

***La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik: diálogos entre creadores, desencuentros y reescrituras**

Fernando Copello
Le Mans Université, 3L.AM

Résumé : *La condesa sangrienta* d'Alejandra Pizarnik est un texte construit dans un dialogue avec le roman de Valentine Penrose *La Comtesse sanglante*. Pizarnik se rapproche et s'éloigne de sa source dans un dynamisme qui fait intervenir d'autres rencontres.

Mots-clés : Alejandra Pizarnik - *La condesa sangrienta* – torture – camps de la mort

Abstract: Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta* is a text inspired in Valentine Penrose's *La Comtesse sanglante*. Pizarnik is near and far from her literary source and meets other artists on her way.

Keywords: Alejandra Pizarnik – *La condesa sangrienta* – torture – death camps

Es necesario inscribir *La condesa sangrienta* en el largo itinerario de la sangre y de la tortura que recorre la literatura argentina. Sin embargo, no me propongo establecer un diálogo entre el Echeverría del *Matadero* (que inaugura con una violación y con torturas variadas la literatura del Río de la Plata¹) y la Pizarnik de *La condesa sangrienta*, que perpetúa en los años anteriores a la terrible tiranía un símbolo de lo nuestro y de alguna manera vaticina el triste destino de muchos hombres y mujeres de mi generación. En su intenso análisis de los mataderos que la cultura argentina puso en escena, Gabriel Giorgi nos dice que en el matadero no hay 'humanos' y 'animales' sino solamente cuerpos. El matadero condensa, agrega, «la fábula de la soberanía como fuerza anticivilizatoria y antidemocrática...»². *La condesa sangrienta* es, a su manera, la fábula o el cuento de hadas de una exterminación.

Quienes acudieron al piso de Alejandra en la calle Montevideo, su última morada, encontraron frente al pizarrón, en su mesa de trabajo, dos versos escritos: «En el centro puntual de la maraña / Dios, la araña». El minucioso cuidado de Florinda Goldberg en la lejana Jerusalén, dio con la fuente de esos versos. Estaban tomados de un poema de Borges titulado «Jonathan Edwards (1703-1758)», y su último dístico dice así: «En el centro puntual de la maraña / hay otro prisionero, Dios, la araña». La escritora de Avellaneda había suprimido tres palabras y también la mayúscula de «Araña»³. Es decir que lo que estaba realizando Alejandra Pizarnik era un *collage*, técnica que la acercaba a otra de sus actividades predilectas: las artes plásticas. Abundan en ella los ejemplos de intercambios entre pintura y poesía, como en el caso de su prosa «Juego Tabú», que es la transcripción literaria de un detalle de un cuadro de Pieter Brueghel el Viejo⁴. Alejandra escribe a menudo *con* los otros integrándose en un movimiento artístico de a dos, como lo hace con Cervantes en su poema «Pido el silencio»⁵. Lo que me interesa destacar es que en sus últimos días inscribe su literatura en el pentagrama de Borges, entrando de lleno en la literatura argentina de sus años⁶. Valga esta técnica como una de las maneras del encuentro.

¹ Véanse la introducción de Carlos GAMERRO a Esteban ECHEVERRÍA, *La cautiva – El matadero*, Buenos Aires, Eudeba, 2011, p. 7-20; en particular p. 15 y 20; y el iluminador trabajo de Maryse Vich-Campos, «'Dans le Labyrinthe' N° 1, À propos de *El Matadero* de Esteban Echeverría», in *Discursos transgresivos en Europa y América Latina*, Érich Fisbach (coord.), Angers, ALMOREAL, 1999, p. 181-189.

² GIORGI, Gabriel, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, p. 129, 133, 137.

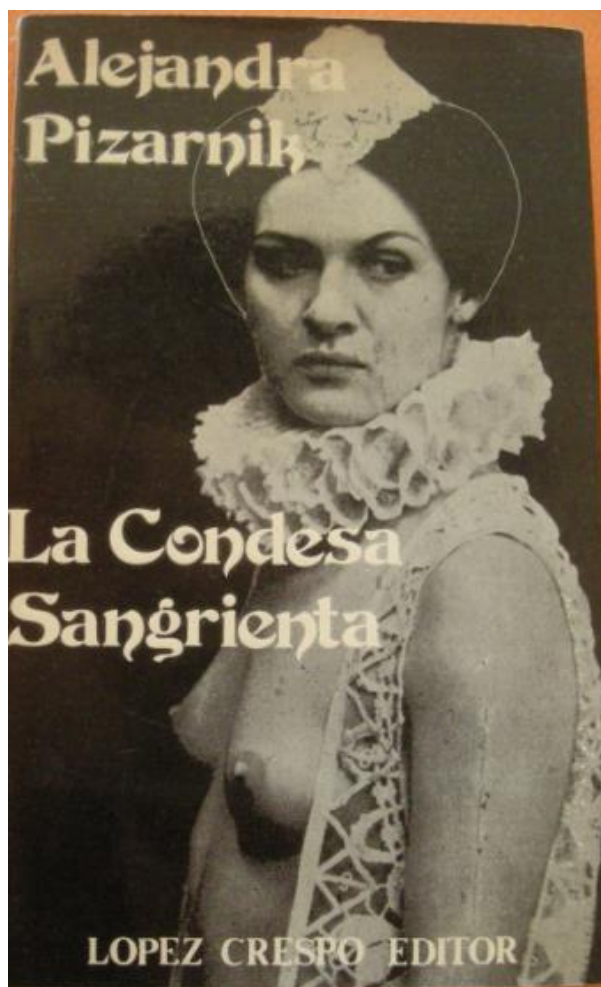
³ GOLDBERG, Florinda, *Alejandra Pizarnik : este espacio que somos*, Gaithersburg, Hispamérica, 1994, p. 118-119. El poema de Borges se encuentra en *El otro, el mismo* (1964): Jorge Luis Borges, *Obras Completas. 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 910.

⁴ Véase A. PIZARNIK (A.P. a partir de ahora), *Prosa completa*, Edición a cargo de Ana Becció, Prólogo de Ana Nuño, Barcelona, Lumen, 2009, p. 64-66.

⁵ Véase mi estudio «Alejandra Pizarnik y el Siglo de Oro español», in *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Leonardo Funes (coord.), Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, p. 151-160: 156-158.

⁶ Contra lo que dice Aira en su biografía, que considera que: «Borges le fue por completo indiferente. En sus papeles no quedó ni una mención de él (si bien le hizo un reportaje)». (César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Omega, 2001, p. 27).

La condesa sangrienta nace como reseña literaria del libro de Valentine Penrose titulado *Erzsébet Bátor*. *La comtesse sanglante* (1957, luego 1962)⁷, primero en la revista mexicana *Diálogos* en 1965 bajo el título «La libertad absoluta y el horror»⁸, luego en Buenos Aires en la revista *Testigo*⁹. En el año 1971 aparece como libro en la editorial Aquarius de Buenos Aires como *La condesa sangrienta*; la primera reedición es de 1976¹⁰.



Edición de 1976 (Bibliothèque Vercors, Le Mans). Fotografía de Paloma Picasso tomada de la película de W. Borowczyk, "Cuentos inmORAles"

Sabemos por el diario de la escritora que está redactando la reseña del libro de Penrose en marzo y abril de 1965 en Buenos Aires¹¹. Allí dice: «Trabajo en el ensayo de la condesa». En julio de ese año ya aparece en México, y en enero de 1966 en Buenos Aires. Se difunde entre sus amigos puesto que en mayo de 1966 comenta: «El artículo de la condesa debiera de servirme, principalmente, para no desconfiar de mi prosa. Hasta Mujica Láinez lo elogió, entre otras cosas, por estar ‘tan bien

⁷ Son innumerables los trabajos sobre *La condesa sangrienta* de A. P. Remito a dos que me parecen complementarios: Patricia Venti, «Reescritura y postmodernidad en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik», in *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. «Las dos orillas»*, Edición de Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 739-747, que anticipa el más voluminoso *La dama de estas ruinas. Un estudio...*, El Escorial, Dedalus, 2008; y luego María Negroni, «*La condesa sangrienta*: notas sobre un problema musical», *Hispanérica*, 23, N° 68, Aug. 1994, p. 99-110.

⁸ *Diálogos*, 1, 5, julio-agosto 1965, p. 46-51.

⁹ *Testigo. Revista de Arte y Literatura*, 1, 1966, p. 55-63. Le agradezco a Mariana Di Cìo la amabilidad con la que me ha procurado este documento.

¹⁰ A. P., *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Aquarius, 1971; Id., *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, López Crespo Editor, 1976. Cito por la edición más accesible actualmente, incluida en *Prosa Completa...*, p. 282-296.

¹¹ A. P., *Diarios*, Edición a cargo de Ana Becció, Barcelona, Lumen, 2007, p. 397 (12 de marzo), p. 399 (20 de abril).

escrito'...»¹². Sin embargo, la idea inicial y la primera lectura de *La comtesse sanglante* de Penrose debieron darse en los años parisinos (1960-1964) cuando se publicó y se difundió la novela francesa en la edición de Mercure de France (1962). En esos tiempos compartió sin duda sus impresiones con Julio Cortázar que luego, en 1968, incluyó el personaje de la atroz condesa en su novela *62/Modelo para armar*¹³. Y seguramente también fue en esos años cuando intercambiaron pareceres sobre la perversa aristócrata Alejandra y su amigo André Pieyre de Mandiargues, quien más tarde escribiría el guión de la película *Cuentos inmorales* de Walerian Borowczyk (1974) que incluye, entre sus historias eróticas, una titulada *Erzsebet Bathory*, papel que interpreta Paloma Picasso¹⁴. Hay aquí innumerables encuentros y, sin duda, matices y desencuentros que merecerían ser explorados, pero seré relativamente modesto limitándome a la obra de Alejandra Pizarnik en relación con la novela de Valentine Penrose, y dentro de ella a un mero fragmento.

El contexto de redacción de *La condesa sangrienta* coincide con un momento en el que Pizarnik escribe variadas reseñas, fundamentalmente para las revistas *Sur* (Buenos Aires) y *Zona Franca* (Caracas)¹⁵. Se encuentra entonces predispuesta para encarar ese género, que ella considera próximo al ensayo.

Sin embargo, el posterior cambio de título de su texto es significativo: abandona «La libertad absoluta y el horror» (que contenía las ideas de la conclusión¹⁶) y lo convierte en *La condesa sangrienta*. El título anterior, más ensayístico, recuerda el entusiasmo que sentía Alejandra por la obra de Georges Bataille, evocado en cartas a su amiga Ivonne Bordelois y a su psicoanalista León Ostrov¹⁷. Bataille es también el autor de *Le Procès de Gilles de Rais*, de quien él mismo dice: « Rien en Gilles de Rais n'est raisonnable. À tous les égards il est monstrueux »¹⁸. Gilles de Rais es el equivalente masculino de la condesa y despierta en los lectores la misma curiosidad. Es evidente que Alejandra Pizarnik, durante o después de la redacción de su trabajo, lo fue sintiendo cada vez más como una narración, como un relato¹⁹. *La condesa sangrienta* designa una protagonista, un personaje (desdibujado de su realidad histórica); el adjetivo «sangrienta» parece anunciar acción truculenta, intriga desatada. Desde muy joven nuestra escritora soñaba con escribir una novela, como lo dice en 1955: «Quiero escribir una novela, pero siento que me falta el instrumento necesario: conocimiento del idioma»²⁰. Y esta obsesión volverá a ser expresada a menudo. César Aira considera que Alejandra Pizarnik carecía de impulso narrativo²¹; sin embargo, *La condesa sangrienta* es un texto que se aproxima a la novela. El debate al respecto es intenso, y no entraré en él²². Adoptaré la idea de que *La condesa sangrienta* es un espacio narrativo-ensayístico²³ cuyas modalidades van cambiando según las páginas y las líneas.

¹² *Ibid.*, p. 415 (23 de mayo).

¹³ CORTÁZAR, J. *62/Modelo para armar*, Barcelona, Edhasa/Sudamericana, 1979. La condesa aparece por toques y pinceladas, como en este fragmento: «...pero la condesa era también pensar en Frau Marta, en un grito, porque las criaditas de la condesa debían gritar en los sótanos de la Blutgasse, y a la condesa tenía que gustarle que gritaran...» (*Ibid.*, p. 14). Véase también Silvia Scarafia y Elisa Molina, «Escritura y perversión en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y *62/Modelo para armar* de Julio Cortázar», in *Un tal Julio (Cortázar, otras lecturas)*, María Elena Legaz (coord.), Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 89-114; María Elisa Zurita y Mónica Sánchez Gavier, «Un encuentro...Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik», in *Un tal Julio...*, p. 115-137.

¹⁴ BOROWCZYK, Walerian, *Cuentos inmorales*, Argos Films, 1974. Consulto el DVD Divisa Home Video, 2012.

¹⁵ Véanse en *Sur* «Silencios en movimiento» (sobre un libro de H. A. Murena), «Alberto Girri: *El ojo*», «El verbo encarnado» (sobre Artaud); en *Zona Franca* «Antología poética de Ricardo Molinari» (A. P., *Prosa completa...*, p. 212-273).

¹⁶ «Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible» (A. P., *Prosa Completa...*, p. 296).

¹⁷ Dicho entusiasmo comienza en los años parisinos. Ver *Nueva correspondencia Pizarnik*, Edición de Ivonne Bordelois y Cristina Piña, Buenos Aires, Alfaguara, 2014, p. 98-99; A. P., *Correspondance avec León Ostrov. 1955-1966*, Traduit de l'espagnol par Mikael Gómez Guthart, Préface de Edmundo Gómez Mango, Paris, Éditions des Busclats, 2016, p. 155.

¹⁸ BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, vol. X, Paris, Gallimard, 1987, p. 282. También evoca Bataille a la condesa sangrienta en su última obra: *Les larmes d'Éros*, terminada en 1961 (*Ibid.*, vol. X..., p. 619-620, 717).

¹⁹ Sin embargo, seguramente por prudencia, lo sigue considerando un ensayo y así lo presenta en el currículum que escribe en 1972 para obtener la renovación de la beca Guggenheim: «1971. Escribí *La condesa sangrienta* (ensayo)». Debo otra vez a la cortesía de Mariana Di Cìo la obtención de este dato escaneado, perteneciente a los *Alejandra Pizarnik Papers* de la Biblioteca de la Universidad de Princeton (42-2504).

²⁰ A. P., *Diarios...*, p. 28.

²¹ AIRA, César, *Alejandra Pizarnik: un pur métier de poète*, Traduit de l'espagnol par Susana Peñalba, Paris, Éditions de Corlevour, 2014, p. 28.

²² Para Cristina Piña es una sucesión de estampas, una escritura híbrida entre la reflexión y el poema en prosa (*Límites, diálogos y confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Corregidor, 2012, p. 35). Karl Posso propone una

La obra está constituida por una introducción y once capítulos que llevan, todos ellos, un título y un epígrafe. El libro de Valentine Penrose, mucho más largo, está constituido por una introducción, once capítulos numerados y, al final, los fragmentos del proceso de Báthory²⁴. Los capítulos no tienen en Penrose ni títulos ni epígrafes, lo que nos lleva a decir que la versión de Pizarnik está más cargada y, a la vez, más concentrada. Como otras veces, la escritora porteña necesita acompañarse (a través de los epígrafes) de otros creadores que son aquí Sartre, Rimbaud, Baudelaire, Artaud...Sade. Lo francés está en primera línea²⁵, pero yo diría que lo francés está allí a la manera de Rubén Darío, ese escritor afrancesado que Pizarnik evoca a lo largo de su vida y de su obra²⁶. Coincido con Aira (aunque no puedo explayarme en este trabajo) que ve a nuestra autora como la última encarnación del poeta maldito en la tradición del modernismo²⁷. De hecho, uno de los primeros cuentos de Alejandra, «El viento feroz», publicado en *La Gaceta* de Tucumán en 1958, contiene elementos decadentes muy del gusto del modernismo y están allí la enfermedad, el vampirismo, la sangre tan propios del relato que analizamos hoy²⁸.

Voy a dedicarme solamente al análisis de uno de los capítulos o viñetas de *La condesa sangrienta*, el que ocupa el tercer lugar, titulado «La jaula mortal». Se trata de un texto de apenas quince líneas que condensa un episodio que en el libro de Penrose ocupa prácticamente dos páginas²⁹.

Pizarnik no solamente condensa en la totalidad de su reseña-resumen el material de Penrose; le da una nueva estructura: reserva la contextualización histórica para la última parte y la limita, dándole a la historia un sentido más universal; adelanta y destaca los episodios referidos a las torturas, que ocupan los tres primeros capítulos («La virgen de hierro», «Muerte por agua» y «La jaula mortal») y que el cuarto («Torturas clásicas») comenta y completa. La crítica ha subrayado el empleo del presente en las tres primeras viñetas, lo que les otorga actualidad y acerca la descripción al lector: transformándolo de manera obligada en *voyeur*³⁰.

El título de nuestra viñeta («La jaula mortal») merece un breve comentario porque concentra la atención en el objeto, en el instrumento de tortura, poniéndolo en el primer plano como si se tratara de

definición maravillosa: «Pizarnik does not judge (review) Penrose's book: she gainfully and sadistically preys on and repeats it in an act of *Menardian vampirism* in order to cancel it out...», en «The Tormenting Beauty of Ideals: a Deleuzian Interpretations of Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta* and Franz Kafka's 'In the Penal Colony'», in *Árbol de Diana. Pizarnik Reassessed*, Fiona J. Mackintosh with Karl Posso (eds.), London, Tamesis, 2007, p. 60-76: 73.

²³ GOLDBERG, F., «Los espacios peligrosos de Alejandra Pizarnik», in *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Joaquín Manzi (coord.), tomo II, Poitiers, Centre des Recherches Latino-Américaines Archives, 1999, p. 77-90: 78. Véase también Annick Louis, «Construir la propia muerte. Una lectura de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik», in *Ibid.*, p. 91-100.

²⁴ Consulto la edición siguiente: V. PENROSE, *Erzsébet Báthory. La Comtesse sanglante*, Paris, Gallimard, 2011.

²⁵ Con respecto a este tema véase el reciente artículo de C. Piña, «Literatura, lengua y cultura francesas para Alejandra Pizarnik: una prolongada historia de amor», in *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas*, Francisco Aiello (ed.), Mar del Plata, UNMDP y AALFF, 2015, p. 19-29.

²⁶ Uno de sus poemas últimos, publicado en 1972 en *La Nación* y dedicado, entre otros dedicatarios, a Marguerite Duras, lleva como título «Sobre un poema de Rubén Darío» (A. P., *Poesía Completa*, Edición de A. Becció, Barcelona, Lumen, 2010, p. 371). La larga reseña del libro de Octavio Paz, *Cuadrivio*, publicada en *La Nación* en 1966, dedica, entre los cuatro poetas evocados, una particular atención a Darío. Pizarnik aprovecha su reseña al libro de Paz para acentuar su interés por la manera en la que el poeta nicaragüense trata a la figura de la Muerte, ambigua y erótica (A. P., *Prosa completa...*, p. 232-244: 232-237; la reseña-ensayo se titula «Una tradición de la ruptura»). Por otra parte, en sus *Diarios*, indica el 14 de junio de 1969: «Me gusta Rubén Darío, me gusta interiormente. Empiezo a quererlo si bien es un poeta 'burgués'» (A. P., *Diarios...*, p. 475). También en el *Palais de Vocabulaire*, conservado en Princeton, que recoge referencias de escritores preferidos está Rubén Darío. Debo este dato a la amistad de Isabelle Checcagliani (Box 3, Folder 9 de los A.P. Papers...). En la biblioteca personal de Alejandra Pizarnik, de la que se conserva una parte en la Biblioteca de Maestros en Buenos Aires (donada por A. Becció), encontramos un ejemplar de R. Darío, *Obra poética*, Biblioteca Corona, Madrid, 1916 (comprado en La Coruña durante su viaje en agosto de 1963) y un ejemplar de R. Darío, *Cantos de Vida y Esperanza. Los Cisnes y Otros Poemas...*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, ambos volúmenes muy subrayados. Incluso encontramos un recorte de periódico de «Los Cisnes» pegado en la p. 114 de *Obra poética* y un recorte de «Sonatina» pegado en la página final de *Cantos...*, lo que muestra el verdadero interés que manifiesta Pizarnik por Darío. En uno de sus textos humorísticos no fechados encontramos un diálogo paródico a partir de «Lo fatal» del poeta de Nicaragua (A.P., *Prosa completa...*, p. 83-84).

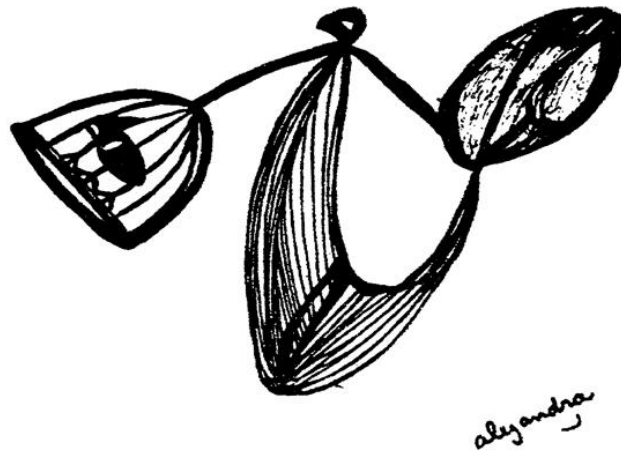
²⁷ AIRA, C., *Alejandra Pizarnik: un pur métier...*, p. 89-90.

²⁸ El relato ha sido editado y comentado por Florinda GOLDBERG, «Un cuento olvidado de Alejandra Pizarnik», *Reflejos* [Jerusalén], N° 4, diciembre de 1996, p. 18-24. Goldberg subraya la relación entre el relato y *La condesa sangrienta* en torno a las mismas obsesiones (p. 22).

²⁹ PENROSE, V., *La Comtesse sanglante...*, p. 124-125, p. 164.

³⁰ PIÑA, C., *Límites, diálogos...*, p. 39-40.

una naturaleza muerta: la carga simbólica es mayor porque quedan en un segundo plano los referentes humanos. En el libro de Penrose no hay títulos interiores y el de la jaula es un episodio más; que aquí cobra otra consistencia y es el emblema de algo que domina. Por otro lado, la jaula es un motivo constante en la escritura y la plástica de Alejandra. En el poema «El despertar», dedicado a su primer psicoanalista, la frase «la jaula se ha vuelto pájaro» se reitera y constituye el *leit-motiv* de la obra. También nos ha quedado un dibujo que evoca ese motivo³¹:



la jaula se ha vuelto pájaro
y se ha volado

Dibujo de A. Pizarnik que ilustra el poema “El despertar”

Pensando en ella, Ivonne Bordelois eligió para la cubierta de la última edición de la correspondencia la imagen de una jaula abierta; comentando el momento en que se conocen en París, dice haber visto a Alejandra como «un pájaro cautivo de extraordinaria belleza»³². La jaula entonces contiene para la escritora, para los que la conocieron, para los que la leen, una multiplicidad de significados. El adjetivo «mortal» está íntimamente relacionado con el sentido total de *La condesa sangrienta*, que es una historia de muerte y que la misma autora relaciona con las alegorías medievales³³. Cuando Alejandra lee el «Sueño de la Muerte» de Quevedo, subraya particularmente la aparición de la muerte como mujer y su retrato, según se ve en el ejemplar que se conserva en la Biblioteca de Maestros en Buenos Aires³⁴. La jaula mortal es entonces el instrumento de tortura y de exterminación del que se sirve la señora Muerte, es decir la condesa, tan «galana» como lo era la Muerte de Quevedo. La jaula es también el emblema de la prisión y de la persecución. Todo se objetiva en la jaula.

³¹ El comienzo dice: «Señor / La jaula se ha vuelto pájaro / y se ha volado»; el verso se repite varias veces y la conclusión del poema es: «Señor / La jaula se ha vuelto pájaro / Qué haré con el miedo» (A. P., *Poesía Completa...*, p. 92-94; el poema pertenece a *Las aventuras perdidas* -1958, cuyo primer texto se titula «La jaula»). El motivo aparece varias veces en la poesía y la prosa de nuestra poeta. En cuanto al dibujo, se encuentra en: http://images.google.fr/imgres?imgurl=http://2.bp.blogspot.com/-pdFEiP2qKXQ/Tvdbv4I_5YI/AAAAAAAAA2U/JrDufthano/s640/alejandra%2Bpizarnik%2Bdibujo.JPG&imgrefurl=http://www.taringa.net/posts/arte/18584396/Alejandra-Pizarnik-la-jaula-se-ha-vuelto-pajaro.html&h=591&w=591&tbnid=0-lhbBXLN8PRhM:&tbnh=90&tbnw=90&docid=BZ-RuQa_ScraUM&usq=7W457NtlXfVznb5VPU6uwOrwd0=&sa=X&ved=0ahUKEwiYhsz17PnNAhUB0xoKHUtiCkMQ9QEI. Sobre los aspectos plásticos en la obra de Pizarnik véase el imprescindible estudio de M. Di Cío, *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

³² La frase se encuentra en A. P., *Nueva correspondencia Pizarnik...*, p. 85. Sobre la referencia a la cubierta, mail personal de I. Bordelois (otoño de 2015).

³³ «Esta escena me llevó a pensar en la Muerte – la de las viejas alegorías; la protagonista de la Danza de la Muerte», dice en el capítulo «Torturas clásicas» (*Prosa completa...*, p. 286).

³⁴ El ejemplar de *Los sueños* de Quevedo, editado por Clásicos Castellanos, contiene en las p. 210-211 los subrayados a los que me refiero; A.P. ha escrito en el margen «La Muerte».

En cuanto al epígrafe de Rimbaud, pertenece a su libro *Illuminations*, al texto titulado «Being Beauteous» (Être de Beauté)³⁵. Arthur Rimbaud, escritor admirado y sentido, autor de este poema en prosa, le provee sobre todo una imagen cromática que corresponde a la totalidad de *La condesa sangrienta*, libro declinado en rojo y blanco. Esas «chairs superbes» son las de la palidez de la piel salpicada de rojo³⁶.

El capítulo se divide en tres partes claramente diferenciadas, lo que muestra una verdadera estructuración del material agenciado en la obra de Penrose: una muy técnica descripción de la jaula («Tapizada con cuchillos...una polea»); la representación de la «ceremonia» observada por la condesa («La ceremonia de la jaula...se aleja lentamente»); una conclusión fría y sintética que reúne los elementos dispersos («Ha habido dos metamorfosis...hay un cadáver»).

Los instrumentos filosos y punzantes, la idea de penetración, también presente en otras torturas, llevan a Patricia Venti a relacionar el texto con fantasías lesbianas evocadas en un escrito no publicado conservado entre los papeles de Princeton³⁷. Lo importante es ver que la violación y la vejación son una constante en los universos represores porque el dolor físico es el arma más eficaz. La literatura puede construirse con el universo de lo íntimo, pero al transformarse en un hecho público cobra otros sentidos.

Sería imposible analizar de manera resumida la riqueza del cuadro. Me interesa la palabra «ceremonia» que es propia de Pizarnik y que sitúa las prácticas de la condesa en un universo religioso y reiterado, inherente a rituales primitivos. El rito, la repetición, el cálculo ajustado con que se arrastra a la muchacha, se la encierra y se pone en movimiento el mecanismo que lleva a la muerte, todo ello recuerda otras jaulas o cámaras igualmente organizadas.

El desarrollo central del cuadro contiene todos los elementos de una representación ya que la ceremonia se muestra como en un escenario, con un decorado específico y entrada y salida de «actores»: la sirvienta Dorkó, la joven desnuda, la dama vestida de blanco³⁸. La condesa aparece «lenta y silenciosa» y ningún diálogo, ningún grito acompaña la escena. Ese silencio de película muda remite a una estética particular.

La única interrupción es la de la narradora o comentadora, que adopta una actitud macabra al decir: «y he aquí la gracia de la jaula». Si bien es cierto que este mero comentario sitúa la viñeta en el territorio del ensayo o la reseña, no es menos cierto que lo hace con una complicidad digna del horror de la condesa. Pero la ironía y el humor negro pueden ser una manera de expresar lo inaceptable. Recuerdo al respecto un comentario de Victoria Ocampo en sus «Impresiones de Nuremberg»: al observar a los jefes nazis en el banco de acusación piensa en escenas de las películas de Laurel y Hardy³⁹.

En cuanto a la conclusión, es una síntesis perfecta que ubica el fragmento en una tradición literaria prestigiosa y universal. En efecto, la referencia a la metamorfosis remite a Ovidio y a la literatura clásica. La elección de la palabra es un hallazgo, ya que no la encontramos en Penrose. Por otro lado, se transforma la totalidad del texto en una imagen cromática en movimiento (del blanco a rojo). Para terminar, la expresión se concentra en la muchacha muerta, metamorfoseada en cadáver. La narradora, la comentadora, expresa en esta última línea toda la distancia que va de la tradición ovidiana a su actualidad. En el género latino las transformaciones no llevan a la muerte sino a otro tipo de modificación. Aquí la muerte lo domina todo: la palabra «cadáver» concluye el texto. Esta nueva metamorfosis es, con respecto a la tradición, un irónico y trágico rasgo de modernidad.

El siglo XXI nos ha dado una magnífica edición ilustrada de *La condesa sangrienta*⁴⁰. En Santiago Caruso, el artista que interpreta el texto de Pizarnik, vemos una nueva versión de «La jaula mortal».

³⁵ RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer. Illuminations et autres textes (1873-1875)*, Paris, Le Livre de Poche, 2015, p. 99.

³⁶ *Ibid.*, p. 99.

³⁷ VENTI, P., *La dama de estas ruinas...*, p. 85-86, 112 (nota 170). El texto evocado se titula «Diana de Lesbos».

³⁸ Desde otra perspectiva, véase también una mirada de *La condesa sangrienta* como espectáculo en F. Golberg, «Los espacios peligrosos de Alejandra Pizarnik...».

³⁹ OCAMPO, Victoria, *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje*, Selección y prólogo de Sylvia Molloy, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 230; el texto corresponde a uno de sus *Testimonios*, publicado en 1950.

⁴⁰ PIZARNIK, A., *La condesa sangrienta*, Ilustraciones de Santiago Caruso [2009], Buenos Aires, Libros del Zorro Rojo, 2014.

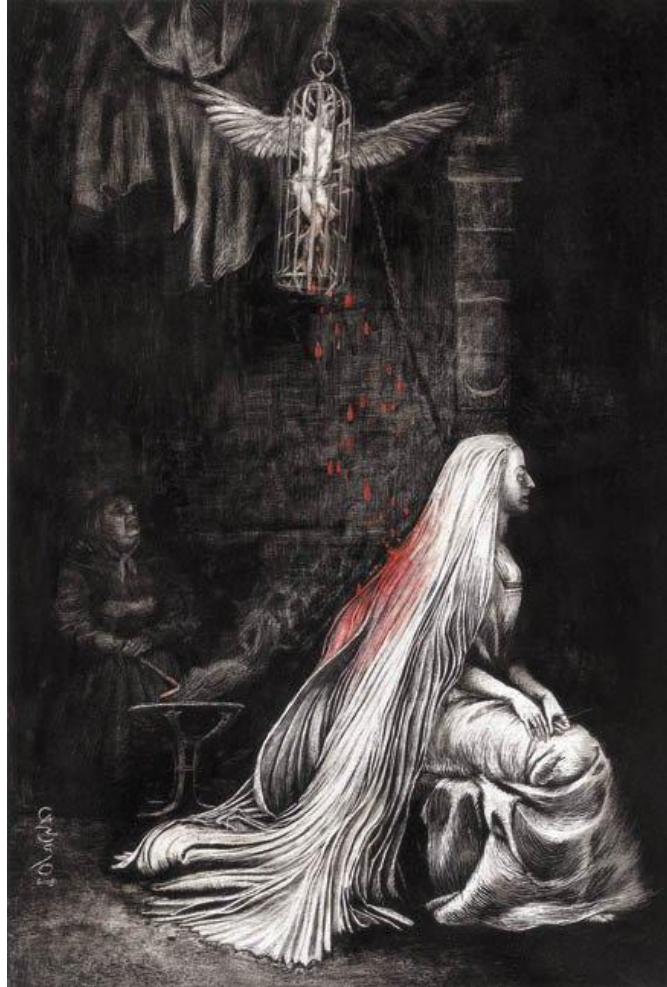


Ilustración de Santiago Caruso en la edición de *Libros del Zorro Rojo*

Pude preguntarle a Santiago Caruso por qué había transformado a la muchacha en un pájaro. Su respuesta fue la siguiente:

La imagen conecta bien con la poesía de Pizarnik, casi por intuición, porque cuando ilustré el libro sobre *La Condesa*, no había leído su poesía. La chica es una hibridación entre el ave, la blancura y la juventud. Creo que el origen de esa figura está en el pasaje que dice que para conjurar un dolor de cabeza, se tomaba una paloma, se la ponía sobre la frente y se le clavaba un alfiler⁴¹.

La muchacha se volvió pájaro en el dibujo de Caruso y sin duda adquirió significados nuevos, que quedan para otro cuento.

Me gustaría volver sobre el capítulo I, «La virgen de hierro», el primer momento narrativo de la obra después de la introducción, verdaderamente ensayística. Allí comienza *La condesa sangrienta* con las siguientes palabras: «Había en Nuremberg un famoso autómatas llamado...». El vocablo *había* remite sin lugar a dudas al *había una vez* del cuento de hadas. No sería una interpretación tan alocada: ya Patricia Venti relacionó la obra con dicho género y encontró semejanzas entre el personaje de la condesa y el de la madrastra de Blancanieves⁴². Ahora bien, este dichoso cuento maravilloso ocurre en

⁴¹ Mail de S. Caruso del 23.06.2015. El fragmento de la paloma se encuentra en el capítulo V, titulado «La fuerza de un nombre». Sobre las ilustraciones de Caruso existe un trabajo de José Amícola: «*La Condesa Sangrienta*, con las ilustraciones de Santiago Caruso», *Revista Pilken*, XV, 16, 2013, p. 1-8.

⁴² VENTI, P., *La dama de estas ruinas...*, p. 27. Ya María Eugenia Valentié, en su reseña de la obra, publicada en 1971, expresó lo siguiente: «...la condesa sangrienta, más que un caso clínico es un personaje de cuentos de hadas: nos recuerda a la madrastra de Blanca Nieves, a la suegra de Piel de Asno, a la ogresa que estremece los sueños infantiles... » («La dama del horror», *La Gaceta*, Tucumán, Domingo 29 de agosto de 1971, p. 2).

un lugar. Se trata de la primera y única contextualización de la obra en los primeros capítulos⁴³. Nuremberg se relaciona evidentemente con la tradicional fabricación de juguetes mecánicos. Por otro lado, la obra que inaugura en la Argentina la literatura infantil en 1927 es *Las torres de Nuremberg* de José Sebastián Tallon⁴⁴. Dicho libro de cuentos tuvo en la primera mitad del siglo XX amplia difusión. Es decir que «Había en Nuremberg...», el *incipit* de esta sangrienta historia, puede leerse como el irónico y paradójico comienzo de un cuento maravilloso. Pero los cuentos maravillosos no ocurren en una geografía concreta y aquí Pizarnik ha elegido mencionar en este territorio liminar de su relato la ciudad de Nuremberg. En los años 60, dicha ciudad ya no era la de las torres y los juguetes sino que evocaba fundamentalmente los juicios posteriores a la segunda guerra y el universo del exterminio. Alejandra Pizarnik juega sin lugar a dudas con los sentidos diversos y dice las cosas con su terrible humor⁴⁵.

La publicación de *La condesa...* dio lugar a diversas reseñas en periódicos y revistas. Una de ellas es la de Francisco Urondo en el periódico *La Opinión* de Buenos Aires⁴⁶. El título es el siguiente: «Una historia medieval sirve de fondo a la tortura vista como abstracción». El juicio de Urondo es negativo porque, a mi entender, no se aproxima a la obra desde la estética de Pizarnik. Sin embargo, me detengo en una de sus frases: «...esta es la historia de una torturadora. Pero lo que hace es un juego de niños confrontado con el desarrollo que alcanzaron los nazis en la última guerra, o lo ocurrido en Argelia y en muchos países latinoamericanos...»⁴⁷.

Urondo critica el hecho de que una historia de tortura no haya dado lugar a un mensaje más militante y político. Sin embargo, la escritora de Avellaneda, a través de una reescritura que colocaba la historia de Penrose en otra realidad, pretendía decir, de manera abstracta, con una tonalidades que tienen mucho de herencia modernista, de arte «puro», la tortura y la muerte que, entre tantos otros, su propia familia había vivido. Pero consideraba mejor expresarlo en términos universales, y quizá por esa razón ambiguos.

Pero hay algo más. Las leyendas de la sangre que recorren el imaginario polaco a lo largo de la historia, según las cuales un niño cristiano es asesinado para alimentar con su sangre el ritual judío⁴⁸, eran ampliamente conocidas por quienes pertenecían a las comunidades hebraicas de Europa del Este y sus descendientes⁴⁹. Aquí, Alejandra Pizarnik invierte los términos de tales leyendas antisemitas: es la cristiana Erzsébet Báthory quien consume la sangre de las muchachas, quien las tortura, quien las extermina. Este ingrediente cultural semítico no está ausente en la manera de escribir una historia de sangre, de tortura y de barbarie máxima.

Así es como Alejandra Pizarnik entra, con *La condesa sangrienta*, en el largo itinerario de la sangre y la violación que caracteriza a la literatura argentina. Lo hace con un componente más, que es también argentino: el de la cultura judía.

⁴³ Sólo se nombra unas líneas después el «castillo de Csejthe», que no expresa para el lector argentino una geografía particular. Recién en el capítulo V, «La fuerza de un nombre», se menciona Hungría.

⁴⁴ TALLON, José Sebastián, *Las torres de Nuremberg* [1927], Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2004. Cito el comienzo de «La ciudad de Nuremberg»: «Esta ciudad, amigos, / es la más linda y más lejana. / Tiene mil años y quinientas torres / y en cada torre suena una campana...» (p. 11).

⁴⁵ La referencia a Nuremberg en la novela de Penrose no aparece destacada y se pierde en una serie de detalles: «L'horloge était la grande attraction de Dolha Kruja. On venait de loin pour avoir l'honneur de la contempler [...] Et, parmi les autres, Erzsébat Báthory. Parla-t-elle au serrurier inventeur, se fit-elle décrire, suivant son idée fixe, la fameuse 'Vierge de fer' de Nuremberg que celui-ci connaissait certainement ? L'idée lui vint tout naturellement de posséder une semblable créature [...] La cage de fer suspendue à la voûte de sa cave de Vienne lui parut périmée. C'est en Allemagne, et probablement par l'entremise de l'horloger de Dolna Kruja, qu'Erzsébet commanda sa 'Vierge de fer' » (V. Penrose, *La Comtesse sanglante...*, p. 164).

⁴⁶ Véase Francisco URONDO, *Obra periodística. Crónicas, entrevistas y perfiles. 1952-1972*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2013, p. 544-545. La publicación en *La Opinión* es del 5 de agosto de 1971.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 545.

⁴⁸ Véase Joanna TOKARSKA-BAFIR, *Légendes du sang. Pour une anthropologie de l'antisémitisme chrétien*, traduit du polonais par Malgorzata Malizzewska, Paris, Albin Michel, 2015, *passim*.

⁴⁹ El leídísimo escritor Israël Joshua Singer en su novela *Di Brider Ashkenazi* [1936], por ejemplo, hace referencia indirectamente a estas leyendas de manera rápida, porque eran conocidas por todos. Véase *Les frères Ashkenazi*, Traduction de Marie-Brunette Spire, Paris, Le livre de Poche, 2015, p. 333.

Notice biographique

Fernando Copello a fait ses études à l'université de Buenos Aires, puis à l'université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Il a enseigné à l'Université François Rabelais de Tours et a été visiting professor à la Hebrew University of Jerusalem. Il est actuellement professeur de littérature à l'Université du Maine. Ses travaux portent sur le récit bref dans l'Espagne du XVIIe siècle. Mais il s'intéresse également à la littérature du Río de la Plata. Il a écrit des articles sur Victoria Ocampo, Juana de Ibarbourou et María Elena Walsh. Il a organisé, en 2014, l'exposition Alejandra Pizarnik. Enquête topographique : lieux de création et de vie à la Bibliothèque Vercors du Mans.