imposibilidad del arte visto como un objeto sin más. La relación íntima que tenemos con los textos es en parte la manera en que éstos nos seducen. La seducción tiene que ver con esa parte de nosotros, o con ese nosotros que el texto es. La complejidad del arte, y en este caso, la complejidad del texto *La condesa sangrienta*, tiene que ver con su condición especular,

con la necesidad de reflejarse en la otredad para configurar su cuerpo. La cuestión es qué se refleja en qué, cuál es el reflejo y qué lo reflejado.

De aquí la diatriba de esos flujos que se tejen en el texto y que no pueden ser unidireccionales ni pertenecer por completo a una singularidad, aunque dicha singularidad sea condición de su existencia. Nunca se juega solo en la creación de un texto, no es solamente nuestra singularidad y nuestra mente lo que se refleja en un trabajo creativo. Se necesita de la otredad. No existe la completud, no existe la figura, ni real ni virtual si no se apoya en la otredad. Siempre hace falta un cruce de flujos. La literatura es un campo de juego de flujos textuales y dichos flujos son pluridireccionales y atemporales. Los textos como ilusión de figura se construyen a partir de la identificación en el otro. Cada texto posee una ilusión de completud que está ligada a la otredad. El texto necesita del otro para construir su cuerpo, para formar su figura. Si el proceso creador tiene que ver con ese deseo de completud que necesita del otro, entonces el texto es también seducción. Tiene que darse a desear para entrar en el juego. Y más se desea un texto, en tanto que es necesario para la creación.

La otredad en la escritura tiene que ver sin duda con la implicatura del lector. En su artículo “Beyond the Pleasure of the Text: The Writer and the Reader⁸” Himes nos dice que el escritor no puede ser tal sin un lector, que el lector es ese otro a quien el escritor desea. El autor nos dice que escribir es una oportunidad para hablar desde aquel lugar en que estamos atrapados, o peor aún, congelados: “Writing is an opportunity to speak, to speak out, to speak up from the place in which one is trapped, isolated, or even worse, frozen.”⁹ (Himes, 2001. P. 4). Continúa diciendo que los escritores están locos de alguna manera y que escribir es un acto de violencia perpetrado contra la realidad:

All writers are, somewhere or other, mad. Not les grands fous, like Rimbaud, but mad, yes, mad. Because we do not believe in the stability of reality. We know that it can fragment, like a sheet of glass or a car's windscreen. But we also know that reality can be invented, reordered, reconstructed, remade. Writing is, in itself, an act of violence perpetrated against reality... We do it, leave it written there, and slip away unseen...¹⁰ (Himes, 2001. P. 5).

Y la escritura no existe si no existe un lector: “Writing is never without a reader.”¹¹ (Himes, 2001. P. 6). En su artículo, Himes se interna en la teoría posmodernista, que según él, sienta las bases para una discusión del diálogo existente entre el escritor y el lector. En dichas bases se muestran, según Himes, los avances que han formado algunos de nuestros puntos de vista en la actualidad, a saber, la interdependencia entre el lenguaje y el orden social, entre el texto y el otro, entre el escritor y el lector:

...let us take a slight detour into the world of postmodernism, which really sets the stage for a discussion of the dialogue between writer and reader. Here we can see the developments that have shaped some of our views today: the interdependence between language and the social order, between the text and the other, between the writer and the reader.¹² (Himes, 2001. P. 6).

Desde este contexto posmodernista, Himes comenta y reflexiona en torno a las propuestas de autores como Barthes con ‘la muerte del autor’ y la idea de que el escritor debe seducir al lector, Derrida mediante la deconstrucción y Foucault a través de su planteamiento sobre la escritura contemporánea, que según él, ya no trata de la expresión de emociones exaltadas relacionadas con el acto de composición o de la inserción de un sujeto en el lenguaje. Más bien, la escritura contemporánea está principalmente interesada en la creación de una abertura donde el sujeto de la escritura desaparece:

...Foucault (1969), in an essay entitled “What Is an Author?” describes the author as a function of discourse, referring to an “author-function” instead of an author. Foucault claims that contemporary writing no longer is the expression of the “exalted emotions related to the act of composition or the insertion of a subject into language. Rather it is primarily concerned with creating an opening where the writing subject disappears”.¹³ (Himes, 2001. P. 7).

Otro argumento de Foucault, que Himes apunta, es que existe una perversión o inversión de la relación entre la escritura y la muerte. La escritura ya no implica una protección contra la muerte, sino un sacrificio voluntario de la vida misma:

A second point that Foucault argues is that there is a reversal or inversion of the relationship between writing and death. Instead of the immortality of heroes exemplified in, for example, the Greek narratives or epics, in Arabic stories or other heroic tales, there is a surrender to death. Writing is no longer a protection against death but a voluntary sacrifice of life itself...¹⁴ (Himes, 2001. P. 7).

Más adelante, Himes cita el texto “Coming to Writing”¹⁵ de Hélène Cixous. En él, la escritora francesa describe un encuentro entre la madre y el infante, se trata de una reconstrucción literaria sobre su propio nacimiento a la subjetividad. Cixous nos dice que tal vez siempre ha escrito para desaparecer.

En pocas palabras, lo que a Himes le interesa sobre estos autores es que todos ellos, a través de palabras diferentes, aluden al hecho de que la escritura viene de otra voz y de que el lector es un otro significativo, cuya posición puede ser reflejada de vuelta al escritor:

Lacan, Barthes, Cixous, and others quoted here, all speak to a unique relationship between the writer and the reader. They all, in different words, allude to the fact that writing comes from another voice (which some may call their muse) and that the reader is a significant other whose position may be reflected back to the writer.¹⁶ (Himes, 2001. P. 12).

Como vemos, la escritura, en más de un sentido, necesita de la otredad. Y en el palimpsesto, es con la figura del texto con la que se juega. Se escribe sobre otra escritura. Se escribe como respuesta a la seducción de la escritura. La seducción por sí misma implica cierta tensión en relación directa con el deseo. El goce del texto en el palimpsesto se da en la tensión de la palabra que emerge del juego con la otredad. El goce del texto tiene que ver con la figura en tanto tensión. La figura de lo siniestro en *La condesa sangrienta* de Pizarnik se sostiene en la tensión de su escritura y en la relación de ésta con la figura de la novela de Penrose. Entonces, dicha tensión se genera en la irrupción de la escritura de Pizarnik en la de Penrose, o en términos generales, en la irrupción de la escritura de Pizarnik en la literatura.

Capítulo II. Lo ominoso

...si la naturaleza es como el arte, es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos: la Casa y el Universo, lo *Heimlich* y lo *Unheimlich*, el territorio y la desterritorialización, los compuestos melódicos finitos y el gran plano de composición infinito, el estribillo pequeño y el grande.

(Deleuze, 2009. P. 188)

Pizarnik se vale del palimpsesto para desfigurar a Erzsébet Báthory y convertirla en una figura poética de tintes ominosos. Palimpsesto que como hemos dicho, surge de la relación entre la novela de Penrose y el texto de Pizarnik. Eugenio Trías citando a Kant, nos dice al respecto: “...esta suerte de *recreaciones* (que toma radicalmente en serio la célebre frase de Kant, la de que la mejor interpretación de una obra de arte es, siempre, otra obra de arte)...” (Trías, 2001. P. 8). Si bien lo ominoso ya estaba signado en Erzsébet Báthory y en la novela de Valentine Penrose, tal se intensifica en el texto de Alejandra Pizarnik.

Para hablar de lo ominoso en la figura de *La condesa sangrienta* de Pizarnik nos enfocamos en el libro *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías y en el ensayo “Lo ominoso” de Sigmund Freud. Cabe mencionar que los conceptos ominoso y siniestro serán utilizados como sinónimos en este trabajo.

Consideramos a Eugenio Trías desde su postura filosófica, para con ella, considerar la estética de lo siniestro como una continuación de la transición que él observa en Kant y su teoría de lo sublime. Según Trías, lo sublime sienta las bases para el giro estético que ocurre en el romanticismo, en donde el sentimiento de lo siniestro deviene en categoría estética.

De Sigmund Freud nos interesa en particular su texto “Lo ominoso” de 1919, no para realizar un estudio psicoanalítico, sino para analizar el carácter siniestro de la figura que surge del texto de Pizarnik.

El psicoanálisis es un estudio de la psique humana. Para esta teoría, que pretende internarse en los dominios del inconsciente, la mente humana está fragmentada en diversos estados o niveles de conciencia, a saber: el *yo*, el *superyó* y el *ello*. El *ello* se refiere a un nivel o estado mental totalmente inconsciente, el *superyó* a uno preconscious

y el *yo* a uno consciente. El psicoanálisis se propone como una teoría capaz de elucidar todas aquellas cuestiones que conciernen a la vida imaginaria del ser humano, y considera que la realidad psíquica está mezclada con aspectos fantásticos inconscientes.

Freud construye la teoría psicoanalítica a partir de una relación directa con la narrativa. En “el complejo de Edipo”, se vale de la mitología clásica para teorizar sobre el deseo inconsciente del hombre. En los procesos de asociación libre, encontramos una singular expresión de la narrativa, en donde el paciente dice todo lo que le viene a la mente. La relación del psicoanálisis con la narrativa, sugiere la relación del psicoanálisis con la literatura.

Lo literario está presente, en las obras de Freud, como herramienta de estudio. Por ejemplo, en *La interpretación de los sueños* (1900), Freud refiere a los procesos de condensación¹⁷ y desplazamiento¹⁸, y a la narración del sueño como su contenido manifiesto. En el primer capítulo del texto: “La literatura científica sobre los problemas oníricos”, Freud nos habla de la aportación de la literatura onírica en el estudio de los sueños:

La comprensión científica de los sueños no ha realizado en más de diez siglos sino escasísimos progresos; circunstancia tan generalmente reconocida por todos los que de este tema se han ocupado, que me parece inútil citar aquí al detalle opiniones aisladas. En la literatura onírica hallamos gran cantidad de sugestivas observaciones y un rico e interesantísimo material relativo al objeto de nuestro estudio; pero, en cambio, nada o muy poco que se refiera a la esencia de los sueños o resuelva definitivamente el enigma que los mismos nos plantean. (Freud, 1973. P. 349).

El interés de Freud en la literatura tiene de base un estudio de la psique, mas no se puede eludir la atracción que lo conminaba hacia la estética, pensemos como antecedentes propuestas de filósofos como Kant, y antes a Burke, quien introduce la categoría de lo sublime, lo deleitoso o el placer a partir de la atracción del espectador hacia la violencia y la crueldad que despiertan las tragedias shakespearianas. Las relaciones entre el psicoanálisis y la estética fincan un hito que valdría la pena explorar con más detenimiento.

A partir del padre del psicoanálisis, diversos psicoanalistas nos han legado un número de estudios que parten de textos literarios y reflexiones en torno a la escritura. Citemos el caso de “La muerte del padre de Hamlet” de Ernest Jones, “Interpretaciones psicoanalíticas de los cuentos de Edgar Allan Poe” de Marie Bonaparte, “La tragedia shakespeariana y las tres vías de la crítica psicoanalítica” de Norman N. Holland, y “Más allá del placer del texto: El Escritor y el Lector” de Mavis Himes, entre tantos más.

La relación psicoanálisis-literatura está presente en “Lo ominoso”. Freud lo discierne en su análisis del cuento *El hombre de la arena* de Hoffmann.

Advirtamos nosotros que mientras Freud se vale de las figuras de la escritura para profundizar en las figuraciones de la mente, aquí procedemos a la inversa. Procuramos mantenernos en terreno literario y comprender las características de lo ominoso que Freud apunta, para analizar el texto *La condesa sangrienta* de Pizarnik como la “recreación” artística de una figura que corresponde a eso ominoso que ha sido considerado en tanto síntoma, característica o factor.

Si para la legendaria Erzsébet, ubicada históricamente entre los años de 1560 y 1614, lo siniestro se convertía en goce, en *La condesa sangrienta* lo siniestro se convierte en el goce del texto. Es a partir de lo siniestro que se construye la figura artística, al infundir terror se generan la pasión y el deleite. Eugenio Trías nos dice que esta forma de convertir en placer (en este caso goce), lo siniestro y el dolor, corresponde al humanitarismo del arte: “Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte, hijo del miedo.” (Trías, 2001. P. 83). En el texto de Alejandra Pizarnik la escritura genera una tensión que provoca el goce y dicha tensión se sostiene en lo siniestro. Para diferenciar los conceptos de placer y de goce, recurrimos al libro *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan* desglosada por Juan David Nasio. En la “Cuarta lección” de su libro (1992), Nasio nos dice que la teoría psicoanalítica de Lacan implica una diferenciación entre los conceptos de placer y goce. De hecho, hablamos de una teoría para la cual el cuerpo es el lugar del goce: “Según Lacan, para el psicoanalista el cuerpo es el lugar del goce.” (Nasio, 1998. P. 161), y en donde el goce nos remite a un estado de tensión del cuerpo en el que se experimenta una pérdida. El placer, por su parte, nos habla de un relajamiento del cuerpo:

...uno de los mejores ejemplos del cuerpo que goza sería el cuerpo expuesto a la prueba máxima de un dolor intenso. Entendámonos: el goce no es el placer sino el estado más allá del placer; o para retomar los términos de Freud, es una tensión, una tensión excesiva, un máximo de tensión, mientras que el placer es, en contraposición, una disminución de las tensiones. Si el placer consiste más bien en no perder, en no perder nada y en gastar lo menos posible, por su parte el goce, por el contrario, se sitúa del lado de la pérdida y del gasto, del agotamiento del cuerpo llevado al paroxismo de su esfuerzo. Es allí donde aparece el cuerpo como sustrato del goce. Precisamente, la teoría analítica concibe el goce del cuerpo en este estado de un cuerpo que se gasta. (Nasio, 1998. Pp. 162 y 163).

La figura del texto de Alejandra Pizarnik nos remite a un goce, ya que dicha figura se obtiene mediante la tensión del texto. Y para hablar del goce del texto, nos referimos a Roland Barthes, quien, sin alejarse de Lacan, refiere en su libro *El placer del texto* la diferencia entre el texto de placer y el texto de goce:

Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje. (Barthes, 2000. P. 25).

Percibimos el texto de Pizarnik como un texto de goce, de pérdida; como la construcción de una ilusión de figura que signa el dominio de lo ominoso.

En su libro *Lo bello y lo siniestro*, Trías parte de la hipótesis siguiente:

...*lo siniestro constituye condición y límite de lo bello*. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. (Trías, 2001. P. 27).

¿Pero qué se destruye y reconstruye en obras como *La condesa sangrienta* en que la revelación de lo siniestro es una característica de suma importancia? Para Trías el arte y la literatura contemporáneos conducen al terreno de lo estético, categorías que anteriormente no pertenecían a dicho terreno. Es decir, lo feo y lo siniestro, en épocas anteriores al romanticismo, no eran concebidos como categorías estéticas. No obstante, lo feo nunca ha estado ausente, existe una larga tradición de lo feo. Sobre esta tradición acudimos a Umberto Eco en *Historia de la fealdad* (2007). En el libro, el autor da cuenta de las múltiples manifestaciones de “lo feo” presentes en la historia de la creación de imágenes en occidente. Trías, por su parte, refiere la inclusión de lo siniestro en el ámbito de la estética, como una categoría inherente. Sucede entonces, un efecto de desterritorialización propio al arte en que el afuera y el límite se vuelven propios, se territorializan. El arte se apropia de lo antes ajeno, de su límite, o en palabras de Trías:

El arte, hoy, se encamina, difícil, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo el surtido de teclas del horror. (Trías, 2001. P. 83).

Lo siniestro de la expresión artística actual corresponde a un devenir del arte y de la estética que se lleva a cabo en un proceso histórico. En una cultura determinada, una cosa considerada bella, ha de estar dotada de proporción y armonía. Pero esta convención a cambiado con el paso del tiempo. Por ejemplo, la idea medieval sobre la proporción, que implica la dimensión y forma de una catedral gótica, no se corresponde con la proporción renacentista, que busca regular las partes de sus obras a partir de la sección áurea. Esta variabilidad de los conceptos de proporción y armonía dificulta la conceptualización de lo bello y de lo feo en un sentido pretendidamente universal.

Siguiendo a Nietzsche, Eco propone que nuestra concepción de la fealdad y de la belleza, tiene como punto de referencia y como modelo la figura del hombre:

Decir que belleza y fealdad son conceptos relacionados con las épocas y con las culturas (o incluso con los planetas) no significa que no se haya intentado siempre definirlos en relación con un modelo estable. Se podría incluso sugerir, como hizo

Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*, que <<en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección>> y <<se adora en ello... El hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen... Lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración... Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de disolución, de la descomposición... todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor “feo”... ¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia *la decadencia de su tipo*>>.

El argumento de Nietzsche es narcisísticamente antropomorfo, pero nos dice precisamente que belleza y fealdad están definidas en relación con un modelo <<específico>>... (Eco, 2007. P. 15).

Umberto Eco nos habla de una oposición aparente entre lo bello y lo feo, pero señala que el horror, considerado como sinónimo de lo feo, aparece en terrenos como el de lo fantástico y lo sublime: “...(por no hablar de cómo el horror puede aparecer también en terrenos como el de lo fabuloso, lo fantástico, lo mágico y lo sublime, asignados tradicionalmente a lo bello).” (Eco, 2007. P. 16).

En su libro, el semiólogo italiano se remonta al mundo griego y a las múltiples imágenes de lo feo que en esa época se aportaron a occidente. Lo anterior nos hace dudar sobre la idea que se tiene del mundo griego como un mundo dominado por lo bello:

...si los antiguos idealizaron la belleza, el neoclasicismo idealizó a los antiguos, olvidando que éstos (influidos a menudo por tradiciones orientales) también transmitieron a la tradición occidental imágenes de una serie de seres que eran la encarnación misma de la desproporción, la negación de todo canon. (Eco, 2007. P. 23).

Para Platón, lo feo no existe en el mundo de las ideas, sólo está presente en el orden de lo sensible:

Si para **Platón** (en negritas en el original) la única realidad era la del mundo de las ideas, del que nuestro mundo material es sombra e imitación, entonces lo feo debería

haberse identificado con el no ser, puesto que en el *Parménides* se niega que puedan existir ideas de cosas inmundas y despreciables como las manchas, el fango o los pelos. Así que lo feo sólo existiría en el orden de lo sensible, como aspecto de la imperfección del universo físico respecto al mundo ideal. (Eco, 2007. Pp. 24 y 25).

Por otro lado, Platón admitía que todas las cosas poseen un grado de belleza y Aristóteles observaba la posibilidad de imitar bellamente las cosas feas: “**Aristóteles** (en negritas en el original) confirmaba en la *Poética* un principio que sería universalmente aceptado a lo largo de los siglos, esto es, que se pueden imitar bellamente las cosas feas...” (Eco, 2007. P. 30).

La historia de lo feo, en el libro de Umberto Eco, parte de la obsesión que el mundo griego tenía por la fealdad y la perversión. El semiólogo refiere a las figuras de lo feo y lo perverso presentes en la mitología griega, que según él:

...es un catálogo de crueldades inenarrables: Saturno devora a sus hijos; Medea mata a los suyos para vengarse del marido infiel; Tántalo cuece a su hijo Pélope y se lo ofrece en un banquete a los dioses para probar su perspicacia; Agamenón no duda en sacrificar a su hija Ifigenia para aplacar la ira de los dioses; Atreo ofrece la carne de sus hijos a su hermano Tiestes; Egisto mata a Agamenón para quitarle la esposa, Clitemnestra, a la que luego matará su hijo Orestes; Edipo, aunque sin saberlo, comete parricidio e incesto... Es un mundo dominado por el mal, donde seres sumamente bellos cometen acciones <<feamente>> atroces. (Eco, 2007. P. 34).

Tenemos también ese repertorio de seres híbridos que nos ofrece el mundo griego, como las sirenas: “...que no eran mujeres fascinantes con cola de pez, como las representó la tradición posterior, sino pajarracos rapaces...” (Eco, 2007. P. 34), y la figura del minotauro con cabeza de toro y cuerpo humano.

El mundo cristiano desarrolló su propia concepción de la fealdad, y encontró en esta última, una herramienta para la descalificación de la mitología pagana. Por otro lado, de la Edad Media surge una suerte de fealdad en la imagen de Cristo, en tanto éste se encuentra representado en la derrota y el desfigure del sufrimiento. Imagen del dolor de Cristo, que irá en aumento con el paso del tiempo: “...la imagen del Cristo doliente pasará

también a la cultura renacentista y barroca en un *crescendo* de *erótica del dolor...*” (Eco, 2007. P. 49). Eco afirma que esta inclusión de la fealdad en el ámbito de lo divino propició el advenimiento de nuevas formas de fealdad, como la muerte y el infierno:

...la introducción de la fealdad y del sufrimiento en las celebraciones de lo divino estimuló otros tipos de fealdad exacerbada con fines moralistas y de culto, desde las imágenes de la muerte, del infierno, del diablo y del pecado hasta las del sufrimiento de los mártires. (Eco, 2007. P. 52).

Durante la Edad Media las imágenes nos invitan a pensar en la muerte y en el terror del infierno. Es con el texto de Juan Evangelista que el miedo y lo feo, bajo la forma de lo terrorífico y lo diabólico, penetran en el imaginario de la época medieval:

Téngase en cuenta que para quienes vivían en unos siglos atormentados por las invasiones y las masacres que siguieron a la caída del Imperio romano la visión de Juan no era una fantasía mística, sino el retrato auténtico de lo que estaba sucediendo y la amenaza de lo que había de suceder aún. (Eco, 2007. P. 80).

Esta visión se encuentra también en el *Infierno* de Dante: “Texto capital para una historia de todas las monstruosidades, repertorio de múltiples deformidades...” (Eco, 2007. P. 82), y en Hieronymus Bosch, otro exponente de la fealdad infernal:

Sus seres infernales son híbridos que hacen pensar en los collages diabólicos del *Baldus*, pero que distan mucho de la iconografía anterior. No nacen de la mezcla de rasgos animales conocidos, sino que tienen su propia autonomía de íncubo, y no se sabe si proceden del abismo o si habitan, ocultos, en nuestro mundo. Las criaturas que, en el *Tríptico de las tentaciones de san Antonio*, asedian al eremita no son los demonios de la tradición, demasiado malos para ser tomados en serio. Son casi divertidos, como personajes carnavalescos, y mucho más insinuantes. Respecto a Bosch, se ha hablado de lo <<demoníaco en el arte>>, se han visto en él fermentos heréticos, alusiones al mundo del inconsciente y a la alquimia y anticipaciones del surrealismo. Antonin Artaud lo menciona en su <<teatro de la crueldad>> como uno

de los artistas que supo desvelarnos el lado oscuro de nuestra mente. (Eco, 2007. Pp. 101 y 102).

En cuanto a la figura del diablo, Eco nos dice que ésta: “Comienza a aparecer como monstruo dotado de cola, orejas de animal, barba de cabra, garras, patas y cuernos del siglo XI en adelante...” (Eco, 2007. P. 92).

Estos son tan sólo unos cuantos ejemplos de la presencia de la fealdad en la historia de occidente. Sin embargo, las imágenes de lo feo y lo siniestro penetrarán el campo de la estética hasta el periodo romántico. En su libro, Eco refiere al surgimiento de la primera “y más completa” estética de lo feo, escrita por Karl Rosenkranz en el año de 1853, es decir, ya consumado el romanticismo. Eco nos dice que esta estética: “...establece una analogía entre lo feo y el mal moral. Del mismo modo que el mal y el pecado se oponen al bien, y son su infierno, así también lo feo es <<el infierno de lo bello>>.” (Eco, 2007. P. 16). Por otro lado, y siguiendo a Eco, Rosenkranz nos deja entrever, con su estética, una especie de “autonomía de lo feo”:

...cuando pasa de las definiciones abstractas a una fenomenología de las distintas encarnaciones de lo feo es cuando nos deja entrever una especie de <<autonomía de lo feo>>, que lo convierte en algo mucho más rico y complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de belleza. (Eco, 2007. P. 16).

En *Historia de la fealdad* Eco considera lo siniestro o lo “feo de situación” como material indispensable relativo a su objeto de estudio:

En una historia de la fealdad hay que incluir también lo que podríamos considerar *feo de situación*. Imaginemos que nos encontramos en una habitación familiar, con una hermosa lámpara sobre la mesa: de repente, la lámpara se eleva en el aire. La lámpara, la mesa y la habitación siguen siendo las mismas, pero la situación se ha vuelto inquietante y, como no podemos explicarla, nos resulta angustiada o, según la resistencia de nuestros nervios, terrorífica. Es el principio por el que se rigen los episodios de fantasmas y otros acontecimientos sobrenaturales, en los que nos espanta o nos causa horror *algo que no es como debiera ser*. (Eco, 2007. P. 311).

En su reflexión en torno a lo siniestro, Eco refiere a Freud y a Callois, para considerar lo inexplicable y lo incierto:

Inspirándose de nuevo en Freud, Callois escribe que lo fantástico como siniestro se manifiesta en una cultura en la que se cree que el milagro ya no es posible, y que todo debería poder explicarse según las leyes de la naturaleza, por las que el tiempo no puede retroceder, un individuo no puede estar al mismo tiempo en dos lugares distintos, los objetos no tienen vida, hombres y animales tienen características diferentes, etc. Lo inexplicable aparece, pues, cuando no encontramos una habitación o un camino que conocíamos perfectamente, cuando los mismos hechos se repiten una y otra vez, un maniquí se anima, lo que se creía un sueño o una pesadilla resulta ser real, aparecen fantasmas, o se sospecha que algunas personas puedan echar el mal de ojo. El colmo de lo inexplicable inquietante es, por último, la aparición de un sosias, es decir, de nuestro doble. (Eco, 2007. Pp. 320-322).

“El triunfo de lo feo” para Eco se lleva a cabo en el periodo vanguardista del siglo XX. El semiólogo cree que con los “ismos” se estabiliza la concepción de lo feo en las obras de arte, y que éstas, para el público de su tiempo, eran “obras feas”:

...los artistas de la vanguardia a veces representaban la fealdad en sí y la fealdad formal, a veces simplemente deformaban sus propias imágenes, pero el público veía sus obras como ejemplos de fealdad artística. No las consideraba bellas representaciones de cosas feas sino feas representaciones de la realidad. En otras palabras, el burgués se escandalizaba frente a un rostro femenino de Picasso no porque lo considerase una fiel imitación de una mujer fea (ni Picasso quería que fuese así) sino porque lo consideraba una fea representación de una mujer. Hitler, que era un mediocre pintor, condenó el arte contemporáneo calificándolo de <<degenerado>>, y unos decenios más tarde Nikita Krushev, acostumbrado a las obras del realismo soviético, dijo que los cuadros vanguardistas parecían pintados con la cola de un asno. Las vanguardias históricas se remontaban a los ideales de desorden de los sentidos propugnados ya por **Rimbaud** (en negritas en el original) o por **Lautréamont** (en negritas en el original). Se pronunciaban concretamente contra

el arte naturalista y <<consolador>> de su época (al que tachaban de *pompier* y kitsch). (Eco, 2007. P. 365).¹⁹

Ese afán de las vanguardias de perseguir “la ruptura de todo orden” lo encontramos por ejemplo en el expresionismo alemán, en que lo feo es “una denuncia social”, en el *Manifiesto surrealista* de 1924 que inaugura: “...una tendencia especial a representar situaciones perturbadoras e imágenes monstruosas.” (Eco, 2007. P. 369), y en la deconstrucción de las formas de artistas como Braque y Picasso.

“El triunfo de lo feo” para Eco consiste en que:

Hoy en día todo el mundo (incluidos los burgueses que deberían estar asombrados y escandalizados) reconoce la <<belleza>> (artística) de aquellas obras que habían horrorizado a la generación anterior. La fealdad vanguardista ha sido aceptada como nuevo modelo de belleza... (Eco, 2007. P. 379).

En *Lo bello y lo siniestro*, regresando al propio recorrido histórico de Eugenio Trías, encontramos que lo bello es concebido desde la antigüedad grecorromana como aquello armónico y de justa proporción. Se trata en un inicio de lo bello en un sentido positivo y limitativo, que rechaza entonces, todo cuanto sugiera desproporción, desorden, infinitud o caos. Esta idea de lo bello estará presente en el ámbito de la estética hasta el periodo renacentista y no será hasta el surgimiento de la estética barroca, y más adelante de la romántica, que la idea de lo bello se abra a lo infinito y expanda sus límites. Por ende, esta suerte de ruptura en la concepción de lo artístico no es un fenómeno “contemporáneo”, es el devenir de una “historia de la fealdad” y una estética de la fealdad, generada desde antes de la época que marca el arte contemporáneo según la referencia de Trías:

Rebasar el marco clauso y limitado de una estética fundada en la categoría de lo bello fue la tarea conjunta de la filosofía kantiana (del idealismo alemán que la prolongó) y del romanticismo. (Trías, 2001. P. 28).

Es a partir de la estética kantiana²⁰ y durante el periodo barroco que la concepción limitativa de lo bello se abre a lo infinito y a lo sublime de dicha infinitud. A la expresión en el arte manierista de una suerte de época de incertidumbre, le sigue la del arte barroco con sus excesos. Excesos que provienen de tal incertidumbre. Se trata aquí de contemplar como propio a la estética, eso infinitamente grande e infinitamente pequeño que somos capaces de percibir los seres humanos. Hablamos de la inmensidad de un paisaje, de la inmensidad del cielo, pero hablamos también de la inmensidad de la mente humana, capaz de razonar de manera consciente lo infinito y lo sublime de la naturaleza y de su propia condición. Esta apertura del barroco y de la perspectiva kantiana (o del pensar los objetos dados por la sensibilidad), permite y propicia el cambio drástico de la estética en el romanticismo, en donde surge como tal, el sentimiento de lo siniestro:

El análisis de Kant de lo sublime significa, en este sentido, el giro copernicano en estética: la aventura del goce estético más allá del principio formal, mensurado y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello. Que esa aventura al más allá (a lo infinito) hace tambalear el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y horror, en unidad insobornable, facilita la transición, consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo siniestro. (Trías, 2001. P. 28).

Con el romanticismo entramos de lleno en el sentimiento de lo siniestro. En este periodo, los artistas buscan llevar a sus obras dicho sentimiento, construir con él una figura: “El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad.” (Trías. 2001. P. 51).

En el periodo romántico la estética de la obra deviene “siniestra”. Un ejemplo claro de esta transición la encontramos en el pintor Francisco de Goya. Este artista plástico nace en Zaragoza en el año 1746 y muere en Burdeos en 1828. Conocido como el “padre de la pintura contemporánea” y precursor de las vanguardias, Goya nos ofrece una pintura multifacética que nos lleva de la ilustración al romanticismo. Goya parte de una fuerte ilusión en la razón ilustrada, en esas ideas nuevas sobre la libertad y los

derechos del hombre, que habrá de oscurecerse con la guerra y el horror que lo rodeaban.
Cito a Paul Westheim:

Cuántas esperanzas fundaba él, pintor de cámara, en las nuevas ideas sobre la libertad y los derechos del hombre. ¿Y en qué vino a parar todo eso? En una horda de soldados con quienes el gran libertador invadió a su pobre patria. Mucha razón tuvieron los que se defendieron con el valor de la desesperación; que desde sus escondrijos en las montañas atacaban a los invasores, hasta obligarlos a salir del país. ¡Pero esa soldadesca! ¡Cómo lo dejó todo devastado, cómo saqueaba y mataba! (Westheim, 1985. Pp. 133 y 134).

Sumergido en la guerra, Goya se dedicó a pintar la belleza y el horror del mundo, intentó plantear las dos caras de la moneda, en ese sentido podríamos llamarle un pintor realista. De pintar para la corte cuadros coloridos con figuras más definidas, su pintura se abrió, abrió sus contornos y se internó en las tinieblas, y en ese internado fue que Goya conoció y nos dio a conocer en una obra de arte el mundo de lo siniestro y los monstruos de la razón:

Así, el viejo coge el pincel y se pone a pintar uno de los cuadros furiosos, de las visiones extrañas que actualmente se encuentran en el Prado: aquellos fantasmas flotantes, aquellos ojos muertos que miran el horror, los pajarracos que aletean y graznan, las brujas desdentadas... Singularmente dotado para captar la realidad –su versión de la realidad– se vuelve surrealista, un surrealista *avant la lettre* audaz y grandioso. Ve la realidad y ve, por debajo de ella, la infrarrealidad. Intuye –cien años antes de Freud– los abismos del subconsciente. En la portada de los *Caprichos* dice: *El sueño de la razón produce monstruos*. El realista Goya sucumbe a otra realidad, la de su mundo interior, la de los sueños que producen monstruos que angustian y atormentan al soñador. Su imaginación, más poderosa que su saber y su razón, se pierde en especulaciones fantásticas. (Westheim, 1985. P. 134).

Las pinturas propiamente siniestras de Goya, sus *Pinturas negras*, las consuma en el encierro. Permanecen por un tiempo ocultas en la casa que habitaba. Goya escapa

en sentido literal del mundo que le rodea para darse a su pintura, para desaparecer con ella. Pero en medio del horror y la soledad Goya no deja nunca de pintar, la creación en él permanece, más allá de aquella violencia desmedida de la criatura humana que el pintor vive y percibe. Y su obra se queda para enseñarnos a contemplar el horror, para en cierto sentido (el sentido del arte) aprender a desearlo. Goya no sólo es un maestro de la pintura, sino un maestro de la humanidad.

La obra de Goya nos resulta imprescindible para comprender el lugar estético de lo siniestro, no es gratuito que Pizarnik recurra a las figuras del pintor español en *La condesa sangrienta*: "...la bellísima condesa no se separaba de dos viejas sirvientas, dos escapadas de alguna obra de Goya..." (Pizarnik, 2001. P. 294). La poeta argentina se vale de la siniestra oscuridad de las figuras goyescas para construir su propia figura²¹. Pero no olvidemos que la figura poética de Pizarnik tiene influencias surrealistas. No hay en Pizarnik una crítica socio-política como ocurre en la plástica de Goya. La escritura de Alejandra Pizarnik nos invita a pensar en una estética relacionada con la psique y el sinsentido, con el silencio y la nada de un devenir lenguaje. Por su parte Goya construye una sátira de la sociedad y de su política.

En seguida analizaremos otra serie de características que emulan lo siniestro del texto *La condesa sangrienta*, tratando de encontrar un puente entre el psicoanalista y el pintor. ¿Existe una influencia observable de las figuras grotescas de Goya en la pintura del siglo XIX? En una revisión de los pintores que suceden a Goya en occidente, encontramos más bien pocos ecos de su propuesta artística. No existe una escuela goyesca como tal. Entre las obras que nos invitan a pensar en la oscuridad y el siniestro del español podemos citar *Las tentaciones de san Antonio* (1878) del pintor y grabador belga Félicien Rops (1833-1898), *La primera lección del aquelarre* (1880) del pintor e ilustrador francés Louis Maurice Boutet (1851-1913), y *Peste* (1898) del pintor suizo Arnold Böcklin (1827-1901). Otro artista que consideramos en la línea de lo siniestro es José Guadalupe Posada (1852-1913), pintor, ilustrador y caricaturista mexicano. Así como Goya es el padre de la modernidad pictórica en España, Posada lo es en México. Ambos artistas encuentran en el grabado, la oscuridad como tema y condición materica. Tanto Goya como Posada se interesan por la suerte de sus pueblos invadidos por la

violencia, ejercen estéticamente su crítica, “porque la razón duerme y entonces surgen los monstruos o porque la razón, al soñar, los produce”.

Si bien la obra de Posada se considera generalmente desde su carácter festivo, como una suerte de pintura de la fiesta mortuoria, el ilustrador mexicano también nos ofrece una serie de grabados terribles como *Asesinato por el Chalequero*, *Las derrotas de los alzados carrancistas*, *Espantoso crimen nunca visto*. *Mujer peor que las fieras*. *Una niña con la ropa cosida al cuerpo*, *Muy interesante noticia de los cuatro asesinatos por el desgraciado Antonio Sánchez*, *Horripilantísimo suceso*. *Una madre que descuartiza a su hijo recién nacido en dieciocho pedazos, el martes 15 de agosto de 1905* y *Consejos o dinero*. Estos artistas plásticos, con ironía y sarcasmo, nos remiten a lo siniestro como estética, la que Pizarnik adopta en su escritura de *La condesa sangrienta*, y en donde el mismo Goya sirve de modelo para la creación de sus personajes.

Nuestra mirada del pintor al psicoanalista en torno al terreno ominoso o siniestro como experiencia estética nos reconduce al terreno del arte narrativo al indagar la perspectiva estética. Al comienzo de su trabajo, Freud sostiene que respecto de lo que concierne al psicoanálisis: “...hallamos poco y nada en las proliferas exposiciones de la estética, que en general prefieren ocuparse de las variedades del sentimiento ante lo bello, grandioso, atractivo (vale decir, positivo), de sus condiciones y los asuntos que lo provocan...” (Freud, 1991. P. 219). Manifiesta que el psicoanálisis se ve impelido a prestar interés a un sector de la estética descuidado por la literatura clásica, para discernir en lo angustioso, algo que además es siniestro. Propone allí, entonces, no ceñir la estética a la doctrina de lo bello, considerando para el psicoanálisis la necesidad de una estética que se ocupe de sentimientos también desagradables (o lo que Freud nombrará como “obsesión demoníaca”, en su artículo inmediatamente posterior, respaldado a partir de “más allá del principio del placer”, nombre con el que además, titula dicho texto).

En este indagar en torno a lo ominoso en el texto de *La condesa sangrienta*, a partir de la teoría de Freud, distinguimos una serie de características en donde aflora lo desagradable, lo siniestro o lo ominoso que habitan el relato de Pizarnik.

Apuntemos la visión propiamente psicoanalítica que el autor austriaco tenía sobre lo ominoso:

...he de hacer dos señalamientos en los cuales querría asentar el contenido esencial de esta pequeña indagación. La primera: Si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se trasmuda en angustia por obra de la represión, entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto. La segunda: Si esta es de hecho la naturaleza secreta de lo ominoso, comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo <<Heimlich>> {lo <<familiar>>} a su opuesto, lo <<Unheimlich>> (págs. 224-6), pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión. Ese nexa con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling, según la cual lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz. (Freud, 1991. Pp. 240 y 241).

El mismo Freud nos dice que lo ominoso de la ficción es más rico que lo ominoso del vivenciar. Y en cuanto a una revisión del texto literario, según Sigmund Freud, un estudio de corte psicoanalítico que nos remita a la represión modificaría profundamente dicho texto:

Lo ominoso de la ficción –de la fantasía, de la creación literaria– merece de hecho ser considerado aparte. Ante todo, es mucho más rico que lo ominoso del vivenciar: lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar. La oposición entre reprimido y superado no puede trasferirse a lo ominoso de la creación literaria sin modificarla profundamente, pues el reino de la fantasía tiene por premisa de validez que su contenido se sustraiga del examen de realidad. (Freud, 1991. P. 248).

Freud parte de la idea de que eso ominoso: “...pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror...” (Freud, 1991. P. 219), pero es necesario distinguir entre lo angustioso, lo terrorífico y lo propiamente ominoso. Para realizar dicha distinción, Freud emprende dos caminos, la revisión e investigación del significado de lo ominoso en el

desarrollo de la lengua, y la agrupación de todo aquello que despierta el sentimiento de lo ominoso en las personas. Sabemos, desde el inicio del texto, que ambos caminos nos llevan al mismo resultado: "...lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo." (Freud, 1991. P. 220).

El texto comienza con la indagación en torno a las palabras alemanas, aparentemente opuestas: <<*unheimlich*>> (no familiar) y <<*heimlich*>> (íntimo, familiar). Freud hace un recorrido por el significado de dichas palabras para llegar al momento en que los significados de *unheimlich* y *heimlich* se tocan. Estas palabras supuestamente antónimas se corresponden cuando *heimlich* nos remite, al igual que *unheimlich* a:

Mantener algo clandestino, ocultarlo para que otros no sepan de ello ni acerca de ello, escondérselo. Hacer algo *heimlich*, o sea a espaldas de alguien; sustraer algo *heimlich*; encuentros, citas *heimlich*; alegrarse *heimlich* de la desgracia ajena; suspirar, llorar *heimlich*; obrar *heimlich*, como si uno tuviera algo que ocultar; amor, amorío, pecado *heimlich*; lugares *heimlich* (que la decencia impone ocultar)... (Freud, 1991. P. 223).

Tenemos que la palabra *heimlich* nos remite a dos esferas de significación opuestas entre sí:

En general, quedamos advertidos de que esta palabra *heimlich* no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto. (Freud, 1991. P. 225).

La palabra *unheimlich* es opuesta a *heimlich* sólo cuando esta última se refiere a lo familiar o a lo íntimo, pero cuando refiere a lo oculto y a lo secreto los significados de ambas palabras coinciden: "...la palabrita *heimlich*, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesta *unheimlich*. Por consiguiente, lo *heimlich* deviene *unheimlich*." (Freud, 1991. P. 224). Y para la definición de *unheimlich* Freud recurre a Schelling: " 'Se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a

permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz' (Schelling)” (Freud, 1991. P. 224). En la definición de Schelling, y como apunta Trías, damos cuenta tanto de lo familiar como de lo extraño que hay en lo siniestro:

...es siniestro aquello, *heimlich* o *unheimlich*, que <<habiendo de permanecer secreto, se ha revelado>>. Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible. (Trías, 2001. P. 42).

Tras la exposición de los diversos significados de las palabras *heimlich* y *unheimlich*, Freud se da a la tarea de: “...pasar revista a las personas y cosas, impresiones, procesos y situaciones capaces de despertarnos con particular intensidad y nitidez el sentimiento de lo ominoso...” (Freud, 1991. P. 226), así como a la identificación de elementos ominosos en el cuento *El hombre de la arena* de Hoffmann. Es en relación a este terreno de motivos ominosos que damos cuenta de las múltiples correspondencias entre lo ominoso y la figura de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik.

La condesa sangrienta de Pizarnik nos coloca ante la presencia de un ominoso transformado, es decir, ya no en tanto personaje legendario e histórico, sino en tanto figura literaria. Lo ominoso es un rasgo imprescindible en la figura de *La condesa sangrienta*, que comienza desde que se lleva a la luz, desde que se revela y repite el personaje “real e insólito” de Erzsébet Báthory. El palimpsesto duplica lo siniestro en el texto de Alejandra Pizarnik, al retomar al personaje mistificado literariamente por Valentine Penrose. La repetición implica la recreación de una especie de doble ficcional de la figura Erzsébet Báthory, y en ese sentido la repetición ocurre como elemento de lo siniestro. Sobre el carácter ominoso de la repetición y el “retorno de lo igual” leemos en Freud: “...el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas.” (Freud, 1991. P. 234). En la repetición de Erzsébet Báthory que presenciamos en el texto de Pizarnik, aparece también, como dijimos, una suerte de doble ficcional, y el doble es, según Freud, un elemento perteneciente al ámbito de lo siniestro:

Es preciso conformarse con destacar los más salientes entre esos motivos de efecto ominoso, a fin de indagar si también ellos admiten ser derivados de fuentes infantiles. Helos aquí: la presencia de <<dobles>> en todas sus gradaciones y plasmaciones, vale decir, la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas... (Freud, 1991. P. 234).

Más adelante, Freud nos habla sobre la visión que O. Rank tiene del doble: según él, Rank “arroja viva luz sobre la sorprendente historia genética de ese motivo”. Cito a Freud:

En efecto, el doble fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del yo, una <<enérgica desmentida {*Dementierung*} del poder de la muerte>> (O. Rank), y es probable que el alma <<inmortal>> fuera el primer doble del cuerpo. (Freud, 1991. P. 235).

El motivo del doble nace como expresión narcisista²², como una respuesta al miedo a la muerte tanto del niño como del primitivo. Pero su superación hace que el doble devenga ominoso. Se trata de ese devenir ominoso del doble en el que Freud insiste:

...el carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios. (Freud, 1991. P. 236).

El doble es desde hace tiempo para nosotros: “...el ominoso anunciador de la muerte.” (Freud, 1991. P. 235).

Siguiendo en la línea del doble, en *La condesa sangrienta* tenemos que el personaje de Erzébet: “...vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma...” (Pizarnik, 2001. P. 289). Un personaje obsesionado con su reflejo, que desea inmóvil e inalterable y en el que damos cuenta de: “...los vínculos del

doble con la propia imagen vista en el espejo y con la sombra, el espíritu tutelar, la doctrina del alma y el miedo a la muerte...” (Freud, 1991. Pp. 234 y 235). El vínculo del doble con el miedo a la muerte²³ es claro en el texto de Pizarnik: “Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte?” (Pizarnik, 2001. P. 287).

Por otro lado, Freud nos dice que lo ominoso está relacionado con la no orientación:

Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir. Mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso. (Freud, 1991. P. 221).

En ese sentido, podemos decir que el laberinto sería un motivo ominoso en tanto es un lugar concebido como medio de desorientación. Y si esto es cierto, el laberinto es un elemento más de lo siniestro en el texto *La condesa sangrienta*, pues el personaje de Erzébet: “Amaba el laberinto, que significa el lugar típico donde tenemos miedo; el viscoso, el inseguro espacio de la desprotección y del extraviarse.” (Pizarnik, 2001. P. 294).

La figura del autómatas también propicia el sentimiento de lo siniestro. Se trata de momentos en que surge la duda y la incapacidad de distinción entre lo vivo y lo inerte. De la figura del autómatas emerge una zona de indiferenciación e indiscernibilidad entre lo viviente y lo inanimado. Cito a Freud, que nos habla siguiendo a E. Jentsch:

E. Jentsch destacó como caso notable la <<duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte>>, invocando para ello la impresión que nos causan unas figuras de cera, unas muñecas o autómatas de ingeniosa construcción. (Freud, 1991. P. 227).

La incertidumbre que surge de la contemplación del autómatas nos conduce a lo siniestro. Freud continúa hablando sobre E. Jentsch:

Según este autor, una condición particularmente favorable para que se produzca el sentimiento ominoso es que surja una incertidumbre intelectual acerca de si algo es inanimado o inerte, y que la semejanza de lo inerte con lo vivo llegue demasiado lejos. (Freud, 1991. P. 233).

En el texto *La condesa sangrienta* somos conscientes de que “La virgen de hierro” es la imagen de una autómeta, ya recreada y actualizada a través del palimpsesto. Nos enfrentamos a la analogía de ésta con la criatura humana, encontrándola incluso maquillada y enjoyada: “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 sus labios se abrieran en una sonrisa, que los ojos se movieran.” (Pizarnik, 2001. P. 283).

“La virgen de hierro”, esta autómeta, es tanto más siniestra en cuanto no es sólo una autómeta, sino una herramienta de tortura, cuyo fin concluye el asesinato de las bellas muchachas:

...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 autómeta 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. (Pizarnik, 2001. P. 283).

Alejandra Pizarnik juega con la posibilidad ficcional de que Erzébet fuera epiléptica: “Es probable que Erzébet fuera epiléptica ya que le sobrevenían crisis de posesión tan imprevistas como sus terribles dolores de ojos y sus jaquecas...” (Pizarnik, 2001. Pp. 287 y 288). Y la epilepsia²⁴ es otra característica tratada por Jentsch como constituyente de lo ominoso, como podemos ver en el siguiente pasaje: “...lo ominoso del ataque epiléptico y de las manifestaciones de la locura, pues despiertan en el espectador sospechas de unos procesos automáticos –mecánicos– que se ocultarían quizá tras la familiar figura de lo animado.” (Freud, 1991. P. 227). La epilepsia sería lo contrario que la figura del autómeta, en la primera se trata de un ser vivo que pareciera automático o mecánico y en la segunda de algo inerte

que pareciera tener vida. En la cita anterior, Freud nos habla de lo ominoso de la epilepsia y de las manifestaciones de la locura y/o del mal. La locura de Erzébet tenía que ver con su condición melancólica²⁵:

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. 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. 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 gratuito. Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. (Pizarnik, 2001. P. 290).

Y en la época de esta mujer húngara: "...una melancólica significaba una poseída por el demonio." (Pizarnik, 2001. P. 291). En "Lo ominoso" de Freud, vemos también que la locura y la epilepsia eran atribuidas a una acción demoniaca²⁶:

Lo ominoso de la epilepsia, de la locura, tiene el mismo origen. El lego asiste aquí a la exteriorización de unas fuerzas que ni había sospechado en su prójimo, pero de cuya moción se siente capaz en algún remoto rincón de su personalidad. De una manera consecuente y casi correcta en lo psicológico, la Edad Media atribuía todas estas exteriorizaciones patológicas a la acción de demonios. (Freud, 1991. P. 243).

La condesa sangrienta nos dibuja un mundo silencioso, frío y oscuro, que remarca su carácter ominoso en la repetición de escenas, a manera de cuadros, como aquellas en que la condesa contempla las torturas desde su trono: "La condesa, sentada en

su trono, contempla.” (Pizarnik, 2001. P. 283), o en esas escenas de un: “...vestido blanco que se vuelve rojo...” (Pizarnik, 2001. P. 296). Como ya hemos dicho, la repetición es un factor que propicia el sentimiento de lo ominoso y aparece en el texto de Pizarnik desde que su condición de palimpsesto implica la repetición. Cito a Freud:

El factor de la repetición de lo igual como fuente del sentimiento ominoso acaso no sea aceptado por todas las personas. Según mis observaciones, bajo ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias se produce inequívocamente un sentimiento de esa índole, que, además, recuerda al desvalimiento de muchos estados oníricos. (Freud, 1991. P. 236).

La muerte y los cadáveres nos acompañan a lo largo del texto de Pizarnik, como podemos ver en las siguientes líneas: “El aposento de la condesa, frío y mal alumbrado por una lámpara de aceite de jazmín, olía a sangre así como el subsuelo a cadáver.” (Pizarnik, 2001. P. 294), y sobre la presencia de la muerte, encontramos incluso que la misma condesa: “...representaba y encarnaba a la Muerte.” (Pizarnik, 2001. P. 287). Sobre lo ominoso de la muerte y los cadáveres, en el texto de Freud encontramos que: “A muchos seres humanos les parece ominoso en grado supremo lo que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres...” (Freud, 1991. P. 241).

Un elemento más que se menciona en “Lo ominoso” de Freud y que aparece por igual en el texto de Alejandra Pizarnik, tiene que ver con los descuartizamientos, con los miembros seccionados. Freud nos habla sobre esto y atribuye la ominosidad de los miembros seccionados a su cercanía respecto del complejo de castración:

Miembros seccionados, una cabeza cortada, una mano separada del brazo, como en un cuento de Hauff; pies que danzan solos, como en el citado libro de Schaeffer, contienen algo enormemente ominoso... (Freud, 1991. P. 243).

En el texto de Pizarnik, es en “Torturas clásicas” que vemos cómo a las muchachas “les cortaban los dedos”: “...les aplicaban los atizadores enrojecidos al fuego; les cortaban los dedos con tijeras o cizallas; les punzaban las llagas...” (Pizarnik, 2001. P. 285).

Alejandra Pizarnik nos ofrece, a través de su escritura, una figura siniestra que como la pintura de Goya, nos enseña y nos invita a desear el horror en el arte. *La condesa sangrienta* nos sumerge en un mundo de sangre, dobles y torturas. Hermosas muchachas de miembros mutilados. Gritos mudos que se pierden en el laberinto. Dos viejas escapadas de alguna obra de Goya. Una autómatas que nos sonríe desde su naturaleza maléfica. Repetición. Cadáveres. Muerte. Palabras de lo ominoso. El texto de Pizarnik nos ofrece la “siniestra hermosura” de Erzébet, como aquella que la misma argentina encuentra en la novela homónima de Valentine Penrose, texto en que según Pizarnik: “...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.” (Pizarnik, 2001. P. 282).

Capítulo III. El cuerpo que hace figura

El universo no se sitúa después que la figura, y la figura es *aptitud de universo*.

(Deleuze, 2009. P. 198)

La figura de lo siniestro que aparece en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik es ilusión y reflejo; es un discurrir o un discurso literario que pone ante nuestros ojos un cuerpo en tensión. La escritura de Pizarnik nos entrega una figura que emerge entre la relación hipertextual, ominosa y discursiva. En su libro *La retórica como arte de la mirada* (2002), Raúl Dorra²⁷ expone y argumenta al discurso literario o poético como “un cuerpo que hace figura” para ser mirado, es decir, el cuerpo/figura deviene espectáculo para la mirada.

La propuesta de Dorra, glosada en tal libro, será nuestro medio de aproximación para reflexionar sobre ese cuerpo que hace figura en el texto *La condesa sangrienta* de Pizarnik. En este escrito la poeta argentina nos ofrece un desplegado retórico que responde al giro de lo ominoso, al recuperar términos, figuras, espacios y acciones que retoma de Valentine Penrose. La figura “ominosa” que tiene lugar en el texto de la argentina, expone una urgencia por la repetición, que además de aparecer como estrategia en el palimpsesto y como un motivo reflejante de lo ominoso, es una característica de suma importancia al referirnos precisamente a la propia construcción retórico/poética del texto, en donde las palabras/imágenes se repiten a sí mismas. ¿Y no es eso en parte la escritura toda de Pizarnik, un constante recurrir a la repetición de imágenes y palabras para conducirnos a figuras que nos hablen de lo incierto de la muerte o de lo familiar de un jardín?, ¿de una suerte de jardín terrible en donde sienta el espacio en donde habita el ser de la poeta?

Raúl Dorra declara en su libro que es a través de la voz como se accede a la mirada, y dicha propuesta es transferible al nivel de la escritura. Hablamos de la mirada como necesidad para acceder a la figura de un texto escrito en tanto se escenifique la aparente desfiguración. La voz y la escritura, si bien se construyen mediante un discurso,

que como su nombre indica es un discurrir en el tiempo, también se realizan en un nivel espacial en el cual nos dejan ver su figura: "...la sucesividad discurre para que tome forma una totalidad original y simultánea. Así, el receptor del discurso debe recogerlo como una imagen que, si bien entra por sus oídos, va tomando forma 'ante sus ojos'." (Dorra, 2002. P. 114). Se trata de un discurso como un cuerpo en tensión, "labrado a través de las palabras", que se exhibe cual bailarín en escena:

...el aspecto visible de la voz, la distribución espacial del discurso, el proceso por el cual el oído, la escucha, siguen los movimientos de una palabra que sale a escena para exhibirse como un espectáculo. (Dorra, 2002. P. 13).

Entre la voz y la escritura existe una interdependencia, y es natural interesarse por el funcionamiento de ambas cuando la seducción de los textos poéticos depende de su mostración discursiva:

...sólo cuando la escritura alfabética la hizo visible, el habla –entendida como articulación de signos lingüísticos– se volvió audible y analizable. En ese sentido no es contradictorio el impulso que, del interés por la voz, conduce al interés por la escritura, pues, sin esta última, la voz, tanto como el habla, no podrían ser entendidas al menos como las entendemos nosotros... (Dorra, 2002. P. 14).

La construcción de la idea occidental de discurso, desde su designación como "figura del discurso", establece una relación de analogía con el cuerpo:

La idea de que la retórica es el arte de componer, o modelar, un discurso a la manera de un cuerpo está en el origen –en la selección misma del término *figura* para designar aquello a lo que el discurso debe tender– y ha sido una y otra vez reiterada por los que se ocuparon de esta disciplina. (Dorra, 2002. P. 12).

He aquí la relación analógica entre el cuerpo y la palabra. Pero en retórica no es cualquier cuerpo, sino un cuerpo humano modelado por una disciplina como la gimnasia

o la danza. En este sentido, las palabras nos remiten a la tensión de un cuerpo que se ofrece como espectáculo y de esta manera “hace figura”:

La “figura” sería originalmente, entonces, la que hace el gimnasta o el bailarín cuando, frente a un público también educado por el arte, tensa su cuerpo y lo ofrece a la mirada convertido en espectáculo. Así, el cuerpo *hace figura* en el momento en que trasciende su densidad somática y adquiere la propiedad de ser pura forma.

Tomando en cuenta esta última definición tendríamos que precisar que en la expresión “figura del discurso” la relación analógica no se establece entre “figura” y “cuerpo” sino entre cuerpo y discurso pues al igual que aquél, éste también *hace figura* cuando se ofrece como forma artística, en esos privilegiados momentos en que la aplicación exhaustiva de una disciplina lo deja en condiciones de ser contemplado como un espectáculo por un público que, educado en la misma disciplina, se ha vuelto sensible, más que al contenido del mensaje, a la forma que lo manifiesta. (Dorra, 2002. P. 18).

La tensión en que se presenta un cuerpo que hace figura nos remite al goce del cuerpo. La figura goza al interior de su cuerpo y nosotros gozamos la figura en su manifestación sensible. Sobre el escrito de la poeta argentina se ejercen diversos niveles de tensión: la tensión que implica su similitud con la novela de Penrose, la tensión que provoca lo ominoso y la tensión manifiesta en las figuras retóricas que modelan el cuerpo del texto para exhibirlo como figura en espectáculo. Las palabras se plasman en la obra literaria para construir un espacio en donde la figura pueda ofrecerse a la mirada. Pizarnik crea un espacio, establece un contexto propicio para la aparición de la figura de lo siniestro. Como hemos visto, Pizarnik reduce, transforma, desfigura y refigura su texto a partir del texto de Valentine Penrose, ya de por sí inmerso en el imaginario de lo siniestro. Pizarnik intensifica gradualmente lo ominoso de la figura elaborada por Penrose, mediante la concentración de motivos desglosados en acciones y en discurso. Entre el texto de Penrose y el de Pizarnik, existe una relación de conveniencia, en tanto la repetición implica una suerte de contacto para sentar una analogía, y en tanto la relación hipertextual sugiere un pacto de coexistencia entre ambos textos. El palimpsesto de

Pizarnik actualiza la figura de Penrose, la destruye y la reconstruye, creando así, una figura que procede de una desfiguración.

La creación de figura para Dorra, tiene que ver con el contexto, con la construcción de un espacio que posibilite la emergencia de dicha figura: "...la construcción de figuras tiene que ver quizá más con el contexto que con las transformaciones semánticas de un vocablo." (Dorra, 2002. P. 29), en tanto hay una suerte de euforización o potenciación de un significado. En un análisis de los epítetos y la adjetivación en el texto *La condesa sangrienta* encontramos la preferencia de voces como: "belleza convulsiva", "tenebrosa historia", "siniestra hermosura", "reino subterráneo", "criaturas nocturnas", "figuras silenciosas", "sombria ceremonia", "famoso autómata" y "dama metálica", entre muchas otras. Pero no son estos epítetos solos los que nos internan en lo siniestro de la figura, siempre hace falta la construcción de un contexto que permita que las palabras, al interior del texto potencien el sentido y en conjunto, dibujen la figura, pues [además], como Dorra sugiere: "La sucesiva disposición de las piezas supone entonces tanto la prospectividad cuanto la retrospectividad. Con cada palabra se avanza pero también se retrocede pues cada palabra va permitiendo, progresivamente, la observación del conjunto." (Dorra, 2002. P. 115). Plantear a la manera de Pizarnik, lo terrible de la humanidad a través de un discurso literario, es construir y dar forma a un conjunto que nos permita acceder a esa "estesis" que Dorra apunta: "...lo que Greimas llama una *estesis*, ese estado de activa tensión que hace posible percibir el resplandor de la belleza." (Dorra, 2002. Pp. 9 y 10), pero como una revelación de la belleza signada por lo ominoso, inmersa en una estética de lo siniestro. El escrito de Pizarnik hace que aparezca ante nuestros ojos una figura de lo siniestro, y dicha aparición se da gracias a la percepción de la figura, que según Dorra: "...es siempre una operación que supone transformaciones complejas en la que interviene más de un sentido, y que toda operación perceptiva implica algún grado de la sinestesia." (Dorra, 2002. P. 128).

El personaje "la condesa" o "Erzébet Báthory" del texto de Pizarnik no sería lo primordial si no estuviese moldeado en el conjunto de la obra. Lo que sobresale es la figura que se desarrolla en el contexto del escrito, o mejor dicho, la ilusión de figura que se transforma en la desfiguración. Dicha desfiguración desarmoniza el texto e implica la implantación e irrupción de una figura que se mantiene en un espacio antitético que conjuga lo bello y lo terrible. Terreno propicio para mantener simultáneamente lo propio

y lo ajeno, para transformar el blanco en rojo y la vida en muerte. Al personaje Erzébet es imprescindible deslindarlo y al mismo tiempo relacionarlo con el título del libro de Alejandra Pizarnik (*La condesa sangrienta*), y con el personaje de Valentine Penrose (“Erzsébet Báthory” o “la condesa sangrienta”). A partir del título de la novela de Penrose y el nombre del personaje legendario se interpreta la figura de lo siniestro que cobra vida y presencia en el trabajo literario de Alejandra Pizarnik. Entre las palabras y figuras anteriormente mencionadas existe un juego de semejanzas y diferencias. El tratamiento retórico nos remite a “la condesa sangrienta” en diversos contextos o niveles del discurso (histórico, legendario, literario, etc.), es decir, la configuración de imágenes debe relacionarse con el debido distanciamiento ya que se forman entre todas y crean conexiones, más no son lo mismo.

Dorra declara que el *tempo* en la retórica trata de:

...(la calculada combinación de las aceleraciones, las desaceleraciones o regularidades en la marcha discursiva). En este complicado y al mismo tiempo regulado movimiento se incorpora a la discursividad un tiempo igualmente complejo en el que aparecen las reiteraciones, los paralelismos, las oposiciones o las circularidades tanto en la línea del sentido como en la del sonido. Por eso una palabra es memoria de la que acaba de pasar y expectativa de la que vendrá para que el sentido vaya formándose en un continuo avance y un continuo retorno. (Dorra, 2002. P. 115).

Para observar el tiempo del discurso es necesario un análisis de las figuras retóricas que nos ayude a identificar su movimiento, los juegos de sonido y sentido instaurados en el texto mediante el recuerdo y la expectativa fundados por la palabra. Lo cual implica un reconocimiento de dichas figuras, tarea que llevaremos a cabo más adelante en este capítulo. Por lo pronto consideramos que el escrito de Pizarnik se vale de una puesta en escena de figuras temporales. ¿Se trata de un pasado que se hace presente o de una figura atemporal? Para Dorra las narraciones contemporáneas juegan con el “orden natural” del tiempo, instaurando en él un orden más apegado a la mostración retórica de lo pasional. Narraciones, que como el texto de la argentina, se valen frecuentemente del tiempo presente o del pasado inmediato:

...discurso cuyo objetivo es persuadir de que lo *pathético* tiene su propio orden, más aún: su propia necesidad, y que ésta puede imponerse sobre la necesidad de lo *ético*. Este tipo de narraciones, que utiliza con frecuencia el tiempo presente o el pasado inmediato –una conciencia viviente por oposición a un hecho vivido–, que nos sitúa en el *aquí* antes que en el *allá*, construye una temporalidad subjetivizada, interiorizada, apasionada, y en suma prefiere instalar lo lírico donde debía estar lo épico. Tal transformación de la mirada (y lo mirado) importa un desplazamiento de lo masculino a lo femenino, lo cual, para cierta tradición del recto mirar que puede remontarse hasta Aristóteles, sería como introducir un cierto principio de monstruosidad dado que el origen de las deformaciones, de los desvíos de la *dispositio*, está –estaría– en el predominio de lo femenino sobre lo masculino: de la materia sobre la forma. (Dorra, 2002. Pp. 125 y 126).

Al trasladar la propuesta aristotélica asumida por Dorra en donde existe la argumentación triangulada entre *ethos*, *pathos* y *logos*, podremos pensar que la escritura que Pizarnik desarrolla en *La condesa sangrienta* está cifrada en esa forma de femineidad, como la cualidad, que como indica Dorra, introduce una suerte de “monstruosidad” en el texto. Siendo así, *La condesa sangrienta* al reconfigurar el sadismo, inscribiría su figuralidad en un ámbito femenino. La idea de belleza, sutileza y fragilidad femeninas, al conjugarse con la violencia y con el horror provocan la transgresión de lo sagrado. La violencia es origen, ruptura y transgresión manifiesta del delirio de una bella mujer melancólica, una figura patética (referible al *pathos*). Lo siniestro y lo terrible, postulados como sadismo, se reconfiguran en la escritura de Pizarnik al presentarse en un espacio habitado por cuerpos desnudos de mujeres hermosas que la retórica transforma. Y este giro a lo femenino que implica la creación de lo patético, entendido aquí como el monstruo, según afirma Dorra, se genera en la desfiguración:

Ese *lugar* que es el monstruo, escogido para enseñar y conmover al auditorio, indica que se ha preferido recurrir al espanto antes que al deleite, pero siempre buscando la eficacia persuasiva: en el extremo, incluso podría pensarse que ese tipo de selección

se hace desde un conocimiento profundo –aunque implícito– de las pasiones pues (como el psicoanálisis nos lo ha hecho saber exhaustivamente) el deleite puede provenir, precisamente, de la contemplación de aquello que nos espanta. De tal modo, el monstruo, al mismo tiempo que confirmación, es un desvío (el desvío, recordemos, es lo que constituye a la figura según Du Marsais y según numerosos investigadores modernos) y su efecto de figura –la conmoción del ánimo, la tensión de la mirada– está producido por un proceso de *des-figuración*. (Dorra, 2002. Pp. 90 y 91).

Cabe mencionar que la figura del monstruo no sólo está hecha para la mirada indiferente, sino para la exaltación de la mirada: “El monstruo es una exaltación de la naturaleza y una exaltación de la mirada.” (Dorra, 2002. P. 93).

El espacio existente en el texto *La condesa sangrienta* de Pizarnik es laberinto, lugar de incertidumbre, muerte y desaparición. El espacio del escrito es generalmente un espacio cerrado y oscuro. Se trata del “reino subterráneo” de Erzébet, lugar concebido como medio de desorientación. En el “castillo de Csejthe” el laberinto hace las veces de subterráneo y dicho laberinto, como figura retórica, invierte el término y sucede lo contrario que en una construcción arquitectónica, es decir, el laberinto funciona también como un aspecto mental. La figura del laberinto no nos remite tan sólo a la forma física del espacio, sino a la condición mental de la condesa, víctima de la melancolía, y a la figura siniestra del texto, que igualmente responde a esa cualidad desorientadora y angustiante. El texto es por sí mismo un laberinto, es decir, un manifiesto de carácter ominoso, cuya figura desorienta también al lector.

Un elemento importante para la construcción de una figura que emule en cierta forma al laberinto, es la constante preferencia de preguntas inquietantes –en términos retóricos: figuras patéticas– a lo largo del texto, como aquellas que tienen lugar en “Torturas clásicas”: “¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?” y “¿cómo ha de morir la muerte?”.

Pizarnik construye una figura de lo siniestro que es el resultado de las diversas estrategias desarrolladas en el texto. La figura depende para su realización y para dibujarse ante nuestros ojos, de cada una de las frases que forman el escrito. Mediante la hipertextualidad, la concepción de lo siniestro y la implementación retórica, se crea una

figura antitética en tanto imagen violentada: ominosamente bella, cuya significación, entendida como significación variable, habrá de ser descifrada a través de la exaltación de la mirada, pues como Dorra afirma: “Es la mirada –el sentido en el que mejor se expresa la inteligencia analítica–, antes que el oído la encargada de seguir el trazo de la significación.” (Dorra, 2002. P. 128). En este sentido, el discurso hablado²⁸ (aparentemente ligado más al oído que a la vista) y el discurso escrito tienen como objetivo ofrecerse a esa peculiar mirada, pues es mediante ella, que accedemos a la figura.

3.1. Análisis retórico

Este apartado pretende mostrar el diseño del espacio discursivo forjado o reinventado por Pizarnik, en tanto la figura retórica sea la estrategia que origina esa presencia ya monstruosa, ya patética, que concentra y difunde su significado y sentido.

Ya en el capítulo respectivo a la configuración de lo ominoso, se habló acerca de la importancia de la repetición; el sentimiento ominoso surge como respuesta contra lo conocido o familiar, mas cuando se atestigua que en lo familiar se ha insertado lo siniestro, es porque existen conductas repetidas que así lo demuestran; pensemos en los rituales establecidos y relatados en donde las bellas mujeres son violentadas. Esta ostentación de la violencia se fija discursivamente a través de estrategias retóricas. Las figuras de dicción, por ejemplo, denotan la importancia de la repetición. En *La condesa sangrienta*, la “repetición” es tanto el asentamiento de lo siniestro como la mostración del palimpsesto, pues se encuentra su eco a partir de la esmerada construcción retórica del texto. Veamos ejemplos de figuras y de tropos.

Con figuras como la aliteración, la similitud, la reduplicación, la anáfora, entre otras, Pizarnik nos marca el camino de vuelta, la repetición de sonidos, tiempos, palabras e imágenes. Un volver de la palabra que enfatiza una presencia insistente, ritmada, abismada e imprescindible, para lograr el efecto siniestro de una figura dispuesta como el ritual.

Con la anáfora atendemos a la repetición de expresiones o palabras al principio de frases o incisos consecutivos. Esta figura se encuentra en el siguiente pasaje:

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... (Pizarnik, 2001. P. 287).

En ambos casos tenemos el mismo comienzo, la repetición de las palabras **“A la que había”**. Otro ejemplo lo encontramos en la plegaria de Erzébet: *“...del agua de los techos y del agua de los océanos.”* (Pizarnik, 2001. P. 292) en donde se repiten las palabras **“del agua”**. También se recurre a la anáfora en *“Baños de sangre”*, con la repetición de la palabra **“tan”**: *“...tan tranquila, tan blanca, tan erguida, tan silenciosa.”* (Pizarnik, 2001. P. 293). Un último ejemplo del proceso anafórico aparece en *“Medidas severas”* con la repetición de la palabra **“nunca”**: *“Nunca demostró arrepentimiento. Nunca comprendió por qué la condenaron.”* (Pizarnik, 2001. P. 295).

Otra figura de dicción que nos devuelve la palabra o las palabras es la conversión, sólo que en este caso, la repetición se encuentra al final de las frases o los incisos. Un ejemplo de esta figura está en *“La jaula mortal”*, en el uso de la palabra **“jaula”**: *“...la encierra en la jaula, alza la jaula.”* (Pizarnik, 2001. P. 284). En *“Torturas clásicas”* la conversión se construye mediante la repetición de la palabra **“Muerte”**: *“Esta escena me llevó a pensar en la Muerte –la de las viejas alegorías: la protagonista de la Danza de la Muerte–. Desnudar es propio de la Muerte.”* (Pizarnik, 2001. P. 286). Pizarnik insiste en la repetición de dicha palabra a manera de conversión al final de este fragmento: *“Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte?”* (Pizarnik, 2001. P. 287). En *“Baños de sangre”* Pizarnik se sirve de la palabra **“soledad”** para construir la conversión: *“...la Dama de Csejthe, sola en su desolado castillo, no se resignaba a su soledad. ¿Y cómo abolir la soledad?”* (Pizarnik, 2001. P. 293).

La reduplicación repite una palabra o expresión al interior de una misma frase. Este efecto lo encontramos en *“La virgen de hierro”* con la repetición de la palabra **“cuerpo”**: *“...ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro...”* (Pizarnik, 2001. P. 283). En *“El espejo de la melancolía”* la reduplicación está presente, por ejemplo, en la repetición de la palabra **“tanto”**: *“...cayendo de tanto en tanto.”* (Pizarnik, 2001. P. 291) y de la expresión **“mirar morir”**: *“...le enseñó a mirar morir y el sentido de mirar morir...”* (Pizarnik, 2001. P. 292). En *“Castillo de Csejthe”* son las palabras **“de sus”** las que vuelven

en la misma frase: “¿Qué hacía de sus días y de sus noches en la soledad de Csejthe?” (Pizarnik, 2001. P. 294).

El retorno de la palabra se da en la conduplicación cuando un inciso comienza con una palabra del anterior. En *La condesa sangrienta* tenemos un ejemplo de conduplicación en “Muerte por agua” con el regreso de la palabra **“agua”**: “Vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo.” (Pizarnik, 2001. P. 284) y en “Torturas clásicas” con la palabra **“más”**: “<<¡Más, todavía más, más fuerte!>>” (Pizarnik, 2001. P. 286).

En el juego de repetición que nos otorga el tratamiento de las figuras de dicción, encontramos también la repetición de tiempos en la similitud. Esta figura se construye ubicando, en una situación de proximidad, nombres en el mismo caso o distintos verbos en iguales tiempo, número y persona. En el primer fragmento de *La condesa sangrienta* se construye la similitud con los verbos **“torturar”** y **“gritar”**: “Sentada en su trono, la condesa mira torturar y oye gritar.” (Pizarnik, 2001. Pp. 282 y 283). En “Muerte por agua” la figura se encuentra en la siguiente frase: “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.” (Pizarnik, 2001. P. 284). Ella, la niña, es **“perseguida”**, **“apresada”** y **“reintroducida”**. En “Torturas clásicas” la similitud se construye con los verbos **“colaboraba”**, **“arrancaba”**, **“cortaba”**, **“aplicaba”** y **“fustigaba”**:

A veces colaboraba, y entonces, con gran ímpetu, arrancaba la carne –en los lugares más sensibles– mediante pequeñas pinzas de plata, hundía agujas, cortaba la piel de entre los dedos, aplicaba a las plantas de los pies cucharas y planchas enrojadas al fuego, fustigaba... (Pizarnik, 2001. P. 285).

En “Magia negra” la similitud se encuentra en los verbos **“inició”**, **“enseñó”** y **“animó”**: “...la inició en los juegos más crueles; le enseñó a mirar morir y el sentido de mirar morir; la animó a buscar la muerte...” (Pizarnik, 2001. P. 292).

Las figuras de aliteración, asonancia y consonancia, marcan un ritmo mediante la repetición de sonidos entre palabras cercanas. La aliteración se forma en “Torturas clásicas” con la repetición de la terminación **“as”** en la siguiente cita: “...la sala de

torturas; las tiernas muchachas; las viejas y horrendas sirvientas...” (Pizarnik, 2001. P. 286) y con la repetición de la terminación **“os”**: “...los aposentos llenos de gatos negros.” (Pizarnik, 2001. P. 286), al igual que en “La virgen de hierro”: “...de largos cabellos sueltos como los suyos.” (Pizarnik, 2001. P. 283). Un caso más lo encontramos en “Magia negra” con la repetición del sonido **“que”** en la frase: “Fue en 1604 que Erzébet quedó viuda y que conoció a Darvulia.” (Pizarnik, 2001. P. 292).

Con la asonancia, retornamos al sonido a través del empleo de palabras que terminan en las mismas vocales a partir del acento tónico, como es el caso en “Torturas clásicas” en donde la asonancia se forma con las palabras **“consistía”, “fría”, “hacía”** y **“mordía”**: “...(un invento de su hechicera Darvulia consistía en sumergir a una muchacha en agua fría y dejarla en remojo toda la noche). En fin, cuando se enfermaba las hacía traer a su lecho y las mordía.” (Pizarnik, 2001. P. 286). En “La fuerza de un nombre” esta figura se construye con las palabras **“solía”** y **“Hungría”**: “Solía recoger a sus amantes por los caminos de Hungría...” (Pizarnik, 2001. P. 288).

La consonancia se forma de manera similar que la asonancia, sólo que en este caso, se comparten tanto las vocales como las consonantes a partir de la vocal acentuada. Un ejemplo de consonancia lo tenemos en “Torturas clásicas” con las palabras **“destinadas”** y **“supliciadas”**: “Durante sus crisis eróticas, escapaban de sus labios palabras procaces destinadas a las supliciadas.” (Pizarnik, 2001. P. 286) y en “Un marido guerrero” con las palabras **“amor”** y **“temor”**: “...nunca se enteró de que la dama que despertaba en él un cierto amor mezclado de temor era un monstruo.” (Pizarnik, 2001. P. 289).

En torno a las palabras que vuelven, aunque en estos casos no de manera idéntica, tenemos la paronomasia, la derivación y el polípite. La paronomasia reúne en una frase palabras que se distinguen tan sólo por una letra o sílaba. Como es el caso en las palabras **“niños”** y **“niñas”** en “Un marido guerrero”: “Pero éstos son juegos de niños –o de niñas. Lo cierto es que en vida de su esposo no llegó al crimen.” (Pizarnik, 2001. P. 289) y en las palabras **“negra”** y **“negro”** que aparecen en “Magia negra”: “La magia negra de Darvulia se inscribió en el negro silencio de la condesa...” (Pizarnik, 2001. P. 292).

En el caso de la derivación accedemos en una cláusula a palabras que proceden de la misma raíz. En “La jaula mortal” la derivación se forma con las palabras **“habido”, “hubo”** y **“hay”**: “Ha habido dos metamorfosis: su vestido blanco ahora es rojo y donde hubo

una muchacha hay un cadáver.” (Pizarnik, 2001. P. 285). En “El espejo de la melancolía” dicha figura se construye con las palabras **“inerte”** e **“inercia”**: “Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia.” (Pizarnik, 2001. P. 290).

El polípote repite un mismo nombre o un mismo verbo en distintos accidentes gramaticales. Por ejemplo, en “Magia negra” el polípote se encuentra en las palabras **“morder”** y **“muerdan”**: “*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.*” (Pizarnik, 2001. P. 292) y en “Medidas severas” en las palabras **“habían”** y **“había”**: “...les habían servido una cierta carne asada que había pertenecido a los hermosos cuerpos de sus compañeras muertas...” (Pizarnik, 2001. P. 295).

Aparte de las figuras que citamos anteriormente y que generan diversos efectos de repetición, encontramos en el texto otras palabras que se repiten. En “La jaula mortal” la palabra **“jaula”** aparece cinco veces:

Tapizada con cuchillos y adornada con filosas puntas de acero, su tamaño admite un cuerpo humano; se la iza 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 estas 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 he aquí la gracia de la jaula–, se clava... (Pizarnik, 2001. P. 284).

En el siguiente fragmento de “Torturas clásicas” la palabra **“muerte”** aparece nueve veces y la palabra **“morir”** cuatro veces:

Esta escena me llevó a pensar en la Muerte –la de las viejas alegorías: la protagonista de la Danza de la Muerte–. Desnudar es propio de la Muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas. Pero hay más: el desfallecimiento sexual nos obliga a gestos y expresiones del morir (jadeos y estertores como de agonía; lamentos y quejidos arrancados por el paroxismo). Si el

acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. Pero ¿quién es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Báthory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte? (Pizarnik, 2001. Pp. 286 y 287).

También las frases y las expresiones se repiten, como es el caso de la expresión **“vuelve a detenerse”** en “Muerte por agua”: “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.” (Pizarnik, 2001. P. 284) y de la expresión **“cajita de música”** en “El espejo de la melancolía”:

...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 gratuito. (Pizarnik, 2001. P. 290).

Atendemos también a imágenes que se repiten a lo largo del texto, como la imagen de la condesa sentada que contempla. Dicha imagen se encuentra desde el primer fragmento del texto: “Sentada en su trono, la condesa mira torturar y oye gritar.” (Pizarnik, 2001. Pp. 282 y 283), también aparece en “La virgen de hierro”: “La condesa, sentada en su trono, contempla.” (Pizarnik, 2001. P. 283), en “Muerte por agua”: “(La condesa contempla desde el interior de la carroza.)” (Pizarnik, 2001. P. 284), en “Torturas clásicas”: “...en donde esperaba, vestida de blanco en su trono, la condesa.” (Pizarnik, 2001. P. 285) y en: “...la condesa perfectamente vestida que las contemplaba.” (Pizarnik, 2001. P. 286).

Otra imagen importante es la de ese vestido blanco que se vuelve rojo y que encontramos por primera vez en “La jaula mortal”: “...su vestido blanco ahora es rojo...” (Pizarnik, 2001. P. 285). Imagen que se repite en “Torturas clásicas”: “...el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo.” (Pizarnik, 2001. P. 285) y en “Medidas severas”: “...un vestido blanco que se vuelve rojo...” (Pizarnik, 2001. P. 296).

Con lo anterior podemos ver cómo en Pizarnik las figuras de dicción dan cuenta de la enorme importancia de la repetición en el texto. Pero no sólo es esto, sino que la adjetivación y el uso de epítetos, como ya hemos visto, nos remite de igual manera que la repetición, al ámbito de lo ominoso.

En cuanto a las figuras de pensamiento, Pizarnik se vale principalmente del uso de la enumeración, la comparación o símil, la gradación, la definición y la prosopopeya.

Según Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* la enumeración es una:

Figura de construcción que permite el desarrollo del discurso mediante el procedimiento que consiste en acumular (acumulación) expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de partes (aspectos, atributos, circunstancias, acciones, etc.) de un todo. (Beristáin, 2008. P. 173).

En el primer fragmento del texto de la poeta, la enumeración está presente en la siguiente oración: “Gritos, jadeos, imprecaciones, forman una <<sustancia silenciosa>>.” (Pizarnik, 2001. P. 282), en el uso de las palabras: “**gritos, jadeos, imprecaciones**”. En “Magia negra” hay una enumeración caótica en tanto rompe la coordinación que priva entre las partes. Siguiendo a Beristáin:

Esta figura puede producir el efecto de encarecer la riqueza y variedad de sus elementos, ordenando lo que se presenta en forma anárquica y dándole interna coherencia. Los miembros de este tipo de enumeración ya no se presentan en series ordenadas (como en las antiguas y primitivas letanías cristianas, por ejemplo) sino en un amontonamiento informe que, sin embargo, ofrece en armonía la diversidad, inclusive antitética, de los aspectos del todo... (Beristáin, 2008. P. 176).

Este tipo de enumeración aparece en la plegaria del personaje Erzébet: “*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.*” (Pizarnik, 2001. P. 292). Esta enumeración acumula palabras que nos remiten al agua como: “**las aguas**”, “**los ríos**” y “**los océanos**”, pero se torna caótica con la inclusión de las palabras: “**las montañas**” y

“los techos”. También hay en el texto una enumeración compleja o distribución: “...en la que se dice algo de cada uno de los términos enumerados...” (Beristáin, 2008. P. 174). Enumeración presente en “Torturas clásicas”: “También empleaba el atizador, con el que quemaba, al azar, mejillas, senos, lenguas...” (Pizarnik, 2001. P. 287). Atendemos a la enumeración y descripción de una acción en la primera parte, y a la enumeración de distintas partes del cuerpo en la segunda. En “Muerte por agua” tenemos otro ejemplo de enumeración caótica: “Le arrojan más agua y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta.” (Pizarnik, 2001. P. 284), en este caso antitética, en tanto se vale de la acumulación de los términos **“de pie”**, **“erguida”** y **“muerta”**. En donde **“de pie”** y **“erguida”** nos sugieren algo vivo, que se sostiene por sí mismo, y en cambio la palabra **“muerta”** nos habla, como es obvio, de lo caído, inerte e inanimado.

Los anteriores, son tan sólo unos cuantos ejemplos de la utilización de la figura de enumeración en el escrito de Pizarnik. Dicha figura se utiliza en múltiples ocasiones y es necesario considerar que está ligada a la descripción, para destacar también la importancia de esta última figura en *La condesa sangrienta*. En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin afirma que: “La enumeración suele formar parte de la *descripción*, y pueden sus términos ir relacionados entre sí sindéticamente (mediante nexos) o asindéticamente (sin ellos)...” (Beristáin, 2008. P. 175).

La comparación o símil es también una figura de uso frecuente en el palimpsesto de Alejandra Pizarnik. Para Helena Beristáin esta figura:

Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes), la relación de *homología*, que entraña —o no— otras relaciones de analogía o semejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos. (Beristáin, 2008. P. 96).

Un ejemplo de comparación o símil se encuentra en la siguiente cita: “Como el atizador o los cuchillos, esas viejas son instrumentos de una posesión.” (Pizarnik, 2001. P. 283), en donde las **“viejas”** son como **“el atizador”** o como **“los cuchillos”**; en “Torturas clásicas”: “Si el acto sexual implica una suerte de muerte...” (Pizarnik, 2001. P. 287), en donde la comparación se realiza entre **“el acto sexual”** y la **“muerte”**; en “Magia negra”: “inmovilizar su belleza para que fuera eternamente *comme un rêve de pierre*.” (Pizarnik, 2001. P.

291), en donde la **“belleza”** se compara con **“un sueño de piedra”**; en “Medidas severas”: “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.” (Pizarnik, 2001. P. 296), en donde se compara a **“la condesa Báthory”** con **“Sade”** y con **“Gilles de Rais”**; y en “El espejo de la melancolía”, en donde aparece paralelamente, un procedimiento paradójico en la ruptura de sentido que implica comparar el **“tiempo”** con la **“suspensión del transcurrir”**: “Al melancólico el tiempo se le manifiesta como suspensión del transcurrir...” (Pizarnik, 2001. P. 291).

Alejandra Pizarnik afecta la lógica de las expresiones de su escrito, al recurrir, en variadas ocasiones, a la gradación, que como apunta Beristáin:

...consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc., o decrecientemente, a la inversa... (Beristáin, 2008. P. 239).

La figura de gradación está presente, por mencionar algunos ejemplos, en “La virgen de hierro”: “Ya consumado el sacrificio, se toca otra piedra del collar: los brazos caen, la sonrisa se cierra así como lo ojos, y la asesina vuelve a ser la <<Virgen>> inmóvil en su féretro.” (Pizarnik, 2001. P. 283), en “Torturas clásicas”:

Se escogían varias muchachas altas, bellas y resistentes –su edad oscilaba entre los 12 y los 18 años– y se las arrastraba a la sala de torturas en donde esperaba, vestida de blanco en su trono, la condesa. Una vez maniatadas, las sirvientas las flagelaban hasta que la piel del cuerpo se desgarraba y las muchachas se transformaban en *llagas tumefactas*; les aplicaban los atizadores enrojecidos al fuego; les cortaban los dedos con tijeras o cizallas; les punzaban las llagas; les practicaban incisiones con navajas (si la condesa se fatigaba de oír gritos les cosían la boca; si alguna joven se desvanecía demasiado pronto se la auxiliaba haciendo arder entre sus piernas papel embebido en aceite). La sangre manaba como un géiser y el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo. Y tanto, que debía ir a su aposento y cambiarlo por otro (¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?). También los muros y el techo se teñían de rojo. (Pizarnik, 2001. P. 285)

y especialmente en “Muerte por agua”, en tanto el fragmento entero es una gradación:

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. (Pizarnik, 2001. P. 284).

Como afirma Beristáin, la definición:

...tiene la finalidad de aclarar el *significado* del cuerpo léxico que ha sufrido una desfiguración a través del tiempo, restableciendo así el primitivo significado etimológico; es decir, a partir de la *palabra*, preguntar su significado y atribuírselo. El *sentido* de esta figura se ha ampliado más allá de los límites del significado meramente etimológico, a cualquier concepto. (Beristáin, 2008. P. 129).

En el texto de Alejandra Pizarnik encontramos una definición de la muerte en “Torturas clásicas”: “Pero ¿quién es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Báthory.” (Pizarnik, 2001. P. 287). Otro ejemplo de esta figura está en “Magia negra”, en donde Darvulia es definida como **“la hechicera del bosque”**: “Fue en 1604 que Erzébet quedó viuda y que conoció a Darvulia. Este personaje era, exactamente, *la hechicera del bosque*, la que nos asustaba desde los libros para niños.” (Pizarnik, 2001. P. 292).

La prosopopeya es una figura cuya finalidad es dar vida a los seres inanimados, y en ese sentido nos remite también a la metáfora, al relacionar una cosa inerte con un cuerpo vivo o con diversas cualidades del cuerpo vivo. También existe una relación entre la prosopopeya y la alegoría, ya que esta última completa la imagen y da pie a la biografía que da vida a personajes muertos o inanimados. En “Baños de sangre”, Pizarnik recurre a la prosopopeya en la siguiente cita: “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.” (Pizarnik, 2001. Pp. 292 y 293), en donde la **“vejez”** es **“el demonio de la decrepitud”** y hay que someterlo. Otra prosopopeya que involucra al término vejez y que está incluida en el mismo fragmento, nos invita a imaginar una vejez que se aleja **“corrida y avergonzada”**, y con ello, el término abstracto **“vejez”** adquiere cualidades humanas pues corre y se avergüenza: “Aseguró –o auguró– que, trocando la tonalidad, empleando sangre azul en vez de roja, la vejez se alejaría corrida y avergonzada.” (Pizarnik, 2001. P. 293).

Además de las figuras anteriormente mencionadas, que son las que se incluyen con mayor incidencia en el escrito, Pizarnik inserta otras figuras de pensamiento como la paradoja, la antítesis, la descripción, el retrato, la prosopografía, la etopeya, la topografía y la deprecación.

La paradoja es una figura que altera la lógica de la expresión al reunir ideas que al parecer son contradictorias u opuestas. En “Medidas severas” accedemos a una paradoja al plantear un **“silencio constelado de gritos”**, misma que nos sugiere también un proceso metafórico al relacionar el cielo con el silencio y las constelaciones con los gritos. Cito a Pizarnik: “...por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable.” (Pizarnik, 2001. P. 296).

La antítesis, por su parte, contrapone unas ideas a otras, sin romper, como la paradoja, con la lógica de una expresión. Un ejemplo de esta figura lo tendríamos en “Torturas clásicas”: “Oscuramente, debían sentirse terriblemente humilladas pues su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realzado por la presencia <<humana>> de la condesa perfectamente vestida que las contemplaba.” (Pizarnik, 2001. P. 286). En la cita, lo animal se contrapone a lo humano, la oscuridad a la piel blanca de la condesa que contempla y la desnudez de las muchachas a la presencia vestida del personaje Erzébet.

La descripción enumera los rasgos y las características sensibles de un objeto, es una figura que se utiliza para presentar objetos, personajes, lugares, épocas, procesos, etc. Pizarnik la utiliza, por ejemplo, para presentar la jaula: “Tapizada con cuchillos y adornada con filosas puntas de acero, su tamaño admite un cuerpo humano; se la iza mediante una polea.” (Pizarnik, 2001. P. 284).

El retrato, la prosopografía, la etopeya y la topografía son figuras descriptivas. El retrato trata de la descripción de las cualidades físicas y morales, como en las siguientes líneas en que Pizarnik describe al personaje Erzébet: “...una silenciosa de palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos del color suntuoso de los cuervos.” (Pizarnik, 2001. P. 282). La prosopografía es una descripción exterior, es decir, sólo de cualidades físicas, como ocurre en la siguiente cita: “Sus viejas y horribles sirvientas...” (Pizarnik, 2001. P. 283). La etopeya es una descripción que se limita a las cualidades morales. Figura que aparece en “La fuerza de un nombre”: “...los Báthory eran crueles, temerarios y lujuriosos.” (Pizarnik, 2001. P. 287). Y la topografía trata de la descripción de un lugar, como la que observamos en “Castillo de Csejthe”:

Castillo de piedras grises, escasas ventanas, torres cuadradas, laberintos subterráneos, castillo emplazado en la colina de rocas, de hierbas ralas y secas, de bosques con fieras blancas en invierno y oscuras en verano, castillo que Erzébet Báthory amaba por su funesta soledad de muros que ahogaban todo grito. (Pizarnik, 2001. P. 293).

Como último ejemplo de la utilización de las figuras de pensamiento en el texto de la argentina, acudimos a la deprecación. Dicha figura es una optación²⁹, seguida por una súplica o por un ruego. La plegaria en “Magia negra”, es un ejemplo de deprecación:

Isten, ayúdame; y tú también, nube que todo lo puede. Protégeme a mí, Erzébet, 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 Erzébet de todo mal. (Pizarnik, 2001. P. 292).

En lo que respecta a los tropos (metáfora, sinécdoque y metonimia) en *La condesa sangrienta* Alejandra Pizarnik utiliza en primer lugar la metáfora. La palabra “tropo” viene del griego y significa vuelta o giro. En retórica el tropo consiste en el empleo de una palabra en sentido figurado. Los tropos sustituyen el nombre de unas cosas por el nombre de otras con las que mantienen alguna relación de semejanza o analogía. En los tropos acontece un giro de la significación. Raúl Dorra plantea que un discurso “hace figura” cuando desarrolla esa “suerte de acrobacia semántica”:

El arte de hablar, el discurso retórico, hace del momento de la comunicación un espectáculo que podemos describir como teatralidad o agonismo. De una o de otra manera se trata de una exposición, de un cuerpo ofrecido a una mirada. La tercera fase de la construcción del discurso –la *elocutio*– corresponde al momento de la manifestación verbal, esto es, al momento en que se escogen las palabras que expondrán lo seleccionado en la *inventio* y lo ordenado en la *dispositio*. Estas palabras tendrán a su cargo la tarea del *ornatus*, y cuando, en una suerte de acrobacia semántica, en vez de su significado habitual expongan un giro de la significación, construirán una *figura*, es decir, se comportarán como el bailarín o el gimnasta que pone su cuerpo en tensión y lo ex-pone, ora detenido, ora en movimiento, pero siempre convertido en obra de arte. Figura es, pues, primero el espectáculo de un cuerpo de proporciones y movimientos estéticos y luego, por analogía, la palabra o la frase que realiza una actividad semejante. (Dorra, 2002. Pp. 127 y 128).

Cabe mencionar que como Raúl Dorra indica, la figura o el efecto estético no sólo se forma en la transposición del nombre de una cosa a otra, sino que también puede obtenerse nombrando las cosas con su nombre propio:

En cuanto a las figuras, si la retórica se ocupó tanto de ellas es porque consideró que eran la fuente del poder transformador del discurso y, sobre todo, porque pensó que por virtud de un adecuado uso de las figuras es como un discurso se convierte en obra de arte. Pero, volviendo a nuestro tema, subrayemos que no basta con que haya

transposición para que haya figura, es decir, tensión verbal y efecto estético. No sólo puede ocurrir que la transposición del nombre de una cosa a otra no produzca mayor impacto en el destinatario del mensaje sino que una cosa nombrada con su nombre propio se convierta, no obstante, en causa de un efecto retórico. (Dorra, 2002. P. 28).

Por ejemplo en la siguiente cita, la palabra “costureritas” irrumpe en el contexto del fragmento, a través del diminutivo, evocando la niñez y la ternura que le son propias: “...y en eso, en el desplazamiento operado entre dos ámbitos discursivos, consistiría la transposición.” (Dorra, 2002. P. 29):

No siempre el día era inocente, la noche culpable. Sucedió que jóvenes costureras aportaban, durante las horas diurnas, vestidos para la condesa, y esto era ocasión de numerosas escenas de crueldad. Infaliblemente, Dorkó hallaba defectos en la confección de las prendas y seleccionaba dos o tres culpables (en ese momento los ojos lóbregos de la condesa se ponían a relucir). Los castigos a las costureritas –y a las jóvenes sirvientas en general– admitían variantes. (Pizarnik, 2001. P. 286).

Por su parte, la utilización de los tropos en *La condesa sangrienta* permite que la sangre se reduzca al rojo, que Erzébet devenga monstruo y muerte, que el espejo se convierta en morada, que el alma melancólica devenga en galería silenciosa de ecos y de espejos, entre muchos otros desvíos o giros de la significación.

En su reflexión de la “figura como tropo”, Raúl Dorra se refiere a una palabra que, víctima de la manipulación artística, es conducida al accidente o al tropiezo:

...*tropo* equivale a decir *tropiezo*; cuando un cuerpo encuentra un obstáculo para su libre deslizamiento, un obstáculo por efecto del cual dicho cuerpo es obligado a efectuar un giro sobre sí mismo, el cuerpo realiza un accidental movimiento que lo convierte en un *tropo*, un “tropezado”. Observando estos pequeños traumas que desvían la marcha normal de los cuerpos, nuestros clásicos pensaron que otro tanto ocurría con las palabras sacadas de lugar, violentadas en su marcha por una suerte de tropiezo discursivo. Una palabra que tropieza, una palabra que se desvía de modo tal que su flujo semántico queda abruptamente modificado se convierte en un *tropo*. Es claro que entre el accidente del cuerpo y el accidente de la palabra hay una

diferencia esencial: aquél es resultado de un azar –o en todo caso de la intervención de una ley de la naturaleza– mientras que éste es resultado de un trabajo artístico pues el tropo retórico resulta de un cálculo del manipulador de las palabras –orador o escritor. Así, si los retóricos clásicos –y aun los modernos– llamaron tropo a esta manipulación del semantismo obrado para lograr un efecto, ello se debe a que atendieron a un aspecto de la comparación y procedieron a generalizarlo. Dicha comparación, por lo tanto, comporta una sinécdoque.

Esta observación nos lleva una vez más a tropezar (¿emplearé ese tropo?) con la relación, fundante, entre el cuerpo y el discurso o, como preferiría un clásico, entre el cuerpo y la palabra. (Dorra, 2002. P. 31).

El tropo por excelencia y el utilizado con mayor asiduidad en el escrito de Pizarnik es la metáfora. Este tropo expresa una idea con el nombre de otra, y el préstamo del nombre implica la interacción entre las características de ambas ideas o cosas. La metáfora se sostiene en la relación analógica o de semejanza que existe entre las cosas. Sobre la metáfora, Helena Beristáin propone también lo siguiente:

Figura importantísima (principalmente a partir del barroco) que afecta al *nivel* léxico/semántico de la *lengua* y que tradicionalmente solía ser descrita como un *tropo* de dicción o de *palabra* (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta como una *comparación* abreviada y elíptica (sin el verbo)...

...y en esta *figura* se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la No identidad de los dos *significantes* correspondientes. (Beristáin, 2008. Pp. 310 y 311).

Raúl Dorra cita aquello que Aristóteles apunta sobre la metáfora:

...en su *Retórica*, tratado en que vuelve sobre la metáfora pero esta vez específicamente sobre la “metáfora de analogía” cuyo uso es siempre recomendable para el orador porque tiene la propiedad de “sensibilizar los objetos” poniéndolos “ante los ojos” del oyente. (Dorra, 2002. P. 27).

La metáfora, al nombrar una idea con el nombre de otra cosa, relaciona ambas cosas y provoca un giro en la significación de cada una. Esta figura propicia la conexión, basada en la semejanza o la analogía, entre diferentes esferas semánticas, o en otras palabras, la conexión entre palabras e ideas diferentes que tiene por resultado el incremento de la potencia de su significado:

...la metáfora –o la figura– no consiste tanto en la transposición de un sentido en el interior de un nombre sino en una suerte de euforización o potenciación de un significado. Si digo –citando otra vez el tango de Enrique Santos Discépolo– “sol de mi vida” no estoy transponiendo o reemplazando el nombre *mujer* –que supuestamente debería estar allí– sino expandiendo el significado de *sol*: para que *sol* signifique *mujer* del modo como quiero que signifique, necesito que en primer lugar signifique *sol*, y que a este significado agregue otro, en este caso *mujer*, es decir que concurren dos significaciones para que el significante duplique su potencia. (Dorra, 2002. P. 30).

En el texto de Alejandra Pizarnik encontramos diversas metáforas. En “Torturas clásicas” Pizarnik se vale de una metáfora para definir a “la condesa Báthory”: “Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte?” (Pizarnik, 2001. P. 287). La condesa es **“la muerte”** y Pizarnik nos describe a la condesa como una **“sombria y hermosa dama”**. En este sentido, podemos hablar de una muerte hermosa. En “El espejo de la melancolía” tenemos otra metáfora en la cual el **“espejo”** deviene **“morada”**: “Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada.” (Pizarnik, 2001. P. 289). Esta metáfora nos recuerda aquello que se advierte desde el inicio de este fragmento: que la condesa vive en el espejo, vive contemplándose, vive en la ilusión que es su reflejo: “... vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma...” (Pizarnik, 2001. P. 289). En “Un marido guerrero” el proceso metafórico permite que Erzébet sea también monstruo:

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. (Pizarnik, 2001. Pp. 288 y 289).

En “El espejo de la melancolía” es gracias a la metáfora que el alma del melancólico es una **“silenciosa galería de ecos y de espejos”**: “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.” (Pizarnik, 2001. P. 290). Dorkó y Jó Ilona, las sirvientas de la condesa, se convierten, gracias al proceso metafórico, en dos viejas **“escapadas de alguna obra de Goya”**. A la metáfora le sigue una figura de pensamiento, a saber, un retrato que plantea características morales y físicas de estos personajes: “En cuanto a sus días, la bellísima condesa no se separaba de dos viejas sirvientas, dos escapadas de alguna obra de Goya: las sucias, malolientes, increíblemente feas y perversas Dorkó y Jó Ilona.” (Pizarnik, 2001. P 294).

La sinécdoque se sostiene en la utilización de ideas o palabras que mantengan entre ellas una relación de coexistencia. En este tropo una idea se expresa con el nombre de otra. Alejandra Pizarnik se vale de la sinécdoque en la siguiente cita:

La sangre manaba como un géiser y el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo. Y tanto, que debía ir a su aposento y cambiarlo por otro (¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?). También los muros y el techo se teñían de rojo. (Pizarnik, 2001. P. 285).

En donde el color **“rojo”** es la **“sangre”**. La anterior sería un ejemplo de sinécdoque particularizante: “...en la que por medio de lo particular se expresa lo general; por medio de la parte, el todo; por medio de lo menos, lo más; por medio de la especie, el género...” (Beristáin, 2008. P. 474) en tanto se establece una relación que va de la parte al todo, es decir, el rojo es una característica o una parte de la sangre que, gracias al tropo, representa todo lo que la sangre es.

Por último, está la metonimia, tropo que también expresa una idea con el nombre de otra, sólo que en este caso se utilizan palabras que mantengan entre ellas una relación de sucesión o dependencia. Un ejemplo de este tropo en *La condesa sangrienta* es el siguiente: “Para atraerlas, las secuaces de Erzébet argumentaban que la Dama de Csejthe, sola en

su desolado castillo, no se resignaba a su soledad.” (Pizarnik, 2001. P. 293). La metonimia se encuentra en la expresión “**Dama de Csejthe**”, en donde el lugar “**Csejthe**” se usa para hablar del personaje que de él procede, en este caso, para hablar del personaje Erzébet.

Al observar el comportamiento de los tropos, entendemos bien aquello que Dorra nos dice en su libro: “...según la perspectiva de la que sea observada, una cosa, sin dejar de ser ella misma, puede también ser otra y al mismo tiempo otra.” (Dorra, 2002. P. 135).

Como hemos visto, el estudio de las figuras retóricas nos permite observar los juegos del lenguaje inscritos en la obra, nos permite acceder al ritmo y a los giros semánticos del texto. Por ejemplo, las figuras descriptivas, de las que encontramos varias en el texto de la argentina, detienen la acción de la historia alterando el ritmo. Los tropos, como hemos visto, duplican la potencia del significado de las cosas al nombrarlas con el nombre de otras. Es gracias a todas estas figuras y a sus respectivos efectos, que el texto de Pizarnik crea un espacio adecuado para la aparición de una figura de lo siniestro.

Gracias a la autoexpulsión que lleva a cabo en el proceso de enunciación, Alejandra Pizarnik crea un texto literario que hace figura, pero esto implica, siguiendo a Dorra, que la poeta devenga en lo otro:

Creo que todos los mitos a los que aquí hemos aludido, y acaso todo mito, son formas de la enunciación si concebimos la enunciación como la irrupción del habla y a ésta como el acto por el cual el uno se autoexpulsa para convertirse precisamente en *uno* en la medida en que se mira a sí y se vuelve sobre sí como *otro*. El habla, pues, es el acto que da lugar al *uno* –el cual sería el sujeto de dicho acto–, un *uno* desplazado de sí, siempre próximo y siempre inasible. Enunciar es expulsar y crear la necesaria distancia para que aparezca el *yo* y por lo tanto la estructura elemental *uno-otro, cuerpo-mundo*. (Dorra, 2005. Pp. 26 y 27).

Autoexpulsión del sujeto que pertenece también a los procesos de enunciación que se llevan a cabo en textos pictóricos, literarios, musicales, u otros. En donde lo uno, igualmente, se convierte en lo otro.

Pero, ¿qué es lo que Pizarnik deja tras su autoexpulsión en *La condesa sangrienta*? ¿Qué nos deja al volverse otra u otro? ¿Qué permanece en su ausencia? La necesidad del palimpsesto (su importancia en los procesos creativos y recreativos, como

veremos en el siguiente capítulo), la figura, el texto, un significante de lo humano. Raúl Dorra cree que la última palabra de un texto nos remite al plan de la obra entera, y en el relato de Alejandra Pizarnik la última palabra es “**horrible**”: “Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible.” (Pizarnik, 2001. P. 296).

Se expande la significación del texto trayendo consigo la serie de deducciones hasta aquí realizadas acerca de “eso” difícil de nombrar, eso “horrible”: pongamos en infinitivo malestar, represor, siniestrar, violentar, transgredir, a la manera de vías y trayectos interpretativos: primero ante el extrañamiento de nosotros mismos, y después ante lo seductor que resulta el arte cuando muestra precisamente aquello que nos es difícil nombrar y que por lo tanto figuramos. La figura entonces sustituye lo inescrutable sin convertirlo en un oxímoron. Plantear “eso” difícil de nombrar en infinitivo resulta conveniente porque indicamos así su historicidad y por ende no una contención que responde sólo a sujetos particulares, sino a lo que compete a la propia Historia de la humanidad. Aquí volveríamos a esa noción de *homo homini lupus* que conmueve a la filosofía y al psicoanálisis, empeñados en buscar y ofrecer razones, y que el arte coloca en primer plano.

Capítulo IV. Un palimpsesto más: “La Condesa”

En términos creativos y como un rasgo singular de la autora de esta investigación, se encuentra la realización del diseño escenográfico de la obra teatral “La Condesa”. Las piezas escenográficas que aquí se exponen tienen sus antecedentes en estudios de licenciatura en Artes Visuales y en varias exposiciones plásticas, tanto individuales como colectivas. Antecedentes que se combinan, en términos interdisciplinarios, con el estudio de la literatura y con el teatro.

El proyecto escenográfico llevado a cabo para la puesta en escena se ofrece como otro medio de aproximación al relato pizarnikiano y a la teoría del palimpsesto. Las artes escénicas nos permiten trabajar con el texto de Alejandra Pizarnik desde una perspectiva artística y ofrecer una nueva interpretación que rescata los elementos teóricos y literarios para construir, a través del teatro, una figura de lo siniestro que refleje el relato de la poeta. Recordemos que en el “Capítulo I. *La condesa sangrienta* y el palimpsesto” nos referimos a *La condesa sangrienta* de Pizarnik como un palimpsesto en tanto escritura que se da sobre otra escritura. El texto pertenece a lo que Genette nombra literatura en segundo grado. En dicho capítulo, analizamos lo correspondiente a la hipertextualidad en el relato de Pizarnik, y lo definimos como hipertexto en relación a la novela de Valentine Penrose. En el terreno del arte, según Genette, cada texto está abierto para dar continuación al proceso creativo en términos hipertextuales.

La importancia de la hipertextualidad en el arte, analizada a partir de la teoría de Gérard Genette, y en particular del palimpsesto como pretexto para la creación y recreación de figuras, fue nuestro punto de partida para la realización escenográfica de la obra teatral “La Condesa”, que funciona como hipertexto en relación al relato pizarnikiano. Dijimos también en el capítulo I, que *La condesa sangrienta* funciona como todo estado redaccional, es decir, como hipertexto en relación al precedente y como hipotexto en relación al siguiente. El proceso hipertextual que se forma entre *La condesa sangrienta* y “La Condesa” provoca una desfiguración que se da principalmente en el paso de la literatura a las artes escénicas. La puesta en escena se vale de la figura pizarnikiana para formular la suya en una disciplina distinta, en este sentido, la relación

hipertextual es diferente a la que se da entre el texto de Penrose y el de Pizarnik, que se mantiene en un terreno literario, pero escritural. “La Condesa” por su parte, intenta traducir los elementos retóricos y literarios del libro de Pizarnik a la forma teatral. La figura del relato es recreada y desfigurada a través del texto dramático y su representación.

La obra “La Condesa” [dirigida y escrita por Rodrigo Canchola]³⁰ consta de un proyecto experimental realizado por la compañía teatral “Imaginartes” en la ciudad de Querétaro, México. Basada en el relato pizarnikiano y realizada de manera multidisciplinaria, “La Condesa” se propuso como una fusión de múltiples disciplinas artísticas, a saber, la música, las artes plásticas, el diseño de vestuario, el teatro y la literatura. Multidisciplinariedad que si bien corresponde al teatro como una característica inherente, aquí se construye a manera de palimpsesto, es decir, en la creación de un texto sobre otro texto, en este caso, imágenes plásticas y teatrales sobre imágenes literarias. Dicho trabajo multidisciplinario se realizó y constituyó de la siguiente manera:

El elenco de la primera temporada constó de ocho actrices:

- Elizabeth Peralta.....Ente/Dadora/Darvulia
- María Fernanda Monroy.....Ente/Dadora/Mozo
- Mónica Durán.....Ente/Dadora/Dorkó
- Nahomi Ochoa Abbud.....Ente/Dadora/Mozo
- Olivia Lara.....Ente Dadora/Jó Ilona
- Paulina Q. Torres.....Ente/Dadora/Darvulia
- Rubí Cervantes.....Ente/Dadora/Jó Ilona
- Sharon Chávez.....La condesa

El equipo creativo de la obra fue el siguiente:

- Yunuen Martínez.....Piezas escenográficas
- Sharon Chávez.....Diseño y realización del vestuario del personaje “La condesa”

- Irma Ruiz.....Diseño de vestuario de los personajes “sirvientas” y “dadoras”
- Abigail Villa, América Pozas, Benjamín Maqueda, Irma Ruiz y Karina Solís.....Realización de vestuario de los personajes “sirvientas” y “dadoras”
- Luis Galicia.....Diseño publicitario
- Jean Paul Carstensen.....Iluminación
- Leich Rodríguez, Ricardo Téllez y Rodrigo Canchola.....Música
- Leich Rodríguez.....Voz
- Ricardo Téllez Mosqueida.....Accesorios
- Edgar Cañas.....Video
- Alejandro Farias.....Fotografía
- Nancy Hinojosa.....Producción ejecutiva
- Alejandro Franco.....Asistente de dirección
- Rodrigo Canchola.....Dirección general y texto

El trabajo escenográfico realizado para la obra teatral “La Condesa” se ofrece como respuesta a la posibilidad de creación y recreación que nos ofrecen los textos. El estudio del palimpsesto, de lo siniestro y de la construcción retórica en el relato de Pizarnik se transforma en herramienta para una propuesta creativa de superposición de textos (las obras literarias, el guión teatral y el trabajo escenográfico). Esto es, el conocimiento de las diversas estrategias literarias, identificadas en el texto de la autora mediante esta investigación, nos ha permitido justificar el trabajo de diseño escenográfico realizado para la obra de teatro.

Para la producción de las piezas nos basamos en características específicas del texto de Pizarnik, a saber: la repetición, el doble y el espejo, que tienen que ver con lo especificado en torno a lo siniestro como figura primordial del relato. También utilizamos los juegos de luz y oscuridad y el teatro de sombras, que como cualidades importantes del texto literario, son también una parte fundamental del diseño escenográfico.

Las piezas fueron creadas utilizando una técnica escultórica que parte de la realización de moldes y figuras a partir de la tela (manta de cielo), la resina y la escayola.

Como un antecedente (en términos técnicos) del trabajo plástico llevado a cabo en la obra teatral (que mezcla la escultura, la instalación y el diseño escenográfico) se encuentra la exposición “El cuerpo ante el signo”³¹.

Las piezas que conforman el diseño escenográfico de “La Condesa” son tres (v. Imágenes 1-13):

- Un trono blanco vacío, con texturas de escayola, cuyo respaldo es un espejo
- Un segundo trono, casi idéntico al primero pero que incluye la figura de una mujer integrada al trono, de tamaño natural y que hace las veces de doble del personaje “La condesa” (el molde de esta pieza se obtuvo directamente del cuerpo de la actriz que interpreta al personaje “La condesa”)
- Un árbol blanco con rostros

A parte de las tres piezas principales se realizaron treinta máscaras blancas (todas construidas a partir de rostros femeninos). Todas las piezas son blancas y de tamaño natural.

La concepción escénica recae en el acomodo del espacio concebido en términos dinámicos y busca la cercanía del público con la escenografía, que funciona como hilo conductor de escena a escena. Las piezas se encuentran entrelazadas con el espectador rompiendo con la cuarta pared, para hacerlo parte de la obra. Entre los tronos se ubica una tela a manera de ciclorama.

La escenografía expresa lo siniestro principalmente a través de la repetición. Tenemos la repetición de módulos en los tronos, la repetición del trono, la repetición del personaje “La condesa” en su doble escultórico, y la de formas y movimientos que se consigue mediante el ciclorama. El espejo como respaldo en los tronos permite reflejar al público, así como ciertos fragmentos de las escenas. El doble de la condesa, sentado en el segundo trono, es personaje, reflejo y testigo. El blanco de las esculturas contrasta con los momentos de oscuridad de la obra, oscuridad a la que se integran por su solución temática.

En “La Condesa” las piezas escenográficas, la música, el vestuario, las artes escénicas y la iluminación, se conforman como una multiplicidad que pretende conducir

al espectador a un espacio siniestro que nos parece de gran importancia en el acontecer artístico contemporáneo por remitirlo, en parte, a su propia circunstancia cultural³².

A continuación incluimos el guión completo:

LA CONDESA
De Rodrigo Canchola
(adaptación literaria de Gabriela Aguirre)
Basada en “La condesa sangrienta” de Alejandra Pizarnik

PERSONAJES:

La Condesa Báthory.

Dorkó, sirvienta.

Darvulia, hechicera.

Jó Ilona, sirvienta.

Dadoras, Entes.

ESCENA 1:

RITUAL MORTAL

Al dar la tercera llamada se encienden, una a una, antorchas que son manipuladas por Entes. Al centro la primer Dadora es acorralada. Movimientos coreográficos inspirados en tambores venezolanos delimitan el espacio; la Dadora sufre los ataques de sus agresoras y lentamente responde a ellos. Cada Ente toma un balde de agua helada y arremete contra ella hasta dejarla congelada, inmóvil.

ESCENA 2:

LA LIBERTAD DE LOS SERES INEXISTENTES

La Condesa aparece de entre el público. Mirada perdida, su sonrisa brilla al escuchar el último suspiro de la Dadora muerta por agua. Silbidos de conciencia sonorizan el primer ataque de esquizofrenia que sufre. Se escuchan lamentos de sus víctimas, jadeos y gritos acompañados de sombras y espectros que arremeten contra la Condesa. Momento de desquicie total. De los labios hermosos de la Condesa sale un horrible y estruendoso basta. Los espectros regresan a su posición y la Condesa se recupera entre el sudor frío que empalidece su gesto.

ESCENA 3:

LA ESQUIZOIDE CONDESA

(Entra Dorkó)

Dorkó: Señora...

Condesa: ¿Qué pasa?

Dadoras: Afuera, afuera...

Dorkó: ¿Puede escuchar a las tiernas muchachas?

Condesa: Sí, sí, las escucho: ¡Arrójalas al fondo del tenebroso recinto! ¡Que canten para mí la silenciosa canción de sus lamentos! (Fuera de sí).

Dorkó: ¡Señora! ¿Se encuentra bien? Se respira la lenta soledad nocturna.

Condesa: Dorkó, tendremos entonces un desfile de manos y caras. Prepara todo.

Dorkó: Si me permite, mi noble dama: es importante que usted se abstenga de mostrar que cojea o está débil.

Condesa: (Regresando en sí) La inmovilidad es señal de prontitud para la acción.

ESCENA 4:

TORTURAS

(En el calabozo, Darvulia y Jó Ilona han lacerado y torturado a las Dadoras a quienes ese día la Condesa honrará dándoles muerte en una sombría ceremonia)

Jó Ilona: ¡Mira cómo se ha detenido pálida! (Refiriéndose a la Dadora que lastima)

Dadora 1: ah, ah, ah. (Flagelada)

Darvulia: Silencio, todo debe obedecer a la lentitud. (Afila algún atizador y luego corta)

Dadora 2: Mmmm... (Sonidos de desesperación)

Jó Ilona: Golpear contra los muros una cabeza que se entreabre y se rompe en llanto.

Darvulia: Extender sobre la mesa un sexo inerte.

Darvulia y Entes: Vaciar la existencia y retomar el vacío de una libertad cristalina. (En forma de rito)

Condesa: ¡Vieja horrenda! (Saludando a su hechicera). Tengo un apetito que... podría morder y devorar tantos corazones, fustigar a estas muchachas hasta transformarlas en llagas tumefactas.

Darvulia: Nunca llegue a hartarse.

Condesa: Nunca, lo juro.

Jó Ilona: ¿Qué sangre quiere?

Darvulia: Maldita. En este momento están casi sin respiración (Risa de complicidad de todas)

Condesa: Hagan una infusión, y que se la den de beber a las enfermas. (Dorkó molesta a la elegida)

Darvulia: No le molestes, he sellado sus oídos.

Condesa: (Poseída y extasiada) Es el rojo que tiñe nuestros sexos, el rojo silenciado por la oscuridad. Es la sangre delirante de una dama, que como llave atraviesa la cerradura para entrar en su libertad.

(Apuñala a Dadora 1)

Dadora 3: mmm...mmm...mmm... (Todas silban)

Condesa: ¡Basta! (Ataque epiléptico)

Darvulia: ¡Tijeras, cizallas, pinzas, agujas, navajas!

Condesa: (Mientras la va cosiendo lentamente) Ahora ha pronunciado las palabras que tenía en el corazón.

Dorkó: ¡Hermosa noche!

Darvulia: Ha emprendido, señora, el camino recto que conduce a la belleza eterna. El corazón de la mujer se ha estremecido.

Condesa: Las estrellas esta noche se veían tan bajas que parecían suspendidas entre el cielo y la tierra.

(Apuñala)

Condesa: ¡La criatura humana es un misterio! (De nuevo poseída) Mi soledad se fue poblando de muertas, de melodiosos gritos y llantos. (Desgarrándolas) ¡Más, todavía más, más fuerte...!

Jó Ilona: ¿En qué piensas, arpía, badana? (Jugando con las muertas): Te hablo y no me oyes, me pregunto si todavía vagas por aquí.

Condesa: ¡Que no se cumpla ese mal presagio!

Jó Ilona: Discúlpeme.

Condesa: ¿Qué es lo que dices ahora? ¡Contesta! ¿No sientes respeto por tu posición de sirvienta?

Jó Ilona: Señó...

Condesa: Sujeten la lengua y sigan trabajando tranquilas e impasibles. Dorkó, sígueme. Toma, vieja (Le entrega el atizador a Darvulia) que te traiga suerte...

ESCENA 5:

LAS MÁSCARAS

(Cincuenta máscaras están colgadas, listas para ser manipuladas; las Dadoras son poseídas por los rostros aquí expuestos.

Darvulia conjura la magia negra, invoca a cada uno de los espíritus para completar el hechizo que dará belleza y hermosura a la sombría dama)

Darvulia: “Ca itrá la sará cafena, Ca itrá la sará cafa, seip sol a azebac al ed, res a éragell euq etneidra azebac”.

(Las Dadoras empiezan a mover sutilmente cada máscara, observan el ritual y se activan al escuchar cada palabra que Darvulia pronuncia.

Entre gritos, tambores, silbidos, hierbas de olor y palabras incomprensibles, Darvulia finaliza el conjuro y se dispone a llevar la sangre a la Condesa que la espera impaciente)

ESCENA 6:

BAÑOS DE SANGRE

*(La impaciente y frenética Condesa espera recibir los baños con la sangre de las Dadoras recientemente laceradas y muertas. Dorkó, su criada y mano derecha, desviste a la Condesa y la coloca dentro de la tina)
(Todo esto lo vemos a través del ciclorama)*

Dorkó: Paciencia, mi señora, ya viene.

Condesa: ¿Por qué tarda tanto?

Dorkó: (Coloca un banco en la tina, donde se sienta la Condesa) Escucho las voces y sé que vienen en camino.

Condesa: No más, no más tiempo, Dorkó; observa y dime qué pasa, cuánto más he de esperar...

(Entra Darvulia)

Darvulia: Aquí, noble señora, le entrego la belleza eterna: goce de ella sin pensar en nada más.

(Dorkó y Darvulia bañan en sangre a la Condesa mientras las Dadoras juegan entre el público)

Todos: “Ca itrá la sará cafena, Ca itrá la sará café, seip sol a azebac al ed, res a éragell euq etneidra azebac”.

Condesa: Más, todavía más, más fuerte...

Dadoras: (Silbidos y gritos acompañan la sangre)

Darvulia: El rostro obtuso de los techos contempla los cuerpos extendidos y las mujeres muestran sus bellos cadáveres mutilados.

(La Condesa ordena la limpien para ser vestida)

ESCENA 7:

EL MOZO

(La figura importante, mística y andrógina del mozo aparece debajo del árbol, observando los baños de sangre; la Condesa llega a su trono, se sienta, contempla su rostro a través del autómata)

(Entra el mozo)

(Bailan por todo el lugar la Condesa y él, contemplan una pila de cuerpos, rodean a una Dadora que se encuentra preparada para morir. Entre los dos arremeten contra su víctima, disfrutando de la acción. Esta escena tiene sonidos y canciones de fondo)

ESCENA 8:

EL ESPEJO

(Observamos en el ciclorama un juego de sombras; la Condesa acciona su cuerpo y la sombra que aparece en el ciclorama hace los mismos movimientos que ella)
(La Condesa se sienta en su trono, observa al autómeta y se sienta igual que él)
Condesa: Mi belleza es un sueño de piedra. Soy un ser bello pero terrible. Enferma de mirar morir. Enferma de ser la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica. (Fuera de sí)
(Se repite un fragmento de cada una de las escenas)
(La Condesa aparece sentada en su trono al lado de su autómeta)
Oscuro final.

En el proceso hipertextual en que se concibe “La Condesa”, atendemos a la muerte de la figura como desfiguración, como apertura y proceso continuo, como un devenir nómada de la figura que no es estable ni sedentaria, sino que muere constantemente para recrearse. La creación es eso: intertextualidad, hipertextualidad, palimpsesto.

En su libro *¿Qué es la filosofía?* Gilles Deleuze nos dice que el mundo de las sensaciones que da vida al arte es siempre incierto, es siempre una cuestión abierta: “Toda sensación es una pregunta, aun cuando sólo el silencio responda”. (Deleuze, 2009. P. 198). El arte es una ausencia presente, o para citar a Pizarnik: “un silencio constelado de gritos”. Paradójicamente, como la frase de la autora, la imposibilidad del arte parte de sus posibilidades infinitas. Un texto, en tanto posible-imposible, es un otro necesario para la creación continua de sensaciones que habitan la ausencia del hombre. El texto es un devenir de múltiples reflejos, textos, que, ya sea desde la investigación o desde la creación artística, nos presentan figuras imposibles por su movimiento constante, pero posibles como espectáculo de sensaciones, recreación y juego de presencias (figuras) cambiantes, al igual que nuestras horas sobre horas, días sobre días, cuerpos sobre cuerpos, desfiguros sobre desfiguros, vidas sobre vidas.

Tras la exposición del trabajo creativo nos aventuramos a decir que “esta tesis es un nosotros porque nos compete. Porque el relato de Pizarnik se desea siniestro y yo, para acceder a lo siniestro, me interno en un pueblo que falta, uno en que jamás pueda encontrarme. Me invento brazos, piernas, vientres y rostros que me guían al abismo. Hago de las tinieblas formas y figuras que reflejan mi ausencia. Porque estoy ausente y estás ausente, porque sólo en la ausencia es posible amar el laberinto. Porque en la

escritura desaparecemos. Es un no lugar y paradójicamente *el lugar* en que nos inventamos. Donde yo invento tu risa y tu llanto, y tu me besas o destrozas. Donde tú, lector, te encuentras con la figura que te presento. Pero no es la figura que yo conozco y explico, sino la tuya, la que nace de tu risa y de tu llanto. Y lo diferente de nuestras figuras revela nuestro lazo, pues más allá de toda condición singular, tú y yo, gracias al arte, hacemos palimpsesto en las imágenes del pensamiento, con todo lo terrible, ominoso e incierto de nuestra condición humana”.

Conclusiones: Últimas palabras

Estas visiones, estas audiciones no son un asunto privado, sino que forman los personajes de una Historia y de una geografía que se va reinventando sin cesar. El delirio las inventa, como *procesos* que arrastran las palabras de un extremo a otro del universo. Se trata de acontecimientos en los lindes del lenguaje. Pero cuando el delirio se torna *estado clínico*, las palabras ya no desembocan en nada, ya no se oye ni se ve nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos. La literatura es una salud.

(Gilles Deleuze, 2009. P. 9)

En el estudio de *La condesa sangrienta* identificamos la conformación de la figura de lo siniestro como la condición *sine cuan non* que anima la expresión estésica del relato. El goce del texto radica en su tensión, en su perversidad que si bien no cura, nos lleva a reflexionar sobre la problemática de lo siniestro. La figura que vive en el libro de Pizarnik implica la otredad y rompe la figura para recrearla. Mediante la desfiguración que nos otorga el palimpsesto, la poesía de Alejandra Pizarnik posibilita el deseo de lo ominoso. La repetición (el palimpsesto, la retórica) es, en el libro de la poeta, una forma del acontecer de la desfiguración, es una técnica escritural de mostración de lo siniestro. La repetición desestabiliza la figura, la trasforma, la destruye y la reconstruye, y el cuerpo del relato sube a escena mostrando también el cuerpo del fantasma que le antecede. En la repetición del palimpsesto, lo que podría ser un movimiento maquinal es lo que humaniza, en tanto la repetición es recreación y apertura a la desfiguración. El texto, su violencia, su perversidad, su carácter siniestro, son fundamentales en el terreno del arte para internarnos en lo siniestro de nuestra propia condición, pues como dice Georges Bataille, refiriéndose a la toma de conciencia que implica el conocimiento de personajes como Erzsébet Báthory y Sade:

...la conciencia humana –con orgullo y humildad, con pasión pero con estremecimiento– debe tener conocimiento del horror en su máxima expresión. Hoy en día, la fácil lectura de las obras de Sade no ha variado el número de crímenes

–incluso de crímenes sádicos–, ¡pero induce por entero a la naturaleza humana a la conciencia de sí misma! (Bataille, 2002. P. 184).

En este punto terminal de la investigación surge una pregunta desde la literatura entendida como una salud, es decir, como toma de conciencia: ¿de qué se sirve Alejandra Pizarnik para crear su figura, qué necesita? El relato *La condesa sangrienta* es en más de un sentido, y retomando aquí el título del libro de Sarduy, el “escrito sobre un cuerpo”. Pizarnik escribe sobre su cuerpo, pero para poder hacerlo le es imprescindible escribir sobre el cuerpo de las palabras (valerse de su materialidad), sobre el cuerpo del discurso en donde aparece la figura, sobre el cuerpo de la novela de Penrose y sobre el cuerpo antitético de la humanidad. En una palabra, Pizarnik se sirve y necesita del cuerpo del otro o de lo otro.

¿Pero qué pasa con el otro o lo otro en la sociedad actual, por qué la desfiguración del relato pizarnikiano es una salud? Las condiciones industriales que desgarran a la sociedad en la actualidad, obstaculizan el contacto y la comunicación con el otro y tienen como consecuencia una suerte de devenir epiléptico de la humanidad que desborda la idea del autómatas moderno. Al nivel de lo real lo siniestro se torna en estado clínico. Hablamos de un devenir epiléptico en tanto la deshumanización y el comportamiento maquinal del ser humano nos remiten a un ser vivo que hace las veces de una máquina, y no a una máquina que pareciera estar viva. No necesitamos ser máquinas para comportarnos como máquinas si el cuerpo se hace epiléptico. En este siniestro desfiguro de la humanidad la figura del otro pierde importancia. De ahí la necesidad de la desfiguración en la literatura, en cuanto pone ante nosotros el peligro de lo siniestro como un estado clínico de la sociedad. Creemos que la literatura como salud busca la humanización en la desfiguración artística, contra la deshumanización latente del devenir epiléptico.

La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik y el diseño escenográfico de la obra teatral “La Condesa” son procesos creativos que nos aproximan al otro y a lo otro, y nos advierten mediante lo ominoso ficcional sobre una realidad social en la que la preocupación por el otro se encuentra ausente. Lo ominoso ficcional es vital en el ámbito

del arte contemporáneo desde que éste desea internarse en lo siniestro de nuestra propia condición humana.

Si el devenir epiléptico implica la muerte del sujeto y de su relación con la otredad, el relato pizarnikiano, entendido como salud, nos ofrece una escritura sobre lo siniestro que da vida a la figura y nos conduce al deseo de su desfiguración, para evitar en lo posible, una noche que pierda su historia, sus colores y sus cantos.

Bibliografía

- Barthes, R. (2000). *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- (2002). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. España: Paidós.
- Bataille, G. (2002). *Las lágrimas de Eros*. España: Tusquets.
- (1999). *Lo arcangélico y otros poemas*. España: Visor.
- Bayer, R. (1965). *Historia de la estética*. México: FCE.
- Beristáin, H. (2008). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Deleuze, G. (2009). *¿Qué es la filosofía?*. España: Anagrama.
- Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol*. México: Plaza y Valdés.
- (2002). *La retórica como arte de la mirada*. México: Plaza y Valdés.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Italia: Lumen.
- Foucault, M. (1999). *Historia de la locura en la época clásica*. México: FCE.
- Freud, S. (1991). *Obras completas* (Tomo XVII). Argentina: Amorrortu Editores.
- (1973). *Obras completas* (Tomo I). España: Biblioteca Nueva.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus.
- Hoffmann, E.T.A. (2008). *El hombre de la arena*. España: El barquero.
- Kristeva, J. (2010). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (2011). *Escritos I*. México: Siglo XXI.
- Nasio, J. (1998). *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*. España: Editorial Gedisa.
- Penrose, V. (2006). *La condesa sangrienta*. España: Siruela.
- Pizarnik, A. (2003). *Diarios*. España: Editorial Lumen.

- (2003). *Poesía completa*. España: Editorial Lumen.
- (2001). *Prosa completa*. España: Editorial Lumen.
- Postel, J. y Quétel, C., (compiladores). (1993). *Historia de la psiquiatría*. México: FCE.
- Prada, R. (2003). *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. México: Lupus Inquisitor.
- Rivera Garza, C. (2007). *La muerte me da*. México: Tusquets.
- Sarduy, S. (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Argentina: Editorial Sudamericana.
- Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. España: Seix Barral.
- Westheim, P. (1985). *Mundo y vida de grandes artistas*. México: FCE.

Hemerografía

- Aira, César. Alejandra Pizarnik, Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- Alós, Alvaro. “Alejandra Pizarnik hacia el mito.” *Lateral* [Barcelona] (May 1996): 10-11.
- Amat, Nuria. “La erótica del lenguaje en Alejandra Pizarnik y Monique Wittig.” *Nueva Estafeta* 12 [Madrid] (1979): 47-54.
- Aronne-Amestoy, Lida. “La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso.” *Inti* 18-19 (Fall-Spring 1983-84): 229-44.
- Borinsky, Alicia. “Muñecas reemplazables.” *Culturas* 7 [Paris] (1988): 41-48.
- “The Self and Its Impossible Landscapes.” *A Dream of Light & Shadow. Portraits of Latin American Women Writers*. Ed. Marjorie Agosin. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. 291-302.
- Calafell Sala, Núria. “Sujeto, cuerpo y lenguaje: Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik”. Trabajo doctoral dirigido por Beatriz Ferrús Antón. 2007. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Cámara, Isabel. “Literatura o la política del juego en Alejandra Pizarnik.” *Revista iberoamericana* 51 (1985): 581-89.
- Carrera, Arturo. *Nacen los otros*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

Caulfield, Carlota. "Entre la poesía y la pintura: elementos surrealistas en Extracción de la piedra de locura y El infierno musical de Alejandra Pizarnik." *Chasqui* 21.1 (1992): 3.10.

Chávez Silverman Suzanne. "The Discourse of Madness in the Poetry of Alejandra Pizarnik." *Monographic Review* 6 (1990): 274-81.

—— "The Look that Kills: The 'Unacceptable Beauty' of Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta*." *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Ed. Emilie L. Bergmann and Paul Julian Smith. Durham: Duke UP, 1995. 281-305.

Cobo Borda, J.G. "Alejandra Pizarnik la pequeña sonámbula." *Eco* 26 [Bogotá] (1 Nov. 1972): 40-64.

De Cicco, Gabriela. "Alejandra Pizarnik (1936-1972)", artículo a los 30 años de su muerte. Contratapa de diario "Rosario/12" del 24 de septiembre de 2002.

Di Antonio, Robert E. "On Seeing Things Darkly in the Poetry of Alejandra Pizarnik: Confessional Poetics or Aesthetic Metaphor?" *Confluencia* 2.2 (1987): 47-52.

Fernández Molina, Antonio. "Alejandra Pizarnik: Mensajera de la luna." *Quimera* 23 (1994): 50-51.

Foster, David William. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991. 97-102.

—— "The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik." *Hispanic Review* 62 (1994): 319-47.

Gai, Michal Heidi. "Alejandra Pizarnik: Árbol de Diana." *Romanic Review* 83.2 (1992): 245-260.

García-Serrano, María-Victoria. "Perversión y lesbianismo en 'Acercas de La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik'." *Torre de Papel* 4.2 (1994): 5-17.

Giménez Zapiola, Emilio. "Simplemente no acepto las condiciones de la vida." *Gente* [Buenos Aires] (Oct. 1972): 113-15.

Gómez Paz, Julieta. "Alejandra Pizarnik." *Cuatro actitudes poéticas*. Bs. As.: Conjunta Editores, 1977. 9-47.

Graziano, Frank. "Una muerte en que vivir." *Realidad aparte* 13 (1988): 5-9.

Gregory, Stephen. "Through the Looking-Glass of Sadism to a Utopia of Narcissism: Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta*." *Bulletin of Hispanic Studies*; Jul97, p293, 17p.

Haydu, Susana H. *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*. Washington, DC: Organization of American States, 1996.

Himes, Mavis. "Beyond the Pleasure of the Text: The Writer and the Reader". *Psychoanalysis & Contemporary Thought*, 2001; v. 24 (3), p335, 22p. ISSN: 01615289.

Kuhnheim, Jill S. "Unsettling silence in the Poetry of Olga Orozco and Alejandra Pizarnik." *Monographic Review* 6 (1990) 258-73.

Lombardero, Manuel. "Las desventuradas del Río de la Plata (III): Alejandra Pizarnik." *La nueva España [Oviedo]* (9 Apr. 1997): VII.

Machado Luz. "Ezra Pound y Alejandra Pizarnik." *Imagen* 74-75 [Caracas] (30 Nov. 1972): 2.

Mackintosh, Fiona. "Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts". *Bulletin of Spanish Studies*; Jun2010, p509, 27p.

Minelli, María Alejandra. "Las olvidadas del neobarroso: Alejandra Pizarnik y Marosa Di Giorgio". *La Aljaba, Segunda Época. Revista de Estudios de la Mujer*; 2003, p193, 15p. Argentina.

Molina, Enrique. "Alejandra Pizarnik, Árbol de Diana." *Rev. of Árbol de Diana. Cuadernos* 90 [Paris] (1960): 89-90.

Moure, Clelia. "Las huellas del teatro de la crueldad. Antonio (*sic*) Artaud/Alejandra Pizarnik: "hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo". *Confluencia*; Spring 2005, p25, 10p.

—— "La hija del Insomnio." *Cuadernos hispanoamericanos. Los Complementarios* 5 (May 1990): 5-6.

Molinaro, Nina L. "Resistance, Gender, and the Mediation of History in Pizarnik's *La condesa sangrienta* and *Ortiz's Urraca*." *Letras Femeninas* 19.1-2 (1993): 45-54.

Monzón, Isabel. *Acercamiento al mito de la Condesa Sangrienta*, Buenos Aires: Feminaria, 1994.

Morales, Mario. "Como Alicia en el país de lo ya visto." *Nosferatu* 7 [Bs. As.] (1975): 27-33.

Muschietti, Delfina. "Ana Cristina Cesar/Alejandra Pizarnik: Dos formas de utopía." *Travessia* 24 [Brazil] (1992): 105-12.

Peri Rossi, Cristina. "Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte." Cuadernos hispanoamericanos 273 (1973): 584-88.

Pezzoni, Enrique. "Alejandra Pizarnik: la poesía como destino." El texto y sus voces. Bs. As.: Editorial Sudamericana, 1986. 156-61.

Piña, Cristina. "Alejandra o el yo transformado en lenguaje." El Ornitorrinco (1977): 21-24.

——— La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Botella al Mar, 1981.

——— "La palabra obscena." Cuadernos hispanoamericanos. Los Complementarios 5 (May 1990): 17-38.

——— Alejandra Pizarnik. Bs. As.: Planeta, 1991.

Requeni, Antonio. "El mismo final de Alfonsina." Clarín [Bs. As.] (6 Oct. 1972): 4-5.

——— "Un destino más vasto que la muerte." Clarín (26 Oct. 1972): 4-5.

——— "Recuerdo de Alejandra Pizarnik." Alba de América 4. 6-7 (1986): 205-9.

Söderberg, Lasse. "El doble jardín." Letra Internacional 51 [Madrid] (1997): 34-36.

Soncini, Anna. "Alejandra Pizarnik: El tiempo de la noche y la experiencia poética." Barcarola 19 [Albacete] (1985): 145-50.

——— "Itinerario de la palabra en el silencio." Cuadernos hispanoamericanos. Los Complementarios 5 (May 1990): 7-15.

Tembrás Campos, Dores. "La niña en fuga: Análisis de la presencia femenina en la obra poética de Alejandra Pizarnik". Alpha 22 Julio 2006 (89-108). ISSN: 0716-4254.

Notas

¹ “A través del espejo del sadismo y hacia una utopía del narcisismo: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik” (Traducción nuestra).

² “Autocensura y nuevas voces en los manuscritos inéditos de Pizarnik” (Traducción nuestra).

³ Hablamos de estesia para tratar de describir y explicar los efectos discursivos de la sensibilización (anestesia, sinestesia, cenestesia) como un estado de extrema sensibilidad en que el sujeto está en aptitud receptora de todas las percepciones; resulta que aquí se nos propone una estesis que nos habla de otro tipo de actitud o de otra manera de calificar la percepción y la conjunción entre lo íntimo y lo social.

⁴ Existen ediciones que traducen el texto de Sigmund Freud como “Lo siniestro”. Desde esta óptica recuperamos el texto *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Triás.

⁵ En el artículo “Through the Looking-Glass of Sadism to a Utopia of Narcissism: Alejandra Pizarnik’s *La condesa sangrienta*”, de Stephen Gregory, leemos sobre la fecha de publicación de *La condesa sangrienta*: “This interpretation seems to arise largely because of the repeated assertion that *La condesa* dates from 1971. In fact, it was first published alongside more straightforward book reviews as a five-page article in the “Lecturas” section of the first issue of a new journal edited by Pizarnik’s friend Octavio Paz in 1965.” (Gregory, 1997. P. 295).

Incluimos una traducción nuestra: “Esta interpretación parece surgir en gran medida debido a la repetida aseeración de que *La condesa* data de 1971. De hecho, se publicó por primera vez junto a reseñas de libros más sencillos como un artículo de cinco páginas en la sección “Lecturas” del primer número de una nueva revista editada por el amigo de Pizarnik, Octavio Paz, en 1965”.

⁶ Existen otros textos que retoman al personaje de “la condesa”, como es el caso de: *La condesa* de Rebeca Johns, *62/Modelo para armar* de Julio Cortázar, *Locos de la historia: Rasputín, Luisa Isabel de Orleáns, Mesalina y otros personajes egregios* de Alejandra Vallejo-Nájera, y *Ella, Drácula* de Javier García Sánchez, entre otros. Los textos anteriores no fueron consultados ya que nuestro trabajo se centra en la relación de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y la novela homónima de Valentine Penrose. Sin embargo, nos parece importante citarlos para plantear la importancia del personaje en ese afán de hablar del mal y de lo siniestro.

⁷ Como es el caso de la obra teatral “La Condesa”, que incluimos como una aportación creativa en este trabajo de tesis. *La condesa sangrienta* de Pizarnik es entonces el hipotexto con relación a la obra de teatro “La Condesa”.

⁸ “Más allá del placer del texto: El Escritor y el Lector” (Traducción nuestra).

⁹ Escribir es una oportunidad para hablar, para hablar claro, para hablar desde aquel lugar en que uno está atrapado, aislado, o peor aún, congelado. (Traducción nuestra).

¹⁰ Todos los escritores estamos, de una u otra forma, locos. No los grandes locos, como Rimbaud, pero locos, sí, locos. Por que no creemos en la estabilidad de la realidad. Sabemos que puede fragmentarse, como una hoja de cristal o el parabrisas de un coche. Pero también sabemos que la realidad puede ser inventada, reordenada, reconstruida, recreada. La escritura es, en sí misma, un acto de violencia perpetrado contra la realidad... Lo hacemos, lo dejamos escrito, y escapamos sin ser vistos... (Traducción nuestra).

¹¹ La escritura nunca es tal sin un lector. (Traducción nuestra).

¹² ...tomemos un ligero desvío hacia el mundo de la posmodernidad, que realmente sienta las bases para un debate sobre el diálogo entre el escritor y el lector. Aquí podemos ver los progresos que han dado forma a algunos de nuestros puntos de vista en la actualidad: la interdependencia entre el lenguaje y el orden social, entre el texto y el otro, entre el escritor y el lector. (Traducción nuestra).

¹³ ...Foucault (1969), en un ensayo titulado “¿Qué es un autor?” describe al autor como una función del discurso, refiriendo a un autor-función más que a un autor. Foucault propone que la escritura contemporánea ya no es la expresión de las “emociones exaltadas relacionadas con el acto de composición o la inserción de un sujeto en el lenguaje. Más bien está principalmente interesada en la creación de una abertura donde el sujeto de la escritura desaparece. (Traducción nuestra).

¹⁴ Un segundo punto que Foucault argumenta, es que existe un trastrocamiento o inversión de la relación entre la escritura y la muerte. En vez de la inmortalidad de los héroes, ejemplificada en, por ejemplo, las narrativas o épicas griegas, en los cuentos árabes u otros cuentos heroicos, hay una rendición ante la

muerte. La escritura ya no es una protección contra la muerte, sino un sacrificio voluntario de la vida misma... (Traducción nuestra).

¹⁵ “La emergencia de la escritura” (Traducción nuestra).

¹⁶ Lacan, Barthes, Cixous, y otros citados aquí, hablan de una relación única entre el escritor y el lector. Todos ellos, con palabras diferentes, aluden al hecho de que la escritura viene de otra voz (que algunos pueden llamar su musa) y de que el lector es un otro significativo, cuya posición puede ser reflejada de vuelta al escritor. (Traducción nuestra).

¹⁷ La condensación se refiere a la aparición, en los sueños, de varios personajes condensados en uno solo, es decir, a la aparición de un personaje que sabemos representa a varias personas a la vez.

¹⁸ El desplazamiento consiste en la aparición de un personaje, en los sueños, que toma el papel o la esencia de otro.

¹⁹ Sería interesante analizar la relación existente entre la escritura de Alejandra Pizarnik y la del poeta montevideano Isidore Ducasse, mejor conocido como Conde de Lautréamont (1846-1870). Isidore es aludido constantemente en los textos de Pizarnik. Los temas recurrentes de ambos autores son semejantes, como la muerte, el lenguaje y el silencio. En los *Diarios*, Pizarnik apunta la idea de reescribir el Canto primero de *Los cantos de Maldoror* (1869). En un poema hallado tras la muerte de la poeta argentina, escrito con tiza en el pizarrón de su cuarto de trabajo, leemos: “oh vida/ oh lenguaje/oh Isidoro” (Pizarnik, 2003. P. 453).

²⁰ El uso que hace Kant acerca de estética responde a la etimología (αισθητική, *aisthetike*, viene de αἴσθησις, *aisthesis*), que significa 'sensación, sensibilidad', más que asumirla como “ciencia de lo bello”. Hay que considerar que la temática del “gusto” abordada primero por Burke y luego por Kant fundamenta la introducción de la dimensión de lo subjetivo en la estética.

No hay que olvidar que Alejandro Baumgarten (1714-1762) fue el primero en elaborar un dogma de la belleza estética y en separar esta ciencia de lo bello, a la que nombró estética, de las otras ramas de la filosofía. Baumgarten es el primero en dar a la estética un objeto de estudio y una definición. Raymond Bayer, en *Historia de la estética* afirma que para Baumgarten la estética es la “ciencia del conocimiento sensible o gnoseología inferior.” (Bayer, 1965. P. 184).

²¹ Es interesante observar la inclusión de las imágenes goyescas como un tipo de reflejo deformante. La evocación pictórica nos invita a pensar en ciertas figuras generadas a partir de otras poéticas, como la de Quevedo o la de Valle-Inclán que bien nomina “esperpento” en su libro *Luces de bohemia*:

“MAX.- Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO.- ¡Estás completamente curda!

MAX.- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.” (Valle-Inclán, 2003. P. 106).

Lo disarmónico en uno y otro textos, salvando las diferentes intenciones autorales, responde a la transfiguración de las imágenes que no se regulan por una concepción del arte regida sólo por la belleza renacentista, sino por una apertura de dicha concepción que se genera entre la historia de la fealdad y la historia de la estética, desde que esta última se apropia de categorías como lo sublime y lo siniestro.

²² En su “Introducción al narcisismo” Freud nos dice: “... aquellos casos en los que el individuo toma como objeto sexual su propio cuerpo y lo contempla con agrado, lo acaricia y lo besa, hasta llegar a una completa satisfacción. Llevado a este punto, el narcisismo constituye una perversión que ha acaparado toda la vida sexual del sujeto, cumpliéndose en ella todas las condiciones que nos ha revelado el estudio general de las perversiones.

La investigación psicoanalítica nos ha descubierto luego rasgos de esta conducta narcisista en personas aquejadas de otras perturbaciones; por ejemplo, según Sadger, en los homosexuales, haciéndonos, por tanto, sospechar que también en la evolución sexual regular del individuo se dan ciertas localizaciones narcisistas de la libido. Determinadas dificultades del análisis de sujetos neuróticos nos habían impuesto ya esta sospecha, pues una de las condiciones que parecían limitar eventualmente la acción psicoanalítica era precisamente tal conducta narcisista del enfermo. En este sentido, el narcisismo no sería ya una perversión, sino el complemento libidinoso del egoísmo del instinto de conservación; egoísmo que atribuimos justificadamente, en cierta medida, a todo ser vivo.

La idea de un narcisismo primario normal acabó de imponérsenos en la tentativa de aplicar las hipótesis de la teoría de la libido a la explicación de la demencia precoz (Kraepelin) o esquizofrenia (Bleuler). Estos enfermos, a los que yo he propuesto calificar de *parafrénicos*, muestran dos características

principales: la manía de grandeza y la falta de todo interés por el mundo exterior (personas y cosas).” (Freud, 1973. P. 2017).

Para Michel Foucault el apego a sí mismo: “...es la primera señal de la locura; y es tal apego el que hace que el hombre acepte como verdad el error, como realidad la mentira, como belleza y justicia, la violencia y la fealdad.” (Foucault, 1999. P. 45).

²³ En torno a la relación existente entre la muerte y el ámbito de lo diabólico, y entre la muerte y la angustia, en su libro *Las lágrimas de Eros* Georges Bataille apunta: “...de una forma embrionaria, el ámbito de lo <<diabólico>> existió ya, desde el instante en que los hombres –o al menos los antepasados de su especie– reconocieron que eran mortales y vivieron a la espera, en la angustia de la muerte.” (Bataille, 2002. P. 42).

En su libro *Historia de la locura en la época clásica* Michel Foucault relaciona la locura con la muerte: “El aniquilamiento de la muerte no es nada, puesto que ya era todo, puesto que la vida misma no es más que fatuidad, vanas palabras, ruido de cascabeles. Ya está vacía la cabeza que se volverá calavera. En la locura se encuentra ya la muerte.” (Foucault, 1999. P. 31).

²⁴ En torno a la epilepsia nos referimos al libro *Historia de la psiquiatría* (cuyos compiladores son Jacques Postel y Claude Quérel), en específico al capítulo XX: “Patologías tangenciales”, en donde se establece lo siguiente: “Esta enfermedad, cuyas manifestaciones paroxísticas más espectaculares (pérdida brutal del conocimiento, caída, movimientos desordenados, espuma en la boca, coma, embotamiento, etcétera) dejan, en quien observa la crisis, la impresión de que su semejante se ha convertido bruscamente en otro, extraño y sin embargo el mismo, suscita el espanto. ¿Cómo no podría sentirse miedo de llegar a convertirse uno mismo en el objeto de semejante visión de la muerte? Esta imagen de maldición, de posesión, y luego de compasión y conmiseración, aunque se haya modificado en el transcurso de los siglos, está perfectamente arraigada en el inconsciente colectivo de nuestras sociedades modernas. (...)

...durante el Renacimiento apareció un número importante de trabajos clínicos y anatómicos. Jean Fernel (1497-1538), médico de Catalina de Médicis, describió nuevas formas de accesos y, en particular, las manifestaciones “automáticas” gestuales, de las que nos informa con numerosos detalles semiológicos (gestos de hacer migas, de estrujamiento, de desabotonarse, etcétera). Estas actividades aparentemente carentes de objeto, consideradas hasta entonces como expresión del espíritu maligno, fueron objeto de cuidadosas observaciones por Benevenius (1507), Bootius (1619) y sobre todo por Erastus (1581), quien fue el primero en describir los “automatismos ambulatorios” parcialmente conscientes. Sin embargo, Rolando (1580) no nos informa solamente, en detalle, de la semiología de los accesos motores localizados en diferentes segmentos del cuerpo, sino también de varios tipos de trastornos paroxísticos del lenguaje. Fue el periodo en que numerosos argumentos clínicos y anatómicos permitieron a Charles le Poix (1563-1636) atribuir a todas las formas de epilepsia origen cerebral y a Steeglius (1600) demostrar que, con mucha frecuencia, se deben a causas orgánicas.” (Postel y Quérel, 1993. Pp. 377 y 380).

²⁵ En *Historia de la locura en la época clásica*, Foucault nos dice lo siguiente: “Durante mucho tiempo –hasta principios del siglo XVII–, la discusión sobre la melancolía permaneció dentro de la tradición de los cuatro humores y de sus cualidades esenciales: cualidades estables propias de una sustancia, la cual sólo puede ser considerada como causa. Para Fernel, el humor melancólico, emparentado con la Tierra y el otoño, es un jugo “espeso en consistencia, frío y seco en su temperamento.” (Foucault, 1999. P. 410). Más adelante, hablando sobre la manía y la melancolía nos dice sobre esta última: “...la melancolía no llega jamás al furor; es la locura en los límites de su impotencia. Esta paradoja se debe a las alteraciones secretas de los espíritus. Ordinariamente, tienen la rapidez casi inmediata y la transparencia absoluta de los rayos luminosos; pero en la melancolía, se convierten en seres nocturnos; se hacen “oscuros, opacos y tenebrosos”; y las imágenes de las cosas que ellos conducen al cerebro y al espíritu están veladas por “la sombra y las tinieblas.” (Foucault, 1999. P. 414). Foucault también escribe sobre la melancolía en las mujeres y nos dice que éstas: “...presentan síntomas más graves cuando son atacadas por ella.” (Foucault, 1999. P. 411).

En el libro *Historia de la psiquiatría*, en el capítulo I: “La psiquiatría de la antigüedad grecorromana”, se sugiere sobre la melancolía que: “A pesar de su nombre, que parece definirla, de todas las entidades psiquiátricas antiguas es la más difícil de captar. No cabe duda de que la bilis negra algo tiene que ver en ello, y todo el mundo reconoce igualmente que presenta dos sentimientos específicos: la tristeza y el miedo.” (Postel y Quérel, 1993. P. 21).

²⁶ Sobre la relación de lo demoniaco con el mar y con la locura, Foucault nos habla en la “Primera parte” de su *Historia de la locura en la época clásica*: “A finales del siglo XVI, De Lancre ve en el mar el origen de

la vocación demoníaca de todo un pueblo: el incierto surcar de los navíos, la confianza puesta solamente en los astros, los secretos transmitidos, la lejanía de las mujeres, la imagen –en fin– de esa vasta planicie, hacen perder al hombre la fe en Dios y todos los vínculos firmes que lo ataban a la patria; así, se entrega al Diablo y al océano de sus argucias. En la época clásica es costumbre explicar la melancolía inglesa por la influencia de un clima marino: el frío, la inestabilidad del tiempo, las gotitas menudas que penetran en los canales y fibras del cuerpo humano, le hacen perder firmeza, lo predisponen a la locura.” (Foucault, 1999. P. 27).

²⁷ Raúl Dorra, nacido en Argentina, reside en México desde el año de 1976. Es catedrático de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, escritor e investigador, además de coordinador durante mucho tiempo del Seminario de Estudios de la Significación. La semiótica greimasiana ha sido el referente de gran parte de sus escritos e investigaciones.

²⁸ Si bien en este trabajo decidimos deslindar lo que concierne a las figuras retóricas para profundizar en la tensión del texto, nos parece necesario mencionar la importancia de lo simbólico en el ámbito literario. Renato Prada, en su libro *Hermenéutica, símbolo y conjetura*, afirma que los elementos que la escritura literaria toma del discurso cotidiano o del discurso accional, al no someterse al criterio de verificabilidad, devienen en símbolo: “No ocurre lo mismo con un discurso narrativo estético (un cuento, una novela), en el cual los elementos que toma del discurso cotidiano (signos), en el nivel de la expresión, o los elementos que toma del discurso accional, en el nivel del contenido, integran, mediante procedimientos o mecanismos estéticos convencionales, lo que llamamos un símbolo.” (Prada, 2003. P. 140).

Y más adelante se refiere al símbolo como región del doble sentido. En pocas palabras –y siguiendo con Prada– el símbolo crea nuevos sistemas de sentido que posibilitan a su vez, la creación de nuevos mundos o mundos posibles: “Para nosotros el discurso estético es simbólico, no sólo en cuanto tiene que ser interpretado y “cubre”, encierra, varias interpretaciones posibles (sobre esto volveremos en el último punto), sino en cuanto re-formula a la lengua –y a su elemento básico, el signo– en otro elemento semiótico que instaura un mundo con sus valores propios, posible, inteligible dentro de sus propias reglas, que enriquece el mundo, le confiere una faceta, una dimensión que no es la meramente referencial, reductora, en última instancia a la cotidianidad, al mundo del llamado sentido común.” (Prada, 2003. P. 141).

²⁹ En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin define la optación: “Figura retórica de pensamiento que consiste en la vehemente manifestación de un deseo que a veces toma la forma de una exclamación.” (Beristáin, 2008. P. 371).

³⁰ Dirigida y escrita por Rodrigo Canchola, la primera temporada de “La Condesa” se presentó en el *Museo de la Ciudad* del Centro Histórico de la ciudad de Querétaro, del 13 de julio al 1ero de septiembre del 2012 (los días jueves, viernes y sábados a las 20:00 hrs.).

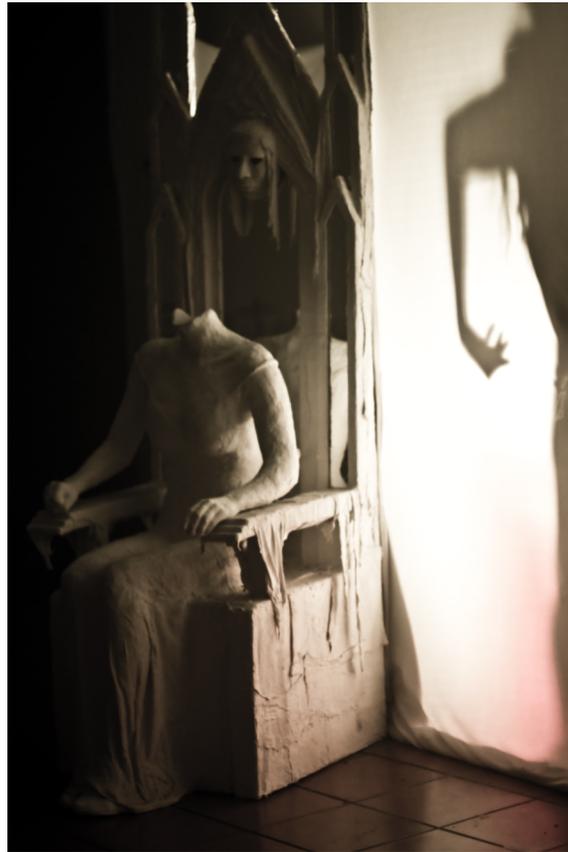
³¹ Fundamentada en la tesis de licenciatura *Arte nómada*, la exposición “El cuerpo ante el signo” fue presentada del 21 de mayo al 20 de junio del 2010 en la *Galería Libertad* del estado de Querétaro. En la exposición se presentaron tres instalaciones escultóricas construidas a partir de la misma técnica desarrollada para la realización del diseño escenográfico de “La Condesa”.

³² En el contexto de la realización creativa de textos sobre textos y el trabajo multidisciplinario, se tiene contemplada la realización de una segunda temporada, para la cual la poeta Gabriela Aguirre realizó una adaptación literaria basándose, esta vez, en el texto original de Rodrigo Canchola. Si bien este texto no fue el presentado en la primera temporada, es el que mostramos en este trabajo con el afán de ofrecer una faceta actualizada de “La Condesa”.

Índice de imágenes



Imagen 1. Alejandro Farias, 2012
Detalle de escenografía de la obra teatral “La Condesa”



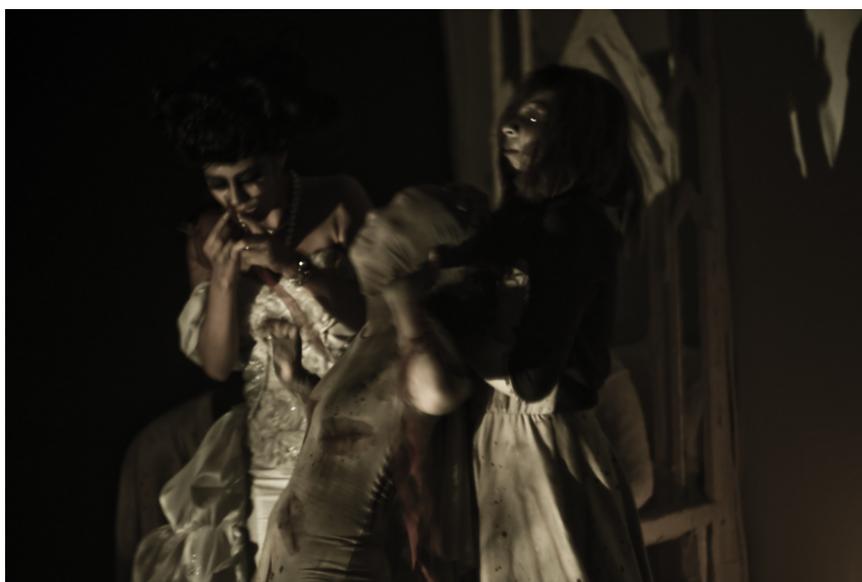
Arriba: Imagen 2. Yunuen Martínez, 2012
Detalle de escenografía de la obra teatral “La Condesa”

Abajo: Imagen 3. Alejandro Farias, 2012
Escenografía de la obra teatral “La Condesa”



Arriba: Imagen 4. Yunuen Martínez, 2012
Detalle de escenografía de la obra teatral “La Condesa”

Abajo: Imagen 5. Yunuen Martínez, 2012
Escenografía de la obra teatral “La Condesa”



Arriba: Imagen 6. Alejandro Farias, 2012
Escenografía de la obra teatral “La Condesa”

Abajo: Imagen 7. Alejandro Farias, 2012
Obra teatral “La Condesa”



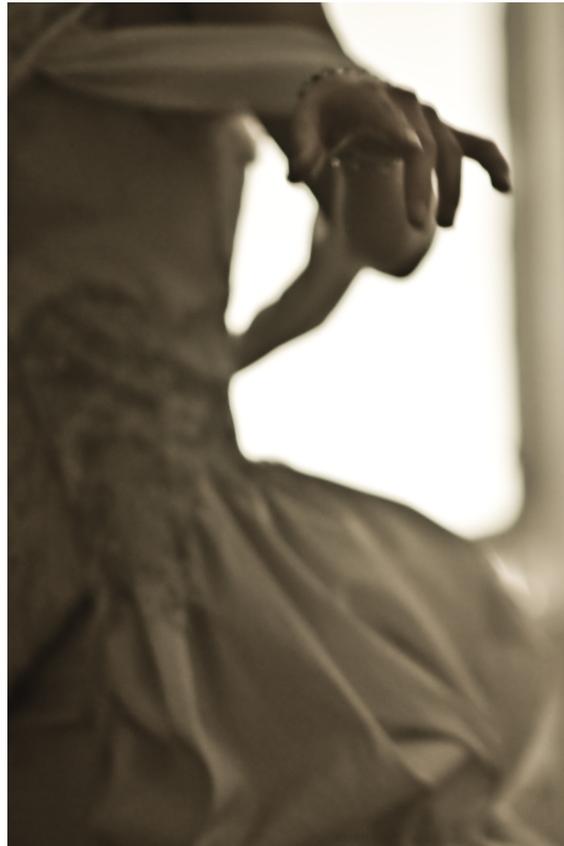
Arriba: Imagen 8. Yunuen Martínez, 2012
Obra teatral “La Condesa”

Abajo: Imagen 9. Yunuen Martínez, 2012
Escenografía de la obra teatral “La Condesa”



Arriba: Imagen 10. Yunuen Martínez, 2012
Escenografía de la obra teatral “La Condesa”

Abajo: Imagen 11. Yunuen Martínez, 2012
Escenografía de la obra teatral “La Condesa”



Arriba: Imagen 12. Alejandro Farias, 2012
Obra teatral “La Condesa”

Abajo: Imagen 13. Alejandro Farias, 2012
Obra teatral “La Condesa”