



Anclajes

ISSN: 0329-3807

ISSN: 1851-4669

anclajes@humanas.unlpam.edu.ar

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

Barbero, Ludmila

“Belle comme un rêve de Pierre”: La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik como reescritura de cuentos de hadas

Anclajes, vol. 22, núm. 1, 2018, Enero-Abril, pp. 1-17

Universidad Nacional de La Pampa

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2018-2211>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22454733001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNLP
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

"BELLE COMME UN RÊVE DE PIERRE": LA CONDESA SANGRIENTA DE ALEJANDRA PIZARNIK COMO REESCRITURA DE CUENTOS DE HADAS

"Belle comme un rêve de Pierre": Alejandra Pizarnik's La Condesa Sangrienta as a fairy tales rewriting

Ludmila Barbero

Instituto de Literatura Hispanoamericana
Universidad Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
ludmilabarbero@gmail.com

Resumen: El cuento de hadas constituye un elemento clave para analizar la escritura de Alejandra Pizarnik. Específicamente, en la traducción/reescritura de *La comtesse sanglante* (1962) de Valentine Penrose a *La Condesa sangrienta* (1965), este género resulta central en la medida en que opera como matriz de apropiación. Esta matriz modela la versión de Pizarnik a través de la revisitación de una serie de tópicos y elementos específicos del género, y también como una manera de narrar, caracterizada por la presentación de viñetas o fragmentos de alta densidad simbólica y visual y por un corte con la causalidad y la linealidad del relato mimético realista. En primer término, analizamos las intertextualidades que tienen lugar entre la obra de Pizarnik y un corpus de dos relatos clásicos infantiles: *La Reina de las Nieves* (1845) de Hans Christian Andersen y *Blancanieves* (1812), versión de los hermanos Grimm. En segundo lugar, enfocamos la vinculación de la obra de Pizarnik con su hipotexto explícito, *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose, tomando en consideración lo dicho, esto es, el modo en que el cuento de hadas opera como matriz en este traslado.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik; Literatura argentina; Crítica literaria; siglo XX; Argentina



Abstract: The fairy tale is key to analyzing Alejandra Pizarnik's writing. Specifically, in the translation/rewriting of Valentine Penrose's *La comtesse sanglante* (1962) to *La Condesa sangrienta* (1965), this genre is central because it works as an appropriation matrix. This matrix models Pizarnik's version through revisiting a series of themes and elements specific to the genre, as well as a way to narrate, characterized by the presentation of vignettes or fragments of highly symbolic and visual density, and by a cut with the causality and linearity of a realistic tale. First, we will analyze the intertextualities between Pizarnik's work and a corpus of two classical children's stories: *The Snow Queen* (1845), by Hans Christian Andersen, and *Snow White* (1812) by the Brothers Grimm. Second, we will focus on the relation of Pizarnik's work with its explicit hypotext, Valentine Penrose's *La comtesse sanglante*, considering the aforementioned, that is, the way fairy tales operate as a matrix in this transfer.

Keywords: Alejandra Pizarnik; Argentinian literature; Literary theory; 20th century; Argentina

Relaciones de transtextualidad entre las obras

■ **P**artimos de las teorizaciones de Gérard Genette en *Palimpsestos, La literatura en segundo grado* (1962), en cuya obra esquematiza cinco clases de transtextualidad, esto es, relaciones de trascendencia entre textos. Relevamos brevemente los tipos que resultan centrales para nuestro análisis.

La intertextualidad es la copresencia entre dos o más textos, y sus formas básicas son: la cita, el plagio y la alusión. En términos más generales, el intertexto es la percepción, por parte del lector, de relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido; se trata entonces del procedimiento característico de la literatura. En *LCS*¹ nos encontramos con estas tres formas clásicas de intertextualidad, y otras menos evidentes. Leemos citas directas del texto de Valentine Penrose (la plegaria de invocación a los gatos), y hay una cercanía a *La comtesse sanglante* tan *a la letra* que dudamos entre pensarla como alusión o plagio.

La metatextualidad es el vínculo que une un texto a otro que habla de él sin citarlo, o a veces incluso sin siquiera nombrarlo. Este es el tipo de relación que el texto de Alejandra Pizarnik reconoce explícitamente con el de Penrose. No obstante, la autora se separa rápidamente del marco del comentario, y su apropiación de la figura de Báthory va cobrando autonomía.

La hipertextualidad es toda relación que une a un texto B con otro previo, A, aunque no incluye la relación de metatextualidad, es decir, el comentario crítico. El hipertexto es, entonces, un texto derivado de otro a través de una transformación, que puede ser simple o indirecta (esta segunda es la imitación). De acuerdo con los ejemplos que da Genette (*Palimpsestos*), la primera se produce cuando, por ejemplo, la secuencia de acciones de un argumento dado se traslada a otro tiempo y a otro espacio, como ocurre en el *Ulises* de James Joyce en relación con

1 A partir de aquí utilizaremos la sigla *LCS* para referirnos a la obra *La Condesa sangrienta* (1965) de Alejandra Pizarnik.

La Odisea de Homero. La imitación tiene lugar cuando lo que se revisita es un estilo, un tono, una estructura composicional, y esta se traslada a otro argumento, a otros personajes, a una trama diversa. Tal es el caso de la relación entre *La Eneida* con respecto a *La Iliada* y *La Odisea*. Este es el vínculo de trascendencia textual que más nos interesa para analizar las relaciones entre *LCS* y su hipotexto, *La comtesse sanglante*. Pensamos que se trata de una forma de hipertextualidad que no entra del todo en las categorías con las que trabaja Genette. Pero, si tuviéramos que ubicarlo en una, sería en la modificación directa, por cuanto lo que se mantiene es la historia básica y no el estilo.

La architextualidad constituye el tipo más abstracto e implícito, según Genette, que consiste en una “relación prácticamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual [...] de pura pertenencia taxonómica” (*Palimpsestos* 13). Los textos no están obligados a reconocer su pertenencia genérica. Se trata de una labor del crítico, quien está en su derecho de aceptar o rechazar la clasificación reclamada por vía paratextual si no coincidiera con el pacto de lectura que la obra propone. Este tipo de relación es también clave en nuestro análisis de la pieza, porque nos permite pensar que hay una matriz subyacente al vínculo hipertextual de la obra de Pizarnik con la de Penrose, y esta matriz es la del architexto: la conexión de los textos de estas dos autoras con el cuento de hadas. Si bien no pertenecen directamente a este género, ambas piezas tienen elementos que reenvían architextualmente a él. La apropiación pizarnikiana del texto ajeno previo (hipotexto) puede interpretarse en términos de alejamientos o acercamientos al núcleo de dicha matriz.

La memética y el cuento de hadas

Consideramos productivo el concepto de memética con el que trabaja Jack Zipes. Este explica cómo un corpus amplio de cuentos de hadas ha ingresado a la memoria cultural occidental y forma parte del imaginario de personas que no necesariamente leyeron o les leyeron obras de este género. La memética es una suerte de traducción sociológica de la genética. El meme constituye la unidad elemental de transmisión cultural. Estas unidades pasan de una mente a otras a la manera de estructuras vivas, como si se tratase de una infección. En esta transmisión hay patrones que se mantienen estables y otros que se modifican, de modo tal que se garantiza cierta permanencia en la tradición y, al mismo tiempo, la “evolución” cultural. De acuerdo con Zipes, lo que determina que ciertos cuentos de hadas se conviertan en memes es que estos han logrado articular de forma relevante ciertos conflictos básicos en la historia del ser humano. El concepto de memética flexibiliza la perspectiva genettiana anclada en textos en tanto pone en evidencia el modo en que circulan ciertos patrones del cuento de hadas tradicional. Esto nos autoriza a buscar las apariciones y apropiaciones de elementos del cuento de hadas en las dos versiones de *LCS*, en las que consideramos que han tenido gran pregnancia.

La Reina de las Nieves

Hay una serie de elementos que conectan este cuento con *LCS*. En el relato de Hans Christian Andersen, ya en el primer capítulo, aparece el espejo encantado. Se trata de la obra de un duende malvado que hacía que los defectos de las personas y los objetos se magnificaran y que la belleza se convirtiera en fealdad. Esta virtud distorsionadora del reflejo nos recuerda la relación también ambivalente de la Condesa con su propio espejo mágico, que hacía las veces de morada y, en la medida en que ella lo habitaba a perpetuidad, había comenzado a mostrarle los signos del paso del tiempo. La asociación entre ciertos artefactos que agudizan/distorsionan la visión y lo siniestro es analizada por Sigmund Freud. Haremos aquí un breve *excursus* en la teoría freudiana para poder dar cuenta de cómo se manifiesta lo ominoso en “La Reina de las Nieves” y en *LCS*.

En su análisis de “El arenero”, Freud subraya, entre las experiencias más intensas de lo siniestro, el retorno de la angustia infantil provocada por el temor a herirse los ojos o a perder la vista. Señala, en este sentido, la sustitución entre el órgano de la visión y el miembro genital masculino: la amenaza de perder el órgano sexual repercute luego en la representación de la pérdida de otros órganos. En el cuento de E. T. A. Hoffmann, es central el tema de la visión, en tanto que la ambigüedad del relato entre la mimesis realista y lo sobrenatural depende de la mirada extraviada del protagonista. Recordemos que el conflicto clave del cuento proviene de la confusión de un joven estudiante, Nathaniel, quien se enamora de Olimpia, a la que considera una mujer de carne y hueso, pero que en verdad es una muñeca de tamaño natural fabricada con un sutil mecanismo de relojería. Freud, en cierta medida, desestima la importancia de los factores apuntados por Ernst Jentsch, para quien el caso por excelencia de lo siniestro es “la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”, aduciendo con tal fin la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas sabias y los ‘autómatas’” (2488). Freud discute esta idea, en tanto que considera primordial la angustia por el temor a la castración. Pero lo interesante de esta refutación es que elige un relato en el que lo siniestro se desencadena a partir de la conjunción de una serie de elementos que involucran e incluyen a aquellos mentados por Jentsch.

Pensamos que no resulta casual la sustitución del miedo a la castración genital por el temor a perder los ojos. El órgano de la visión se vincula al sentido que más relevancia tiene en nuestra sociedad, y de este se derivan construcciones simbólicas y metáforas operativas a partir de las cuales las personas actuamos sobre nuestro entorno. Los conceptos de “perspectiva” o “punto de vista”, provenientes de la esfera de lo visual/ocular, son imprescindibles para pensar cómo se construye un universo ficcional en el que un “enfoque” vacila entre entender cierto suceso como real o como sobrenatural. Y también, una perspectiva permite determinar si tales entidades son humanas o artificiales. Creemos entonces

que, si bien la angustia por perder un órgano es un causante inveterado de lo ominoso, lo siniestro no se reduce a esto.

En el cuento de Hoffman, los artefactos oculares propician la paraxialidad (Jackson) de la visión del protagonista. Entendemos paraxialidad como movimiento fuera del eje (axis) de lo real. Recordemos que en el relato ciertos artefactos oculares adulteran la visión y la perspectiva del protagonista. Participan del modo en que lo familiar, lo aparentemente conocido (como el cuerpo de una mujer) se torna extraño (la silenciosa y quieta Olimpia parece una mujer pero es una muñeca). Y, correlativamente, lo aparentemente vivo y humano resulta ser una creación inanimada del artificio de dos mecánicos. Si bien Freud se niega a aceptar la posibilidad de lo siniestro en el corazón de los cuentos de hadas, creemos que el extrañamiento ominoso respecto de lo cotidiano está presente en el relato “La Reina de las Nieves”. Este es el efecto que el cristal encantado tiene sobre las percepciones del protagonista masculino. Él sufre un accidente en el que se le introduce un pequeño fragmento de espejo encantado en el ojo. Un espejo que, como señalábamos antes, enrarece su percepción y lo inhabilita para reconocer la belleza en aquellas cosas que antes amaba. Este cristal ya no lo abandona hasta que su amiga de la infancia, Gerta, rompe el hechizo. Es decir que él lleva en sí al espejo, de modo semejante (invertido) a como la Condesa mora en el espejo, y lleva consigo permanentemente la melancolía que habitar ese páramo de helada y despojada subjetividad le confiere.

Otro patrón interesante elaborado en “La Reina de las Nieves” a través de la magia es el de la hostilidad y la violencia que aparecen ocupando el lugar de un deseo sexual reprimido. Recordemos que es justo hacia el momento de pasaje a la adolescencia cuando al joven protagonista le cae en el ojo el fragmento de cristal que hace que ya solo pueda ver con desprecio a quien era su compañera de juegos en la infancia. La trama del relato infantil, como ocurre en los cuentos de hadas de acuerdo con Bruno Bettelheim, no da una argumentación racional a esta transformación de las relaciones entre ambos y, en lugar de explicar las motivaciones psíquicas de la hostilidad, las atribuye al poder de un objeto hechizado. De esta manera, el cuento de hadas opera en una zona inconsciente, porque sostiene las causas internas del cambio de conducta asociadas al despertar sexual adolescente en la penumbra, como saber no sabido. En *LCS* también percibimos un ocultamiento de las motivaciones psicológicas de los sucesos. Esto está asociado a la decisión de centrarse en la terrible belleza del personaje, y no en el aspecto moral o psíquico. Recordemos que Pizarnik no da cuenta de las motivaciones psicológicas de los homicidios, más allá de la referencia general al deseo de la Condesa de mantenerse por siempre joven. No hay tampoco algo semejante a una condena o una explicación en términos morales. El carácter melancólico de la protagonista favorece el movimiento de no dar razones profundas de sus actos, en tanto que, de acuerdo con las disquisiciones filosóficas con las que trabaja Pizarnik, en el alma melancólica tiene lugar un despoblamiento de la interioridad. El texto también elide las explicitaciones relativas a la manera en

que se realizan los homicidios, de modo tal que, como analizamos más adelante, se nos presentan en forma de imágenes fragmentadas. Estos pequeños cuadros participan del ámbito inconsciente/onírico en el que se desarrolla el relato.

Por otra parte, con respecto a la asociación entre sexualidad y violencia que percibimos en “La Reina de las Nieves”, cuando ocurre el pasaje a la adolescencia del personaje masculino, cabe señalar que esto coincide con el planteo de LCS: “Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo” (Pizarnik 287). La díada violencia-sexualidad es insoslayable para pensar las prácticas de una homicida serial sádica como Báthory. E igualmente central resulta la correlativa vinculación entre sexualidad y muerte.

Por supuesto, hay divergencias de fondo en el tratamiento del tema entre el cuento de hadas y la prosa de Alejandra Pizarnik. En “La Reina de las Nieves” habrá un final tranquilizador en el que los impulsos destructivos del niño serán encauzados nuevamente hacia el bien y hacia la belleza, y logrará ser dueño de sí mismo, liberándose del poder de la Reina gracias a la intervención de su amiga Gerta. El final feliz que habitualmente se espera en un cuento de hadas no tiene lugar en una narrativa terrible y convulsiva como la de Pizarnik, en la que la pulsión sádica prepondera sobre cualquier vislumbre de equilibrio psíquico.

Con respecto a la caracterización de la fortaleza nívea en la que la Reina de las Nieves mora, cabe señalar su cercanía con el castillo de Csejthe. Las imágenes de este espacio, tanto en Penrose como en Pizarnik, abrevan de una imaginería gótica, como ha señalado María Negroni. En *El testigo lúcido* reconoce la vinculación de las dos versiones con “La Reina de las Nieves”. A este respecto recupera específicamente la ambientación, el helado castillo negro y vertiginoso: “Parecido al hogar congelado y eterno de *La Reina de las Nieves* de Andersen o al castillo maldito de Cruella” (Negroni, 27).

Blancanieves

Con respecto a “Blancanieves”, citemos el inicio para ubicar visualmente su espectro cromático:

Había una vez, en pleno invierno, una reina que se dedicaba a la costura sentada cerca de una ventana con marco de ébano negro. Los copos de nieve caían del cielo como plumones. Mirando nevar se pinchó un dedo con su aguja y tres gotas de sangre cayeron en la nieve. Como el efecto que hacía el rojo sobre la blanca nieve era tan bello, la reina se dijo.

– ¡Ojalá tuviera una niña tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y tan negra como la madera de ébano!

Poco después tuvo una niñita que era tan blanca como la nieve, tan encarnada como la sangre y cuyos cabellos eran tan negros como el ébano. Por todo eso fue llamada Blancanieves. Y al nacer la niña, la reina murió. (Grimm 20)

Este primer marco pictórico está presente en la construcción visual de *LCS*.

Otro punto de contacto entre el cuento de hadas y *LCS* está dado por la asociación entre el deseo y la muerte. En “Blancanieves”, esta idea se desliza por la inmediata continuidad de los eventos. La madre desea algo violentamente, y la concreción de ese deseo le acarrea la muerte. Recordemos: “Por todo eso fue llamada Blancanieves. Y al nacer la niña, la reina murió” (20). En la obra de Pizarnik, el violento deseo de la Condesa es directamente una pulsión mortuoria. Se trata de un deseo de muerte paradójico, por cuanto entraña el anhelo de perpetuar su vida a través de la sangre de mujeres jóvenes.

En “Blancanieves” aparece el tópico de la muerta-viva, que tiene una presencia sumamente estetizada en los cuentos de hadas. Esto se vincula con las imágenes de cuerpos hermosos vaciados de vida y las diversas autómatas de *LCS*. Resulta significativa la insistencia de los cuentos de hadas en la exhibición altamente estetizada de cuerpos femeninos sin vida, que regresan al universo de los vivos gracias a la intervención de una mirada masculina, cuyo efecto último es reconducirlas a los deberes matrimoniales y familiares. Aquí vemos cómo, en cierto nivel, los cuentos de hadas han funcionado y funcionan como “tecnologías del género” (De Lauretis).

Es importante destacar cómo el objeto de amor del príncipe es una mujer ideal, de belleza pétrea, carente de vida. El corrimiento de Pizarnik a este respecto es significativo, en la medida en que instala el deseo lésbico en el corazón del cuento de hadas: será una mujer la extasiada ante la belleza de un cuerpo femenino sin vida. Y, asimismo, develará las operaciones criminales que conducen a este placer voyeurista/fetichista que anida en quien ama a esta suerte de maniqués humanos.

En *Over her dead body*, Elizabeth Bronfen efectúa un análisis de las vinculaciones entre femineidad y muerte en la literatura y las artes visuales y el cine de los últimos dos siglos. Allí dedica un capítulo a la representación del cadáver femenino en “Blancanieves”. Bronfen enfatiza el modo en que se coloca a Blancanieves en exhibición: en un ataúd de vidrio en lo alto de una colina, a la vista de todos. Cuando el príncipe pide por ella, lo que quiere es su ataúd completo para poder honrarla y adorarla, como objeto idealizado. Bronfen señala que, por implicación, el acto de mirar significa posesión y placer, mientras que el acto de idealizar anula al mismo tiempo la femineidad del objeto adorado y su inserción en la temporalidad. Esta autora enfatiza ciertas particularidades en la erotización del cuerpo femenino muerto en “Blancanieves”. Por empezar, el príncipe se enamora de una mujer que desde el inicio está muerta. “Blancanieves” representa la apoteosis de una de las posiciones centrales adjudicadas a la mujer en la cultura occidental; el cuerpo femenino “vigilado” está allí para confirmar el poder masculino a través de una mirada que implica control y posesión.

Habría una lógica ambivalente en las representaciones de mujeres muertas en el cuento de hadas, en tanto que se trata del deseo de imágenes inmutables que eventualmente recuperan su inscripción en una temporalidad: el cuerpo se reani-

ma y se le permite la descomposición. Bronfen señala que el carácter icónico de la representación cristalizada en estos relatos es al final recuperado en alegoría, en tanto que los cuerpos petrificados de las bellas muertas escapan al devenir temporal solo momentáneamente, para luego ser reconducidos a este. Lo interesante es pensar de qué manera Pizarnik invierte este esquema. Si en el cuento de hadas “Blancanieves”, el anhelo de inmutabilidad era luego reabsorbido por el decurso temporal y el icono de la bella muerta pasaba a conformar una significación alegórica, en *LCS* esto no ocurrirá. El deseo de la Condesa permanecerá en el dominio de lo material y avanzará de una muerte a otra (*la dama de estas ruinas* se desplazará de un cadáver al siguiente, echando sangre sobre la sangre reseca del homicidio anterior). Este detenimiento en el ícono asociado a lo material signa uno de los corrimientos centrales que efectúa la autora respecto de la matriz del cuento de hadas.

La reescritura/reapropiación de *La Comtesse Sanglante*

Ahora que ya hemos señalado algunos de los rasgos salientes en los que *LCS* de Pizarnik retoma los cuentos de hadas mencionados, nos interesa pensar cómo funciona esta matriz en relación con el hipotexto de la obra, la novela de Valentine Penrose, *La comtesse sanglante*.

Sabemos que Alejandra Pizarnik accede a esta pieza durante su estancia en París². La biografía novelada de Erzébet Bathory, asesina de más de 600 mujeres, se convirtió en una obra de culto entre los intelectuales de la década del 1960. Fue entonces cuando Pizarnik pergeñó la idea de realizar una traducción/ensayo sobre la obra. El texto genéricamente liminal de Pizarnik se publicó en un primer momento en revistas³ y recién fue publicado en formato libro en 1971 por la editorial Aquarius.

La apropiación que efectúa Pizarnik respecto de la obra de Penrose puede leerse en términos de la relación que ambas piezas establecen con el género cuento de hadas y con ciertos relatos en particular.

Lo sobrenatural y lo maravilloso

En primer lugar, en Penrose hay referencias abundantes a seres sobrenaturales, como hombres lobo, demonios, espíritus, etc. Báthory es caracterizada en diversas ocasiones como vampira. En la versión de Pizarnik esta palabra no aparece. A este respecto podemos sacar dos conclusiones en relación con nuestro tema: por un lado, la narrativa de Penrose guarda aquí una cercanía mucho mayor respecto del cuento maravilloso. Por otro, pensamos que Penrose construye

2 El libro de Penrose se editó en Francia por primera vez en 1957 y fue reeditado en 1962 por *Mercure* de France.

3 Se publicó en la revista mexicana *Diálogos* en 1965 y en la argentina *Testigo* al año siguiente.

al personaje de Báthory como una suerte de “bella atroz” (Pedraza), mientras que Pizarnik le quita los rasgos supra o sub-humanos, en un movimiento que, paradójicamente, torna a su heroína mucho más siniestra y perturbadora, en la medida en que lo siniestro depende del reconocimiento de cierta familiaridad con respecto a aquello que genera temor.

De acuerdo con Pilar Pedraza, las “bellas atroces” son monstruos míticos que fusionan a la mujer y a la bestia. La autora señala que lo femenino suele estar encarnado en el arte y la cultura por figuras-tipo antinómicas: como la bruja, la mujer fatal, la amazona, y sus contrapartidas: la madre buena, la virgen, la amada ideal. Con Sandra Gilbert y Susan Gubar podríamos decir: el monstruo y el ángel. No obstante, las bellas atroces establecen una promiscua mezcla de estos estereotipos: son encarnaciones de la femineidad ambigua y unen ideas que la cultura patriarcal propende a separar, tales como: “humanidad-bestialidad, seducción-muerte, deseo-pesadilla” (12).

La bella atroz que más relevante nos resulta en este trabajo es la Empusa. Se trata de un espectro infernal del cortejo de Hécate capaz de transformarse en diferentes animales o en una mujer seductora y atractiva. En los relatos sobre la Empusa, ella no solo tiene el don de metamorfosearse, sino además de crear imágenes engañosas en su entorno. La vacuidad de lo visible y la centralidad de lo que concierne a las apariencias para la Empusa nos conducen directamente a Báthory, en tanto personaje obsesionado por su propio aspecto y por sostener una imagen a costa de innumerables muertes.

La parte animal o bestial de las bellas atroces nos ubica en el universo de Penrose, donde la asesina es configurada en cercanía con la naturaleza. Esto delinea su femineidad desde un lugar disruptivo en términos de unión de componentes que no suelen darse juntos en ciertas ficciones patriarcales de la cultura occidental. Pensamos, no obstante, que al mismo tiempo que una figura atractiva y aterradora como la de la bella atroz en Penrose puede cuestionar las construcciones patriarcales de lo femenino, la ubicación del personaje en el plano de lo sobrenatural la aleja en demasía, la convierte desde el punto de partida en un otro absoluto. En cambio, el tratamiento de la misma figura llevado a cabo por Pizarnik nos la acerca, para ir luego alejándonosla de un modo sutil y desestabilizador: juega con nuestras percepciones velando y sugiriendo, sin nunca decir abiertamente la palabra *vampiro*, o la palabra *lesbiana*.

Retomando la reescritura de componentes propios del modo maravilloso, en Pizarnik hay un borramiento del contexto, que acerca el relato al marco impreciso de los cuentos de hadas. En *LCS*, la acción se desarrolla en el drama íntimo de la protagonista, como si la narración duplicara la condena al emparedamiento que pesa sobre el personaje, de diversas maneras.

Otro aspecto en el que la versión de Pizarnik oblitera lo contextual tiene que ver con el modo en que Báthory se configura como monstruo. Mientras que en el hipotexto de Penrose la Condesa es descripta como un ser ontológicamente liminal por su cercanía a la naturaleza, en Pizarnik será monstruosa por su simi-

litud con la máquina. En Penrose leemos: “En verdad, cuando Erzsébet Báthory vino a este mundo no era un ser humano acabado. Estaba aún emparentada con el tronco de árbol, la piedra o el lobo” (11). En Pizarnik hay una identificación de la Condesa con sus maquinales instrumentos de tortura y con sus víctimas convertidas en muñecas. Para pensar la construcción de Báthory como autómatas hay que tener en cuenta el primer capítulo, titulado “La virgen de hierro”. Allí se establecen solapamientos en la caracterización de la Condesa y del instrumento de tortura llamado “La virgen de hierro”, que se ven enfatizados por la pasividad con que Báthory es descrita en su participación en las escenas.

Había en Nuremberg un famoso autómata llamado ‘La virgen de hierro’. La Condesa Báthory adquirió una réplica para la sala de torturas de su castillo de Csejthe. Esta dama metálica era del tamaño y del color de la criatura humana. Desnuda, maquillada, enjoyada, con rubios cabellos que llegaban al suelo, un mecanismo permitía que sus labios se abrieran en una sonrisa, que los ojos se movieran (283).

Esta imagen de dama metálica funcionará como fondo en la aprehensión por parte del lector de la figura de la Condesa. Asimismo, pensamos que el nombre “Virgen de hierro” es un sintagma al que reenvían imágenes posteriormente desplegadas en el texto, como ocurre en el caso de “rêve de pierre” (291). Ambos remiten a lo inorgánico y comparten ciertas propiedades físicas: frío y dureza. Al mismo tiempo, hay un correlato evidente entre la humanización del autómata y la deshumanización de Báthory, que propende a acentuar las similitudes. Recordemos que el autómata aparece feminizado: tiene el aspecto de una mujer elegante y sensual (“Desnuda, maquillada, enjoyada”). Báthory, como ampliaremos luego, aparece la mayor parte de las veces en un rol pasivo, contemplativo. En el capítulo introductorio, la narradora la calificaba de “espectadora silenciosa” (283). Y este epíteto no puede dejar de resonar en el último párrafo de “La virgen de hierro”, en el que leemos (sobre la autómata): “Ya consumado el sacrificio, *se* toca otra piedra del collar: los brazos caen, la sonrisa se cierra así como los ojos, y la asesina vuelve a ser la ‘Virgen’ inmóvil en su féretro” (283; la cursiva es nuestra). Aquí la agencia humana se borra a través del “se” pasivo, bajo el que la Condesa es ocultada por la narradora. De esta manera, el texto crea la impresión de un homicidio autoprovocado. Las distancias entre la homicida humana y el instrumento de la muerte se diluyen al punto de que la “Virgen” es la asesina.

Otro aspecto complejo de la construcción es que el solapamiento de entidades (la autómata y la asesina) no se detiene ahí, sino que implica también a las víctimas. Recordemos lo que se dice en el mismo capítulo a este respecto:

La autómata la abraza y ya nadie podrá separar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos iguales en belleza. De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos (283).

La pasividad de la Condesa al cometer sus crímenes se escribe de la siguiente manera en “La jaula mortal”: “Aparece la ‘dama de estas ruinas’, la sonámbula vestida de blanco. Lenta y silenciosa se sienta en un escabel situado debajo de la jaula” (284). La víctima “se clava por sí misma los filosos aceros mientras su sangre mana sobre la mujer que la recibe impasible con los ojos puestos en ningún lugar” (285). Es decir, la bella sonámbula recibe sin moverse, sin inmutarse, la sangre de la prisionera, quien a través del dispositivo de la jaula y con la ayuda de la sirvienta de Báthory, Dorkó, se hiere involuntariamente, pero por sí misma, en la jaula mortal. Baste este ejemplo para dar cuenta del rol pasivo y contemplativo atribuido a Báthory en las escenas de tortura. Esta agencia indirecta complejiza la representación del personaje y problematiza el asunto de la voluntad. No podemos soslayar que la asesina serial es Báthory, y que sus sirvientas son responsables, cómplices, pero no autoras plenas. No obstante, Pizarnik pinta a la homicida como ausente, impasible y con una interioridad despoblada.

El aspecto estético en esta caracterización es central en la medida en que el texto valora en este plano el detenimiento y la inmutabilidad. Y aquí reencontramos la conexión con los cuentos de hadas y con la imaginería gótica, en la obsesiva asociación entre belleza femenina y muerte. Como señalamos previamente, Pizarnik lee y admira en Penrose el enfoque situado en lo estético por sobre el análisis psicológico o moral: “La perversión sexual y la demencia de la Condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje” (282). Y aún profundiza más esta orientación estética. Su personaje es una criminal, pero Pizarnik parece querer decirnos que es ante todo una mujer extasiada por cierta forma terrible de belleza.

Sobre la construcción de Báthory como no-viva cabe citar un fragmento de “El espejo de la melancolía”:

Y ahora comprendemos por qué sólo la música más arrebatadoramente triste de su orquesta de gitanos o las riesgosas partidas de caza o el violento perfume de las hierbas mágicas en la cabaña de la hechicera o –sobre todo– los subsuelos anegados de sangre humana, pudieron alumbrar en los ojos de su perfecta cara algo a modo de mirada viviente. Porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos (290).

Entonces, la búsqueda del exceso, el deseo violento, están asociados a una falta de vida, que provoca una necesidad de estímulos fuertes. También situar a Báthory como habitante de “fríos espejos” en cierto modo la “mineraliza” o cristaliza, la vacía de humanidad y de interioridad. Se vuelve a la construcción de una imagen inorgánica en el capítulo siguiente, “Magia negra”, donde leemos: “Las hierbas mágicas, los ensalmos, los amuletos, y aún los baños de sangre, poseían, para la Condesa, una función medicinal: inmovilizar su belleza para que fuera eternamente *comme un rêve de pierre*” (291).

Nos hemos detenido en analizar cómo Pizarnik configura a su protagonista con tintes maquinales, con una conducta pasiva, y rasgos que la aproximan a lo inanimado y a lo inorgánico. Cabe hacer una aclaración, en tanto que previamente habíamos destacado cómo Pizarnik se distancia del modelo de Penrose, quien construye a su heroína como una suerte de bella atroz. Pizarnik despoja a Báthory de rasgos sobrenaturales, y en este sentido la torna más humana. Pero al mismo tiempo, en un registro sumamente estilizado, aproxima al personaje a una máquina. Y aquí precisamente aparece el efecto siniestro analizado por Jentsh, que retoma y reelabora Freud en “Lo siniestro”, en la angustiosa fantasía reprimida de que lo inanimado cobre vida, y de que lo aparentemente vivo no lo esté, en el temor a que un sujeto aparentemente otro (*alter*) sea en verdad un *alien* (un ser o entidad absolutamente otro, capaz de cometer cualquier atrocidad).

Con respecto a la estilización del personaje de Báthory, muchos elementos descriptivos del relato de Penrose desaparecen o se aligeran en la versión de Pizarnik. La protagonista no es descripta en su aspecto físico, solo se da cuenta de los rasgos de importancia psicológica o metafísica. Además, un detalle que podría parecer menor, pero que reviste cierta importancia simbólica es el del color de pelo de la Condesa. Penrose afirma: “Era rubia, pero sólo gracias a los artificios de la moda italiana, a los lavados diez veces repetidos con agua de ceniza, con agua de camomila silvestre, con el poderoso ocre del azafrán húngaro” (10). En Pizarnik, la Condesa es morocha. Esto acerca la construcción visual del personaje al de la madrastra malvada de los cuentos de hadas, particularmente de “Blancanieves”, y a la propia Blancanieves. Báthory condensa a la protagonista de ese relato y a su madrastra malvada: es ella misma su enemiga, y por eso, cuando mata, es a sus dobles a quienes elige. En este sentido, resulta paradigmática la definición que da Pizarnik respecto del carácter irresoluble de la condición melancólica:

Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa incertidumbre. Éste quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse (290).

Asimismo, hay aspectos materiales de la descripción del espacio habitado por Báthory que Pizarnik omite. Resultan destacables a este respecto los olores. En Penrose leemos:

No le repugnaban los malos olores; los sótanos de su castillo olían a cadáver; su cuarto, iluminado por una lámpara de aceite de jazmín, olía a sangre vertida en el suelo al pie mismo del lecho. Como los sectarios ascetas de la Madre universal, que conservan las manos impregnadas del olor de los cráneos en

descomposición que el Ganges arroja a veces a sus orillas, no temía el olor de la muerte y lo disimulaba con fuertes perfumes. (19)

En Pizarnik el olor se menciona mucho menos, y no aparece directamente asociado a la Condesa. Como señalamos previamente, pensamos que en la construcción de Báthory que lleva a cabo Pizarnik convive lo humano, en el sentido de despojamiento de rasgos sobrenaturales, y ciertos elementos maquinales. En esta construcción de mujer con rasgos artificiales, Pizarnik preserva a la Condesa de todo signo de corrupción y degradación, como si le confiriera aquello a lo que el personaje aspira: ser eternamente joven y bella. Y, al mismo tiempo, en este aspecto, el texto pizarnikiano se acerca mucho más a la atmósfera estilizada, no naturalista, de los cuentos de hadas.

Penrose da cuenta de una serie de datos biográficos de Báthory, como hijos bastardos, relaciones extramatrimoniales, y afirma explícitamente la homosexualidad de la Condesa, que Pizarnik solo sugiere en calidad de rumor. La pretensión documental del texto de Penrose, que se evidencia en el anexo de los testimonios obtenidos durante el proceso de la Condesa por brujería, se encuentra ausente en la versión de Pizarnik.

También en Penrose hay más de una explicación sobre cómo se origina la maldad en Báthory. Una es la influencia de la bruja Darvulia; otra es el propio marido de la Condesa. Esto difiere considerablemente de lo que ocurre en la versión de Pizarnik, en la que si bien el rol de Darvulia es importante, la maldad se presenta como rasgo original de la Condesa y su marido no tiene nada que ver con la génesis de este instinto.

Además, la Condesa de Penrose se inscribe en una genealogía de locos nobles. En Pizarnik no hay una contextualización en el árbol familiar de la locura de Báthory. Eso la hace más monstruosa, en el sentido etimológico del término: única. Otro tanto podemos decir de la analogía que establece Penrose entre Báthory y el asesino serial Gilles de Rais, cuya historia criminal incluye en su relato. Pizarnik solo menciona la similitud entre los personajes, pero no se explaya más allá. Esto favorece la caracterización de la Condesa como ser aislado, no pasible de funcionar como término de comparación. Viene a cuento recordar lo que dice Michel Foucault sobre el monstruo en *Los anormales*: están fuera del paradigma, son el principio de inteligibilidad de todas las anomalías.

Por otra parte, Penrose ubica a Báthory en una cosmovisión que incluye la magia, mientras que Pizarnik no desarrolla este aspecto. Aquí cabe hacer una explicación respecto de la ausencia de magia en la versión de Pizarnik, en la medida en que nuestra hipótesis está fundada en el funcionamiento de los cuentos de hadas como matriz de apropiación. En este sentido, consideramos que el componente mágico se ubica en el nivel de la estructuración sintagmática. Como desarrollaremos a continuación, en la narración se utiliza un modelo accional no transactivo. Esto permite construir el devenir de los acontecimientos de un modo similar a cómo opera la magia en el cuento de hadas.

Modelo accional no transactivo y función de los cuentos de hadas en la psiquis infantil

En ciertos aspectos, el texto de Penrose se encuentra mucho más cerca del universo del cuento de hadas, como ocurre con la presencia de elementos sobrenaturales borrados en la reescritura pizarnikiana. No obstante, en la versión de Pizarnik, la construcción de viñetas poseedoras de una carga pictórica poderosa, el borramiento del contexto, de la génesis del mal, y de toda una serie de rasgos asociados a la materialidad corporal del personaje, posibilitan un mayor acercamiento a la tónica del cuento de hadas.

Consideramos que, en asociación con esta serie de elementos, el texto se vincula con el género cuento de hadas en la composición narrativa y lingüística del relato de Pizarnik, que no se halla presente en la versión de Penrose. Nos referimos a la construcción del texto (de grandes porciones de este) de acuerdo con el modelo sintagmático que la lingüística crítica denominó “modelo accional no transactivo”. Se trata de una estructura sintagmática que provee imágenes de procesos autogenerados en los que las relaciones de causalidad se diluyen. Este modelo es el que comúnmente caracteriza los discursos dirigidos a los niños y los relatos infantiles.

Tomamos como punto de referencia el modelo sintagmático propuesto por Robert Hodge y Gunther Kress. Este esquema básico sirve para clasificar los enunciados sobre eventos que abarcan relaciones entre actores y afectados. En su expresión más simple, postula una forma que involucra uno o dos objetos relacionados por un proceso verbal. Uno de los dos elementos es presentado como el causante de la acción y el otro como el afectado: se trata del Modelo Transactivo. En un segundo esquema, que se corresponde con el Modelo No Transactivo, hay una sola entidad relacionada con el proceso. En este caso, muchas veces, se hace imprecisa la distinción entre actor o afectado para esa única entidad involucrada.

Ejemplos de sintagmas transactivos (actor – proceso verbal – afectado) en la novela son: “Dorkó azuza a la prisionera” (284). Las sirvientas “les aplicaban los atizadores enrojecidos al fuego” (a las muchachas) (285).

Dentro del esquema no transactivo (una sola entidad asociada a un proceso), podemos ubicar las siguientes frases: “La sangre manaba como un géiser” (y) “el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo” (285). Aquí, como hay un solo participante, a veces, no podemos reconocer si se trata de causante o afectado, pero a menudo la cuestión es ambigua. Por ejemplo, donde dice “La prisión subía en torno suyo” (295), sabemos que alguien debe estar erigiendo esa prisión. No obstante, la ambigüedad de la estructura empleada genera la imagen de que la prisión es causante y no afectada por el proceso de “subir”, de ser construida en torno a la Condesa.

Como hemos señalado, en la obra de Pizarnik, se eliden las explicaciones de los fenómenos: no se nos indica cómo Báthory se convirtió en asesina, no se nos dice nada de su contexto histórico, y los propios crímenes son desestructurados

en su ilación temporo-causal, fragmentados en viñetas. A este respecto, es clara la vinculación con el carácter marcadamente visual del cuento de hadas que, como señala Bettelheim, lo torna atractivo y fácil de procesar para la mente del niño en tanto que opera de la misma manera que el inconsciente.

No obstante, contrariamente a lo que ocurriera en el cuento de hadas, aquello que en él permitía, a través de la apelación a contenidos inconscientes, la resolución de conflictos que facilitarían el proceso madurativo del niño, en la narrativa de Pizarnik da lugar a una construcción en la que la niñez deja de ser un momento en el desarrollo psíquico para convertirse en el tiempo detenido del espejo. Recordemos que uno de los aspectos de la evolución de la psiquis al que, de acuerdo con Bettelheim, colabora este género literario, es el de la integración de las tres instancias psíquicas: yo, superyó y ello. En *LCS* podemos ver una suerte de “contraejemplo” de las parábolas de integración psíquica de los relatos para niños en la entrega desenfrenada a las pulsiones del *ello* por parte de la protagonista.

Para concluir, señalemos que la reapropiación del texto de Penrose por parte de Pizarnik en *LCS* implica un acercamiento cuestionador al universo de los cuentos de hadas. Esto se verifica en el modo en que Pizarnik se reapropia del tópico del cuerpo estilizado de la mujer muerta, devuelta al universo de los vivos gracias a la intervención de una mirada deseante masculina. Pizarnik instala el tema del deseo lésbico en el corazón de este *topos*. Cabe aclarar a este respecto que, si bien el universo del cuento de hadas es mucho menos cruento que el de la novela de Pizarnik y generalmente la sangre no tiene un lugar central en él, la estilización de la mirada pizarnikiana sobre los cuerpos vacíos de vida y la cuidadosa separación de lo cromático y de lo visual respecto de su origen material (la sangre es un color) habilitan una comparación entre ambas esferas. Recordemos “la fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo” (Pizarnik, 296), que nos remite a: “Mirando nevar se pinchó un dedo con su aguja y tres gotas de sangre cayeron en la nieve. Como el efecto que hacía el rojo sobre la blanca nieve era tan bello” (Grimm, 20).

Pizarnik trabaja la asociación entre violencia y sexualidad y muerte y sexualidad, que ya se halla presente en relatos para niños como “La Reina de las Nieves”, pero con un sesgo sádico, y sin la resolución tranquilizadora del relato maravilloso. Plantea, también, de un modo indirecto y poético, la pregunta sobre el ejercicio de la voluntad en el mal. En la medida en que construye a la Condesa como autómatas no solo nos remite a lo siniestro, sino que estiliza el mal y desnaturaliza el concepto de agencia en el marco del crimen. Esta es posiblemente una de las apuestas más fuertes del texto: la pregunta por la autoría y la responsabilidad en el ejercicio del mal. Y es también una pregunta por la ética de la belleza. Cabe interrogarnos acerca de si disfrutar con la contemplación de estos hermosos cuerpos de mujeres muertas como princesas de un cuento maravilloso no nos hace cómplices. ¿No estamos participando también desde nuestra expectación, desde el lugar del voyerismo

lector? Después de todo, la propia artífice de los crímenes no ha hecho otra cosa que mirar, y gozar de esa mirada, parece decirnos provocadoramente el texto de Pizarnik.

Asimismo, como desarrollamos previamente, la reescritura de Pizarnik por su construcción narrativa se acerca al modelo lingüístico de los cuentos de hadas, en el que las explicaciones causales se eliden en pos de la mostración de fenómenos que se desenvuelven mágicamente, o de modo autogenerado, y en el que la carga pictórica es preponderante. En el movimiento de estrechar la relación con el universo de los relatos para niños en la reescritura de una pieza que aborda la historia de una mujer aristócrata sádica, lesbiana y asesina de mujeres, la escritura de Pizarnik ilumina los aspectos más oscuros del género, y coadyuva a la configuración de la imagen de la infancia que aparece insistentemente a lo largo de toda su escritura, como espacio plagado de elementos escatológicos y sexuales e infectado por diversas formas de degradación.

Referencias bibliográficas

- Andersen, Hans Christian. "The Snow Queen". *The Complete Fairy Tales*. Londres, Wordsworth, 1998, pp. 259-293.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Buenos Aires, Crítica, 2013.
- Bronfen, Elizabeth. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester, University Press, 1993.
- De Lauretis, Teresa. "La tecnología del género". *Revista Mora*, núm. 2, 1996, pp. 6-34.
- Foucault, Michel. *Los anormales: curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *Obras Completas*, tomo III. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2483-2505.
- Genette, Gerard. *Figures III*. Paris, Seuil, 1971.
- . *Palimpsestos, la literatura al segundo grado*. Paris, Seuil, 1982.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven, Yale University Press, 2000.
- Grimm, Wilhelm Karl, y Jacob Ludwig. "Blancanieves". *Cuentos de los hermanos Grimm*. Santa Fe, El Cid Editor, 2006, pp. 20-39.
- Hodge, Robert y Gunther Kress. *Language as ideology*. Londres, Routledge, 1993.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: Literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos, 1986.

- Negroni María. *El testigo lucido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- Pedraza, Pilar. *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid, Valdemar, 2004.
- . *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona, Tusquets, 1991.
- Penrose, Valentine. *La Condesa sangrienta*. Madrid, Siruela, 2001.
- Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik, una biografía*. Buenos Aires, Corregidor: 2006.
- Pizarnik, Alejandra. “La Condesa sangrienta”. *Prosa Completa*. Barcelona, Lumen, 2001, pp. 282-296.
- Venti, Patricia. *La dama de estas ruinas: Estudio de La Condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*. Madrid, LuluPress, 2008.
- . “La traducción como reescritura en *La Condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”. Ponencia presentada en los XI Encuentros Complutenses en torno a la traducción: *Traducción y Multiculturalidad*, celebrados del 16 al 19 de noviembre de 2005. Inédita.
- Zipes, Jack. *El irresistible cuento de hadas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.

Fecha de recepción: 07/03/2016 / **Fecha de aceptación:** 04/07/2017