

Flora Pizarnik y el relato breve : sobre la extraña elaboración de La condensa sangrienta

Autor(en): **Copello, Fernando**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2022)**

Heft 39-40

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047776>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Flora Pizarnik y el relato breve. Sobre la extraña elaboración de *La condesa sangrienta*

Fernando Copello

Le Mans Université, Labo 3L.AM

Francia

Resumen: Este artículo se propone analizar los diversos abordajes de Alejandra Pizarnik al cuento y al relato breve dentro de su obra publicada. Desde su juventud la idea de escribir prosa narrativa obsesiona a la escritora de Avellaneda. En cierto sentido, quizá sea *La condesa sangrienta* la obra que mejor se acerca a ese anhelo desde un ángulo absolutamente experimental, lo que da por resultado un producto híbrido y nuevo que despierta innumerables interrogantes y a la vez procura interesantes pistas de trabajo.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, cuento, cuento de hadas, novela gótica, Erzébet Báthory.

Flora Pizarnik and the short story. On the strange invention of «The Blood Countess»

Abstract: This paper analyzes Alejandra Pizarnik's approach to short stories and fairy tales in her published works. All her life the Argentinian writer dreamt about writing prose fiction. *The Blood Countess* might be the closest incarnation of that dream. This experimental story is a hybrid new text that raises countless questions.

Keywords: Alejandra Pizarnik, short story, fairy tale, gothic novel, Elisabeth Bathory.

El tema de estas jornadas dedicadas a la teoría y práctica de la narrativa breve hispánica y el acento que se ha puesto en el relato breve como una forma de experimentación y como punto de partida para la exploración de nuevas técnicas narrativas, me ha llevado a interrogarme sobre la incursión en la prosa de ficción de una escritora argentina del siglo XX que no se caracteriza por haber generado una producción particularmente importante con respecto al cuento y al relato rioplatenses. Me refiero a Flora Pizarnik, cuyo nombre literario es Alejandra, nacida en el suburbio porteño de Avellaneda en 1936 y que murió en Buenos Aires, en su piso de la calle Montevideo, en 1972¹. Flora Pizarnik fue una protagonista particularmente permeable a la vida cultural porteña de los años 50 a 70 y también a los procesos creativos latinoamericanos que se generaban en París, donde vivió entre 1960 y 1964². Receptiva, intuitiva, abierta al intercambio y al juego literario, curiosa, respetuosa de la tradición y rebelde, Flora Pizarnik nos ha dejado, además de su poesía inconmensurable, diarios, testimonios, cartas, reseñas, textos críticos y, en particular, ciertos abordajes experimentales al cuento y al relato, los que por ser inciertos, imprecisos y problemáticos nos interesan en el contexto de estas jornadas de hoy. Por otra parte, la misma Pizarnik se preocupa, se interroga, se autoanaliza en textos diversos en torno a sus propias aventuras literarias. El material al respecto es inmenso e intenso; trataremos de limitarnos hoy a algunos aspectos generales.

Dice Roland Barthes en un célebre artículo publicado en 1966: "Innombrables sont les récits du monde [...] comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits", y añade: "il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit"³. Esta afirmación me parece interesante por su sentido globaliza-

¹ Sobre la vida de Flora Alejandra Pizarnik puede consultarse la última biografía escrita por Cristina Piña y Patricia Venti, que reúne y completa datos aparecidos en textos anteriores: *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*. Buenos Aires: Lumen, 2021.

² Pueden consultarse al respecto los diarios y la correspondencia durante este período parisino. En cuanto a los diarios, la última edición: Pizarnik, Alejandra: *Diarios*, nueva edición de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2013. Con respecto a la correspondencia: *Nueva correspondencia (1955-1972)*, ed. de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Barcelona: Lumen, 2020; Pizarnik, Alejandra/ Ostrov, León: *Cartas*, ed. de Andrea Ostrov. Villa María: Eduvim, 2012; Pizarnik, Alejandra/ Pieyre de Mandiargues, André: *Correspondance Paris-Buenos Aires, 1961-1972*, ed., notas y posfacio de Mariana Di Ció. Paris: Ypsilon Éditeur, 2018.

³ Barthes, Roland: «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, VIII (1966), pp. 1-27, p. 1.

dor: veremos que Flora Pizarnik intentará escribir prosa narrativa —y en particular novela— por cuestiones de prestigio literario, de realización personal y que no olvidará la substancia tradicional del cuento, en particular del cuento de hadas. Todo ello la inserta en una relación con el relato que no es esencialmente latinoamericana sino que se nutre en las raíces históricas del cuento maravilloso europeo. No me parece casual que Pizarnik se interese por el cuento maravilloso y creo detectar allí dos motivos: por un lado el cuento se relaciona con el mundo de la infancia, que fascina a nuestra escritora⁴; por otro, el cuento remonta al origen de las civilizaciones y está fuera del tiempo, cada generación lo transmite y lo transforma creando una constante reelaboración⁵. La reelaboración y la reescritura son actitudes gratas a Pizarnik, quien busca a menudo proteger sus escritos a través de referencias autorizadas.

Voy a presentar mi trabajo en tres partes, seguramente poco equilibradas, pero que me permitirán ahondar en las relaciones entre Flora Pizarnik y el cuento desde diferentes perspectivas. En una primera parte me interesaré por la obsesión pizarnikiana por la prosa, por el deseo de elaborar prosa de ficción. En un segundo momento intentaré situar el origen del proyecto de escritura de *La condesa sangrienta*, en años parisinos y en un contexto muy particular. Por último, abordaré el artefacto narrativo de *La condesa sangrienta*, publicado de modo diverso a partir de 1965⁶, evocando el vínculo entre este relato gótico de fondo histórico y el cuento.

⁴ Como lo afirma César Aira en *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004, p. 44.

⁵ Véase la introducción de Daniel Fabre y Jean-Claude Schmitt a Vladimir Propp: *Les racines historiques du conte merveilleux*, trad. de Lise Guel-Apert. Paris: Gallimard, 1983, pp. VII-XXII, citamos pp. XX-XXI. Con respecto a la atracción que ejerce en Pizarnik lo europeo frente a lo latinoamericano, anoto una entrada de sus diarios en agosto de 1955 después de escuchar una conferencia: “Reconozco que atendí más a los relatos mitológicos y a las leyendas europeas que a los de nuestros indígenas. No sé por qué, pero desconfío de todo lo nacional. Me parece imposible encontrar belleza a cualquier tema argentino” (A. Pizarnik, *Diarios...*, p. 152).

⁶ La primera versión del texto de Pizarnik fue publicada en la revista mexicana *Diálogos*, en el número 5 de julio-agosto de 1965. Se encuentra en la sección “Lecturas” y lleva el título «La libertad absoluta y el horror», *Diálogos*, 5 (1965), p. 46. Hallamos allí todos los elementos que caracterizan al texto (subtítulos, epígrafes, etc.). La transformación posterior del título muestra un avance hacia el estatuto narrativo de la obra.

Comenzaré por citar un poema de David Lagmanovich, suerte de elegía a Alejandra Pizarnik, publicado en 1986. Dice allí el escritor tucumano dirigiéndose a nuestra poeta: “Cuéntame historias antiguas; dibújame a una niña que viene por el bosque”⁷. El texto, que comienza con referencias a gritos y sangre derramada, incita a la escritora a contar historias, historias que sean antiguas, o sea tradicionales. *Contar* está asociado a *dibujar*⁸, acción frecuente en Pizarnik y también muy presente en los libros infantiles, que suelen ser libros de cuentos ilustrados. Por fin, la referencia a la niña que viene por el bosque hace pensar en los cuentos de origen folclórico, como el de «Caperucita roja». Es interesante ver que Lagmanovich evoca a Alejandra como cuentista. A la vez, la propia Alejandra, en carta al escritor español Antonio Fernández Molina fechada en febrero de 1969, le dice: “Veré si te envío un cuento (para que veas cómo son mis cuentos) muy pronto...”⁹. Vemos entonces que ya a finales de los 60 nuestra escritora se asume como cuentista. Al mismo tiempo, si recorremos el volumen de *Prosa completa* publicado por Ana Becció, notamos que unos treinta textos están incluidos en el apartado «Relatos»¹⁰. La definición del término *relato* es lo suficientemente amplia como para integrar allí escritos de difícil clasificación, pero lo cierto es que hay un anhelo de situar a Pizarnik como narradora. Entre esos breves relatos hay uno que es una reelaboración de «Caperucita roja» titulado «La verdad del bosque», compuesto hacia 1966. Entre la reescritura y la auto-ficción, «La verdad del bosque» presenta a la escritora como *otra* “caperucita del bosque”:

[...] qué sola atravesé mi infancia como caperucita del bosque antes del encuentro feroz. Qué sola llevando una cesta, qué inocente, qué decorosa y bien dispuesta, pero nos devoraron todos porque ¿para qué

⁷ El poema, titulado «Alejandra», pertenece al libro *Variaciones y contrastes* publicado en Boston en 1986. Cito a partir de la versión que aparece en *Empresa poética*, 5 (julio-diciembre 1986), pp. 27-28.

⁸ Sobre las relaciones entre la creación literaria de A. Pizarnik y la creación plástica véase fundamentalmente Di Ció, Mariana: *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d’Alejandra Pizarnik*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

⁹ Véase A. Pizarnik: *Nueva correspondencia...*, p. 226.

¹⁰ Pizarnik, Alejandra: *Prosa completa*, prólogo de Ana Nuño, edición a cargo de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2009, pp. 11-73.

sirven las palabras si no pueden constatar que nos devoraron? —dijo la abuela. / Pero la mía no se vistió de lobo.¹¹

Notamos allí de qué modo Pizarnik declina con palabras propias un relato anterior, se sitúa en el personaje de la niña, vuelve a su propia infancia y se coloca en el papel de la víctima: se trata de elementos frecuentes en el universo de Flora Pizarnik.

Ahora bien, convendría repertoriar al menos a vuelo de pájaro, la insistencia con la que la escritora porteña se proyecta como futura creadora en prosa o, más precisamente, novelista. Jacques Ancet, uno de los mejores traductores de Pizarnik, titula la nota final de su versión francesa de *Extracción de la piedra de locura* «L'obsession de la prose»¹². Observa allí que en ese camino hacia la prosa se encuentra este último libro de poemas, algunos de los cuales se alargan e integran ingredientes medievales y personajes alegóricos como «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos»; allí aparecen también resabios de Quevedo, cuya lengua y cuya prosa seducían —incluso de manera conflictiva— a Alejandra¹³. Ancet subraya el hecho de que prosa y poesía intercambian componentes en este período pizarnikiano de mediados de los 60. Por ejemplo, señala que “[d]ans *La Comtesse sanglante* (1965) la prose littéraire et l'explication sont remplacées par la condensation et les procédés de concentration qui sont ceux du poème”¹⁴. Lo que implica que toda observación de la prosa de ficción de nuestra escritora

¹¹ *Ibid.*, p. 116.

¹² Pizarnik, Alejandra: *Extraction de la pierre de folie*, trad. y posfacio de Jacques Ancet. Paris: Ypsilon, 2013, pp. 71-79.

¹³ Pizarnik, Alejandra: *Poesía completa*, ed. de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2010, pp. 254-256. Sobre el interés de nuestra escritora por Quevedo, además de las entradas en sus diarios, pueden verse los subrayados y breves comentarios en los libros que le pertenecieron, como, por ejemplo, en el caso de los *Sueños* en el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Maestros en Buenos Aires. Sobre la relación entre A. Pizarnik y el Siglo de Oro, véase Copello, Fernando: «Alejandra Pizarnik y el Siglo de Oro español», en: Funes, Leonardo (coord.): *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2016, Sección V, pp. 151-160. Sobre algunos poemas de *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*, Ana María Rodríguez Francia nos dice que se trata de “poemas-narrativos breves” («El poema en prosa de Alejandra Pizarnik», *Alba de América*, XXXI, 59 (diciembre 2011), pp. 43-63, citamos p. 47).

¹⁴ J. Ancet: «L'obsession de la prose», en: A. Pizarnik: *Extraction de la pierre...*, p. 75.

deberá medirse también a través de recursos poéticos que son elementos constitutivos de su técnica.

El deseo de ser novelista, es decir de escribir ficción en prosa, aparece muy temprano como un proyecto de vida considerable. Ya en el cuaderno de junio y julio de 1955 de su diario, es decir antes de cumplir los veinte años, nos dice: "Pensar en la novela [...]. Me gustaría una novela autobiográfica, pero escrita en tercera persona. Por supuesto comenzaría en mis diecisiete años. Lo anterior no tiene *interés*"¹⁵. Vuelve sobre el tema constantemente en estos años anteriores al viaje a París y a la redacción de *La condesa sangrienta*. Citemos algunos ejemplos: "El Dr. R. dijo que un cuento es una novela frustrada"¹⁶; "No sé escribir. Quiero escribir una novela, pero siento que me falta el instrumento necesario: conocimiento del idioma"¹⁷; "Planes para cuarenta días: 1) Comenzar la novela"¹⁸; "No tengo ni idea del argumento de la novela"¹⁹; "Cuando leo a Proust y atiende su forma y su fondo, me creo capaz de escribir un libro tal como él lo ha hecho; en cambio, no podría escribir nunca un relato como *Bonjour, tristesse* o *Gigi*"²⁰; "Se me ocurre que aún no debo comenzar la novela. Tiempo de madurar"²¹; "Además que si yo escribo una novela, no necesito de la experiencia sexual para describir las escenas necesarias"²²; "Se me ocurre señalar un plazo para mi suicidio: el 29 de abril de 1958, día en que cumpliré 22 años. Hasta ese día he de escribir; me apuraré a terminar mi... ¿será una novela? ¿Es que puedo yo escribir una novela? ¿Cómo? ¿Con qué?"²³. Los deseos, las propuestas y proyectos no concretados siguen en años sucesivos²⁴ y es llamativa la

¹⁵ A. Pizarnik, *Diarios...*, p. 41.

¹⁶ 1955, *ibid.*, p. 43.

¹⁷ 1955, *ibid.*, p. 44.

¹⁸ 1955, *ibid.*, p. 76.

¹⁹ 1955, *ibid.*, p. 77.

²⁰ 1955, *ibid.*, p. 80.

²¹ 1955, *ibid.*, p. 116.

²² 1955, *ibid.*, pp. 145-146.

²³ 1955, *ibid.*, p. 182.

²⁴ Por ejemplo: "Debiera comenzar mi novela. Pero me asusta mi inexperiencia literaria" (1958, *ibid.*, p. 237); "De allí que la idea de hacer una novela al estilo 'ortodoxo' es decir narrando, significa elegir lo más opuesto a mi naturaleza" (1958, *ibid.*, p. 241); "No obstante mi anhelo más grande es estudiar y escribir una novela" (1958, *ibid.*, p. 250); "En el fondo, quiero escribir la novela. No la escribo porque antes quiero leer mucho" (1959, *ibid.*, pp. 267-268); "Me avergüenza escribir un diario. Preferiría que fuese una novela" (1959, *ibid.*, p. 281); "Ayer, antes de dormir hice este plan: vivir hasta los treinta años. En estos seis años y medio hacer una novela" (1959, *ibid.*, p. 304).

afirmación reiterada en 1960 ya en casa de uno de sus tíos en el suburbio parisino de Châtenay-Malabry el 26 de junio: “Quiero escribir una novela. Quiero escribir una novela. Quiero escribir una novela”²⁵. La insistencia trimembre muestra una intención casi desesperada que se acentúa en este principio de la estancia parisina, experiencia que debería llevar, en la mente de Flora, a algo concreto.

César Aira, al comentar la obra de Pizarnik, llega a la opinión siguiente: “En ella faltó siempre el impulso narrativo que caracterizó a otros surrealistas argentinos, como Orozco o Molina. Faltó inclusive cuando quiso capturarlo, en los poemas largos en prosa de la última etapa”²⁶.

Sin invalidar la postura del crítico argentino, me gustaría matizarla a través de una hipótesis que me seduce. La novela de Flora Pizarnik es la novela de su vida, que comienza con el abandono de su nombre y que encuentra en las pinceladas rusas de *Alejandra* algo viable y sonoro²⁷. Tal ficción se realiza también en sus diarios, de los que a veces hay versiones diferentes²⁸ y que la construyen como personaje literario y torturado opacando matices optimistas o alegres de su personalidad²⁹. Esta afirmación, que merecería un análisis preciso y documentado, no debe mutilar nuestra reflexión de hoy. Porque en esa búsqueda de un proyecto de ficción larga se van entrometiendo

²⁵ *Ibid.*, p. 339.

²⁶ C. Aira, *Alejandra Pizarnik...*, p. 19. El subrayado es nuestro.

²⁷ Véase al respecto un comentario de César Aira en la edición de 2001 de *Alejandra Pizarnik*, que es ligeramente diferente de la antes citada (Barcelona: Omega, 2001, pp. 15-15): “en aquel entonces Alejandra tenía una resonancia exótica, mientras que Flora sonaba demasiado a señora judía”. Aira también habla de “personaje alejandrino” o “personaje poético” (*ibid.*, pp. 13, 33, 34). Sobre la elección del nombre *Alejandra* y el seudónimo barajado *María Pisserno*, véase Bajarlía, Juan Jacobo: *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1998, p. 73, pp. 113-114 y *passim*.

²⁸ Sobre la composición de los diarios, sus diferentes versiones y reescrituras, véase la introducción de Ana Becciu a la primera edición de los *Diarios* (2003 y reediciones) donde comenta que Alejandra deseaba publicarlos como “diario de escritora” y donde deja constancia de cómo Flora copia o vuelve a escribir sus diarios con una intención literaria (Pizarnik, Alejandra: *Diarios*, ed. de Ana Becciu. Barcelona: Lumen, 2007, pp. 7-8).

²⁹ Por ejemplo, al hablar de sus cartas, Ivonne Bordelois destaca que muchas de ellas nos dan una visión más cierta de su personalidad: “Estas cartas no alimentan una leyenda beatífica sobre Pizarnik, sino una imagen más cierta que aquella que la describe como un ser exclusivamente entregado a destinos sombríos” (A. Pizarnik, *Nueva correspondencia...*, p. 11). El subrayado es nuestro.

breves ensayos narrativos que, en el fondo, van a llevar a la misteriosa y tardía elaboración de *La condesa sangrienta*.

Con esta finalidad me gustaría detenerme en el cuento publicado en *La Gaceta* de Tucumán en 1958, muy estudiado por Florinda Goldberg en un breve ensayo de 1996: «El viento ferroz»³⁰. La publicación de este relato en 1958 muestra que se trata de una de las primeras ficciones escritas por Alejandra. De hecho, los relatos fechados que se publicaron en *Prosa completa* son todos posteriores a 1960³¹. El cuento, escrito en un único y largo párrafo, evoca un recuerdo infantil que obsesiona a la protagonista, llamada Andrea, ya adulta, muchacha trasnochadora y valiente. El suceso traumático ocurre cuando tiene cuatro años y sus padres la llevan al teatro. Le asusta la oscuridad que precede al comienzo de la función. Entonces ve un alacrán bebedor de sangre y surge la idea de que al volver al departamento en el que viven no podrán abrir la puerta: en ese momento se imagina sola esperando y esperando en el umbral ante una puerta cerrada. El hecho se concreta en la realidad al regresar del teatro. Esa visión asociada al alacrán bebedor de sangre perdurará en el recuerdo de Andrea adulta.

El argumento podría estar inspirado en una frase de Jean-Paul Sartre que la escritora copió una vez (“Tenía cuatro años, estaba sentado a la puerta de mi casa y de repente pensé ‘Soy yo’ y tuve miedo”)³². Y es muy probable que otro motivo enriquezca también el argumento del cuento: una canción idish que Flora cantaba en la *schule* y que recuerda muchos años después, canción que evoca la condición judía y las puertas que se cierran y que impiden encontrar un refugio³³. Lo interesante es que vemos allí unos elementos que van a reaparecer en ficciones posteriores: el vampirismo (en este caso por parte del alacrán), la niña o muchacha indefensa, el miedo. El adjetivo atri-

³⁰ Goldberg, Florinda: «Un cuento olvidado de Alejandra Pizarnik», *Reflejos* [Jerusalén], IV (diciembre 1996), pp. 18-24.

³¹ A. Pizarnik, *Prosa completa...*, pp. 11-73.

³² F. Goldberg, a partir de una información de Cristina Piña, «Un cuento olvidado...», p. 22.

³³ Se trata de *Vu Ahin Zol Ich Geyn*, canción que recuerda en su diario el 20 de diciembre de 1960 en París (A. Pizarnik, *Diarios...*, p. 374), y de la que nos habla su amiga de infancia, Betty Sapollnik, en una entrevista de 2014: «Conversación con Betty Sapollnik, amiga de infancia de Buma (Alejandra) Pizarnik», en: Copello, Fernando/ Letourneur, Marina/ Valverde, Lucie (coord.): *3 poetas 3. Ensayos sobre la infancia en la obra de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y María Elena Walsh*. Buenos Aires: Dedalus Editores, 2020, pp. 111-119, citamos p. 111, pp. 113-114.

buido al viento en el título, *feroz*, recuerda al lobo de «Caperucita roja»³⁴. Es muy probable que en el concepto de ficción que obsesiona a Flora Pizarnik entren en juego ingredientes del cuento tradicional y de la literatura infantil. En este sentido me parece extremadamente fecundo el análisis de Mariana Di Cío sobre la misteriosa ilustración en la cubierta de *Extracción de la piedra de locura*, inspirada en el libro alemán *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffman (1845), un clásico de la literatura juvenil traducido al español como *Pedro Melenas*. La elección de Pizarnik saca a relucir uno de los relatos clásicos más violentos destinados a los niños³⁵. Al elegir para su cubierta el dibujo que ilustra la mayor parte de las cubiertas del libro de Hoffman, Pizarnik inscribe su primer libro de poemas *prosaico* en la estela de la literatura del terror infantil, que es fundamentalmente ficción narrativa.

Estos elementos diversos desparramados en la vida de Pizarnik desde años tempranos, este ansiado deseo de acercarse a la prosa de ficción como proyecto literario van a acentuarse durante su estancia parisina, apertura evidente en relación con diferentes aspectos de su vida. Por ejemplo, ya en los primeros párrafos del *Journal de Châtenay-Malabry* nos dice: “Indudablemente mi fin o uno de mis fines es dar rienda suelta a mis delirios homosexuales aquí, en París...”³⁶. Y también en París reconoce que las naturalezas sádicas ejercen un atractivo sobre ella³⁷. Un nuevo acercamiento a su identidad judía y a la riqueza de esa cultura aparece en los años parisinos³⁸. Y observa ya

³⁴ Y es el adjetivo que emplea Pizarnik en la versión propia del relato que popularizó Perrault anteriormente citada: «La verdad del bosque». Sobre este cuento se acaba de publicar (y no llego a integrarlo en mi análisis) un trabajo de Ludmila Soledad Barbero: «Caperucita y la abuela-lobo: los cuentos de hadas queer de Alejandra Pizarnik», *Mistral. Journal of Latin American Women's Intellectual and Cultural History*, I, 2 (2021), <https://ugp.rug.nl/Mistral/article/view/38028> (consultado 4-III-2022).

³⁵ Di Cío, Mariana: *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*, pp. 165-173. Ya anteriormente Julieta Gómez Paz había señalado el origen de esta ilustración (*Cuatro actitudes poéticas. Alejandra Pizarnik. Olga Orozco. Amelia Biagioni. María Elena Walsh*. Buenos Aires: Conjunto Editores, 1977, pp. 31-32).

³⁶ A. Pizarnik, *Diarios...*, p. 321.

³⁷ “Está demostrado que me atraen las naturalezas preferentemente sádicas” (*ibid.*, p. 333).

³⁸ Este tema requeriría un desarrollo más preciso. Recordemos otra vez el despertar del martes 20 de diciembre de 1960 en París cuando piensa en la antigua canción judía, en su desconocimiento de la Cábala, en las puertas cerradas y el sufrimiento de los padres (referencia evidente a la diáspora) (*ibid.*, p. 374).

desde el mes de julio de 1960 que su prosa mejora sensiblemente³⁹. Se trata entonces de años de apertura, de encuentros felices que sin duda podemos percibir mejor a través de su correspondencia, de enriquecedores intercambios. Tres escritores cercanos la ayudan a afirmarse y con ellos comparte debates e incertidumbres literarios: Octavio Paz, Julio Cortázar y André Pieyre de Mandiargues.

París es el espacio de una encrucijada de culturas, pero no debemos olvidar que la literatura francesa en particular constituye en el proyecto literario de Flora un componente esencial. Notamos el atractivo que ejerce sobre nuestra escritora la cultura francesa a través de una escena familiar evocada en sus diarios, en agosto de 1955: "Viene mi tía [...] Mi madre habla de enviarme a Francia. Mi tía me habla en francés. Recito un poema de Verlaine y canto la balada de Guitry. Mi madre está orgullosa de mí pues amenizó esa reunión familiar"⁴⁰. Un documentado artículo de Cristina Piña subraya el peso de la prolongada historia de amor entre Pizarnik y Francia⁴¹. Los trece poemas escritos en francés por nuestra escritora entre 1961 y 1963 muestran el deseo de Flora de inscribirse en el territorio de esa literatura⁴². Muchos libros de su colección personal están en francés, que es la lengua extranjera que mejor domina⁴³. Piña destaca entre los escritores que constituían el Parnaso personal de nuestra autora a Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallar-

También desde París realiza un viaje a España y es allí, en Segovia, precisamente en la antigua judería de Segovia donde siente una voz que le llega desde el fondo de la historia (la evoca más tarde, en 1967: *ibid.*, p. 766). Véanse, entre otros, los trabajos de Federica Rocco y la bibliografía allí presente: «La inquietud del origen: el judaísmo en Alejandra Pizarnik», *Oltreoceano*, 14 (2018), pp. 199-208; «Proyecciones del mito de Ahasverus en la vida-obra de Alejandra Pizarnik», *Symbolon*, XV, 12 nuova serie (2021), pp. 205-218.

³⁹ *Ibid.*, p. 342.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 170.

⁴¹ Piña, Cristina: «Literatura, lengua y cultura francesas para Alejandra Pizarnik: una prolongada historia de amor», en: Aiello, Francisco (ed.): *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2015, pp. 19-29.

⁴² La edición más completa y ampliamente comentada es la norteamericana: Pizarnik, Alejandra: *The Galloping Hour: French Poems*, ed. e introducción de Patricio Ferrari, trad. de Patricio Ferrari y Forest Gander. New York: New Directions Publishing, 2018. Existe una edición en español, de cuidada tipografía: Pizarnik, Alejandra: *Poemas franceses*, ed. y trad. de Patricio Ferrari. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza, 2018. Véase también: Piña, Cristina: «Les Poèmes français de Pizarnik», *La revue de belles-lettres* (Lausanne), 2 (2011), pp. 113-118.

⁴³ Véase C. Piña, «Literatura, lengua y cultura...», pp. 21-23.

mé, Michaux, Breton, Éluard, Char y Nerval⁴⁴ y subraya el hecho de que Flora deseaba escribir un pequeño librito parecido a *Aurelia* de Nerval⁴⁵. Ahora bien, *Aurelia* es un relato indefinible y relativamente exploratorio. Y además cabe añadir que algunos de los escritores mencionados se acercan a la narrativa de modo claramente experimental. Citemos el caso de Lautréamont cuyos *Cantos de Maldoror* son esencialmente narrativos y, por otro lado, evocan temas que interesan a Pizarnik: el vampirismo y los miedos infantiles⁴⁶. Isidoro Ducasse está tan presente en la vida literaria y en la concepción artística de nuestra escritora que el poema que cierra su poesía completa, el que deja escrito con tiza en el pizarrón de su cuarto de trabajo, invoca claramente a Lautréamont: "...oh vida / oh lenguaje / oh Isidoro"⁴⁷. Tanto *Aurelia* como los *Cantos de Maldoror* son extrañas narraciones o ensayos de narraciones sustancialmente experimentales que han sido valorizados por los surrealistas como textos tutelares.

La narrativa breve de Pizarnik no abandonará esta relación con el surrealismo teñida también de elementos provenientes de los cuentos de hadas. En este sentido cito un cuento publicado en *Sur* titulado «A tiempo» en el que una niña dialoga con la Muerte y ambas van al encuentro de la Reina loca. El relato, en el que notamos pinceladas próximas a las del cuento infantil y resabios de Lewis Carroll (otro escritor profundamente admirado por Flora), culmina con una evocación de Maldoror: "Todo el mundo sonrió y tomó el té sobre una roca, en el funesto crepúsculo, mientras aguardaban a Maldoror, que había prometido venir con su nuevo perro"⁴⁸.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27. Se trata de una entrada de los *Diarios* fechada en mayo de 1966.

⁴⁶ Cito como ejemplo un breve fragmento que podríamos relacionar con escenas de *La condesa sangrienta*: "d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle, de façon qu'il ne meure pas; car, s'il mourait, on n'aurait pas plus tard l'aspect de ses misères. Ensuite, on boit le sang en léchant les blessures [...]. Rien n'est si bon que son sang" (Isidore Ducasse, *Le Comte de Lautréamont: Les chants de Maldoror et autres textes*, prefacio, notas y comentarios de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Le Livre de Poche, 2020, p. 89).

⁴⁷ Véase al respecto Dobry, Edgardo: «À défaut d'autre chose: glosolalia y poética bucanera», en: F. Copello (et al.): *3 poetas 3. Ensayos...*, pp. 51-60, citamos pp. 55-57. Dobry se detiene en las relaciones entre Pizarnik y la obra de Ducasse.

⁴⁸ «A tiempo» aparece por primera vez en *Sur*, 314, septiembre-octubre de 1968, pp. 56-58. Sobre este texto véase el trabajo de Vicente Cervera Salinas: «La

Estos años parisinos son también aquellos en los que Pizarnik empieza a escribir reseñas sobre ficciones breves, lo que muestra una apertura en sus intereses y en su producción hacia zonas literarias antes descuidadas y lo que nos deja un testimonio de la manera oblicua con que se acerca a la narración. En 1963 aparece en la *Revista Nacional de Cultura* de Caracas una reseña sobre *Historias de cronopios y de famas* de Cortázar⁴⁹. Seguirán en años posteriores breves ensayos sobre «El otro cielo», un cuento del mismo Cortázar, *El pecado mortal*, recopilación de cuentos de Silvina Ocampo, *El gato de Cheshire* de Anderson Imbert, entre otras obras⁵⁰.

La traducción constituye también una de las maneras en que Flora Pizarnik se acerca a la narración y no olvidemos que traducir es una manera de incorporar textos ajenos, de hacerlos propios. Esa traducción es mayoritariamente del francés al español y aparece como resultado de su estancia parisina que le permite profundizar en el conocimiento de dicha lengua⁵¹. Si lo apunto es también porque la cuestión de la traducción y de la adaptación deberá ser evocada al tratar de *La condesa sangrienta*. En París llega a conocer a Marguerite Duras, a quien ya admiraba y de quien llega a traducir su novela *La vida tranquila*⁵², novela que evoca temas en relación con la muerte como espacio deseado y como esperanza, temas que tocan de cerca a nuestra escritora.

Ahora bien, en esos años franceses aparece, en 1962 en la editorial Mercure de France, la novela histórica de Valentine

poesía es un destino. Alejandra Pizarnik en Sur», Ínsula, 353-354 (enero-febrero 2018), pp. 20-23, citamos p. 22.

⁴⁹ A. Pizarnik, *Prosa completa...*, pp. 197-201. El texto fue escrito en 1961.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 245-251, pp. 252-258, pp. 259-261. Entre otros se destaca la publicación en *Sur* de una reseña sobre *La motocicleta* de su amigo André Pieyre de Mandiargues (*ibid.*, pp. 274-278). Un breve texto mecanografiado sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi* de Borges y Bioy se encontró entre sus escritos no publicados (*ibid.*, pp. 279-281).

⁵¹ Un breve comentario al respecto en C. Piña, «Lengua, literatura...», p. 26. Véase también Cervera Salinas, Vicente: «Alejandra Pizarnik, crítica y traductora. Sus textos en *Sur*», en: Ríos Guardiola, María Gloria/ Hernández González, María Belén/ Esteban Bernabé, Encarna (eds.): *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Murcia: Gobierno de la Región de Murcia, 2016, pp. 94-103.

⁵² Primera edición de esta traducción en Centro Editor de América Latina (1972), ahora reeditada: Marguerite Duras: *La vida tranquila*, traducción de Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Mar Dulce, 2016.

Penrose titulada *Erzsébet Báthory. La Comtesse sanglante*⁵³. El texto despertó en Flora un gran interés que sin duda compartió por un lado con Julio Cortázar, que más tarde se inspiraría en el personaje de la condesa al redactar *62/Modelo para armar* (1968), y también por otro lado con André Pieyre de Mandiargues, que escribiría después el guion fílmico de un cortometraje erótico sobre dicha aristócrata interpretada por Paloma Picasso⁵⁴. El chispazo que despertó la atención de Pizarnik debió surgir de sus lecturas de Georges Bataille, filósofo que descubre en ese momento, por el que siente un intenso interés y que transforma en su “lectura de fondo”, como se verifica en las cartas enviadas a Ivonne Bordelois y León Ostrov⁵⁵. Bataille es el autor de *Le Procès de Gilles de Rais*, personaje sanguinario y monstruoso del siglo XV, violador de adolescentes a quienes luego maltrata. Gilles de Rais aparece a menudo asociado al ogro de los cuentos y es el equivalente masculino de la condesa sangrienta⁵⁶. Todos estos elementos merodean sin duda en la mente de Pizarnik que sigue obsesionada por escribir un relato en prosa, por transformarse en narradora. Si bien tenemos referencias concretas a la redacción de *La condesa sangrienta* a partir de mar-

⁵³ Dicha edición siguió a otra de tirada más confidencial publicada en 1957, citada por Patricia Venti y que no he podido consultar (Patricia Venti: *La dama de estas ruinas. Un estudio sobre La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik*. Madrid: Dedalus, 2008, p. 13). Es la impresión de 1962 la que permite una amplia difusión del relato de Penrose, que puede consultarse ahora en la colección *L’imaginaire: Penrose, Valentine: Erzsébet Báthory. La Comtesse sanglante*. Paris: Gallimard, 2011 (citaremos a partir de esta edición). Existe una reciente traducción española: *La condesa sangrienta*, prólogo de María Negroni, trad. de María Teresa Gallego y María Isabel Reverte. Terrades: WunderKammer, 2020.

⁵⁴ Sobre estos datos véase mi trabajo: Copello, Fernando: «La condesa sangrienta: diálogos entre creadores, desencuentros y reescrituras», *Quainà*, IX (2020), https://quaina.univ-angers.fr/IMG/pdf/copello_fernando_res_mc_illustrations_bio_v2_jv.pdf (consultado 4-III-2022).

⁵⁵ Véase A. Pizarnik, *Nueva correspondencia...*, p. 92; A. Pizarnik y León Ostrov, *Cartas...*, p. 82. Existe también una traducción francesa de esta correspondencia: Pizarnik, Alejandra: *Correspondance avec León Ostrov. 1955-1966*, trad. de Mikaël Gómez Guthart, prefacio de Edmundo Gómez Mango, posfacio de Andrea Ostrov. Paris: Éditions des Busclats, 2016, p. 155.

⁵⁶ Véase Bataille, Georges: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1987, vol. X, pp. 271-572. También evoca Bataille a la condesa sangrienta en su última obra, *Les larmes d’Éros*, terminada en 1961, obra controvertida y censurada. En carta a Lo Duca fechada en julio de 1959, dice: “Je voudrais faire une première partie sur Éros cruel, ou je parlerai de Gilles de Rais, sur lequel je puis donner des précisions, d’Erszábeth Bathory, dont les crimes ne sont guère moins effrayants” (*ibid.*, X, p. 717, note 1).

zo de 1965, cuando ya Flora está en Buenos Aires, la publicación de la obra en México en la revista *Diálogos* en el número de julio-agosto de ese mismo año muestra que la redacción de la obra está ya avanzada, sobre todo teniendo en cuenta que la gestación creativa es lenta y mesurada en nuestra autora⁵⁷. Es interesante citar lo que dice la entrada de su diario:

Ensayo sobre la condesa Báthory. / Diferencias entre las orgías de C. B. y el *placer* —las orgías “comunes”: beber, cantar, hacer el amor—. El primero. Ante todo: su infinita, inenarrable tristeza (*voir* melancolía). Baudelaire, Bataille, Starobinski. La soledad. / La pura bestialidad. Se puede ser una bella condesa y a la vez una loba insaciable.⁵⁸

Notamos, por un lado, que la redacción de la obra aparece asociada a la literatura y la filosofía francófonas; por otra parte, hay elementos que recuerdan los cuentos clásicos: la bellísima aristócrata violenta e insaciable como una loba.

La corriente surrealista otorga a cierto tipo de narrativa impregnada de sueños e irrealidades, de imágenes macabras, un valor inconmensurable. Ya hemos hablado del rescate de relatos como *Aurelia* de Nerval o los *Cantos de Maldoror* de Isidoro Ducasse. Esa corriente interesa a Pizarnik que, además, quiere de un modo u otro inscribirse en una modalidad francesa de escritura. El libro de Valentine Penrose le ofrece algo más: un modelo de escritura femenina asociada al surrealismo, una autora que reivindica su bisexualidad y evoca claramente el lesbianismo de la condesa ya desde el primer capítulo de la obra:

[...] la Comtesse maléfique avait un autre secret, secret toujours chuchoté et que le temps a pu éclaircir; chose qu'elle s'avouait ou chose

⁵⁷ Retrospectivamente, nos dice Pizarnik, en su diario de 1966, que la redacción final de *La condesa...* le llevó dos meses y que el último mes trabajaba unas siete u ocho horas diarias. Pero esto no indica más que unos datos sobre la redacción definitiva a la que precedieron lecturas y puesta en marcha del proyecto (A. Pizarnik, *Diarios...*, p. 743).

⁵⁸ A. Pizarnik, *Diarios...*, p. 715. Sobre la elaboración de *La condesa...*, sobre el deseo de escribir narrativa y crítica (que es otra de las formas de la prosa) en sus diarios, véase el detallado estudio de Federica Rocco: *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*. Venezia: Mazzanti Editori, 2006, en particular pp. 70-85. F. Rocco dedica también un artículo específico a *La condesa sangrienta*, donde además cita una bibliografía amplia: «Alejandra Pizarnik: *La Condesa sangrienta* e le metamorfosi dello specchio», *Letterature d'America*, XXIX, 126-127 (2009), pp. 133-151.

ignorée d'elle; tendance équivoque dont elle ne se souciait pas, ou encore, droit qu'elle s'accordait avec tous les autres. Elle passait pour avoir été, aussi, lesbienne.⁵⁹

Estos diversos preámbulos nos permiten llegar a nuestra tercera y última parte, concentrada en el análisis de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y sus relaciones con el cuento. Este ángulo es uno de los tantos puntos de mira, sabiendo que la obra despierta ya desde hace algunos años una avalancha crítica⁶⁰.

Comenzaré por decir que *La condesa sangrienta* es un texto que se aproxima a la novela y, aunque el debate al respecto es intenso, adoptaré la idea de que dicho libro de fondo histórico es un espacio narrativo-ensayístico cuyas modalidades van cambiando según las páginas y las líneas⁶¹.

Como lo hemos dicho, la primera publicación tiene lugar en México en 1965, en la revista *Diálogos* bajo el título «La libertad absoluta y el horror», que recupera una parte de la frase final de la obra⁶². La segunda publicación tiene lugar en Buenos Aires, en 1966, en *Testigo. Revista de literatura y arte* y lleva el título que se convertirá luego en definitivo: *La condesa sangrienta*⁶³. El cambio de título es elocuente porque pasamos de un concepto ensayístico a la referencia-presentación de una protagonista asociada a unas posibles acciones sanguinarias: el mecanismo del relato es evidente y hay ya otra estrategia de acercamiento al lector.

Es importante considerar la publicación del texto de manera independiente, en forma de libro, en 1971, por Antonio López

⁵⁹ V. Penrose, *La Comtesse sanglante...*, p. 22.

⁶⁰ Pueden consultarse, entre otros, el ensayo abarcador de Patricia Venti: *La dama de estas ruinas...*, y el sutil estudio de María Negroni: *El testigo lúcido. La 'obra de sombra' de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Entropía, 2003. Federica Rocco prepara un trabajo en el que dedica líneas renovadoras al relato en prosa de Pizarnik: "Lo importante es aquello que hacemos con nuestras desgracias: Alejandra Pizarnik", en: Rocco, Federica (ed.): *La rappresentazione dello stigma nella letteratura (e il cinema) di lingua spagnola/ La representación del estigma en la literatura (y el cine) de lengua española*. Pisa: ETS Edizione, en prensa.

⁶¹ Véase la bibliografía citada en Fernando Copello: «*La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik: diálogos entre creadores...», pp. 3-4.

⁶² "Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible" (Pizarnik, Alejandra: *La condesa sangrienta*, ilustraciones de Santiago Caruso. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2019; cito siempre por esta edición).

⁶³ Pizarnik, Alejandra: «La condesa sangrienta», *Testigo*, 1 (enero-mayo de 1966), pp. 55-63. Aparece en la sección "Uno y el Universo".

Crespo en su editorial Aquarius⁶⁴. Dicha publicación cambia el estatuto de la obra, le otorga una existencia particular y le da el empuje necesario para transformarla en obra propia acentuando, a mi entender, sus características narrativas.

De manera extremadamente sintética diremos que Flora Pizarnik encuentra en la novela histórica de Valentine Penrose, leída en París, en momentos en que logra reflexionar más libremente sobre sus propias tendencias sadomasoquistas y homosexuales jerarquizadas a través de la filosofía de Georges Bataille y sin duda en conversaciones con su amigo André Pieyre de Mandiargues⁶⁵, encuentra entonces allí el material necesario para ensayar la redacción de un texto en prosa relativamente largo y que lleve cierta matriz narrativa. A la vez la fuente francesa y surrealista, el texto de Valentine Penrose, le permitiría inscribirse en una corriente europea y particularmente gala, sin desdeñar el atractivo que tienen para ella las atmósferas aproximadamente medievales situadas en castillos y bosques. Si bien el concepto actual de plagio ha cambiado y somos mucho más libres al aceptar en el arte y la literatura acciones que se acercan al *collage* y a la reescritura⁶⁶, la situación era diferente en los años 60, lo que puede justificar en parte el deseo en Pizarnik de presentar la obra como reseña.

Sea lo que fuere, *La condesa sangrienta* es un texto en prosa dividido en una introducción y once capítulos breves que llevan, estos últimos, todos, un título y un epígrafe. Esos epígrafes, tomados mayoritariamente de la literatura francesa⁶⁷, cons-

⁶⁴ Véanse los diferentes trabajos sobre el origen de la obra y sobre el peso de la figura de la condesa en la literatura y en el cine en: Baur, Sergio/ Braga Menéndez, Florencia/ Gasió, Guillermo: *"La condesa sangrienta" de Alejandra Pizarnik. A 29 años de la 2ª edición*. Buenos Aires: Corregidor, 2005. Sobre aspectos materiales y editoriales de esta edición, al parecer de 3000 ejemplares, puede consultarse: C. Piña y P. Venti, *Alejandra Pizarnik. Biografía...*, pp. 332-333.

⁶⁵ En la correspondencia entre Pizarnik y Mandiargues, ya citada, no hay referencias específicas a la lectura de Bataille, pero es interesante ver el grado de complicidad entre los dos autores y el placer con que Pizarnik se inscribe en una relación intelectual con un miembro del mundo cultural parisino francés, lo que abre en ella inmensas perspectivas en relación con la libertad de la escritura y la sexualidad.

⁶⁶ Sobre las periferias del plagio y la noción evolutiva y en constante cambio sobre préstamo servil y préstamo creativo, véase Maurel-Indart, Hélène: *Du plagiat*. Paris: Gallimard, 2011, pp. 11-12, y en particular el capítulo titulado «Une typologie de l'emprunt», pp. 266-299.

⁶⁷ Los epígrafes provenientes de autores de lengua francesa, citados a veces en español y a veces en francés, pertenecen a Jean-Paul Sartre, René Daumal,

tituyen un muestrario de los gustos literarios de Pizarnik y garantizan la raigambre estilística e intelectual de lo que hubiera podido ser tomado como un simple ejercicio de erotismo perverso.

Después de una introducción que constituye el único fragmento que se acerca claramente a la modalidad del ensayo o la reseña, los capítulos que siguen se titulan: “La virgen de hierro”, “Muerte por agua”, “La jaula mortal”, “Torturas clásicas”, “La fuerza de un nombre”, “Un marido guerrero”, “El espejo de la melancolía”, “Magia negra” “Baños de sangre”, “Castillo de Csejthe” y “Medidas severas”. Estos títulos constituyen un agregado de Pizarnik ya que Penrose no titula sus capítulos. De algún modo la escritora rioplatense va estructurando la obra, subrayando algunas nociones esenciales para ella, acotando espacios narrativos.

Se ha señalado que los primeros capítulos, narrados en presente y sumamente descriptivos, se asemejan a estampas o dibujos que dan a ver (a la condesa y al mismo lector, que se transforma en *voyeur*) torturas feroces infligidas a diferentes muchachas⁶⁸. Aquí aparecen verdaderas máquinas de tormento. Podríamos decir que el texto de Pizarnik comienza *in medias res* absorbiendo una estética fílmica.

El cuarto capítulo, titulado “Torturas clásicas”, expande y resume la cuestión de la tortura, el sufrimiento y el placer. En cierto momento sintetiza la narradora-ensayista: “(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)”⁶⁹. Se precisa allí, por un lado el universo femenino de la obra, luego una enumeración de conceptos básicos: en primer lugar el “castillo medieval” que subraya una cronología anterior al siglo XVII que es el período en que transcurre la historia.

Este mismo capítulo va a acentuar dos características de la condesa: su perfil lobuno (“imprecaciones soeces y gritos de loba eran sus formas expresivas mientras recorría, enardecida,

Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Antonin Artaud, Pierre Jean Jouve y el marqués de Sade.

⁶⁸ Puede consultarse el capítulo «Estructura» en P. Venti, *La dama de estas ruinas...*, pp. 34-36.

⁶⁹ A. Pizarnik, *La condesa sangrienta...*, p. 18.

el tenebroso recinto"⁷⁰; a la vez la condesa aparece asociada a la Muerte de las viejas alegorías o a la de los *Sueños* de Quevedo⁷¹.

La raigambre clásica del texto, las referencias medievales, el hecho mismo de presentar la obra como la reseña de un libro ajeno, permiten a Flora Pizarnik evocar el lesbianismo con relativa libertad. No olvidemos que escribe en los años sesenta y publica en el contexto argentino. Sylvia Molloy subraya con razón que el texto de Penrose brinda a nuestra escritora maneras fecundas de inscribir el deseo lesbiano: la relación genérica con el gótico, por ejemplo, permite la representación narrativa de lo indecible⁷². Hay en cierto sentido en Pizarnik una suerte de estrategia editorial al presentar su texto oblicuamente como reseña de la novela biográfica de la condesa de la escritora Valentine Penrose⁷³.

Con respecto a la estructura del libro, siguen a esos primeros capítulos centrados en escenas de tortura, capítulos mejor ordenados cronológicamente que sitúan a la condesa en una genealogía, evocan su casamiento con un guerrero, su viudez, la libertad de sus prácticas y su condena final.

El relato de Pizarnik no solamente condensa la novela de Penrose (de más de doscientas páginas de concentrada tipografía), no solamente selecciona momentos precisos, sino que también modifica el programa narrativo: de una presentación ordenada en un sentido histórico con una primera muestra del retrato de la condesa y de su origen familiar en Penrose, se pasa a un relato que comienza de modo intemporal en un antiguo castillo. Curiosamente el primer capítulo empieza con el verbo "había", recordando en cierto sentido el comienzo de los cuentos de hadas.

Y es en este concepto en el que quiero detenerme para ir culminando mi trabajo. El experimento narrativo de Pizarnik acentúa, a mi entender, las relaciones con el cuento de hadas.

Entre las reseñas publicadas en el momento de la aparición de *La condesa sangrienta* en forma de libro hubo una de María

⁷⁰ *Ibid.*, p. 18. El ilustrador Santiago Caruso asocia a la condesa con un lobo en el segundo retrato que aparece en las páginas preliminares de la obra (*ibid.*, p. 4).

⁷¹ "Esta escena me llevó a pensar en la Muerte —la de las viejas alegorías; la protagonista de la Danza de la Muerte [...] tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte" (*ibid.*, pp. 20-21).

⁷² Molloy, Sylvia: «De Safo a Baffo: diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, VII, 13 (enero-junio 1999), pp. 133-140: p. 135.

⁷³ *Ibid.*, p. 134.

Eugenia Valentié en *La Gaceta* de Tucumán en agosto de 1971 que nos dice:

En su hermoso libro, 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, al abismo sin fondo que conturba la angustia del hombre.⁷⁴

La reacción de Pizarnik merece ser anotada: en una carta inmediata de septiembre de 1971, desde el hospital psiquiátrico en que está internada, escribe a la autora de la reseña: "...el doble regalo de tu lectura perfecta, adamantina, de mi librito"⁷⁵. Lo que significa que se reconoce en las diferentes opiniones de la crítica tucumana.

Hay, al recorrer este híbrido relato, algunas señales que nos orientan en la dirección del cuento de hadas y de la fábula infantil, como las había en ese temprano ensayo narrativo que fue «El viento feroz». Una de ellas es la condensación en un único castillo omnipresente de las diversas residencias de la condesa: el castillo es uno de los espacios emblemáticos del cuento. El segundo capítulo, "Muerte por agua", acentúa la ambientación invernal a través de la mención de la nieve, lo que nos sitúa en ese territorio lejano del *había una vez*, y la referencia a la carroza integra en el relato un elemento legendario del cuento de hadas⁷⁶. La condesa observa las torturas "vestida de blanco en su trono"⁷⁷, lo que permite asociar al personaje con los reyes y reinas malvados de los cuentos. Además, al sintetizar, al concentrar y abreviar el retrato de la condesa y sus ayudantes perversas, Pizarnik sigue las características del cuento folclórico cuyos personajes se caracterizan por la ausencia de profundi-

⁷⁴ Valentié, María Eugenia: «La dama del horror», *La Gaceta* (Tucumán), 29 de agosto de 1971, p. 2 del suplemento literario.

⁷⁵ A. Pizarnik, *Nueva correspondencia...*, p. 372.

⁷⁶ En pocas líneas se construye una ambientación blanca y fría, extremadamente pictórica: "El camino está nevado", "el cortejo abandona en la nieve a una joven herida", "la muchacha está desnuda y parada en la nieve" (A. Pizarnik, *La condesa sangrienta...*, p. 13). Frente a esa imagen se opone la visión de la condesa protegida del frío en el interior de la carroza ("arrebujada en sus pieles dentro de la carroza"; "desde el interior de la carroza" (*ibid.*, p. 13).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

dad⁷⁸. El séptimo capítulo, titulado “El espejo de la melancolía”, se detiene en la escena convencional y simbólica de la mujer bella y poderosa ante el espejo: “Vivía delante de su gran espejo sombrío...”, y pasaba “muchas horas frente a él sin fatigarse”⁷⁹. Al hablar de las hierbas mágicas de las que se sirve Darvulia, precisa: “Este personaje era, exactamente, la hechicera del bosque, la que nos asustaba desde los libros para niños”⁸⁰. Y el castillo de la condesa es “el inseguro espacio de la desprotección y del extraviarse”⁸¹, lo que recuerda el motivo de los niños que se pierden en los espacios oscuros o boscosos de los cuentos, como lo atestigua alguna de las funciones propuestas por Propp en su morfología de los cuentos⁸². Por fin, convendría detenerse en el desenlace que culmina con el castigo infligido a la condesa y con su muerte: notamos en él pinceladas que concuerdan con el final de los cuentos infantiles, en los que a la crueldad y la perversidad sigue un último momento tranquilizador⁸³.

Diferentes críticos han subrayado los elementos que acercan *La condesa sangrienta* al cuento infantil; para María Negroni, la condesa juega a torturar muchachas como en una casa de muñecas y en sus reiteradas prácticas: “al igual que en los cuentos infantiles, produce un placer infinito en la repetición”⁸⁴. Al hablar de la presencia del miedo en nuestro relato, Patricia

⁷⁸ Véase al respecto Eichel-Lojkine, Patricia: *Contes en réseaux. L'émergence du conte sur la scène littéraire européenne*. Genève: Droz, 2013, pp. 57-58.

⁷⁹ A. Pizarnik, *La condesa sangrienta...*, p. 33. Imposible detenerme en el epígrafe de Octavio Paz (“¡Todo es espejo!”), en la obsesión por lo doble y los espejos en Pizarnik en sus poemas, diarios y correspondencia, en la relación con *Alicia en el espejo* de Lewis Carroll.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁸¹ *Ibid.*, p. 49.

⁸² La primera función que describe Propp, la del *alejamiento*, puede llevar al personaje a perderse, a no encontrar el camino. Véase Propp, Vladimir: *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1973, p. 36.

⁸³ Salvando las distancias, se puede relacionar con lo que dice Bruno Bettelheim sobre las graves dificultades de la vida y la lucha contra ellas: el receptor niño se identifica con los sufrimientos de los protagonistas y sabe que al final habrá un castigo para los personajes malvados (Bettelheim, Bruno: *Psychanalyse des contes de fées*. Paris: Robert Laffont, 2009, pp. 19-22). Por otra parte, el desenlace poco contextualizado de *La condesa sangrienta* (lo que reitera la relación con el cuento de hadas) es lo que molestó a Francisco Urondo, tal como lo dice en la reseña que dedicó a *La condesa sangrienta* en el diario *La Opinión* en agosto de 1971. Véase Urondo, Francisco: «Una historia medieval sirve de fondo a la tortura vista como abstracción», en: *Obra periodística*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013, pp. 544-545.

⁸⁴ M. Negroni, *El testigo lúcido...*, p. 106.

Venti afirma que: “*La condesa sangrienta* está próxima al mundo de los cuentos de hadas”⁸⁵. Y sin duda quien más ha profundizado en esta veta es Ludmila Barbero en su trabajo “*Belle comme un rêve de pierre: La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik como reescritura de cuentos de hadas”⁸⁶. La crítica argentina establece un vínculo con «La reina de las nieves» de Hans Christian Andersen y «Blancanieves» en la versión de los hermanos Grimm. El cuento de Andersen, dividido en siete historias o siete capítulos, muestra de qué modo el cuento de hadas puede alargarse y descomponerse, lo que ocurre también en *La condesa sangrienta* de Pizarnik si lo vemos como cuento de hadas⁸⁷. El paisaje nevado, los temores de los niños frente a la malvada reina están allí en el primer plano. Podríamos seguir ahondando en el híbrido producto pizarnikiano, cuyo contraste entre crueldad e ingenuidad quizá sea uno de los ingredientes más notables.

Sin embargo, creo que estos sondeos alcanzan para intuir de qué modo el relato breve desde sus formas más antiguas impregnadas de cultura popular y de cultura erudita, ese relato breve que circuló entre adultos y niños, pudo generar, nutrir y alimentar la experimentación y la exploración en ese artefacto narrativo que nos ofrece Pizarnik a través de *La condesa sangrienta*⁸⁸.

En la dedicatoria a Victoria Ocampo que acompaña el envío de *La condesa sangrienta* en forma de libro, fechada en 1971, Flora Pizarnik presenta su obra como: “mi primer ensayito publi-

⁸⁵ P. Venti, *La dama de estas ruinas...*, p. 27.

⁸⁶ El artículo se encuentra en *Anclajes*, XXII, 1 (enero-abril 2018), pp. 1-17.

⁸⁷ El cuento de Andersen se divide en capítulos que llevan, todos, un título. Cito por la traducción francesa: “I. Qui traite du miroir et de ses morceaux”, “II. Un petit garçon et une petite fille”, “III. Le jardin fleuri de la femme qui s’entendait en magie”, “IV. Prince et princesse”, “V. La petite fille de brigand”, “VI. La Laponne et la Finnoise”, “VII. Ce qui avait eu lieu au château de la reine des neiges et ce qui eut lieu ensuite” (Andersen, Hans Christian: *Contes choisis*, presentación de Alain Faudemay, trad. de P. G. La Chesnais. Paris: Gallimard, 1987, pp. 157-196).

⁸⁸ En un trabajo cuya perspectiva es más amplia, Fiona Mackintosh dedica unas líneas fecundas a la relación entre Pizarnik y el relato breve como experimentación, sobre todo teniendo en cuenta notas manuscritas que se encuentran en los archivos de Princeton. Es interesante ver que alguna vez Pizarnik tacha la palabra *cuento* y la reemplaza por *texto* mostrando sus vacilaciones y, en cierto sentido, su inseguro camino hacia el relato. Mackintosh también se refiere a *La condesa sangrienta* (Mackintosh, Fiona: «Self-Censorship and New Voices in Pizarnik’s Unpublished Manuscripts», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXVII (2010), pp. 509-535, citamos p. 530).

cado en forma de libro”. Dice también que trata “del personaje más siniestro, acaso, de la historia” y afirma: “Cuando lo escribí, tuve mucho miedo de la condesa”⁸⁹. Curiosamente se sitúa como creadora y como lectora atemorizada, igual que en el caso de los niños que leen historias siniestras. A la vez, como otras veces, presenta su texto como “ensayito” empleando un diminutivo que recuerda la *captatio benevolentiae* de los prólogos. Creo, y con esto termino, que también podemos interpretar la palabra *ensayo* en el sentido de un ensayo, de un experimento a través de las posibilidades narrativas con las que sueña la escritora de Buenos Aires.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César: *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega, 2001.
- *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- Ancet, Jacques: «L’obsession de la prose», en: Pizarnik, Alejandra: *Extraction de la pierre de folie*, trad. y posfacio de Jacques Ancet, Paris: Ypsilon, 2013, pp. 71-79.
- Andersen, Hans Christian: *Contes choisis*, presentación de Alain Faudemay, trad. de P. G. La Chesnais. Paris: Gallimard, 1987.
- Bajarlía, Juan Jacobo: *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1998.
- Barbero, Ludmila: «Belle comme un rêve de pierre: La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik como reescritura de cuentos de hadas», *Anclajes*, XXII, 1 (enero-abril 2018), pp. 1-17.
- «Caperucita y la abuela-lobo: los cuentos de hadas queer de Alejandra Pizarnik», *Mistral. Journal of Latin American Women’s Intellectual and Cultural History*, I, 2 (2021), <https://ugp.rug.nl/Mistral/article/view/38028> (consultado 4-III-2022).
- Barthes, Roland: «Introduction à l’analyse structurale des récits», *Communications*, 8 (1966), pp. 1-27.
- Bataille, Georges: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1987.

⁸⁹ Se puede consultar este ejemplar en la biblioteca de Villa Ocampo en San Isidro, biblioteca que carece de un sistema de signaturas por el momento. Transcribo el texto completo de la dedicatoria: “B.A., 1971 / querida Victoria, / éste es mi primer / ensayito publicado / en forma de libro. / Trata acerca del/ personaje más / siniestro, acaso, de / la historia. Cuando / lo escribí, tuve mucho / miedo de la condesa. / Pero en usted, ella solo / despertará su / maravillosa cólera,/ querida Victoria./ Tiernamente suya/ Alejandra”.

- Baur, Sergio/ Braga Menéndez, Florencia/ Gasió, Guillermo: “*La condesa sangrienta*” de Alejandra Pizarnik. A 29 años de la 2ª edición. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- Bettelheim, Bruno: *Psychanalyse des contes de fées*. Paris: Robert Laffont, 2009.
- Cervera Salinas, Vicente: «Alejandra Pizarnik, crítica y traductora. Sus textos en *Sur*», en: Ríos Guardiola, María Gloria/ Hernández González, María Belén/ Esteban Bernabé, Encarna (eds.): *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Murcia: Gobierno de la Región de Murcia, 2016, pp. 94-103.
- «*La poesía es un destino. Alejandra Pizarnik en Sur*», *Ínsula*, 353-354 (enero-febrero 2018), pp. 20-23.
- Copello, Fernando: «Alejandra Pizarnik y el Siglo de Oro español», en: Funes, Leonardo (coord.): *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2016, Sección V, pp. 151-160.
- «*La condesa sangrienta: diálogos entre creadores, desencuentros y reescrituras*», *Quainà*, 9, (2020), https://quaina.univ-angers.fr/IMG/pdf/copello_fernando_res_mc_illustrations_bio_v2_jv.pdf (consultado 4-III-2022).
- / Savransky, Elena: «Conversación con Betty Sapollnik, amiga de infancia de Buma (Alejandra) Pizarnik», en: Copello, Fernando/ Letourneur, Marina/ Valverde, Lucie (coord.), *3 poetas 3. Ensayos sobre la infancia en la obra de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y María Elena Walsh*. Buenos Aires: Dedalus Editores, 2020, pp. 111-119.
- Di Cío, Mariana: *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d’Alejandra Pizarnik*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2014.
- Dobry, Edgardo: «*À défaut d’autre chose: glosolalia y poética bucanera*», en: Copello, Fernando/ Letourneur, Marina/ Valverde, Lucie (coord.): *3 poetas 3. Ensayos sobre le infancia en la obra de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y María Elena Walsh*. Buenos Aires: Dedalus Editores, 2020, pp. 51-60.
- Duras, Marguerite: *La vida tranquila*, trad. de Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Mar Dulce, 2016.
- Ducasse, Isidore, Le Comte de Lautréamont: *Les chants de Maldoror et autres textes*, prefacio, notas y comentarios de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Le Livre de Poche, 2020.
- Eichel-Lojkine, Patricia: *Contes en réseaux. L’émergence du conte sur la scène littéraire européenne*. Genève: Droz, 2013.

- Goldberg, Florinda: «Un cuento olvidado de Alejandra Pizarnik», *Reflejos* [Jerusalén], 4 (diciembre 1996), pp. 18-24.
- Gómez Paz, Julieta: *Cuatro actitudes poéticas. Alejandra Pizarnik. Olga Orozco. Amelia Biagioni. María Elena Walsh*. Buenos Aires: Conjunto Editores, 1977.
- Lagmanovich, David: «Alejandra», *Empresa poética*, 5, julio-diciembre 1986, pp. 27-28.
- Mackintosh, Fiona: «Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXVII (2010), pp. 509-535.
- Maurel-Indart, Hélène: *Du plagiat*. Paris: Gallimard, 2011.
- Molloy, Sylvia: «De Safo a Baffo: diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik», *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, VII, 13 (enero-junio 1999), pp. 133-140.
- Penrose, Valentine: *Erzsébet Báthory. La Comtesse sanglante*. Paris: Gallimard, 2011.
- *La condesa sangrienta*, prólogo de María Negroni, trad. de María Teresa Gallego y María Isabel Reverte. Terrades: WunderKammer, 2020.
- Piña, Cristina/ Venti, Patricia: *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*. Buenos Aires: Lumen, 2021.
- Piña, Cristina: «Les Poèmes français de Pizarnik», *La revue de belles-lettres* [Lausanne], 2, 2011, pp. 113-118.
- «Literatura, lengua y cultura francesas para Alejandra Pizarnik: una prolongada historia de amor», en: Aiello, Francisco (ed.): *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2015, pp. 19-29.
- Pizarnik, Alejandra/ Ostrov, León: *Cartas*, ed. de Andrea Ostrov. Villa María: Eduvim, 2012.
- Pizarnik, Alejandra: *Correspondance avec León Ostrov. 1955-1966*, trad. de Mikaël Gómez Guthart, prefacio de Edmundo Gómez Mango, posfacio de Andrea Ostrov. Paris: Éditions des Busclats, 2016.
- / Pieyre de Mandiargues, André: *Correspondance Paris-Buenos Aires, 1961-1972*, ed., notas y posfacio de Mariana Di Ció. Paris: Ypsilon Éditeur, 2018.
- *Diarios*, nueva edición de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2013.
- «La libertad absoluta y el horror», *Diálogos*, 5 (1965), pp. 46-51.
- «La condesa sangrienta», *Testigo*, 1 (enero-mayo de 1966), pp. 55-63.
- *La condesa sangrienta*, ilustraciones de Santiago Caruso. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2019.

- *Nueva correspondencia (1955-1972)*, ed. de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Barcelona: Lumen, 2020.
 - *Poemas franceses*, ed. y trad. de Patricio Ferrari. Santiago de Chile: Cuadro de Tiza, 2018.
 - *Poesía completa*, ed. de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2010.
 - *Prosa completa*, prólogo de Ana Nuño, ed. de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2009.
 - *The Galloping Hour: French Poems*, ed. e introducción de Patricio Ferrari y Forest Gander. New York: New Directions Publishing, 2018.
- Propp, Vladimir: *Les racines historiques du conte merveilleux*, trad. de Lise Guel-Apert. Paris: Gallimard, 1983.
- *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, trad. de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov y Claude Khan. Paris: Seuil, 1973.
- Rocco, Federica: «Alejandra Pizarnik: *La Condesa sangrienta* e le metamorfosi dello specchio», *Letterature d'America*, XXIX, 126-127 (2009), pp. 133-151.
- «La inquietud del origen: el judaísmo en Alejandra Pizarnik», *Oltreoceano*, 14 (2018), pp. 199-208.
 - «Lo importante es aquello que hacemos con nuestras desgracias: Alejandra Pizarnik», en: Rocco, Federica (ed.): *La rappresentazione dello stigma nella letteratura (e il cinema) di lingua spagnola/ La representación del estigma en la literatura (y el cine) de lengua española*. Pisa: ETS Edizioni, en prensa.
 - «Proyecciones del mito de Ahasverus en la vida-obra de Alejandra Pizarnik», *Symbolon*, XV, 12 nuova serie (2021), pp. 205-208.
 - *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*. Venezia: Mazzanti Editori, 2006.
- Rodríguez Francia, Ana María: «El poema en prosa de Alejandra Pizarnik», *Alba de América*, XXXI, 59 (diciembre 2011), pp. 43-63.
- Urondo, Francisco: «Una historia medieval sirve de fondo a la tortura vista como abstracción», en: *Obra periodística*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013, pp. 544-545.
- Valentié, María Eugenia: «La dama del horror», *La Gaceta* (Tucumán), 29-VIII-1971, p. 2 del suplemento literario.
- Venti, Patricia: *La dama de estas ruinas. Un estudio sobre La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*. Madrid: Dedalus, 2008.

