

Reescrituras de la infancia en la obra de Alejandra Pizarnik

Autor:

Barbero, Ludmila Soledad

Tutor:

Ostrov, Andrea

2019

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literatura.

Posgrado

TESIS DE DOCTORADO

Reescrituras de la infancia en la obra de Alejandra Pizarnik

Ludmila Soledad Barbero
Directora de tesis: Dra. Andrea Ostrov
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
Facultad de Filosofía y Letras
Noviembre de 2019

Agradecimientos

A Andrea Ostrov por el cuidado, dedicación y generosidad con que dirigió esta tesis, y por la agudeza de sus comentarios y sugerencias.

A CONICET por el otorgamiento de la beca doctoral que me permitió dedicarme a este proyecto.

A mis compañeras del grupo UBACyT: Paula Bianchi, Lucía de Leone, Micaela Fernández Darriba, Paola Solorza, Ayelén Pampín, Natalia Pineau, Lucía Agüero, y, muy especialmente, a María José Punte, cuya generosa orientación teórica y bibliográfica fue central para este proyecto.

Al comité evaluador de becas de intercambio Erasmus de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest por otorgarme dos becas para finalizar mi doctorado en su Universidad.

A Gabriella Meczel por su atenta lectura de capítulos de esta tesis, por su apoyo y orientación.

A Margit Santos Blastik, László Scholz, Petra Báder y Mercedes Kutasy, de la Universidad ELTE, por abrirme las puertas del Departamento de Español, y por haber acompañado el proceso de finalización de esta tesis con una gran calidez.

Al servicio de cooperación alemán DAAD, por haberme otorgado una beca para realizar una estancia doctoral en 2018, invitada por la Universidad Humboldt, que me permitió contar con los recursos de la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín.

A Dieter Ingenschay y a Jörg Dünne, de la Universidad Humboldt de Berlín, por sus imprescindibles comentarios sobre esta tesis específicamente en lo relativo al capítulo 5.

A Friedhelm Schmidt-Welle, del Instituto Iberoamericano de Berlín por su orientación en mis búsquedas bibliográficas; y a Peter Birle, por abrirme las puertas al Coloquio de Investigadores de la Biblioteca del IAI.

A Jorge Dubatti, por haber confiado en mi investigación desde sus inicios.

A compañeros y directores del Instituto de Literatura Hispanoamericana, del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género y del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA.

A Cristina Piña por su generosidad en compartir conmigo materiales clave para esta investigación.

A Fernando Copello y Federica Rocco por el diálogo sostenido en el tiempo sobre la obra de Alejandra Pizarnik.

A mi madre, Graciela Zagarese, por sus palabras de aliento, y por haber podido contar con ella a lo largo de todo este camino.

A mi padre, Carlos Barbero, y a mis hermanos Sebastián, Martín y Kevin.

A mis tíos Horacio Zagarese, y Marcela Ferraro por sus consejos en momentos clave de este proyecto.

A mis padrinos Noemí Irungaray y Carlos Zagarese por su apoyo y aliento.

A Melina Gaona por sus lecturas y recomendaciones.

A mis queridxs amigxs Andi Löcher, Jimena Martínez Sáez, Jimena Trombetta, Feli Cabrera López, Laura Miklos, Andrea Ceretani, Mariela Laikan, Anahí Perosino, Cecilia Gitelman y Anabella Castro Avelleyra, por haber acompañado mi recorrido.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1. Presentación del tema, objetivos de la tesis y abordajes: Reescrituras de la infancia en Alejandra Pizarnik	6
2. La construcción de la infancia	11
3. Infancia queer en Pizarnik	13
4. Fabula de la menor/minorizada	16
5. Corpus	17
6. Capítulos	20
7. Principales antecedentes no recogidos en los capítulos:	25
8. Antecedentes en la crítica de las reescrituras de cuentos de hadas	25
9. Antecedentes en la crítica sobre la obra de Alejandra Pizarnik	27
Capítulo 1:	36
<i>Bella como un sueño de piedra. La condesa sangrienta como reescritura.</i>	
1. Antecedentes principales sobre <i>La condesa sangrienta</i>	38
2. <i>Bella como un sueño de piedra: La condesa sangrienta como reescritura</i>	45
3. <i>La reina de las nieves</i>	48
4. <i>Blancanieves</i>	53
5. <i>La reescritura/reapropiación de La Comtesse Sanglante</i>	57
6. Modelo accional no transactivo y los cuentos de hadas	65
Capítulo 2:	69
Erotismo e infancia.	
Pizarnik, Penrose y Bataille. <i>Por eso me confío a una niña monstruo.</i>	
1. Antecedentes	69
2. Infancias <i>queer</i> y niños-monstruo	72
3. La monstruosidad de la infancia	78
4. Crecimiento detenido	80
5. El tiempo detenido del espejo y los instantes sagrados	82
6. Los juegos de la muñeca (<i>Les jeux de la poupée</i>)	84
7. Bataille, Penrose y Pizarnik	87
8. Divergencias entre Bataille y la díada Penrose/Pizarnik	89
Coda: Sobre las primeras ediciones de <i>La condesa sangrienta</i>	91
Capítulo 3:	97
Reescrituras de cuentos de hadas en Alejandra Pizarnik	
1. Antecedentes sobre la reescritura de cuentos de hadas en obras de Pizarnik	98
2. Las reescrituras pizarnikianas de cuentos de hadas: <i>Caperucita roja</i>	99
3. <i>Blancanieves</i>	104
4. <i>Bellas durmientes</i>	108
5. <i>La que espera</i>	112
6. <i>La sirenita</i>	113

7. <i>Hansel y Gretel</i>	117
Capítulo 4:	121
<i>Alguien demora en el jardín el paso del tiempo.</i>	
Las reescrituras de Lewis Carroll en Alejandra Pizarnik.	
1. Antecedentes en una lectura de las reescrituras de Lewis Carroll en las prosas de Alejandra Pizarnik	121
2. Antecedentes relativos a las reescrituras carrollianas en <i>Los poseídos entre lilas</i> .	124
3. Lewis Carroll en Pizarnik	126
4. “A tiempo y no”	129
5. “El hombre del antifaz azul”	135
6. <i>Los poseídos entre lilas</i>	140
7. Jardín	141
8. <i>Non-sense</i>	144
9. Ausencia de identidades fijas	148
10. Liminalidad genérica en <i>Los poseídos entre lilas</i>	152
Coda: Alejandra, la desgreñada.	156
1. Antecedentes en la lectura de las vinculaciones entre Alejandra Pizarnik y <i>Der Struwwelpeter</i>	156
2. Una lectura de la enigmática imagen en la obra de Pizarnik	157
Capítulo 5:	162
<i>Los juegos de la muñeca.</i>	
Pizarnik reescribe a Hans Bellmer en sus manuscritos inéditos.	
1. Principales antecedentes en una lectura comparativa entre Alejandra Pizarnik y Hans Bellmer	166
2. <i>Mi muñeca tiene sombra propia</i>	167
3. Conexiones	172
4. Divergencias entre Pizarnik y Bellmer	175
5. <i>Los cuerpos de las muñecas</i>	179
6. <i>Les yeux de la poupée</i>	181
Capítulo 6:	188
Espacios de infancia:	
Pizarnik lectora de Simone de Beauvoir y Virginia Woolf.	
1. <i>La diarista como</i> enfante maudite	187
2. Antecedentes relativos a los <i>Diarios</i> de Pizarnik	190
3. El feminismo en los <i>Diarios</i> : Pizarnik lectora de Beauvoir y Woolf	191
4. Beauvoir como alusión bibliográfica	194
5. Beauvoir como <i>crush</i> romántico-literario	197
6. Apropiaciones o convergencias: <i>Sexualidad infantil – magia – lo monstruoso femenino</i>	200

7. Woolf en <i>Los Diarios</i>	204
8. Un <i>bateaux ivre</i> propio	205
9. Un espacio <i>infanceado</i>	211
10. Infancia <i>queer</i>	214
Capítulo 7:	217
Ella lee como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad:	
“Escrito con un nictógrafo”, la performance pizarnikiana y la censura.	
1. Periodización y ubicación de las ‘prosas bastardas’ en la obra de Pizarnik	217
2. Antecedentes en la periodización de la obra de Pizarnik y la conexión de sus prosas con el neobarroco latinoamericano	219
3. Atracción y rechazo por los ‘textos de humor’. ¿Autocensura o censura del grupo íntimo?	223
4. Literatura y vida: Una cinta de <i>Moebius</i>	228
5. Enfermedad como ‘treta del débil’ en los <i>Diarios</i> de Pizarnik	229
6. El cuerpo como cartografía doliente	231
7. Una ‘vulnerabilidad atrayente’	234
8. Enfermedad y tiempo de creación	235
9. Cuerpo y escritura / escritura del cuerpo / cuerpo de la escritura	238
10. Corporalidades bastardas	239
11. “Escrito con un nictógrafo”	242
CONCLUSIONES	251
Bibliografía	262

INTRODUCCIÓN

1. Presentación del tema, objetivos y abordajes

Reescrituras de la infancia en Alejandra Pizarnik

Hay algo misterioso en la infancia. Una suerte de opacidad que el adulto no llega a desentrañar, y que, por este carácter elusivo, lo fascina y a la vez lo atormenta. Muchas producciones artísticas han procurado retratar esta etapa vital, para poner a menudo en evidencia cómo los niños saben más de lo que parece. Pienso en Alia, el personaje de *Duna* (1981), de Frank Herbert, una niña sabia, que todo lo percibe, es capaz de leer los sustratos más profundos de la realidad e incluso el futuro, y que por esa razón es vista como un monstruo. Joao Guimaraes Rosa, en “La niña de allá” (1962), cuenta que detrás de una sierra, en un lugar llamado “Temor de Dios”, hay una niñita que relata historias sin sentido, con palabras cacofónicas que ella misma inventó, y que, a pesar de parecer una tonta, entiende mucho más de lo que imaginamos y desarrolla el don de hacer hechizos y fabricar milagros. En la obra de la poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), la infancia esconde potencialidades monstruosas, malignas y, a veces, ideológicamente revulsivas. Los niños distan mucho de ser encarnaciones de una inmaculada pureza e inocencia. El terreno de la niñez no es un paraíso perdido. A menos que entendamos este último, con El Bosco, como un *Jardín de las Delicias* (1503-1515) en el que están prefigurados los castigos del infierno. Si bien la crítica pizarnikiana constata unívocamente la omnipresencia del tópico de la niñez en su obra, sólo he encontrado un trabajo sistemático enfocado en esta temática: *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik* (2003) de Fiona Mackintosh.

Me propongo leer la infancia en Pizarnik desde la perspectiva de las reapropiaciones y reformulaciones de textos ajenos que tienen lugar en su obra. Considero que la niñez pizarnikiana adquiere buena parte de su carácter anómalo y *queer* de las reescrituras.

Pizarnik reescribe la infancia en un movimiento que involucra la obra de otros autores cuando parte de la *nouvelle* de Valentine Penrose, *La comtesse sanglante*, para dar cuenta de una temporalidad detenida, de una adulta que quiere ser eternamente joven y que juega con cadáveres como una niña con sus muñecas. Esto también ocurre: cuando retoma la temporalidad en la que se mueve el Mariscal de Rais, y el concepto de malditismo como infancia perpetua que trabaja Bataille; cuando deconstruye ciertos elementos de la configuración de las muñecas elaboradas por Hans Bellmer; cuando reescribe al lobo feroz de Caperucita roja como una anciana lesbiana; o cuando se aparta

de la inocencia de Lewis Carroll para cearr una suerte de *País de las pesadillas*. Quiero decir, la infancia pizarnikiana se nutre de otras construcciones de la niñez, se las apropia y, a menudo, las deconstruye y reconfigura. Me propongo aquí hacer un recorrido crítico por esas reescrituras.

Pizarnik trabaja en muchos de sus textos a partir de hipotextos explícitos o con intertextualidades evidentes. Concuero con Cristina Piña¹ en que la reescritura es el modo de trabajo que más frecuentemente adopta Pizarnik: es una gran lectora, que anota todos los hallazgos que va encontrando en su *Cuaderno de citas*, en sus *Diarios*, etc., que se reescribe constantemente (de esto dan cuenta las innumerables versiones de cada texto que vemos en el Archivo Pizarnik de la Biblioteca Firestone de Princeton), y que busca a menudo, en especial durante los últimos años de su vida —en los que escribe prosas—, un molde ajeno. La restricción formal que encontraba en la poesía, y específicamente en el tipo de poesía que practica Pizarnik, tiene cierto correlato en ese límite ajeno. Recordemos que a esto apunta al menos una declaración de deseo que leemos en sus *Diarios*, en una entrada del 23 de mayo de 1966:

El artículo de la condesa debiera servirme, principalmente, para no desconfiar de mi prosa. (...) Pero nada me impide trabajar así en los relatos. Oh sí: falta el límite. Falta el libro sobre la condesa que tanto me hacía sufrir porque me obligaba a ceñirme, a limitarme. Esa es la enorme diferencia. De ahí que no pueda decir que me aproximo a la creación en prosa en la medida que mis comentarios bibliográficos son mejores. Esto significa una imposibilidad de visión. Es decir: excesivas fantasías sueltas y fragmentarias. Salvo que ponga un relato ajeno como modelo -o molde- y diga lo mío según la misma cantidad de hojas y la misma distribución (2013: 742-743).

Es interesante cómo el hecho de ‘ceñirse’ le da libertad, cómo tener un marco limita la infinitud de opciones y hace que la escritura de prosa sea posible.

En el abordaje del tema de la infancia, resulta insoslayable considerar las intertextualidades que la obra de Pizarnik establece con los cuentos de hadas, porque estos relatos, como afirma Sara Mingozzi (2007) han contado, a partir de las compilaciones de los hermanos Grimm, a los niños como público principal. De hecho, señala que incluso *Les contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault, si bien dirigidos a adultos, fueron aclamados por el público infante desde su primera publicación. Como afirma Bruno Bettelheim, los cuentos de hadas constituyen una parte fundamental de la educación y del

¹Piña analiza este tema también en el artículo “Discovering Alejandra Pizarnik’s Private Library: Borges, Gide, Salinas and the Theory of Rewriting and Plagiarizing Tradition” (2013). Allí señala el proceso de manipulación posmoderna de los materiales reescritos y el valor central que esta suerte de “plagio” tiene en A.P.

proceso de integración de las instancias psíquicas del niño. Si bien este proceso no se mantiene inalterado hasta la actualidad, podemos pensar que, con variables, presenta cierta continuidad. Indudablemente, en el contexto de Pizarnik los cuentos de hadas aún cumplían, en buena medida, esta función. Además son relatos que se han vuelto populares entre niños porque tematizan las ansiedades propias de la infancia. Y también, podríamos pensar, con María José Punte (2017) que son tecnologías de la infancia². Es decir, son uno de los dispositivos que participan de la creación de sujetos infantiles. La autora toma esta categoría de Teresa de Lauretis, quien habla de ‘tecnologías del género’ (1989) para referir a las técnicas y estrategias discursivas que construyen desde la cotidianidad identidades generizadas. De Lauretis, a su vez, se había apropiado este concepto de Michel Foucault, quien acuña la expresión ‘tecnologías del yo’: el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por el despliegue de una tecnología política compleja. La autora recupera la idea foucaultiana pero para pensar la construcción de identidades generizadas. Punte abreva de esta conceptualización para darle un nuevo sentido: se trata de ver cómo ciertos dispositivos y técnicas discursivas construyen identidades infantiles. Señala, parafraseando a De Lauretis, que “la construcción de la infancia es a la vez el producto y el proceso de su representación; o (...) de la autorrepresentación” (12). Los cuentos de hadas a menudo tienen a los niños como protagonistas, o bien se narra la historia de su crecimiento y desarrollo desde la niñez. El primero es el caso de *Caperucita roja*, *La reina de las nieves*, *Hansel y Gretel*, y muchos otros. El segundo es el de *Blancanieves*, *La cenicienta*, *La bella del bosque durmiente*. Estos últimos se retrotraen a la infancia de las protagonistas, para luego dar cuenta de un proceso madurativo que deriva en la asunción de mandatos sociales. La adopción y adaptación del concepto de ‘tecnologías de’ a la infancia implica asumir que el lenguaje es constitutivo también en lo relativo a las identidades infantiles. Y el cuento de hadas opera en este sentido, como muchos otros dispositivos sociales y productos culturales.

Entonces, una vía de abordaje privilegiada en el análisis de la infancia en Pizarnik es la reescritura de cuentos de hadas, que aparece a lo largo de toda su obra. Pizarnik no es un caso aislado en este campo. Desde Anne Sexton y Angela Carter para el ámbito

² “Así como ha sido posible pensar el género sexual en tanto que producto de varias tecnologías sociales (entre las que De Lauretis sitúa al cine, las epistemologías y prácticas institucionalizadas, las prácticas de la vida cotidiana), se hace inminente reflexionar sobre las tecnologías que construyen a los sujetos infantiles” (12).

anglófono, hasta Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Angélica Gorodischer, Marosa di Giorgio, Lina Meruane, entre otras, para el latinoamericano, han sido muchas las escritoras que trabajaron en denunciar o reubicar a las a menudo lánguidas heroínas de los relatos maravillosos en posiciones diferentes de aquellas que ocupaban en las versiones tradicionales. Las abundantes relecturas feministas o en clave de género de cuentos de hadas dan cuenta de una fuerte necesidad de las mujeres de reescribirlas en esas narrativas que han históricamente funcionado como ‘tecnologías del género’. La reescritura de cuentos de hadas tiene su propia historia literaria y crítica. Como señala Donald Haase en “Feminist Fairy Tale Scholarship: a Critical Survey and Bibliography” (2000), el debate feminista comienza con la discusión entre Alison Lurie y Marcia Lieberman en la década del 70. La primera en “Fairy Tale Liberation” (1970) y su secuela “Witches and Fairies” (1972) sostiene que los cuentos de hadas son la única clase de relato infantil que una feminista defendería porque retratan a heroínas aguerridas y poderosas. La segunda, que responde en 1972, con un artículo titulado “Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation Through the Fairy Tale”. Desde la perspectiva de Lurie, si bien muchos cuentos de hadas tienen heroínas empoderadas, los que han trascendido hasta volverse importantes en el proceso educativo de las mujeres son los que Disney popularizó, y en ellos las mujeres ocupan lugares pasivos. Esta primera discusión inaugura un campo que tendrá un amplio desarrollo, con continuidad hasta nuestros días. Dentro de esta historia cabe citar a autoras como Susan Brownmiller, Mary Daly, Karen Rowe, Carolyn Heilbrun (en la década del 70). También en los 80’s y 90’s continúa la ola de crítica feminista, acompañada de una serie de antologías de cuentos de hadas en los que las mujeres tienen caracterizaciones más complejas que en la colecciones canónicas. Además de las antologías hay escrituras posmodernas de cuentos de hadas escritas por hombres y mujeres involucrados en el debate sobre género y sexualidad. El trabajo de Jack Zipes, María Tatar, Sandra Gilbert y Susan Gubar también ocupa un lugar importante en la historización de Haase, y será retomado en esta tesis.

La construcción de lo femenino ha tenido y continúa teniendo vínculos estrechos con la construcción de la niñez, en tanto las mujeres hemos sido, a menudo, ubicadas en un lugar de minoridad y a merced de los tutelajes masculinos. Analizar las reescrituras pizarnikianas relativas a la infancia permite vislumbrar los movimientos que la autora opera en relación con esta configuración minorizada de lo femenino, para indagar si allí hay una crítica a las construcciones de género tradicionales.

En este sentido, el *corpus* prioriza la prosa por sobre la poesía. Allí resulta central el análisis de las apropiaciones de textos ajenos, porque, como señalé con respecto a *La condesa sangrienta*, en estas obras hay, a menudo, un hipotexto que funciona como modelo (o molde). Tal es el caso de *Los poseídos entre lilas*, donde resuena *Final de partida* (1957) de Beckett, como trasfondo filosófico y matriz ordenadora de la composición. Algo semejante ocurre con las prosas que reescriben relatos de Lewis Carroll y el cuento de hadas *Caperucita roja*.

He hablado de la necesidad de indagar las torsiones llevadas a cabo por la escritura pizarnikiana en su trabajo con la palabra ajena. En ese sentido, cabe señalar que hay pocos investigadores que trabajen la obra de Pizarnik, sistemáticamente, desde una perspectiva de género. Entre ellos se cuentan Silvia Molloy, David William Foster y Susana Chávez Silverman. Los tres leen desde este enfoque la obra pizarnikiana. Pero se concentran sólo en *La condesa sangrienta* (1965), y, de este modo, dejan muchas zonas de su producción sin explorar. Estos autores analizan, en la *nouvelle* sobre Erzsébet Báthory, el tabú del deseo lesbiano. Hay aspectos de la escritura pizarnikiana y de los procesos de circulación de su obra, como así también de las categorizaciones o taxonomías que participan del derecho a circular de ciertos textos y no de otros, que se verían iluminados por un enfoque de género. Me refiero concretamente a cómo una parte de su producción, las prosas publicadas póstumamente en formato libro y su obra de teatro han quedado asociados a la enfermedad mental de la autora, pasando a configurar la zona relagada y “de sombra” de su producción. Recordemos en ese sentido cómo, incluso en vida de la poeta, los colegas y allegados menospreciaban estos escritos al punto de no conferirles el mismo estatus de su poesía canonizada. La crítica tampoco se ha ocupado de las lecturas y reescrituras que Pizarnik lleva a cabo sobre autoras clave del movimiento feminista, como Simone de Beauvoir y Virginia Woolf. En el pensamiento de ambas autoras hay un trabajo en pos de sacar a las mujeres del estatuto de minoridad en el que se encuentran, y hay reflexiones explícitas sobre la infancia. Me propongo interrogar las reescrituras de estas dos autoras llevadas a cabo por Pizarnik, haciendo hincapié en cómo inciden en las figuraciones de la infancia que la poeta construye.

2. La construcción de la infancia

La infancia es un concepto relativamente moderno, que empieza a adquirir un significado similar al que manejamos en la actualidad recién en los siglos XVII y XVIII (Ariès: 1960). Me refiero, concretamente, a que en el presente la niñez constituye una etapa diferenciada de la adultez, y esto data del período señalado. Con anterioridad, los límites entre ese momento vital y la edad adulta no estaban claros. La vestimenta infantil diferenciada proviene de fines del XVI, en un proceso al que las niñas se incorporan con posterioridad a los varones. Luego, entre los siglos XVII y XVIII aparece la idea moral de que hay juegos buenos y juegos perniciosos para los niños. Es a través de la moralización y censura que se delinea una idea de infancia cercana a la contemporánea, y separada por un sistema de oposiciones a la edad adulta.

Una de las leyes no escritas de la moralidad contemporánea, quizás la más estricta y respetada de todas, es la que indica que los adultos no mencionen temas sexuales en presencia de los niños. Esta noción era totalmente extraña a las sociedades anteriores al siglo XVII. Previamente no se creía que los pre-púberes pudieran tener realmente algún deseo sexual, ni que se pudiera atentar contra su pureza, porque no existía tal concepto. Asimismo, en el siglo XVII gana aceptación la imagen de la infancia como edad de oro, donde todo era alegría, y los peligros de la muerte, la degradación, la sexualidad, no se vislumbraban aún. A este respecto, Ariès toma un tratado del teólogo Jean Gerson, del siglo XV, como antecedente de la reglamentación moral del trato con niños en materia erótica: *De confessione mollicei*. Ahí se perfila un primer ordenamiento de las buenas costumbres en torno a las infancias, que las separaría de los adultos. Dice por ejemplo que deben dormir solos, y tienen que estar bajo la supervisión de un maestro. Prohíbe las “caricias”, que antes no estaban mal vistas, hacia, entre, de, los niños.

El arte y la literatura participan de la construcción de imaginarios sociales, al mismo tiempo que refractan elementos del contexto sociohistórico en que se producen. En este doble movimiento, abren puertas para comprender ciertas realidades, pero también para cuestionarlas. El surrealismo francés, movimiento artístico con el que Alejandra Pizarnik estuvo fuertemente vinculada, por su recorrido en el taller de plástica de Juan Batle Planas y por innumerables lecturas de las que sus *Diarios* dejan testimonio (sin hablar de las intertextualidades que establece su propia escritura con autores del grupo de André Breton), revalorizó la infancia como momento vital en que la imaginación

y la fantasía se hallan en ebullición, y de donde provienen los elementos inconscientes que, con posterioridad coagulan en la producción de obras artísticas. Los miembros de esta corriente se ocuparon de poner en duda el concepto de infancia como paraíso immaculado, ajeno a todo tipo de corrupción, que proviene del siglo XVII y que aún se perpetúa en amplias zonas de los imaginarios sociales.

Buena parte la base conceptual en que se asienta el surrealismo proviene de las disquisiciones del psicoanálisis. En este sentido, es Sigmund Freud quien establece, en *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905), que el niño tiene una disposición perversa polimorfa. Hay un erotismo infantil, que puede desplegarse sin los diques que en el adulto plantean el asco, la vergüenza y la moral. André Breton incluye ciertas referencias a su visión sobre la infancia, a través de la figura de la hija de Nadja, en la novela homónima. Georges Bataille construye su concepto del mal en estrecha relación con la idea de una suerte de infancia permanente en su obra *La literatura y el mal* (1957), y también crea al protagonista de *El juicio de Gilles de Rais* (1959) como un niño entregado a sus pulsiones sádicas. Hans Bellmer (1902-1975), un artista alemán adoptado por el movimiento de André Breton y Paul Éluard, da forma a imágenes extremadamente sexualizadas, perversas y polimorfas de la infancia.

La obra de Alejandra Pizarnik se inscribe en la estela del surrealismo francés, si bien hay considerables diferencias entre el modo de producir sus poemas y la visión de obra de arte como documentación del proceso creador que el movimiento de Breton propugnaba desde la teoría —nada más distante de la escritura automática que el obsesivo proceso creativo de esta autora, siempre en procura de la palabra justa—. La visión de la infancia que Pizarnik construye a lo largo de toda su obra es deudora de este movimiento artístico, pero también, propongo, plantea corrimientos que desestabilizan ciertas construcciones de la mujer-niña y de la mujer-muñeca sostenidas por los imaginarios de los surrealistas varones.

Elegí trabajar con la obra de Alejandra Pizarnik por el indudable valor literario de su obra, por sus pervivencias en autoras posteriores y por lo que considero que aún tiene para decir sobre la construcción de lo femenino y de la infancia. Su obra tiene ecos en autoras de la talla de Tamara Kamenszain y María Negroni, como así también es posible leer su legado en la obra de Arturo Carrera, gran admirador y amigo de la poeta, y en las actuaciones del performer clown travesti Batato Barea, uno de los pocos artistas que lleva exitosamente a las tablas su obra, revelando la teatralidad y el humor pizarnikianos como nadie. Asimismo, hay una serie de escritoras de la década del noventa que recuperan un

tópico obsesivo en Pizarnik: las muñecas. Se trata de Marina Mariasch, Roberta Iannamico, Romina Freschi, Karina Macció, Ana Wajsczuk, Verónica Viola Fischer y Vanna Andreini (Yuszczuk: 2012).

No puedo dejar de señalar que la recepción de la obra pizarnikiana en el público no especializado, y a menudo también en la crítica, está bastante teñida de la percepción de que se trata de una poeta cuya obra estuvo asociada al sufrimiento y la enfermedad. Creo que, si bien esto no es del todo inexacto, estamos frente a una lectura sesgada, que se debe al eficaz trabajo de canonización la transformó en un “bibelot decorativo” de acuerdo con César Aira (1998). Este adorno de estantería suele exhibir las facetas más depresivas y angustiantes de la figura que la propia autora colaboró en construir, pero no su costado aguerrido, contestatario y (¿por qué no?) divertido.

3. Infancia queer en Pizarnik

La niñez es uno de los temas recurrentes en la obra de la autora. Sus ‘yoes líricos’ suelen disfrazarse de “niña ciega del alma”, “niña extraviada”, “pequeña naufraga”, “niña de seda sonámbula”. Digo “disfrazarse” sólo en el sentido en que Marcel Marceau se escondía detrás de una máscara, y, al quitársela, veíamos que había otra detrás. El disfrz es mucho más que un ropaje para Pizarnik, se hace carne. Interesa en este sentido analizar cómo se construye una teatralidad infante. Esto es, un modo de darse a ver como niña.

También hay temas recurrentes en la obra de la autora que remiten a la infancia, como las ya mencionadas muñecas, y el ‘jardín’. Este último es un tema que Pizarnik toma de Lewis Carroll, pero lo pasa por el tamiz surrealista, como analizaré más adelante. Las muñecas conectan la visión de la en Pizarnik con la obra del artista alemán Hans Bellmer, el autor surrealista que configura la imagen de infancia más oscura y ominosa dentro del movimiento. Hans Bellmer estuvo toda su vida obsesionado con dotar de extrañas formas de movimiento a seres articulados y monstruosos. Entre 1934 y 1935 fabricó dos muñecas de casi un metro y medio de altura, también produjo acuarelas y dibujos representando niñas y muñecas fuertemente erotizadas y con corporalidades anómalas.

Si bien Bellmer indaga insistentemente este tema durante toda su vida a través de otras modalidades artísticas (acuarelas, dibujos, grabados, etc.), hizo dos *poupées* escultóricas, construidas con madera, metal y pedazos de yeso. Su primera muñeca data

de 1933. La creación está hecha de papel maché y yeso sobre un esqueleto de madera y metal. Las cabezas y extremidades desmontables le permiten crear poses y combinaciones misteriosas, y fotografiarlas en diferentes escenarios. Muchas de las fotos de la primera muñeca son enviadas a Breton a través de Ursula Naguschewski, la prima de Bellmer de quien algunos biógrafos insinúan que estaba enamorado, y cuyos rasgos faciales habrían influenciado la configuración del rostro de la muñeca. A los surrealistas les interesó mucho el trabajo de este artista y publicaron algunas de las fotos en el número de *Minotaure* de diciembre de 1934, bajo el título de “Variaciones sobre una menor articulada”. En la segunda muñeca incorpora un avance técnico: la juntura esférica, que le permite otorgar un aspecto realista y mayores posibilidades de manipulación a la autómatas. Saca más de cien fotos de esta creación en interiores claustrofóbicos y en escenarios exteriores que reenvían a los bosques encantados de los cuentos de hadas alemanes. Las imágenes tienen fuertes connotaciones sexuales, sádicas, y hacen pensar en violaciones, enfermedades y desmesuradas agresiones físicas. La comparación entre las muñecas bellmerianas y las que construye Pizarnik en sus escritos, y específicamente en dos prosas inéditas que pertenecen al Archivo de la Biblioteca Firestone de Princeton tienen mucho que decir sobre las representaciones de lo femenino, el deseo y la capacidad de actuar de las mujeres.

La indagación de la infancia en Pizarnik, según espero, me permitirá, por un lado, encontrar una cifra que conecte puntos distantes de su trayectoria poético-vital, y comprender la conexión entre estas dos esferas. Quiero decir, en la obra de Alejandra Pizarnik, la literatura y la vida configuran una suerte de cinta de *moebius* en la que no es posible separar una de la otra. Tomo la figura de la cinta de Mariana Di Cío, quien la desarrolla en su trabajo “Errance et positionnement dans la lecture d’Alejandra Pizarnik” (2008). La configuración explícita de esta inseparabilidad entre vida y obra es evidente en un famoso fragmento de *El infierno musical*: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.” (2014, 269/270). Pero también el *continuum* no deja de ser una construcción bastante peligrosa, en la medida en que si no podemos separar vida y obra, ciertas zonas de la producción de la autora corren el riesgo de perder su estatuto literario, cosa que ocurre precisamente en el período en el que arrecia la enfermedad mental de Pizarnik. Su producción de los últimos años será tildada de ‘síntoma’, y esto pondrá, en cierta medida, en jaque su carácter de obra. La infancia

maligna por su temporalidad excesiva (de ella la autora nunca sale) ilumina tramos de esta continuidad literatura-vida.

Cabe señalar que esta cinta de *moebius* también involucra una reescritura: Pizarnik construye una autofiguración de mujer poeta estrechamente ligada al recorrido literario-vital de los poetas malditos, e insistentemente anota en su diario las fechas de muerte o de suicidio de sus poetas predilectos. Hay aquí una *inscripción* en la genealogía de los malditos, y a la vez una tentativa de reescribirlos, *escribiendo* su propia vida. La reescritura revela, de este modo, su carácter de elección vital, más que de simple procedimiento. Las vidas-obras de los malditos a quienes Pizarnik reescribe y en cuya genealogía se inscribe se asocian a la infancia en su calidad de niños-perversos. La mayor parte de ellos responden a los elementos señalados por Bataille en *La literatura y el mal* (1957): encarnan el mal por su resistencia a salir de la esfera de la infancia. Este es un rasgo que, como veremos, comparten con Pizarnik.

Por otro lado, el análisis de la niñez en su obra en un sentido amplio, incluyendo figuraciones de la minoridad, echará luz sobre los procesos de exclusión que ciertas zonas de la literatura escrita por mujeres han sufrido y continúan sufriendo. Por ‘figuraciones de la minoridad’ entiendo lo que Adriana Astutti llama “fábulas del menor” (2001). Me refiero a su propuesta de indagar cómo ciertos personajes contruidos como ‘menores’ pueden revestir un carácter no sólo débil e inadecuado, sino a menudo también resistente e inquietante. Esta idea me sirve para pensar modulaciones menos obvias de la infancia en Pizarnik, en el sentido de construirse en un lugar de menor o de minoridad. Estas fábulas funcionan como vías para sostener una reclusión creativa y a la vez dolorosa en espacios reducidos, fundamentalmente en el cuarto propio.

El tipo de infancia que se construye en la obra y en las autofiguraciones de la poeta reviste connotaciones *queer*. Tomo este concepto de Kathryn Stockton. En su libro *The queer child* (2008), lo define como aquel que no crece sólo hacia arriba, esto es, del modo conceptualizado por la metáfora inglesa “grow up” (el verbo crecer en inglés lleva el adverbio up, que significa hacia arriba). El niño *queer* se desarrolla corporal, afectiva e intelectualmente en modos que resultan elusivos para dicha metáfora. Se trata de un *sideways growth*, o crecimiento hacia los lados. Este modo de crecer da lugar a una dimensión temporal divergente. Como dije al inicio, la aparición del “niño” o de la niñez como la entendemos actualmente (con sus principales rasgos) tiene lugar a mediados del

siglo XVII con el cambio de las condiciones educativas y de la censura en Europa. El niño aparece como una criatura sobre la cual el universo adulto aplica una demora legal y educativa. Esto es: el adulto apuntala una retención del niño en un ámbito ajeno a todo lo propio de su universo, principalmente desde el punto de vista de la inocencia (cognitiva, emocional, sexual) en la que se lo ubica. En un movimiento que va desde casos específicos en los que el componente de “crecimiento hacia los lados” es particularmente evidente hacia la generalidad del modo como la infancia es construida por los adultos, el concepto de *queer child* acuñado por Stockton terminará dando cuenta de la infancia en general.

El concepto de niño *queer* se revela productivo para entender cómo se configura la infancia en Pizarnik porque permite vislumbrar otros sentidos y otras formas de crecimiento, más allá de la estigmatización o ridiculización de “lo infantil”, y lo grotesco que entraña la no-inserción de la poeta en el ámbito de la praxis vital adulta. En esta autora la infancia operará como un bastión y como un refugio contra ciertos mandatos sociales y genéricos, como el matrimonio, la familia, y la inserción en un trabajo estable y “productivo”.

4. **Fabula de la menor/minorizada**

Como señalé, la infancia en Pizarnik se modula de diferentes maneras. Hay una serie de elementos presentes en su escritura que reenvían a ella. Sus modos de autofigurarse apuntan en este sentido: ella se pinta a sí misma como una *enfant maudite*, contestataria e inútil para la praxis vital adulta. Sus amigos y allegados cuentan con un amplio repertorio de anécdotas que la ubican en esta situación. Mencionaré, por ejemplo, un fragmento de la *Biografía* escrita por Cristina Piña sobre Alejandra Pizarnik donde releva un testimonio de Ivonne Bordelois, amiga y colega de la poeta, a este respecto: “Alejandra temía los lugares públicos; con frecuencia me pedía que la acompañara a bancos (que consideraba, con razón, monumentos letales y/o funerarios), a tiendas, zapaterías o farmacias. Su no estar en el mundo (o mejor dicho, el que el mundo, como dijo en uno de sus poemas, la hubiera abandonado así) rebotaba en pavores infantiles, paranoicos, enternecedores y tragicómicos” (Piña, 2005: 69). Me interesa indagar esta construcción de Pizarnik como menor perpetua, en las dos acepciones del genitivo: son una construcción sobre ella y una acuñada por ella las que se entrelazan en un nudo Gordiano

aparentemente imposible de desarmar. Quiero decir, la coincidencia entre los ‘yoes’ poéticos minorizados que configura en sus escritos y las estampas de *enfant maudite* que crean sus allegados parecen ‘cerrar’ a la perfección. En este sentido propongo pensar también si su decisión de no publicar ciertos textos es enteramente suya, o tiene algo que ver con las históricas confusiones entre vida y obra en la cinta de *moebius* que, de alguna manera, Pizarnik misma se agenció.

Cabe también desarrollar la configuración de un espacio *infanceado* (Punte: 2018), en sus *Diarios*, que funciona también como el lugar desde el que es posible esgrimir la pluma. Esta espacialidad se asocia a una temporalidad que no se rige por los imperativos de la productividad capitalista, y cuyo transcurrir difiere del tiempo cronológico. Propongo pensar, con María José Punte y Walter Kohan (2009), en la temporalidad infante como *aión*, por oposición a *chrónos*. El primero es definido por Platón como un niño que juega. Se trata de un tiempo vinculado a la duración y a la intensidad, mientras que *chrónos* es una temporalidad sucesiva, lineal, ininterrumpida. *Aión* es el tiempo detenido del espejo en el que habita la condesa sangrienta, como así también la temporalidad que domina en las prosas publicadas en libro póstumamente que reescriben cuentos de hadas, y en los *Diarios*, donde la letanía del dolor, la enfermedad y el deseo de escribir se reiteran día a día, junto con el omnipresente auto-recordatorio: “no olvidar suicidarme”.

5. Corpus

La tesis se propone analizar configuraciones de una infancia anómala y *queer* en la obra de Alejandra Pizarnik, desde la perspectiva de las reescrituras y apropiaciones de textos y producciones artísticas ajenas. El corpus se compone de las siguientes obras: *Diarios* (edición 2013), “Me gustaría que usaras largavistas” y “Las poupées” (Inéditos Princeton), *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1975), lectura de “Escrito con un nictógrafo”, de Arturo Carrera (1972), “El hombre del antifaz azul” (1972), “Aprendizaje” (1970), *Los poseídos entre lilas* (1969), “A tiempo y no” (1968), “Relectura de *Nadja*, de André Breton” (1968), “La verdad del bosque” (1966), “Violario” (1965), *La condesa sangrienta* (1965), “Aproximaciones” (1956-1958), “La enamorada” en *La última inocencia* (1956), “Irme en un barco negro” en *Un signo en tu sombra* (1955).

Daré cuenta a continuación de las primeras ediciones de las prosas y obra teatral que configuran este corpus, y cuya publicación en formato libro es posterior a la muerte de la autora. “El textículo de la cuestión”, texto que forma parte de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, se publica póstumamente en 1972 en el número 9 de la revista *Testigo*³. Fragmentos de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, aún sin ese título general, se publican, en 1975, en el libro *El deseo de la palabra*⁴ (Madrid, Ocnos). *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, bajo ese nombre y con inclusión de todos los fragmentos conocidos hasta la actualidad, se publica, en 1982, en *Textos de sombra y últimos poemas*⁵ (Buenos Aires, Sudamericana). Se vuelve a publicar en *Obras Completas*⁶ (Buenos Aires, Corregidor). La edición de 1999 de *Textos selectos*, a cargo de Cristina Piña (Buenos Aires, Corregidor) incluye “El textículo de la cuestión”⁷. Posteriormente *La bucanera de Pernambuco*⁸ completa se publica en *Prosa completa* (Barcelona, Lumen). “El hombre del antifaz azul” se publica por primera vez en *El deseo de la palabra*⁹. “Aprendizaje”¹⁰ (datado por Ana Becció en aproximadamente el año 1970) permanece inédito hasta la publicación de la *Prosa completa* en 2002. El último acto de *Los poseídos entre lilas* se publica en *El deseo de la palabra*¹¹. Luego aparece completo en *Textos de sombra*¹². En 1990 se publica nuevamente en *Obras completas*¹³. “A tiempo y no”¹⁴ es publicado en el número 314 de la *Revista Sur*, en su edición de septiembre-octubre de 1968. “La verdad del bosque” y “Violario” son publicados bajo el nombre de “Momentos”¹⁵ en *La revista de Occidente* (Madrid, 1971). Luego vuelven a aparecer en *El deseo de la palabra*¹⁶ y en *Textos de sombra y últimos poemas*¹⁷. “Relectura de *Nadja* de André Breton” aparece por primera vez en 1968 bajo el título de

³ “El textículo de la cuestión”, en *Testigo*. 9, Buenos Aires, 1972, pp.: 19/23.

⁴ “La pájara en el ojo ajeno”, “La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa”, “El textículo de la cuestión”, “Una misiquita muy cacoquímica” en *El deseo de la palabra*. Madrid, OCNOS, 1975, pp.: 115/139.

⁵ *Textos de sombra y últimos poemas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1982, pp.: 133/216.

⁶ *Obras completas*; [Prólogo de Silvia Baron Supervielle – Traducido de su prólogo a la edición francesa de *Los trabajos y las noches*]. Buenos Aires, Corregidor, 1990.

⁷ “El textículo de la cuestión” en *Textos selectos*. [Selección y prólogo de Cristina Piña]. Buenos Aires, Corregidor, 1999, pp.: 203/210.

⁸ *Prosa completa*. Barcelona, Lumen, 2002.

⁹ *Op. Cit.*, pp.: 107/114.

¹⁰ *Op. Cit.*, 2002

¹¹ *Op. Cit.*, pp.: 149/152.

¹² *Op. Cit.*, pp.: 99/132.

¹³ *Op. Cit.*, pp.: 81/116.

¹⁴ *Revista Sur*; N° 314. Buenos Aires, septiembre-octubre, 1968.

¹⁵ “Momentos” en *Revista de Occidente*. Madrid, Núm. 100, julio de 1971, pp.: 19/21.

¹⁶ *Op. Cit.*, pp.: 163/164.

¹⁷ *Op. Cit.*, pp.: 38/39.

“La muchacha del bosque”¹⁸ en la revista venezolana *Imagen*. Luego se reedita en *Testigo*¹⁹, en 1970. Vuelve a aparecer en 1975 en *El deseo de la palabra*²⁰. Todas las prosas no señaladas como inéditas son publicadas en la edición de *Prosa completa* de Ana Becció (2002), y las poesías en *Poesía Completa*²¹. La circulación de *La condesa sangrienta* será tratada en detalle en el Capítulo 1 y en la “Coda” relativa a las primeras publicaciones del texto.

Se concederá mayor espacio a las prosas y la obra de teatro que a la poesía. Cabe señalar, en este sentido, que a lo largo de esta tesis haré referencia a las prosas y a la obra de teatro escritas en los últimos años de la vida de la poeta, y publicadas póstumamente en formato libro como “textos de sombra”, tomando una categoría cercana a la acuñada por María Negroni (“obra de sombra” – 2003). Algunos de estos textos sí fueron publicados cuando Pizarnik vivía, como señalé previamente, pero en revistas, de modo tal que participaron de una circulación diferente de la de su poesía canonizada.

En la selección de las obras se buscó priorizar la zona menos explorada de la escritura pizarnikiana, que es la que se da a conocer luego de su muerte, y recién a partir de la década del 90 comienza a ser estudiada con mayor profundidad. A partir de *La condesa sangrienta* es posible ver cómo las intertextualidades entre su producción y obras ajenas se van tornando más visibles. La selección estuvo enfocada en las piezas que permiten indagar las reescrituras de figuraciones de la infancia. Y se procuró incluir textos inéditos, hallados en el Archivo Pizarnik de Princeton, así como también zonas poco trabajadas de los *Diarios*.

¹⁸ En *Imagen*, Caracas, núm. 32. 1968.

¹⁹ *Testigo*, Buenos Aires, núm. 5, enero-marzo de 1970.

²⁰ *Op. Cit.*, pp.: 199/207.

²¹ *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2002.

6. Capítulos

Capítulo 1: *Bella como un sueño de piedra. La condesa sangrienta como reescritura.*

La condesa sangrienta es un ‘caso testigo’ (para jugar con un significante clave en la pieza y en la crítica sobre la pieza) de las reescrituras de la infancia en Pizarnik, que señala el camino para las lecturas de reapropiaciones que llevaré a cabo luego. Por ‘caso testigo’ me refiero a que hay un *modus operandi* en las reescrituras de Pizarnik que se repite con variaciones, como se verá más adelante. La pieza tiene un hipotexto explícito, *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose (1962). Recordemos que en su periplo por París, entre 1960 y 1964, Pizarnik entra en contacto con la biografía novelada de la asesina serial Erzsébet Báthory (condesa húngara que vivió en el siglo XVI) escrita por la autora surrealista francesa Valentine Penrose (1898-1978). Al regresar a Buenos Aires Pizarnik comienza a elaborar un texto liminal que se presenta primero como comentario/traducción/resumen de la obra de Penrose. Desde mi perspectiva, la reescritura de Pizarnik está atravesada por la matriz de los cuentos de hadas, con los cuales también presenta estrechas conexiones. Se vincula particularmente con dos relatos clave en la historia del género: *Blancanieves* y *La reina de las nieves*. Se trata de un texto bisagra en la obra de Pizarnik, que conecta su producción canonizada con “sus textos de sombra”, y resulta paradigmático para comprender el tipo de temporalidad y configuración espacial que tiene lugar en la infancia pizarnikiana.

Mi hipótesis central, entonces, es que hay una matriz subyacente al vínculo hipertextual de la obra de Pizarnik con la de Penrose, y esta matriz es la del architexto. Recordemos que Gerard Genette en *Palimpsestos* (1982) define la architextualidad como el tipo más abstracto de relación entre textos, que consiste en un vínculo a menudo implícito de pertenencia a una misma categoría. En este caso me refiero a la conexión de los textos de ambas autoras con el género de los cuentos de hadas. Si bien no corresponden directamente a esta clasificación, ambas piezas tienen elementos que reenvían a él. La apropiación pizarnikiana del texto ajeno previo (hipotexto) puede interpretarse en términos de alejamientos o acercamientos al núcleo de dicha matriz.

Voy a interrogar, entonces, la relación de *La condesa sangrienta* con la obra de Valentine Penrose, *La comtesse sanglante*, y de cada una con los cuentos de hadas a los que retoman. Pienso que en estas transtextualidades entran en juego movimientos clave

para pensar la infancia en Pizarnik. El modo en que Pizarnik se apropia de la atmósfera, la estética, la estructuración narrativa, los personajes y la historia de ciertos cuentos de hadas permitirá pensar cómo funciona su construcción de la infancia. También interesa indagar a qué torsiones da lugar la escritura de Pizarnik respecto de la imagen de la mujer-muñeca. ¿Qué pasa con la pasividad expectante de una asesina serial que en ningún momento de la trama se mancha las manos ni recibe los vahos pestilentes de las muertes que provoca?

Capítulo 2: Erotismo e infancia. Pizarnik, Penrose y Bataille. ‘Por eso me confío a una niña monstruo’.

La obra de Valentine Penrose, una autora surrealista francesa bastante relegada, como ocurre con muchas otras mujeres de este movimiento artístico, también estuvo emparentada con la de George Bataille, uno de los autores de cabecera de Pizarnik. Indagar qué tipo de relaciones transtextuales existen entre *El proceso de Gilles de Rais*, *Las lágrimas de Eros*, de Bataille, y las versiones francesa y argentina de la historia de Erszébet Báthory, como así también las apropiaciones que Pizarnik efectúa sobre el concepto batailleano de erotismo, aportará claves para leer la construcción de una infancia *queer* en la obra de esta poeta.

En este capítulo partiré de la hipótesis de que Pizarnik, Penrose y Bataille, comparten cierta idea del mal asociado a una permanencia excesiva en la infancia, y a la existencia de temporalidades anómalas, que escapan a los criterios de productividad capitalistas. Bataille desarrolla estas ideas en textos como *La parte maldita* y *La literatura y el mal*. Y dedica un ensayo al mariscal Gilles de Rais, a quien también menciona (junto con Báthory) en *Les larmes d’Eros*. Su construcción del personaje del asesino serial de niños será clave para la creación de la condesa sangrienta por parte de Valentine Penrose, y sus textos sobre el erotismo tienen incidencias en la escritura de Alejandra Pizarnik. Por estas razones, propongo pensar los vínculos entre esa tríada, para indagar el modo en que Pizarnik entiende el erotismo, la infancia, el deseo y la sexualidad femeninas.

Capítulo 3: Reescrituras de cuentos de hadas en Alejandra Pizarnik.

Aquí indago ciertos textos breves en prosa escritos por Pizarnik hacia el final de su vida que recuperan explícitamente cuentos de hadas, o retoman su atmósfera y algunos de sus elementos. Tal es el caso de “Violario” y “La verdad del bosque” (1971), que reescriben *Caperucita roja*, pero en un tono siniestro. “A tiempo y no” (1968) retoma y enfatiza los

elementos más ominosos de *Blancanieves*. Este último cuento, junto con *La bella durmiente*, *La sirenita* y *Hansel y Gretel* aparecen reversionados en prosas, poemas y *Diarios*. Sondar el modo en que tienen lugar estas reescrituras, a partir de las convergencias y divergencias que presentan con los textos que funcionan como punto de partida iluminará zonas de la infancia anómala que Pizarnik configura, en la medida en que la autora se corre de la construcción de lo femenino en polaridades antinómicas (ángel del hogar versus monstruo), y porque también, a menudo, los textos pizarnikianos presentan elementos disruptivos en términos de sexualidades no normativas, que no se hallan presentes en los hipotextos (dado que los cuentos de hadas se valen de estrategias muy estilizadas y elípticas para construir sutiles visos de erotismo, un erotismo que habitualmente es heterosexual).

Capítulo 4: *Alguien demora en el jardín el paso del tiempo*. Las reescrituras de Lewis Carroll en Alejandra Pizarnik.

En este capítulo indago la reescritura de la obra carrolliana. Esto ocurre de modo muy explícito en algunas prosas que Pizarnik escribe en los últimos años de su vida: “El hombre del antifaz azul” (1972) y “A tiempo y no” (1968), y en su única pieza teatral: *Los poseídos entre lilas* (1969).

Los temas que remiten directamente a Carroll son “el jardín”, el non-sense y los juegos de palabras (aquí entran el humor de Carroll que desmantela presupuestos de un uso inocente del lenguaje), como así también la inestabilidad de las identidades, que podemos leer en las innumerables metamorfosis experimentadas por Alicia, que tienen lugar en el país de las maravillas, y son reiteradamente señaladas como *queer*.

Me interesa poner a prueba la hipótesis de que la escritura pizarnikiana opera modificaciones *crueles* (en un sentido artaudiano) sobre los intertextos o hipotextos carrollianos. El modo como se articularía la reescritura en *La condesa sangrienta*, según lo señalado respecto del primer capítulo, encuentra aquí una versión, de alguna manera, inversa: allí parto de la hipótesis de que la reescritura de la obra de una artista surrealista se ejecuta a partir de cierto molde architextual configurado por los cuentos de hadas. Aquí un relato ‘infantil’, *Alicia en el país de las maravillas*, será recuperado por una escritura atravesada por una matriz surrealista.

Capítulo 5: *Los juegos de la muñeca*. Pizarnik reescribe a Hans Bellmer en sus manuscritos inéditos.

Abordaré las vinculaciones entre las muñecas o autómatas pizarnikianas y la obra del artista surrealista Hans Bellmer. Creo que cabe extender el concepto de reescritura a un plano interdisciplinario, en la medida en que las conexiones entre la obra de estos dos autores exigen una puesta en relación de la plástica con la escritura. El texto “*Las Poupées*” encontrado en el Archivo Pizarnik de Princeton exhibe fotografías de muñecas cercanas al imaginario de Hans Bellmer. Además, ambos autores tienen ciertas incursiones en el campo de producción del otro: Pizarnik dibuja y hace collages, y piensa sus poemas también desde un punto de vista pictórico y espacial, y Bellmer tiene muchos escritos teóricos sobre la anatomía del inconsciente físico.

Aquí propongo dar cuenta de las vinculaciones entre estos dos autores e interrogar ciertos aspectos de la construcción de la mujer-muñeca, de la pasividad y el deseo femeninos en Pizarnik que se ven iluminados en la comparación.

Capítulo 6: Espacios de infancia: Pizarnik lectora de Simone de Beauvoir y Virginia Woolf.

Dedico bastantes líneas a los *Diarios* de Pizarnik. En primer lugar, porque considero, con Federica Rocco (2016), que en ellos es posible encontrar una cifra de toda la escritura pizarnikiana. Son una suerte de aleph, donde vemos una miniatura de sus búsquedas, anhelos, expectativas, junto con ensayos y experimentación literaria. Están a mitad de camino entre el diario de escritor, destinado a su publicación, y el diario íntimo, pensado solo para ser leído por el autor, en un juego de desdoblamientos. En esta ambivalencia de los *Diarios* es posible encontrar también la cinta de moebius entre arte y vida a que hice referencia previamente.

Tomaré algunas consideraciones que Federica Rocco recupera de Beatrice Didier (1976), para introducir los *Diarios* de Pizarnik como una especie de ‘hogar’ en el que es posible permanecer más de la cuenta en un estado de niñez suspendida. Me interesa la idea de que los *Diarios*, en este sentido, son incluso algo más que una clave de la escritura pizarnikiana, y un anclaje o elemento cohesivo. Pueden funcionar también como el lugar más propio para el despliegue de la niñez anómala y *queer* que la autora crea para sí.

Propongo trabajar las intertextualidades que se establecen entre los *Diarios* de Alejandra Pizarnik y la obra de dos autoras clave del feminismo: Simone de Beauvoir y Virginia Woolf. En las lecturas consignadas en los *Diarios* es posible encontrar algunas ideas nodales del pensamiento de Pizarnik sobre la *minoridad* de las mujeres, o su construcción bajo el estatuto de niñas eternas en el contexto de las sociedades patriarcales.

Cabe considerar que las dos autoras mencionadas se abocan en *El segundo sexo* (1949) y en *Un cuarto propio* (1929) a un análisis, cuyo objetivo es, en última instancia, encontrar caminos que saquen a las mujeres de su minoridad. Muchos de los interrogantes que aparecen en *El segundo sexo* se hallan presentes en la obra de Pizarnik, específicamente en sus *Diarios*, desde las dificultades de una mujer para devenir poeta y rechazar los mandatos familiares, matrimoniales y maternos, hasta cuestiones menos evidentes como la pregunta por la sexualidad infantil. También, *Un cuarto propio* (1929) es un texto que deja huellas en Pizarnik, tanto explícitamente como en la configuración de la espacialidad de su cuarto propio: un espacio de valoración ambivalente que no tiene una representación estable en la escritura de la poeta. Coincide al mismo tiempo con la habitación infantil y con el gabinete de escritura. Esta duplicidad es significativa en términos del doble movimiento de la autora en su auto-figuración como mujer-niña-poeta.

Pizarnik no sólo reflexiona sobre interrogantes planteados por estas dos autoras en su obra, sino que también tiene un encuentro con Simone de Beauvoir en el que muchas ideas sobre las que trabaja son puestas en acto, en una *performance* del empequeñecimiento.

Capítulo 7: Ella lee como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad: “Escrito con un nictógrafo”, la performance pizarnikiana y la censura.

En los capítulos anteriores se trataba de mostrar cómo Pizarnik se da a ver a partir de la reescritura de otras textualidades. En este capítulo me propongo analizar cómo Pizarnik se muestra ocultándose en palabras ajenas, a las que *da voz*. El texto ajeno que vocaliza tiene una fuerte vinculación intertextual con la obra de la autora, pero justamente con la zona de sombra de su producción. Se trata del único registro auditivo de la voz de Pizarnik, una lectura que hizo en la oscuridad en la presentación del libro de Arturo Carrera, *Escrito con un nictógrafo*. En esta lectura se juega mucho de la niñez pizarnikiana. El nictógrafo es un juguete de Lewis Carroll con una finalidad seria: documentar las ideas que se le ocurren en la penumbra al despertar, sin tener que prender la luz y espantar los pensamientos fantasmales. El poema en sí es muy lúdico: juega con la materialidad significativa, con los sonidos, con las asociaciones de palabras. Juega con elementos mortuorios. Como la escena del filme *Tideland* (2005) de Terry Gilliam, donde una niña juega con el cadáver de su madre. Pero también hay algo más. En su lectura del poema de Carrera se pone de manifiesto el tozudo aprendizaje y des-aprendizaje de la

palabra por parte de la autora, en un movimiento que la sitúa, a lo largo de toda su obra, en una suerte de niñez perpetua.

7. Principales antecedentes no recogidos en los capítulos

Para facilitar la lectura, he relevado y comentado los principales antecedentes relativos al tema de los diferentes capítulos en un apartado previo al desarrollo de cada uno. No obstante, existen referencias ineludibles relativas tanto a la obra de Pizarnik como a la crítica de cuentos de hadas que, como he señalado, ha tenido un desarrollo sumamente prolífico a partir de los años 70, que ameritan ser mencionadas antes de comenzar. Por ese motivo, presento aquí una versión abreviada del estado de la cuestión sobre ambos aspectos de esta tesis.

8. Antecedentes en la crítica de las reescrituras de cuentos de hadas

Como señalé en la introducción, en la posmodernidad ha habido una gran efervescencia de textos que reescriben deconstructivamente cuentos de hadas tradicionales. Y, a la par de este auge, han surgido abundantes críticas que completan el movimiento de las autoras echando luz sobre su potencial epistemológico y político. En este sentido, es fundamental considerar el texto inaugural *The Madwoman in the Attic* (2000), donde Sandra Gilbert y Susan Gubar examinan la literatura victoriana del siglo XIX escrita por mujeres desde una perspectiva feminista. Consideran que las mujeres que empuñaron la pluma en ese período se encontraban a menudo confinadas por el mandato de representar a sus figuras femeninas a partir de los polos de “el ángel del hogar” versus “el monstruo” o la “loca en el altillo”, personaje de la novela *Jane Eyre* de Emily Bronte que da título al libro. Asimismo, las autoras señalan que en su *corpus* a menudo hay dos niveles de significación que conviven: uno superficial en el que se percibe el acatamiento a los mandatos socio-sexuales que sostienen la taxativa categorización de las mujeres en los polos mencionados, y un sub-texto donde se perciben sentidos críticos velados. De este libro interesa particularmente la polarización ángel-monstruo para pensar de qué manera un personaje como el de la condesa Báthory la per-versiona, y sus análisis de ciertas figuras de cuentos de hadas, como *Blancanieves*, prototipo de la virgen angélica cuya pureza es emblema de su muerte. Pero también estos dos niveles: uno superficial en el que hay

acatamiento de los mandatos falocéntricos y uno más profundo en el que, a través de un cristal oscuro, es posible ver una recusación de esos mandatos, también son útiles para pensar las reescrituras pizarnikianas, en las que a veces una primera lectura no es suficiente para entender qué movimientos tienen lugar más allá del plano apariencial.

Dolores Juliano, en *El juego de las astucias* (1992), propone un análisis del cuento de hadas como ámbito de reivindicación femenina en el que las mujeres tenían roles destacados, y esto operaba como una suerte de solución compensatoria respecto de sus roles subalternos en la esfera de la *praxis* vital.

Cristina Bacchilega, en su libro *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies* (1997), ubica al cuento de hadas más allá del género de la literatura infantil dentro del contexto del folclore y los estudios literarios. Señala la existencia de dos tradiciones: una, la que ha prevalecido en la historia de la literatura, escrita por autores masculinos, se halla constituida por los relatos canónicos de Perrault, los hermanos Grimm y Hans Christian Andersen. La segunda, una tradición oculta que tiene su origen en las *conteuses* o narradoras mujeres de la Francia del siglo XVII. Esta autora señala que en esta tradición se inscriben una serie de mujeres que han reescrito cuentos de hadas en la posmodernidad, como Anne Sexton, Angela Carter, Christa Wolf y Carolyn Steedman.

Donald Haase (2004), analiza el cuento de hadas desde una perspectiva feminista. Considera que su reescritura implica no solamente una re-visitación de textos literarios sino una deconstrucción de los roles de género, en tanto que los cuentos de hadas han funcionado originariamente como “tecnologías del yo” [tomando esta categoría foucaultiana reformulada por De Lauretis como “tecnologías del género” (1987)].

Cristina Piña y Cecilia Secreto han analizado la reescritura de cuentos de hadas en los libros: *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben) I* (1997) y *II* (2003) y *Literatura y (pos)modernidad* (2008). En el capítulo “La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura” Secreto señala las alianzas de tipo rizomático (Deleuze) que ciertos textos posmodernos efectúan con respecto a algunos géneros tradicionales (cuento de hadas, relato bíblico, mitos clásicos). Desde su perspectiva esta alianza funciona a menudo de modo deconstructivo, en la medida en que da lugar a la re-visitación de estereotipos de género. En “Una genealogía de la transgresión”, Cristina Piña asevera que el carácter subversivo del cuento de hadas radica en la construcción de una “utopía femenina”. Además, en “El sí/no de las niñas: el cuento de hadas como espacio de subjetivación/subordinación de las mujeres” (2003), afirma que la reescritura del cuento

de hadas funciona como “contraviolencia simbólica” en tanto que contrarresta la violencia simbólica presente en estos relatos tradicionales, que consiste centralmente en el sometimiento al mandato matrimonial que sojuzgaba a sus heroínas.

9. Antecedentes en la crítica sobre la obra de Alejandra Pizarnik

Mencionaré aquí el trabajo de las dos autoras que se han detenido en una periodización de la obra de Alejandra Pizarnik, cuyos trabajos retomaré en el capítulo 7 con mayor profundidad, pero que resulta clave recuperar para iniciar esta tesis con una perspectiva que ‘ordene’ la producción de la autora. María Negroni, en *El testigo lúcido: La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003), analiza las prosas que, durante su vida, la poeta mantuvo relativamente ocultas: *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco*, sosteniendo que esos textos “bastardos” replican y refuerzan a partir de una estética diferente las obsesiones que recorren su obra lírica. Considera *La condesa sangrienta* como punto de articulación entre la zona visible y la zona invisible de su obra en la medida en que en ella se imbrican la estetización de la melancolía con la obscenidad, la poesía y el crimen, la autoría propia y el plagio. En “Alejandra Pizarnik: Melancolía y cadáver textual” (2000) aparecen delineados los temas centrales de su libro. Además se subraya la importancia de analizar esta “obra de sombra” en la medida en que permite identificar sus genealogías: su vinculación con el romanticismo, con los poetas malditos, y también con el lunfardo y con cierta literatura latinoamericana (en sintonía con Girondo y anticipando a Susana Thenon). En este artículo también se hace referencia al estatuto liminal y transgresor del “monstruo” encarnado por Bathory en *La condesa sangrienta*, como ser “intoxicado de pasión” que viola los límites entre los sexos, entre la vida y la muerte, entre lo terrenal y lo trascendente y entre el cuerpo y la palabra.

Luego, en 2008, Carolina Depetris en “Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la crueldad poética”, ubicará el punto de giro de la obra pizarnikiana en 1968. Considera que allí se produce el gran viraje en la escritura de la autora, en la medida en que sus textos empiezan a apropiarse del concepto artaudiano de “crueldad”. Desde su perspectiva, *Extracción de la piedra de locura*, poemario que aparece publicado en el año en cuestión, presenta fuertes evidencias de una experimentación con la materialidad discursiva, un entrecruzamiento de registros lingüísticos y una impronta sexual y escatológica, que adquirirán un lugar central en sus textos de sombra. Esta experimentación convive, aún, con un estilo mesurado y ‘cuidado’ tendiente a la brevedad

y a la concisión, característicos de su poesía canonizada. La periodización de Depetris difiere en un aspecto de la de María Negroni, quien, como señalé, ubica la fecha divisoria en 1965 con la publicación de *La condesa sangrienta*. En esta tesis, adoptaré el criterio clasificatorio de Depetris, porque considero que *EPL* presenta la conjunción entre los dos modos compositivos que permiten separar la producción pizarnikiana, mientras que *La condesa sangrienta* es un texto extremadamente *coherente*, y, si bien su liminalidad genérica es notable, no presenta la duplicidad formal del mencionado poemario. Asimismo, Depetris, en su libro, se propone demostrar que la concepción de poesía de Pizarnik se encuentra signada por una búsqueda sin solución, coincidente con la conciencia trágica de la poesía moderna: el carácter inasible, vertiginoso, resbaladizo del vínculo entre la palabra y el ser, la imposibilidad de acceder a nociones “puras” a través de un lenguaje saturado de memoria.

Cristina Piña es sin duda una de las críticas que más ha trabajado la obra de Pizarnik. En *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik* (2001), analiza la presencia de “lo obscuro” en su escritura, entendiéndolo como lo innombrable e inarticulable, como aquello que correspondería a la dimensión del goce en sentido psicoanalítico. En *Límites, diálogos y confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik* (2012) hay artículos que abordan las vinculaciones de la poesía de A.P. con la pintura de Alberto Greco, la relación de su escritura con la de Silvina Ocampo y las intertextualidades con respecto a la “biblioteca francesa” de la escritora, en la que ocupan un lugar central no sólo los surrealistas, sino también los simbolistas y decadentistas, principalmente De Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont. Considero esencial para esta tesis el análisis de Piña sobre el proceso creativo de Pizarnik, ya que permite vislumbrar la importancia que revestía para ella la reescritura²². En este sentido, tendré en cuenta también los aportes de Patricia Venti en su artículo: “La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta*” (2006). De acuerdo con esta autora, *La condesa sangrienta* se ubica en una zona de liminalidad genérica, en tanto que Pizarnik concibe la traducción como un modo de interpretar y reconstruir un texto. Cabe señalar que Venti reconoce en esta pieza el intertexto con los cuentos de hadas y particularmente con *Blancanieves*, si bien no profundiza en este terreno de investigación. Venti amplía el análisis de *La condesa sangrienta* en su libro *La dama de estas ruinas* (2008).

²² Piña analiza este tema también en el artículo “Discovering Alejandra Pizarnik’s private library: Borges, Gide, Salinas and the theory of rewriting and plagiarizing tradition” (2013). Allí señala el proceso de manipulación posmoderna de los materiales reescritos y el valor central que esta suerte de “plagio” tiene en A.P.

César Aira dictó cuatro charlas sobre A.P. en el Centro Cultural Ricardo Rojas que fueron recogidas en el libro *Alejandra Pizarnik* (1998). Allí rescata el elemento que, según su hipótesis, vincula la obra de esta autora con la de los surrealistas: el estatuto ontológico de la obra de arte como documentación. Desde su perspectiva, los surrealistas convirtieron la obra de arte en documento del proceso creador, garantizando la fusión entre arte y vida. Aira considera que en Pizarnik hay una continuación de este legado, más allá de que en su poesía la mirada crítica desbaratara toda tentativa de “automatismo” en la *praxis* creativa.

Melanie Nicholson, autora que tendré en cuenta en los antecedentes de los capítulos 2 y 5, en *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry* (2002), refiere a la “tradición esotérica”, una suerte de genealogía electiva de ciertas poetas de los 70. Considera que esta tradición es el modo más coherente de aproximarse a la poesía de Orozco, considerando su retorno casi obsesivo a las mismas preocupaciones: la nostalgia por la unidad, la falta de confianza en el pensamiento racional, cierta creencia en una realidad absoluta pero ininteligible, y la doctrina de la poesía como elevación. Considera que autores como Orozco, Pizarnik y Fijman eran ávidos lectores de los románticos, los simbolistas y los surrealistas, escritores en los que frecuentemente encarnaba el pensamiento esotérico. Específicamente, a principios del siglo XX los surrealistas son quienes articulan más programáticamente los principios esotéricos basados en la noción del más allá. A partir de esta compartida predilección por el esoterismo, Nicholson compara a Pizarnik con Orozco:

Aunque su estilo breve y epigramático contrasta bruscamente con versos litúrgicos y de largo aliento de Orozco, Pizarnik refleja ciertos aspectos de la misma cosmovisión, en la que la poesía es un medio para cruzar el umbral hacia lo absoluto. Sin embargo, a diferencia de Orozco, para quien la reintegración con lo divino es el objetivo final del esfuerzo humano, Pizarnik sigue el "camino más oscuro" del esoterismo iniciado por escritores del siglo XIX como Lautréamont y Baudelaire (xvii. Traducción propia).

Nicholson analiza cómo esa orientación hacia el ‘camino oscuro’ del esoterismo, condujo a Pizarnik a una particular afiliación literaria con el escritor francés Georges Bataille. Examina entonces, en la escritura pizarnikiana, las huellas de lo que Bataille denomina ‘literatura del mal’. A través de un examen de las evocaciones pizarnikianas de la infancia, la muerte, y la sexualidad perversa, Nicholson se propone mostrar cómo ella sigue la sugerencia batailleana de que la literatura puede generar una ‘hipermoralidad’ representando ciertas formas del mal o de la impureza. La autora desarrolla el tema de las

relaciones entre Pizarnik y Bataille *in extenso* en “Alejandra Pizarnik, Georges Bataille, and the Literature of Evil” (1999), artículo que relevaré en el capítulo 2.

En *Árbol de Alejandra* (2007) [ed. Fiona Mackintosh y Karl Posso], diversos autores reflexionan sobre la obra de A.P. Jason Wilson y Florinda Goldberg indagan su producción como crítica literaria, exhibiendo sus estrategias de identificación como lectora, y el efecto de las mismas sobre su proceso creativo; Evelyn Fishburn analiza la influencia de su posición ambigua hacia la sexualidad en la construcción de su ‘yo’ poético, y el modo en que su preocupación por lo sexual la conduce a experimentar con la prosa humorística; Karl Posso, en un trabajo que retomaré en el capítulo 2, lee *La condesa sangrienta* desde una perspectiva filosófica que incluye comparaciones con la obra de Kafka; y Cecilia Rossi indaga en la escisión del sujeto teniendo en cuenta el proceso de traducción. Asimismo, en “Gender, sexuality and silence(s) in the writing of Alejandra Pizarnik”, Susana Chávez Silverman señala que Pizarnik elabora su ‘yo’ poético a partir de dos clases de imágenes que se asocian como las dos caras de un espejo. Por un lado, en la cara negativa, habría figuras miniaturizadas o infantiles como muñecas, niñas y autómatas. En un nivel abstracto, esta cara o polo estaría representado por imágenes de inmovilidad, falta/ausencia, sed, asexualidad, y cierta composición fragmentaria o elíptica. Esta cara es, para Silverman, la que prima en la poesía canonizada. En el polo positivo, se encontraría la imagen de la loba, las damas de rojo, la condesa sangrienta, Hilda la polígrafa; y en un nivel abstracto figuras del poder, el humor corrosivo, la perversión, el exceso, la sexualidad y lo monstruoso. Chávez Silverman ubica *Extracción de la Piedra de Locura* dentro de los textos en los que prima la carga positiva, junto con *El Infierno Musical*, los poemas en prosa no publicados en vida, *Los perturbados entre lilas*, *La bucanera*, y *La condesa sangrienta*, que funcionaría como una suerte de puente entre las dos valencias mencionadas. En este artículo, Chávez Silverman explora el uso del silencio en Pizarnik en relación con el género y la sexualidad. Retoma la teorización de Paolo Valesio, quien señala que hay dos tipos de silencio: silencio como ruptura y silencio como plenitud. Pizarnik frecuentemente conecta el silencio-plenitud con lo corporal, el amor y el placer sexual. El silencio-ruptura estaría asociado a la asfixia, a la imposibilidad de escribir, al exceso de palabras que provocan un ruido, en suma, al costado negativo de las imágenes del yo, vinculadas a la imposibilidad de operar.

En 2010, como resultado del Congreso Palermitano dedicado a A.P. se publica *En la otra orilla de la noche*, donde se recogen colaboraciones de *Carlota Caulfield*, *Delfina Muschiatti*, *Cristina Piña* y otros.

En 2012 a partir del Coloquio Internacional “Alejandra Pizarnik (1936-1972): bilans et perspectives” celebrado en la Universidad París-Sorbonne, se publica *El lugar donde todo sucede* (Dir. Chatellus/Ezquerro). De este tomo, relevaré los trabajos más significativos para esta investigación²³: En “Figuración de Alejandra” Silvia Molloy recupera la *performance* Pizarnik como otra cara de su escritura, elaborada con equivalente método. “Una construcción tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos” (15). La autora da cuenta de la función que cumple el relevamiento y la manipulación de citas ajenas en su diario y en sus cuadernos dentro del proceso escritural de A.P. “Así, desjerarquizándolas, restituyéndolas a la pura letra, Pizarnik en su diario recicla citas y referencias, acaso para un uso ulterior, acaso como *objets trouvés*, componiendo lo que llama, a lo largo del texto, su *Casa de citas*, materia prima de su autofiguración” (17). Desde la perspectiva de Molloy, la pose de Pizarnik no implica un fraude, sino al contrario, se trata de una forma de revelar algo auténtico exagerada y promiscuamente. Las autofiguras de A.P. no pueden reducirse a las variantes de la mendiga y la melancólica viajera, sino que se trataría de una pluralidad de autofiguras móviles, inestables y generadoras de escritura. Molloy subraya el papel del humor en la escritura de Pizarnik, que no se desarrolló recién en los últimos años de su vida como quiso interpretar la crítica, sino desde temprano, como un laboratorio alternativo en la construcción de su persona y de su obra.

En “Cartas desde París” Andrea Ostrov analiza la correspondencia mantenida entre Pizarnik y su primer psicoanalista, León Ostrov, a quien recurrió como paciente a mediados de 1954. El período central en el que se desarrolla esta comunicación epistolar es durante la estadía de la poeta en París (1960-1964). Uno de los aspectos fundamentales destacados por Andrea Ostrov es la “carnadura” corporal a partir de la cual se escriben estas cartas, ya sea desde una corporalidad gozosa o doliente. “(...) los textos presentan un fuerte anclaje carnal, corpóreo: aquí hay ‘carnadura’, hay un cuerpo doliente o gozoso, pero indefectiblemente presente, aún en las manifestaciones más elevadas del pensamiento abstracto.” (41). Ostrov enfatiza la particularidad de estas cartas en relación con el resto de su epistolario. Desde su perspectiva, lo que las distingue es un tono

²³ Excepción hecha del capítulo de Florinda Goldberg “La poética de lo pequeño” al que hago referencia en el capítulo 6. En ese capítulo también haré referencia a su libro *Este espacio que somos* (1994), en el que analiza el imaginario espacial en tanto matriz generadora de significaciones en la poética pizarnikiana. Según esta autora la imaginaria espacial se encuentra en toda la obra de AP, incluso en el nivel de los paratextos. Afirma que en los poemas existen dos niveles de espacio: un nivel ‘real’ dividido en un ámbito acogedor y un ámbito inhóspito, y un nivel simbólico en que lo espacial da cuenta de relaciones de valor.

confesional, íntimo, introspectivo, cercano por momentos al de su diario. Asimismo en estas cartas aparece un lenguaje similar al de su escritura poética. Por esta razón la autora señala que la escritura de Pizarnik atraviesa la frontera entre los géneros, reescribiéndose y retocándose en diferentes registros, en una circulación que desdibuja el límite entre lo público y lo privado, dando lugar a un texto único, errante, nómada, proteico. Para Ostrov la conmoción del lenguaje en Pizarnik, particularmente visible en sus textos de sombra, tiene su anclaje en una desorganización del cuerpo, que pone en suspenso los esquemas racionales para habilitar un continuo flujo de intensidades.

Adriana Astutti en “Alejandra y Osvaldo Lamborghini: en el umbral”, establece puntos de contacto entre ambos: toma “la insistencia de la infancia en sus páginas” (129). Retoma a Tamara Kamenszain, para quien lo insistente en AP no es “la infancia de una autora sino la infancia insostenible de un yo” (131). Se trata de pensar la infancia como sueño soberano. Y aquí la relación con el surrealismo es clave, porque este movimiento rescata la infancia como ámbito proveedor de infinitas posibilidades en términos creativos. La infancia en AP es un espacio irreductible, del que no se sale, y cuya temporalidad, puro presente, anula el discurrir del tiempo. La infancia sobre la que se concentra Astutti no es la de las imágenes de la pequeña niña extraviada, sino la que se vincula con el rol de perpetua aprendiz de la lengua materna. Este aprendizaje se ve en la copia de obras ajenas (“con caligrafía de hormiga” -134-), en la glosolalia (tanto en el glosar como en el habla pre-simbólica que empieza a surgir magmáticamente en las obras no canónicas de la autora).

En “Alejandra, *clocharde ès lettres*”, Mariana Di Cìo parte de la ambigüedad mendacidad/mendicidad en AP. Señala que habría dos representaciones de la escritura en esta autora, una construida a través de la metáfora del tejido, el “texto” en su etimología, y otra que evoca el aspecto carnal, corpóreo, orgánico de ésta. Explica cómo es el funcionamiento de los cuadernos de AP: “Museo, diccionario, antología, *boîte à outils*: en los cuadernos del *Palais du vocabulaire*, Pizarnik copia o reescribe a los clásicos” (168). Pero no se tratará de una recolección y copia mecánica, sino de un trabajo de tejido con la palabra ajena que la vuelve propia a través de un complejo proceso compositivo. Di Cìo propone leer el espacio de la obra en gestación a partir de la figura de la mendiga, que condensa dos pulsiones contradictorias en AP: la de la poeta inspirada que escribe desde la nada; y la de la poeta profesional.

En “Pizarnik y los 60: estado de *una* cuestión”, Damián Tabarovsky analiza la tensión entre Pizarnik y su época en términos de anacronismo. Habría en ella al mismo

tiempo rasgos convencionales típicos de la época, y una habilidad para quedarse al margen de la misma. Señala que en su obra, si bien hay filiaciones (Cortazar, Paz), y otros elementos epocales (el viaje a París), es muy atípico que construya su enunciación en términos generacionales o que den cuenta de su pertenencia a una época. Tabarovsky señala que el anacronismo pizarnikiano es justamente aquello que le permite tomar distancia de su tiempo para convertirse, involuntariamente, en alguien que puede dar más cabalmente cuenta del mismo. En este sentido señala que el cuestionamiento que Aira dirige a buena parte de la crítica por hacer de Pizarnik un *bibelot* decorativo es un error, en tanto que esa anacrónica cursilería formaría parte, en buena ley, del acervo de su anacronismo (rescatado por el autor como fundante de un punto de vista históricamente privilegiado).

En *Une calligraphie des ombres: Les manuscrits d’Alejandra Pizarnik* (2014), Mariana Di Cio analiza las huellas en los borradores, pre-textos y otros materiales de trabajo, encontrados entre los manuscritos del Fondo Pizarnik de la Biblioteca Fireston de Princeton, para a partir de allí indagar el proceso de escritura de la autora y subrayar la importancia del discurso meta-literario en esta. La investigadora establece continuidades y correspondencias entre ciertas elecciones materiales (tipos de papeles, texturas, colores, etc.) y el desarrollo de un proceso compositivo. Pone, asimismo, en primer plano la concepción visual que Pizarnik tenía de su producción literaria, y la permanente interpenetración entre literatura y pintura/dibujo en su proceso creativo.

También cabe relevar el trabajo de dos críticos que insisten en leer un posicionamiento ideológico (imposible sería no tenerlo, más allá de las propias intenciones) en Pizarnik: la ya mencionada Susana Chávez Silverman y David William Foster. Retomaré a estos dos autores en el primer capítulo de esta tesis, dedicado a *La condesa sangrienta*.

Susana Chávez Silverman en “Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik” (1994), se propone buscar elementos en la obra lírica de la autora en los que se evidencien ciertos posicionamientos genéricos. Silverman parte de la idea de que Pizarnik construye la subjetividad femenina en su poesía a partir de imágenes tendientes a la invisibilidad, la inexistencia, la mudez y la ausencia.

David William Foster en “The Representation of the Body in the Poetry of Pizarnik” (1994) propone hacer una lectura política de las representaciones corporales en la poesía de la autora. Analiza, en una serie de poemas, el modo en que se configura un ‘yo’ poético desmembrado y descorporalizado, y correlativamente ciertos agentes

antagonistas que, si bien representan entidades inmateriales, son configurados a través de imágenes corporales.

Edgardo Chirinos en *La morada del silencio* (1998), habla del silencio en una serie de autores: Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, y Alejandra Pizarnik. En primer lugar, para contextualizarlos, los ubica como sucesores de las vanguardias.

Verani (1990) y Grunfeld (1995) coinciden en ubicar los límites de la vanguardia latinoamericana entre 1916 y 1935. Schwartz (1991) propone 1914 (lectura del manifiesto *Non Serviam* de Vicente Huidobro) y 1922 (publicación de *Trilce* de César Vallejo, del nacimiento de *Proa* en Buenos Aires, del estridentismo en México, y de la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo) como años iniciales del ciclo vanguardista que culminaría en 1938 (publicación de *La tortuga ecuestre* de César Moro y del encuentro de Rivera, Bretón y Trotsky en México (Chirinos, 1998: 19).

Es importante esta tentativa de ubicar en un marco dentro de la serie literaria a estos autores, porque más allá de señalar ciertas afinidades con el surrealismo, buena parte de la crítica ha hecho el movimiento inverso con Pizarnik, esto es, el de aislarla. Chirinos ubica el poema de AP “En esta noche en este mundo” como paradigma de una búsqueda destinada a la insatisfacción propia de la poesía post-vanguardista. “La inexistencia de un ‘significante final’ y de aquel objeto que hemos perdido para siempre (pero que los poetas desean nombrar sin intermediarios verbales) se revela en la insatisfacción del deseo que se constituye como un doloroso tránsito del mundo ‘metafórico’ del espejo al mundo ‘metonímico’ del lenguaje” (80). Pizarnik, aparece, para Chirinos, como lectora de los románticos y modernistas al plantear el deseo de integrarse a una unidad perdida. Pero lo novedoso estaría en diseñar una estética que es al mismo tiempo un programa vital a partir de ese deseo.

En *El silencio de los poetas: Pessoa, Pizarnik, Celan, Michaux* (2002), Sara Cohen se alinea a toda una tradición de lecturas en las que se interpreta la obra de Pizarnik en relación con su enfermedad mental y con su muerte. Para dar cuenta de la relación de Pizarnik con el idioma, por ejemplo, recupera un fragmento de una entrevista a Ivonne Bordelois (citada en *La doble voz*, de Alicia Genovese), donde ella describe la particular dicción de la poeta:

Alejandra hablaba literalmente desde el otro lado del lenguaje y en cada lenguaje, incluyendo el español y sobre todo en español, se la escuchaba dentro de una esquizofrenia alucinante. Por un lado, el ritmo de sus palabras entrecortadas imprevisiblemente, ‘pa-raque-veasel-po-e-ma’, producía un cierto hipnotismo semejante al que inspira mirar viejas fotos donde reconocemos rasgos, sí, pero de todos modos tan inesperados como oblicuos. O era como un tren en que cada vagón corriese a distinta velocidad, con ventanas titilando arbitrariamente, y una locomotora oscura e inexplicable arrastrándolo todo como un silencioso y nocturno huracán. La

pronunciación también era tan alienada como alienante. Alejandra no hablaba una palabra en idish -que entiendo había escuchado en su casa materna cuando muy niña- pero su elocución era a la vez lenta y tambaleante y sus vocales espejos engañosos, a veces empañados, siempre insólitos, irremisiblemente extranjeros (53-54).

La extranjería de Pizarnik, su particular relación con el lenguaje, tienen que ver, según Cohen, con cierta herencia familiar. A saber: En su casa se hablaba idish y ruso. De sus antepasados, una gran mayoría vivía en Europa, y fueron asesinados durante el nazismo. Su madre había requerido una intérprete para poder dar a luz a su hermana Myriam en el hospital Fiorito. Pizarnik, asimismo, desconocía mucho de la realidad que la circundaba. Eso, de acuerdo con Cohen se vincula con que ella estaba en realidad habitando otro espacio y duelando otros muertos. Con respecto a la temática de la muerte, esta crítica difiere de lo apuntado por Cristina Piña en su biografía, en tanto que considera que no se trata de un tópico que hace su aparición a la manera de una advertencia hacia el final de su vida, sino que había sido trabajado obsesivamente a lo largo de toda su obra. Cohen, asimismo, enfatiza el tema de la corporalidad enferma en Pizarnik, que será clave cuando trabaje la construcción de la enfermedad en los *Diarios*:

Hay cierta coincidencia de versiones entre quienes la conocieron y la rodearon. Estas versiones aluden a cierta simpatía desfachatada que con los años se transformó en sarcasmo y a una peculiar relación con su cuerpo, que va desde sentirse fea y sufrir con el tema de la gordura en su juventud al tema del asma, el tartamudeo y el uso casi permanente de anfetaminas y barbitúricos (53).

Esta corporalidad doliente tiene un amplio lugar en su obra, en sus textos autobiográficos y en sus autofiguras. Como se verá luego, se asocia a una auto-minorización que opera como 'treta' para poder abocarse a la tarea de la escritura.

Asimismo tendré en cuenta: *Melancolía y suicidios literarios: de Aristóteles a Alejandra Pizarnik* (2014) de Toni Montesinos Gilbert; *Translating and Reimagining. Recovering Pizarnik in her late Prose Works* (2012) de Juliana Nalerio; *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik* (2003) de Ana María Rodríguez Francia; *La morada del silencio* (1998) de Eduardo Chirinos; *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético* (1996) de Susana Haydu, y *Alejandra Pizarnik: A Profile* (1987) de Frank Graziano, entre otros.

Capítulo 1: *Bella como un sueño de piedra. La condesa sangrienta como reescritura*

"Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de las mujeres" (Borges revisitado).

Tres mujeres involucradas en un 'juego de espejos' nada inocente, una perdida en la contemplación de la otra. Y, de alguna manera, las críticas abocadas al análisis de *su* obra (las tres dejaron, de diferentes maneras, una obra) también entramos en esa especularidad infinita que ocurre cuando enfrentamos espejo con espejo, y al observar a través de él/ellos nos abrimos a una abominable multiplicación.

¿Quién fue Erzsébet Bathory y cómo llegó de Hungría a Francia y luego al Río de la Plata? Para explicar quién fue Erzsébet Báthory, necesito hacer un *desvío* y recuperar la figura de la escritora que la construyó como personaje literario, para el grupo surrealista francés, en la década del 60. Valentine Boué Penrose nace en Mont-de Marsan, Francia, en 1898, y muere en Chiddingly (Inglaterra) en 1978, apenas 6 años después que Pizarnik, un 7 de agosto²⁴. Es una escritora y artista plástica francesa que estuvo conectada al movimiento surrealista de los años 20 y 30. Se casó en 1925 con Roland Penrose, poeta, pintor y fotógrafo inglés que se unió a la corriente artística integrada por André Breton, Paul Éluard, Max Ernst y Joan Miró hacia la misma época que Valentine. Penrose tiene una obra poética rica e influenciada por el hinduismo, el esoterismo y la astrología, de la que podemos citar los poemarios *Herbe à la lune* y *Don des femenines*, donde a menudo se hace presente el amor de una mujer por otras mujeres. En 1962 viaja a los pequeños Cárpatos para investigar la vida de una figura legendaria: Erzsébet Báthory²⁵, la condesa húngara asesina de mujeres jóvenes, que, según se cuenta, mataba para bañarse en la sangre de sus víctimas, porque creía que esta sustancia, a través de ciertos rituales, iba a prolongarle la juventud. Es Valentine Penrose quien construye esta figura mítica en la versión que maravillará a los escritores surrealistas, entre quienes se cuenta Georges Bataille.

²⁴ Exactamente en la misma fecha del nacimiento de la condesa húngara asesina de vírgenes.

²⁵ Sergio Baur (2005) señala que las fuentes de Penrose para su biografía novelada no son del todo claras, y existe la posibilidad de que se tratara de un tributo a Violette Nozière (una joven que se prostituía a escondidas de su familia y es acusada en la década del 30 de cometer parricidio), personaje que inspiró literariamente a César Moro, Breton, Char, Éluard y Péret, y que además fue retratada por Dalí, Arp y Brauner.

En 1960 Pizarnik viaja a París, donde permanece durante cuatro años, en contacto con un mundo artístico en el que el surrealismo seguía teniendo una gran productividad. Allí estuvo en relación con Julio Cortázar, Octavio Paz, Ítalo Calvino, André Pieyre de Mandiargues. Como señala Cristina Piña en su *Biografía*: “[Entre Pizarnik y Cortázar] están las pequeñas contraseñas, ese frágil mundo encantado por donde circulan Erzsébet Báthory y Karen Blixen, Leonora Carrington y Remedios Varo, Unica Zurn, Janice Joplin y el juego”. En efecto, dentro de esta enumeración heteróclita, hay tres mujeres surrealistas (una de ellas es la última pareja de Hans Bellmer), y el primer ‘item’ es el personaje histórico literario que inspiró a Valentine Penrose a escribir su biografía novelada *La comtesse sanglante*. Tanto Alejandra Pizarnik como Julio Cortázar conocieron la obra de Valentine Penrose recién salida de las imprentas de la editorial *Mercure de France*, mientras se encontraban en París. La atmósfera mágica en la que las mandrágoras se recogen al pie de los patíbulos, y la belladona se utiliza en oscuras pociones sin duda se extendió al ámbito en el que tenían lugar los diálogos entre estos dos amigos y escritores. Ambos escribieron sobre la ‘alimaña de Csejthe’: Cortázar, *62 modelo para armar* (1968), y Pizarnik, *La condesa sangrienta* (1965).

Recién el 13 de marzo de 1965 aparece en los *Diarios* una referencia a Báthory, a la fascinación de Pizarnik por el personaje y al proceso de escritura de su ‘ensayo’. Por esta razón, puede suponerse que fue en su periplo parisino que Pizarnik se interesó en la biografía novelada de Erzsébet Báthory. La admiración de Pizarnik no se debe solo a la temática del opúsculo, sino al modo de abordaje, ajeno a la condenación moral y concentrado en el potencial de ensoñación y encantamiento de las imágenes. Ya de regreso en Buenos Aires, Pizarnik trabaja sobre el texto ajeno para producir una pieza de gran concentración discursiva y visual en la que ninguna palabra parece sobrar.

Como explico en la introducción, la reescritura es el modo de trabajo habitual de Pizarnik en la producción de sus obras. *La condesa sangrienta* configura un caso paradigmático entre sus reescrituras, una suerte de ‘modelo’ de cómo operar con un modelo, aunque, como lo lamenta la autora en sus *Diarios*, no toma registro del modo en que trabaja con el hipotexto penrosiano. Recordemos que a este respecto señala: “Ojalá hubiera tomado nota del ‘método empleado’” (23 de mayo de 1966 – 742). Como señalé, *ceñirse* a un molde externo le posibilita crear, de alguna manera, liberada de las dificultades de encontrar por sí misma una forma. La pieza reviste un carácter particular dentro de las muchas obras intertextuales de la autora, no sólo por los motivos mentados,

sino también por su complejidad en términos de transtextualidades, en la medida en que tiene un hipotexto explícito, la obra de Valentine Penrose, *La comtesse sanglante*, pero también es reescritura de cuentos de hadas, y tiene fuertes vinculaciones, como abordaré en el capítulo siguiente, con la obra de Georges Bataille. Abordar *La condesa sangrienta* como reescritura, no sólo de la obra de Penrose sino también de cuentos de hadas, permite desarmar las costuras del texto, e iluminar los sentidos que se producen en los *cruces* entre los diferentes textos que se articulan en la obra.

Me interesa ahora retomar los principales trabajos dedicados a *La condesa sangrienta*, poniendo especial foco en aquellos que abordan la pieza desde las reescrituras.

1. Antecedentes principales sobre *La condesa sangrienta*

La publicación en formato libro de la prosa pizarnikiana es muy posterior a la de su poesía, y una parte importante de ella se publica recién luego de la muerte de Alejandra Pizarnik. Las prosas que Pizarnik escribe en los últimos años de su vida, y que serán trabajadas en esta tesis, fueron o bien publicadas póstumamente, o bien tuvieron una circulación alternativa, a través de revistas. *La condesa sangrienta* se publicó en un primer momento en revistas (*Diálogos* /1965 México/ y *Testigo* /1966, Buenos Aires/) y recién fue publicada en formato libro en 1971 por la editorial Aquarius. *El deseo de la palabra*, que aparece en 1975 por Editorial Ocnos (Barral) en España, incluye la pieza bajo el título “Acerca de La condesa Sangrienta”. En 1976 es republicada por la Editorial López Crespo, y luego, recién vuelve a editarse en 1999, en *Textos selectos*, a cargo de Cristina Piña, por la Editorial Corregidor. *Textos de sombra y últimos poemas*, editado en 1982, por Olga Orozco y Ana Becció (Editorial Sudamericana) no incluye *La condesa sangrienta*. La edición de *Obras completas* de Editorial Corregidor aparece en 1990, con prólogo de Silvia Barón Supervielle, traducido de la edición francesa de *Los trabajos y las noches*. Este libro sigue, en lo relativo a la prosa, la edición previa de *Textos de sombra*, de modo que el opúsculo sobre Erzsébet Báthory queda afuera. Recién entre 2000 y 2002 se edita la versión de *Poesía completa y Prosa completa* por Editorial Lumen, a cargo de Ana Becció, que contiene, no todos, pero una buena parte de los escritos de Pizarnik. *Prosa* ahora sí incorpora *La condesa sangrienta*. Este tomo incluye mucho material nuevo con respecto a *Textos de sombra*, como por ejemplo toda la labor ensayística de la autora. Con esto quiero decir que la disponibilidad de su prosa es tardía, y correlativamente, la crítica especializada se aboca a esta parte de su trabajo también

tardíamente. Voy a consignar los principales trabajos de crítica sobre la pieza que han sido particularmente relevantes para esta tesis.

En *El testigo lúcido: La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003) María Negroni hablará de ‘obra de sombra’ para referirse a las prosas que Pizarnik mantiene en la oscuridad durante su vida, en un juego de palabras que remite también a un personaje que aparece en una serie de prosas: ‘Textos de sombra’. Recordemos, en este sentido que con ese nombre se designa una serie de pequeñas prosas o ‘escenas’ que tienen por protagonista a Sombra. Negroni sostiene que esos textos “bastardos” replican y refuerzan a partir de una estética diferente las obsesiones que recorren su obra lírica. Utiliza el término bastardos en el sentido de que Pizarnik no les otorga el mismo reconocimiento que a su poesía publicada en formato libro, porque los relega a una circulación alternativa y más reducida: la de las revistas, y la del entorno íntimo de la poeta. Negroni considera *La condesa sangrienta* como punto de articulación entre la zona visible y la zona invisible de su obra en la medida en que en ella se imbrican la estetización de la melancolía con la obscenidad, la poesía y el crimen, la autoría propia y el plagio.

En “Alejandra Pizarnik: Melancolía y cadáver textual” (2000) ya aparecían delineados los temas centrales de su libro. Además se subraya la importancia de analizar esta “obra de sombra” en la medida en que permite identificar sus genealogías: su vinculación con el romanticismo, con los poetas malditos, y también con el lunfardo y con cierta literatura latinoamericana (en sintonía con Gironde y anticipando a Susana Thenon). En este artículo también se hace referencia al estatuto liminal y transgresor del “monstruo” encarnado por Bathory en *La condesa sangrienta*, como ser “intoxicado de pasión” que viola los límites entre los sexos, entre la vida y la muerte, entre lo terrenal y lo trascendente y entre el cuerpo y la palabra.

Karl Posso, en “The Tormenting Beauty of Ideals” en *Árbol de Alejandra* (2007), considera que la pieza es un caso de plagio. Dice que: “Lo que tenemos aquí es efectivamente el segundo caso más celebrado y extrañamente absuelto de plagio en la literatura argentina después de las obras del Pierre Menard de Borges” (60. Traducción propia). No coincido en considerar la pieza de Pizarnik como plagiaria, cuando a todas luces se presenta como traducción y comentario de una obra ajena *nombrada* en el cuerpo del propio texto. Posso también señala que la obra de Pizarnik es una mera versión abreviada de la de Penrose. Y afirma que oblitera el ‘bordado’ propio de un cuento de hadas, que aparecía en la novela de la autora francesa. Es cierto que, en una primera lectura, podría parecer que Pizarnik nos *dispensa* de la profusión de elementos

maravillosos que había en el hipotexto, pero, como analizaré en este capítulo, esto no implica un alejamiento respecto del universo de los cuentos de hadas. Como veremos, Pizarnik hace mucho más que sólo resumir el texto de la autora francesa, y esto en gran medida es evidenciado por el tipo de vínculo que la pieza establece con el género de los cuentos de hadas.

Patricia Venti también se ocupó de la pieza, y desde el punto de vista de las reescrituras. En su artículo: “La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta*” (2006) ubica *La condesa sangrienta* en una zona de liminalidad genérica, en tanto que Pizarnik concibe la traducción como un modo de interpretar y reconstruir un texto. Cabe señalar que Venti reconoce el intertexto con los cuentos de hadas y particularmente con *Blancanieves*, si bien no profundiza en este terreno de investigación. *La dama de estas ruinas* (2008), analiza la obra de Pizarnik como reescritura de *La comtesse sanglante* (1957) de Valentine Penrose, cotejando y comparando fragmento por fragmento ambas piezas para poder así indagar de qué tipo de composición se trata. Apunta a la liminalidad del texto, situado a mitad de camino entre la traducción, el comentario, la reescritura y el plagio. También enfatiza el hecho de que la crítica en Argentina, y también en EEUU, inicialmente, ignoró el hipotexto penrosiano. Resulta importante este libro de Venti para indagar lo intertextual como campo generador de sentidos en *La condesa sangrienta*.

En “De Safo a Baffo: diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik” (1999), Silvia Molloy lee el enclosetamiento del deseo lesbiano en *La condesa sangrienta*. Señala que la obra es una colaboración entre mujeres (Penrose-Pizarnik-Bathory). La pieza pone en juego una pulsión escópica en la que lo central es, a través de un juego de espejos que va de Báthory y sus víctimas a Penrose y a Pizarnik, la *penetración de carnes de mujeres*. “Pizarnik, Penrose, la condesa, sus acólitas y, evidentemente, sus lectoras están atrapadas en un acto de colaboración, una lujuria visual exclusivamente femenina” (135). Pizarnik inscribe el deseo lesbiano a través de una ficción gótica (género que habilita la representación narrativa de lo indecible), y en una narrativa de vampiros. Esto último está en consonancia con el enclosetamiento, en el sentido de invisibilización, si tenemos en cuenta que los vampiros no tienen reflejo, aunque, como señala Molloy, Bathory sí lo tendrá. La autora da cuenta del insistente amurallamiento de la condesa: en Pizarnik la narrativa se circunscribe especialmente a Csejthe, a diferencia de lo que ocurría con Penrose en cuyo texto había trasladado a Viena. Y este confinamiento se agudiza porque la condesa se encierra en su propio espejo melancólico. *La nouvelle* o poema en prosa

exhibe y oculta el lesbianismo: no hay conocimiento público de su existencia. “El hecho de que haya que imaginar la sexualidad en “su máxima violencia” para lograr la ruptura, la *manifestación* de la lesbiana, revela, proporcionalmente, la violencia con que ha sido reprimida” (139).

En “The look that kills: The unacceptable Beauty of Alejandra Pizarnik’s *La condesa sangrienta*” (1995), Silverman hace una crítica con perspectiva de género: se ocupa de analizar el lesbianismo y el enclosetamiento en *La condesa sangrienta*, siguiendo la línea de Silvia Molloy. Cabe aclarar que si bien el ensayo de esta última es posterior, Silverman accede a este en su versión oral, en una exposición que tiene lugar en 1992 en un encuentro de la Modern Language Association en Nueva York.

María Victoria García Serrano (2014) en “Perversión y lesbianismo en ‘Acerca de la Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik’”, capítulo 8 de *Mujeres perturbadas en la narrativa hispana*, también conecta la pieza de Pizarnik con el cuento de hadas *Blancanieves*:

En torno a una aristócrata húngara del siglo XVI existe una leyenda cuyos elementos narrativos resultan análogos a los que se encuentran en los cuentos folclóricos. Como en el relato de ‘Blancanieves’, la malvada condesa vive obsesionada con el espejo, el envejecimiento, la muerte y las niñas inocentes (83).

Sobre el estatuto genérico de *La condesa sangrienta*, Serrano lo va a calificar de “recreación poética” (83). La crítica afirma que Pizarnik elige los episodios más chocantes u obscenos “con el fin de exhibir la inaudita sexualidad de Erzsébeth Báthory” (84). Es una lectura muy particular porque la crítica ha acordado, en general, en considerar que lo que hace Pizarnik es justamente lo contrario: enclosetar a la condesa, y enclosetarse a sí misma a través del silenciamiento de la sexualidad de su personaje (Molloy y Chávez Silverman). Serrano propone rescatar el sadismo de la condesa como una actitud contestataria respecto de lo que se espera de una mujer, y de una mujer lesbiana en particular (en la medida en que entiende que el deber ser para una mujer lesbiana resulta aún más alto e inasequible).

Isabel Monzón, en *Báthory* (1994), no propone una crítica a los textos de Pizarnik-Penrose, sino que se inscribe en la cadena que ellos preparan. Es una versión de Báthory atravesada explícitamente por el feminismo. Interesa especialmente su abordaje de la niñez de la condesa: “En prematuro y abrupto final, la Condesa fue expulsada de la niñez.

No olvidemos que en el siglo XVI Hungría estaba en pleno feudalismo y que existía una particular concepción de la infancia” (7). El personaje de Báthory no sólo es niña por su especial experiencia de la temporalidad sino también en términos mucho más prosaicos: Báthory es una niña cuando la casan con Ferencz Nadasdy, un guerrero mucho mayor que lleva al lecho matrimonial todas las noches su olor a sangre.

Otros aspectos interesantes de la obra de Monzón son: concibe la melancolía como lucha contra la colonización del mundo interno, conecta la biografía de la condesa con el *Malleus malleficarum* (*Martillo de las brujas*, 1487, tratado utilizado en el contexto de la caza de brujas), vincula el espejo de Báthory con el de Alicia: “Por otra parte, es evidente que el espejo ejercía sobre la Condesa Báthory una fuerte atracción. Tal vez más allá de esa curiosa y casi universal fascinación que siempre ejerce sobre la mujer. Como en el caso de Alicia, ¿no creería Erzsébet que a través de él podía pasar a otro mundo, dejando, así, éste?” (13), y enfoca el tema de la construcción de la condesa como un ser deshumanizado. Asimismo, la autora señala que “Hay, así, una sucesión de mujeres que, aun estando vivas, no lo parecen en tanto obedecen, como autómatas, mandatos sociales y familiares.” (18) Este foco en la mujer como autómata en su obediencia a los mandatos es interesante, si bien en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik veremos cómo se da vuelta: la desobediencia al mandato se produce a través de la cercanía con la autómata. Asimismo, para Monzón, Gilles de Rais es una versión masculina de Báthory. Este posicionamiento es bien feminista, y revierte lo que dicen Bataille y Penrose sobre la asesina. Finalmente, en una lectura bastante lineal, la autora rescata a la condesa como víctima de un sistema opresor.

David William Foster, en su libro *Violence in Argentine Literature: Cultural Responses to Tyranny* (1995), dedica un capítulo a Báthory, bajo el título de “Of Power and Virgins”. Analiza el “horror” literario en un sentido crítico, no como mera fantasía escapista. Señala que

Para funcionar como una percepción de lo materialmente histórico, lo horrible tiene que instalarse en el centro de lo que se ve como experiencia humana, donde se demostrará que es un factor dominante en la configuración de una realidad social que los individuos conocen como su mundo y respecto de la cual luchan por liberarse (101).

Para que el horror tenga un efecto político debe ser identificable con una situación social real de la que cierto grupo humano desea liberarse. Y esto es lo que pasa, de acuerdo con Foster, con *La condesa sangrienta*, donde la protagonista es el punto focal para una meditación sobre el horror del poder absoluto. Este poder estaría expresado en términos

sexuales (en la figura de una mujer que tortura, como forma desplazada de violación, y asesina a más de seiscientos jóvenes), a través de los cuales la capacidad de satisfacer completamente las propias fantasías eróticas denotaría un régimen social absolutista. Asimismo, Foster entiende la belleza de Bathory como una inversión de la de la virgen María: Báthory no pertenece al ámbito de la belleza abstracta dedicada a llenar el alma del contemplador masculino, y en este sentido se presenta punto-por-punto como la inversión del ideal estético-moral mariano. Pienso, no obstante que Bathory sí pertenece al reino de lo abstracto, en la versión pizarnikiana mucho más que en la de Penrose, en la medida en que la poeta argentina construye una versión sumamente estilizada e ideal de la homicida, y elide elementos que remiten a la materialidad corporal, presentes en la biografía de la autora francesa. Y sí es una ofrenda estética, un objeto entregado a una contemplación (en los dos sentidos: ella contempla y se ofrece a una contemplación). Pero da un giro a estas cuestiones, una torsión que per-versiona el modo cristiano de darse a contemplar porque las miradas que valen en la obra de Pizarnik son todas femeninas, y lo ideal-etéreo coincide con lo real-corporal.

Foster considera que Bathory es una encarnación de la violencia patriarcal, porque más allá de tratarse de una mujer, ejerce la tortura y el homicidio de cientos de mujeres. Considera, además, que la popularización del libro de Pizarnik en la pos-dictadura responde a los ecos que esta narrativa genera sobre los secuestros, torturas, exterminio y desapariciones forzadas de personas en la dictadura. Foster entiende el uso del presente en las viñetas referidas a los crímenes de la condesa como una demostración del absolutismo del poder ejercido por ella: se trata de una situación que remite a la interminable transferencia del poder absoluto, de unos tiranos a otros, y a lo inamovible de ese poder.

También Foster en *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing* (1991), considera que *La condesa sangrienta* prefigura, debido al abuso de poder de su protagonista, los horrores de la dictadura. Y sentencia a Báthory como duplicación del modelo de la 'perversa lesbiana'. No estoy de acuerdo con estas afirmaciones que resultan sesgadas en la medida en que proponen correspondencias uno a uno entre la realidad histórica y la ficción. Pero pienso que sí es importante indagar en qué aspectos la obra refracta ciertas violencias que corresponden al contexto de producción de la pieza, a través de las mediaciones que implica la construcción literaria. Esto es, se trata de una creación ficcional, aunque esté inspirada en un personaje histórico.

Cabe mencionar un artículo del libro *Una erótica sangrienta. Literatura y sadomasoquismo* (2015), a cargo de José Amícola. El trabajo, escrito por Cristian Vaccarini, se titula: “Bañadas en sangre. Sadismo, gótico y aristocracia en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”. Allí se propone explicar la inscripción de Bathory en el sadismo:

El carácter sádico de los crímenes de la condesa no se encuentra solo en el dolor que les inflige a sus víctimas, sino, principalmente en que “todo crimen cometido para su propio placer era lícito” (Penrose 33). En el ámbito social de su territorio, no hay más dominio que el suyo; en el ámbito secreto de sus crímenes, no hay más ley que su placer (89).

El sadismo estaría dado, no por la brutalidad de la condesa, sino por configurar un espacio estrictamente suyo y donde su soberanía es absoluta.

También el autor señala cómo el libro de Penrose trata de explicar al “monstruo” desde tres perspectivas: Genealógica, mágico-religiosa y jurídica. La genealógica culpa al linaje maldito, la mágico religiosa la ubica en un orden primitivo donde se conjugan la astrología y la brujería, y el jurídico la considera un caso para el que se necesitan antecedentes (ahí es donde entra a jugar la figura de Gilles de Rais como punto de comparación). Pero al cabo Penrose lo que despliega es una “lógica poética” para narrar a Báthory. En el análisis de esta lógica, Vaccarini presta mucha atención al tema de los colores:

Quizás nunca sea tan poderosa, en el libro de Penrose, la presencia de esa lógica poética como en la articulación incesante de tres colores, que se van abriendo en el texto y reapareciendo, tocándose en resonancias metafóricas o metonímicas. De este modo, Penrose despliega una paleta que se disemina por todos los niveles de la obra y que se concentra en tres colores emblemáticos: el blanco, el negro y el rojo. No es casual, escribiendo sobre una noble, que sean tres colores muy frecuentes en la heráldica: el gules (rojo) y el sable (negro) son dos de los principales *esmaltes* y el argén o plata (representada por el blanco o el gris muy claro) es un metal. Como si se derramaran, entonces, del retrato, del escudo y del blasón, el rojo, el negro y el blanco se van irradiando por todos los ámbitos de lo representado (92/93).

La perspectiva interesa a este estudio, porque voy a detenerme en el aspecto cromático de la configuración del personaje de la condesa para indagar su enlace también pictórico con el universo de los cuentos de hadas, específicamente de *Blancanieves*.

Para Vaccarini habría cierto rupturismo con la línea surrealista en términos de construcciones de género: “En las obras surrealistas (sobre todo las pictóricas) el sadismo es masculino y el masoquismo femenino” (97). Entonces ya al detenerse en, al elegir una figura femenina sádica, Penrose/Pizarnik realizan una torsión respecto de las representaciones de lo femenino canónicas en el movimiento al que aparecen enlazadas.

2. *Bella como un sueño de piedra: La condesa sangrienta como reescritura*

Como señalé, una vía de abordaje clave del tema de la infancia en la obra de Alejandra Pizarnik será su reescritura de cuentos de hadas, reescritura que, considero, reviste un potencial cuestionador respecto de los modelos o moldes a partir de los cuales trabaja. Si bien críticas como María Negroni (2003) y Patricia Venti (2006) reconocen el intertexto que se establece entre *La condesa sangrienta* (1965) y los cuentos de hadas, y la segunda incluso se detiene en un pormenorizado cotejo de las relaciones entre esta obra y el hipotexto de Valentine Penrose, *La comtesse sanglante* (1962), no hay trabajos que pongan en relación ambas piezas con los cuentos de hadas a los que remiten en un movimiento analítico que los englobe. Mi propuesta se orienta por esta vía: trabajaré desde la hipótesis de que las dos piezas (*La condesa* y *La comtesse*) y sus relaciones intertextuales pueden verse iluminadas si se pone en juego el modo en que se acercan o se distancian de su mutua matriz: el género de los cuentos de hadas, y dos de ellos en particular.

Como trabajaré relaciones entre textos, conviene precisar antes brevemente algunos conceptos que fundamentan este análisis. Partiré de las teorizaciones de Genette en *Palimpsestos, La literatura en segundo grado* (1962), donde esquematiza cinco tipos de transtextualidad, esto es, relaciones de trascendencia entre textos. Cada uno de estos tipos reviste cierta importancia para pensar las vinculaciones de *La condesa sangrienta* (1965) con otros textos, de modo que los relevaré brevemente.

El primero es la intertextualidad, es decir, la copresencia entre dos o más textos (la más conocida de las formas de transtextualidad debido a los estudios de Julia Kristeva), cuyas 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 modo de ser o del procedimiento característico de la literatura. En *LCS* nos encontramos con estas tres formas clásicas de intertextualidad, y otras menos evidentes. Hay citas directas del texto de Penrose (la plegaria de invocación a los gatos²⁶), y hay una cercanía a *La comtesse*

²⁶La plegaria reza como sigue: “Isten, ayúdame; y tú también, nube que todo lo puede. Protégeme a mí, Erzébet, y dame una larga vida. Oh nube, estoy en peligro. Envíame noventa gatos, pues tú eres la suprema soberana de los gatos. Ordénalos que se reúnan viniendo de todos los lugares donde moran, de las montañas, de las aguas, de los ríos, del agua de los techos y del agua de los océanos. Diles que vengan rápido a morder el corazón de... y también el corazón de... y el de... Que desgaren y muerdan también el corazón de Megyery el Rojo. Y guarda a Erzébet de todo mal” (Pizarnik292).

sanglante (1962) tan *a la letra* que dudamos entre pensarla como alusión o plagio. A este respecto, Patricia Venti (2005) sostiene la tesis de un plagio productivo de la obra de Penrose en *LCS*. Se detiene en los modos sutiles de la apropiación pizarnikiana, que retoma fragmentos idénticos del hipotexto, y aun así propone un texto profundamente disímil.

Un segundo tipo está constituido por la relación habitualmente menos explícita entre un texto y sus paratextos: título, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogo, postfacio, notas al margen, al pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta, etc. Si bien no me detendré aquí en este tipo de transtextualidad, pienso que un estudio del funcionamiento de los epígrafes en *LCS* aportaría mucho a un análisis de la construcción de una genealogía que ilumine las conexiones entre la autora y ciertos poetas malditos²⁷. Rimbaud, Baudelaire, Artaud se encuentran entre los autores de los epígrafes de los capítulos de la pieza. El hecho de ubicar fragmentos de textos de estos escritores en los umbrales de las diferentes partes de la obra la impregna de cierto halo de oscuridad. A través de estos fragmentos se remite a la escritura de un *enfant terrible* que creaba con el “corazón atormentado”, a un poeta que obsesivamente pensaba el mal en asociación a la belleza y que producía en estados de alteración de la conciencia por el uso de sustancias, y a un amante del teatro que abogaba por una crueldad que condujera al arte a su renacimiento. Estas evocaciones/invocaciones necesariamente producen un efecto que no estaba en la versión de Penrose.

El tercer tipo de relación es la metatextualidad: el vínculo, a menudo llamado comentario, 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 Pizarnik reconoce explícitamente con el de Penrose. Pizarnik presenta su opúsculo como comentario a la obra de la poeta surrealista francesa Valentine Penrose: “Excelente poeta (su primer libro lleva un fervoroso prefacio de Paul Éluard), no ha separado su don poético de su fervorosa erudición” (Pizarnik, [1965] 2013, 282). No obstante, la autora se separa rápidamente del marco de lo puramente metatextual, y su apropiación de la figura de Báthory va cobrando autonomía. Quiero decir con esto que, a diferencia de lo que ocurre con los comentarios, el texto de Pizarnik no requiere la lectura previa del de Penrose para ser cabalmente

²⁷La categoría “poeta maldito” proviene del libro de Paul Verlaine *Les poètes maudits* (1984). Y ha sido ampliamente utilizada por la crítica en referencia a la poesía pizarnikiana y sus resonancias posteriores. Tomemos como ejemplo el análisis realizado por Cristina Piña en su *Biografía*, en la que refiere que la obra de Pizarnik se hallaba conectada con los “malditos” al punto de consignar en diarios y cuadernos la fecha de suicidio de muchos de ellos.

comprendido. De hecho, por esta razón es que, en gran medida, la obra de la autora francesa ha sido ignorada por un amplio sector de la crítica pizarnikiana, como señala Patricia Venti.

El cuarto es la hipertextualidad: toda relación que une a un texto B con un texto previo A, no incluyendo 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 Joyce en relación con *La Odisea* de Homero. La imitación tiene lugar cuando lo que se revisita es un estilo, un tono, una estructura compositiva, 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 me interesa para analizar las relaciones entre *La condesa sangrienta* y su hipotexto, *La comtesse sanglante*. Se trata de una forma de hipertextualidad que no entra del todo en las categorías con las que trabaja Genette, o al menos no se ajusta a los rasgos del tipo de modificación que leemos en sus ejemplos. Pero si hubiera que ubicarlo en una, sería en la modificación directa, por cuanto lo que se mantiene es la historia básica y no el estilo. La apropiación pizarnikiana conducirá a una mayor concisión, a una concentración de las imágenes de mayor carga psicológica, simbólica y pictórica de la novela de Penrose.

El quinto modo de transtextualidad es la architextualidad: 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” (Genette, 1982: 13). No obstante, señala el autor, los textos no están obligados a reconocer su pertenencia genérica, o ubicarse taxonómicamente bajo una cierta etiqueta. 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 este análisis de la pieza porque 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 ambas 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.

3. *La reina de las nieves*

Como señalaba, propongo leer *La condesa sangrienta* como reescritura, tanto de *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose como de cuentos de hadas. Si bien hay una atmósfera propia del universo narrativo de los relatos que corresponden a este género, y existe, a nivel lingüístico una fuerte relación con ellos, como analizaré más adelante, si tenemos que precisar los textos específicos con los que la pieza de Pizarnik entra en relación, hay que hablar de *La reina de las nieves*, de Hans Cristian Andersen, y de *Blancanieves*, en la versión de los hermanos Grimm.

La reina de las nieves es un relato del autor danés Hans Christian Andersen, publicado por primera vez en 1844 formando parte del libro *Nuevos cuentos de hadas*, y que relata la historia de dos niños, Kay y Gerda, muy cercanos en la infancia, pero que, debido a la intervención de un objeto mágico (un fragmento de un cristal) se separan, la chica debe partir en busca de su amigo, quien fascinado por la belleza y el encantamiento de la Reina de las Nieves, se va a vivir a su fortaleza pétrea, lejos de la civilización. Su pequeña amiga vive muchas aventuras y encuentra diferentes personajes hasta que logra dar con el paradero de Kay, gracias a su habilidad y recursos.

Hay una serie de elementos que conectan este cuento con *LCS*. El cuento de Andersen está dividido en 7 pequeños capítulos, y ya en el primero 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 imagen del espejo hace pensar en el *speculum falax* de la Edad Media y el Renacimiento, períodos en los que una iconografía frecuente lo representaba como un mono que copiaba y ridiculizaba todo lo que veía (Melchior-Bonnet, 2014: 295). Esta virtud distorsionadora del reflejo recuerda la relación también ambivalente de la Condesa con su propio espejo mágico, que hacía las veces de morada, y que, 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 Freud²⁸ (1919). Haré aquí un breve *excursus* en referencia al ensayo de Freud

²⁸Véase: Freud, 1973: 2483-2505.

sobre lo siniestro 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 Hoffmann, es central el tema de la visión, en tanto que la ambigüedad del relato entre la mimesis realista y lo sobrenatural se sostiene (o más bien se tambalea) en la mirada extraviada de Nathaniel, el 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 (con cuyas teorizaciones dialoga en su ensayo) 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’” (1973: 2488). Freud discute con 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 citados por Jentsch.

No resulta casual la sustitución (si se acepta la tesis freudiana de que se trata de esto) 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 determinará si tales entidades son humanas o artificiales. Creo entonces que, si bien la angustia por perder un órgano es un causante inveterado de lo ominoso, lo siniestro no se reduce a esto sino que se declina de diferentes maneras.

En el cuento de Hoffman, los artefactos oculares propician la paraxialidad (Jackson: 1986) de la visión del protagonista. Se entiende como paraxialidad los movimientos fuera del eje (axis) de lo real. Recordemos que en el relato ciertos artefactos oculares, como catalejos, lentes de aumento, binoculares, 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 (y aquí habría mucho que discutir), considero 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 señalaba 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/enamorada 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 de habitar ese páramo de helada y despojada subjetividad.

Otro patrón interesante elaborado en *La Reina de las Nieves* a través de la magia es el de la hostilidad y la violencia que ocupan 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 sólo pueda ver con desprecio a quien era su compañera de juegos y su objeto de amor en la infancia. La trama del relato infantil, como ocurre en los cuentos de hadas, de acuerdo con 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 se percibe 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 [algo que Pizarnik valora del texto de Penrose y se interesa en profundizar]. 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 a 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 y psicológicas 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 analizaré más adelante, se presentan en la 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 se percibe 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, Erzsébet 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, 2014: 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 muerte²⁹.

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 nívica en la que la Reina de las Nieves mora, cabe señalar su cercanía con el castillo de Csejthe. Citemos:

Las paredes del palacio estaban formadas por nieve compacta, y las ventanas y puertas estaban hechas de vientos cortantes. Había más de cien pasillos, todos unidos por la nieve: el mayor de estos se extendía por varios kilómetros; ¡Las intensas auroras boreales los iluminaban a todos, cuán grandes y vacíos, cuán helados y brillantes eran! Nunca hubo alegría allí, ni siquiera un pequeño baile de osos, en el que la tempestad hubiera podido officiar de orquesta, y los osos polares, andando sobre sus patas traseras, exhibir sus modales elegantes; nunca un café para que chismearan las blancas

²⁹ En el capítulo siguiente ampliaremos estas conexiones que llevan directamente a un análisis comparativo de la obra de Pizarnik con la de Georges Bataille.

raposas. Desiertos, inmensos y gélidos eran los salones de la Reina de las Nieves. (Andersen, 1998: 289, traducción propia).

Las imágenes del Castillo de Csejthe, tanto en Penrose como en Pizarnik, abrevan de una imaginería gótica, como ha señalado María Negroni. En *El testigo lúcido* califica la novela de Valentine Penrose como “hermosa novela gótica” (Negroni, 2017: 22), y a su vez reconoce la vinculación de *La condesa sangrienta* con *La reina de las Nieves*. A este respecto recupera específicamente la ambientación, el helado castillo gris y gélido: “Parecido al hogar congelado y eterno de *La Reina de las Nieves* de Andersen o al castillo maldito de Cruella” (27).

Los puntos de contacto más notables entre el castillo de Csejthe y el de la *Reina de las Nieves* son, entonces, lo vasto, desolado, frío y carente de alegría. Cito brevemente la caracterización que hace A.P. del mismo:

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

Y sobre la habitación de Báthory se lee:

El aposento de la condesa, frío y mal alumbrado por una lámpara de aceite de jazmín, olía a sangre así como el subsuelo a cadáver. De haberlo querido, hubiera podido realizar su ‘gran obra’ a la luz del día y diezmar muchachas al sol, pero le fascinaban las tinieblas del laberinto que tan bien se acordaban a su terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas. Amaba el laberinto, que significaba el lugar típico donde tenemos miedo; el viscoso, el inseguro espacio de la desprotección y el extraviarse (294).

He remarcado aquellos elementos en los que el correlato con *La reina de las nieves* aparece evidenciado. En el primer fragmento, todos los aspectos mencionados rezuman esterilidad. La “funesta soledad” remite a la amplitud y vacío del palacio delineado por Andersen. Allí es posible imaginar un silencio sin ecos, como el de la residencia y el de la propia persona de Báthory, y su despoblada interioridad. En el segundo fragmento he subrayado el frío y el “terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas”, elementos que se hallan presentes de modo más sencillo (sin remisiones directas al correlato entre el espacio habitado y el sujeto que lo habita) en el relato del escritor danés.

También el castigo que sufre la condesa por sus crímenes, la condena a vivir encerrada en una habitación sin puertas ni ventanas, y el señalamiento de que “la prisión subía en torno suyo” hacen pensar en castigos típicos del universo del cuento de hadas,

que involucran reclusión en una ambientación medieval (Rapunzel es un buen ejemplo: una niña encerrada en la torre más alta de un castillo).

4. *Blancanieves*

Blancanieves tiene un antecedente italiano, en el relato de Giammbattista Basile, *La joven esclava*³⁰, recogido en *Pentamerón* (1634). La versión de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, no obstante, es la más famosa, junto a la reversión cinematográfica de Walt Disney. Voy a recuperar brevemente el argumento del cuento de los Grimm, que data de 1812, y fue publicado por primera vez en *Cuentos infantiles y del hogar*: Comienza con una reina que se pincha un dedo cosiendo en el marco de una ventana, y descubre una gran belleza en la combinación de colores que se produce entre la sangre que brota de su herida, la blancura de la nieve y el negro del marco de madera. Desea una niña así: roja como la sangre, blanca como la nieve y negra como el ébano. Cuando la niña nace, la madre muere. La madrastra malvada, que toma el lugar de la progenitora, está obsesionada con ser la más hermosa, y Blancanieves pone en crisis ese lugar. Entonces la madrastra la manda matar. Pero el cazador, a quien se encomienda esta tarea, se deja vencer por la piedad y deja libre a la niña, confiando en que, de todos modos, no hay posibilidades de que sobreviva en el bosque. Engaña a la reina que le había pedido los pulmones y el hígado de la niña para comerlos, y le entrega los órganos internos de un jabalí. Pero la reina, gracias a su espejo mágico que nunca miente, se entera de la supervivencia de su hijastra, que ha recalado en la casa de los siete enanitos, de cuyas tareas domésticas se ocupa a cambio de techo y comida. Entonces intenta asesinarla en persona, disfrazada de anciana vendedora, a través de tres artilugios mágicos, de los cuales solo el tercero funciona. Se trata de unas ligas, un peine y una manzana encantados. Con la manzana, envenenada solo en la parte roja, la niña caerá en un sueño mortífero del que los enanitos no podrán despertarla. Entonces, en un momento dado, pasa por allí un príncipe que queda embelesado por la imagen de la joven a la que los enanos han colocado

³⁰ En este cuento, una hermosa princesa queda embarazada por tragarse el pétalo de una flor. Las hadas cuidan de la niña a la que da a luz. Pero una de ellas, por motivos caprichosos, decide transmitir a la pequeña una maldición, que se cumplirá cuando pase a la pubertad: caerá muerta por el uso de un peine mágico. Cuando esto ocurre, la madre la coloca dentro de siete ataúdes de cristal en una sala resguardada y oculta del castillo. Cuando la reina está por morir, deja las llaves de esta habitación al cuidado de su hermano. En un momento este último va de cacería, y su esposa descubre a la bella yacente. Muerta de celos por su belleza, la arranca del ataúd, la lastima y el peine se sale de la cabeza, con lo que la mujer vuelve a la vida. La joven vive como esclava y es muy maltratada por su tía, hasta que gracias a una muñeca a la que le confiesa sus penurias y al azar de que su tío el rey estuviera escuchándola, es rescatada y se salva.

en un ataúd de cristal, con su nombre en letras doradas, en lo alto de una colina. Decide llevársela. Y en el camino, a causa de un tropiezo con una piedra, el ataúd se sacude y el trozo de cáscara de manzana sale de la garganta de la joven, rompiéndose el hechizo. Cuando despierta, ya el príncipe y ella se aman. Determinan casarse e invitar a la malvada madrastra a la boda, donde tras el momento de mutua anagnórisis con Blancanieves, la hacen danzar en zapatos de hierro calentados al rojo vivo, como prenda por su maldad. Citaré 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 niña 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, 2006: 20).

Este primer marco pictórico está presente en la construcción visual de *LCS*³¹. El potencial pictórico de la obra pizarnikiana es notable, y se ve fuertemente en la adopción de este cromatismo. El grado de concentración y la utilización económica de recursos en la pieza de Pizarnik hace que los colores adquieran un fuerte simbolismo, que no encontramos con la misma intensidad en la obra de Penrose. Recordemos: “La siniestra hermosura de las criaturas nocturnas se resume en una silenciosa de palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos del color suntuoso de los cuervos” (282), y las referencias al vestido blanco que se vuelve rojo en las torturas que inflige la condesa a sus víctimas.

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. 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.

³¹En otra versión del mismo relato, citada por Bettelheim en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, el negro proviene del pelaje de un cuervo. Esto conecta directamente con *LCS*: “una silenciosa palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos de color suntuoso de los cuervos” (282). De acuerdo con Bettelheim: “Algunas versiones de Blancanieves empiezan de este modo: ‘Finalmente, tres cuervos negros pasaron volando sobre su cabeza y, en aquel instante volvió a desear ‘una niña con el cabello tan negro como estos cuervos’” (219).

En *Blancanieves* aparece el tópico de la muerta-viva, que tiene una presencia sumamente estetizada en los cuentos de hadas (está presente también, por ejemplo, en *La bella del bosque durmiente*). Esto se vincula con las imágenes de cuerpos hermosos vaciados de vida y las diversas autómatas de LCS. El narrador de *Blancanieves* señala: “Luego quisieron enterrarla pero ella estaba tan fresca como una persona viva y mantenía aún sus mejillas sonrosadas” (Grimm, 2006: 36).

Resulta significativa la insistencia de los cuentos de hadas en la exhibición altamente estetizada de cuerpos femeninos sin vida, que sólo 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 se ve cómo, en cierto nivel, los cuentos de hadas han funcionado y funcionan como “tecnologías del género” (De Lauretis: 1987).

Es importante destacar cómo el objeto de amor del príncipe es una mujer ideal, de belleza pétrea, carente de vida. El corrimiento de AP 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 vida³². Y, asimismo, correrá el velo sobre 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* (1992), Elizabeth Bronfen efectúa un análisis de las vinculaciones entre femineidad y muerte en la literatura y las artes visuales (y audiovisuales) de los últimos dos siglos. Allí dedica uno de sus capítulos a la representación del cadáver femenino en *Blancanieves* que puede resultar útil no sólo para pensar ese relato en particular, sino también para extenderlo a otras construcciones estilizadas de cuerpos de mujeres muertas. Bronfen enfatiza el modo en que se coloca a Blancanieves en exhibición: en un ataúd de vidrio con inscripción dorada de su nombre y de su origen real, en lo alto de una colina, a la vista de todos. Cuando el príncipe pide por ella, lo que quiere es su ataúd para poder honrarla y adorarla, como objeto idealizado. Bronfen señala que, por implicación, el acto de mirar significa posesión y placer, mientras

³²Viene a cuento, a este respecto, señalar el aporte a la construcción literaria contemporánea del personaje de Báthory que ha hecho la autora y teórica del arte Pilar Pedraza en su novela *La fase del rubí* (2009). La protagonista, Imperatrice Grimani de los Cobos, es una suerte de Empusa/mujer fatal que asesina mujeres, pero a diferencia de la Báthory de AP, el personaje de Pedraza las mata luego de haber gozado de/con ellas. Lo interesante de Imperatrice, en línea con nuestra lectura en clave de género, es que dentro de una economía sadiana del eros, aparece en todo momento como sujeto de su propio deseo. Esto no se da con la misma claridad en el personaje de Pizarnik, en tanto que aparece caracterizado como una suerte de sonámbula y con elementos de mujer artificial.

que el acto de idealizar anula al mismo tiempo la femineidad del objeto adorado y su inserción en la temporalidad: “Al embalsamar a una mujer hermosa, se la idealiza de un modo que oblitera la posibilidad de decadencia y, con ella, la posibilidad de muerte del sobreviviente” (100, traducción propia). Por sobreviviente, Bronfen se está refiriendo a la persona que observa esta forma idealizada y estilizada de muerte desde una perspectiva distante.

Bronfen 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. El deseo de un bello cuerpo femenino muerto ejemplifica a la perfección cómo el objeto de deseo, desde una perspectiva lacaniana, nunca es real, sino siempre síntoma de las fantasías del amante. Esto es así en tanto que el príncipe se enamora de la pétrea belleza de una completa desconocida, y solicita su cuerpo (en un recipiente que lo exhibe) para adorarlo, y lo carga de imágenes e ideas, que son exclusivas del amante y en nada corresponden a la persona e historia de la amada. Asimismo, *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. La mujer es entregada a una contemplación. Es belleza, y por ser belleza se convierte en objeto de amor.

Habría una lógica ambivalente en las representaciones de mujeres muertas en el cuento de hadas (y en otros productos culturales), en tanto que se trata del deseo de imágenes inmutables que eventualmente recuperan su inscripción en una temporalidad: el cuerpo se reanima y se le permite la descomposición. La autora 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 sólo momentáneamente, para luego ser reconducidos a este. Lo interesante es pensar de qué manera Pizarnik invierte este esquema. Si en *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 *La condesa sangrienta* esto no ocurrirá. El cuerpo de las doncellas muertas es fuertemente estetizado, pero no deja de ser icónico para convertirse en alegórico, y las víctimas no escapan al devenir temporal para ser reconducidas a él posteriormente. Se posa sobre ellas una mirada estetizante, que no les confiere más significado que el de una belleza que se termina y es inmediatamente reemplazada. Su sacrificio da lugar a una temporalidad ajena al tiempo cronológico, pero

esa temporalidad no gira en torno a ellas, sino que es propia del universo en que se mueve la condesa, como analizaré con más detalle en el próximo capítulo.

5. *La reescritura/reapropiación de La Comtesse Sanglante*

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

Como señalé, Pizarnik accede a esta pieza durante su estancia en París³³. La biografía novelada de Erzsébet Bathory, asesina de más de 600 mujeres, se convirtió en una obra de culto entre los intelectuales de la década del 60. Fue entonces cuando Pizarnik pergeñó la idea de realizar una traducción/ensayo sobre la obra. La apropiación que efectúa AP respecto de la obra de Valentine Penrose puede leerse en términos de la relación que ambas piezas establecen con el género cuento de hadas y con ciertos relatos en particular.

En primer lugar, en la pieza de Valentine Penrose hay referencias abundantes a seres sobrenaturales, como hombres lobo, demonios, etc. Báthory es caracterizada en diversas ocasiones como vampira. En la versión de Alejandra Pizarnik esta palabra no aparece. A este respecto es posible sacar dos conclusiones en relación con el tema de este capítulo: por un lado, la narrativa de Penrose guarda, en este punto, una cercanía mucho mayor respecto del cuento maravilloso. Por otro lado, Valentine Penrose construye al personaje de Báthory como una *femme fatale* con tintes monstruosos o inhumanos que la acercan al tipo de las “bellas atroces”³⁴, 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, como he señalado, 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. “Representan el misterio, la cara húmeda de la naturaleza, un peligro, una promesa, un engaño, un oscuro objeto de deseo, un anhelo de fusión o de

³³El libro de Penrose se editó en Francia por primera vez en 1957 y fue reeditado en 1962 por Mercure de France.

³⁴Cf.: Pilar Pedraza; *La bella, enigma y pesadilla*.

desvelamiento. En suma, un enigma y una pesadilla” (1991: 12). 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 se podría decir: el monstruo y el ángel (1979). 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” (Pedraza, 1991: 12).

Las bellas atroces que más relevantes resultan en este trabajo son las lamias y Empusas, antepasadas de la vampira contemporánea. Lamia era una joven libia de quien Zeus estaba enamorado. Hera, a causa de sus celos, hacía morir a todos los hijos que Lamia paría. Entonces esta última se ocultó en una cueva y se convirtió en una ogresa ladrona y devoradora de niños ajenos. Zeus le concede como compensación el don de poder quitarse los ojos para descansar de su permanente estado de insomnio. Su nombre en plural denomina a unas ogresas que se alimentaban de carne humana y eran sumamente libidinosas y crueles. La mitografía las imagina en algunos casos con pies equinos y en otros con colas de serpiente. Otra “ogresa erótica” (Pedraza, 1991: 150) 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 sólo tiene el don de metamorfosearse, sino además de crear imágenes engañosas en su entorno. En este sentido, remite a lo que *es pero no es*, a la creación de falsas apariencias. La vacuidad de lo visible, y la centralidad de lo que concierne a las apariencias para la Empusa conduce directamente a Báthory, en tanto personaje obsesionado por su propio aspecto y por sostener una imagen a costa de innumerables muertes.

De acuerdo con Pedraza, en casi todos los cuentos de vampiras, antiguos y modernos, emerge el terror hacia la mujer, pero específicamente hacia la mujer “malvada”; se define como “malvada” a la mujer emancipada y sin escrúpulos, cortesana rica e impúdica que arruina a sus jóvenes presas masculinas, y termina siendo expulsada de la vida de estas por intervención de una figura masculina adulta que reconduce a los jóvenes a la senda de la vida ordenada. También es interesante destacar que la autora ubica a las atroces como antepasadas de la *femme fatale*, que sería una versión degradada, sin estatura mítica, y sin la capacidad de trascender las fronteras de la muerte, de estas mujeres monstruo de la Antigüedad.

La parte animal o bestial de estos seres mitológicos 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, de acuerdo con los estereotipos que hemos mencionado previamente. No obstante, creo 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, y por lo tanto de lo no-humano, la aleja en demasía, la convierte en un otro absoluto. En cambio, el tratamiento mimético realista (aunque por demás estilizado) de la misma figura llevado a cabo por Pizarnik nos la acerca, para ir luego alejándola de un modo sutil y desestabilizador. Pizarnik juega con nuestras percepciones velando y sugiriendo, sin nunca decir abiertamente la palabra *vampiro*, o la palabra *lesbiana*.

Retomando la reescritura de componentes maravillosos, en Pizarnik hay un borramiento del contexto, que acerca el relato al marco impreciso de los cuentos de hadas. En *La condesa sangrienta*, la acción se desarrolla en el drama íntimo de la protagonista, como si la narración duplicara la condena al emparedamiento³⁵ que pesa sobre el personaje, de diversas maneras³⁶. 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 similitud 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” (Penrose, 2001: 11). En AP 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 autómata hay que tener en cuenta el primer capítulo o viñeta de la novela, posterior a la introducción, 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 descripta en su participación en las escenas. No es menor

³⁵Podemos pensar que esta condena también funciona especularmente, en tanto que AP proyecta en esta otra “maldita” el drama de su propio encierro, de su propia asfixia.

³⁶También resulta sintomáticamente borrado en la reescritura de Pizarnik el marido de Báthory: si bien hay un apartado que se titula “Un marido guerrero” y que está dedicado a Ferencz Nadasdy, la obra apenas se detiene en este personaje, y construye prácticamente un gineceo, en el que lo masculino no tiene lugar.

el hecho de que se trate del primer capítulo: Pizarnik elige presentar a la condesa a través de la figura de esta autómatas homicida. Recordemos la primera frase del apartado:

Había en Nuremberg un famoso autómatas 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. (Pizarnik, 2014: 283)

Esta imagen de dama metálica funcionará como fondo en la aprehensión por parte del lector de la figura de la condesa. Asimismo, 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 autómatas y la deshumanización de Báthory, que acentúa las similitudes. Recordemos que el autómatas aparece feminizado: tiene el aspecto de una mujer elegante y, de alguna manera, sensual (“Desnuda, maquillada, enjoyada”). Báthory, como ampliaré 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 se lee (sobre la autómatas): “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 el agente se borra a través del “se” (objeto indirecto), bajo el que la condesa es ocultada por la narradora. De esta manera el texto crea la impresión de un homicidio auto-generado. 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 autómatas 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 autómatas 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)

Las víctimas sacrificiales son a menudo vírgenes también.

La pasividad de la Condesa al cometer sus crímenes —paradoja estética digna de una escritora del desdoblamiento subjetivo como A.P.— 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 impassible 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. También en “Baños de sangre”, se lee: “Dorkó vertía el rojo y tibio líquido sobre el cuerpo de la condesa que esperaba tan tranquila, tan blanca, tan erguida, tan silenciosa” (295). Basten estos dos ejemplos para dar cuenta de que, en la mayor parte de las descripciones de escenas de tortura, el rol de Báthory es el de contemplar, el de ver morir. Esta agencia indirecta complejiza la representación del personaje y problematiza el asunto de la voluntad. No es posible 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, impassible y con una interioridad despoblada.

El aspecto estético en esta caracterización es central en la medida en que el texto plantea que lo que se valora en este plano está asociado al detenimiento e inmutabilidad. Y aquí reencontramos la conexión con los cuentos de hadas y con la imaginaria gótica, en la obsesiva asociación entre belleza femenina y muerte. Como señalé 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 decir que es ante todo una mujer extasiada por cierta forma terrible de belleza. Su inmovilidad está al servicio de sostener esa imagen.

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 Bathory 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 se lee: “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). Lo pétreo remite a lo inanimado y también a lo eternamente joven y bello.

La fijación/asociación entre la obsesión por la eterna juventud y los espejos, creo, tiene que ver, no sólo con un voraz anhelo de belleza, sino también con una incongruencia entre el carácter mineral y virtualmente invariable del objeto reflectante y el cuerpo de aquel o aquella que se mira. El espejo parece crear la ilusión de una permanencia en cierto estado mineral e invariable de la belleza, que formularía, desde el pensamiento mágico, así: si el espejo no sufre modificaciones, ¿por qué la imagen reflejada, que es producto de un cuerpo pero no coincide materialmente con él, no podría mantenerse invariable (como ocurrirá luego con las fotografías)? ¿Por qué no es posible morar en ese espacio pétreo en el que nada cambia?

Me he detenido en analizar de qué manera Pizarnik configura a su personaje con tintes maquinales, con una conducta pasiva, y rasgos que la aproximan a lo inanimado y a lo inorgánico. Cabe hacer una aclaración: previamente había destacado cómo Pizarnik se distancia del modelo de Penrose, quien construye a su heroína como una suerte de bella atroz (con rasgos de Estrige, Empusa, Lamia). Pizarnik la despoja de rasgos sobrenaturales, y en este sentido la torna más humana, cercana, identificable. Pero al mismo tiempo, en un registro sumamente estilizado, aproxima a Bathory a una máquina. Y aquí es precisamente donde obtiene el efecto siniestro analizado por Jentsh, que retoma y reelabora Freud en *Lo siniestro*, en la angustiada 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 e idealización 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, sólo 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. VP 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 Alejandra 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 inercia. Este quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse. (Pizarnik, 2014b: 290).

Asimismo, hay aspectos materiales de la descripción del espacio habitado por Báthory que AP omite. Resultan destacables a este respecto los olores. En VP 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 (Penrose, 2001: 19).

En AP el olor se menciona mucho menos, y no aparece directamente asociado a la Condesa³⁷. Como señalé previamente, en la construcción de Báthory que lleva a cabo Pizarnik conviven lo humano, en el sentido de despojamiento de rasgos sobrenaturales, y ciertos elementos maquinales. En esta construcción de mujer con rasgos artificiales, AP preserva a la condesa de todo signo de corrupción y degradación, dándole en el plano literario 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.

VP da cuenta de una serie de datos biográficos de Báthory, como hijos bastardos, relaciones extramatrimoniales, y afirma explícitamente la homosexualidad de la condesa,

³⁷Es su marido quien tiene olor, y es el inspector que viene a sentenciarla quien percibe el olor a muerte. Pero de su tolerancia al olor, o mismo de sus olores, nada se dice.

que Pizarnik sólo sugiere en calidad de rumor. La pretensión documental del texto de VP, 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 AP.

Además en VP 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. De este último nos dice:

Fue él quien le enseñó a su mujer el remedio infalible para hacer salir a las sirvientas de sus crisis epilépticas o histéricas, metiéndoles papel empapado en aceite entre los dedos de los pies y prendiéndolo. Empleaba este procedimiento con sus soldados, sin segundas intenciones (33).

Esto difiere considerablemente de lo que ocurre en la versión de Alejandra 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 su génesis.

Además, la condesa de Penrose se inscribe en una genealogía de locos nobles. En AP no hay una contextualización en el árbol familiar de la locura de Báthory. Eso la hace más monstruosa, en la medida en que la vuelve única. Otro tanto se puede decir de la analogía que establece Penrose entre Báthory y el asesino serial Gilles de Rais, cuya historia criminal incluye en su relato. Pizarnik sólo menciona la similitud entre los personajes, pero no se explora más allá. Esto favorece la caracterización de la Condesa como ser aislado, único y fuera de comparación. Viene a cuento recordar lo que dice Michel Foucault sobre el monstruo en *Los anormales* (1975): 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 AP 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 mi hipótesis está fundada en el funcionamiento de los cuentos de hadas como matriz de apropiación. En este sentido, considero que el componente mágico se ubica en el nivel de la estructuración sintagmática. Como desarrollaré 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 como opera la magia en el cuento de hadas.

6. El modelo accional no transactivo y los cuentos de hadas

En ciertos aspectos, el texto de VP 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.

Considero 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 AP, cosa que no ocurre en la versión de VP. Me refiero 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 a los discursos dirigidos a los niños, y en gran medida a los relatos infantiles.

Tomo como punto de referencia el modelo sintagmático propuesto por los lingüistas Robert Hodge y Gunther Kress (1979). 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, 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) se pueden 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 se puede 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), se entiende 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 he señalado, en la obra de AP se eliden las explicaciones de los fenómenos: no se indica cómo Báthory se convirtió en asesina, no se 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 inconsciente³⁸. Sobre este tenor visual citaré brevemente a Pizarnik:

Sólo un quedar en suspenso en el exceso del horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable. (Pizarnik, 2014b: 296).

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 AP 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. Cabe recordar 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* se puede 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.

La reapropiación del texto de Penrose por parte de Alejandra Pizarnik en *LCS* implica un acercamiento cuestionador al universo de los relatos maravillosos infantiles. 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. AP 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 AP y generalmente la sangre no tiene un lugar central en él, la estilización de la mirada pizarnikiana sobre los cuerpos vacíos de vida (de la

³⁸Recordemos lo que dice Bettelheim a este respecto: “El inconsciente nos habla con imágenes más que con palabras, y es simple comparado con los productos del intelecto”. (Bettelheim, 2007: 122).

condesa y de sus víctimas) 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, 2014: 296), que 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, 2006: 20).

Pizarnik trabajará la asociación entre violencia-sexualidad y muerte-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 autómata no sólo 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 preguntarnos si disfrutar con la contemplación de estos hermosos cuerpos de mujeres muertas, 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 su contemplación, parece decirnos provocadoramente el texto de AP.

Asimismo, como desarrollé previamente, la reescritura de AP por su construcción narrativa se acerca al modelo lingüístico de los cuentos de hadas, en el que las explicaciones causales se eliden para mostrar 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 AP 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. La reescritura de cuentos de hadas en una clave sórdida y oscura, que tiene lugar en *La condesa sangrienta* da lugar a una imagen anómala de la niñez. Recordemos que, como señalé en la introducción, los cuentos de hadas funcionan como ‘tecnologías del género’ y como ‘tecnologías de la infancia’. Con respecto al primer punto, son notables las torsiones que tienen lugar al retomar narrativas

que ubican a sus heroínas en un lugar de pasiva espera y de estetización de lo inmóvil, a una historia en la que la pasividad y la pétrea belleza son encarnadas por una homicida; en cuanto al segundo aspecto, la niñez pierde el carácter de pureza que tenía en las representaciones de los cuentos de hadas para mezclarse con un erotismo mórbido y abyecto.

Capítulo 2: Erotismo e infancia. Pizarnik, Penrose y Bataille. *Por eso me confío a una niña monstruo.*

1. Antecedentes en lecturas comparativas entre Alejandra Pizarnik y Georges Bataille

En el capítulo anterior he delineado las críticas relativas a *La condesa sangrienta* que considero fundamentales para esta tesis. Aquí quisiera dar cuenta de la escasez de trabajos especializados abocados a conectar la obra de Alejandra Pizarnik con la de Georges Bataille. Relevaré los tres trabajos que abordan esta cuestión en profundidad, y con los que mi investigación está conectada.

En “Alejandra Pizarnik, Georges Bataille, and the Literature of Evil” (1999), Melanie Nicholson señala que el concepto ‘literatura del mal’ podría aportar unidad a los problemas fundamentales que aparecen en la escritura de Pizarnik: “no solo relativos al lenguaje y la muerte/silencio, sino también a la infancia, sexualidad, obscenidad, violencia y suicidio” (6. Traducción propia). La autora conecta la búsqueda de lo abyecto en Bataille, que dentro de su sistema de pensamiento tiene la función de poner en jaque la ‘homogeneidad’ que se produce en la reproducción capitalista de las relaciones y las prácticas sociales, con el ‘sufrimiento’ en la poesía de Pizarnik. Y pone en relación, especialmente, la infancia pizarnikiana con la visión batailleana de la niñez asociada al mal y a la libertad creadora y vital. De acuerdo con Nicholson, tanto en Pizarnik como en Bataille, la infancia es configurada como estado de inocencia salvaje, pero de modo complejo. Se trata de una conceptualización en la que los peligros de la adultez están ya presentes. Entonces, no hay un paraíso puro e inmaculado, sino contaminado por la futura degradación. Cita un fragmento de “El despertar”³⁹ de *Las aventuras perdidas*, en el que las conexiones entre infancia, vejez y muerte son muy visibles, para ponerlo en relación con la lectura que hace Bataille de la niñez maligna en los personajes de *Cumbres borrascosas*, que corren por el sendero del mal por el hecho de negarse a aceptar los valores de la sociedad adulta, y procurar mantenerse en un estado de infancia temporalmente *excesiva*.

³⁹ Quiero citar ese poema de Pizarnik, mencionado por Nicholson, porque resulta paradigmático para la concepción de la niñez pizarnikiana: “Recuerdo mi niñez / cuando yo era una anciana / Las flores morían en mis manos / porque la danza salvaje de la alegría / les destruía el corazón”. (Obras 54).

Nicholson entiende la escritura de crímenes sexuales, con orientación sádica, en *La condesa sangrienta*, como un modo de violar límites sociales que puede ser pensado en un sentido batailleano como literatura del mal. También afirma que en los delitos de la condesa sangrienta tienen lugar sacrificios eróticos que se pueden pensar en sintonía con las disquisiciones de Bataille. Su artículo tiene un gran valor para mi trabajo, al igual que el que la autora dedica a las vinculaciones entre Pizarnik y las muñecas producidas por el artista alemán Hans Bellmer, que retomaré en el capítulo 5. El elemento común a estos dos trabajos es que interrogan las conexiones entre autores surrealistas varones y la obra de una poeta argentina que se inscribe en la estela de este movimiento. No obstante, lo que ambos artículos dejan sin indagar son las apropiaciones críticas que Pizarnik efectúa sobre las obras que reescribe. En este artículo en particular, Nicholson toma una categoría batailleana: ‘literatura del mal’ para explicar y otorgar unidad a la obra de Pizarnik, pero no indaga lo que las reescrituras pizarnikianas tienen para decir e incluso para cuestionar sobre la producción del autor francés. En este sentido, ubica a la autora argentina en un lugar de ancillaridad respecto del escritor europeo. Incluso utiliza la categoría de ‘discípula’ para referir a las conexiones entre ambos autores: “Si de alguna manera se la considera discípula de Georges Bataille, es porque percibió en él la voluntad de lidiar con ciertas preguntas "prohibidas" de manera profunda y poco ortodoxa” (19. Traducción propia). Pero, ¿por qué deberíamos leer el trabajo de Pizarnik como el de una discípula? ¿Sólo por tratarse de una obra posterior (*El erotismo* es de 1957 y *La condesa sangrienta* de 1965)? ¿O por ser unilateral la reescritura, necesariamente tenemos que pensarla en términos de recepción, y no de apropiación?

La diferencia que Nicholson encuentra entre la ‘malignidad’ puesta en juego en *La condesa sangrienta* y en Bataille estaría en la condena pizarnikiana del personaje, de quien en el último párrafo del opúsculo Pizarnik señala que la libertad absoluta de la que ha hecho uso es ‘horrible’. De acuerdo con Nicholson, las consideraciones de Bataille sobre esta cuestión son mucho más complejas e incómodas. Creo que aquí la crítica está concediendo demasiada importancia a esa última afirmación: Pizarnik condena explícitamente los actos de la condesa a través de la aseveración de que su ‘libertad absoluta’ es horrible, pero no puede negarse su también explícita fascinación por la ‘belleza convulsiva’ del personaje, a quien está dedicado el texto. Quedarnos con la palabra ‘horrible’, que también puede ser leída como una concesión a la posible censura del contexto de producción, sería una lectura extremadamente sesgada. Y más cuando

Pizarnik declara admirar el modo en que Valentine Penrose no se limita a la condenación moral y se adentra en el aspecto estético de la figura de la condesa.

Carolina Depetris, en el “Capítulo VI” de su libro *Aporética de la muerte* (2004), establece una comparación entre Pizarnik y Bataille. Esto le sirve para analizar el humor corrosivo, los juegos de palabras, el desbaratamiento de los significados habituales a través del libre fluir de los significantes. Para ello abreva del concepto de ‘soberanía’, que permite pensar en una escritura no sujeta a las leyes del sentido, y también de la noción de gasto, que permite entender la exhuberancia y la proliferación de significantes no orientados a comunicar económicamente ciertas ideas puntuales, como ocurre con los poemas cortos y lapidarios que Pizarnik publica, por ejemplo en *Árbol de Diana*.

La escritura soberana, que se manifiesta en los juegos de palabras y en la fiesta, une poesía y ser en el principio básico que la promueve: destruir el ser clausurado en su discontinuidad, romper los sentidos y las formas constituidas, perturbar al máximo las verdades y las presencias, exceder los hábitos y las normas, traspasar los límites en dirección perpetua hacia lo Otro que es la muerte, que es la continuidad del ser (134).

En una línea muy similar, en “Crossing readings on mysticism” (2013), Carolina Depetris toma el concepto de gasto de Bataille para analizar cómo el principio de la ‘inutilidad’ aparece en los textos de sombra de Pizarnik. Se trata de la dinámica inversa a los dos principios que rigen la actividad en el universo capitalista: producción y preservación. Este tipo de productividad, en términos de ‘contabilidad’ (adquisición, preservación, consumo racional) excluye lo que Bataille denomina ‘gasto improductivo’. Depetris piensa las conexiones entre el concepto de gasto y el modo de construir textos como *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, y, más en líneas generales, el cambio que se produce en la escritura de Pizarnik a partir de 1968. Según esta crítica, la palabra se disocia progresivamente en estos textos de su ‘función’ lingüística de comunicar, y, de alguna manera, se pone al servicio de un derroche en términos de la significación. Si bien no es este el análisis que propongo en el presente capítulo, en la medida en que trabajaré transtextualidades entre obras específicas, considero que este señalamiento de la apropiación pizarnikiana del concepto de gasto improductivo será central para pensar la dimensión temporal en *La condesa sangrienta*. Se trata de un tiempo que escapa a la esfera del cálculo, y que no puede ser ‘contabilizado’, como ocurre con el devenir cronológico.

También en 2004, Patrick O’Connor en *Latin American Fiction and the Narratives of Perverse. Paper dolls and spider women*, se propone usar ciertas narrativas

latinoamericanas para contestar algunos conceptos de fin de siglo sobre lo perverso, y específicamente la tesis freudiana. En su capítulo “Fashionable and unfashionable perversions on the Latin American Rive Gauche: Cortázar and Pizarnik read ‘The bloody countess’”, señala que aunque Cortázar se encontrara en París diez años antes que Pizarnik, y hubiera tenido con seguridad un contacto previo con el autor, la relación de esta última con Georges Bataille fue mucho más ‘apasionada’ e intensa. De acuerdo con O’Connor, el ensayo que Pizarnik escribe sobre *Nadja* de Breton involucra una aproximación proto-feminista, en la medida en que señala cómo el modelo de mujer objeto de deseo que el autor inscribe en su narrativa es una figura de cera del museo Grevin (a la que me referiré en el capítulo 5), mientras que no se encuentra en condiciones de lidiar con un ser de carne y hueso como la elusiva protagonista de la novela. Desde la perspectiva de O’Connor este es un punto de divergencia entre Breton y Bataille, y también una de las razones del acercamiento teórico y afectivo de Pizarnik a este último personaje. El crítico afirma que a lo largo de su obra Pizarnik se posiciona en el lugar de la “hija satánica”, que, de acuerdo con Pierre Klossowski caracteriza la relación entre padre e hija en *La filosofía del tocador* de Sade (1795). Las reescrituras de Pizarnik y Cortázar sobre la figura de Báthory involucrarían, de acuerdo con O’Connor, un debate de estos dos escritores respecto del sadismo. Si bien no concuerdo con su adopción de la figura de la ‘hija satánica’, porque se trataría de una posición subsidiaria a un sujeto ‘mayor’ masculino que no tiene ninguna existencia en *La condesa sangrienta*, cabe destacar que O’Connor conecta en su trabajo a Pizarnik, Penrose y Bataille, lo cual no resulta frecuente entre la crítica abocada al tratamiento de la única *nouvelle* pizarnikiana.

2. Infancias *queer* y niños-monstruo

“For no matter how we slice it, the child from the standpoint of “normal” adults is always *queer*”

Kathryn Bond Stockton

“He desplegado mi orfandad sobre la mesa, como un mapa”

Alejandra Pizarnik

En el capítulo previo, desarrollé las conexiones entre *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y su hipotexto explícito, *La comtesse sangrante* de Valentine Penrose considerando, a su vez, los vínculos que estas piezas mantienen con la matriz architextual de los cuentos de hadas. En el presente capítulo me propongo ampliar estas lecturas trans-

textuales para considerar también las relaciones que las dos obras citadas tienen con textos de Georges Bataille. Considero que este análisis triádico permitirá iluminar aspectos de la configuración de una infancia *queer* en la obra de Pizarnik, tanto en sus textos como en sus autofiguras. Como he señalado, la reescritura es el modo de trabajo característico en Pizarnik, y resulta clave indagar las relaciones transtextuales que tienen lugar en los escritos en los que construye su peculiar imagen de la infancia.

La infancia se construye retrospectivamente. Desplegamos el mapa de la niñez sobre la mesa una vez que la abandonamos. Solo podemos construir la imagen de ese período de nuestras vidas en un presente en el que ese niño o niña que fuimos ya están muertos. Fabricamos, a través de la memoria, una suerte de fantasmagoría, en la medida en que el recuerdo construye una figura que no estaba allí, que aún no había adquirido por completo entidad. A partir de estas coordenadas me interesa indagar, como decía, los lazos que se establecen entre la configuración de la niñez en los textos de Alejandra Pizarnik y el concepto de infancia *queer*. Propongo analizar su construcción del personaje de Báthory, en asociación con el Gilles de Rais de Bataille, como una suerte de “niña” en sentido figurado, y, específicamente, como una niña *queer*, cuyas prácticas de desborde constituyen una suerte de crecimiento anómalo, o lateral, y que, de este modo, atentan contra la idea tradicional de que la niñez es un espacio prístino e inmaculado. Considero que lo propio de la infancia es una temporalidad no regida por la consecución lineal de *Chronos*, sino signada por la lógica del juego. Se trata de *Aión*, una de las formas del tiempo humano, que Platón caracteriza como “un niño que juega” (Kohan Apud. Punte, 2018: 16). Esta temporalidad ajena al cálculo y a los criterios de productividad que rigen el universo adulto será la morada de Báthory, como así también la del personaje batailleano de Gilles de Rais, una figura clave en el tramado de *La condesa sangrienta*, por parte de Pizarnik.

Dado que un concepto central en esta tesis es el de infancia *queer*, interesa señalar brevemente a qué me refiero con el término *queer, stricto sensu*. A comienzos de los años noventa, en Estados Unidos, aparece esta nueva corriente teórica en el campo de los estudios de género. Como señala Alexis Emanuel Gros (2015), esta posición, representada por autoras como Judith Butler, Eve Kosofski Sedgwick y Teresa de Lauretis, cuestiona la heteronormatividad: la matriz binaria que subyace a la construcción de las identidades de género en Occidente. Para esta teoría, dicha matriz es una

construcción sociohistórica que puede ser desarmada utilizando procedimientos críticos inspirados en la deconstrucción posestructuralista de la metafísica occidental.

Con respecto al concepto de infancia *queer*, se trata de concebir y analizar la niñez como un constructo socio-histórico, y de cuestionar los imperativos sexuales, genéricos y sociales desde los cuales se la configura. “Una de las misiones teóricas fundamentales, si no la fundamental, de la teoría *queer* consiste en la desontologización de las identidades de género, desontologización que solo puede lograrse a través de la puesta de manifiesto del carácter construido y contingente de las mismas” (Gros, 2005: 246).

De acuerdo con Paul B. Preciado (2005), a comienzos de los años 80, una lectura cruzada del pensamiento de Monique Wittig y Michel Foucault permitió definir la heterosexualidad como una tecnología biopolítica destinada a producir cuerpos héteros (*straight*⁴⁰). Preciado entiende el género, no como una idea que se imprime sobre la materia pasiva de los cuerpos, sino como una serie de dispositivos sexopolíticos que van a ser apropiados por las minorías sexuales. Estas minorías, a partir de una serie de acciones políticas, utilizan los mismos instrumentos tecnológicos que están al servicio de la fabricación generizada de los cuerpos, para *hackear* o *bio-hackear* el sistema, y se constituyen, de este modo, en multitudes *queer*. El *modus operandi* de estas multitudes es un trabajo de des-territorialización de la heterosexualidad. “Dado que la multitud *queer* lleva en sí misma, como fracaso o residuo, la historia de las tecnologías de normalización de los cuerpos, tiene también la posibilidad de intervenir en los dispositivos biotecnológicos de producción de subjetividad sexual” (161).

Si se efectúa un resumen de las diferencias entre el pensamiento de Judith Butler y el de Paul B. Preciado, dos de las pensadoras más importantes de la teoría *queer*, se puede decir que la primera analiza el género como construcción que tiene lugar a partir de la *performance* repetida de ciertos actos y ciertos gestos que conllevan a la cristalización de patrones y terminan dando lugar a formas o figuras generizadas que socialmente se conciben como “naturales”, mientras que Preciado enfatiza la función de dos industrias centrales en el capitalismo, como la farmacológica y la pornográfica, en las configuraciones de los géneros: estos se construyen por medio de la incorporación

⁴⁰ La palabra “straight” en inglés tiene connotaciones que “hétero” no tiene, como la de lo recto, la corrección moral, lo directo y lo honesto.

protésica de productos (como la píldora) que moldean el género desde su interior, biopolíticamente.

Delimitar estas dos perspectivas resulta central para poder enmarcar mi trabajo, en la medida en que este se posiciona en relación con la teoría *queer*, para abordar un tema específico como el de la niñez *queer*. El procedimiento central que adopto de los estudios de dicha teoría es el de la indagación de la infancia como constructo, así como cierta filosofía de la sospecha para pensar las formas que el concepto de niñez ha adoptado en las perspectivas tradicionales y en los imaginarios sociales más potentes en la actualidad.

El concepto de niñez *queer* también toma elementos de las teorizaciones de Sara Ahmed sobre los espacios y las orientaciones de los deseos dentro o fuera de los patrones sociales de lo rectilíneo (*straight* versus *queer*). Esta autora (2006) explica cómo la cercanía de un objeto, a menudo, es la que determina o induce el interés hacia él. Las distribuciones espaciales inciden directamente en que a alguien le interesen determinadas cosas, y determinadas personas y no otras. En algunos puntos del trabajo de Ahmed se encuentran posibles gérmenes de la idea del niño *queer*. Como señala esta fenomenóloga: “Los deseos lésbicos nos mueven hacia los lados: un objeto puede poner otro al alcance, al entrar en contacto con diferentes cuerpos y mundos. Este contacto implica seguir diferentes líneas de conexión, asociación e incluso intercambio, como líneas que a menudo son invisibles para los demás” (106-107, traducción propia). Esto es, ciertos impulsos y deseos des-orientan y luego reorientan en diferentes sentidos, configuran espacialidades otras. Como se verá a continuación, el crecimiento del niño en su movimiento hacia los lados, puede torcer la esperada consecución de los mandatos sociales, dando lugar a otras derivas del deseo. Se trata de indagar el proceso de configuración de la infancia, poniendo en duda aquellos rasgos que tradicionalmente se asocian a ella como cualidades intemporales.

Como señalé en la introducción, las disquisiciones contemporáneas acerca de la infancia deben mucho a Philippe Ariès, quien, en su trabajo *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, afirma que la idea actual que se tiene de los niños es un concepto históricamente construido. Si nos trasladamos al siglo X, los artistas eran incapaces de representar a un niño, excepto como ‘miniatura’ de un adulto (esto es, un adulto en menor escala). La pregunta que guía su trabajo es cómo pasamos de esta reducción (literal) del niño a una sociedad centrada en él, en el siglo XIX (2010: 10). Como señala Ariès, en el

siglo XIX, la sociedad ya está fuertemente centrada en la familia, y esta última gira en torno a la crianza y educación de los niños.

La diferenciación en las ropas, que comienza en los albores del siglo XVII, y que tiene todo un simbolismo, es más tardía en las niñas: se las viste por más tiempo igual que a las mujeres. El ‘uniforme’ infantil surge como un modo de separar/juntar a los niños respecto de los adultos. Asimismo, casi contemporáneamente a estos cambios en el vestir, entre los siglos XVII y XVIII aparece cierta idea moral de que hay juegos buenos y juegos perniciosos para los niños. La censura y la moralización del juego son los dispositivos de restricción que cercan/crean el concepto de niñez que actualmente mantenemos. Para comprobar las pervivencias de este modo de construir la niñez, baste considerar la idea de “apto para todo público”, y el sector “niños” en los sitios de productos audiovisuales. En el curso de los siglos mencionados se perfila el comienzo de esta nueva actitud en torno a la infancia orientada a salvaguardar su moralidad. Además, en el siglo XVII se populariza una visión de la infancia como edad de oro, donde todo era alegría, y ni los dolores de la senectud ni los peligros de la muerte se evidenciaban. En el siglo XVII, de acuerdo con Ariès, toma aceptación generalizada la idea de la inocencia de la infancia:

Un concepto esencial había ganado aceptación: el de la inocencia de la infancia. Ya se encontraba en Montaigne, que tenía pocas ilusiones sobre la castidad de los jóvenes estudiantes [...]. Cien años después, la idea de la inocencia de la infancia se había convertido en un lugar común. Obsérvese la leyenda de un grabado de F. Guérard que muestra juguetes para niños (muñecas y tambores): “Esta es la era de la inocencia, a la que todos debemos regresar para disfrutar de la felicidad que se avecina; la edad en que uno puede perdonar cualquier cosa; la edad en que se desconoce el odio, cuando nada puede causar angustia; la edad de oro de la vida humana, la edad que desafía al infierno; la edad en que la vida es fácil y la muerte no muestra sus terrores; la edad a la que están abiertos los cielos. Muéstrese tierno y gentil respeto a estas jóvenes plantas de la Iglesia. El cielo estará lleno de ira por quienquiera que los escandalice” (1992: 110, traducción propia).

Entonces, en el siglo XVII gana aceptación la imagen de la infancia como edad de oro, paraíso perdido, etapa de inmaculada inocencia y pureza en la que todo era alegría, en la que los peligros de la muerte, la degradación, la sexualidad, no se vislumbraban aún. Es posible ver cómo la idealización de la niñez es una construcción históricamente situada. Y, como veremos, esta construcción difiere de las figuraciones asociadas a la temporalidad infante que tienen lugar en la obra de Pizarnik y de Bataille.

Como mencioné en la introducción, es Kathryn Stockton (2009) quien desarrolla la idea de que el niño *queer* no crece solo hacia arriba, esto es, del modo conceptualizado por la metáfora inglesa “*grow up*” (el verbo crecer en inglés lleva el adverbio *up*, que significa hacia arriba). El niño *queer* crece, en las distintas esferas de su individualidad,

de un modo alternativo respecto de esa metáfora espacial. Se trata de un *sideways growth*, o crecimiento hacia los lados. Este modo de desarrollarse configura una temporalidad diferente.

El problema de la demora de los niños: su supuesto crecimiento gradual, su lento desarrollo sugerido, que, sin esperanzas, se ha considerado implacablemente como un movimiento vertical ascendente (por lo tanto, "crecimiento hacia arriba") hacia la plena estatura, el matrimonio, el trabajo, la reproducción y la pérdida del infantilismo. El retraso (...) es tremendamente complicado como concepción, como lo es el crecimiento. Los dos nos conducen más apropiadamente a nociones de lo horizontal -lo que se extiende hacia los lados- o hacia los lados y hacia atrás- más que un simple empuje hacia la altura y hacia el tiempo por venir. (Stockton, 2009: 4, traducción propia).

Si bien se entiende que la Condesa Báthory no es, en sentido estricto, una niña, la temporalidad en la que Pizarnik construye su hábitat y su tendencia a escapar de la verticalidad del crecimiento que propende a la vida "adulta", entendida como la esfera en la que ocurren estos hitos a los que, como señala Stockton, tiende el crecimiento hacia arriba la acercan al concepto de *queer child*. Quiero decir que, si bien podría parecer forzado este tratamiento de una mujer adulta como 'niña', en realidad no lo es, porque la niñez de raigambre batailleana que tiene lugar en la configuración del personaje, se caracteriza justamente por una permanencia excesiva en el presente, fuera de los límites que la demarcación de una temporalidad cronológica impone. En este sentido, ciertos recortes que Pizarnik efectúa potencian esta idea: La Condesa histórica se casa y tiene hijos; pero Pizarnik elide, prácticamente, al marido y a los hijos. Se concentra en el despertar del mal, que tiene lugar luego de la muerte del esposo, y decide situar a su protagonista por fuera de la esfera de la maternidad, como un ser entregado por completo a sus crímenes, y a su deseo de mantenerse por siempre joven.

Interesa ver cómo, en *La condesa Sangrienta*, tiene lugar una temporalidad que escapa a la lógica de la productividad y se emparenta al concepto stocktoniano de crecer hacia los lados y no hacia arriba. Se trata de detenimientos que alteran la esperada demora en la inocencia infantil; son modos perversos de demorarse. El verbo "demorar" tiene la misma raíz latina que "morar". En este sentido es posible entender la demora como un modo particular de habitar el tiempo, de-morar en él. Para este análisis me referiré a *Le procès de Gilles de Rais* (1959), de Georges Bataille, y a otras obras de este autor, porque considero que iluminan la conjunción entre el mal, la infancia y el erotismo.

Propongo pensar las vinculaciones de transtextualidad entre la obra de Pizarnik y la de Bataille a partir del concepto de 'apropiaciones'. Tomo el término de Gunther

Grimm, quien lo utiliza para dar cuenta de la elaboración de obras artísticas nuevas a partir de modelos extranjeros. Como señala Grimm:

La investigación de la recepción productiva o de la producción receptiva se distingue de la antigua investigación de la influencia, por medio de la inversión de la perspectiva: la obra anterior ya no influye de manera causal-mecánica en la obra posterior, sino que el productor de la obra posterior se apropia de la anterior, a través de un trabajo intensivo. (1993: 295)

Grimm aporta la conceptualización del modo en que una obra extranjera puede ser recibida y reelaborada desde un lugar crítico y activo, y no meramente imitada o copiada. Este movimiento se encuentra implicado en el trabajo de Pizarnik sobre la obra de Bataille, como así también sobre la obra de Valentine Penrose, previamente analizada, y sobre la de Lewis Carroll y Hans Bellmer, en quienes me detendré más adelante. Es decir, no se trata de influencias sino de apropiaciones.

3. La monstruosidad de la infancia

El proceso de Gilles de Rais (1959), es una traducción/adaptación de Pierre Klossowski, con introducción de Bataille, sobre las actas del proceso judicial/inquisitorial al mariscal de Francia, Gilles de Rais (1404-1440), acusado de homicidios y violaciones seriales a niños y de brujería. En esta obra, Bataille señala que las conductas del asesino serial se asemejan a las de un niño:

No podemos negar la monstruosidad de la infancia. ¡Cuántas veces los niños, si pudieran, serían Gilles de Rais! Imaginemos el poder, prácticamente ilimitado, del que dispondrían. Sólo la razón determina la monstruosidad, que justamente nosotros llamamos monstruosa, por el hecho de que pertenece al hombre, al ser racional. En el fondo, ni el tigre ni el niño son monstruos, pero en este mundo en el que reina la razón, su aparente monstruosidad resulta fascinante. Escapan al orden necesario (1987: 290, traducción propia).

La monstruosidad que emparenta al asesino serial con el niño, según Bataille, está en aquello que sustrae al individuo de la ordenación racional, con acuerdo a fines, de la acción. El niño y de Rais escapan al ámbito de la productividad. Se podría decir, con Stockton, que no crecen hacia “arriba”, esto es, en un sentido cuya finalidad sería la productividad económica y la reproducción biológica y social de la especie. El niño y Gilles de Rais tienen cierto crecimiento lateral, en tanto que el desplazamiento operante en su crecimiento no constituye en ningún modo una tendencia hacia la elevación, un

crecimiento hacia arriba. Son las posibilidades materiales de hacer el mal las que determinan la ampliación del movimiento hacia los costados. Su fortuna y su poder vehiculizan el trágico incremento de posibilidades en su criminalidad. “El infantilismo tiene, en principio, cortas posibilidades, mientras que, en razón de su fortuna y su poder, el infantilismo de Gilles de Rais tiene por delante posibilidades trágicas. En sus crímenes, en efecto, Gilles no es a nivel visible el niño que ya es en germen. Su infantilismo espera, en la sangre, la grandeza trágica.” (1987: 301, traducción propia). Se ve aquí cómo, en primer lugar, Bataille establece una correspondencia entre *infantilismo* y mal. En segundo lugar, considera que ese mal infantil se desarrolla o se incrementa de alguna manera: de Rais va a acercarse progresivamente al niño que profundamente ya es.

Algo semejante ocurre con la Condesa. En la descripción que hace Pizarnik de su carácter, los signos del mal se encuentran mucho antes de manifestarse plenamente luego de la muerte del marido, sólo que no son considerados graves.

Un día en que paseaban por los jardines del castillo, Nadasdy vio a una niña desnuda amarrada a un árbol; untada con miel, moscas y hormigas la recorrían y ella sollozaba. La condesa le explicó que la niña estaba expiando el robo de un fruto. Nadasdy rio candorosamente, como si se le hubiera contado una broma. [...] Pero estos son juegos de niños –o de niñas. Lo cierto es que en vida de su esposo no llegó al crimen (2014b: 289).

Si en el Mariscal de Rais son el poder y el dinero los factores que dan lugar a un mayor despliegue de su potencial maligno-infantil, en la Condesa Báthory, además de estos dos elementos, y en asociación directa con ellos, el desencadenante será la muerte del marido guerrero, y, de alguna manera, el abrirse la posibilidad de ocupar en el poder el lugar de su cónyuge.

Asimismo, la inimputabilidad de la que Báthory goza durante un largo período de su vida de homicida se deriva de su pertenencia a la aristocracia. El punto de inflexión a partir del cual las altas esferas deciden dejar de hacer la vista gorda sobre el caso tiene lugar cuando la Condesa varía *la coloración* de la sangre de sus víctimas, y comienza a asesinar a jóvenes aristócratas. La narradora afirma que cuando la capturaron aceptó las acusaciones que pesaban sobre ella, y “declaró que todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango” (2014b: 295).

Hay cierta conmisericordia de parte de Bataille en el modo en que elige presentar a Gilles de Rais. Tanto su versión de De Rais como la versión pizarnikiana de Báthory se construyen desde una perspectiva nada inocente. Se trata de personajes que aúnan infantilismo y criminalidad. Y, al mismo tiempo, la estructura narrativa ubica a los

lectores en un lugar de voyeurismo y, en cierta medida, complicidad respecto del crímenes descritos. Como se vio en el capítulo anterior, Pizarnik nos hace testigos y partícipes silenciosos del deleite carnal de la condesa cuando tortura y asesina a sus víctimas. Construye la imagen de una homicida sonámbula, que no ocupa el rol de agente en la estructuración sintagmática del relato de sus crímenes, sino que solo observa con ojos vacíos una escena cada noche repetida con leves variaciones. A través de un dispositivo lingüístico, narrativo y poético preciso, la pieza ubica a los lectores en el lugar de cómplices de sus crímenes (porque después de todo no hacemos otra cosa que mirar, y eso es precisamente lo que ha estado haciendo la Condesa).

4. Crecimiento detenido

En la literatura y el cine de horror gótico, como señala María Negroni (1999), se produce una extraña asociación entre fantasías sexuales e infancia. Los personajes que encarnan lo monstruoso en estas obras actúan como “niños” cuyo crecimiento por alguna razón se ha interrumpido. Esta atrofia del desarrollo por parte de los personajes del gótico permite vislumbrar la conexión entre infancia y monstruosidad. Esta vinculación es central en el acercamiento a las piezas de Bataille y Pizarnik. “Podría decirse que Vathek, igual que Manfred⁴¹ u otros personajes de la literatura gótica, procura la detención del tiempo y la promiscuidad de la pena con la obstinación de quien se niega a haber perdido la infancia” (Negroni, 2015: 46). Por su parte, también Bataille, en *La literatura y el mal*, encuentra un patrón en las diversas formas del malditismo literario que aborda (que van desde personajes malévolos de novelas románticas como Heathcliff, a autores como Kafka y Jean Genet): en las caracterizaciones batailleanas del grupo heteróclito de autores y personajes que construye, la coincidencia principal es el rasgo de permanecer en cierto infantilismo, más allá del *quantum* de lo socialmente aceptado.

Además, la condesa y el mariscal participan de otra forma de lo que, de acuerdo con Stockton, ha sido categorizado por el psicoanálisis y por corrientes políticas reaccionarias (que abrevan sin saberlo del psicoanálisis y del evolucionismo darwiniano) como crecimiento detenido: la homosexualidad. “Esta última frase ha sido el diagnóstico

⁴¹ Vathek es el protagonista de la novela gótica homónima escrita por William Beckford (1782). Manfred es el protagonista de un poema escrito por Lord Byron bajo el mismo título (1816-1817).

oficial que ha aparecido a menudo para describir la supuesta inmadurez sexual de los homosexuales: su presumido estatus de niños peligrosos, que permanecen niños en parte porque fallan en tenerlos” (2009: 22, traducción propia). Freud concebía la homosexualidad en el niño como una etapa que en un desarrollo normal debía ser “superada”⁴².

En cuanto a estas imágenes que Stockton toma de ciertos discursos políticos y de planteos provenientes de algunos sectores del psicoanálisis, recuperaré al menos dos de ellas, que resultan significativas para pensar cómo se conjugan infancia y sexualidad en las obras de mi corpus: “patrones de vida atrofiados” y “estados atrofiados”, enunciados en referencia a los homosexuales (2009: 24). Se trata de dos sintagmas que bien podrían definir el modo ralentizado como se mueve la condesa cada día y cada noche, desde sus oscuros aposentos hacia los lavatorios del subsuelo de su castillo, bañados en sangre; de la muerte de una frágil doncella congelada, a la muerte de otra, ahora atravesada por acerados cuchillos que se abren en los senos de su autómeta predilecta, la fatal virgen de hierro; recordemos que uno de los instrumentos de tortura que la Condesa utiliza es una réplica de una autómeta que existió en Nüremberg: una mujer metálica con ciertos mecanismos que permitían que sus ojos se movieran, que sus labios se abrieran y cerraran, y que de sus senos maquillados surgieran cinco puñales con el fin de atravesar a las vírgenes destinadas a ser sacrificadas. La condesa se asemeja a su instrumento de tortura en la descripción pizarnikiana. En especial, en su mirada extraviada, sin más signo de vida que un lábil destello como un batir de alas de cuervo en sus lejanos ojos negros. Bataille también observa con gran detalle los andares de su niño monstruo, su mariscal Gilles de Rais, cuya vida pertenece también a una temporalidad otra. Su existencia se halla entregada al instante sagrado, al presente de la consumación sacrificial, que tiene lugar en cada uno de sus crímenes. Si bien Bataille elige mostrar a Gilles de Rais de un modo más analítico (aunque no deja de involucrarse con el personaje), menos poético que Pizarnik, también nos hace participar del detenimiento en el que su héroe está amurado. El modo en que está armado el libro, con la traducción comentada de las actas del proceso

⁴² Esto no debería resultar sorprendente, si se toma en cuenta cómo el psicoanálisis piensa en etapas sexuales madurativas en el niño que son sucesivamente abandonadas por el *τέλος* último que se concreta solo a través de la sexualidad genital. Aquí se podría pensar que, desde esta perspectiva de raigambre biologicista, cualquier sexualidad, aunque sea genital, cuando se aparta de su finalidad reproductiva también se distancia de ese tan elevado estadio evolutivo en el que el psicoanálisis la ubica, y pasa a conformar una suerte de *arrested development*. Los métodos anticonceptivos necesariamente *queerizan* también las versiones presuntamente cisheteronormativas de la sexualidad.

judicial e inquisitorial, contribuye fuertemente a generar la imagen de un detenimiento: una misma historia contada una y otra vez, con pequeñas variaciones. El efecto de asfixia es inmediato, el texto hace a sus lectores también presa de la tortura de ese tiempo detenido en el horror, en el que la violación, las torturas más aberrantes y el asesinato, se viven una y otra vez, sin salida. O sin otra salida que el proceso que dio lugar a las actas en las que se reproduce el encierro a muerte del criminal, en cuya lectura estamos atrapados, en una suerte de juego de cajas chinas.

5. El tiempo detenido del espejo y los instantes sagrados

Cabría aquí ampliar el análisis de la temporalidad fuera del tiempo, de la demora en la infancia, en las obras analizadas. En el personaje de Báthory el deseo de permanecer por siempre más allá del devenir temporal es lo que desencadena el mal. Los múltiples homicidios de la condesa tenían por objeto perpetuar su inmaculada belleza. Si bien la niñez y la juventud son etapas diferentes, el deseo de la condesa de no envejecer pone en juego una temporalidad anómala, en la que el detenimiento tiene lugar a partir del crimen, y esto la acerca mucho a Gilles de Rais, y al concepto de temporalidad infante a la que hice referencia como *Aión*. Báthory anhela permanecer joven, aunque sea a costa de innumerables muertes, y ciertos elementos de la construcción del personaje enfatizan este tiempo detenido. Como melancólica, la condesa mora en un espacio en el que “nada pasa” (Pizarnik, 2014b: 290); lo único parecido a una marcación temporal parece provenir de los gritos de las adolescentes suplicadas. El detenimiento de esa temporalidad especial que rige el alma melancólica, sumado al transcurrir de la trama en interiores, y a la capacidad de la condesa de construirse un ámbito casi por completo cerrado a lo masculino, la conforman como un ser que vive bajo el imperio de sus propias leyes, en un encierro espacial y temporal del que no procura salir.

Por su parte Bataille, en *La literatura y el mal*, indaga, en referencia al protagonista de *Cumbres borrascosas*, la existencia de arrebatos de exaltación “divina”, o “divina embriaguez” (1987: 30), que se oponen al mundo de los cálculos, y al bien, en tanto que este último se preocupa por el colectivo y por el porvenir. Esta “divina embriaguez” es cercana a la espontaneidad de la infancia y se produce necesariamente en el aquí y ahora. Los instantes de exaltación están presentes en el personaje de Báthory. Pizarnik pinta a la condesa como un ser pétreo, con un “terrible erotismo de piedra, de

nieve y de murallas” (2014b: 294), que sólo a través de estímulos fuertes logra despertar. Los arrebatos de pasión en los que la condesa despierta de su letargo, funcionan como contrapunto del detenimiento. Si bien el detenimiento es el que nada pasa y los raptos de embriaguez en los que se atisba un despertar a través del crimen parecen opuestos, ambos modos de construir temporalidades son ajenos al espíritu del cálculo. En esa medida se acercan a la dimensión lúdica habitada por los niños, donde el tiempo no puede ser numerado o contabilizado. Asimismo, la conexión establecida por Bataille entre muerte y sexualidad como rasgo clave del erotismo resuena marcadamente. Cabe recordar en este sentido un fragmento ya citado para dar cuenta de la construcción ‘inanimada’ de la Condesa, en el capítulo anterior:

Y ahora comprendemos por qué solo la música más arrebatadamente 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 (Pizarnik, 2014b: 289-290).

Bataille también establece una suerte de valoración de los delitos de acuerdo con el modelo de la soberanía: los actos criminales soberanos son aquellos que no se efectúan esperando un resultado. Son producto de arrebatos de pasión que hallan su propósito en su misma ejecución. En ese texto, señala la oposición entre las acciones “crapulosas” y las pasionales. Estas últimas, si bien condenadas por la ley, son a menudo rescatadas y revalorizadas por la literatura. Este juicio es lo que le permite rescatar a Gilles de Rais y a Báthory. Bataille enfatiza el carácter soberano del primero en alianza con el reino de la infancia. Esto se percibe como una resistencia a ingresar al universo del trabajo en ciertos personajes nobles del Medioevo y el Renacimiento. La degradación sería, según Bataille, un efecto necesario de ingresar en la esfera del trabajo productivo. El trabajo es una actividad subordinada⁴³, servil, en tanto que responde a otro propósito que le es externo. Entonces, aquel que quiere evitar llevar una vida servil debe en principio no trabajar. Le hace falta jugar y divertirse libremente como un niño. Para que el adulto pueda gozar de la libertad del niño debe estar ubicado en un estatuto privilegiado. En relación con esta libertad del aristócrata respecto de la esfera del trabajo y de la productividad se asocia la

⁴³ Según Bataille, “el trabajo no tendría en sí mismo interés. Es una actividad subordinada, servil, que sirve a otra cosa fuera de sí misma. Aquél que quiere escapar a la vida servil no puede, en principio, trabajar. Necesita jugar. Necesita divertirse libremente, como el niño: liberado de sus deberes, el niño se divierte. Pero el adulto no puede, como el niño, divertirse, si no es un privilegiado. Así como el hombre sin privilegios está condenado a trabajar, el privilegiado debe hacer la guerra.” (1959: 314, traducción propia).

idea de gasto improductivo, cara a Bataille, central en su análisis de economía general, *La parte maldita* (1949) y en sus pensamientos sobre el ritual, el sacrificio, y el erotismo. En su reseña biográfica sobre los hechos de la vida de Gilles de Rais, Bataille enfatiza las consecuencias de las *folles dépenses* (gastos locos) de Rais. El consumo incauto de dinero en una suerte de pira sacrificial da cuenta de una resistencia a someterse a la racionalidad del gasto productivo. Los crímenes de Báthory, si bien no son improductivos en lo que hace a la configuración del personaje y a la trama narrativa, sí están alejados del concepto capitalista de productividad. Esto también es en otro nivel lo que le ocurre a Pizarnik, y a ciertos personajes en los que se interesa Bataille en *La literatura y el mal*. No pueden ingresar en la dimensión del trabajo. Éste contempla la idea de duración, apunta a un devenir futuro, mientras que el sacrificio solo tiene en consideración el presente. En el libro mencionado, Bataille asocia explícitamente la exclusión de los nobles respecto de la esfera del trabajo a la infancia.

6. Los juegos de la muñeca (*Les jeux de la poupée*)

Volviendo a la tesis de Stockton sobre el niño *queer* y el desarrollo lateral del individuo en la infancia, el hecho de que el psicoanálisis, en su versión más tradicional, promueva una lectura de la homosexualidad como detenimiento del desarrollo sexual normal permite entender a las figuras monstruosas de la condesa y Gilles de Rais como metáforas de la homosexualidad. Aquí me interesa enfatizar que, si bien en *El proceso de Gilles de Rais*, Bataille efectúa una representación de la infancia que se puede pensar con Stockton en términos *queer*, en obras como *El erotismo* y *Las lágrimas de eros*, hay una mirada heteronormativa y androcéntrica que se cuela en sus tentativas por describir el erotismo en términos generales y universales.

Para indagar cómo los personajes de Báthory y Gilles de Rais pueden ser pensados como metáforas de la homosexualidad, citaré un fragmento del libro de Stockton:

Pero más pertinente respecto de la cuestión de los movimientos y suspensiones laterales es la explicación freudiana de la “perversión” no solo como inversión sino como desviación (*diversion*). Los pervertidos son “desviados”, uno podría decir, que se extienden o se detienen. Es decir, las persiones son características de gente que, o bien se extiende más allá de los caminos normales de la cópula, o bien se detiene en puntos intermedios en ese camino -y ambas desviaciones se presentan como movimientos hacia los lados o suspensiones en relación con el camino de la cópula- (2009: 25).

Cabe completar este postulado de Stockton con un aporte idiomático. En español la palabra *diversion* bien puede ser traducida por *desviación*, como propongo. Pero el término que más se le asemeja morfológicamente es “diversión”, que presenta una polisemia de la que el inglés carece. En efecto, la raíz del término en ambas lenguas es la misma: provienen de *diversio-onis*, sustantivo del verbo *diverto* (*divertere*) que significa separar, desviar, darse vuelta, hacer una digresión, oponerse, o divorciarse. En español, divertir es “desviar” solo en una segunda acepción. El sentido más extendido del verbo es “entretener, recrear” a alguien. Esta dimensión lúdica es fundamental para pensar en un movimiento no rectilíneo hacia la maduración sexual normativa. Porque, para que el niño se desarrolle hacia los lados, en el sentido en que Stockton entiende el crecimiento *queer*, en lugar de solo hacerlo hacia arriba, y permanezca en un estadio supuestamente atávico, debe ingresar la dimensión del deseo, del placer, y del juego. Por algo en la infancia la diversión es el máximo valor al que toda práctica apunta, a diferencia del mundo adulto en el que la productividad se logra a través de acciones encauzadas con seriedad. Las prosas tardías de Pizarnik son un homenaje a este modo de entender la infancia en su afinidad con la perversión, a través de un humor corrosivo y “desviado” del camino “normal” de la significación, tan alejado de la referencialidad normativa, como la sexualidad *queer* lo está respecto del camino “normal” de la cópula. Si se toma por caso *Los poseídos entre lilas*, *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa*, ¿No se está divirtiendo Pizarnik con la permanente divergencia del significante respecto de un significado elusivo que se escurre como el conejo relojero de Alicia? Por este motivo es también clave *La condesa sangrienta* como bisagra entre su obra poética publicada en vida en formato libro y su “obra de sombra” (Negroni, 2003). La di-versión aparece primero en el cuerpo, en la puesta en escena de una sexualidad divergente. Asimismo, la diversión está, perversamente formulada, como señalaba, en el niño monstruo que construye Bataille en su representación de Gilles de Rais, un hombre-infante que juega a torturar y a matar.

Con respecto a la vinculación entre el “mal” y el juego, me detendré por un momento en el modo como ambos asesinos seriales convierten a sus víctimas en juguetes, y cómo operan a la manera de coleccionistas. En el apartado titulado “Gilles de Rais et Báthory” del libro *Les larmes d’Éros*, Bataille afirma:

Sade conoció a Gilles de Rais y apreció en él la dureza de piedra. Lo más notable es esta dureza: “Cuando finalmente los niños yacían muertos, él los besaba... y a aquellos que tenían las cabezas

más bellas o los más bellos miembros, los daba a contemplar y cruelmente hacía abrir sus cuerpos y se deleitaba a la vista de sus órganos interiores” (1987: 619, traducción propia).

Una vez que mata a los niños, el mariscal de Francia observa sus cabezas y sus miembros. Aún antes de abrir los cuerpos para ver sus órganos interiores, la mirada que posa sobre ellos los disecciona, o, como buen aristócrata, los *hace* diseccionar. Entonces selecciona al más bello del inventario, de la colección de muñecos.

Báthory, por su parte, se extasía en la contemplación de sus bellas muertas. La condesa siempre elegía a las muchachas más “altas, bellas y resistentes” (Pizarnik, 1965: 285) para los suplicios. Hacía someter y acallar a sus víctimas por medio de sus sirvientas utilizando técnicas que las convertían en una suerte de muñecas-autómatas. En ciertas torturas, los procedimientos que conducen a la petrificación de las bellas torturadas son significativos: en la muerte por frío la doncella es convertida en témpano de hielo, al ser dejada a la intemperie bañada en agua. Como señalé en el capítulo anterior, en “La virgen de hierro”, la descripción del instrumento de tortura es cercana a la caracterización de Báthory. Correlativamente, la condesa, en su pasividad expectante, recibe rasgos que la aproximan a la autómatas, al tiempo que confunde a la víctima con la máquina. Además, como señala María Negroni, Báthory *es* su propia muñeca: las largas horas y horas frente al espejo, arreglándose el cabello, observándose milimétricamente, dan cuenta de este fenómeno. De alguna manera, en el modo en que Pizarnik construye la relación de Báthory con sus víctimas se encuentran elementos característicos de la infancia pero apropiados de modo perverso: la asesina juega con sus muñecas, que son versiones especulares de sí misma, pero se trata de muñecas de carne y hueso.

Para Stockton, es la sociedad adulta la que promueve que los sujetos se demoren en la infancia, es ella la que reglamenta y conduce esa demora. En el marco de esa demora el niño tiene la posibilidad de *queerizarse* creciendo en formas que no pueden ser aprehendidas dentro del concepto de *grow up*. Los personajes de la Condesa y Gilles de Rais se sustraen a la temporalidad de un crecimiento hacia arriba, esto es, en aras de la reproducción de las relaciones familiares, sociales y económicas. La demora en la infancia que proponen los textos analizados *diverge* de aquella que la sociedad adulta reglamenta en el disciplinamiento de los cuerpos y las mentes infantiles, en su afán por preservar su inocencia. A través de diferentes procedimientos tanto Bataille como Pizarnik *queerizan* cierta construcción de la infancia como espacio prístino e incontaminado de la inocencia. Y subvierten esta construcción a través de los propios

elementos que han servido para configurarla: el detenimiento de la temporalidad que conduce al mundo adulto, el juego improductivo, los juguetes, etc.

Hay ciertos conceptos de Bataille que son claves para entender a Pizarnik. Se puede ver su desarrollo en *La literatura y el mal* (1957). Allí, para este autor, la poesía, el erotismo, el mal y la infancia se asocian a la idea de gratuidad, a la libertad de sustraerse a la noción de productividad, y a la “ordenación obligatoria de la acción”, es decir, a la racionalidad de la acción orientada en función de una finalidad productiva, en términos del sistema capitalista. En este sentido, son instancias “soberanas”, cuya necesidad se impone por encima de cualquier cálculo. Bataille hace un recorrido por diversas figuras del vicio en una serie de autores que en su mayoría conforman el panteón de los malditos. Se trata de una lista de los escritores de cabecera de Pizarnik, que (en una suerte de catálogo de todos los catálogos) debería completarse con ella misma y con Bataille. Uno de estos puntos de unión clave entre la condesa de Pizarnik y el de Rais de Bataille está dado por algo que Bataille lee en cada uno de los autores de *La literatura y el mal* y que resuena en los lectores de Alejandra Pizarnik como omnipresente en su escritura y en sus autofiguras: la permanencia maligna o excesiva en la infancia.

7. Bataille, Penrose y Pizarnik

En el capítulo anterior, comparé *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik con su hipotexto explícito, *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose, desde la perspectiva de que ambas obras participan de la matriz architextual del cuento de hadas, con diversos acercamientos y distanciamientos respecto de su núcleo duro. En las conclusiones constaté que la versión de Báthory de Penrose retiene los rasgos sobrenaturales que le adjudica la leyenda y el folclore, mientras que Pizarnik delinea a una asesina serial sin tintes sobrenaturales, y esto la vuelve paradójicamente más siniestra, en tanto que lo ominoso depende del reconocimiento de una familiaridad con aquello que provoca espanto. Recordemos que, para Freud, lo siniestro es aquello de lo familiar que se torna extraño. Desprovista de tintes sobrenaturales, la monstruosidad de Gilles de Rais se emparenta a la de Báthory de Pizarnik. Pero a la vez, Bataille explica la necesidad de la gente de representárselo con estatura legendaria, para poder evitar el horror (lo siniestro) de reconocerse semejante al criminal. El autor francés señala, en este sentido, cómo se ha

tendido a conectar a la figura del mariscal con *Barbazul*, el viudo-femicida serial protagonista de un famoso cuento de hadas. Pero Bataille elige presentar a Gilles de Rais como un niño que juega, solo guiado por su deseo: explica que él cometía sus crímenes “guiado por su imaginación” (1987: 290, traducción propia). Se trata de un monstruo cercano, de un niño monstruo. Este acercamiento a la figura de un asesino serial guarda similitudes con la construcción pizarnikiana de Báthory. Para Bataille también el monstruo sagrado que Gilles de Rais encarna carece de rasgos supra o sub humanos. Y en este sentido puede interpelarnos con mucha mayor fuerza.

Una diferencia entre la construcción batailleana del personaje y la condesa de Alejandra Pizarnik que conecta al primero con la versión de Valentine Penrose sobre la húngara es el relato de la experiencia del placer sexual, un placer acotado, por cuanto el asesinato lo supera, pero existente, en tanto que puesto en palabras. Esto es: hay un goce en Gilles de Rais que se explicita como sexual, mientras que en Báthory versión Pizarnik se trata de la muerte grosera, y no de “la muerte figurada que viene a ser el orgasmo” (2014b: 287). Para de Rais la sangre está por encima del placer sexual, se la presenta en directa relación con el mismo, como su forma extrema. Otro tanto ocurre en la versión de Penrose, donde, además, la homosexualidad de la condesa se afirma como verdad documentada, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Alejandra Pizarnik donde se la señala como rumor. Otro punto de contacto con la versión francesa de *La condesa sangrienta* es el hecho de que en *Gilles de Rais* se denomina al personaje con apelativos que reenvían a lo maravilloso, a pesar de que en ningún momento le atribuye características sobrenaturales. El narrador se refiere a De Rais como “monstruo” y “ogro” (Bataille, 1987: 312), apelativos que también reenvían al universo de lo maravilloso. En Penrose y en Bataille hay descripciones de aspectos “abyectos” de la corporalidad, que socialmente son invisibilizados. En Alejandra Pizarnik estos elementos han sido borrados con sumo cuidado. Esto es lo que ocurre por ejemplo con las descripciones de la sangre y de los cuerpos en descomposición. En Valentine Penrose hay una disquisición sobre la tolerancia de la condesa a los malos olores: a cadáver, a sangre, a cráneos en descomposición, los aromas de la muerte sólo disimulados por fuertes perfumes. En Alejandra Pizarnik el olor se menciona mucho menos, y no aparece asociado de modo directo a la condesa. Es su marido quien tiene olor, y el inspector que viene a sentenciarla percibe el hedor a muerte. Pero de su olfato, o mismo de sus olores, nada se dice.

8. Divergencias entre Bataille y la díada Penrose/Pizarnik

En *Las lágrimas de Eros*, Bataille le dedica un capítulo a Báthory en asociación con Gilles de Rais. Allí rescata a Báthory, pero no dice nada que se refiera a ella específicamente. Señala que Sade se haría un festín con este personaje. Esto es, gira la perspectiva hacia un sujeto masculino y hacia el modo en que hubiera disfrutado del personaje de la condesa, de haberla conocido. Con respecto a Gilles de Rais, recupera datos mucho más específicos: su modo de matar, y su mirada estetizante sobre sus víctimas. Sobre Báthory dice que describirla serviría para hacer consciente qué es el hombre: “Se trata de abrir la consciencia a la representación que lo que el hombre realmente es”. Aquí la utilización del término “hombre”, como genérico para referirse a los seres humanos, algo nos dice sobre su acercamiento a la figura. Solo la va a retomar para señalar su importancia en relación con la apertura de la conciencia del “hombre”. Esto trae el eco de las demarcaciones genéricas entre víctima mujer y victimario hombre de las que parte la visión del sacrificio erótico en Bataille. Este autor desarrolla la idea de que, en el erotismo, hay un mutuo sacrificio en el que los seres discontinuos involucrados tienden hacia una continuidad. Pero al repartir los papeles entre el agente del sacrificio y la víctima, el rol activo siempre será sostenido por un hombre. En las disquisiciones de Bataille sobre el erotismo, “la amada” es siempre mujer y “el amante” hombre. En el mismo libro hay un capítulo que muestra a todas luces el androcentrismo en el que se anclan las teorizaciones de Bataille sobre el erotismo:

Pero el desorden –o la supresión– de las vestimentas es decisivo. De pronto, sin sus vestimentas, la mujer es un ser *abierto*, un ser abandonado; la mujer desnuda, delante del hombre que, deseándola, se prepara a abrirla sin medida. Desnudándose, ella es puesta a su merced, su desnudez pone de manifiesto su entero desfallecer (desmayo/falla). La desnudez difiere esencialmente de la muerte, pero la mujer vestida se opone al abandono de la desnudez como la muerte se opone a la vida y a la palabra. Esta mujer con sus vestimentas disponía de su voluntad: queda un cuerpo desnudo, sin defensa que llama a un abuso violento. El cuerpo, evidentemente, no es una cosa y, de él, no podría decir que la vida lo abandona de la misma manera que lo abandona en la muerte: pero él (el cuerpo) desfallece, se prepara, en este abandono, a gozar, aterrorizado, de su desfallecimiento (1987: 657, traducción propia).

La mujer está ahí para ser tomada, abierta, abusada, en tanto que su cuerpo desnudo invita a eso, la deja a merced del otro. Según Bataille, en el erotismo, nos sacrificamos al cruzar los límites de lo que nos define como humanos. Pero un sacrificio nunca es inocente. Siempre hay una víctima y un perpetrador. En este punto, el corrimiento de Valentine Penrose sobre las disquisiciones batailleanas respecto del erotismo es notable. René Hubert (1994) señala que, más allá de si Báthory cometió o no los crímenes que se

le atribuyen, lo que importa es el esfuerzo de Penrose por presentar una conciencia femenina inquietante, capaz de provocar interrogantes peligrosos: por ejemplo, ¿por qué las protagonistas deberían ser víctimas de hombres, actuar de modo virtuoso, conformarse a los patrones esperados, o ser coherentes desde el punto de vista psicológico? Penrose, además de plantear estos valiosos interrogantes, inaugura una torsión reterritorializadora sobre el pensamiento androcéntrico del erotismo en Bataille. Trabaja con el intertexto batailleano, pero se centra en la figura de una homicida sádica a quien declara abiertamente lesbiana. Pizarnik vuelve a torsionar la asignación de roles de víctima/victimario porque revisita a Bataille habiendo antes pasado por el tamiz regenerizador de Penrose. Esto es: Pizarnik construye una figura femenina pasiva y desfalleciente, pero con la diferencia de que ahora será también victimaria. Esto es central para echar luz acerca de su visión del erotismo femenino y sobre su idea de qué significa la pasividad. Esta parece involucrar un potencial de agencia insospechado, en tanto puede esconder los crímenes más atroces. El erotismo de raigambre batailleana se aparta, a partir de la mirada de estas dos escritoras, de sus implícitos falocéntricos.

Coda: Sobre las primeras ediciones de *La condesa sangrienta*

En las primeras ediciones en revistas de *La condesa sangrienta* hay una diferencia terminológica aparentemente nimia, pero que ilumina un tema clave en la pieza. Creo que esta decisión de la autora está en sintonía con los modos textuales en los que se produce el enclosetamiento del deseo lesbiano en esta pieza. Tomo el postulado teórico de Leonor Arfuch en su *El espacio biográfico* sobre la importancia de leer los silencios, y en este caso lo extiendo también al eufemismo y a la inexactitud terminológica, como síntomas de una represión epocal que de alguna manera aún pervive.

La condesa sangrienta se publicó primero en revistas (*Dialogos -1965 México-* y *Testigo -1966 Buenos Aires*). Aparece en el número 5 de *Diálogos*⁴⁴, julio-agosto de 1965, con un título diferente, en la sección “Lecturas”, al igual que un artículo titulado “Sobre dos novelas”. Este último texto es realmente un comentario, o una crítica sobre dos novelas editadas por Joaquín Moritz: *La comparsa*, de Sergio Fernández, y *En tela de juicio*, de Sergio Galindo. Se puede decir que la revista respetó la ubicación que Pizarnik le daba a esa obra, como “comentario” de la novela de Penrose. Aunque si se lee este texto, seguido de “Sobre dos novelas” salta a la vista la diferencia genérica: el texto de Pizarnik empieza emulando una reseña, pero pronto, a la manera de los textos de Borges, se vuelve ficción por derecho propio. La obra habilita a su lector a prescindir de la obra supuestamente reseñada, cosa que no pasa con el artículo con el que comparte sección. Una primera pregunta es entonces, ¿Por qué disfrazar esta pieza eminentemente literaria de reseña?

Como mencioné al comienzo del capítulo 1, hay al menos dos críticas: Silvia Molloy y Susan Chávez Silvermann, a quienes se suma más recientemente Laura Arnés, que analizan la ficción pizarnikiana desde el concepto de closet. En *La condesa sangrienta* se recurre a estrategias textuales que permiten a la vez decir y no decir el lesbianismo de la protagonista. Ubicar esta ficción no bajo el estatuto de la autoría plena,

⁴⁴ Extraído de internet: (<http://www.elem.mx/institucion/datos/1822>)

“Desde la primera hasta la última entrega, Ramón Xirau se mantuvo como director. Las secciones que permanecieron durante casi todos los números fueron “Epígrafe” y “El eterno retorno”, cuyo propósito era reflexionar sobre distintos temas en una actitud que Xirau, su autor, califica de “personalista”. La publicación incluía también, “Las artes”—con noticias sobre libros recibidos—, correo, datos sobre colaboradores, ensayos breves, reseñas firmadas e información sobre exposiciones. Esta sección comienza a dividirse en varios rubros a partir de la entrega 19 (enero-febrero de 1986), como “Las artes”, “Lecturas”, “Libros” y “Colaboradores”. Para 1972 (entrega 48, noviembre-diciembre), “Lecturas” se llamará “Libro a libro”, y en 1981 la sección “Artes” desaparece. En 1985 sólo permanece “El eterno retorno” y “Comentarios”, y se incluye la sección “Reseñas”. Este último año la publicación aparece mensualmente.”

sino como reseña de una obra escrita por otra autora, puede ser leído, en este sentido, además de como acto de humildad intelectual, como distanciamiento de una figura doblemente ‘culpable’ (asesina y lesbiana).

El título bajo el que es publicado, en esta primera edición es: “La libertad absoluta y el horror”. Este título también es distanciador en mucho mayor medida que el que llevará luego, porque establece desde antes de la lectura una evaluación moral del texto. Y esto es precisamente aquello que a la autora, en principio, no le interesa hacer. Recordemos que uno de los aspectos que considera más valiosos de la biografía novelada de Valentine Penrose es que no se haya detenido en la evaluación moral, para concentrarse en la estética: “La perversión sexual y la demencia de la condesa Bathory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje.” (1965: 282).

Este texto tiene, como todo el volumen, ilustraciones de Leonora Carrington, que también es autora del arte de tapa. La presencia de esta artista surrealista mujer aquí ilumina un aspecto marginado del movimiento: las mujeres artistas, no como musas sino como autoras de una obra con valor propio. Valentine Penrose es otra figura activamente “olvidada”⁴⁵ del movimiento. Carrington además estuvo conectada con el movimiento surrealista en Sudamérica. Recordemos que tenía un vínculo afectivo-artístico con la argentina Leonor Fini.

Además de una errata⁴⁶, lo que llama la atención de esta primera edición, contrastada con todas las posteriores, es que en lugar de “homosexualidad”, leemos: “uranismo”. El término, nada coloquial, proviene del francés *uranisme*, y este del latín *uranismus*, derivado del griego οὐρανία, *Ouranía* 'celestial', epíteto de Afrodita. Es un cultismo que designa la homosexualidad masculina. Esta edición constituye el exponente más fuerte del enclosetamiento del deseo lesbiano, que se nombra a través de este término incorrecto, sumado a la condena moral mucho más explícita hacia la condesa, por estar contenida en el título (*La libertad absoluta y el horror*). A este respecto, se torna necesario considerar que esta revista se edita en México en 1965 y cabría pensar qué imágenes de las mujeres construyen los textos que aparecen en la publicación. Las pinturas de Leonora

⁴⁵ Que el surrealismo sea sinónimo de Éluard, Breton, Magritte, y no de Valentine Penrose y Leonora Carrington no es producto de inocentes elecciones basadas en conceptos pretendidamente neutrales como la calidad artística. El canon es una producción política.

⁴⁶ En el ejemplar consultado, falta una línea en el apartado o viñeta “La fuerza de un nombre. Pizarnik, Alejandra (1965); “La libertad absoluta y el horror”, en Revista *Diálogos*, México, El colegio de México, número 5, julio-agosto, pp.: 46/51. Ejemplar consultado en la Biblioteca del Iberoamericanisches Institut de Berlín.

Carrington conviven con ciertos textos extremadamente misóginos, como la necrológica a Doña Manuela Reyes⁴⁷, que aparece inmediatamente a continuación de la pieza de Pizarnik. Esta elección del término uranismo, como decía, pone en evidencia un enclosetamiento marcado: En los dos capítulos anteriores, dedicados a *La condesa sangrienta*, expliqué cómo Pizarnik, a diferencia de lo que ocurría en Penrose, nunca afirma taxativamente el lesbianismo de Báthory, sino que lo desliza en la forma de un rumor, algo que no ha sido comprobado. Además, la palabra lesbianismo no aparece en ninguna de las ediciones de la *nouvelle*: “Y a propósito de espejos: nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la *homosexualidad* de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por lo contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho mas que le correspondía” (Pizarnik, 1965: 290. La cursiva es mía). Se opta por una palabra pretendidamente neutra en términos de género⁴⁸. En la edición de *Testigo*, la elusividad es mayor, porque se elige un término que ya ni siquiera es el neutro, que refiere tanto a hombres como a mujeres, sino que sólo resulta aplicable a la homosexualidad masculina.

Ya en la edición de *Testigo*⁴⁹, es decir, en la edición en formato revista inmediatamente posterior, de 1966, no aparece la palabra uranismo, sino “homosexualidad”, como ocurrirá en las ediciones en soporte libro.

⁴⁷ “Doña Manuela Reyes, in memoriam:

Modelo de amistad, de afecto, de prudencia en la mujer, Manuelita, como la llamaba Don Alfonso, fue siempre parte importantísima de la vida y obra de su esposo. Donde él estaba, estaba ella para ayudarlo; cuando él investigaba los deslindes, las juntas de sombras, las Ifigenias crueles, los virreynatos de filigrana, allí estaba Doña Manuela para oírlo, para colaborar con él, para compartir con él la alta sabiduría. En los últimos años, en la vastísima biblioteca rodeada por la casa, Manuela Reyes cuidaba a Don Alfonso. Solía pedirle que nos leyera alguna página recién salida de su pluma. Se resistía un poco, por cortesía, Don Alfonso; se sonreía para pronto acceder. Muerto Reyes, Manuela cuidó sus papeles, vigiló con Ernesto Mejía Sánchez las obras completas, estuvo siempre atenta.

Mujer de carácter, fue Doña Manuela Reyes un mucho de Alfonso Reyes. Tan Don Alfonso mismo, supo mantener siempre su propio carácter inteligente, jovial, ágil para levantar ánimos. Para todos los que la conocimos, Don Alfonso y Doña Manuela fueron inseparables. Queremos imaginarlos juntos: *siempre*.” (*Testigo*, 1965: 52).

No creo necesario abundar en mi lectura de la posición subsidiaria y ancilar que se le atribuye a la mujer respecto del hombre como sujeto creador pleno. ¿Qué mejor manera de conmemorar a alguien que acaba de fallecer que hablar de lo útil que fue para su marido, de su gran capacidad para cuidar al hombre y brindar palabras de aliento a los allegados?

⁴⁸ Sabemos que la lengua no es inocente y que la presunta neutralidad es una ficción, pero esta discusión no estaba sobre el tapete en 1965. Aunque, de todos modos, es notable la elección de la palabra *homosexualidad* por sobre *lesbianismo* si se toma en cuenta que Pizarnik tiende a una búsqueda de la palabra justa.

⁴⁹ Puede ser interesante leer las declaraciones de principios de la revista *Testigo*, porque allí resuenan muchos de los tópicos que se van a desarrollar en *La condesa sangrienta*, de otra manera.

“La estrella está ahí, clavada en el espacio. Brilla, nos muestra su presencia. Terrible testigo de los hombres. Pero está lejos, demasiado lejos. Los ve: nada puede hacer por ellos. Y por estar tan lejos, seguramente nada le importa. Se limita a brillar, a mirarlos con su ojo único, brillante pero fijo.

Los títulos de las dos revistas son significativos: *La condesa sangrienta* es tanto un *diálogo* con el hipotexto de Valentine Penrose, y con diversas obras literarias, muchas de las cuales están señaladas en los acápites, como también una obra sobre un personaje que opera como una suerte de *testigo*, en parte por la impasibilidad de la condesa frente a sus propios crímenes, y en parte, según María Negroni, por el lugar que ocupa esta pieza en la totalidad de la obra de la autora, como *testigo lúcido* entre su obra canonizada y su obra de sombra. También hay que señalar el sentido político de la acepción de ‘testigo’ que recupera la revista. Recordemos que es previa al golpe de Onganía (junio de 1966). En el N° 9 un editorial declara que la revista dio testimonio, en la medida de las posibilidades, de lo que estaba pasando.

El texto de Pizarnik está publicado como comentario. Está en la sección “Uno y el Universo”, en una secuencia de comentarios. Viene después de: “Le Corbusier y el purismo pictórico”, por Córdoba Iturburu; “Lo místico y lo profano en la bienal de San Pablo”, por Norberto Berdía; “De cómo la felicidad de unos nace de la desdicha de otros”, por César Fernández Moreno; “Examen del New American Cinema”, por Ítalo Manzi. Lo sucede “El regreso a las fuentes”, por Héctor René Lafleur. Llama la atención que en la parte de comentarios, los autores son todos hombres. Sin embargo, sí publica “mini cuentos” María Etchart. Y en la “Primera encuesta de *Testigo*” hablan varias mujeres: Silvina Bullrich, Beatriz Guido, Lea Lublin. El primer encuestado es Enrique Pichon Rivière, el segundo psicoanalista de Pizarnik.

Testigo está, por supuesto, bastante más cerca de los hombres que la estrella. Y está junto a ellos, está entre ellos. Cercano o no, el testigo es, por definición, *el que está fuera del conflicto*; es solamente el que conoce el conflicto. Esta revista propone una manera distinta de ser sujeto del acto testimonial.

Testigo no acepta el conocimiento pasivo; quiere algo más de lo que ya conoce; quiere indagar. ¿Qué pasa en este mundo de hoy, en esta segunda mitad del siglo XX? ¿Qué pasa en esta tierra del Sur, qué pasa en este continente, virgen todavía para todo menos para el dolor? ¿Qué pasa en el planeta, más allá de las fronteras? ¿Fronteras de qué? *Testigo* mira la realidad de este momento, la realidad de este lugar, y al tomar conciencia de estas realidades, se estremece. En griego, testigo se decía mártir. *Nosotros queremos entender por testigo no sólo al que simplemente observa sino también al que presta testimonio con su propia sangre.* *Testigo* no acepta los retrocesos. Es rebelde, sin estridencias gratuitas. Cree en la libertad y la sostiene. Quiere conocer todo lo que asume significado humano, y que se discuta. Considera necesario reunir las expresiones válidas que en nuestro país y en otros países existen, en tanto esos valores integran esquemas que puedan interesar a todos, se compartan o no. Porque si se ignora partes de la realidad, sean mayorías inmensas o muy selectas minorías (no menos inmensas, según el Poeta), el acto testimonial no será nunca verdadero.

Testigo quiere dar cuenta de los conflictos, de los hechos, de las vidas y de los sueños. Quiere ser espejo en que todos podamos contemplar nuestras excelencias y nuestras miserias, a fin de que conociéndolas puedan ser materia de crítica, que es la forma de que el hombre se conozca a sí mismo.

Testigo es de una esencia distinta que la estrella; no es impasible. Si de él brota una luz, se la verá parpadear, como un latido. Dará su verdad; la dará a veces con pasión, y si es necesario, con desesperación.

Para que todos crean, justamente, en su testimonio.” (La dirección) (*Testigo*, p. 1-2). Las cursivas son mías.

A simple vista parecería que el texto de Pizarnik es totalmente diferente de los otros comentarios, y que debió haber *desentonado* nuevamente allí. Tanto Pichon Rivière como Gino Germani escriben algo más parecido a editoriales. A partir de Silvina Bullrich hay algo más parecido a entrevistas.

La primera edición en formato libro es la de Editorial Aquarius, de 1971, pero también cabe mencionar la de López Crespo editor, de 1976. La particularidad que tiene con respecto a las ediciones posteriores es que los epígrafes aparecen en la hoja aparte que corresponde al título de cada capítulo. El diseño de tapa es de Iyonne Taleb: Paloma Picasso personificada en el rol de Bathory en *Inmoral tales. Contes immoraux* es una película francesa escrita y dirigida por Walerian Borowczyk, que antologa cuatro historias eróticas, y se basa en la obra de Penrose para retratar a una Báthory abiertamente sexualizada. Entonces, la decisión de López Crespo es un tanto *traidora*, como aquellas ediciones de libros que ponen en la tapa una imagen de la adaptación cinematográfica, sólo que en este caso la traición es doble: se trata de la adaptación cinematográfica del hipotexto penrosiano y no de la obra de Pizarnik.

La edición de la *Prosa Completa* a cargo de Ana Becció publicada en 2001, y reeditada en 2002, 2003 y 2014, ubica la obra bajo la categoría: “Artículos y ensayos”. De modo que hasta la actualidad la obra sigue *desentonando* en el grupo dentro del que se elige ubicarla, como si la *disonancia* no fuera privativa de la protagonista de la historia. En efecto, poco tiene que ver genéricamente *La condesa sangrienta* con la reseña de *Nadja* de Breton o de *El ojo* de Alberto Girri. Hay un respeto excesivo a la asignación architextual de la autora respecto de su obra, que continúa el lugar de ancilaridad que se otorgó a la pieza en vida de Pizarnik respecto del hipotexto penrosiano.

Entonces, tanto la asignación genérica como ciertas decisiones editoriales generan un desdibujamiento de la autoría, y por consiguiente de la responsabilidad de Pizarnik sobre su obra. Es mucho más indirecto reseñar la descripción y relato de un personaje y una vida que construirlos. Asimismo, la elección terminológica de la palabra *uranismo* en la primera edición de la pieza pone en evidencia de modo quizás más material y palpable el enclosetamiento del deseo lesbiano en una suerte de velado *de eso no se habla*. Esto avala las lecturas de una serie de críticas feministas, entre las que se cuentan Molloy, Chávez Silverman y Laura Arnés, según cuyas lecturas la represión del lesbianismo es tan intensa y violenta en la pieza que sólo puede decirse a través del crimen.

Si bien he desarrollado la idea de que Pizarnik instala el deseo lésbico en el corazón de una narrativa construida como un cuento de hadas, las ambivalencias en su

relación con el acto de decir este deseo son intensas. Y esto también se percibirá cuando veamos, en el capítulo siguiente cómo construye a otra lesbiana en cercanía con la figura del lobo feroz en “Violario”.

Capítulo 3: Reescrituras de cuentos de hadas en Alejandra Pizarnik.

En los capítulos 1 y 2, me ocupé de analizar las relaciones de transtextualidad que se establecen entre *La condesa sangrientas* con los cuentos de hadas, con su hipotexto, *La comtesse sanglante* de Penrose, y con textos de Georges Bataille. En este capítulo indagaré ciertas prosas pizarnikianas de publicación póstuma en formato libro, que reescriben explícitamente cuentos de hadas, como *Caperucita roja*, *Blancanieves* y *La bella durmiente*, y las ocurrencias intertextuales de estos relatos⁵⁰ y de *La sirenita* en poemas de la autora, en algunos textos ensayísticos y en sus *Diarios*.

El *corpus* que analizaré se compone de las siguientes obras: “Violario” y “La verdad del bosque” (1971), “A tiempo y no” (1968), “Aproximaciones” (1956-1958), “La enamorada” (1956).

“Violario” y “La verdad del bosque” fueron publicados en *Revista de Occidente*, Madrid, número 100, en julio de 1971, con el título de “Momentos”, y recogidos en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1975, y *Textos de Sombra y últimos poemas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1982. “A tiempo y no” fue publicado en la revista *Sur*, número 514, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1968. Posteriormente, aparece en *Prosa completa*, a cargo de Ana Becció, en 2002. “Aproximaciones” (1956-1958), forma parte de una carpeta de 41 hojas mecanografiadas y corregidas a mano que se incluyen en la edición de *Poesía completa*, a cargo de Ana Becció, en 2002. “La enamorada” forma parte de *La última inocencia* (1956).

Cabe aclarar que utilizaré la categoría de “textos de sombra” en esta tesis para hacer referencia a los textos (en su mayoría prosísticos) que Pizarnik escribe hacia el final de su vida, y sólo publica parcialmente en revistas. Muchos de estos materiales encuentran

⁵⁰ En la obra de Pizarnik, hay muchas referencias al universo de los cuentos infantiles. En el poema “Endechas, III”, de *El infierno musical* (1971): “Aprisionada: no has sabido prever que su final iría a ser la gruta a donde iban los malos en los cuentos para niños” (2014: 289); en “Aproximaciones”: “Morir como muere un animal pequeño / en los cuentos para niños” (317); en “Sala de psicopatología”: “todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales” (414); en “Reconocimiento” de *Los trabajos y las noches* (1965): “Tú hiciste de mi vida un cuento para niños / en donde naufragios y muertes / son pretextos de ceremonias adorables” (161); en “Los poseídos entre lilas”: “Una habitación con muebles infantiles de vivos colores. Luz como una agonía, como cenizas. Pero también, a veces, como una fiesta en un libro para niños.” (2014: 165); en los *Diarios*, en la entrada del 30 de abril de 1965: “Esto no es un cuento de hadas. Sí, lo sé- ¿Entonces? No lo sé, en verdad aún no lo sé. Aún iré al bosque a danzar y a cantar con los otros niños” (2013: 718/719); en una entrada del 30 de julio de 1962, leemos: “Hoy estoy muy débil, como si hubiera dormido bajo la lluvia y, como si yo fuese una niña de terciopelos y encajes, veo un bosque de ternura poblado de manos de seda y gritos acariciantes y vientos como nodrizas infinitamente generosas y versos para niños tristes y consejos para hacer que la delicia del arcoíris dure toda la noche” (441/442).

una publicación póstuma en formato libro en *Textos de sombra y últimos poemas* (1982), y posteriormente reaparecen en *Prosa completa* (2002), donde, a su vez, se incorporan textos hasta el momento inéditos.

1. Antecedentes sobre la reescritura de cuentos de hadas en obras de Pizarnik

María Negroni (2003) y Patricia Venti (2008) llaman la atención sobre la atmósfera de cuento de hadas que se construye en *La condesa sangrienta*. Fiona Mackintosh (2003) analiza los textos prosísticos que constituyen una parte del objeto de este capítulo, y que reescriben explícitamente cuentos de hadas. Mackintosh considera que “La verdad del bosque” es un poema donde se establece el marco de la infancia a través de la figura de Caperucita Roja, solo para ‘violarla’ brutalmente en los subsiguientes poemas. Recordemos, en este sentido que “La verdad” es publicada inicialmente junto con “Violario”, “Tragedia” y “Niña en jardín”. Si bien no me detendré en los últimos dos, porque no reescriben cuentos de hadas, hay indudablemente una continuidad, que llevó a la autora a publicarlos en conjunto como ‘momentos’ de la infancia. Mackintosh se limita a analizar “La verdad del bosque” como ‘marco’, cuando este texto tiene mucho más para decir. Se halla fuertemente conectado a las disquisiciones pizarnikianas sobre qué es lo real, la fantasía y qué lugar ocupa el lenguaje y la representación en la tentativa, condenada al fracaso, de aprehender la realidad. Sobre “Violario”, Mackintosh llama la atención sobre el neologismo, o combinación de elementos, entre ‘violar’ y ‘velorio’, señala que la *femme de lettres* es un personaje ‘repugnante’, y conecta el tema de la “violación de la inocencia” (154) con *La condesa sangrienta*. A este último respecto afirma que, si bien las víctimas no son niñas, este tema es omnipresente, y, si bien no estoy de acuerdo en este punto con Mackintosh, ella afirma que la inocencia violada aparece en primer plano por la descripción enfocada en las perversiones de la condesa dejando de lado el sufrimiento de las víctimas. Con respecto a “A tiempo y no”, Mackintosh se circunscribe a analizar allí las referencias al universo carrolliano, más explícitas que aquellas que nos remiten a los cuentos de hadas.

Aquí me propongo analizar las configuraciones de la infancia que tienen lugar en las reescrituras de cuentos de hadas de los textos seleccionados. Asimismo, como mencioné, me interesa ver las torsiones en las construcciones de estereotipos de género que se articulan en las piezas. Con respecto a este último punto, tomaré en cuenta la perspectiva de Silvia Molloy en su artículo “Identidades textuales femeninas: Estrategias de

autofiguración” (2016), donde se detiene en ciertas figuras femeninas que anclaron fuertemente en el modernismo en la pluma de escritores hombres. Estas imágenes mitologizantes tienden a ubicar a las mujeres en polaridades extremas alejadas de la esfera de lo humano: “la mujer virgen, niña, juguete; la mujer demonio, seductora, bruja” (70). Esto se relaciona con las figuras del ángel y el monstruo trabajadas por Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979), y con las ‘bellas atroces’ a que ya hice referencia en el capítulo 1, pero se trata de un análisis con perspectiva de género ubicado en el contexto literario latinoamericano, motivo por el cual resulta pertinente para pensar ciertos aspectos de la escritura de Pizarnik. A través de diferentes estrategias discursivas, muchas escritoras latinoamericanas se apropian de las construcciones de lo femenino canonizadas en el modernismo, a menudo, para cuestionarlas y reterritorializarlas. En Pizarnik, frecuentemente, el procedimiento crítico es cierta hipertrofia o exageración en los motivos donde las figuras de mujeres son miniaturizadas y ubicadas en un lugar de labilidad. También es posible encontrar otros procedimientos que involucran torsiones de género sobre los cuentos de hadas que funcionan como intertexto. Una de las principales es la inscripción del deseo de mujeres por otras mujeres en textos que retoman relatos donde las figuras masculinas eran las que dominaban la trama.

2. Las reescrituras pizarnikianas de cuentos de hadas:

Caperucita roja

Entre los teóricos que abordan los cuentos de hadas, hay consenso en la idea de que *Caperucita roja* es, quizás con mucho mayor evidencia que otros relatos, una historia fuertemente sexualizada, en especial en la versión de Charles Perrault. Djuna Barnes en *El bosque de la noche* presenta una reflexión orientada en este sentido: “Dios, los niños saben algo que no pueden decir; les gusta ver a Caperucita y al lobo en la cama” (1936: 9). Bettelheim, haciendo referencia al aspecto cromático del cuento, señala que “Rojo es el color que simboliza las emociones violentas, sobre todo las de tipo sexual” (2013: 191). Y Zohar Shavit, en su comparación de la versión de Perrault con la de los hermanos Grimm, enfatiza el sesgo erótico de la primera, por sobre el educativo de la segunda. En sus palabras:

La representación del caballero que abusa de la inocente niña del pueblo se ve reforzada en el texto por los elementos eróticos que acompañan a su descripción: su belleza, el color rojo que la simboliza y, por supuesto, la escena erótica del lecho, en la que la niña se sorprende al descubrir cómo se ve la 'abuela' en la cama, después de

que esta le pide que se desnude y vaya a acostarse con ella (1999: 325. Traducción propia).

Por su parte, María Tatar⁵¹ (1999), imagina que los narradores folcloristas que pusieron a circular las diferentes versiones que anteceden a *Caperucita*, debieron complacerse en el potencial del relato para las insinuaciones eróticas. Cuando Perrault publicó su colección de cuentos de hadas en 1697, la historia de *Caperucita roja* ya llevaba bastante tiempo de circulación. Con respecto a la versión de los hermanos Grimm, la colección de cuentos de hadas, que contenía *Caperucita roja*, apareció por primera vez en 1812, más de cien años después de que Perrault publicase su primera versión.

La característica más notable de Caperucita es su curiosidad. Ella, a diferencia de otros niños pequeños que aparecen en los cuentos de hadas, no teme en absoluto salir al mundo exterior: el deseo la mueve hacia afuera del hogar. Y, de hecho, salir no está prohibido. Para atravesar el bosque hay un camino seguro; el peligro aparece cuando la niña se aparta de él. Un elemento diferencia a *Caperucita roja* de relatos como *Hansel y Gretel*, donde los personajes femeninos tenían un gran poder y poseían la capacidad de proteger o poner en peligro a los infantes desvalidos: aquí las mujeres adultas apenas pueden proporcionar consejos que luego no son tenidos en cuenta. Como señala Bettelheim:

Caperucita roja, de forma simbólica, proyecta a la niña hacia los peligros de sus conflictos edípicos durante la pubertad y, luego, la libera de ellos de manera que puede madurar libre de problemas. Los personajes maternos de la madre y la bruja, que eran tan importantes en *Hansel y Gretel*, son insignificantes en *Caperucita*, donde ni la madre ni la abuela pueden hacer nada: ni siquiera amenazar o proteger. En cambio, el personaje masculino es mucho más importante y está dissociado en dos formas completamente opuestas: el seductor peligroso que, si se cede a sus deseos, se convierte en el destructor de la niña; y el personaje del padre, cazador, fuerte y responsable (2013: 190).

Hay que tener en cuenta este rol pasivo de las mujeres adultas, porque se trastoca totalmente en “Violario”, relato en el que el lobo feroz y la abuelita se amalgaman en una anciana seductora lesbiana con tintes pedófilos y cierta cuota de velada necrofilia. Aquí también, como ocurriera en *La condesa sangrienta*, Pizarnik instala el deseo de una mujer por otra en el corazón de un cuento de hadas.

⁵¹ Tatar releva el antepasado folclórico de *Caperucita*: “La historia de la abuela”, una versión editada en Inglaterra en 1885 que, de acuerdo con el folclorista francés Paul Delaure, circuló oralmente al menos un siglo antes. La protagonista de esta historia logra escapar del lobo. Primero llega a la casa de la abuelita e ingiere carne y vino, que resultan ser carne y sangre de la abuela. Entonces hace un *strip-tease* y se mete en la cama con el lobo, a quien logra engañar para tener la posibilidad de escaparse.

Ya en 1968 Pizarnik se encontraba trabajando en “La verdad del bosque”. En la entrada del 15 de junio, se lee: “Cahier Jaune: pasar a máquina los textos definitivos y trabajar en ‘La verdad del bosque’ (esto podría ser un hermoso título)” (2013: 786). Luego, el 23 de junio: “Corregir, por ahora ‘La verdad del bosque’ (I y II) y, acaso antes, ‘Había una vez’” (789). “Violario” es mencionado el mismo año, casi inmediatamente después: “Trabajé algo en ‘Violario’ (para vengarme, en parte de S.O., para salvarnos a los dos: Al Dr. P.R. y a mí. Salvarnos, o mejor, sanarnos” (791). Luego hay una referencia a la rigurosidad del método de corrección de “Violario”: “El método riguroso y artificial con que corrijo ‘Violario’ tiene la ventaja de permitirme un lenguaje punzante y acerado como un cuchillo” (791). El lenguaje de “Violario” es tan punzante y acerado como su temática.

A diferencia de lo que ocurre en los cuentos de hadas que funcionan con una estructura narrativa bastante ordenada, a saber: introducción, nudo y desenlace, en “Violario” toda la sucesión de eventos se resume en el primer párrafo:

“De un antiguo parecido mental con caperucita provendría, no lo sé, el hechizo que involuntariamente despierto en las viejas con cara de lobo. Y pienso en una que me quiso violar en un velorio mientras yo miraba las flores en las manos del muerto” (2014b: 33). Hay un aura de irrealidad sobre toda la escena: “De un antiguo parecido mental”. Aparecen fuertes referencias literarias en la construcción del personaje de la loba: “la vetusta femme de lettres”, “con ese ardor a lo Renée Vivien, con ese brío a lo Nathalie Clifford Barney”. No es sólo una vieja con cara de lobo, es una vieja lesbiana con aires de literata, que además lee su parecido mental, e insiste en que la protagonista mire las flores que adornan al muerto, con una “sáfica unción”.

Estoy de acuerdo con Mackintosh en que “Violario”, como reescritura de *Caperucita roja* resulta sumamente transgresora en términos de la imagen de la infancia como espacio de una inocencia incontaminada, que mencioné en la introducción de esta tesis. La reescritura pone mucho énfasis en aquello que para Susan Brownmiller (1976) es el nodo de *Caperucita roja*: “*Caperucita roja* es una parábola de la violación”⁵² (343, 344). “Violario” es, como resulta evidente, y como ya señaló Fiona Mackintosh, un juego de palabras que combina “Velorio”, espacio donde transcurre la escena, con “Violación”, la acción que tiene lugar entre los brazos de la anciana que aparentemente solo acompaña a la protagonista en una escena de duelo. Se trata de un abuso invisible para los demás:

⁵² Traducción propia.

“Nadie hubiera podido conjeturar, viendo mi estampa adolescente, que la vetusta *femme de lettres* hacía otra cosa que llorar en mi cuello”. El carácter velado de la violencia la vuelve doblemente siniestra. Bajo la apariencia del llanto y la búsqueda de contención, la vieja está sometiendo a la joven. Tenemos, de un modo similar a lo que ocurría en *La condesa sangrienta*, a una lesbiana de la que no se sabe abiertamente que lo es, y cuyo abuso permanece invisible. El enclosetamiento del deseo lesbiano va de la mano con la configuración de la lesbiana como monstruo (aquí vieja-lobo, allí asesina de vírgenes a sangre fría). Si Báthory era monstruosa por su estatura legendaria, por la languidez con la que cometía los crímenes más atroces, por su cercanía con la figura de la autómatas (La virgen de hierro), la co-protagonista de “Violario” es, al mismo tiempo, la doliente abuelita y el lobo feroz. En este sentido, el orden del disfraz que vislumbramos en esta apariencia de anciana piadosa era central en las diferentes versiones de “Caperucita roja”, donde el lobo feroz se travestía de abuelita para conseguir que la inocente niña se metiera desnuda en la cama con ella. Quiero subrayar que, a pesar de que el deseo lesbiano se figura de modo monstruoso, y se dice soterradamente (como rumor, en el caso de Báthory, e invisibilizado por la postura doliente de la anciana en “Violario”), no deja de resultar revulsiva su aparición en textos que trabajan con el imaginario de los cuentos de hadas, donde tradicionalmente sólo tenía lugar el deseo heterosexual.

“La verdad del bosque” comienza con una frase muy poética en la que algunos elementos de los cuentos de hadas aparecen estilizados casi al punto de dificultarse su reconocimiento: “Como un golfo de soles este espacio hermético y transparente: una esfera de cristal con el sol adentro; con un cuerpo dorado (un ausente, querido tú) con una cabeza donde brillan los ojos más azules delante del sol en la esfera transparente” (2014b: 34). El espacio hermético y transparente remite al ataúd de *La bella durmiente*. La esfera de cristal parece señalar ese clásico objeto mágico de la adivinación. Los ojos azules podrían ser los de un príncipe o una princesa en un relato infantil. Pero la articulación de las entidades mentadas es propia de una poesía en prosa. A continuación: “La acción transcurre en el desierto y qué sola atravesé mi infancia como caperucita el bosque antes del encuentro feroz.” En lugar de bosque tenemos un desierto. Pero el espacio que la protagonista atraviesa no es ese desierto sino su infancia. Las coordenadas espaciales y temporales están mezcladas. Los significantes que remiten a la soledad se superponen para hacer más desierto el desierto: “Qué sola llevando una cesta, qué inocente, qué decorosa y bien dispuesta” (34). Hay un énfasis aquí en el aspecto de la pureza infantil que, de alguna manera, torna aún más contrastante la ferocidad del lobo. Pero también

hay una tensión hacia lo sexual en los últimos dos adjetivos: “decorosa” y “dispuesta”. Entonces, es posible ver aquí una deconstrucción de la idea de infancia como inocencia y pureza. Esa deconstrucción se ve enfatizada por el movimiento de suspensión de las certezas que tiene lugar en el segundo párrafo. Allí, la historia comienza a abrirse en un abanico metaficcional que la desarma, la pone en duda, mostrando los procedimientos literarios que la configuran. La devoración ocurre pero no sólo incluye a las víctimas del cuento de hadas: “pero nos devoraron a todos porque ¿Para que sirven las palabras si no pueden constatar que nos devoraron? -dijo la abuela” (2014b: 34). Esto es, todos fuimos destruidos porque las palabras no sirven ni siquiera para dar cuenta de esa destrucción. La incapacidad del lenguaje para nombrar lo real es lo que nos ha aniquilado, mucho más que el lobo. El bosque pierde su color, porque: “El bosque no es verde sino en el cerebro”. Sin embargo, hay una insistencia en la representación minúscula de la escena primordial del cuento: “Pero allí, en mi pequeño teatro, el lobo las devoró. En cuanto al lobo, lo recorté y lo pegué en mi cuaderno escolar”. El victimario aquí es una figurita de papel, a pesar de haberlas devorado (Sólo intuimos a quiénes). El develamiento del carácter literario/mental/pictórico de la secuencia central del relato desarma su materialidad pero no su tragedia ni su peligro. Este radica, justamente, en no tener una entidad objetivable: el lobo las devora, pero es una figurita recortable, el bosque es verde sólo en la mente. El no poder ubicar los objetos que se nombran más allá de su existencia mental es la forma en que el yo de este poema en prosa es tragado por la impotencia de las palabras. La anteúltima frase del cuento pone en evidencia el hecho de que la irrealidad del lobo no diluye el conflicto, sino que lo acrecienta. “En suma, en esta vida me deben el festín”. El festín es a la vez la escena antropofágica en la que el lobo engulle a la abuela y a la niña, como así también, en términos más generales, los placeres de la vida, las gratificaciones. A esto, la abuela contesta, poniendo una vez más en entredicho el estatuto ontológico de todo aquello que el relato nombra: “-¿Y a esto llamas vida?”.

En “La verdad del bosque” tiene lugar una escena que reescribe el cuento clásico *Caperucita roja* y, a su vez, una puesta en duda meta-literaria de los sucesos que en él se narran. El lenguaje no es fiable: “¿Para qué sirven las palabras?” (34), el lobo no es ‘real’, sino una figurita recortable. El verde del bosque tiene sólo una existencia mental. Y, sin embargo, la escena ‘feroz’ sigue teniendo fuertes resonancias para el ‘yo’ que narra la historia. Esto entra en sintonía con una constatación que se reitera en la escritura de

Pizarnik, no sólo en sus textos publicados, sino también en notas al margen en sus libros⁵³: el hecho de que, aún si la tristeza es causada por la imaginación, el dolor es real. Recordemos a este respecto un fragmento de “A tiempo y no”: “_Todo es imaginación -replicó la muerte-, en realidad no tiene la menor tristeza. _Pero sufre igual, entonces no hay ninguna diferencia -dijo la niña” (37). El socavamiento de las certezas que tiene lugar en este relato es otro de los elementos que ‘infectan’ la construcción de la infancia en Pizarnik: si en una construcción idílica de la niñez, la recordamos como el momento en el que las preguntas existenciales no nos asediaban, en su particular visión de este período los interrogantes ‘adultos’ ya están ahí. Entonces, los eventos angustiantes que narra el cuento de hadas no se desvanecen al ponerse en duda su estatuto de realidad, porque las entidades mentales son aún más amenazadoras. Si “Violario” resquebraja la solución compensatoria de *Caperucita roja*, mostrando cómo una violación invisible no es condenada ni castigada, “La verdad del bosque” exhibe el carácter angustiante de las ‘devoraciones’ que tienen lugar en la mente.

3. *Blancanieves*

“A tiempo y no”, no sólo reescribe “La historia de la tortuga de fantasía” de *Alicia en el país de las maravillas*, como analizaré en el capítulo dedicado a las reescrituras de textos de Lewis Carroll, sino que el personaje de la Reina Loca también guarda fuertes similitudes con Báthory y con la madrastra malvada de Blancanieves⁵⁴. Cabe citar, en este sentido, el espacio mágico en que el relato ubica a la Reina: “A estas palabras el silencio se volvió a unificar y se hizo denso como una caverna o cualquier otro abrigo de piedra: dentro, entre las paredes milenarias, la joven reina rodeada de unicornios sonríe a su espejo mágico” (Pizarnik, 2014b: 38). La reina de corazones no tenía un espejo mágico al cual sonreír. En la obra *A través del espejo y lo que Alicia encontró ahí* (1871), el espejo que la protagoniza atraviesa es mágico, pero su carácter sobrenatural no se debe a su modo de reflejar, sino al jardín encantado adonde puede conducir a quienes lo cruzan. El personaje de esta breve prosa pizarnikiana es una condensación entre las dos reinas mencionadas.

⁵³ En lo relativo a los comentarios al margen de libros de Pizarnik, reenvío a la nota 5 del próximo capítulo.

⁵⁴ También, se podría agregar, con la ogresa de *La bella durmiente*. En el relato de Perrault hay un segundo momento de la trama en el que aparece en escena la madre del príncipe, una ogresa que se complace engullendo niños pequeños.

De acuerdo con Bruno Bettelheim, “El tema central de *Blancanieves* es el de una niña que, todavía en la pubertad, supera, en todos los aspectos, a su perversa madrastra, quien, loca de celos, le niega una existencia independiente, simbólicamente representada por el esfuerzo de la madrastra por ver aniquilada a Blancanieves” (2013: 22).

Blancanieves tiene un antecedente italiano, en el relato de Giambattista Basile, *La joven esclava*⁵⁵, recogido en *Pentamerón*. La versión de los hermanos Grimm, no obstante, es la más famosa, junto a la reversión cinematográfica de Walt Disney. Voy a recuperar brevemente el argumento de la versión de los Grimm: Como mencioné en el primer capítulo de esta tesis, comienza con una reina que se pincha un dedo cociendo en el marco de una ventana, y descubre una gran belleza en la combinación cromática que se produce. Desea una niña así: roja como la sangre, blanca como la nieve y negra como la madera de ébano. Cuando la niña nace, la madre muere (los intensos deseos, en la economía de los cuentos de hadas, en especial relativos a la maternidad y paternidad, suelen tener finales trágicos). La madrastra malvada está obsesionada con ser la más hermosa, y Blancanieves pone en crisis ese estatuto. Entonces la madrastra la manda matar. Pero el cazador, a quien se encomienda esta tarea, se deja vencer por la piedad y la deja libre, confiando en que, de todos modos, no hay posibilidades de que sobreviva en el bosque. Engaña a la reina que le había pedido los pulmones y el hígado de la niña para comerlos, y le entrega los órganos internos de un jabalí. Pero la reina, gracias a su espejo mágico que nunca miente, se entera de la supervivencia de la niña, que ha recalado en la casa de los siete enanitos, de cuyas tareas domésticas se ocupa a cambio de techo y comida. Entonces intenta asesinarla en persona, disfrazada de anciana vendedora, a través de tres artilugios mágicos, de los cuales solo el tercero funciona. Se trata de unas ligas, un peine y una manzana encantados. Con la manzana, envenenada solo en la parte roja, la que, de acuerdo con Bettelheim, está emparentada a los deseos sexuales, la niña caerá en un sueño mortífero del que los enanitos no podrán despertarla. Entonces, en un momento dado, pasa por allí un príncipe que queda embelesado por la imagen de la joven a la que los enanos han colocado en un ataúd de cristal, con su nombre en letras doradas, en lo alto

⁵⁵ En este cuento, una hermosa princesa queda embarazada por tragarse el pétalo de una flor. Las hadas cuidan de la niña a la que da a luz. Pero una de ellas, por motivos caprichosos, decide transmitir a la pequeña una maldición, que se cumplirá cuando pase a la pubertad: caerá muerta por el uso de un peine mágico. Cuando esto ocurre, la madre la coloca dentro de siete ataúdes de cristal en una sala resguardada y oculta del castillo. Cuando la reina está por morir, deja las llaves de esta habitación al cuidado de su hermano. En un momento este último va de cacería, y su esposa descubre a la bella yacente. Muerta de celos por su belleza, la arranca del ataúd, la lastima y el peine se sale de la cabeza, con lo que la mujer vuelve a la vida. La joven vive como esclava y es muy maltratada por su tía, hasta que gracias a una muñeca a la que le confiesa sus penurias y al azar de que su tío el rey estuviera escuchándola, es rescatada y se salva.

de una colina. Decide llevársela. Y en el camino, a causa de un tropiezo con una piedra, el ataúd se sacude y el trozo de cáscara de manzana sale de la garganta de la joven, rompiéndose el hechizo. Cuando despierta, ya el príncipe y ella se aman. Determinan casarse e invitar a la malvada madrastra a la boda, donde tras el momento de mutua anagnórisis con Blancanieves, la hacen danzar en zapatos de hierro calentados al rojo vivo, como prenda por su maldad.

En la versión de los hermanos Grimm: “Lleva a la niña al bosque. No quiero tener que volver a verla nunca más. Debes matarla y traerme sus pulmones y su hígado como prueba de tu acción” (Tatar, 1999: 84). En la voz de la Reina Loca de Pizarnik: “Hijo mío, tráeme la preciosa sangre de tu hija, su cabeza y sus entrañas, sus fémures y sus brazos que te dije encerraras en la olla nueva y la taparas, enséñamelo, tengo deseos de mirar todo eso; hace tiempo te lo di, cuando ante mí gemiste, cuando ante mí estalló tu llanto” (Pizarnik, 2014b: 38). Resulta inevitable observar la relación de esta ‘prueba’ física que aparecía en *Caperucita* con la prosa de Pizarnik. El relato de Pizarnik sólo reescribe la escena más truculenta del cuento de hadas. De esta manera, saca a la luz algo que ya estaba en el cuento de hadas tradicional, magnificándolo.

Gilbert y Gubar (2000), como señalé, acuñan la antinomia ángel del hogar versus monstruo, para dar cuenta de la visión polarizada de las figuras femeninas que las autoras del siglo diecinueve recuperan de una tradición literaria forjada por autores varones, para exhibir, de diversas maneras, las grietas de este modelo. Ellas analizan en detalle a los personajes femeninos de *Blancanieves*. Señalan la ausencia de la figura del padre en la trama, pero afirman que su voz y su juicio están presentes en las palabras del espejo: es la mirada patriarcal sobre la belleza la que se inflige sobre la reina. El rey es la voz en el espejo. Es el que decide, en primer lugar, que su esposa es la más bella de todas. Luego, cuando su esposa deja de ser la muchachita dócil y sumisa que era al inicio, es también él quien decide que ya no es la más bella, y que hay otra más pura e inocente que debe tomar su lugar. De acuerdo con estas autoras, no es necesario que el padre aparezca en la historia porque su perspectiva ya ha sido asimilada. Se encuentra en el espejo, esto es, en la cabeza de la reina, y, desde allí, determina su autopercepción.

A diferencia de Bettelheim, quien no discute la perversión de la madrastra de Blancanieves, para Gilbert y Gubar, la madrastra es una artista⁵⁶, una mujer de incontables

⁵⁶ Es interesante y ha sido notado tanto por Bettelheim como por Gilbert y Gubar, aunque sacando diferentes implicaciones, que las artes que utiliza la madrastra para matar a Blancanieves provienen todas de la imaginación y la técnica de lo ‘femenino’. Para la malvada reina estas artes matan, mientras que para la niña

recursos, una maga; mientras que Blancanieves representa un ideal de inactividad, pureza y quietud que literalmente asesina el dinamismo de la madrastra. En este sentido, quiero subrayar que Pizarnik *elige*, en sus referencias intertextuales a este cuento de hadas, a la madrastra: no hay reescritura del personaje de Blancanieves. En todo caso, su belleza y su quietud aparecerán en la reina loca y en Báthory, pero no adornarán una figura femenina ubicada en el lugar de la pureza, la inocencia y la docilidad.

Gilbert y Gubar consideran a las dos mujeres de la historia como partes enfrentadas de una misma identidad. La manzana doble, con una parte roja y una blanca (como Blancanieves), solo una de las cuales está envenenada, pone en evidencia la duplicidad que siente hacia su hijastra y enemiga, que es también una parte de su propio yo. Pero su hijastra dormida es mucho más peligrosa que viva, porque así es como encarna paradigmáticamente los ideales de inmovilidad y sumisión femenina del patriarcado. Así es como *enamora* al príncipe. Estas teóricas consideran que no existe salida para las mujeres del cuento, en tanto hay dos modelos muy estrictos y diferenciados a los que acomodarse: la pasiva Blancanieves, condenada a escapar de un ataúd de cristal para entrar a otro aún peor, el de la sumisión doméstica y el encierro familiar; la bruja malvada, cuyo castigo también es un silenciamiento violento en el baile sobre zapatos (otra prenda característica de la femineidad) calentados al rojo vivo. En muchos personajes de Pizarnik se produce un mecanismo de condensación que rompe la tradicional polarización de las imágenes femeninas de los cuentos: tal es el caso de la vieja con cara de lobo en “Violario”, que es a la vez lobo y abuelita. La reina de “A tiempo y no” es monstruosa en su relato, pero no hace ningún daño, y toda su maldad parece constreñida al universo de la imaginación. Reúne, de este modo, a la Reina de corazones de *Alicia en el país de las maravillas*, quien sentenciaba a muerte a todo el mundo, pero sus castigos nunca se cumplían, y a la madrastra malvada de *Blancanieves*. Asimismo, lo que rompe la polarización es la inexistencia de la niña inocente en el relato. Báthory, el personaje en el que me detuve en los dos capítulos anteriores, resulta paradigmático para entender el modo en que la escritura pizarniana quiebra la representación antinómica de lo femenino: es al mismo tiempo Blancanieves, en su caracterización visual y en su aparente pasividad, y la madrastra malvada, por sus crímenes y sus deseos prohibidos.

son tentadoras, como vías para acercarse al ideal de belleza al que la sociedad patriarcal propende. Desde el punto de vista de la Reina loca, las artes femeninas convencionales matan. Pero desde el punto de vista de la princesa dócil y desinteresada, tales artes, incluso mientras matan, confieren la única forma de poder disponible para una mujer en una cultura patriarcal (Gilbert, Gubar; 2000: 295).

“A tiempo y no” revisa un cuento que, en términos de las tecnologías de la infancia’, servía a la construcción de un ideal de niña enmarcado en la pasividad y la sumisión, enfocándose en el personaje de la perversa madrastra, que en el relato ‘original’ era sumamente activa, vital y creativa. Y, como resulta sistemático en las reescrituras de la infancia en Pizarnik, el énfasis en el componente ominoso, ya presente en el texto reescrito, forma parte de una configuración de la niñez que es correlativamente oscura y siniestra.

4. *Bellas durmientes*

La sonámbula, figura omnipresente en la poesía pizarnikiana, tiene resonancias de los cuentos de hadas, en especial de estas figuras que experimentan ‘comas’ prolongados, como Blancanieves y La bella durmiente. La figura de la sonámbula es central en *La condesa sangrienta*, y forma parte de la anómala construcción de la agentividad criminal del personaje. Como se ha subrayado, se trata de una homicida que parece no estar participando de los asesinatos que comete. Dado el fuerte valor simbólico que tiene esta configuración para pensar un rasgo que las tecnologías del género históricamente han ubicado dentro de lo típicamente femenino, interesa indagar qué implicaciones tiene la ubicuidad de las sonámbulas en los textos de Pizarnik. En un poema escrito entre 1956 y 1958, publicado bajo el título de “Aproximaciones”, hay una suerte de reescritura de *La bella durmiente del bosque*.

como la bella en el bosque despierta
para siempre sin príncipe que esperar
y la sonrisa muda se borró hace mucho

a dónde vas bajo el cielo gris oculto
por pequeñas ventanas con ojos sucios
donde detrás no hay nada
nadie hay detrás y están todos muertos

la voz decía sobre el despertar
y sobre la muerte
y la voz decía y los ojos decían
y todo estaba condenado
pero la voz no se cansaba

ciudad de nada en nadie
el cuerpo se hace
la voz se rehace
(2014a: 331)

Esta bella durmiente tiene un destino diferente de aquella del cuento, porque ha pasado ya mucho tiempo y no hay ningún príncipe que la esté esperando ni a quién esperar. Todos han muerto salvo ella. Pero lo que pervive es una voz que insiste sobre el despertar y habla sobre la muerte. Una mujer en un espacio totalmente deshabitado, excepto por voces que la atormentan.

Interesa recuperar brevemente la historia de *La bella durmiente*, de la que se nutrirán las sonámbulas y las durmientes pizarnikianas, entre las que se cuenta Báthory. Las versiones más difundidas del cuento son, en orden cronológico, *Sol, Luna y Talía*, de Giambattista Basile (*Pentamerón*, 1634), *La bella del bosque durmiente*, de Charles Perrault (1697), y *Rosita de Espino o La bella durmiente del bosque*, de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm (1812). La historia, en la versión de Perrault, puede resumirse como sigue: Una pareja de reyes no consiguen procrear, hasta que finalmente lo logran y hacen un gran banquete para festejarlo, invitando a siete de las más poderosas hadas del reino. Cometan, sin embargo, el grave error de no invitar a una que vivía recluida en la torre de un castillo. Esta anciana hada vengativa aparece de improviso, pero no es recibida con tanta pompa como las otras, porque no se la esperaba, entonces concede un don malféfico a la pequeña niña: que sea pinchada por un huso a los quince años y caiga muerta. Un hada benévola reduce la pena: que en lugar de morir, solo duerma cien años. Cuando la maldición se cumple, el hada buena gestiona mágicamente que todo el palacio, con sus objetos y su servidumbre, duerman junto a ella, hasta que un príncipe vaya a despertarla. Y el bosque crece en torno al palacio dormido (por esa razón la versión de Perrault se llama *La belle au bois dormant: La bella del bosque dormido*). Posteriormente hay una suerte de segunda historia, en la que la madre del príncipe es una ogra que quiere comerse a sus nietos y a su nuera. Pero la historia central es la de una mujer que sufre, junto a todo el palacio en el que se criaba, un coma mágico de cien años, durante el cual no envejece ni cambia.

La idea de la juventud eterna (la belleza y lozanía de la princesa se mantienen incólumes durante cien años de sueño gracias al hechizo del hada buena), y el tema del letargo-inconsciencia-ausencia del propio cuerpo, son tópicos recurrentes en el cuento de hadas. Bettelheim entiende el sueño como momento de maduración interna y silenciosa: “El mensaje es paralelo al de *Blancanieves*: lo que puede parecer un período de pasividad total al finalizar la infancia, no es más que un lapsus de crecimiento reposado y preparación, del que la persona despertará más madura y dispuesta ya para la unión sexual” (1994: 254). Pero resulta sugerente que en los cuentos de hadas que han pasado

a la posteridad y que aún *respiran*, en palabras de Zipes, los personajes que sufren estos letargos prolongados en los que, de acuerdo con Bettelheim, habría una maduración interna (presuntamente, porque nada indica que las protagonistas *maduren* en el sueño), sean siempre mujeres. Llama la atención que estas mujeres conquisten a los príncipes a partir de la más absoluta pasividad: para enamorar hay que ser bellas, mudas y quietas, como un sueño de piedra.

“Aproximaciones” es una versión pesadillesca de *La bella durmiente del bosque*: como decía, la bella despierta y todas las personas que debían acompañarla han muerto. El príncipe nunca llega.

La atmósfera que rodea el despertar es oscura y opresiva. No hay esperanza para las lánguidas princesas de los cuentos, parece decirnos este poema.

En la entrada del 4 de noviembre de 1962 de los *Diarios*, se lee una breve tentativa de reescritura feminista de *La bella durmiente*, en una clave que, en algunos instantes, recuerda a las versiones de cuentos de hadas de Luisa Valenzuela en *Cuentos de hades* (1993): “Libera al príncipe dormido en el bosque. Te espera, te desespera. Olas altas y pardas”⁵⁷ (2013: 516).

La imagen de la mujer dormida, y de la sonámbula son abundantes en la escritura pizarnikiana, tanto en su prosa como en su poesía. En el poema 32 de *Árbol de Diana* (1962), hay elementos que remiten tanto a *La bella durmiente* como a *Blancanieves*:

“Zona de plagas donde la dormida come / lentamente / su corazón de medianoche” (2014a: 134). Comerse el corazón recuerda al método de comprobación de la madrastra malvada en *Blancanieves*, y dormidas están las protagonistas tanto de esa historia como la de la bella que habita el palacio adormecido. El poema anterior, leído en sucesión con este, también tiene fuertes resonancias de *La bella durmiente*: “Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimenten de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero con los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente” (133). Hay un interior en el que alguien cierra los ojos, y un exterior en el que el tiempo pasa, tal como en el cuento. Espejos, un olvido de las palabras, y una suerte de magia. El trastocamiento de los elementos genera una poesía que habla de otra cosa: de una subjetividad reconcentrada, situada en un más allá del *Cronos*, en un detenimiento mágico, que ya he vinculado con el concepto de infancia *queer*. En la poesía 36 del mismo poemario se produce un

⁵⁷ En la misma entrada hay otra referencia a cuentos de hadas: “En tus ojos me siento y sonrío y hay una niña azul en el jardín de un castillo” (2013: 517).

movimiento en la contemplación de la belleza dormida: no hay un sujeto masculino cuya mirada deseante recaiga sobre el cuerpo dormido de una mujer. Es la misma mujer dormida la que se mira: “en la jaula del tiempo / la dormida mira sus ojos solos / el viento le trae / la tenue respuesta de las hojas” (138).

En el poema IX de *Los pequeños cantos* (1971), se lee: “mi canto de dormida al alba” (2014a: 387). En “Aproximaciones”, además de la versión de *La bella durmiente* que ya mencioné, se lee “Una flor en mi mano de sonámbula” (313). También en el poema 17 de *Árbol de Diana* hay muchos elementos que configuran la imagen de una dormida, sonámbula, muerta, autómata:

Días en los que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida). (119).

Este poema podría pensarse como un pequeño teatro de marionetas del ‘yo’ construido a partir de un prolijo desmembramiento y recomposición de los elementos del cuento de hadas.

No es difícil conectar a las muñecas, también onnipresentes en la escritura pizarnikiana, con la idea de la docilidad/pasividad femenina que se revela en esta construcción de la belleza de las bellas dormidas. En este sentido, la condesa sangrienta, que aúna los rasgos de la muñeca y la autómata con los de la mujer dormida, es descrita en diversos momentos de las dos maneras: es “la sonámbula vestida de blanco” (2014a: 284), y es configurada en cercanía con su autómata predilecta, la virgen de hierro.

Si pensamos los cuentos de hadas, no sólo como ‘tecnologías del género’ sino también como ‘tecnologías de la infancia’, es posible ver cómo se atribuye a la niña una docilidad y una pureza que reaparecen en las versiones de Pizarnik, pero con un halo monstruoso. Quiero decir, no es lo mismo ser una niña sensata que espera, que ser una autómata y una sonámbula. En la caracterización pizarnikiana se pone en evidencia la anomalía de las construcciones de la niñez femenina que aparecen en los cuentos de hadas.

En las reescrituras que he analizado llaman la atención en particular algunos corrimientos respecto de los cuentos de hadas tradicionales retomados. En primer lugar, en “Violario”, como ocurre también en *La condesa sangrienta*, hay señales de un enclosetamiento del deseo lesbiano, en la medida en que el modo de nombrar el

lesbianismo es la configuración de personajes monstruosos que, además, lo encarnan veladamente, sin exhibirlo a plena luz: de Báthory se dirá que su homosexualidad no está comprobada sino que se trata apenas de un rumor; la vetusta *femme de lettres* no parece estar haciendo otra cosa sobre el cuerpo de la adolescente que acompañarlo en un momento de dolor. No obstante, a pesar de estar enclosetado, este deseo aparece.

Asimismo, en relatos como “La verdad del bosque” y “Aproximaciones”, la principal tragedia tiene que ver con el lenguaje, la soledad y la infinita especularidad a la que el yo está sometido. Además, la amalgama entre los personajes que en los cuentos de hadas cumplían los roles de ángel del hogar y mujer-monstruo da cuenta de un corrimiento respecto de la visión antinómica de lo femenino a que hacen referencia Gilbert y Gubar.

La centralidad de las figuras femeninas en las reescrituras pizarnikianas también puede ser leída en clave crítica: allí donde en los cuentos de hadas tradicionales los detentores de mayor poder en las tramas narrativas eran hombres, Pizarnik construye gineceos.

5. *La que espera*

Una de las posiciones características de la mujer, de acuerdo con Simone de Beauvoir, que resulta típica de los cuentos de hadas, es la paciente espera del amor. En sus palabras: “Aprende que, para ser dichosa, hay que ser amada, y, para ser amada, hay que esperar el amor. La mujer es la Bella Durmiente del Bosque, Piel de Asno⁵⁸, Cenicienta, Blanca Nieves, la que recibe y sufre” (Beauvoir, 2017: 230).

El amor y la magia están asociados en los cuentos de hadas: son los *Deus ex machina* que movilizan la resolución de las tramas narrativas. Lo que saca a la joven del conflicto en que se encuentra es el amor, vehiculado por una resolución en la que la magia es central: si se piensa en Cenicienta, su posición es la de una espera pasiva, de la que es arrancada a través de un hada madrina, que con magia resuelve toda su situación. La bella durmiente recibe una reducción del maleficio a través de un hada buena (magia), y es arrancada del sueño gracias a una mezcla de amor y azar (el azar también es *mágico* en los cuentos de hadas). Blancanieves, que tiene operando en su contra magias muy

⁵⁸ La única heroína, de las mencionadas por de Beauvoir, que no es paciente y pasiva es Piel de asno. Ella entra en la saga de las aventureras con recursos y capacidades, intelectuales, emocionales, prácticas, capaces de sobrevivir a las malas intenciones de los hombres.

oscuras, puede escapar a los maleficios de la madrastra malvada gracias al amor y al azar (una vez más). En Pizarnik abundan las imágenes de figuras femeninas en actitud de espera. Relevaré algunas provenientes de su poesía:

De *Un signo en tu sombra*, en “Irme en un barco negro”: “mi pluma retarda el TÚ anhelante / mi sien late mil veces TU nombre / si tus ojos pudieran venir” (2014a: 37). En el poema “La enamorada”, de *La última inocencia*, hay una pequeña instantánea o viñeta de cuento de hadas fallido: “hoy te miraste en el espejo / y te fuiste triste estabas sola / la luz rugía el aire cantaba / pero tu amado no volvió” (53). En “La luz caída de la noche”, de *Las aventuras perdidas*: “vierte esfinge / tu llanto en mi delirio / crece con flores en mi espera / porque la salvación celebra / el manar de la nada” (89). Mucho tiempo después, en *Extracción de la piedra de locura*: “Si no vino es porque no vino. Es como hacer el otoño. Nada esperabas de su venida. Todo lo esperabas” (251).

Interesa pensar si en la obra de Pizarnik la recurrencia de la figura de la mujer que espera dice algo más que lo que implicaría la adopción de una figuración de género opresiva. Cabe preguntarse por el valor de subrayado que tiene la reiteración del topos. La proliferación de esta imaginería de las mujeres en actitud pasiva/expectante está marcando una zona conflictiva en las representaciones tradicionales de lo femenino.

6. *La sirenita*

La figura de la sirena aparece en el poema “La enamorada”, que ya mencioné en relación con el lugar de espera.

La enamorada

esta lúgubre manía de vivir
esta recóndita humorada de vivir
te arrastra Alejandra no lo niegues.

hoy te miraste en el espejo
y te fue triste estabas sola
la luz rugía el aire cantaba
pero tu amado no volvió

enviarás mensajes sonreirás
tremolarás tus manos así volverá
tu amado tan amado

oyes la demente sirena que lo robó
el barco con barbas de espuma
donde murieron las risas
recuerdas el último abrazo
oh nada de angustias
ríe en el pañuelo llora a carcajadas

pero cierra las puertas de tu rostro
para que no digan luego
que aquella mujer fuiste tú

te remuerden los días
te culpan las noches
te duele la vida tanto tanto
desesperada, ¿a dónde vas?
desesperada, ¡nada más! (2014a: 53).

Si bien la sirena es una figura legendaria autónoma, también forma parte de uno de los cuentos de hadas tradicionales más famosos de la cultura occidental: *La sirenita* (1837), de Hans Christian Andersen. Brevemente, la historia del autor danés, que luego Disney se ocupó de atemperar y de darle un final feliz, es como sigue: en los dominios submarinos del Rey del mar, su hija, la más hermosa de todas las sirenas, se apasiona con la idea de que a los quince años sus padres van a darle autorización, al igual que a sus hermanas, de subir a la superficie del mar. Cuando su momento llega, luego de tanto haber soñado con las historias de cada una de sus hermanas, asciende y queda prendada de un joven príncipe a quien rescata del hundimiento de su barco. Pero él se encuentra inconsciente y no registra a la persona que lo salva. Cuando lo deja en la orilla, una mujer muy hermosa procedente de un templo se le acerca, junto con muchas otras personas, y permanece en su recuerdo confundida con la imagen de su verdadera salvadora. La sirenita regresa al fondo del mar y, en su tristeza y desesperación, decide acudir a la bruja del mar. Ella le ofrece darle dos piernas, a cambio de su voz. Y le asegura que cada paso que dé se sentirá atravesada por el filo de mil cuchillos, y que el único modo de obtener un alma inmortal, como la de los humanos, es que el joven príncipe la ame. De lo contrario, habrá perdido los trescientos años de vida que tienen las sirenas, y su ser se diluirá convertido en espuma de mar. La sirenita acepta. Pero su tentativa fracasa... el príncipe no puede amarla como a una mujer, la ve como a una suerte de mascota que nada puede comunicar porque no tiene el don del habla. Se enamora de la mujer del templo, y cuando va a casarse con ella, las hermanas de la sirenita le consiguen a la heroína una última oportunidad gracias a la intervención de la bruja: si toma el puñal que le ofrecen y lo clava en el pecho del príncipe recuperará su forma original, su longevidad y su vida. Pero la sirena no puede hacerlo. Hay entonces una suerte de *Deus ex machina* que termina otorgando una solución compensatoria al conflicto: los espíritus del aire la adoptan, a cambio de que haga el bien desde la invisibilidad durante trescientos años, luego de los cuales podrá obtener un alma inmortal.

La caracterización de la protagonista, al tiempo que hermosa y extremadamente pálida, es “tranquila y pensativa” (2010: 558), y en sintonía con la postura de paciente espera, debe dejar pasar mucho tiempo hasta que la autorizan a salir a la superficie del mar para ver qué hay más allá. La protagonista de la historia es curiosa, tiene iniciativa y, a fin de cuentas, termina violando las leyes de su propia especie movida por su deseo. Pero su voluntad está fuertemente asociada al mandato matrimonial: le explican sus mayores que para conseguir un alma inmortal debe casarse con el príncipe, y este debe amarla más que a su padre y a su madre. Ella sacrifica su vida submarina, su longevidad, a su familia, su reino, su bienestar corporal (cada paso que da con sus dos piernas se siente como ser atravesada por afilados cuchillos⁵⁹), y su voz, por poder estar cerca del príncipe como humana.

Laura Arnés (2016) asocia la figura de la sirena y su desarrollo en la literatura argentina, desde *La sirena* (1903) de Octavio Bunge en adelante, a la figura de la lesbiana. Salirse del género y de la sexualidad normativa implica ubicarse por fuera de la especie, entrar al terreno de la teratología (lo monstruoso acecha toda tentativa de fuga de la normatividad). Sobre el monstruo pesa la amenaza de la esterilidad: el constituye una especie en sí misma, y este carácter ajeno a la reproducción sexual también está en la lesbiana. Con esta idea en mente, no resulta extraño que la figura sea recuperada en el poema de Pizarnik. Llama la atención que sea justamente la sirena la que cifra un modo de configurar a la lesbiana en la literatura argentina, si se considera que es un ser mitológico que no tiene genitalidad: este elemento explica el origen masculino de la ficción. Desde una mirada heteronormativa, masculina, patriarcal, la sexualidad lesbiana no es concebida como una práctica sexual “plena”.

Si salirse de la heteronorma es salirse de la especie (Arnés, Giorgi), en el cuento de Andersen, la protagonista busca literalmente una existencia fuera de su especie movida por el deseo amoroso (no podemos decir sexual porque este aspecto aparece obliterado). Esto se vincula con las cercanías a las que hacía referencia con respecto a la fenomenología *queer* de Sara Ahmed: desear un objeto alejado, buscar una cercanía que

⁵⁹ El tema del dolor que acompaña cada paso de la Sirenita hace sistema con cierto ideal moral de la inmovilidad que María Tatar analiza en los cuentos de Andersen: “Para Andersen, alejarse de la carnalidad (a veces en la forma extrema de la mortificación de la carne y la parálisis física) se convierte en un pre-requisito para la plenitud espiritual y la salvación” (1999: 213. Traducción propia). También señala el modo en que construye a sus protagonistas como seres inocentes y des-carnalizados que mueren bellas muertes. Esto conecta con las muertes estilizadas de mujeres que se analiza en esta tesis.

está por fuera de las líneas trazadas por los antepasados *queeriza*, convierte al sujeto en algo, que a la vista de los que siguen esas líneas (las hermanas y la madre sirena, el Rey del Mar), puede parecer monstruoso.

La sirena del poema de Pizarnik está loca, y, en un juego especular muy típico de la autora, puede ser ella misma: “para que no digan luego que aquella mujer fuiste tú”. El motivo mitológico aparece en esta poesía para aportar otro matiz a los conflictos subjetivos de la soledad, el desdoblamiento, la locura, ubicándolos en la clave de la amada abandonada, que espera. Pero no se trata de una espera paciente como en la versión de Andersen, sino de una mujer “desesperada”, que exhibe su *pathos*, sin ningún refrenamiento. El personaje de Andersen, como todas sus heroínas, toma su destino con estoicismo, pero la figura construida por Pizarnik, asociada especularmente a la sirena, vive su lamento con intensidad. Aquí se torsiona esta imagen mítica: al exponer la tragedia oponiéndose a la tradición de la conformidad/pasividad de las mujeres a la espera. La sirenita es, dentro de los relatos de Andersen, el personaje que con mayor virtuosismo soporta en silencio el dolor. “De todos los personajes de Andersen, la sirenita es la verdadera ‘virtuosa’ en el arte de sufrir en silencio. Con su lengua cortada por la bruja del mar, ella bebe una poción destinada a proporcionarle piernas, y siente una ‘espada de doble filo’ atravesando su ‘delicado cuerpo’” (Tatar, 1999: 214, traducción propia).

La figura de la sirena vuelve a aparecer en dos ensayos de Pizarnik⁶⁰, y en los *Diarios*, aunque en estos últimos su presencia no resulta significativa⁶¹. Me detendré en “Una tradición de la ruptura”, donde Pizarnik analiza *Cuadrivio*, ensayo de Octavio Paz sobre cuatro poetas, entre los que se cuenta Ruben Darío. Analiza aquí la perspectiva de este último poeta, que resulta polarizadora sobre las mujeres, y su representación de la muerte como mujer:

Al mismo tiempo, es significativo que Darío denomine a la muerte Ella y que su actitud ante Ella sea ambigua y perfectamente erótica: le produce un terror absoluto y, a la vez, la espera como a una amante. Por una parte, la muerte es lo extraño que acecha desde lo oculto, y por la otra, es un objeto de deseo, capaz de proporcionar delicias desconocidas e intensísimas. La muerte fue su medusa y su sirena. Muerte dual, como todo lo que tocó, vió y cantó. La unidad es siempre dos (2014b: 236/237).

⁶⁰ En un ensayo de Pizarnik, titulado “*Passages de Michaux*”, las sirenas aparecen mencionadas como uno de los temas de su libro, como parte de un listado tan heteróclito que la hace pensar en un poema surrealista.

⁶¹ En los *Diarios*, también hay sirenas. En una entrada del 23 de octubre de 1957, las encontramos en una referencia a la poesía de John Donne, cuyos versos cita y se ocupa de criticar por la sucesión de lirismo y prosaísmo que encarnan, sin solución de continuidad: “Enséñame a oír el canto de las sirenas, / o a guardarme del agujón de la envidia” (2013: 195).

Aunque Pizarnik no emplee este término, reconoce que se trata de una mirada binaria sobre lo femenino, que lo encasilla en posiciones irreconciliables y, de este modo, torna a las mujeres inhumanas, inaccesibles e irreales. Ellas no tienen matices en la tradición modernista, deben ajustarse a un molde que las constriñe: ser o bien inocentes y encantadoras o monstruos demoníacos. No hay espesor psicológico ni conciliación de la diversidad. Esta perspectiva está en línea con la hipótesis sostenida por Molloy, quien señalaba cómo con los modernistas se establece una perspectiva sobre las mujeres que las cristaliza en una antinomia imposible de habitar. Pero la figura de la sirena en el poema “La enamorada” no involucra una visión polarizada de lo femenino, porque el yo poético se habla a sí mismo cuando relata la desesperación del ‘tú’, y se identifica también con la ‘demente sirena’: no hay lugar para la paciente pasividad aquí.

7. *Hansel y Gretel*

Recuperaré brevemente el argumento de esta historia de los hermanos Grimm, publicada en 1812 dentro de su colección *Cuentos infantiles y del hogar*: en una época de hambre y gran carestía económica, los padres de dos pequeños niños toman, por iniciativa de la madrastra y complicidad del padre, la decisión de dejarlos en el bosque para poder sobrevivir con dos bocas menos que alimentar. Advertido del plan de la madrastra, Hansel, el pequeño, utiliza la estrategia de ir dejando huellas por el camino para poder saber cómo regresar a casa: primero utiliza guijarros, y luego miguitas de pan. La segunda vez que los padres intentan abandonarlos, el recurso de Hansel no funciona porque los pájaros se comen las miguitas. Entonces recalán en una maravillosa casa hecha de pan. Pero esta deliciosa vivienda es habitada por una bruja malvada, que engorda al niño para comérselo. Gretel, la joven, es entonces quien recurre a su astucia y salva a su hermano, haciendo que la vieja se meta en el horno caliente por propia voluntad. Logran escapar entonces, llevándose algunas joyas de la bruja, gracias a las cuales, cuando se reencuentran con su padre (previa muerte natural de la madrastra), viven felices para siempre.

De acuerdo con Bruno Bettelheim, *Hansel y Gretel* aborda la superación de las pulsiones orales por parte de los niños, en función de formas de comportamiento socialmente más equilibradas. María Tatar, por su parte, se pregunta cómo se explican la profusión de referencias a la comida en un relato cuyo tema principal es el abandono de los padres.

¿"Hansel y Gretel" trata de las ansiedades reales de un niño sobre el hambre, el abandono y el temor a ser devorado a través de un drama en el que los niños corren permanentemente riesgo pero finalmente se salvan de la necesidad y la privación? ¿O es una historia sobre la oralidad desmedida, la negación y regresión de los niños, como insiste Bruno Bettelheim? (1999: 181, traducción propia).

Coincido con Tatar en cuanto a que el conflicto central del cuento no es la glotonería sino el abandono y la orfandad. En ese sentido se entiende que a lo largo de la obra pizarnikiana este relato sea el que más frecuentemente es referenciado, si bien no es reescrito por completo. Se trata de menciones desperdigadas a lo largo de *Diarios*, prosas, poemas y ensayos. La desolación de esos niños lanzados a la intemperie por sus propios padres (padre y madrastra) halla un fuerte eco en el vacío metafísico que la pluma de Pizarnik procura saldar. De todas maneras, el componente oral (en el sentido de la ingesta) de la tragedia de los niños perdidos en el bosque no deja de resultar significativo, si se tiene en cuenta cómo uno de los grandes dramas de Pizarnik con su corporalidad (con la posibilidad de habitar su cuerpo de un modo placentero) tiene que ver con negarse, voluntariamente, los alimentos. Analizaré esto en detalle cuando hable de la enfermedad en los *Diarios*. Propongo ver cómo aparecen *Hansel y Gretel* en la obra de Pizarnik.

En “Extracción de la piedra de locura” (1964):

De repente poseída por un funesto presentimiento de un viento negro que impide respirar, busqué el recuerdo de alguna alegría que me sirviera de escudo o de arma de defensa, o aún de ataque. Parecía el Eclesiastés: busqué en todas mis memorias y nada, nada debajo de la aurora de dedos negros. Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saber. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como *la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos*⁶². Y no sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada. (2014a: 248).

Como señala Alicia Genovese en *Leer poesía* (2011), la poesía recupera el silencio, y da lugar a “un vacío creado para encontrar el propio ritmo, la propia sintaxis, la puntuación dentro de la cual respirar y el tono, esa cámara de resonancia de la subjetividad” (17). Este vacío en el que resuena la propia respiración es ese espacio habitable que encuentran los niños extraviados en el bosque, es el lugar donde se cifra una escapatoria a la intemperie, a la orfandad.

En “Relectura de *Nadja*, de André Breton” hay muchas referencias a cuentos de hadas. Entre ellas:

Sombras talladas por un relámpago negro, estas bellas extraviadas no hallan en la noche la casita de Hansel y Gretel, sino a otra viajera más sombría y dotada del poder de ocultar. Con ella se abrazan y en ella desaparecen como quien entra en una gruta encantada (...tu no tendrás en esta vida otros placeres que aquellos que se prometen los niños mediante la idea de grutas encantadas y fuentes profundas) (2014b: 263).

⁶² Las cursivas son nuestras.

La metáfora del refugio que encuentra una mujer ‘extraviada’ sigue siendo la casita del bosque de Hansel y Gretel. Podemos leer aquí un retorno de la idea de la permanencia excesiva en la infancia a que ya hice referencia en el capítulo 2: la casita de Hansel y Gretel es siempre la imagen paradigmática del refugio, porque la infancia no deja de ser el lugar al que Pizarnik se imagina volver.

En una entrada de sus *Diarios*, del 6 de marzo de 1964:

El cielo arriba y las aguas abajo y yo a los gritos delante de la guitarra de Bob. Ondas de lenguaje subían a mis labios como si hablara una estatua. Arquitectura de mi espíritu: la casa de Hansel y Gretel después de un incendio. Fue allí cuando supe que en mí estaba roto, que me habían arruinado. Que me habían empotrado en el sitial mayor del reino de la separación (2013: 665).

La máxima desolación es la casa de Hansel y Gretel incendiada: la ruina que cae sobre ese último refugio. El espíritu tiene una arquitectura, y esto tiene mucho que ver con el modo en que Pizarnik piensa lo psíquico con metáforas espaciales.

Hansel y Gretel, en su vagar, en su estar arrojados a un mundo del que nada saben, en la orfandad con que atraviesan el bosque, metaforizan un estado de absoluto abandono. La casita funciona como una suerte de último asilo para cobijarse de la intemperie. Pero este refugio está permanentemente amenazado. En una entrada de sus *Diarios*, del 1º de junio de 1965, se lee:

O si se cierran, entonces sucede algo con las hendiduras, pues el aire no pasa y los moradores de la casita del bosque perecen asfixiados. No, nadie perece pues no se pueden cerrar. Más bien están heridos, heridos, pero no muertos, aunque bien quisieran estar muertos, están heridos por el viento filoso (2013: 720).

Luego, el 16 de diciembre de 1968, señala:

Además, me obligan a escribir en un estilo filoso y a cuidar que no sobre ningún término, con lo cual mi abandono del poema pierde sentido, puesto que mis cambios de *formas*, que yo llamaría cambios *espaciales*, tienen por objeto hallar un espacio literario como una patria o, si esto es demasiado, como la choza que encuentran en el bosque los niños perdidos (2013: 841).

Entonces, ahora ya no es el espíritu metaforizado con la imagen de la pequeña choza, sino el estilo, su estilo. *Hansel y Gretel* aporta, a través de la choza que encuentran los niños perdidos en su vagar por el bosque, una imagen cara a Pizarnik, que será retomada como un refugio ante la desolación y el abandono, pero un refugio que no se muestra del todo seguro. Resulta significativo que, en el cuento de hadas, esa casita sea más prisión que refugio. Cuando me adentre en el tema de las configuraciones del cuarto propio en los *Diarios*, estas apreciaciones cobrarán otro sentido.

A través de las diversas reescrituras de cuentos de hadas que Pizarnik realiza tanto en sus prosas como en sus poemas e incluso en sus *Diarios*, tienen lugar diferentes apropiaciones. “Violario” construye una narrativa en la que el deseo lésbico es ubicado en el centro de *Caperucita roja*. En “La verdad del bosque” nos encontramos con un movimiento metaficcional que cuestiona el estatuto de verdad de lo narrado, también poniendo en entredicho los saberes que comunica el cuento de hadas tradicional. “Aproximaciones” es una versión pesadillesca de *La bella del bosque durmiente* en la que, de alguna manera, se nos dice que las promesas de los cuentos de hadas no se van a cumplir. “A tiempo y no” y *La condesa sangrienta* configuran personajes femeninos monstruosos en los que se tocan elementos característicos del ‘ángel del hogar’ y el monstruo. Las durmientes, las sonámbulas y las mujeres que esperan en la obra de Pizarnik aparecen obsesivamente, y sus desvelos no resultan recompensados. Su sirena y su enamorada en “La enamorada” no sufren en silencio, sino que exhiben su desesperación. Como señalé en la introducción, la construcción de lo femenino se halla fuertemente vinculada con la construcción de la niñez, en tanto las mujeres hemos sido, a menudo, ubicadas en una posición de minoridad con respecto a la autoridad y poder masculinos. Analizar las reescrituras pizarnikianas de cuentos de hadas posibilita indagar las torsiones que tienen lugar en relación con esta configuración minorizadora de lo femenino.

La imagen de la infancia que configuran estas reescrituras presenta elementos que remiten a la sexualidad (y a una sexualidad no hetero), a la violencia (en prácticamente todas), y a la muerte (“Aproximaciones”, “Violario”), pero no plantean una solución compensatoria en la que la angustia (del niño) pueda resolverse, función que, de acuerdo con Bettelheim, tienen los cuentos de hadas. Más bien tensan esa angustia, y ponen en evidencia tanto los aspectos ominosos de los cuentos de hadas tradicionales, como así también las grietas en la construcción de infancia a que estos daban lugar.

Capítulo 4: *Alguien demora en el jardín el paso del tiempo*. Las reescrituras de Lewis Carroll en Alejandra Pizarnik.

1. Antecedentes sobre una lectura de las reescrituras de Lewis Carroll en las prosas de Alejandra Pizarnik

En el capítulo anterior me ocupé de analizar las reescrituras de cuentos de hadas en prosas, poemas, ensayos y entradas de los *Diarios* de Pizarnik. Aquí, me propongo indagar las reescrituras de la obra de Lewis Carroll en dos prosas: “El hombre del antifaz azul” (1972) y “A tiempo y no” (1968) y la única obra de teatro escrita por la autora, *Los poseídos entre lilas* (1969).

Charles Dogson, más conocido por su pseudónimo literario, Lewis Carroll, fue un escritor inglés, matemático, fotógrafo y diácono anglicano, creador de dos famosos relatos, originalmente destinados a niños, que tienen como protagonista a Alicia, personaje aparentemente inspirado en Alicia Lidell, una de las niñas a las que solía narrar historias y fotografiar. *Alicia en el país de las maravillas* (1865), *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1872) dejan fuertes huellas en los escritores surrealistas franceses, y también en muchos latinoamericanos devotos de esta corriente, entre quienes cabe destacar a Julio Cortázar, a Octavio Paz, y a Alejandra Pizarnik.

Las transtextualidades que la escritura pizarnikiana establece con los textos carrollianos son una vía clave para indagar la construcción anómala y *queer* de la infancia en la obra de esta autora. Para empezar, quisiera dar cuenta de los principales antecedentes en las lecturas comparadas de la obra carrolliana y la pizarnikiana, para mencionar a continuación las que refieren a la obra de teatro.

César Aira, en *Alejandra Pizarnik* (1998), da cuenta de las reescrituras llevadas a cabo por Pizarnik sobre la obra de Lewis Carroll, pero desde su perspectiva no se trata de una apropiación en sentido productivo, sino de la adopción de temas ajenos cambiándolos de contexto (habla de *ready made*, pero podemos intuir que sugiere una forma de plagio).

La fijación con los libros de *Alicia* de Lewis Carroll, de la que salió buena parte de la última etapa de AP, obedece a esta mecánica de la inversión (dándole, como suele pasar, una determinación personal a lo que fue una verdadera manía argentina por estos libros a fines de los años sesenta). En ‘el mundo al revés’ de Carroll, el mundo bajo tierra, o al otro lado del espejo, volvía a encontrar una poesía ya hecha. En las aventuras de esa niña, que era también ‘la extraviada en el jardín’, ‘la víctima de la Reina Loca’, etc., estaban todos los temas y procedimientos de AP, ‘listos para usar’. Era un ready made que sólo había que firmar. Lo realmente importante de esos libros,

para ella, era que ya habían sido escritos. Sobre todo porque su propia obra también estaba escrita: el final era una realidad tangible por el agotamiento de la combinatoria. (Aira, 1998: 80, 81).

Desde la perspectiva de Aira, el tratamiento de Pizarnik sobre los tópicos y procedimientos carrollianos es la mera adopción pasiva de un modelo extranjero. El autor considera que la poética pizarnikiana funcionaba como una suerte de *ars combinatoria* de una serie acotada y finita de elementos, y que, en este sentido, su final estaba escrito desde el inicio. Como desarrollaré en este capítulo, propongo otra lectura del trabajo pizarnikiano sobre la obra de Carroll, y en lo relativo a las transtextualidades en general.

Fiona Mackintosh, en su artículo “La pequeña Alicia: Alejandra Pizarnik and *Alice in Wonderland*” (1999) analiza el tema de la explícita reescritura de la obra de Carroll por parte de Pizarnik, en sus prosas y en su poesía y la recurrencia y funciones del tópico del jardín, reelaborado con tintes surrealistas. Mackintosh considera que Pizarnik, en su poesía, es conducida por un deseo hacia lo inaccesible, que se asemeja al que la protagonista de *Alicia en el país de las maravillas* sentía respecto del jardín. Este último, en la poesía de Pizarnik se convierte en un símbolo ambigüo y poderoso que representa la existencia de otro mundo más allá de este, un mundo que podría proveer una morada para la poeta. Mackintosh señala cómo la frase “Sólo vine a ver el jardín”, que la poeta enuncia en su entrevista a María Isabel Moia (1973), en realidad no proviene de *Alicia en el país de las maravillas*, sino de *A través del espejo*. Y se trata de una versión ‘resumida’ que adquiere otros ecos filosóficos⁶³, dado que en el original, Alicia decía “Sólo quería ver cómo era el jardín”. La ambigüedad del jardín se vincula, según Mackintosh, con que si bien se trata de una morada deseada en la que la poeta imagina que el paso del tiempo se detiene, también aparece teñido de muerte, siempre asediado por el penetrante aroma de las lilas. Mackintosh analiza reescrituras carrollianas explícitas en la prosa pizarnikiana: “Devoción”, “El hombre del antifaz azul”, “A tiempo y no”, donde ve un proceso de reescritura y sustitución a través del cual el texto de Carroll es utilizado para iluminar temas como la orfandad y la muerte, y, a menudo, se trenza con elementos surrealistas, como ocurre con la caída de la madriguera en “El hombre del antifaz azul”, que se encuentra poblada de ‘objets trouvés’. De acuerdo con esta autora, en la construcción de un texto sostenido en una red de referencias a otros textos, Pizarnik se

⁶³ Estas reducciones que otorgan mayor intensidad son muy frecuentes en el modo de apropiarse de otros textos por parte de Pizarnik. Ya lo vimos en *La condesa sangrienta*, donde la eliminación de muchas referencias a lo sobrenatural tornan más siniestro al personaje protagónico.

inscribe en una línea típica de la primera mitad del siglo XX, continuando la tradición modernista.

En el subcapítulo “Childhood as a Sacred Garden: Alicia’s Adventures in Wonderland”, correspondiente al capítulo dedicado a la infancia en Pizarnik, en el libro de Mackintosh titulado *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, se señalan los temas ya mencionados, y se indaga también la conexión entre el jardín y la infancia en Pizarnik, prestando también atención a sus auto-figuraciones como niña.

Isabel Cámara, en “Literatura o la política del juego en Alejandra Pizarnik” (1985), analiza “El hombre del antifaz azul” como puesta en práctica de una estrategia a través de la cual Pizarnik ‘se oculta en el lenguaje’, en este caso, en la superposición entre su texto y el hipotexto carrolliano⁶⁴. Cámara señala las fuertes divergencias entre el texto de Pizarnik y los capítulos de *Alicia en el país de las maravillas* reescritos, empezando por la situación de A. (personaje de “El hombre del antifaz azul”), fuera de la ubicación espacio-temporal familiar donde Carroll sitúa a Alicia al comienzo de su relato. El espacio geográfico (el campo) de Alicia es sustituido por el lenguaje, y el tiempo se detiene (“Cuando nada pasa”). Cámara afirma que los objetos que pueblan la madriguera en la versión de Pizarnik son ‘objetos-palabra’, mientras que Mackintosh hablaba de “objets trouvés” (1999: 9) de la poesía pizarnikiana y de otras fuentes literarias. Dice Cámara que “los objetos que pueblan el paisaje de descenso de A. son mas bien objetos-palabras, fragmentos fuera de contexto o vacíos de sustancia e instalados en un desorden caótico” (583). Como desarrollaré, no concuerdo en que estos objetos estén ‘vacíos de sustancia’ en el sentido de no tener una significación específica. Al contrario, más allá de su carácter heteróclito, revisten fuertes simbolismos. Asimismo, Cámara señala la discrepancia entre el jardín que atrae la curiosidad y el deseo de Alicia y lo que A. ve cuando abre la puerta verde: ‘un bosque en miniatura’. La crítica lee el camino hacia el bosque como una suerte de rito de pasaje, retomando las disquisiciones de Mircea Eliade, e interpreta en este sentido las metamorfosis que debe sufrir A. para lograrlo. Cámara señala que en “El hombre del antifaz azul” hay un juego en el movimiento de ocultarse para ser encontrada, y que, además, la elección de Carroll tiene que ver con que tanto Pizarnik como el autor inglés construyen situaciones lúdicas a partir del *non-sense* que explota la opacidad del

⁶⁴ Este movimiento de mostrarse y ocultarse (e incluso de mostrarse ocultándose) cobrará nuevos sentidos cuando se trabaje la puesta en voz del poema de Arturo Carrera, “Escrito con un nictógrafo” en 1972, en el capítulo 7.

lenguaje. Pero, mientras que en el primero hay una complacencia en la exhibición lúdica de esta opacidad, en Pizarnik esta dinámica se produce con un gran padecimiento.

En “Innocence and nonsense” (2007), Patricia Venti reconoce las vinculaciones que las prosas pizarnikianas establecen con la obra de Lewis Carroll, pero se concentra en el análisis del *non-sense* en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, a partir de un análisis que no efectúa cotejos de las transtextualidades, como el que realizaré en este capítulo.

2. Antecedentes relativos a las reescrituras carrollianas en *Los poseídos entre lilas*

La riqueza del trabajo de tejido operado a partir de textos ajenos en *Los poseídos entre lilas* ha motivado una serie de análisis del texto en clave transtextual. Pero la obra no establece un vínculo de hipertextualidad con las novelas de Lewis Carroll, sino que su dependencia es mucho más evidente con respecto al teatro beckettiano, y específicamente a *Final de partida* (1957). Por esta razón, voy a detenerme primero en los antecedentes críticos relativos a las relaciones de la pieza con la obra de Beckett, para luego introducirme en un estudio crítico que recupera las conexiones con Lewis Carroll.

María Negroni, en *El testigo lúcido* (2003), señala la cercanía estructural y temática entre la única pieza teatral pizarnikiana y *Final de partida* (1957), de Samuel Beckett. Laura Cerrato en “*Fin de partida en Los poseídos entre lilas*” (2003), también se inscribe en esta línea de lectura, aunque considera exagerada la apreciación de Negroni, para quien la obra pizarnikiana sería una versión ‘casi calcada’ del texto de Beckett. Cerrato, no obstante, habla de plagio, por no haber una declaración explícita de que se trata de una reescritura. Pero matiza esta apreciación cuando afirma que en verdad en vida de la poeta solo se publican fragmentos de la pieza teatral, pulidos y convertidos en poemas, en *El infierno musical*. Cerrato reconoce la importancia que tienen para Pizarnik, en su obra prosística no canonizada, los juegos con el significante: “Me refiero a su proclividad a los juegos lingüísticos, pensados ‘pour épater’ pero que constituían verdaderas creaciones subversivas” (150). De acuerdo con esta autora, esta tendencia se vuelca de modo escatológico y obsceno en *Los poseídos*. Cerrato llama la atención sobre la ausencia de referencias a un mundo en extinción, presentes en *Final de partida*, en la obra de Pizarnik. Pienso que, si bien el artículo no deriva esta conclusión, el movimiento de Pizarnik hace sistema con lo que ocurre en otras reescrituras pizarnikianas: el drama

se torna subjetivo, y metafísico, y pierde el anclaje material en un universo externo. Otro señalamiento de Cerrato que pone en evidencia el *modus operandi* de la reescritura en Pizarnik es el que refiere a la mayor concisión a que la autora argentina propende. Pizarnik resume y elimina muchas de las largas explicaciones beckettianas. De acuerdo con Cerrato, una gran diferencia en la utilización de los juegos con el lenguaje en estos dos autores estaría dada por el hecho de que en Beckett señalan la poca fiabilidad de la percepción humana y de la comunicación, mientras que en Pizarnik vendrían a funcionar como una excusa para experimentar escatológica y procazmente con el lenguaje.

Evelyn Fishburn en “Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik”, en *Árbol de Alejandra* (2007), señala cómo el humor, al menos hasta la publicación póstuma en formato libro de las prosas de Pizarnik, ha sido un aspecto de su producción totalmente obliterado por la crítica. Se detiene en el análisis de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa y Los poseídos entre lilas*, para indagar allí el ‘humor judío’, como así también la recurrente asociación entre juegos de palabras y erotismo. Fishburn señala que el humor pizarnikiano se puede encontrar tanto en la *Prosa* (publicada en 2002), como en buena parte de su correspondencia (especialmente en la dirigida a su amigo Osías Stutman). Considera que el humor pizarnikiano no es jocoso, sino corrosivo, frío y oscuro. Lee la impronta carrolliana en el humor de Pizarnik, en sus prosas y teatro, pero no se detiene a analizarlo⁶⁵. No obstante, sus comentarios relativos al *non-sense* y a los juegos de palabras sirven para pensar dichas conexiones.

Fishburn entiende *Los poseídos* como una “farsa absurda” (40). Señala que la pieza se rebela contra la estética realista, y todo lo que remotamente se aproxime a la lógica causal es rechazado con un humor negro agresivo. Las convenciones sociales, especialmente las conectadas a la inocencia infantil y la moral sexual son objeto de una risa violenta. Fishburn interpreta muchos juegos discursivos de Pizarnik que buena parte de la crítica no se ocupa de analizar: “Mi objetivo, en este análisis, es revelar una base de sentido y lógica interna en lo que parece azaroso” (42, traducción propia). Esta autora hace hincapié en las didascalias que describen la escena: lee una preocupación insistente por la obscenidad en la pieza, agravada, sin duda, por el escenario de la guardería. Ciertos objetos que son completamente apropiados para una guardería, como triciclos, muñecas,

⁶⁵ “La fascinación de Pizarnik y su deuda con los libros de Alicia de Lewis Carroll han recibido excelente atención crítica y no se necesita agregar mucho aquí, pero la diferencia entre las caprichosas humoradas de estas obras y la risa morbosa y corrosiva en *Perturbados* se habrá hecho evidente por lo que se ha dicho hasta ahora” (43. Traducción propia).

un chupetín o un silbato se vuelven perturbadores al ser erotizados. En cierto nivel, la lectura de Fishburn adopta una perspectiva de género, cuando señala el tipo de torsiones que Pizarnik efectúa sobre el hipotexto beckettiano: la austera sala de Beckett es una guardería, la voz principal es femenina, al igual que los deseos sexuales que esa voz encarna. Carol es un ejemplo transcodificado de rupturas generativas: un varón con nombre de mujer, que es virgen y tiene miedo del sexo (44). Otro aspecto productivo del análisis de Fishburn es que se detiene en la reescritura de un pasaje de *El enfermo imaginario*, de Molière, que sigue *casi* a la letra esa obra, pero modifica las enfermedades por otras (algunas reales y otras inventadas) con connotaciones sexuales.

Si bien una parte de la crítica reconoce las referencias carrollianas en *Los poseídos entre lilas* (Fishburn, Mackintosh, Venti), el intertexto carrolliano en esta obra no está muy estudiado. Cabe remitirnos en este aspecto al trabajo de Cecilia Propato, titulado “*Los poseídos entre lilas* de Alejandra Pizarnik y el *non-sense* de Carroll” (1998). Propato señala la importancia de la apropiación pizarnikiana del *non-sense* de Carroll, al que define como “el absurdo, el sinsentido, propuesto a través de los juegos de palabras o de los vocables despojados de sus significados” (204). Creo que la función que cumple el *non-sense* es más bien la de señalar los puntos en los que un uso corriente del discurso *desvaría*, pero llevando al extremo ciertas lógicas, y no vaciando al lenguaje de sentido. Propato señala otras conexiones entre *Alicia* y *Los poseídos*, como la desconfianza de Alicia y de los personajes de Pizarnik en los sentidos, y también la configuración de una temporalidad especial, en la que el orden causal es anulado, y las escenas se ordenan aleatoriamente. La autora también señala la búsqueda incesante de ‘porqués’ por parte de Alicia, y el tenor paranoico y desesperanzado/r que esto adquiere en la versión pizarnikiana.

3. Lewis Carroll en Pizarnik

Hay temas claves en Pizarnik que pueden ser vistos desde la reescritura de la obra carrolliana. Se trata de “el jardín”, de cierto rol de aprendiz perpetua de la lengua materna, y de la extrañeza de un universo *desviado* donde tienen lugar permanentes metamorfosis. El segundo punto puede verse iluminado por los juegos de palabras de Carroll que desmantelan presupuestos de un uso inocente del lenguaje. El *non-sense* sería en el fondo el gesto de remarcar la inocencia del lenguaje, poner a la luz sus puntos ciegos, reflexionando sobre aquello que en el *uso* del lenguaje nunca se cuestiona. La infancia

pizarnikiana se manifiesta en la resistencia a dar por aprendida la lengua materna, en la dificultad y el empeño puestos en aprenderla como si se fuera una niña. Carroll como intertexto o como hipotexto ilumina la matriz *nonsense* como hiper-*sense* (sinsentido como forma extrema del sentido) de la escritura de Pizarnik⁶⁶. A este respecto, el lenguaje en la poética pizarnikiana nunca se da por sentado, siempre está sometido a escrutinio. El tercer aspecto se vincula, de alguna manera, con el concepto de lo *queer*, en una de las acepciones en las que lo trabaja María José Punte (2018), quien señala que el término se origina en el siglo XVI, y aparece muchas veces en *Alicia* asociado a su sorpresa ante lo extraño del mundo de las maravillas y, en particular, a la ausencia de identidades fijas.

Carroll fue un autor central para el movimiento surrealista, y es un referente ineludible para los conceptos de *nonsense* y *wordplay*. Si bien el tema del jardín, que está atravesado por las lecturas carrollianas, aparece mucho antes en la escritura de AP (“La caída” en *Las aventuras perdidas*, 1958), la reescritura de este autor se torna explícita hacia el final de la vida de la poeta argentina, en el momento en que se vuelca hacia la prosa y hacia los textos de humor. Decido tomar aquí, para comenzar, los *Diarios* como Rosa de los Vientos, para orientar la lectura de las transtextualidades carrollianas en su obra, a partir de los lineamientos de Federica Rocco, para quien los textos autobiográficos de Pizarnik aportan claves de lectura que dan unidad a su obra. En definitiva, los diarios son el lugar en que quedan huellas de las búsquedas, de los intentos, de los sueños, de los intereses y las lecturas, del magma creativo que luego cristaliza en obras.

Las reescrituras carrollianas comienzan en 1968, pero las referencias a Lewis Carroll en los *Diarios* ocurren a partir de 1963. El 31 de marzo de 1963, aparece por primera vez el nombre de Alicia: “Soñé con Alicia, con los espejos, con el Rey y la Reina...” El 13 de marzo del año siguiente, se lee:

Me desperté a las cinco de la mañana muerta de risa. Recordaba, después de tanto tiempo, las aventuras de Alicia, la Reina, el Rey, la Liebre Loca, el Lirón, los flamencos para jugar al críquet, los hongos que hacían crecer y disminuir, el niño que estornuda en la cocina llena de pimienta. Pero la tortuga llorona... sobre todo ella. (Pizarnik, 2013: 577).

Esta entrada de *Diarios* da la clave de por qué entre todas las historias de *Alicia en el país de las maravillas*⁶⁷ en 1968, es decir, cuatro años después de este sueño, va a elegir reescribir “La historia de la tortuga de fantasía”. La tortuga es quizás el personaje más

⁶⁶ En el comienzo del apartado dedicado a *Los poseídos entre lilas*, cuando resumo los antecedentes sobre las críticas transtextuales de esta obra, me detengo en lo que dice Cecilia Propato respecto del *non-sense*, para discutirlo en este sentido.

⁶⁷ De ahora en adelante: *AM*.

triste de toda la novela, es el que está entregado por completo a su propio drama. Podemos leer aquí, sin escarbar demasiado, una caricaturización de las autofiguraciones de Pizarnik como *poète maudite*, en el mismo período en que la autora caricaturiza su poesía canonizada a través de la extrema experimentación con el significante que tiene lugar en las prosas de los últimos años de su vida.

El 17 de noviembre de 1969, aparece en las indicaciones de lecturas: “*Lewis Carroll: A través del espejo*” (913). Llamam la atención los otros ítems que contiene esa lista, porque toda enumeración tiene la virtud (o no) de ubicar en un mismo nivel a todos sus elementos, de situarlos en convivencia a veces promiscua: Fausto (no sabemos cuál de ellos), Djuna Barnes, el *Mallarmé* de A. Reyes, y Henri Michaux. Para Pizarnik, Lewis Carroll no es un autor de literatura infantil, sino simplemente un autor. Cuando lo reescriba, la promiscuidad de la lista se volverá aún más patente, y quedará contaminado de elementos provenientes de la imaginería surrealista. En la misma entrada del diario, luego de la enumeración de lecturas se lee: “*Angustia feroz*”, y luego: “*Miroir, Carroll*”. Muchas apariciones de Carroll lo tendrán asociado al espejo, un significante muy presente en la poética pizarnikiana, que ya hizo su aparición cuando me referí a la morada dentro de la morada de otra Reina de Corazones: la condesa sangrienta. Al día siguiente, 18 de noviembre, la autora del diario sigue insistiendo en la indicación: “Leer, anotando, Carroll”. El 26 de noviembre del mismo año reaparece la convivencia heteróclita: “Blanchot – Michaux – Carroll”. Y también el 30 de diciembre y el 11 de enero. El 15 de enero ya Carroll le provoca un gran hastío. En un fragmento de la entrada del domingo 16 de agosto de 1970: “Ayer escribí *Innocence et «Nonsense» (Cahier ROMANI)*. Lecturas: Poemas precolombinos. Lichtenberg. L. Carroll. Lunf[ardo]. Los R” (957). Esta referencia que cruza a Carroll con el lunfardo contiene el germen de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, una de cuyas partes señala estar escribiendo en ese momento, y de *Los poseídos entre lilas*, escritos en los que se mezcla el *nonsense* con los registros populares que Pizarnik había dejado fuera del castillo de cristal de sus poemas durante toda su vida (si no contamos su primer poemario, que sí emplea términos coloquiales).

La reescritura llevada a cabo por Pizarnik sobre los textos de Carroll debe su riqueza al interés que plantean las no-correspondencias. En su apropiación de los textos carrollianos los pone a dialogar con cierta matriz surrealista que se halla presente en toda su obra. La incorporación de elementos provenientes de autores asociados a la estela del surrealismo funciona como una suerte de trampolín hacia lo siniestro. Esto es, Pizarnik

exhibe cierta zona oscura de la infancia que en Carroll puede insinuarse sutilmente pero tiende a pasar desapercibida. La expone a partir de remisiones a su propia estética pero también a través de guiños al lector o referencias explícitas que reenvían a la obra de ciertos poetas malditos, como Lautréamont y Artaud.

Como señalé, propongo abordar la única pieza teatral escrita por Pizarnik, *Los poseídos entre lilas*⁶⁸, y dos prosas breves en las que se construye un palimpsesto respecto de la obra de Carroll: “El hombre del antifaz azul” y “A tiempo y no”. Retomaré los dos tipos de trascendencia entre textos que tomé en cuenta en el análisis de las relaciones transtextuales entre *La condesa sangrienta* y *La comtesse sanglante*: intertextualidad e hipertextualidad. La primera consiste en la copresencia entre dos o más textos, y se actualiza a través de procedimientos como la cita, el plagio y la alusión. La segunda es una relación de mayor dependencia textual, en la medida en que, para poder comprender cabalmente un texto se torna necesario conocer el texto previo que funciona como hipotexto. Aquí, como señalé, Genette habla de dos formas de hipertextualidad: la imitación y la transformación. En el corpus seleccionado, los textos en prosa tienen una relación de hipertextualidad (transformación) con respecto al libro de Lewis Carroll que funciona como hipotexto: *AM*, mientras que la obra teatral, *PL*, no depende de él. Antes bien, la última se vincula desde el punto de vista argumental, mucho más estrechamente a *Final de partida* de Beckett, pieza de la cual reescribe fragmentos textuales casi completos, y de la que retoma un esquema de acción (o fluctuación de intensidades). No obstante, si bien el corpus no es homogéneo en su carácter transtextual, la reescritura de la obra de Carroll es lo suficientemente importante en la poética de AP y en su concepción de la literatura como para dedicarle un análisis detallado. En primer lugar, propongo contrastar las reescrituras explícitas de textos carrollianos, y sopesar el modo en que se producen las apropiaciones de Pizarnik, para, en una segunda instancia, indagar los núcleos temáticos específicos mencionados, a saber: el jardín, el *non-sense* y lo *queer*.

4. “A tiempo y no”

“A tiempo y no” fue publicado en el número 317 de la revista *Sur* (Buenos Aires, septiembre-octubre 1968). Como señala Ana Becció en su edición de la *Prosa* de Pizarnik, este relato iba a constituir una de las cuatro partes de un libro en homenaje a

⁶⁸ De aquí en más utilizaremos la sigla *PL* para hacer referencia a esta pieza.

Alicia en el país de las maravillas. Como mencioné, es una reescritura del capítulo “La historia de la tortuga de fantasía”. En este capítulo, Alicia es conducida primero por la Reina de corazones y luego por un hipogrifo, hacia donde este extraño personaje vive, para que le cuente una historia. La tortuga es, fiel a su caracterización satírica, extremadamente lenta y pesada⁶⁹. Está sumida en la tristeza. No sabemos si por una inclinación propia o por efecto de su educación. El nombre de “Tortuga de fantasía”, en inglés, “Mock Turtle”, es significativo, porque apunta al mismo tiempo al artificio, a lo irreal, como a la broma (“to mock” significa parodiar, ridiculizar, burlarse, bromear). El hipogrifo, que ya había encontrado graciosa a la Reina por condenar a muerte a tantos hombres que luego serían perdonados (“¿Qué es lo divertido?”, dijo Alicia. ‘Por qué, ella’, dijo el hipogrifo. ‘Es todo fantasía: no ejecutan a nadie, sabés’”⁷⁰ -2005: 69-), luego también señala, en los mismos términos, el carácter *irreal* de la tristeza de la tortuga: “Es todo fantasía: no tiene tristeza, sabés” (Ídem). Como analicé en el capítulo anterior en lo relativo a “La verdad del bosque”, que algo sea ‘irreal’ o ‘producto de la fantasía’ no le quita peso psicológico, desde la perspectiva pizarnikiana. Fuera del artificio o la ironía intradiegetica, esta historia es una parodia al sistema de enseñanza victoriano. Eso se ve muy claramente en los nombres de las materias que enseñan a estos animales marinos. Reproduzco esta parte en su idioma original para dar cuenta de los juegos de palabras: “French, music and *washing*”, en el curso más caro. En el curso ‘regular’: “‘Reeling and Writhing, of course, to begin with’, the Mock Turtle replied; ‘and then the different branches of Arithmetic -Ambition, Distraction, Uglification, and Derision’. También “Mystery, ancient and modern, with Seaography”, “Drawling, Stretching and Fainting in Coils.” Y el maestro de Clásicas enseñaba: “Laughing and Grief”. Es decir que en la escuela de la tortuga había clases de francés, música y *lavado*. En el curso regular aprendían a “retorcerse y revolcarse”⁷¹. Y luego las diferentes ramas de la aritmética:

⁶⁹ En este sentido, cabe recordar que en sus *Diarios*, Pizarnik *se dice* lenta, por diferentes razones, entre ellas por su signo zodiacal. En una entrada del 5 de octubre de 1959, se lee: “Voy a Francia o me quedo aquí. Estudio pintura o sigo con los poemas. O ambos. No. Ambos no. *Le Taureau est lent.*” (Pizarnik, 2013: 295).

⁷⁰ Todas las citas de *Alicia en el país de las maravillas* son traducciones propias de la edición: Carroll, Lewis (2005). *Alicia’s Adventures in Wonderland: Webster’s Thesaurus Edition*. Icon Classics, San Diego, USA.

⁷¹ En las traducciones, por supuesto, es complejo mantener el sentido y los juegos con el significante al mismo tiempo. Pero, de todas maneras sorprende lo apartadas que están de la idea original algunas traducciones. Por ejemplo la que cito a continuación, donde no hay casi remisiones al tema del dolor y sufrimiento, tan propios del personaje de la tortuga: “Nos enseñaban a beber y a escupir, naturalmente. Y luego, las diversas materias de la aritmética: a saber, fumar, reptar, feificar, y sobre todo la dimisión” (2003: Buenos Aires, Ediciones del Sur, P.: 93).

ambición, distracción, feificación y burla. Misterio, antiguo y moderno, *mar-o-grafia*. Hablar arrastrando las palabras, estiramiento, y desmayo en espiral. El de clásicas, por su parte, se abocaba a la enseñanza de la risa y la aflicción. Es posible ver cómo, hay, dentro de la aparente arbitrariedad de los juegos de palabras, cierto campo semántico común: el de la tristeza y, en líneas generales, el de los sentimientos. Este campo semántico es el que caracteriza el posicionamiento subjetivo de la tortuga, su modo de ser en el mundo. Por algo en su primera aparición se la ve sollozando: “No habían ido muy lejos antes de ver a la Tortuga de Fantasía a la distancia, sentada triste y sola en una pequeña saliente de roca, y cuando se acercaron, Alicia pudo escucharla suspirar como si su corazón se rompiera” (2005: 69). Tenemos la impresión de que la tristeza del animal se vincula con el tipo de educación que ha recibido, bastante orientada a desarrollar esa faceta de su identidad. Pero también es posible leer la crítica carrolliana a la sociedad y a la educación victoriana desde otro punto de vista: los animales de fantasía reciben un adiestramiento en aspectos de la personalidad que la educación fuera del país de las maravillas suele dejar de lado, en tanto los afectos no se consideran tradicionalmente materia de enseñanza.

En *AM* los animales tienen un papel central. El ingreso de Alicia al País de las Maravillas se da a través de un animal: ella sigue un conejo blanco. Se trata de un ser que opera como metáfora del deseo. Siempre se está escapando, y esa fuga es lo que acicatea la curiosidad de Alicia y su anhelo de entrar al jardín. También hay desde el capítulo II, cuando la protagonista cae al charco formado por sus propias lágrimas, un ratón. Y, un poco más adelante, aparece todo un cortejo de animales: “Ya era hora de irse, porque la piscina se estaba abarrotando de pájaros y animales que habían caído en ella: había un pato y un dodo, un lory y un aguilucho, y varias otras criaturas curiosas” (14). La escena posiblemente más característica del relato de Carroll, el té de locos, está protagonizada por un “sombbrero loco”, una “liebre de marzo” y un lirón. Dos de tres son animales. En el capítulo “Cerdo y pimienta”, la duquesa tiene en brazos a un niño que llora desconsoladamente a causa del exceso de pimienta que se usa en la cocina y que en brazos de Alicia se convierte en un cerdito. Asimismo, hay un gato de Cheshire con una inmensa sonrisa, que se invisibiliza progresivamente y por partes, reduciéndose en ocasiones a una cabeza e incluso a una boca sonriente que pende del aire. También hay una oruga que fuma un narguile sobre un hongo, y plantea interrogantes filosóficos incisivos a la niña.

En la prosa pizarnikiana se producen una serie de transformaciones y reducciones sobre los personajes de *AM*. No hay animales. La tortuga es reemplazada por la reina loca

(que en un momento también se apropia de una frase de Alicia), el Hipogrifo pasa a ser la muerte, y aparece un personaje ausente en *AM*: la muñeca, que reemplaza al ratón con el que Alicia dialoga en el charco formado por su propio llanto. Se producen ciertos giros metafísicos en la apropiación del hipotexto. Por ejemplo, la muerte explica a A. que la Reina sufre imaginariamente, pero la respuesta de la protagonista resulta muy psicoanalítica: “-Todo es imaginación –replicó la muerte-, en realidad no tiene la menor tristeza. -Pero sufre igual, entonces no hay ninguna diferencia –dijo la niña”⁷² (Pizarnik, 2014b: 37). En el texto de Carroll la tortuga se atraganta y solloza permanentemente. En el texto de AP se dirá a este respecto que “Lo que no tuvo la atraganta como un hueso” (38).

También hay un juego de desdoblamiento y reversibilidad de las identidades que es muy característico de la poética pizarnikiana y que, por supuesto, no se halla presente de este modo en la versión de Carroll. Esto ocurre cuando la muerte transmite a la Reina el deseo de A. de conocer su historia. La Reina responde: “Yo también quisiera conocer mi historia si yo fuera ella y ella fuera yo” (37).

El surrealismo se percibe en este texto, no sólo por la elección de un autor como Carroll, sino también en una cita directa de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*⁷³ (1947) de Artaud

Et en bas, comme au bas de la pente amère,
cruellement désespérée du coeur
s'ouvre le cercle des six croix,
très en bas,
comme encastré dans la terre mère,
désencastré de l'étreinte immonde de la mère qui bave. (38. En francés en el original).

El fragmento de Artaud superpone un paisaje que es a la vez terrenal y metafísico, donde tiene lugar “Tutuguri” o el rito tarahumara del sol negro, en el que se asesina al sol para

⁷² Esta apreciación se reitera en Pizarnik, no sólo en su obra publicada. En un ejemplar de *La locura y la lógica* (1951), de Jaime Erasmo, perteneciente a la biblioteca privada de Pizarnik, subraya la frase “la rotunda afirmación que hacen la mayoría de los psiquiatras, de que la tristeza patológica es inmotivada” (50), y escribe la siguiente marginalia: “Pero sufren igual”.

⁷³ *Pour en finir avec le jugement de Dieu* es una creación radiofónica de Antonin Artaud, registrada en los estudios de RDF (Radio Diffusion Française) entre el 22 y el 29 de noviembre de 1947. Fue censurada el día previo a su primera salida al aire. Los textos eran leídos por María Casarès, Roger Blin y Artaud, y estaban acompañados de gritos, golpes de tambor y de xilofón que habían sido grabados previamente por el poeta. El texto se publica clandestinamente en la revista *Niza*, a finales de 1947. En 1948 lo recoge póstumamente el sello editor K. Y más tarde es incluido en el tomo XIII en la edición de Gallimard de la *Poesía* del autor. El 4 de marzo de 1948 el poeta es encontrado muerto en el pabellón que ocupaba en Ivry, de modo tal que *Pour en finir* constituye su última manifestación pública. Si bien no desarrollaré este punto en la presente tesis, pienso que la particular *entonación* y el modo de desarmar el lenguaje en su materialidad sonora presente en la pieza radiofónica de Artaud pudo haber influido en la concepción de la lectura en la oscuridad de *Escrito con un nictógrafo*.

instalar el reino de la noche negra. Pizarnik, a través de una voz que canta⁷⁴ superpone la crueldad decididamente carnal y mórbida de Artaud a la estética carrolliana de la inocencia y el *nonsense*. Si tenemos en cuenta que en la breve prosa se habla de ‘aullidos y tambores’, y que la obra de Artaud se menciona como ‘cantada’ por alguien, cabe hipotetizar que Pizarnik tuvo en mente la entonación del texto radiofónico producido por Artaud para dar voz al poema *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Allí ciertos fragmentos aparecen casi cantados, en modulaciones muy agudas y muy trabajadas de la voz. Particularmente los versos citados se introducen en un tono bajo, como de verdad que se deja entrever casi en secreto. Hace pensar en una suerte de *captatio benevolentiae* tonal que procura intrigar con lo que está por darse a conocer.

También se introduce a Maldoror: “Todo el mundo sonrió y tomó el té sobre la roca, en el funesto crepúsculo, mientras aguardaban a Maldoror que había prometido venir con su nuevo perro”. (Pizarnik, 2014b: 39). Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, es otro hito en el panteón de los malditos, y uno de los referentes del surrealismo. Los perros de Maldoror revisten connotaciones particulares en *Les chants de Maldoror*. En el canto 1, apartado 8, el narrador describe una escena que ocurre al claro de luna en un ámbito impreciso, de contornos fantásticos. Se trata de la locura de los perros:

El viento gime a través de las hojas con sus lánguidas notas y el búho entona su grave lamento que eriza los cabellos de quienes lo escuchan. Entonces, los perros, enfurecidos, rompen sus cadenas, se escapan de las lejanas granjas; corren por la campiña, aquí y allá, presas de la locura. (Lautréamont, 2005: 93)

Estos perros rabiosos, enloquecidos, ladran en mil entonaciones distintas, ladran contra todo, incluso contra sus propios ladridos que los atemorizan. Son capaces de lanzarse contra el viajero solitario y desprevenido, y atacarlo a dentelladas. Pero, el narrador se ocupa de aclararnos que no es gratuita esta ‘crueldad’. No. Como la madre del montevideano le explica: “Cuando estés en tu lecho y escuches los ladridos de los perros en la campiña, ocúltate bajo tus mantas, no te burles de lo que hacen: tienen sed insaciable de infinito, como tú, como yo, como todos los demás seres humanos de rostro pálido y alargado”. (94). En el Canto III, apartado II se describe la violación de una niña por un perro de presa que imita los actos previos de su amo, Maldoror, quien luego abre con una navaja los genitales de la víctima para extraer desde allí cada uno de sus órganos

⁷⁴ “A lo lejos, cantaban acompañándose de aullidos y tambores. Alguien cantaba una canción en alabanza de las florecitas del campo, del cielito blanco y azul, del arroyuelo que mana agüita pura. Pero otra voz cantaba otra cosa [...]” (Pizarnik, 2014b: 39).

interiores. Vemos entonces cómo la introducción del perro de Maldoror en esta recreación anómala del universo infantil carrolliano no es inocente. Pizarnik per-versiona el relato de *AM* sutilmente, a través de un guiño al lector, sin reponer las connotaciones siniestras del perro, dejándolas a su cargo. Además, el perro es un animal que se halla asociado a lo demoníaco. Las representaciones literarias de Satán solían estar acompañadas de un cortejo de canes.

Como ocurrirá con “El hombre del antifaz azul”, también en este texto hay imágenes surrealistas construidas por Pizarnik con el estímulo carrolliano pero en una zona mucho más oscura y siniestra. Cito una imagen, ya mencionada en el capítulo anterior, que parece re-versionar en tono de *fantasy* la escena de la condesa Báthory contemplando su belleza en los helados aposentos de su castillo:

A estas palabras el silencio se volvió a unificar y se hizo denso como una caverna o cualquier otro abrigo de piedra: dentro, entre las paredes milenarias, la joven reina rodeada de unicornios sonríe a su espejo mágico. La niña sentía deseos de prosternarse ante la narradora en harapos y decirle: «Muchas gracias por su interesante historia, señora», pero algo le hacía suponer que la historia de la reina loca aun no estaba terminada y por lo tanto permaneció quieta y callada” (38)

Además, no se trata ya sólo de una niña impaciente que quiere que la historia comience de una vez. Se trata de una niña que desea arrodillarse vestida como una mendiga ante la majestuosa reina loca. La mendiga es un personaje que aparece bastante a menudo en la escritura pizarnikiana, tanto ficcional/poética como autobiográfica, y que participa de los desdoblamientos del yo.

Un elemento que llama la atención, aportando una nota siniestra y marcando el ritmo de la escena es la muñeca en su movimiento de abrir y cerrar los ojos: “La muerte y la niña se sentaron y, durante unos minutos, nadie pronunció una sola palabra. La muñeca cerró los ojos”. Luego: “La reina loca suspiró profundamente. La muñeca abrió los ojos.” La historia de la Reina loca tiene elementos homicidas (“-Hijo mío, tráeme la preciosa sangre de tu hija” -38-) e incestuosos (“-Me he acostado con mi padre. Me he acostado con mi padre” -39-). Por ese motivo la niña teme que la muñeca pueda escuchar su relato. Hacia el final, la muñeca interviene con faltas de ortografía: “-Qe bida! -dijo la muñeca, que aún no sabía hablar sin faltas de ortografía” (39). Como analizaré en el próximo capítulo, las muñecas son centrales en la construcción de la infancia que realiza Pizarnik, y en su modo de entender el deseo y la agencia/pasividad femeninas. Pero además son seres que se ubican en estos relatos en una frontera entre lo animado y lo inanimado, y en ello radica su carácter siniestro, como así también en su aparente

familiaridad. ¿Qué hay de más cotidiano e inocente que una muñeca? Y, al mismo tiempo, ¿cuántas historias y *films* de terror las tienen como protagonistas?

5. “El hombre del antifaz azul”

“El hombre del antifaz azul” es una reescritura de los primeros capítulos de *AM*, comenzando por “Abajo en la madriguera del conejo”. Al inicio, Alicia está sentada con su hermana, cansada de no hacer nada. La arranca de su aburrimiento un personajito misterioso, un conejo blanco con ojitos rosa que sale corriendo muy apurado, y consulta a cada rato un reloj que saca de su chaleco. Lo que le llama la atención no es que hable sino que tenga esos implementos que ella nunca antes había visto en un conejo. Entonces, acicateada por la curiosidad, se lanza hacia la madriguera del conejo, sin pensar cómo podrá luego salir de ahí. En las paredes de la madriguera aparecen una serie de objetos que serán reemplazados por otros con connotaciones muy particulares en la versión de Pizarnik. Luego cae, y se encuentra con un pasaje que da a un largo hall iluminado por una fila de lámparas desde el techo. Este hall está lleno de puertas, todas cerradas. Alicia empieza a desesperar ante la imposibilidad de encontrar una salida, pero entonces ve una mesa de cristal de tres patas, donde hay una pequeña llave dorada. Pero esta llave no abre ninguna de las puertas. En su segundo recorrido, sin embargo, encuentra una cortina que no había visto antes, detrás de la cual hay una pequeña puertita de cinco pulgadas. ¡Allí la llavecita dorada funciona! Cuando abre la puerta se da cuenta de que conduce a un pequeño pasaje no más grande que una cueva de ratas. Se arrodilla, mira a través y descubre “el jardín más bello que hayan visto” (Carroll, 2005: 6). Siente entonces un inmenso deseo de salir de ese pasaje oscuro para disfrutar deambulando por entre las flores y las fuentes de agua fresca, pero su tamaño no le permite acceder. Entonces vuelve a mirar hacia la mesa donde había encontrado la llave y ve esta vez una botella con una etiqueta de papel que dice “Bébeme”. La deliciosa poción que contiene la empequeñece. Cuando mide apenas diez pulgadas se da cuenta de que olvidó las llaves sobre la mesa, pero es imposible treparla porque su superficie es resbaladiza. Entonces se pone a llorar desconsoladamente, hasta que encuentra una cajita de cristal debajo de la mesa con una pequeña torta que dice: “Cómeme”.

En “Una piscina de lágrimas”, la torta la hace abrirse como un telescopio gigantesco. Luego, sosteniendo en su mano el abanico del conejo relojero comienza a encogerse otra vez, con gran velocidad. Cuando su altura es mínima cae en una gran

laguna de agua salada: el arroyuelo formado por sus propias lágrimas antes de empequeñecerse. Allí está a punto de “ahogarse en un mar de lágrimas”. En esa laguna intenta comunicarse con un ratón pero no recibe respuesta (porque sin querer le habla de gatos y perros y lo amedrenta). Finalmente, el ratón le contesta, y promete contarle su historia. Luego la “pileta” de lágrimas se llena de animales.

El tercer capítulo se llama “A Caucus-Race and a Long Tale” (“Una carrera electoral y un largo cuento / larga cola”). Aquí es cuando todos los animales que se encuentran en la laguna formada por el llanto utilizan extrañas estrategias para secarse: la primera es una historia que cuenta el ratón, para ‘secarlos’: la historia de Guillermo el conquistador. Pero como este relato no tiene el esperado efecto de secar a la audiencia, el dodo propone tomar medidas más extremas: una carrera electoral. En la carrera electoral, todos los animales corren, pero comienzan en cualquier momento y lo hacen hacia cualquier dirección. Cuando la competencia finaliza, todos preguntan quién es el ganador. Resulta que todos han ganado y merecen su premio. Alicia parece ser la responsable de otorgarlos. Les da entonces un confite a cada uno, de una caja que tenía en su bolsillo. Como no quedan más dulces para ella, a pedido de los animales, se auto-premia con un dedal, que el Dodo le confiere en un grave homenaje.

Entonces Alicia le reclama al ratón que cuente la historia que había prometido, y cuando empieza a hacerlo, la niña percibe el relato en la forma de una cola (tale/tail)... El narrador malhumorado, deja de hablar. La niña comienza a referirse, otra vez, a su gata Dinah, su animal más cercano. Como casi toda la concurrencia está conformada por aves, y Dinah es una gran cazadora de pájaros, muy pronto empiezan a alejarse de Alicia, quien termina quedándose sola.

Existen ciertos desdoblamientos subjetivos en estos capítulos introductorios que con seguridad llamaron la atención de Pizarnik: En el capítulo 1, “(...) Una vez recordó haber intentado taparse las orejas por haberse engañado a sí misma en un juego de croquet que estaba jugando contra sí misma, porque esta curiosa niña era muy aficionada a fingir ser dos personas” (Carroll, 2005: 7/8). Luego, cuando Alicia empieza a sufrir toda la serie de cambios de tamaño corporal que mencioné en el capítulo “Una piscina de lágrimas”, se pregunta si continúa siendo la misma persona o si se ha transformado en una de sus compañeras de curso. Las incesantes mutaciones a las que es sometido su cuerpo, y el carácter *curioso y más curioso* de los eventos que tienen lugar a su alrededor la llevan a dudar de la unidad y estabilidad de su yo. La puesta en crisis del yo como entidad monádica y su conversión en entidad nomádica es ubicua en la producción pizarnikiana.

En “El hombre del antifaz azul” hay un movimiento de apropiación de los personajes carrollianos por parte de Pizarnik. Por empezar el conejo blanco es reemplazado por el personaje que da nombre al relato: un hombrecito de antifaz azul que camina muy apurado, y que permanentemente saca de su bolsillo una pistola, y la consulta como si se tratara de un reloj. Este personaje remite directamente al “reloj” de la muerte en “A tiempo y no”, que consiste también en un pequeño hombrecito con una pistola. Por otra parte, el ratón que Alicia encuentra en el lago formado por sus propias lágrimas se convierte en una muñeca que habla. También aquí tenemos un elemento/personaje característico de la poética pizarnikiana, que pone en primer plano lo siniestro en tanto que instala una zona de liminalidad entre lo vivo y lo muerto⁷⁵.

He dejado para el final la transformación del nombre de la protagonista, Alicia, que aquí es reducida (y ampliada) a una inicial, movimiento que la hace coincidir con la inicial del nombre de la autora (Alicia-Alejandra). Por otra parte, también la laguna adquiere un nombre: “Laguna de la disonancia” (porque se formó “por culpa de mi falta de armonía con el suceder de las cosas” – Pizarnik, 2014b: 49). Esto ejemplifica el modo en que en la reescritura pizarnikiana nada es anecdótico, y muchas de las frases o nombres revisitados adquieren significaciones metafísicas.

En la apropiación efectuada por Pizarnik es clave entonces la transformación de los animales, que son centrales en la literatura infantil y en el universo carrolliano que abreva de dicha literatura. Los animales desaparecen y otros seres toman su lugar. Pero no hay una coincidencia uno a uno entre los animales de la obra de Carroll y sus reemplazantes en Pizarnik. En los textos de esta última habrá menor cantidad de personajes, ciertos parlamentos provenientes de más de un origen serán condensados/desplazados, de manera semejante a lo analizado en el capítulo anterior con respecto a la configuración de personajes como La reina Loca, en un solo personaje en la versión de Pizarnik. Esta reducción en la cantidad de personajes no redundará en una simplificación del texto reescritural, sino al contrario, en una complejización. Los personajes se cargan de otras aristas que en el texto carrolliano no los revestían. Por otra parte, la reescritura opera desde una matriz surrealista. Esta aparece en una serie de imágenes como la del “pasillo no mayor que una bañera para pájaros” (47), la descripción de la “sensación psicodélica” como efecto de la ingesta de la pócima que la empequeñece “como un toro observado desde muy lejos por un pájaro miope que se quitó los anteojos”

⁷⁵ Asimismo, como trabajaré en el siguiente capítulo, la muñeca se vincula con las *poupées* de Bellmer poetizadas por Éluard, que se encuentran en el epicentro de lo siniestro-surrealista (Foster: 2008).

(Ídem: 47). Por otra parte, Alicia, en el primer capítulo, cuando persigue al conejo blanco y cae por la madriguera, encuentra una serie de objetos: “Luego miró a los lados del pozo y notó que estaban llenos de armarios y estanterías, aquí y allá vio mapas e imágenes colgadas de las clavijas. Tomó un frasco de uno de los estantes al pasar: estaba etiquetado como "Mermelada de Naranja", pero para su gran decepción, estaba vacío” (Carroll, 2005: 4). En la versión de Pizarnik, los objetos que pueblan las paredes de la madriguera se convierten, como señala Mackintosh (1999), en *objets trouvés*, tan exóticos como los del inventario surrealista:

Después miró a los lados y observó que las paredes del pozo estaban cubiertas de armarios llenos de objetos. Vio, entre otras cosas, mapas, bastones de caramelo, manos de plata asidas a un piano, monóculos, bracitos de muñecos, guantes de damas antiguas, un astrolabio, un chupete, un cañón, un caballo pequeñísimo espoleado por un escarabajo de oro, un caballo de calesita, un dibujo de la palma de la mano de Lord Chandos, una salamandra, una niña llorando a su propio retrato, una lámpara para no alumbrar, una jaula disfrazada de pájaro. En fin, tomó de uno de los estantes una caja negra de vidrio pero comprobó, no sin decepción, que estaba vacía.

Los elementos encontrados conforman una enumeración heteróclita que opera a la manera de los ‘encuentros fortuitos’ como aquél que había dado cita a un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección. ¿Pero se trata, genuinamente, de encuentros casuales? ¿Son objetos encontrados? Sí, pero encontrados en la propia poética pizarnikiana: su escritura se autofagocita para poblar la cueva del conejo con elementos sólo en apariencia inverosímiles. Los objetos ubicados en las paredes responden a una lógica implacable. Por ejemplo: “un dibujo en la palma de la mano de Lord Chandos” remite a uno de los temas que obseden a la autora: la constatación de que el lenguaje falla en su tentativa por comunicar. *La carta de Lord Chandos*, es una carta ficticia, escrita por Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), publicada por primera vez en octubre de 1902 en el diario alemán *Der Tag*, bajo la autoría de un personaje ficticio, Lord Chandos, destinada a Francis Bacon y fechada el 22 de agosto de 1603. En ella Chandos explica sus razones para abandonar la actividad literaria. Citaré un fragmento de la explicación, paradójicamente coherente y articulada, del proceso de pérdida por parte de Lord Chandos de la capacidad de articular sus pensamientos y comunicarlos a través de un discurso consistente.

Mi mente me obligaba a ver todas las cosas de que se hablaba en esas conversaciones desde una inquietante cercanía. Así como una vez, a través de una lente de aumento, había visto un trozo de piel en mi dedo meñique como una tierra en barbecho, llena de surcos y cavidades, ahora percibía a los seres humanos y sus acciones. Ya no lograba abarcarlos con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se disgregaba en fragmentos, que a su vez se disgregaban en otros más pequeños; y nada se dejaba

apresar por una idea abarcadora. Palabras sueltas flotaban a mi alrededor; se convertían en ojos que me miraban y a los que me veía obligado a mirar a su vez: remolinos que me atraían, me causaban vértigo y, haciéndome tambalear, me conducían al vacío. (von Hofmannsthal, 2008: 74, traducción propia del inglés).

En *La carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal se pone en escena la dificultad de este personaje para comunicar sus pensamientos, su introducción en un universo objetual silente en el que el decir se suspende en el puro presente material de la cosa. En la carta, también podemos leer cómo las palabras *literalmente* enferman a este personaje. Adquieren una dimensión material y un peso tal que nada de lo dicho resulta inocuo. Esta magnitud física de las palabras resonará cuando se trabaje la construcción del espacio en los *Diarios*: allí será posible ver como en Pizarnik, tanto como para este personaje, tienen lugar procesos de corporización de lo inmaterial. Asimismo, en Pizarnik, el tema de la dificultad de comunicar o de operar sobre la realidad a través del lenguaje es omnipresente. Bastenos algunos versos de “En esta noche, en este mundo”: “Nunca es eso lo que uno quiere decir / la lengua natal castra. [...] No / las palabras no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / Si digo pan ¿comeré?” (Pizarnik, 2014b: 398). Resulta significativo que Lord Chandos sea mentado a través de la referencia a un dibujo en la palma de su mano. Como si Pizarnik buscara en cierta medida responder la aporía de Chandos por medio de una herramienta de composición que ella misma utiliza para escribir sus poemas: el dibujo. Allí donde la palabra se nos escapa, otros medios (que, por supuesto presentan otras limitaciones) pueden aportar una salida a ese deseo de decir.

Con respecto a los objetos encontrados en la poética de la propia autora resultan evidentes: “bracitos de muñecos, guantes de damas antiguas”, “una niña llorando a su propio retrato”, “una jaula disfrazada de pájaro”. La fragmentación de los muñecos en “bracitos” se continúa en cierta medida en los “guantes”, como evocación desplazada de las manos de esas mismas damas. Estas asimismo retoman las “manos de plata asidas a un piano”. Y hallarán su prolongación final en la palma de la mano de Lord Chandos donde se encuentra el mentado dibujo. Entonces, hay aquí fragmentos de cuerpos animados e inanimados. También miniaturas: “bracitos”, “un caballo pequeñísimo”. La miniatura pone en primer plano la calidad estética de los objetos, los arranca de su funcionalidad en la esfera de la praxis humana en la que cotidianamente los ubicamos. Asimismo, buena parte de los objetos remiten a la infancia. Tal es el caso de: “un chupete”, “un caballo de calesita”. Pizarnik profundiza y recrea el espectro de objetos

construidos por Carroll para poblar las paredes de la madriguera a partir de su propia estética y su propio universo literario, que abreva del autor de *Alicia* pero lo excede y lo complejiza con aristas inesperadas.

6. *Los poseídos entre lilas*

Indagaré las intertextualidades entre *Los poseídos entre lilas* y la obra de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* bajo los tres aspectos mencionados al inicio: el tópico del jardín, la matriz del non-sense, y lo *queer*. *PL* es una pieza excesivamente poética y en la que el juego lingüístico es tan denso que no resulta evidente llevarla a las tablas. A esto apunta Cristina Piña cuando la califica de irrepresentable. No obstante, disiento de esta declaración categórica: se trata de una obra rupturista que reclama un concepto actualizado de representación, como analizaré más adelante. Con respecto a la construcción de la infancia, encuentra un punto clave en esta pieza, en la medida en que en la misma cobran cuerpo (un cuerpo anómalo y poético) muchas de las fantasías asociadas a la *queerness* característica de la infancia pizarnikiana: no solo se pondrá en escena una muñeca a la que ‘le despunta el sexo’, niños perverso-polimorfos (Macho y Futerina), etc., sino que se escenificará una “plaza metafísica” abarrotada de juguetes surrealistas, cuyo inventario es tan interminable y metonímico como los *objets trouvés* que tapizan las paredes de la madriguera de “El hombre del antifaz azul” y de la tienda de fantasías en la que Alicia compra el huevo que más tarde se convierte en Humpty Dumpty en *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871).

La dimensión teatral es central en el giro que da la poética pizarnikiana en 1968, y que consiste en investir de carnadura corpórea a su poesía. Con *Los poseídos*, por primera vez Pizarnik ubica un escrito suyo bajo la clasificación genérica de ‘teatro’. Cabe mencionar a este respecto que, en una entrada de su *Diario* del 10 de agosto de 1969, declara que *hace teatro*:

Hace diez días más o menos que me consagro a *Los triciclos*, mi primera OBRA (la palabra es esencial) teatral. He cometido el error de contar que ‘ahora hago teatro’. Grave error. Desde hoy, nadie más lo sabrá. Esa pieza debe ser terminada muy pronto (¡es tan fácil!) e inmediatamente ser interpretada. Sin emb[argo], debo corregirla enteramente aunque no fundamentalmente. Los diálogos me resultan fáciles; creo que tengo una suerte de talento innato para esta suerte de teatro absurdo que me fascina (2013: 889).

Los triciclos, podemos asumir, es el primer nombre que la autora da a *Los poseídos entre lilas*. Las fechas coinciden, si tenemos en cuenta que el 16 de agosto en otra entrada de sus *Diarios* afirma “terminé la obra de teatro” (892), y que los manuscritos de la pieza, de acuerdo con la edición de *Prosa completa* de 2002, se encontraban en un legajo de hojas mecanografiadas y corregidas a mano fechadas en julio-agosto de 1969. Asimismo, la presencia de los triciclos es central en la obra. Entonces, si bien es abundante la floritura literaria del texto, hay una decisión autoral allí al asignarle esa clasificación. Esta actitud hacia el texto se ve enfatizada por el deseo que manifiesta en los *Diarios* de que sea representada. Y hablar de teatro es necesariamente hablar de cuerpos en escena. Adscribo a este respecto a la conceptualización de acontecimiento teatral elaborada por Jorge Dubatti, quien lo entiende como la suma de tres elementos insoslayables: poíesis, convivio y expectación. Esto es: debe haber algo que se crea y que difiere de lo cotidiano (mundo paralelo al mundo), ese algo se debe dar en presencia de otros cuerpos, y alguien debe estar expectando. El *convivio* es necesariamente corporal: se trata de un espacio de reunión que congrega público, artistas y técnicos sin intermediación tecnológica (Dubatti, 2010).

En asociación con el convivio teatral, cabe mencionar que un aspecto clave y profundamente disruptivo en la pieza teatral son las corporalidades liminales, a las que haré referencia más adelante.

7. Jardín

El jardín es uno de los tópicos recurrentes en la poesía de Pizarnik, y reviste, como se señaló en la introducción, una importancia metafísica. En una entrevista con Marta Isabel Moia, la autora señala que: “Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alicia en el país de las maravillas: ‘Sólo vine a ver el jardín’. Para Alicia y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con palabras de Mircea Eliade, el centro del mundo” (2014b: 311). La cita, en sintonía con el pensamiento Mircea Eliade a quien refiere, hace pensar en un encuentro hierofánico, en una aparición de lo sagrado. Fiona Mackintosh, señala la presencia de este espacio en la obra de autores surrealistas, como Octavio Paz: “No hay más jardines que los que llevamos dentro” (Paz Apud. Mackintosh, 2003: 140). Esto se halla en consonancia con el estatuto mental que Pizarnik da al color del jardín en

la entrevista anteriormente mencionada: “El jardín es verde en el cerebro”⁷⁶ (2014b: 311). La pieza de Paz de 1956 *La hija de Rapaccini* está centrada en el jardín, y hacia el final contiene una frase que debió haber resonado en el imaginario pizarnikiano: “Ya di el salto final, ya estoy en la otra orilla. Jardín de mi infancia, paraíso envenenado” (1979: 306). En el surrealismo y en Carroll (miembro del panteón surrealista) la infancia encuentra su metáfora espacial en el jardín. Y la vuelta al jardín, desde el punto de vista de Pizarnik, involucra un encuentro con lo Otro, en el sentido en que lo entienden pensadores como Eliade: una cita con lo Sagrado.

En “A tiempo y no” no aparece de modo directo el jardín. Pero sí se vislumbra cierto escenario bucólico a través de una canción que lo describe: “A lo lejos, cantaban acompañándose de aullidos y tambores. Alguien cantaba una canción en alabanza de las florecillas del campo, del cielito blanco y azul, del arroyuelo que mana agüita pura” (Pizarnik, 2014b: 38). Este espacio se ve inmediatamente contaminado por la referencia a *Para terminar con el juicio de Dios* de Artaud. Recordemos que inmediatamente después de describir ese espacio bucólico leemos el fragmento del texto artaudiano que habla del asesinato del sol, de modo tal que se introduce una escena oscura y, en cierta medida, abyecta, si consideramos que se describe un rito indígena de asesinato del sol, y que entre los elementos mencionados se encuentra *el asqueroso abrazo de la madre que babea*.

En el mismo relato, hay otro elemento que remite al jardín, ahora como sinécdoque. Se trata de los pétalos de una rosa, que son lamidos y mordidos por la muerte. Desde el poema “Niña entre azucenas” [sin fecha⁷⁷], y “Violario” (1971), las flores tienen en Pizarnik connotaciones siniestras, por su asociación con la violencia y con la violación. En el primer texto se hace referencia al gesto obscuro de una mano que evoca la forma de una azucena y cuyos dedos parecen falos:

Un gesto tenue al doblar los dedos cuando cerró la mano en forma de azucena. El excrecido color de la azucena subió a mi cerebro con todo el peso fatal de su triste y delicado perfume. Instada por la visión de esa mano recogida en sí misma con dedos como cinco falos, hablé de la doble memoria. (2014b: 32).

En “Violario”, como analicé en el capítulo anterior, una señora mayor, letrada, intenta violar a la protagonista/narradora en un velorio, y la distrae del ultraje a la manera del

⁷⁶ En el capítulo anterior, en “La verdad del bosque”: “El bosque no es verde sino en el cerebro” (1966: 34).

⁷⁷ Sin bien Ana Becció no le asigna fecha, por afinidades formales y temáticas con otros fragmentos de la obra prosística de AP podemos hipotetizar que no es anterior al 60.

lobo de *Caperucita roja*, haciéndola mirar las flores en las manos del muerto. A partir de esa secuencia, declara la narradora: “Entonces decreté no escribir un solo poema más con flores.” (Ídem). Las flores nos traen inmediatamente a la mente al jardín, actúan a la manera de una sinécdoque: designan una de las partes de ese todo. Podríamos decir que en cierta medida lo miniaturizan. No es casual que la flor que aparece en “A tiempo y no” sea masticada y escupida violentamente por la muerte. En ese simple gesto se concatenan: la aparición del jardín, que en Pizarnik siempre remite a la infancia, lo lúbrico de las flores, desarrollado en prosas posteriores como “Violario”, la violencia (en el gesto amenazador de masticarla y escupirla) y la muerte.

En “El hombre del antifaz azul” el jardín de *AM* se convierte en un bosque en miniatura:

[...] miró el bosque en miniatura más hermoso que pueda ser imaginado. (...) Y es *un lugar perfecto aunque vedado*. Y es un lugar peligroso. El peligro consistiría en su carácter esencialmente inseguro y fluido, sinónimo de las más imprevistas metamorfosis, puesto que el espacio deseado, así como los objetos que encierra, están sometidos a una incesante serie de mutaciones inesperadas y rapidísimas. (2014b: 47-48).

El jardín de A., remite inmediatamente al bosque de *Nadja* de Breton, y al texto crítico que AP escribió al respecto⁷⁸, en el que el *topos* del bosque resulta clave. En su análisis de *Nadja*, Pizarnik llama la atención sobre la fantasía manifestada por Breton respecto de una mujer desnuda encontrada en un bosque: “Siempre he deseado increíblemente encontrar de noche, en un bosque, a una hermosa mujer desnuda, o mejor dicho no significando ya nada tal deseo una vez expresado, lamento increíblemente no haberla encontrado” (Breton Apud. Pizarnik, 2014b: 266). Breton afirma que, si su fantasía se hubiera realizado, no hubiera tenido la necesidad de escribir *Nadja*. La obra literaria es prueba y, al mismo tiempo, compensación por el fracaso en la vida. La novela se presenta como un no-encuentro permanente con el bosque y con la mujer desnuda de ese bosque, que va alternando metonímicamente en sus encarnaciones. *Nadja* está poblada de mujeres misteriosas, encantadoras, fantasmales, y sistemáticamente reemplazadas por otras. Pero Pizarnik ubica el estatuto fantasmal en Breton, en el poeta, más que en la mujer que configura como objeto de deseo inapresable. Ella dice: “Es probable que la condición de poeta lleve, entre otras cosas, a adoptar el rol de fantasma (a ello hace referencia Breton al preludear su relato). Uno de los *trabajos forzados* de este fantasma podría consistir en girar incesantemente en torno de un bosque en el que no logra introducirse, como si el

⁷⁸ Véase “Relectura de *Nadja* de André Breton” en *Prosa completa* (2014), Buenos Aires, Lumen.

bosque fuera *un lugar vedado*.” (267) Cabe preguntarse qué clase de prohibición tiñe la enigmática belleza de ese bosque inaccesible. Y porqué Pizarnik reescribe el jardín de *AM* adoptando una caracterización que lo acerca al bosque de *Nadja*. Recordemos que del jardín carrolliano Pizarnik decía que se trataba de un lugar pequeño aunque vedado. A. no puede ingresar fácilmente a este lugar asociado al deseo, y a las permanentes mutaciones. Esto es, como ocurriera con las amadas bretonianas que siempre son la misma y a la vez otra, el bosquecillo en miniatura que construye AP es el lugar de permanentes metamorfosis.

En *Los poseídos entre lilas* (1969), la pieza se sitúa en un escenario descrito como “casa” y como “plaza metafísica” (Pizarnik, 2014b: 178). En un momento dado el personaje de Segismunda quiere ubicarse en el centro, no ya en el centro de la escena, como en *Final de partida*, sino en “el centro del mundo” (175). Pero el personaje de Carol (evidente referencia a Lewis Carroll), afirma en voz baja que el mentado centro ya no existe. [Aclaremos que en “El hombre del antifaz azul” el “centro del mundo” es sinónimo del jardín.] Asimismo, habrá menciones explícitas al jardín, en boca de Segismunda. “De noche alguien pregunta en un jardín, pero las respuestas son equívocas y desdobladas.” (177). Aquí en una frase se ve destellar el universo carrolliano, del equívoco, del desdoblamiento del lenguaje, y a la vez su jardín, pero el escenario elegido por AP es nocturno. Esa nocturnidad signará el modo de apropiarse del texto revisitado. Luego, Seg. vuelve a referirse al tema: “Afuera es noche de cadáveres. Los jardines con sus flores obscenas.” (180). Como había señalado con respecto a “A tiempo y no”, hay una afinidad recurrente en la poética de AP entre las flores, lo lúbrico y lo mortuorio. De ahí la caracterización de las lilas (omnipresentes en su poesía en verso y en su prosa) como flores funerarias. Y también la de las azucenas (“Niña entre azucenas”) como parte de una vegetación erotizada y asociada a la violencia.

8. *Non-sense*

El *non-sense* para Carroll era un modo de poner en evidencia el sinsentido de la *doxa*, de las pautas socio-culturales victorianas. Esto es, el *non-sense*, más allá o más acá de su hilaridad, es altamente crítico, y es un modo de descubrir la falta de sentido del sentido (el sentido desnudado en su carácter de construcción). Interesa aquí conectar y diferenciar el *non-sense* carrolliano de la lógica de los cuentos de hadas, en su relación con el verosímil realista. Como se desarrolló en el capítulo 1, en los cuentos de hadas tiene lugar

una estructuración sintagmática que genera la impresión de que los sucesos se producen espontáneamente, sin causas o motores visibles. Todo ocurre como por arte de magia. Este modo de producirse los eventos no se cuestiona. En el universo carrolliano, y en la lógica del *non-sense* en general (el *non-sense* sí tiene, a pesar de las apariencias, una lógica) todo resulta inmotivado. Como señala Sergio Cueto, “El principio de la insensatez dice: Todo ocurre porque sí, no preguntes el porqué” (2008: 8). La diferencia con los cuentos de hadas es que en ellos nadie se pregunta por la razón o la causalidad de los eventos. Aquí sí: esto se ve en el personaje descolocado ante lo *non-sensical*: Alicia. Nada tiene motivo, pero hay una pregunta subyacente que pone en evidencia la sinrazón. El sentido del sinsentido está, de acuerdo con Cueto, en su propia literalidad. De ahí la fuerza que tiene para los poetas surrealistas y para Pizarnik en particular: ella se detiene en esa literalidad para jugar con la inmanencia del lenguaje, con particular intensidad en sus textos de sombra.

Cueto da algunas definiciones más sobre el *non-sense*: señala que es el hábito del absurdo. Esto es, es el juego de la sinrazón con el absurdo. Allí donde la razón juzga y condena aquello que no tiene sentido, la sinrazón se divierte. Dice también que es el otro lado del mundo, visto con la apacible mirada del niño, que no se angustia con aquello que escapa a su entendimiento. La postura de Pizarnik a este respecto es bastante diferente, en tanto juega y ríe del sinsentido, pero lo hace angustiosamente. Esta diferencia ya ha sido señalada por Isabel Cámara, en el artículo mencionado. Por otra parte, Cueto, además, se detiene en un momento de *AM* en el que tiene lugar una temporalidad especial: el té de locos.

Desde aquel día en que el Tiempo se disgustó con el Sombrero, para ellos siempre es la hora del té. La hora del té no constituye en este caso un momento del día, un momento en el tiempo. Pero tampoco representa un momento absoluto, una presencia absuelta de la duración y el devenir, sino más bien un momento abandonado por el tiempo, un residuo de temporalidad (2008: 9/10).

Esta escena en la que el tiempo no pasa y, a la vez, la fugacidad del tiempo se revela con intensidad, hace pensar en el detenimiento de la temporalidad infante a la que he hecho alusión en el capítulo 2, como parte central en la configuración de una infancia *queer*.

Pizarnik trabaja también en la línea del *non-sense*, poniendo a menudo en evidencia el modo en que *hace* sentidos. Esto ocurre, por ejemplo, en el diálogo entre la muerte y la niña en “A tiempo y no”, donde A. responde a la muerte que aunque la Reina sufra como producto de su imaginación, de todos modos sufre. En *AM* los lamentos de la tortuga se explicaban, como comenté, por su educación, porque dentro de la currícula de

la escuela a la que había concurrido en el fondo del océano se dictaban cursos regulares de “*writhing*”⁷⁹ (retorcerse de dolor) e incluso, si bien la tortuga no asistía a sus cursos, existía un profesor de clásicas que enseñaba risa y aflicción (Carroll, 2005: 91). En la versión de Pizarnik el dolor no es absurdo en los mismos términos que en Carroll. Su existencia también es puramente imaginaria, pero no por imaginaria es menos real. Y esto, más allá de que suene ilógico desde el sentido común, es sumamente acertado para un pensamiento que contemple el aspecto afectivo del funcionamiento de la psique humana.

En “El hombre del antifaz azul”, con respecto al tema del *nonsense*, es interesante recordar la última sección del texto: “La conversadera”, en la que éste se aleja marcadamente del hipotexto carrolliano para hacer ingresar ciertos elementos sexuales/escatológicos, que luego serán claves en la obra de teatro *PL*. Reproduzco a continuación el diálogo *nonsensical* entre A. y la muñeca:

—La marquesa salió a las cinco y cinco.

—Hay muchas en la región donde existen cariátides de luz indefinible.

—... “tus senitos benjamines”, dijo Lugones y yo me asusté.

—Los sátiros asustan. Había uno que me propuso esta adivinanza: “Tengo una cosa blanca como un cisne y no es cisne. ¿Qué es?” Me regaló *La Historia de Roma*. Abrí el libro para leerlo y lo encontré lleno de pinturas sobre las costumbres sexuales de los humanos y viendo retratada la parte teórica me entraron ganas de probar las escenas pintadas.

—Tus palabras me parecen tan vivas que me han hecho como mearme. Yo pienso que este mundo está como corrompido, pero que lo abandone el que quiera. Yo, ni pienso.

—Desde luego, no es fácil aceptar la realidad.

—Por donde menos se espera, saldrá el elefante.

—¿Habló en serio?

—Sí, dijo una cosa que no tenía ni pies ni cabeza.

—Entonces, ¿para qué ahogarse en un vaso de agua?

—Claro, ¿y si uno pierde la cabeza?

—Ahí en la niebla he visto una sombra.

—Hay días en que quisiera irme al olvido, al viento...

—Ahí en la niebla hay alguien; los ojos de la estatua exaltan su silencio.

—Adoro la fragancia y la retórica. Escucha esto: Que quiera, que no quiera, días y días pasaron desde que caí en un pozo. O quiera, o no quiera, yo hablo aun si no debería.

—De acuerdo. Pero lo que no comprendo son las familias de palabras. Una vez mi abuela incluyó en una misma frase “teja y tejo” y “lógobre y lúgubre”.

— ¡Oh! (Pizarnik, 2014b: 50).

⁷⁹ “*Writhing*” es un juego de palabras con *Writing*.

Términos como “senitos benjamines”, “mearme”, la formulación de una adivinanza sexual, en el marco de una “conversación” beckettiana en la que no hay interpelación ni respuesta al otro interlocutor, señalan un corrimiento hacia la amalgama *nonsense*-sexualidad propia de AP en sus prosas y teatro postreros.

En *PL* el *non-sense* está presente en el nivel de las didascalias, que describen escenografías y vestuarios hechos de materiales artísticos y literarios más que elementos concretos que puedan participar de la construcción de una puesta en escena. Por ejemplo: “Segismunda trae pantalones de terciopelo rojo vivo modelo Keats, una camisa lila estilo Shelley, un cinturón incandescente estilo Maiakovski y botas de gamuza celeste forradas en piel rosada modelo Rimbaud.” (Pizarnik, 2014b: 166) La condición marcadamente literaria de las indicaciones para la puesta en escena es uno de los elementos que conducen a críticas como Cristina Piña a considerar esta pieza como no representable, como analizo en el punto 4.2. Pero en verdad las didascalias poéticas tienen una larga trayectoria en la historia de la dramaturgia. Si bien no concuerdo con la tesis de la irrepresentabilidad de la pieza, sí cabe relevar la conexión que las didascalias poco pasibles de ser practicadas habilitan trazar respecto del *non-sense*. Más adelante, desarrollaré mi discrepancia sobre la supuesta no-representabilidad de la pieza.

Los diálogos dejan en primer plano cierto ruido o interferencia constante en el canal que inhabilita la posibilidad de un diálogo entre los personajes. No hay comunicación ni comunidad posibles. Cuando aparecen Macho y Futerina, la pareja de niños-ancianos-parapléjicos, la calidad *non-sensical* de los intercambios llega a su punto cúlmine. Pero también por momentos ese *non-sense* se revela como no del todo tal, porque aun en el sinsentido hay sentidos alternativos construyéndose. Ocurre esto, por ejemplo, cuando aparece en escena Macho, y comienza a pedir caprichosamente objetos y comida. “¡La máscara! ¡Una omelette!”, “¡El antifaz! ¡Una milanesa!”, “Quiero niños envueltos y vacío al horno! (169). La máscara, en línea con el antifaz, remite a un tema obsesivo en la poética pizarnikiana, que es el de configuración nomádica de la subjetividad, y la identidad como construcción especular. Por otro lado, los “niños envueltos” son un plato cuyo nombre resulta cuanto menos sugerente y siniestro. El “vacío” al horno presenta, burlescamente, connotaciones metafísicas. Esto es, nada es casual en la construcción del *non-sense* pizarnikiano, como nada lo era en la versión carrolliana.

También resulta interesante en *PL* la enumeración incontenible, como mecanismo propio del universo infantil y asociado a la ansiedad por contar (Propato, 1998: 211). Esto

se halla vinculado al juego con los significantes (en las clásicas torsiones del *nonsense* carrolliano). Asimismo, muchas veces la enumeración participa del viraje hacia la procacidad de la poética pizarnikiana posterior a 1968, a la que haré referencia luego. Cito brevemente un fragmento que reúne estas dos compulsiones en la forma de una enumeración (y que es una reescritura “obscena” de *El enfermo imaginario* de Molière):

Lo que yo quiero son enfermedades de importancia, buenas calenturas con delirio, satiriosis, fulgor uterino, hidropesía, priapismo, cabecitas de alfiler, talidomídicos, centauros, talón de Aquiles, monte de Venus, chacra de Júpiter, Estancia de Atenea [...]. (Pizarnik, 2014b: 176).

Los juegos con las palabras sufren en la obra de Pizarnik un viraje sexual. Tal es el caso de expresiones como “(Macho) Besame, tocame. Tocame un nocturno.” (172), o la referencia a los “(Seg.) complejos anales de nuestra historia” (171).

9. Ausencia de identidades fijas

En “A tiempo y no”, se encuentran señales de cierta fluidez muy característica del universo carrolliano, en el que las criaturas no tienen entidades o contornos estables. Esta mutabilidad también es clave, aunque de un modo diferente, en la poética de la autora. Esto se puede ver en el carácter cambiante de la personalidad de la reina loca, que no puede garantizar ser la misma persona desde el comienzo hasta el final de la narración de su historia. En “A tiempo y no”, se lee: “-Podría contarte mi historia desde la e de ¿Y qué? Que fue la última frase que dije aunque ya no es la última –dijo la reina loca-. Pero es inútil contarte mi historia desde el principio de nuestra conversación, porque yo era otra persona que no está más.” (Pizarnik, 2014b: 39). Esa identidad mutante tiene un fuerte eco de aquella inestabilidad sobre la que Alicia se interroga en su diálogo con la oruga:

La oruga y Alicia se estuvieron mirando un rato en silencio: por fin la oruga se sacó el narguile de la boca y se dirigió a la niña con voz lánguida y adormilada.
-¿Quién eres? -dijo la oruga.
No era una forma alentadora de iniciar una conversación. Alicia contesta, un poco intimidada,
-Yo, yo apenas lo sé en este momento, señor... sí sé quién ERA al levantarme esta mañana, pero creo que he cambiado varias veces desde entonces.
-¿Qué quieres decir con eso? - preguntó la oruga con severidad- ¡Explicate!
-No puedo explicarme, me temo, señor- dijo Alicia- porque no soy yo misma, ya lo ve.
-Yo no veo nada- dijo la oruga.
-Temo que no podré explicarlo con más claridad- replicó Alicia cortésmente- porque yo misma no alcanzo a entenderlo, para empezar; tener tantos tamaños diferentes en un solo día es muy confuso.

-No lo es- dijo la oruga.
 -Bueno, quizás usted no haya sentido nada parecido hasta ahora- dijo Alicia- pero cuando se convierta en crisálida- lo hará algún día, ¿sabe?- y luego en una mariposa, se sentirá un poco extraño⁸⁰, ¿o no?
 -Ni un poco, dijo la oruga.
 -Bueno, quizás sus sensaciones sean diferentes- replicó Alicia- Todo lo que puedo decir es que sería extraño⁸¹ para mí.
 -¡Tú! -exclamó la oruga, con desprecio- ¿Quién eres tú?. (Carroll, 2005: 31).

Lo que molesta a Alicia es el modo en que la oruga, a través de sus preguntas, permanentemente jaquea la base ontológica sobre la que se asienta la posibilidad misma de un diálogo. La oruga insiste en saber quién es Alicia. Ella no puede estar tan segura porque su corporalidad se ha visto modificada en diversas oportunidades ese mismo día. Entonces, para Alicia, la identidad está anclada en un cuerpo. ¿Si éste se ve sometido a permanentes mutaciones cómo puedo conocer el sustento estable desde el que hablo? Por supuesto, la oruga tiene una experiencia completamente diferente de su cuerpo. De hecho Alicia debe remitirse a su futura metamorfosis en crisálida para instarla a identificarse o empatizar con su situación. Pero lo que para Alicia es *queer* (extraño, anómalo) no necesariamente debe serlo para otro ser vivo. El relativismo en la posición filosófica de la oruga es sumamente rico y para nada *non-sensical*⁸². Se trata de un personaje que obliga con sus preguntas a Alicia a distanciarse de sus propias ideas.

En “El hombre del antifaz azul”, si A. quiere ingresar al bosque debe transformarse. Pero ya no se tratará solamente de cambiar de tamaño, en la medida en que la botella de la que bebe la pócima mágica contiene una etiqueta con la siguiente indicación: “Bébbeme y serás la otra que temas ser” (Pizarnik, 2014b: 47). Este sitio es peligroso debido a su inestabilidad. “El peligro consistiría en su carácter esencialmente inseguro y fluido, sinónimo de las más imprevistas metamorfosis, puesto que el espacio deseado, así como los objetos que encierra, están sometidos a una incesante serie de mutaciones inesperadas y rapidísimas.” (Pizarnik, 2014b: 48). Entonces, de la misma manera que A. y su cuerpo mutan, el deseo y sus objetos se hallan en permanente devenir, porque su ser más íntimo está cifrado en ese carácter inapresable.

En *Los poseídos entre lilas* el *non-sense* resulta extremadamente angustiante, porque no se halla siquiera atenuado por el humor (hay humor en la pieza, pero es un

⁸⁰ La palabra que traduzco como extraño, en el original es *queer*.

⁸¹ “All I know is, it would feel very queer to me”.

⁸² También el gato de Cheshire cuando afirma que si no importa hacia dónde quiere llegar entonces cualquier ruta es buena está diciendo mucho más que una frase hilarante. Está tocando la médula del sinsentido en el que se sustenta nuestra existencia cotidiana.

humor corrosivo y oscuro, como aquel que permite nombrar una lista de enfermedades sexuales en una parodia de *El enfermo imaginario*). La pregunta por el sentido es insistente e insidiosa. Y su correlato es la pregunta por la identidad, como en el fragmento previamente citado del capítulo “Consejo de una oruga” de *Alicia en el país de las maravillas*.

SEG: ¿En qué pensás?

CAR: Quiero ordenar lo de aquí. (*Se toca la cabeza con ambas manos.*) Hay como chicos mendigos saltando mi cerca mental, buscando aperturas, nidos, cosas para romper o robar. Quiero hacer orden.

(...)

CAR: Yo sé que es idiota, pero es lo único que quiero verdaderamente. Un espacio mío, mudo, ciego, inmóvil, donde cada cosa este en su lugar, donde haya un lugar para cada cosa. Sin voces, sin rumores, sin melodías, sin gritos de ahogados.

SEG: ¿Es eso todo lo que querés?

CAR: Quiero un poco de orden para mí, para mí solo.

SEG: ¿No andarás enfermo?

CAR: Estas profanando mi sueño. El orden es mi único deseo, por lo tanto es imposible. En consecuencia, no creo estar molestando a nadie deseando cosas imposibles. (Pizarnik, 2014b: 188)

La mente que, desde un imaginario anclado en el cogito cartesiano, funcionaría como sede de la identidad está invadida por pequeños maleantes que no respetan su carácter cerrado y seguro. Por otra parte, en el mismo diálogo, Car explicita una visión del deseo cara a Pizarnik en la que se lo concibe como intrínsecamente irrealizable.

Asimismo, si se considera el anclaje corporal de la identidad en *AM*, cabe mencionar las corporalidades carnales que aparecen en la pieza, situadas a mitad de camino entre la infancia y la vejez, que participan a la vez de lo humano y lo mecánico. Pienso en la muñeca⁸³ a la que le despunta el sexo, también en Macho y Futerina, niños-ancianos que tienen brazos ortopédicos y en lugar de piernas unos ganchos zancudos para poder pedalear sobre sendos triciclos mecanoeróticos. Dados los claros guiños a la poética carrolliana presentes en la obra de teatro de Pizarnik es importante atender a esta configuración de corporalidades alternativas, reconstruidas con intervención humana. “Macho: Eso sí que no sé. (*Pausa.*) Recordá cuando tres camiones embistieron nuestros triciclos. Perdimos brazos y piernas. Segismunda nos compró brazos pero no quiso comprarnos piernas, solamente estos zancos ganchudos para empujar los pedales. (*Ríen*)” (Pizarnik, 2014b: 172).

En las tres obras analizadas la reescritura pone a la luz ciertas zonas ausentes en la construcción de la infancia del “País de las maravillas”. Este genitivo suena sumamente

⁸³ En *Final de partida* (1957) de Samuel Beckett, pieza que es el hipotexto no explicitado de *Los poseídos entre lilas*, el rol que Pizarnik otorga a Litwin era ocupado por un perro de juguete.

disonante en la poética pizarnikiana. Su construcción de la infancia se halla infectada de morbidez, abyección y sexualidad, motivos lógicamente obliterados en la obra de Carroll. En *AM*, aunque la Reina de corazones amenazara permanentemente con cortar cabezas, nunca llevaba a cabo sus sentencias. En Pizarnik no obstante, la muerte sí tiene una presencia angustiante. En uno de los dos relatos breves es incluso un personaje. Lo sexual en la obra de Carroll está apenas insinuado, en relatos como “La historia de las curiosas ostras” en *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, pero con veladuras que no se encuentran en la escritura pizarnikiana. Además en los tres textos, y con particular énfasis en la obra teatral, los personajes pierden su consistencia “engordando” la presencia avasalladora de los juegos con la materialidad discursiva. Hay asimismo un viraje metafísico en el movimiento reescritural, a través del cual ciertos fragmentos del hipotexto adquieren otras resonancias. Esto es lo que nota Mackintosh cuando señala que AP reescribe la frase “Solo quería ver cómo era el jardín” como “Sólo vine a ver el jardín”. (Mackintosh, 2003: 4). Esta transformación implica poner el foco no ya en las características del jardín, sino en el jardín en sí mismo, como espacio de resonancias metafísicas, como ‘lugar de la cita’.

En Pizarnik el jardín es un espacio cargado de connotaciones y sobreimpreso o sobreescrito cual palimpsesto por diversas teorías y disquisiciones filosóficas, que reenvían las unas a las otras. Como señalé al inicio, siguiendo a Mircea Eliade (a quien Pizarnik menciona en la entrevista citada) es posible ver la cita como un encuentro con lo sagrado, pero la ambigüedad de la mención deja la pregunta abierta. En la frase “Sólo vine a ver el jardín” reverbera algo más, además de la transformación del “What ... was like” por “el jardín” a secas. Pizarnik cambia “Solo quería ver” por “Sólo vine a ver”. Esto es, ya no se trata de una niñita asustadiza que justifica su fisgoneo ante otro mayor que la reta. Sino que se trata de un yo que explica el porqué de su venida a este mundo, su razón de ser.

El *corpus* analizado recupera zonas clave de la escritura carrolliana, que van desde el tópico del jardín, hasta la incisiva reflexión sobre el vínculo entre lenguaje y ‘realidad’ que el *nonsense* ubica permanentemente en escena. No obstante, la imagen de la infancia que configura Pizarnik abre un contacto con lo siniestro que Carroll no tematiza. Ciertas intertextualidades evidencian esta conexión con lo siniestro infantil, como aquellas que refieren a Artaud, y a Lautréamont. En ese sentido, la referencia en “A tiempo y no” a un texto oscuro y siniestro como *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, donde se menciona

el asesinato del sol, viene a *infectar* una escena en la que, inmediatamente antes, se había descrito un espacio bucólico. Los perros de Maldoror también contaminan la reescritura carrolliana debido a las connotaciones de crueldad y sadismo que presentan, si nos retrotraemos a cómo son descritos en *Los cantos*. Asimismo, el non-sense pizarnikiano involucra siempre un juego peligroso en el que el lenguaje es arena de disputas ontológicas en las que la muerte es un personaje central. A diferencia del sinsentido carrolliano, en Pizarnik el cuestionamiento del lenguaje entraña angustia. Como narraba Lord Chandos, el personaje de von Hofmannsthal, en su carta a Bacon, las palabras pueden hacer mucho daño. La inestabilidad de las identidades, por otra parte, es un aspecto central en la obra pizarnikiana, que sin duda tiene visos de algunos episodios de Alicia, reformulados en una clave que potencia su espesor dramático.

Cabe señalar algo que, en cierta medida, resulta aplicable a las reescrituras pizarnikianas en general, como veremos a lo largo de la tesis: sus revisitaciones de textos ajenos entrañan una suerte de minimalismo, en la medida en que se trata de reducir el hipotexto a sus mínimos elementos. Y, también, potencian el espesor psicológico de las preguntas y planteos formulados. En ese sentido es que “Sólo quería ver cómo era el jardín” se convierte en “Sólo vine a ver el jardín”, y que se señala que aunque la Reina esté loca a causa de su imaginación, “sufre igual”.

10. Liminalidad genérica en *Los poseídos entre lilas*

Interesa profundizar aquí el estatuto *genéricamente* revulsivo de *PL*. Muchos textos de Pizarnik se ubican en una zona liminal. Presentan componentes propios del teatro, de la narrativa, y de la poesía. Están conformados a la manera de golems textuales, que recuperan la voz de la autora en otros textos, y que también reescriben (a veces casi palabra por palabra) textos de otros autores. *Los poseídos entre lilas*, la única obra de teatro de Alejandra Pizarnik invita a ser leída desde la perspectiva de una teatralidad ampliada.

Recuperaré sucintamente el ensayo en el que se ubica a *Los poseídos entre lilas* como irrepresentable⁸⁴. Luego explicaré brevemente el concepto de teatro matriz

⁸⁴ Si bien la pieza de Pizarnik ha sido raramente puesta en escena en su totalidad, existe una versión de 2001 llevada a cabo por Peter Punk. Y, como señalé previamente, ciertos fragmentos de la pieza formaron parte de las performances de Batato Barea, si bien el artista accedió a ellas a través de la versión ‘pulida’ de fragmentos de la pieza editada en el libro *El infierno musical* (1971).

(Dubatti, 2015), que aporta elementos para ubicar esta pieza que ha sido ‘descastada’ del teatro. El concepto de irrepresentabilidad que maneja Cristina Piña⁸⁵ (2012) se vincula con su apropiación de la categoría de lo “obsceno” para pensar los textos de prosa de Pizarnik, específicamente sus prosas. Ella considera que lo obsceno difiere de lo pornográfico y de lo erótico en diferentes aspectos: del primero porque escamotea el placer que promete; y del segundo porque no proporciona ningún placer, sino algo cercano al goce, y opera a través de una amalgama entre lo siniestro y lo seductor. De acuerdo con Piña, estos textos obscenos ejecutan la paradoja de poner en escena (en la escena de la escritura) aquello que es irrepresentable del sexo. Para esta crítica, la obra teatral *PL* que lleva al extremo la condición irrepresentable de las prosas tardías de Pizarnik, por dos razones: por un lado por el espesor y la complejidad de su materialidad discursiva y, por otro lado, por su participación en la dimensión de lo obsceno, definido por Piña como aquello que no es posible de ser llevado a escena. Con respecto al primer punto, existen muchas piezas teatrales de un espesor poético más que considerable. Con respecto al segundo punto, Piña se tiende una trampa a sí misma, porque define la obscenidad de *PL* como intento de llevar a escena lo irrepresentable, y define irrepresentabilidad como puesta en escena de lo obsceno, en un movimiento explicativo en el que las definiciones se muerden la cola. Además la obscenidad no necesariamente es irrepresentable. Ocurre que si esta obscenidad se encuentra en el seno de lo lingüístico-poético, demanda modos alternativos de ser representada, mucho más cercanos al fenómeno de la poesía oral que al del teatro tradicional. Cito brevemente a Piña:

[...] aquellos puntos de indeterminación que permiten el paso del texto dramático al espectacular no se registran aquí, en virtud de la saturación significativa a la que me he referido, cuya materialidad desaloja la posible inscripción del cuerpo del actor como soporte del discurso. Porque aquí, como en la poesía en general, el lenguaje mismo es el actor de su drama de desestructuración simbólica, por el cual el sujeto se rearticula a partir del afrontamiento de la pulsión de muerte capturada en la semiotividad. (Piña, 2012: 96).

Coincido en que existe una saturación significativa, y en que el lenguaje cobra una dimensión protagónica, a diferencia de lo que ocurriera en *Final de partida* de Beckett, donde no existía una primacía tan rotunda de la materialidad significativa, y los otros aspectos del acontecimiento teatral podían respirar. No obstante, en la versión pizarnikiana el teatro también es posible, y toda la obra del artista clown, travesti, performer, Batato Barea es una prueba de ello. En este sentido, la productividad teatral de Pizarnik no viene tanto de su única obra teatral sino más de sus poemas: de las puestas

⁸⁵ Me detengo particularmente en el capítulo titulado “La palabra obscena”, en su libro *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*.

en voz y en cuerpo de su poesía. Resulta insoslayable la importancia de Pizarnik para pensar el trabajo de Batato Barea, como así también el de Fernando Noy, Humberto Tortonese, Alejandro Urdapilleta, y otros artífices de la movida under del “Nuevo Teatro” de los ’80, ’90 en Buenos Aires. La poética del primero de estos artistas no podría ser pensada sin tener en cuenta su apropiación de la obra de Pizarnik, presente en sus performances, intervenciones, y en los textos que escribió para las tablas. Entre ellos el más claro es *Puré de Alejandra* (1987). Pero también en *Los perros comen huesos*, *La desesperación de Sandra Opaco*, *El recital de poemas*, e incluso en pequeños números o intervenciones que hacía en fiestas o eventos, en las que según Seedy González Paz “panfleteaba poemitas” (frecuentemente de Pizarnik) (Dubatti, 1963:146).

Piña ejemplifica la irrepresentabilidad de *PL* a través de las didascalias poéticas. No obstante, se trata de un fenómeno bastante extendido en la esfera del teatro. Baste citar al respecto dos ejemplos totalmente disímiles: José González Castillo (Rosario 1885 – Buenos Aires 1937) y Marguerite Duras (Vietnam 1914 – París 1996). El primero, en su entremés titulado *El retrato del pibe* (1908), incorpora didascalias poéticas en verso y en lunfardo. La segunda tiene una apuesta a la liminalidad genérica muy fuerte en toda su obra, y eso hace que su narrativa esté plagada de diálogos y que su obra teatral presente didascalias pensadas más para ser leídas que para facilitar una puesta en escena. Tal es el caso de su pieza *L'Éden cinéma* (1977). Pero esta liminalidad no suele ser leída como señal de irrepresentabilidad. En este sentido *PL* es tan “irrepresentable” como se la ha considerado “ilegible” por la recepción contemporánea al período de su escritura. Viene a cuento considerar las reflexiones de Denis Ferraris retomadas por Andrea Ostrov (2014). Ferraris propone, en un principio, una razón material para predicar la ilegibilidad: así, un texto es considerado ilegible en tanto resulta materialmente imposible descifrarlo. Sin embargo, en segundo lugar, este concepto se aplica también a cierto tipo de textualidad “desobediente” que se rebela contra las leyes del lenguaje y del mundo, que no se somete a las instituciones ni al canon literario. Esto ocurre en gran medida cuando se quiebra la transparencia lingüística e impera el valor del significante por sobre el del significado, algo que sin duda ocurre en *PL*. Esta lectura de la ilegibilidad como mote que condena la desobediencia se ve avalado por la recepción de la pieza, y de los textos llamados “de humor” de Pizarnik por sus contemporáneos. Retomaré este punto cuando me detenga en la lectura performática del poema de Arturo Carrera “Escrito con un nictógrafo” por parte de Pizarnik en 1972, en el capítulo 7.

Por otra parte, es innegable que la productividad de la liminalidad teatral es tan vasta y las representaciones en las que la poesía es llevada a las tablas son tan abundantes en la escena contemporánea que no resulta fácil tildar una obra de “irrepresentable” por su supuesto exceso literario o poético. Antes bien, la abundancia de estos fenómenos torna necesario contemplar un concepto no reduccionista de representabilidad. Me interesa retomar, a este respecto, un concepto de teatralidad no restrictivo, acuñado por Jorge Dubatti (2015), quien entenderá el teatro como matriz que permite encontrar puntos de contacto entre acontecimientos teatrales de todos los tiempos, e incluir fenómenos de liminalidad que resultan centrales en un análisis de la escena teatral contemporánea, y específicamente para indagar las vinculaciones entre teatro y poesía. Esta matriz teatro es una estructura a la vez formal y ontológica que abarca todas las formas teatrales existentes e incluye casos en los que se reconocen los siguientes elementos: convivio, poesía corporal y expectación. Esta visión no restrictiva del fenómeno teatral permite pensar ciertas formas oralizadas o performáticas de la poesía como fenómenos de teatro liminal. Entiendo por liminalidad la tensión de diferentes campos dentro del acontecimiento teatral: arte / vida, ficción / no-ficción, cuerpo natural / cuerpo poético, representación / no-representación, entre otras. Se trata de un rasgo constitutivo del acontecimiento teatral, esto es, forma parte del teatro desde sus raíces. Y por otro lado, se acentúa en ciertos casos a niveles que hacen tambalear el concepto tradicional de teatro (de raigambre hegeliana). La resistencia de la pieza teatral de Pizarnik a ser llevada a escena, su ubicación liminal entre lo teatral, bajo cuya categorización se cobija, y lo literario genera incomodidad. Esa incomodidad se transmite en el mote de “irrepresentable”. Hay algo revulsivo en ella que, sin duda, forma parte de los elementos que convocaron a los artistas under de la década del '80 a llevar obras de esta autora a las tablas.

Coda: Alejandra, la desgredada.

En los últimos dos capítulos he analizado diferentes transtextualidades que se establecen entre obras de Alejandra Pizarnik y, por un lado cuentos de hadas, por otro obras del autor inglés Lewis Carroll, cuya escritura suele ser ubicada bajo el rótulo de ‘infantil’ aunque Pizarnik no coincida con esta ubicación. Interesa aquí dar cuenta de una intertextualidad menos evidente, por cuanto se establece a un nivel que, desde un punto de vista genettiano, podríamos pensar como ‘paratextual’. Recordemos que para Genette este nivel se encontraba en la relación habitualmente menos explícita entre un texto y sus paratextos: título, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogo, postfacio, notas al margen, al pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta. En este caso, quisiera detenerme en la elección del diseño de tapa del libro *Extracción de la piedra de locura* (1968), donde no vemos el cuadro del Bosco reproducido, sino una imagen que proviene de un clásico libro infantil alemán a menudo catalogado como ‘pedagogía negra’. Me detendré aquí en interrogar esta tan particular decisión. Recordemos a este respecto que *Extracción de la piedra de locura* es una pieza clave en la obra de Alejandra Pizarnik, que de acuerdo con Carolina Depetris constituye el mojón entre sus ‘dos obras’: su obra canonizada y sus textos de sombra.

1. Antecedentes en la lectura de las vinculaciones entre Alejandra Pizarnik y *Der Struwwelpeter*

Julieta Gómez Paz, en *Cuatro actitudes poéticas* (1997), es la primera crítica en reconocer la procedencia del cuadro que Pizarnik elige para la tapa de *Extracción de la piedra de locura*, como señala Mariana Di Cio en *Une calligraphie des ombres* (2014).

Tanto Cristina Piña como César Aira lo atribuyen erroneamente. La primera, en su *Biografía*, menciona

La hermosa edición -en papel beige y formato pequeño, con un grabado medieval en la tapa y su apellido en grandes letras verdes sobre la tapa de color tostado claro- que apareció en Editorial Sudamericana de este libro fundamental que es *Extracción de la piedra de locura* (2005: 162).

El segundo se refiere a la primera edición del poemario de la siguiente manera:

De estos borradores y en plena transición hacia otros formatos, nació su siguiente libro, *Extracción de la piedra de locura*, que apareció, publicado igual que el anterior (*Los trabajos y las noches*) por Editorial Sudamericana, en octubre de 1968. Inauguraba una nueva colección, y fue físicamente el más hermoso de todos sus libros. A diferencia del anterior, satinado y costoso, éste parecía muy humilde; pequeño, cuadrado, en un poroso papel amarillento, la tapa, una delgada cartulina cruda, lucía

sobremana exótico. En la tapa, un grabado proveniente de un viejo libro de educación para señoritas: una niña-maniquí a la que le ha crecido desmesuradamente el pelo y las uñas (sic.), y una tijera y un peine flotando a su alrededor (2002: 68, 69).

Mariana Di Cìò en *Une calligraphie des ombres* (2014), dedica un capítulo a lo que denomina ‘Un enigma hecho tapa’ (‘Une enigme en couverture’): la elección de una ilustración del *Struwwelpeter*, un libro de cuentos infantiles alemán del siglo XIX en la tapa de una obra que lleva por título el nombre de un tema clásico de la pintura flamenca de los siglos XV y XVI, cuyas representaciones más famosas fueron realizadas por autores caros a Pizarnik como Pieter Bruegel el Viejo y El Bosco. Di Cìò señala que la vía más probable de acceso a este libro y a la figura de su protagonista es el surrealismo, a través de las lecturas psicoanalíticas de los integrantes del movimiento, en particular Breton, quien era también estudiante de medicina y entusiasta de la cultura alemana. Breton incluye una imagen de Struwwelpeter en su *Diccionario abreviado del surrealismo*, aunque sin explicar la procedencia de la misma, de modo tal que en un mismo movimiento la acerca a los lectores y la deja flotando en una zona enigmática. Di Cìò, además, tanto aquí como en otros trabajos dedicados a Pizarnik, no olvida conectar la escritura de obras literarias con la escritura de sí que tiene lugar en las autofiguraciones del ‘personaje alejandrino’. Y en este sentido cita un fragmento de sus *Diarios* en el que la autora describe un estado de abandono en el que los cabellos *descuidados* y la caracterización general de su estado físico recuerdan al protagonista del *Struwwelpeter*. Como veremos, se describe a este personaje como desaliñado, y los cabellos en desorden son visibles en la imagen mentada.

2. Una lectura de la enigmática imagen en la obra de Pizarnik

En el capítulo 2, cuando hablé de la construcción de una infancia *queer* en Pizarnik, hice referencia a la idea foucaultiana de que las instituciones no sólo dan lugar, sino que generan los espacios de transgresión. Esto es, a menudo los dispositivos sociales que procuran la conformación de individuos ‘rectos’, en el sentido de ‘straight’, proveen los mismos medios a través de los cuales los sujetos se *desvían*. En este sentido, decía que Pizarnik per-versiona la infancia, deteniéndose allí más de la cuenta. *Extracción de la piedra de locura*, el poemario del 68, que hace referencia directa a un tema ampliamente desarrollado en la pintura flamenca, lleva por ilustración de tapa, en la primera edición, un dibujo proveniente del *Struwwelpeter*, en español: *Pedro el desgreñado* o *Pedro Melenas*. Esta extraña aparición puede echar luz sobre la omnipresencia de la infancia en

Pizarnik, pero también sobre las conexiones entre infancia y locura, y la concepción de la educación y el disciplinamiento de los niños como un modo institucionalizado de moldear psiques ‘alteradas’. Como señala Foucault, los sistemas disciplinarios no sólo ordenan y legislan ciertos impulsos y conductas, sino que, a través de la prohibición, aportan los medios para la transgresión de las leyes.

Se trata de la edición de Sudamericana de 1968⁸⁶. Quizás esperamos ver la reproducción de un cuadro del Bosco, pintor admirado por la autora, y de donde también proviene el título de otro poemario de Pizarnik, *El infierno musical* (1971). Pero esta expectativa, cuya satisfacción hubiera resultado en una correspondencia ‘imagen-título’ demasiado obvia, se ve traicionada. Lo que encontramos es a un niño desgreñado. Es el protagonista de un libro de cuentos infantiles alemán, que fue escrito con afán moralizador, para mostrarles a los pequeños qué cosas horribles podrían ocurrirles si no se comportaban como era debido.

A este niño de las manos le salen unos hilos. Tiene todos los cabellos revueltos. Son negros, tupidos. Mira hacia adelante. Las ropas en desorden. Una tijera y un peine vuelan a cada lado de su melena. Está parado sobre un rectángulo. Podemos imaginar que es una baldosa. Pero no hay más baldosas. Es como si el suelo terminara casi donde termina su cuerpo. Como en los relatos infantiles, en los cuentos de hadas, en los que no sabemos dónde o cuándo ocurren las historias. El ropaje de Pedro es amplio y tiene pliegues, pero un cinturón le ajusta el talle, quizás demasiado. Y su atuendo le otorga una apariencia genéricamente inespecífica. Tal vez, si no conociéramos la historia, no sería tan fácil determinar si es un niño o una niña. Está arremangado.

Como señalé, Pizarnik va a volver a homenajear a El Bosco, tomando un título de uno de los fragmentos de su tríptico *El jardín de las delicias* para su *El infierno musical*, y en la elección del diseño de tapa de la primera edición de este libro su decisión será similar a la que tomó en *Extracción de la piedra de locura*: Una ilustración de libro de cuentos infantiles. Esta vez se tratará de un niño mago, con un sombrero puntiagudo y una varita mágica, frente a una mesa poblada de objetos y sobre cuyos dos extremos se encuentran sendos niños en miniatura.

El movimiento de reemplazar las obras pictóricas referidas por los títulos de sus poemarios por ilustraciones infantiles pone en evidencia de forma visual el modo como

⁸⁶ Consultamos esta primera edición en formato microfilm en la Biblioteca del Iberoamericanisches Institut de Berlín.

Pizarnik piensa la infancia en asociación con la locura y el mal: Voy a detenerme aquí brevemente en la historia del *Struwwelpeter*.

Un médico que vivía en Frankfurt de Main, llamado Hoffmann, en 1844 fue a buscar un libro para niños con ilustraciones para regalarle a su hijo de tres años para la navidad, pero entre más buscaba en las tiendas de libros, más decepcionado resultaba. Entonces decidió comprar un cuaderno vacío, en el que escribió cinco historias en verso, y las ilustró a color. Cuando llegó al final del libro, en la última página en blanco, dibujó al famoso “Struwwelpeter”, o Pedro el desgreñado, sobre quien compuso unas rimas sobre un niño repulsivo que no se dejaba cortar las uñas ni el pelo:

“Por no cortarse las uñas / le crecieron diez pezuñas, / y hace más de un año entero / que no ha visto al peluquero. / ¡Qué vergüenza! / ¡Qué horroroso! / ¡Qué niño más cochambroso!”⁸⁷

Los amigos de Hoffmann le sugieren que procure publicarlo antes de que su hijo lo haga trizas jugando. Su primer título es “Pedro el desgreñado, o historias divertidas con dibujos graciosos para niños de tres a seis años” por Reimerich Kinderlieb. Contenía cinco cuentos en verso rimado. La primera edición de milquinientas copias se agotó en cuatro semanas. Cuando se publica la segunda edición en 1846, Hoffmann añade dos cuentos más. Para la tercera edición en 1850, se agregan dos más, y la figura y canción de Pedro el desgreñado pasan a la portada del libro, donde permanecen hasta la actualidad. Su pseudónimo original podría traducirse como “el colorido rimador que ama a los niños” (Zipes, 2000: 130).

Mucha tinta corrió y continúa corriendo entre los pedagogos respecto de la pregunta sobre la intención y la estrategia didáctica o moralizante del *Struwwelpeter*, un libro que, por lo demás, es conocido hasta la actualidad por alemanes de diferentes clases sociales y grupos etarios, pero cuya fama no ha trascendido al ámbito hispanohablante en la gran medida. Las historias contadas en el libro relatan de diferentes maneras cómo los niños traviesos o desobedientes sufren penas dolorosísimas, en muchos casos la amputación de partes de sus cuerpos y hasta la muerte. A modo de ejemplo, al niño que no puede parar de chuparse el pulgar, la madre lo amenaza con que va a venir un sastre y le va a cortar el dedo. Cuando la madre se va de la casa, lo primero que hace este niño es

⁸⁷ La traducción corresponde a la edición al cuidado de Gustavo Puerda Leisse, Editorial Impedimenta, Madrid, 2015.

meterse el pulgar en la boca. E inmediatamente aparece en escena una figura gigantesca cuyas extremidades remedan la forma de una tijera. El sastre se lanza presuroso hacia las manos del niño y le corta los dos pulgares, dejándolo chorreando sangre. El libro narra historias de castigos aleccionadores que sirven para controlar a niños que se dejan llevar por sus impulsos físicos primarios. Como señala Elizabeth Wesseling: “Si queremos deducir las fechorías de *Pedro el desgreñado* bajo un común denominador, podríamos decir que los diversos protagonistas son culpables de no poder controlar sus impulsos corporales espontáneos” (2004: 325, traducción propia). No asombra que a Pizarnik le haya llamado la atención este texto y que haya elegido como portada de un libro la primera imagen de la antología de cuentos infantiles alemana. Como desarrollo en los diferentes capítulos de esta tesis, en la escritura pizarnikiana resultan centrales las corporalidades infantiles construidas desde el desmembramiento y la monstruosidad. *Extracción de la piedra de locura* es, además, una obra bisagra en su escritura, porque conecta con la poesía publicada en vida de la autora en formato libro, pero también en el poemario comienzan a verse indicios fuertes de la experimentación con el lenguaje que tendrá lugar en los textos de sombra.

Cabe señalar, respecto del libro de Hoffmann, que en el detallado decálogo de los pecados, las culpas y los horrendos castigos, se dibuja tanto el ‘real’ y tangible niño indisciplinado, en la figura de Pedro el desgreñado, como la figura fantasmática del infante obediente que respeta todas las normas, come en su silla sin balancearla, no se chupa el dedo, no sale a la calle cuando hay tormenta, respeta a los animales y a las personas diferentes, y que resulta no menos monstruoso que el figurín de las uñas largas y los cabellos desarrapados. Con Stockton, diría, ambos son, de diferentes maneras, niños *queer*. Pizarnik, en las autofiguras que leemos en sus *Diarios*, como así también en testimonios de allegados, se perfila en ambas versiones: es la artista decadente, bohemia y radical, que vive noches de excesos consumiendo sustancias y sexo, pero a la vez es la niña obediente que no sale del cuarto y repite una y otra vez las lecciones sobre su propia lengua, que es y no es lengua materna (recordemos que la lengua de su madre es el ruso, no el español), con tan obstinada tozudez, que no puede evitar desaprenderla al tiempo que la adquiere. Cierta ‘fábula’ del abandono corporal y de la entrega a un estilo de vida orientado por el concepto de ‘intensidad’, que veremos cuando me adentre en la lectura de la enfermedad en Pizarnik en el capítulo 7, se verá iluminada por la figura de este personajito de la literatura infantil alemana. Cabe citar, en este sentido, la referencia de Di Cìo a una construcción ‘a la Struwwelpeter’ de Pizarnik en sus *Diarios*: “Entonces

cedí a las sombras. Me abandoné. Dejé de lavarme todos los días. No me corté más el pelo. No hice ejercicios de respiración” (24 de enero de 1963, P.: 552). Como veremos, la enfermedad, el abandono, la miniaturización y el deseo de volverse pequeña serán constantes en los *Diarios*.

Capítulo 5: *Los juegos de la muñeca. Pizarnik reescribe a Hans Bellmer en sus manuscritos inéditos.*

En este capítulo hablaré de muñecas. Quisiera explicitar entonces cómo se conectan con la infancia. Cabe señalar que, como muchos otros aspectos constitutivos de la imagen que contemporáneamente tenemos de la infancia, las muñecas y muñecos no siempre fueron monopolio de los niños. Como señala Philippe Ariès, muchos de ellos surgen como emulación de objetos utilizados por adultos pero con una reducción de escala, como es el caso del caballito de madera, que aparece en un momento en que el caballo era el principal medio de transporte. Pero otros juguetes representan tecnologías que ya hace tiempo han dejado de ser usadas por los adultos, como sucede con la imitación de carruajes antiguos, o de tecnologías en desuso en formas miniaturizadas. Por esta razón Giorgio Agamben dirá que los niños son los ropavejeros de la humanidad (2004: 101). Sin embargo, hay juguetes que tienen un origen diferente de la imitación de los adultos. Tal es el caso de las muñecas. En la antigüedad las muñecas y réplicas en miniatura de objetos familiares, además de ser posiblemente utilizados por los niños, revestían un carácter sagrado y eran colocadas en las tumbas para acompañar el pasaje de los difuntos al más allá. La ambigüedad de la muñeca y de estas réplicas continúa en la Edad Media, período en el que eran instrumentos del mago y de la bruja. Más tarde, en el siglo XVI, hay una efervescencia de la ‘muñeca de moda’, que servía, aproximadamente, a los fines a los que actualmente sirve un maniquí, pero, a diferencia de este último, era objeto de placer visual más allá de la ropa que portaba. Además, cuando surge el teatro de marionetas en Francia, el Guignol, no está destinado a los niños (aunque más tarde sí se dirige al público infantil). No obstante, en un largo proceso histórico, que tiene discontinuidades, hacia 1600 los juguetes comienzan a convertirse en una especialidad de los niños (Ariès, 1962: 71). También cabe relevar cómo, desde sus orígenes en el marco de la cultura francesa, el término *poupée*, que será clave en este capítulo, surge de *poupart*, que en la Edad Media designaba a un niño pequeño. Como afirma Ariès, en *Los milagros de Nuestra Señora* (S. XIII), Jesús se dirige a un niño con el apelativo *poupart*. Más tarde, hacia los siglos XVII y XVIII la palabra se transforma en *poupée* y pasa a designar a las muñecas.

Propongo indagar la afinidad entre las muñecas o autómatas pizarnikianas y la obra del artista surrealista alemán Hans Bellmer (1902-1975). Si bien no se trata aquí de una trans-textualidad en sentido genettiano, en la medida en que estoy tomando la obra

de Bellmer como artista plástico y no sus textos teóricos, la ubicuidad del tema de las muñecas en la obra pizarnikiana y las fuertes conexiones con la producción de este autor demandan un abordaje interdisciplinario. El corpus estará conformado por tres textos breves de Pizarnik, dos inéditos: “Les poupées” y “Me gustaría que usaras largavistas” y uno de publicación póstuma, “Aprendizaje”⁸⁸ (2002). Las muñecas que aparecen en estas piezas serán puestas en relación con las que he mencionado en el capítulo anterior, que aparecen en “A tiempo y no”, “El hombre del antifaz azul” y *Los poseídos entre lilas*. En cuanto a las muñecas bellmerianas, si bien se trata de un tópico que recorre toda la producción del autor, me concentraré en dos de las fotografías de su segunda *Poupée*, tomadas en 1935, e incluidas en *Les jeux de la poupée* (colaboración Éluard-Bellmer, 1949).

Como señalé en la introducción, Bellmer es un artista alemán que indagó, insistentemente durante toda su vida el tema de las muñecas. Entre 1933 y 1935 fabricó dos muñecas de tamaño real, también produjo acuarelas y dibujos representando niñas y muñecas fuertemente erotizadas y con corporalidades disidentes. Su primera muñeca data de 1933. La creación tiene aproximadamente un metro y medio de altura. Está hecha de papel maché y yeso sobre un esqueleto de madera y metal. La cabeza y extremidades desmontables le permiten crear poses y combinaciones extrañas. Al año siguiente, publica diez fotografías de esta muñeca en *Die Puppe*⁸⁹. Y luego envía una carta con una fotografía de su obra a André Breton a través de su prima, Úrsula Naguschewski. A los surrealistas les interesó mucho el trabajo de este artista y publicaron dieciocho fotos en el número de *Minotaure* de diciembre, bajo el título de “Variaciones sobre una menor articulada”⁹⁰. Al año siguiente, se encuentra en París con los principales miembros del movimiento surrealista: Henri Parisot, Paul Éluard, Robert Valançai y André Breton. Es incluido en la exhibición de este grupo en la “Galería de los cuatro caminos”, el 13 de febrero. A partir de este momento se abre una larga comunicación entre el artista y el movimiento surrealista. En marzo de 1935, viaja a Berlín y descubre las muñecas articuladas de madera del siglo XVI en el Museo Kaiser Friedrich. Entonces comienza a trabajar junto a su hermano Fritz en una segunda muñeca a la que incorpora un avance técnico: la junta esférica, que le permite otorgar mayores posibilidades de manipulación

⁸⁸ De acuerdo con la edición de Ana Becció, de 2002, la datación probable de este texto es 1970.

⁸⁹ Bellmer, Hans (1934); *Die Puppe*. Karlsruhe: Th. Eckstein. Traducido por Robert Valançay como *La Poupée* (1936). Paris: GLM.

⁹⁰ Hans Bellmer, “Poupée: Variations sur le montage d’une mineure articulée” en *Minotaure* 6 (Invierno 1934–1935), pp. 30–31.

a la autómatas. Como señala Sue Taylor, para la realización de esta muñeca recicla la cabeza y la mano de la primera y produce brazos, cuatro piernas, cuatro senos redondos y estilizados, tres pelvis, un torso superior y un vientre esférico. Los accesorios que utilizará en las fotografías de esta muñeca incluyen un gran lazo para el cabello, una gargantilla, dos pelucas, un tupé negro desgarrado, una manguera larga, tobilleras blancas y dos pares de zapatos de niña estilo ‘merceditas’. Una de las metamorfosis favoritas de Bellmer consiste en crear una muñeca que tiene cuatro pares de piernas, cada par saliendo de lados opuestos del tronco. Otra de las variaciones se produce al quitarle uno o ambos pares de piernas, ubicando la pelvis en el lugar del pecho y los muslos bulbosos representando enormes senos, que contrastan con una parte inferior del cuerpo con genitales lampiños y sin desarrollar (Taylor, 2000: 73). Si bien interesa tener en cuenta la producción de la primera muñeca, y las series fotográficas de cada una de ellas como conjunto, voy a detenerme en particular en dos fotografías de la segunda muñeca articulada, tomadas en 1935, en las que la *poupée* aparece sobre una cama, porque esa escenificación coincide con la de las fotografías que Pizarnik incluye en uno de los textos inéditos que trabajaré aquí, titulado “*Les poupées*”.

Pizarnik también construye muñecas. Varias de ellas ya han aparecido en el capítulo anterior: En “A tiempo y no” hay una muñeca que abre y cierra los ojos en momentos clave de la trama, y que además *sonríe con candor* mientras la Reina Loca cuenta que se ha acostado con su madre, con su padre, con su hijo y con su caballo. Esta muñeca, al final del relato, exclama “Qué bida!”, porque aún no ha aprendido a hablar sin faltas de ortografía. En “El hombre del antifaz azul”, cuando A. cae en la ‘Laguna de la disonancia’ que se había formado a causa de su propio llanto, se encuentra con una muñeca que le dedica “una mirada llena de reproches” (2014b: 50), y habla, pero apenas contesta sus preguntas, hasta que llegan a la orilla de la laguna, y allí A. y la muñeca sostienen un diálogo *non-sensical* con connotaciones sexuales. En *Los poseídos entre lilas*, Lytwin se presenta como una muñeca sexualizada, siniestra y con una posición activa y contestataria ante los otros personajes, y en particular ante Car, el protagonista masculino. En este capítulo, como señalé, presentaré otras muñecas que aparecen en tres prosas breves.

La afinidad entre las muñecas pizarnikianas y las de Hans Bellmer puede resultar iluminadora, porque ambos construyen cuerpos monstruosos y remarcan los aspectos sexualizados de la infancia, y también porque, en otro nivel, en ambos entran en juego la especularidad y el tema del doble. No es posible estar completamente seguros de que

Pizarnik hubiera estado en contacto con la obra de Bellmer, aunque hay ciertos indicios que podrían ser leídos en este sentido: En primer lugar, Pizarnik estuvo muy familiarizada con la obra de Georges Bataille, y Bellmer ilustró relatos eróticos de este autor, como *Madame Edwarda*⁹¹ (1965) y *L'histoire de l'oeil*⁹² (1947). *Les jeux de la poupée*⁹³ (1949) es un libro en colaboración entre Bellmer y Paul Éluard. El último compone poemas que dialogan con las fotografías de la segunda muñeca articulada que construyó Bellmer. Pizarnik leyó a Breton y a Éluard, e incluso tradujo *La inmaculada concepción* (libro escrito por ambos). Asimismo, encontré entre los manuscritos inéditos de Pizarnik localizados en la Biblioteca Firestone de Princeton un texto inédito y no datado titulado “*Les poupées*”. Este texto incluye fotografías que hicieron pensar en Bellmer a los archivistas, como indica la descripción del material en el catálogo⁹⁴. Hay cuatro fotografías donde se ven muñecas en camas con las sábanas revueltas. Hans Bellmer, como mencioné, también en algunas de las fotografías ubicó a sus *poupées* en camas.

Existen también otras afinidades entre los autores, si volvemos al círculo en el que se movió Bellmer, hay que decir que fue amigo de Roland Penrose⁹⁵, el esposo de Valentine, la autora de la obra que funciona como hipotexto en la escritura de *La condesa sangrienta*. Y, como comentaré luego, la obra de E.T.A. Hoffmann y Heinrich von Kleist relativa a los autómatas resulta clave para comprender la obra de Hans Bellmer y la de Pizarnik, de modo tal que podríamos pensar a estos dos autores como puntos de conexión entre las *poupées* bellmerianas y las pizarnikianas.

⁹¹ Bataille, Georges [Pierre Angelique, pseud.]. *Madame Edwarda*. Ilustrado por Hans Bellmer. Paris: Georges Visat, 1965.

⁹² Bataille, Georges [Lord Auch, pseud.]. *Histoire de l'oeil*. Ilustrado por Hans Bellmer. Paris: K-Editeur, 1947.

⁹³ Bellmer, Hans; Éluard, Paul (1949); *Les jeux de la poupée*. Paris: Les Editions Premières.

⁹⁴ Cito la descripción provista en el catálogo en línea: “*Les poupées*”: *AMs and TMs with holograph revisions, 11 pp., undated [with clippings of photos by (?) Bellmer]*; Alejandra Pizarnik Papers, C0395, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. URL consultada: <https://findingaids.princeton.edu/collections/C0395/c0146>

⁹⁵ Andrew Brink, en *Desire and avoidance in art* (2007), cita la impresión que Roland Penrose tenía sobre Hans Bellmer: “Era muy inteligente y parecía no tener sentimientos de culpa o pecado; había una inocencia en su perversidad. Su erotismo era intelectual más que sensual, frío más que ardiente: esto me atrajo hacia él porque, como yo, era básicamente un puritano y, como yo, no tenía tiempo para la sensualidad vulgar” (Roland Penrose Apud Andrew Brink, p. 79. Traducción propia).

1. Principales antecedentes en una lectura comparativa entre Alejandra Pizarnik y Hans Bellmer

A continuación relevaré los principales trabajos de crítica que abordan el tema de las muñecas en la obra de Pizarnik y un trabajo que conecta a esta última con Hans Bellmer. Fiona Mackintosh, en su artículo “La pequeña Alicia: Alejandra Pizarnik and *Alice in Wonderland*” (1999), señala cómo, en una prosa breve de Pizarnik, titulada “Devoción” (1965), hay una muñeca que juega un rol mudo pero significativo, con su abrir y cerrar de ojos. Afirma que Pizarnik sentía una gran fascinación por las muñecas, y específicamente por la fijeza de sus ojos. Da cuenta de su insistente presencia en poemas, prosas, en su obra de teatro, y en su vida (en las fotografías que se tomaba junto a muñecas). Desde su perspectiva, ubicar a una muñeca de mirada fija en un escenario carrolliano como el de “Devoción” tiene un efecto surrealista, y opera como metáfora visual para las conexiones que Pizarnik realiza entre objetos infantiles y muerte, dado que la acción de abrir y cerrar los ojos funcionaría como símbolo de la muerte.

En “Bellmer’s Argentine Doll: Alejandra Pizarnik and the Dis-articulation of the Self”, Melanie Nicholson (2008) pone en relación las *poupées* de Bellmer con las figuraciones del yo en Pizarnik. La investigadora sostiene que Pizarnik desde su lírica hasta las prosas ‘obscenas’ de los últimos años construye un yo poético que guarda un notable parecido con las muñecas construidas y fotografiadas por el surrealista alemán Hans Bellmer. A pesar de que ambos trabajan con lenguajes diferentes (la plástica, la escultura, la fotografía versus la escritura), un análisis comparativo de la imaginaria pizarnikiana de los juguetes y las *poupées* bellmerianas permitiría profundizar la comprensión de la representación poética del yo en Pizarnik, en particular sus alusiones a la pérdida de identidad, la duplicidad/multiplicidad, deformación y fragmentación. Asimismo, una comparación con Bellmer, desde su perspectiva, permitiría traer a la luz el carácter visual de mucha de la poesía y prosa de Pizarnik. Y posibilitaría visitar cuestiones cruciales relativas a la representación de las mujeres en el arte y la literatura surrealistas y post-surrealistas. En los capítulos 1 y 2, establecí vinculaciones entre *La condesa sangrienta* (1965) y las figuraciones de muñecas. Analicé el modo en que en este relato las víctimas de la condesa son construidas como muñecas, y cómo ella misma se presenta como una suerte de autómatas, cercana en su caracterización a la “virgen de hierro”, la máquina homicida predilecta por la sonámbula vestida de blanco. En el trabajo de Bellmer la conexión entre estos juguetes infantiles erotizados y el sadismo es marcada.

Cabe mencionar también el trabajo de Marina Yuszuk, “Como una fiesta en un libro para niños: muñecas subversivas en la obra de Alejandra Pizarnik y en las poetas mujeres de la década del 90” (2012), que, si bien no está enfocado en las relaciones Pizarnik-Bellmer, se ocupa de dar cuenta de las pervivencias de la representación pizarnikiana de este tópico y sus apropiaciones/modificaciones en la obra de escritoras mujeres en la década del 90.

El trabajo de Hal Foster, *Belleza compulsiva* (1993), que tampoco efectúa un análisis comparativo de Alejandra Pizarnik y Hans Bellmer, sino que se dedica a analizar el surrealismo, poniendo énfasis en la obra bellmeriana, resulta central en este capítulo. Foster ubica a las muñecas de Bellmer en la zona siniestra del movimiento surrealista. La insistencia, la compulsión a volver a poner en escena el episodio traumático del desmembramiento corporal a través de los cuerpos femeninos que construye, para reproducirlo, es decir, para infligir castigos corporales a estos cuerpos sin vida, tiene mucho en común con el potencial significativo de la repetición de las muñecas en *La condesa sangrienta* y en buena parte de la obra de Alejandra Pizarnik, en la que estas figuras tienen una presencia casi ubicua. Para este teórico, las *poupées* resumen el costado más siniestro del surrealismo. En ellas tiene lugar la liminalidad entre lo animado y lo inanimado; es posible ver una cifra de la castración y el fetichismo, y la reiteración compulsiva de escenas traumáticas cargadas de sexualidad. Se trata de imágenes que construyen cuerpos desmembrados y erotizados, que participan de escenas que aúnan juegos inocentes y agresiones sadomasoquistas. Foster rescata ideológicamente a Bellmer, poniendo en segundo plano el hecho de que con sus *poupées* efectúa agresiones, mutilaciones y desmembramientos sobre cuerpos femeninos, porque considera que en estas operaciones está en juego la identificación con las víctimas, y la construcción de corporalidades que difieren de la anatomía que el nazismo idealizaba.

2. *Mi muñeca tiene sombra propia*

A continuación analizaré tres textos breves de Pizarnik que se conectan con la obra de Bellmer. Reproduzco uno de ellos a continuación:

Parte 2

Les poupées

- Mi muñeca tiene sombra propia.
- La mía, recuerdos coloreados.

La mirada de la muñeca se ubicaba entre el silencio y la palabra.

Las muñecas de A. tienen ojos de todos los colores.

Tienen cabellos de pelos de cabra del Tibet, de piel de astrakán⁹⁶ natural o, sobre todo, cabellos auténticos de mujer, es decir de alguna loca suicidada. Las muñecas que llevan esas cabelleras trágicas alumbran los corazones más extenuados. [A continuación hay cuatro fotos de muñecas]⁹⁷

Así termina mi cuento:

Las muñecas que llevan esas cabelleras trágicas (1) alumbran los corazones más extenuados

locas

(1) De xxxxxxxx suicidadas.

[Archivos Pizarnik. Princeton. Biblioteca Firestone. Caja 7, carpeta 36].

Estas muñecas son ubicadas en un umbral: tienen sombra propia, tienen recuerdos coloreados, y, lo que es más sugerente aún, tienen mirada. Esa mirada se sitúa entre el silencio y la palabra. Es decir, las muñecas podrían eventualmente responder. Tienen algo del orden del aura: la capacidad de devolver la mirada. Pero en esa mirada fija, vacía, llenable con todo aquello que el manipulador desee adjudicarles, hay algo liminal: son no-vivas, pero no están muertas. Pizarnik y Bellmer, fabrican muñecas monstruosas para hablar de una otredad inadmisibile ubicada en el seno del ser humano: una otredad siniestra en tanto implica el reconocimiento de lo familiar que se vuelve extraño, del doble que habita en el corazón de sí mismo. Otro elemento que recarga esta monstruosidad de lo humano-artificial es el hecho de estar conformadas por fragmentos de mujeres reales que aportan rasgos a la identidad de las muñecas: “Las muñecas que llevan esas cabelleras trágicas (De locas suicidadas) alumbran los corazones más extenuados”. Aunque una puesta en contexto de la representación de estas muñecas las torna un tanto menos

⁹⁶ El Astrakán, o piel obtenida de un cordero recién nacido o nonato de la raza karakul, es brillante y negro y frecuentemente utilizado en abrigos. De acuerdo con Daniela Pellegrini, se lo utilizó en la producción de ‘muñecas negras’, para reproducir su pelo crespo. Cito: “Existieron fabricantes que se dedicaron a ellas (a las muñecas negras) en exclusividad y no faltó marca de muñecas importante que no contara con uno o dos modelos de este tipo. (...) Para reproducir el pelo crespo utilizaron retazos de astracán”. (Pellegrini, 2010: 37).

⁹⁷ Se pueden consultar las fotos en el Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de Princeton.

monstruosas, si tenemos en cuenta que en la infancia de Pizarnik se producían muñecas con cabellos naturales⁹⁸. Pero no se trata de cabellos de mujeres ordinarias, sino de ‘locas suicidadas’. La última frase citada (“Las muñecas que llevan...”) recibe la resonancia de la repetición porque figura dos veces, y en su segunda aparición marca el final del ‘cuento’. Además el recurso a la nota al pie refuerza el movimiento de transmisión de propiedades de las antiguas portadoras de las cabelleras a sus inanimadas receptoras: el “(1)” señala un hiato, una elipsis que va a ser llenada al final del texto. Pero a la vez, por contigüidad, leemos “Los corazones más extenuados... de locas suicidadas”. Otro aspecto interesante es el participio: “suicidadas”, y no “suicidas”. ¿Este participio indica que son mujeres que efectivamente han cometido suicidio? ¿O será que un participio tan anómalo, que señala una agencia, está allí para dar cuenta de que *han sido suicidadas* por otro? Aquí entonces, nuevamente, pero con otro matiz que problematiza el concepto de voluntad, se puede ver cómo las locas suicidadas ya eran, en cierta medida, muñecas. Las fotos de *poupées* que Pizarnik intercala en este texto, entre el relato y la repetición de su final, son claroscurotas, muestran una cama o camas con sábanas desordenadas. En la primera hay miembros desencajados, en la segunda hay una muñeca con un agujero en el centro de su cuerpo sobre una cama, en las otras es posible ver formas mucho menos delimitadas, más caóticas⁹⁹.

Como señalé, hay varias fotografías tanto de la primera como de la segunda *poupée* de Hans Bellmer que fueron tomadas en camas. En una de las fotografías de la segunda, tomada en 1935, en blanco y negro y luego coloreada a mano, vemos a la *poupée* con sus cuatro piernas separadas por un torso protuberante, dos de esas piernas están vestidas con ropa de hombre, con los pantalones y el cinturón abiertos, y la otra mitad del cuerpo, es decir las otras dos piernas, desnuda pero con las merceditas puestas. Al lado

⁹⁸ Sigo, en este aspecto, el trabajo de Daniela Pellegrini en su *Diccionario de juguetes argentinos. Infancia, industria y educación 1880-1965* (2010). Menciono a continuación algunos ejemplos de muñecas con cabellos naturales que se produjeron y circularon en la infancia y adolescencia de Pizarnik. Hacia los últimos años de la década del cuarenta, Enrique Devalle elaboró muñecas con cabeza y extremidades de pasta y cuerpo de tela, de inspiración norteamericana. Bajo la marca Alide (sobrenombre de su hija) salieron al mercado dos líneas: la variante lujosa estaba conformada por muñecas con pelo natural y ojos móviles, destinada a las jugueterías importantes. En 1946, la firma Bebilandia produce Raquelita, con ojos móviles y pelo natural (40 cm). En 1952, la misma compañía lanza al mercado a través de una extraña publicidad una nueva muñeca: «desde el mundo imaginario de la fantasía viene caminando Bebilinda» (con ojos móviles, pelo natural o artificial, 55 cm). En 1948, Ángel Lavintman ofrece, con la marca Record, muñecas articuladas de material plástico irrompible, con ojos móviles y voz de volteo, lujosamente vestidas, con pelucas de pelo natural, además de bebés malcriados. Horacio González de la Serna en, 1957, crea a Periquita, la Peinadora, una muñeca con pelo natural lavable, acompañada de los accesorios para peinarla.

⁹⁹ Véase nota 97. Proponemos una ékfrasis de las fotografías para acercar al público lector estas imágenes actualmente protegidas por derechos que impiden su reproducción.

hay una bandeja con restos de comida. En otra imagen, la muñeca también está colocada sobre una cama, pero ya no vemos ninguna de sus múltiples extremidades: está reducida a protuberancias y, donde una vez hubo piernas, vemos muñones¹⁰⁰.

Las fotografías de muñecas que aparecen en el texto inédito de Pizarnik titulado *Les poupées* no revisten el mismo carácter monstruoso que las imágenes tomadas por Bellmer en 1935. Las de Bellmer tienen sus piernas duplicadas o arrancadas, y están decapitadas (en otra fotografía de la segunda muñeca la vemos sobre una escalera, con las piernas abiertas, con su cabeza y una mano separadas del cuerpo en diferentes escalones). Pero la escena de las muñecas en una cama, que aparece en ambos autores, hace pensar en una violación. En este sentido cabe enfatizar que en una de las fotografías de Bellmer en la que la muñeca presenta dos pares de piernas, uno de estos pares está vestido como una niña. La otra mitad está vestida de hombre, con un pantalón y un cinturón abiertos, y vemos restos de comida sobre una bandeja. La escena montada sugiere la violación de una mitad, la mitad infantil calzada con las ‘merceditas’, por la otra (la mitad masculina). También en muchas de las otras fotografías hay elementos que remiten directamente a la infancia (como el moño para el pelo) y componentes eróticos (como el excesivo tamaño de los senos). No conocemos el origen de las fotografías que Pizarnik incorpora a *Les poupées*, ni por quién han sido tomadas. Pero la elección de esas fotos en particular resulta significativa: su ubicación en camas reenvía al lector a la esfera de lo erótico, y ciertos componentes del relato hacen pensar en la violencia: las cabelleras ‘trágicas’ y el suicidio/asesinato (locas suicidadas).

Hay otros dos textos inéditos de Pizarnik en los que las muñecas son construidas a partir de elementos que remiten a la poética bellmeriana. Se trata de “Aprendizaje” y de “Me gustaría que usaras largavistas”. Reproduzco el primero a continuación:

Aprendizaje

- Admire solo la ejecución de los muñecos – dijo.
Cuanto más los miraba, más fuerte era mi certidumbre de que nunca formularía, en mis poemas, signos iguales o parecidos a los que emitían esos muñecos. Y en verdad, ¿cómo comparar una paciente serie de pequeños actos con el impulso desenfrenado de la materia verbal errante?
- Ya no hay más nombres –dije a la loca.
- Si se queda unos años en el hospicio le enseñaré a hacer muñecos como estos –dijo.
¿Acaso es nada la vida? ¿Por qué conceder tanto tiempo a tan inútil aprendizaje?
- No quiero quedarme –dije- de lo que se llama la locura, he oído hablar, como todo el mundo, pero no hasta querer estar loca.

¹⁰⁰ Esta imagen, de alguna manera, prefigura la sesión fotográfica de imágenes de Unica Zurn a que me referiré más adelante.

Se señaló a sí misma.
- No *la* abandone. No *la* deje sola.
Empezó a llorar. Entró el médico. La señalé a ella y dije:
- Lo he dado todo y ahora me dejan sola.
Así aprendí cómo se hace un muñeco. Pero ustedes admiren sólo la ejecución de los muñecos” (Pizarnik: 2014b: 58. Las cursivas son mías).

Acá vemos cómo se hallan en estrecha relación los muñecos como representación corporal y subjetiva con una puesta en escena del desequilibrio psíquico. Es la loca la que tiene la capacidad no sólo de hacer sino de enseñar a hacer estos muñecos. Ella enseña a hacer un muñeco de sí misma, a construirse como muñeca. La duplicidad del yo también es marcada: ella y la loca aparecen disociadas al principio pero muy rápidamente los rasgos y frases atribuidas a cada una se solapan, y pasan a ser imágenes especulares. Interesa recuperar aquí otro texto sobre muñecas que forma parte del archivo y que titularé, como su primera frase: “Me gustaría que usaras largavistas”:

-Me gustaría que usaras largavistas y me vieras venir velozmente y dijeras a tus amigos: ‘una aventurera desconocida viene montada en una bicicleta.
-Así va a ser –dijo Jeff
-Y si se dan cuenta?
-Y qué? No me gusta mentir. Soy desprolijo. Tengo los mis dedos están siempre manchados de tinta, robo las monedas que caen del abrigo de mi papá, le hice un agujero entre las piernas a la muñeca de mi hermana y le perforé la cabeza y le inyecté agua para verla mear. Pero prometo obedecerte en todo pero jamás ayudaré a fabricar ese impecable producto de la conciencia llamado mentira.
-Jeff
La amada
- Quise decirle que me besara. Pero algo bajo ardió en mí y lo golpeé con un ramo de lilas.
-Quiero besarte. Dijo sonriendo.
Apareció un agente de policía que me arrebató las lilas y las pisoteó.
-Nunca pensás en el destino – dijo el policía.
Miré su cara.
Un querubín ~~no un agente de policía.~~
-Tenés un ~~olor~~ perfume como si hubieras estado pintando los labios de mil muñecas – dije.
Querubín juntó mis manos con las de Jeff.
- Si no se besan inmediatamente, los confino en la prisión ~~perpetua~~ por ~~desfaleo~~ ~~desacato~~ desobediencia a la autoridad ~~de los ángeles.~~
Tras de vacilar un poco nos besamos.
~~Me pareció maravilloso.~~
-Qué piensan ser cuando crezcan – dijo querubín.
-Volatinero y mimo –dijo Jeff.
- Equilibrista, ferianta, ecuyère, titiritera –dije.
Sobre la hierba del jardín del oeste encarnamos una leyenda infantil. Con Jeff nos adentramos en el mediodía que brillaba ~~tan dulcemente~~ como el espejo de la dama de la Licorne. Así nos
~~Nos entregamos a nuestro amor y al encanto del doble y a la confusión del sujeto y del objeto.~~
Así

Fue nuestro querido amor
Entregarnos al hechizo del doble. (Caja 7, Carpeta 2)

Allí hay dos personajes que dialogan: Jeff y la protagonista. Y Jeff es una suerte de Bellmer: “Mis dedos están siempre manchados de tinta, robo las monedas que caen del abrigo de mi papá, le hice un agujero entre las piernas a la muñeca de mi hermana y le perforé la cabeza y le inyecté agua para verla mear”. Y luego la protagonista señala: “Tenés un olor a perfume como si hubieras estado pintando los labios de mil muñecas”. Se trata de una pequeña pieza teatral, o diálogo, entre dos niños que podríamos catalogar de “perverso-polimorfos” (Freud: 1905). Ambos tienen una sexualidad –desconocida- a flor de piel: “(La amada): Quise decirle que me besara. Pero algo bajo ardió en mí y lo golpeé con un ramo de lilas”. La sexualidad aquí aparece asociada a la violencia y a la muerte (el ramo de lilas).

3. Conexiones

Hacia el inicio del capítulo planteé que, si bien las afinidades entre las muñecas bellmerianas y las de Pizarnik son notables, no hay pruebas explícitas de que la última conociera el trabajo del primero. Pero el texto inédito *Les poupées* es sorprendentemente cercano a la obra del artista alemán. Por otro lado, la crítica pizarnikiana coincide en identificar la inscripción de la autora en el movimiento surrealista. Y, dentro de esta corriente, los autómatas son centrales. Como señala Peter Webb (1985), biógrafo y crítico de Hans Bellmer, los seres artificiales, ya sean de cera, robots, humanoides, juguetes, marionetas, sombras chinescas o incluso hombrecitos de pan de jengibre, fascinaron desde el comienzo a los surrealistas. Afirmo Webb que eran devotos del Museo Grévin, y de Madame Tussaud en el Boulevard Montmartre. Breton incluyó una foto de una seductora mujer de cera proveniente del primero en *Nadja*. En el número de *Minotaure* que precedió al que incluía las primeras fotografías de *La Poupée*, Benjamin Péret publicó un texto titulado “En el paraíso de los fantasmas”. Ilustrada con imágenes de autómatas antiguos y modernos, esta obrita era más una sátira sobre la humanidad que una celebración de las maravillas mecánicas. Entre las ilustraciones hay una mujer sensual sentada fumando en una mesa de café y un autómata de Jacques Droz llamado “El escritor”. Este último repite una y otra vez la palabra: “maravilloso”. Tan pronto como la muñeca de Bellmer hizo su escandaloso debut, comenzaron a proliferar las muñecas femeninas en todas partes en las exhibiciones surrealistas. Dalí puso una a bordo de su

“Taxi lluvioso”. Domínguez colocó otra en una carretilla tapizada de satén. La Exposición Internacional Surrealista de 1938 en París presenta una "calle surrealista" con toda una hilera de criaturas equipadas con ropajes y objetos extraños que van desde una jaula para pájaros hasta una ninfa de agua atrapada en una red de pesca.

Durante un tiempo parecía como si todos los surrealistas hubieran sucumbido a la moda de hacer muñecas: Ernst, Miró, Man Ray, Duchamp, Masson, Domínguez, Marcel Jean, Léo Malet y más. Lo curioso, sin embargo, es que ninguno de esta "progenie degenerada" pudo competir con la fascinante individualidad de la muñeca de Bellmer. Quizás los únicos maniqués de resonancia comparable en el arte del siglo XX sean los que pintó Giorgio de Chirico en sus "paisajes metafísicos" de 1910 y 1920. (...) A diferencia de La Muñeca, por supuesto, los maniqués de De Chirico son asexuados y anónimos. (Webb, 1985: 46 y 48. Traducción propia).

Siguiendo a Webb, el interés de los surrealistas por los seres artificiales antes de Bellmer y la resonancia y proliferación de las muñecas y autómatas femeninos en particular, luego de *La poupée* excede, de alguna manera, la obra del artista alemán. Sin duda Pizarnik recibió el influjo de esta fascinación, porque, como ya mencioné, era gran admiradora de los miembros de esta corriente, y lectora y crítica de Breton y Éluard. De hecho, en su ya mencionada “Relectura de *Nadja*”, cita específicamente el fragmento de la novela de Breton donde el narrador da cuenta de su fascinación por una estatua del museo Grévin:

[...] y, sobre todo, porque me interesaba esencialmente, aunque no se hable de ella en este libro, la imposibilidad de obtener la autorización de fotografiar la adorable añagaza que es, en el museo Grévin, esa mujer que finge apartarse en la sombra para abrocharse su liga, y que, en su posición inmutable, es la única estatua que conozco que tenga ojos, los ojos de la provocación (Breton Apud. Pizarnik, 2014b: 265).

Pizarnik no puede dejar de preguntarse a este respecto: “¿por qué la afanosa busca de una mujer de cera levemente impúdica?” (Ídem). La misma pregunta cabe hacer a toda esta efervescencia pre y post *Poupée* a que hice referencia. Pero volviendo a las influencias comprobables: las representaciones de autómatas y seres artificiales forman parte del magma surrealista con el que Pizarnik traba contacto por afinidades electivas desde lo literario y desde lo pictórico (recordemos que participó del taller de pintura de Juan Batle Planas). También hay dos autores que ejercen un poderoso influjo tanto sobre Bellmer como sobre Pizarnik, de modo tal que proveen otro sendero para conectarlos: los escritores románticos alemanes E.T.A. Hoffmann, ya mencionado en el capítulo 1, y

Heinrich von Kleist¹⁰¹, autor de un ensayo sobre el teatro de marionetas. “Sobre el teatro de marionetas” aparece en 1810 en los *Berliner Abendblätter*, un año antes de la muerte del poeta. Básicamente se trata de una conversación entre dos personajes motivada por la expectación de una obra de títeres. Uno de los personajes defiende fervientemente este arte, y para explicar sus razones cuenta tres anécdotas: una es la del bailarín de la corte de la ciudad donde vive, que nunca llega a producir a través de sus movimientos formas tan gráciles como las de los títeres, porque, según explica, a menudo el alma pierde el centro de gravedad, cosa que jamás ocurre con los autómatas porque sus movimientos están regulados por las leyes de la física. La segunda anécdota es acerca de un joven muy hermoso que, en cierta ocasión, se encuentra quitándose una espinilla de la planta del pie, como en una célebre escultura. El *turning point* de la escena ocurre cuando el joven se da cuenta de que se parece al personaje de la obra de arte, y ahí, automáticamente, pierde la gracia. La tercera anécdota es la del narrador venciendo a un esgrimista avezado, y luego, siendo vencido, a su vez, por un oso esgrimista. El punto nodal del relato es, nuevamente, develar el modo en que el reconocimiento de los propios atributos, de algún modo, los desvanece, porque la conciencia entra en colisión con la gracia. Todo esto para decir que los títeres, al no tener consciencia, no corren el mismo riesgo que los seres humanos de perder sus atributos.

La obra de Kleist está fuertemente conectada con “Aprendizaje”. Pienso que, en cierta medida, la breve prosa pizarnikiana retoma la idea de central de “Sobre el teatro de marionetas”, cuando la protagonista afirma su incapacidad para producir en sus poemas algo que esté a la altura de ‘esos muñecos’: “¿cómo comparar una paciente serie de pequeños actos con el impulso desenfrenado de la materia verbal errante?” (2014b: 58). Quiero decir que en esta prosa, como ocurriera en la citada obra de Kleist, se ubica la ejecución de los autómatas como modelo estético. Si bien esto en el autor alemán se vincula con su particular concepción de la ‘gracia’, y en Pizarnik posiblemente tuviera que ver con la oposición entre lenguaje y representación visual. A este respecto, cabe mencionar que en la versión de “Aprendizaje” previa a la edición publicada se leía “¿cómo comparar una paciente serie de pequeños actos con ~~un~~ el impulso *sin figuras* desenfrenado de la materia verbal errante?”¹⁰² (“desenfrenado/de la materia verbal

¹⁰¹ Debo a una conversación con el Dr. Friedhelm Schmidt-Welle, encargado del área de literatura y estudios culturales del Instituto Iberoamericano de Berlín, el señalamiento de esta ineludible vía de contacto entre el trabajo de Alejandra Pizarnik y Hans Bellmer.

¹⁰² Las cursivas son mías. Caja 6, Carpeta 42, Pizarnik Papers, Princeton.

errante” son agregados hechos a mano sobre el texto mecanografiado, al igual que las tachaduras). Algo del orden de la ‘perfección’ imposible de los autómatas de Kleist también está en *La condesa sangrienta*. Recordemos que en esta pieza no hay prácticamente acciones narradas como tales. Se trata de viñetas de una gran potencia pictórica. Pero el movimiento aparece eliminado o ralentizado. Y hay un procedimiento textual a través del cual los actos, y específicamente los crímenes de la condesa, parecen ocurrir como por arte de magia. Por esa razón en el capítulo 1 de esta tesis explico que la obra participa de alguna manera de la “matriz” de los cuentos de hadas.

Con respecto a Hoffmann, cabe recordar que lo siniestro, de acuerdo con la lectura de Ernst Jentsch sobre “El arenero”, retomada por Freud en su ensayo sobre este tema, está en “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’” (1973: 2488). Esta acepción de lo ominoso se halla omnipresente en la escritura pizarnikiana cuando se trata de muñecas. En una pieza como “*Les poupées*” se trata de muñecas que están hechas con fragmentos de mujeres muertas y que tienen muchos rasgos propios de mujeres vivas. En “Aprendizaje”, se tratará de dos figuras especulares: la loca, la mujer que la visita, y de la ‘ejecución de los muñecos’ observada por ambas. En la escena se juega con los límites entre lo vivo y lo no-vivo (la muñeca es, de alguna manera, la mujer cuando se vuelve loca) y entre la cordura y la alienación. Hay un reconocimiento de la labilidad de las fronteras entre lo vivo y lo no-vivo, los locos y los cuerdos. También, la otra pieza que analicé, “Me gustaría que usaras largavistas”, pone muy en juego el tema de la sexualización o erotización de las muñecas y de la infancia, tema que conecta fuertemente a Bellmer y a Pizarnik.

4. Divergencias entre Pizarnik y Bellmer

Existen correspondencias marcadas entre las obsesiones y recorridos artísticos de Hans Bellmer y Alejandra Pizarnik. La centralidad de las muñecas como tópico y como figura utilizada para construir imágenes de un yo desmembrado puede observarse a lo largo de toda la obra de esta autora. No obstante, las connotaciones sádicas y, en cierta medida, misóginas de las *poupées* no se verifica en la obra pizarnikiana. En esta última las muñecas ejercen ciertos actos que las reposicionan fuera del lugar pasivo que asumían en la poética bellmeriana. Bellmer, más allá del potencial sublimatorio que pudieran tener

sus criaturas, y de su posible identificación con ellas, ya señalada por Foster, construye sus muñecas como representaciones de la mujer-niña. Sobre este punto cabe citar a Xavière Gauthier:

La mujer-niño es tal vez el mito más característico de la visión que el hombre tiene sobre la mujer. ¿Qué sueño más masculino, más viril, más dominante, que mantener a la mujer en una dependencia completa, que la encierra en su frivolidad, su ignorancia, su despreocupación y su irresponsabilidad, que hace de ella un juguete inocente y frágil, que la condena a la inacción y la impotencia? La mujer-niño, ese pequeño ser “instintivo” y delicioso” (1976: 149-150).

Las muñecas señalan, como ningún otro tópico pizarnikiano, un punto clave en la representación de las mujeres en relación con el deseo (propio y ajeno). En Pizarnik hay ciertos corrimientos respecto de una cosmovisión androcéntrica y misógina de raigambre surrealista que ubica a la mujer como objeto, y esos corrimientos no pasan sólo por una mostración desasosegada y angustiante del conflicto.

Si la especularidad (el tema del doble), y la configuración de corporalidades que ponen en jaque las certezas sobre qué constituye lo humano se revelan como puntos de contacto ineludibles en un análisis comparativo de la obra de Pizarnik y la de Hans Bellmer, también hay aspectos que los separan. El fundamental tiene que ver con una cuestión de género: Bellmer es un artista hombre que desfigura, desmiembra, mutila cuerpos femeninos sexualizados y anómalos (y anómalamente sexualizados), que procura la búsqueda de un “inconsciente físico”¹⁰³, que quiere desentrañar las lógicas subyacentes del deseo en el potencial anagramático del cuerpo. El considera que el cuerpo es un anagrama que hay que reconfigurar para que diga aquello que los cuerpos en su cotidianeidad callan. Pero aquí cabe preguntarnos: ¿el deseo de quién revelan estos cuerpos? Porque se trata de cuerpos generizados en femenino. En las fotografías de la segunda *Poupée* tomadas en 1935 que propuse poner en relación con la configuración de muñecas en la obra de Pizarnik el escultor y fotógrafo no sale de su rol de manipulador, y las muñecas (aunque en algunas otras imágenes aparezcan como seductoras), no dejan de ser representadas en un lugar pasivo, y como víctimas. En una serie de fotografías tomadas por Hans Bellmer a su última pareja, Unica Zurn, también vemos una corporalidad deformada y sometida, por el fotógrafo, a un *bondage* que desarma su cuerpo en carnes amorfas. Tomadas en un dormitorio o salón, estas imágenes muestran su torso

¹⁰³ Bellmer, Hans (1957); *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris: Terrain Vague.

desnudo o sus piernas atadas firmemente con una cuerda, transformando su cuerpo en una serie de pliegues y montículos abultados de carne. En una imagen, ella se reclina sobre una manta a cuadros, vista desde atrás sin cabeza ni extremidades, reducida a un bulto pálido de carne amarrada. Esta imagen se reprodujo en la portada de *Le Surréalisme, mème* en 1958 bajo el subtítulo: "Mantener en un lugar fresco" (Taylor, 2000: 185).

Entonces, si bien las corporalidades construidas por Bellmer resultan sumamente disruptivas, cabe destacar que los cuerpos pasibles de ser sometidos a estos procedimientos que hackean la idea convencional de cuerpo y de lo humano suelen ser cuerpos femeninos, y lo que es más, cuerpos femeninos cargados de una fuerte afectividad por parte del autor. En Pizarnik el tema del doble no presenta las mismas tensiones en términos de generización de los cuerpos puestos en juego. Y se tratará a menudo de muñecas que en su pasividad se revelan activas. En este sentido, me interesa detenerme en una que resulta paradigmática. La muñeca Lytwin que, como ya señalé, aparece en la única pieza teatral publicada por Alejandra Pizarnik: *Los poseídos entre lilas*. Esta obra, como mencioné en el capítulo anterior, es una reescritura, por momentos casi textual de *Final de partida* de Beckett. La apropiación pizarnikiana pasa por varios aspectos: por un lado infantiliza el universo de la pieza original, incluye personajes que son viejos-niños, que andan en triciclos mecanoeróticos y se convidan chupetines. Esta infantilización va acompañada de elementos sexuales y escatológicos, de modo tal que se construye una imagen anómala y *queer* de la niñez. Por otro lado, lleva a un nivel complejo los juegos con la materialidad discursiva, a punto tal que, una teórica como Cristina Piña ha llegado a decir que la obra es irrepresentable, como discutí en el capítulo anterior.

Lytwin es una muñeca sexualizada (infantil pero sexual a la vez) que "caga" encima del protagonista masculino de la pieza y que declara que es "un yo". Recordemos a este respecto, la escena de la obra teatral en la que esta acción tiene lugar: Car aparece en escena "convertido en una estatua de lodo", y afirma que "Hay ciertos triciclos que producen cierta colitis a ciertas muñecas de cierto color verde" (2014b: 183). La muñeca "caga" al protagonista masculino. Y esto tiene un valor simbólico muy fuerte. Constituye un acto de poder y de humillación sobre Car. Además, Seg afirma que amenazó a Car diciéndole que "O me contás Caperucita Roja o te mato" (186). Se insinúa la posibilidad de que la muñeca haya tenido relaciones sexuales, y no con individuos separados sino con una pareja (Seg- ¿Con quién fifaría mi muñeca? – Car- Con un matrimonio. -190-). En un momento se nos informa que no tiene sexo: "La muñeca no está terminada pero esa medalla de la guerra de Alsacia y Lorena y esos flecos dorados y esa ramita bordada

indican que empieza a despuntarle un sexo que ni la Bella Otero” (Ídem). Pero, si lo pensamos un poco, los muñecos infantiles no tienen genitales. Hablar del sexo o no sexo de la muñeca pone este aspecto de su “corporalidad” en un primer plano. A pocas líneas de esto, Seg. le cuenta a Macho que Lytwin amenazó a Car. con matarlo si se rehusaba a narrarle el cuento de *Caperucita roja*. Por último, hay un diálogo en el que queda claro cómo este ser se configura como personaje a partir de una subjetividad propia y autoconsciente: “Soy un yo, y esto, que parece poco, es más que suficiente para una muñeca” (Ídem: 187).

Como mencioné en el capítulo anterior, en otras prosas breves de Pizarnik, que se publicaron post-mortem, como “A tiempo y no” hay muñecas que abren y cierran los ojos, y este movimiento, aparentemente nimio, tiene gran valor simbólico en la trama. Además, como los personajes son muy pocos, revisten una significación concentrada.

Otro de los casos más interesantes para ver el tema de las muñecas en AP es el de *La condesa sangrienta*, donde hay un instrumento de tortura, una autómeta, la virgen de hierro, que es descripta como si se tratara de una mujer hermosa, y en algún punto seductora. Tanto la condesa como sus víctimas son construidas como seres pasivos, como muñecas. El hecho de construir la imagen de una asesina serial que mató a más de seiscientas mujeres (dice la leyenda), como un ser sin agencia, como una autómeta, es sumamente problemático, porque en cierta medida la exonera, la limpia. Y también, la especularidad que se configura entre ella y sus víctimas hace pensar que, de alguna manera, al matar a estas frágiles doncellas se está matando a sí misma. A través de ciertos procedimientos textuales y de la elección de algunos fragmentos de la obra de Valentine Penrose, *La comtesse sanglante*, Pizarnik diluye la responsabilidad criminal para concentrarse (como ella entiende que lo había hecho antes Penrose) en la “belleza convulsiva” del personaje.

Entonces una de las grandes diferencias entre los modos de concebir a sus autómetas por parte de Pizarnik y Bellmer tiene que ver con el lugar del manipulador, que en la primera es, de algún modo, un lugar vacante. Los títeres de Pizarnik, como el lenguaje en sus últimos escritos, parecen liberados a su propia suerte, no responden ya a ninguna ley.

Como se dijo antes, la pasividad femenina es un atributo que aparece frecuentemente mentado cuando se pone en escena o se representa una muñeca: pensemos si no en películas como “No es bueno que el hombre esté solo” de Pedro Olea (1973). Pero las connotaciones siniestras de ciertas muñecas de la narrativa latinoamericana

(como es el caso de *La muñeca menor* (1980) de Rosario Ferré) y de la obra de Pizarnik en particular, a menudo problematizan esta significación.

5. *Los cuerpos de las muñecas*

En “Me gustaría que usaras largavistas”, Jeff manipula las muñecas, inscribiendo sobre sus cuerpos inanimados cierta forma de organicidad y de genitalidad: “le hice un agujero entre las piernas a la muñeca de mi hermana y le perforé la cabeza y le inyecté agua para verla mear”. En esta doble pertenencia, al dominio de la infancia y al de la vida adulta se juega una hibridez problemática. En “Les poupées”, las muñecas tienen algo de golem, de ser artificial construido con fragmentos de personas muertas: algunas de ellas tienen cabelleras de locas suicidadas. En “Aprendizaje” la mujer que visita a “la loca”, y que es luego la loca, fabrica muñecas que son ella misma. De este modo se produce una especularidad que recuerda las apreciaciones de Foster sobre las muñecas bellmerianas. Recordemos que Foster afirma que hay, en cierto nivel, una relación de identificación del autor con sus muñecas. La visitante logra fabricar una muñeca recién cuando se identifica con la loca, porque hace de sí misma una muñeca. En *Los poseídos entre lilas*, el personaje de Lytwin no es el único que se desliza por los intersticios que flanquean la vida y la muerte. También Macho y Futerina tienen corporalidades anómalas, que los acercan a los muñecos: “Recordá cuando los tres camiones embistieron nuestros triciclos. Perdimos brazos y piernas. Segismunda nos compró brazos pero no quiso comprarnos piernas, solamente estos zancos ganchudos para empujar los pedales” (2014b: 172). Estos personajes son caracterizados como viejos-bebés, incontinentes y precoces al mismo tiempo. Estos relatos/pequeñas piezas teatrales ponen en evidencia las implicaciones de ser una muñeca, de construirse o ser construida como una muñeca. La torsión efectuada por la poética pizarnikiana consiste en exhibir tanto la desgarradura de la muñeca como en colocarla, a veces, en un lugar activo y contestatario.

Las corporalidades que configura la poética pizarnikiana se hallan signadas por dos movimientos: el desmembramiento y la articulación de elementos disímiles. Si bien no me detendré allí, estas monstruosidades pueden ser pensadas desde el devenir-cyborg trabajado por Donna Haraway (*Manifiesto Cyborg* – 1985). Los organismos maquínicos contruidos en *PL* ponen en jaque cierta visión unificada y tranquilizadora de la corporalidad. Y en lo que atañe a las muñecas y sus cuerpos genitalizados/sexualizados, derogan todo intento de sostener una visión idílica de la infancia, para cargarla de

connotaciones sexuales. La curiosidad y el experimento pizarnikiano recuerda el incontenible deseo de la hija de Nadja de vaciar las cuencas oculares de sus muñecas, con el fin de saber qué había detrás.

Vinculación entre las muñecas y el closet

La puesta en contraste de las primeras ediciones de la obra *La condesa sangrienta*, a que hice referencia en la “Coda 1”, me enfrentó a una evidencia textual/material del enclosetamiento que se construye narrativamente en esa obra, y esto se encuentra en estrecha relación con la monstruosidad de las muñecas. En la indagación del tema del enclosetamiento lesbiano en *La condesa sangrienta*, interesa introducir a las autómatas. Si la muñeca es, de alguna manera, una encarnación ficticia y magnificada de los ideales depositados en las niñas en lo relativo a su construcción de género, la muñeca deformada, la muñeca sexualizada, la muñeca muerta, como formas grotescas de esos ideales, vienen a socavarlos, a burlarlos, a cuestionarlos. En *La condesa sangrienta* se configura una muñeca que es a la vez lesbiana y asesina. La construcción de seres artificiales en esta obra, no sólo se relaciona con el cuestionamiento de una idea de belleza como estatismo, y con la interrogación sobre la agentividad criminal, sino que también se asocia a la necesidad y dificultad de poner en palabras el lesbianismo. Porque la condesa, al ser fabricada como autómata, no sólo es “limpiada” de su criminalidad, sino también de su lesbianismo. Asimismo, el deseo lesbiano en esta pieza se dice en la forma de un deseo por las muñecas.

Las “muñecas” o “seres artificiales” tienen algo prometeico, algo del orden de la creación de un símil humano sin intervención de la mujer. Javier Guerrero (2014), dice sobre la obra del artista plástico francés Michel Nedjar algo que podría ser aplicado al objeto de este capítulo: “Estos cuerpos no nacen a partir de los principios de la reproducción sexual e identidad biológica: carecen de madre, se forman fuera del útero, son productos [culturales] del padre” (173). De alguna manera en *La condesa sangrienta* la reproducción sexual es un significante borrado (como en las ficciones clásicas sobre vampiros).

Como había mencionado antes, la obra de Pizarnik no es la única dentro de la narrativa hispanoamericana, que se ve asediada por la presencia de muñecas. Rosario Ferré en *La muñeca menor* y Felisberto Hernández en *Las hortensias* (1940), también configuran seres monstruosos que ponen en jaque las certezas acerca de qué está vivo y

qué no, qué es y qué no es una mujer. También la obra de autores plásticos como Armando Reverón, Michel Nedjar, e incluso artistas mujeres contemporáneas como Niki de Saint Phalle (en quien la relación con el género y el deseo femenino se construye de otra manera), nos hacen pensar en el potencial significativo del tópico de las muñecas. Más cerca del contexto de escritura de Pizarnik, *62 Modelo para armar*¹⁰⁴ (1968), y *Último round*¹⁰⁵ (1969) de Cortázar ponen en escena muñecas que se encuentran conectadas con las de Pizarnik.

6. *Les yeux de la poupée*

“La única desgracia es haber nacido con este ‘defecto’: mirarse mirar, mirarse mirando” *Diarios*, 12 de octubre de 1962.

Pizarnik inicia su “Relectura de *Nadja* de André Breton” con la siguiente referencia: “Una niña lautreamontiana atraviesa una página de *Nadja* y desaparece con esta idea de sacar siempre los ojos de las muñecas para ver qué hay detrás”. Quiero recordar este fragmento de la novela:

Esto la hace pensar en su hijita, una niña sobre cuya existencia me ha hablado con tantas precauciones, sobre todo porque ella es tan diferente de los otros niños, ‘con esta idea de arrancar siempre los ojos de las muñecas para ver lo que hay detrás de ellos’ (1964: 88, traducción propia).

¹⁰⁴ En *62 Modelo para armar* (1968) hay una conjunción de elementos que rondan reiterativamente la narrativa de modo compulsivo. Cortázar pone en primer plano la vinculación de estas muñecas con el erotismo y el mal. Recuperaré brevemente de dónde provienen las *poupées* de Cortázar y cómo se recargan simbólicamente a lo largo del texto:

Monsieur Ochs fabrica unas muñecas muy especiales, que tienen en el interior unos extraños regalos para las niñas curiosas. Aparentemente uno de estos regalos provoca un escándalo que hace que Monsieur Ochs vaya a juicio y sea privado de la posibilidad de continuar fabricando estas muñecas. En un momento dado Monsieur Ochs, que conoce a toda la *crew* de personajes de la novela, le regala a Juan una de sus creaciones. Él se la obsequia a Tell, que por algún secreto designio decide enviársela por correo a Hélène en París, la amada imposible de Juan. Cuando esta última viola a Celia, una niña, luego de darle asilo en su casa, la víctima destroza a la muñeca, configurando un símbolo que la representa tanto a ella como a su victimaria. Su victimaria es sutilmente conectada a la figura de Báthory, y, en la escena de la violación, esta conexión se torna explícita: leemos en paralelo la descripción poética y onírica de la violencia ejecutada por Hélène y al mismo tiempo la escena en la que Juan y Tell ingresan a la habitación del Hotel de Hungría donde Frau Marta seduce y vampiriza a una inglesita. Asimismo, no podemos dejar de percibir la conexión entre el nombre del fabricante de muñecas y el pseudónimo que utilizaba Bataille para escribir erótica: Lord Auch (disfraz lingüístico que exhibe una interjección de goce sexual). Recordemos que Bellmer ilustra relatos eróticos de Bataille como *Madame Edwarda* y *L’histoire de l’oeil*. La narrativa cortazariana se ocupa de cerrar un círculo con los elementos que estoy vinculando en este capítulo, porque insiste y persiste en enfatizar la *correspondencia* entre la condesa y las muñecas. Y esta correspondencia pone en primer plano algunas preguntas centrales para pensar el deseo, la configuración de las mujeres y el deseo femenino en la literatura surrealista y post-surrealista, las corporalidades abyectas y las afinidades entre la infancia, el erotismo y la muerte.

¹⁰⁵ En *Último round* también hay una fotografía de una muñeca, que recuerda al texto inédito de Pizarnik (como no conocemos su datación, la vinculación podría leerse hacia los dos lados).

Bellmer y Pizarnik reúnen estas características de los niños, y en especial de esta niña lauréatomiana, que juega en su curiosidad de saber qué hay más allá y en el proceso rompe a su muñeca. Dentro de la esfera de las muñecas, lo central en Pizarnik parecen ser los ojos. Pizarnik solía fotografiarse con muñecas, e incluso con fotografías de muñecas. En la más famosa de estas imágenes, infinitamente reproducida en internet, vemos en primer plano el rostro de la poeta al lado de la fotografía de una muñeca.

Dos muñecas de ojos grandes, una al lado de la otra, con un fondo poblado de libros. La expresión de Pizarnik, no obstante, más allá del parecido buscado en esta correlación por contigüidad y por rasgos (exagerados en la muñeca pero presentes en la poeta), la exhibe rebelde, con la boca semiabierta sosteniendo un cigarrillo entre los dientes.

Los ojos son un órgano clave en la poética de Pizarnik porque ocupan un lugar central en el modo en que elige darse a ver: en sus autofiguraciones literarias sus ojos siempre están presentes. Cuando se fotografía con muñecas, estos aparecen resaltados. Asimismo, las referencias a elementos del campo semántico de la mirada son omnipresentes en la obra de Pizarnik. David William Foster (1994 – “The representation of the body in the poetry of Alejandra Pizarnik”) señala que entre las 600 referencias al cuerpo en los diez libros principales de Pizarnik, “ojos” ocupa casi el 10 %.

También Mariana Di Ciò (2014), señala la importancia de las referencias a los ojos en la obra pizarnikiana. Desde su perspectiva, la presencia a menudo separada del órgano de la visión y su representación visual en los manuscritos funciona como encuadramiento de muchos de sus poemas. “A menudo separados o, según la fórmula de Rimbaud, “flotando”, los ojos son, en Pizarnik, el objeto de una focalización particular: símbolo alternativo de un cuerpo fragmentado, espejo de la interioridad, signo de reconocimiento, pasaje y promesa de una nueva mirada (...)” (236. Traducción propia). La autora, asimismo, presta atención a un dibujo, encontrado entre sus manuscritos en Princeton, correspondiente al 1º de junio de 1972 (caja 9, carpeta 22), donde es posible ver cómo la palabra ‘ojos’ representa una cara en la que las ‘o’ *van al lugar de* dos ojos. Se produce de este modo una nueva inscripción de la materialidad ‘corporal’ de la letra, a través del juego entre dibujo y escritura: se dibuja con las letras, y se dibuja justamente un rostro, y sus *ojos*, en una suerte de sinécdoque de la sinécdoque del cuerpo.

En los *Diarios*, los ojos son mentados en diferentes contextos: para amonestarse por su caída en el gris de la cotidianidad y de lo prosaico, para señalar una diferencia con el mundo (hay un fragmento donde el color de los ojos es exactamente el verde que le

falta al amanecer), y para mentarse en una ensoñación o referir a personas y rostros amados. A menudo los ojos aparecen en ciertas composiciones de raigambre surrealista. En un fragmento de la entrada del 21 de julio de 1955, se lee “Arturo tocando mis ojos y diciendo: ¡Alejandra! ¡Te arrancaré un ojo y prenderé en el hueco un poema!” (88). Luego, el 5 de agosto del mismo año, se autofigura, poniendo en primer plano sus ojos:

Alejandra seguía rumiando las desconectadas frases. Suspiraba violenta apretando dura su cuadernillo marrón. Sus ojos sin fondo clamaban a algo. Se [palabra ilegible] esa rareza de la desasimilación. (Pensé que le haría falta un buen tratamiento psíquico). Me acerqué hacia ella tratando de que no me viera. ¡Así fue! Seguía suspirando y escribiendo marcando en su rostro gestos de desesperanza (Pizarnik, 2013: 129).

Como ya señalé aquí, en la serie de prosas breves que analicé en el capítulo 4, hay muñecas que abren y cierran los ojos en momentos clave de la trama. A menudo sus movimientos “oculares” son el único signo vital o el más palpable. Son sus ojos los que traen a escena lo siniestro. En “A tiempo y no”, la muñeca marca el ritmo del relato. Cuando la muerte y la niña se acercan a la Reina Loca, antes del prolongado silencio que precede a la narración de la historia de la reina, y como anticipándose al tedioso *impasse*: “La muñeca cerró los ojos”. Luego, cuando está a punto de comenzar a narrar su relato, la muñeca abre los ojos. Hacia el final de la historia, vuelve a abrir los ojos para hacer una acotación trágica con faltas de ortografía. En el texto inédito que analicé en este capítulo, titulado *Les poupées*, son centrales los ojos y la mirada de las muñecas: “La mirada de la muñeca se ubicaba entre el silencio y la palabra” y “Las muñecas de A. tienen ojos de todos los colores”. Esto es: la primera parte del cuerpo de las muñecas de A. en la descripción son los ojos.

Interesa señalar algo que mencioné en el capítulo 1 para dar cuenta del modo como aparece lo siniestro en *La reina de las nieves*, y cómo este componente se retoma en la escritura de *La condesa sangrienta*. Sigmund Freud, en su ensayo sobre lo siniestro, toma como punto de partida un relato de E.T.A. Hoffmann en el que los ojos son centrales. Voy a recuperar el argumento de este cuento, porque allí *salta a la vista* la centralidad de lo ocular: Un joven estudiante llamado Nathaniel teme en su infancia al hombre de arena, personaje con el que su madre lo asustaba para conseguir que se durmiera, y cuya imagen era asociada por el protagonista a un hombre que solía visitar a su padre durante las noches. Cuando interroga a su madre sobre la identidad del sujeto ella se niega a darle explicaciones, pero una niñera sella el correlato entre el cuento y la realidad: “Es un

hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena en los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como lechuzas, con los cuales parten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien.” (Hoffmann Apud. Freud, 1973: 2489). Posteriormente, Nataniel cree reconocer a la terrorífica aparición infantil del Arenero/Coppelius en Giuseppe Coppola, un óptico ambulante que recorre la ciudad universitaria en la que él hace sus estudios. Este hombre quiere venderle artefactos asociados a ampliar la visión: largavistas, catalejos, anteojos. Con un catalejo de bolsillo que adquiere de este personaje escudriña la casa vecina de un profesor y se enamora perdidamente de su hija, “la bella pero misteriosamente silenciosa e inmóvil Olimpia” (Ídem: 2490). Ella resulta ser una muñeca cuyo mecanismo es obra de Coppola y Spalanzani. El estudiante acude cuando ambos se disputan su obra: el óptico se lleva a la muñeca de madera sin ojos, y Spalanzani, el mecánico, recoge del suelo los ensangrentados ojos, arrojándoselos a Nataniel, y señalando que es a él a quien Coppola se los ha robado. El estudiante entra en una crisis psicótica, de la que posteriormente se recupera, y rehace su vida con su antigua novia. Pero en un momento dado, en un paseo con ella y con su hermano, sube con la primera a la torre del ayuntamiento, y desde allí divisa a Coppelius. Entonces se reactiva el temor infantil y la locura, intenta arrojar a su pareja hacia el precipicio, su hermano la rescata, y finalmente él mismo se suicida. Coppelius desaparece entre la multitud.

Como dije antes, si bien Freud considera que la pérdida del órgano de la visión opera señalando indirectamente el temor a perder el órgano genital, tanto los ojos como la mirada son centrales en el cuento de Hoffmann, y su carácter siniestro no necesariamente reenvía a otra cosa. Si Hoffmann es un punto de contacto entre Pizarnik y Bellmer, sin duda es central para indagar el carácter ominoso de los ojos de las muñecas en la obra de la primera.

Volviendo a la imagen de Pizarnik, posando al lado de la foto de una muñeca, me interesa desarrollar aquí una breve reflexión sobre las ‘políticas de la mirada’ en Pizarnik. En Pizarnik hay un prolijo cuidado y control de la mirada del otro. Silvia Molloy habla de la “*performance* Pizarnik”, y nos exhorta a considerarla no como algo separado de su escritura, sino como ‘una *construcción* tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos’. Molloy analiza la *pose* Pizarnik, su *darse a ver* como ‘lectora con el libro en la mano’ una mañana que pasaron juntas en una casa de veraneo en Mar de Ajó, y también

como escritora, recopilando citas ajenas que pasarían a conformar en su diario lo que la autora llamó, apelando a la polisemia, su ‘casa de citas’. Molloy la considera una suerte de *dandy* pero cacofónica y disonante, siempre procurando más *épater* que seducir, o, agregaría, espantando como modo de seducción.

Los que no entienden se perturban o se burlan de su indumentaria: hablan de ropa descuidada, de conjuntos mamarrachientos; no faltó quien dijera que Pizarnik parecía la sota de bastos. (...) En cambio los que sí entienden aprecian la imagen desafiante, algo cacofónica, de Alejandra -una imagen *disonante*, para usar un término que le es caro (...) - que se ofrece a la lectura: los pantalones de pana rojos, los chalecos, el *trench coat* y sí, las medias y los zapatos, constituyen *otro* texto (Molloy, 2012: 15).

Tomando una imagen que Pizarnik elige ubicar en la tapa de la primera edición de su libro *Extracción de la piedra de locura* (1968), es posible pensarla en sintonía con el personaje del libro para niños *Der Struwwelpeter*, como una niña desgredada. Como señala Molloy, las elecciones no son casuales, sino producto de una concienzuda estrategia de escritura. Esto lo vieron con mucha claridad los performers de la movida *under* del “Nuevo teatro” de los 80, 90 en Buenos Aires: Pizarnik es un personaje estéticamente radical. Batato Barea encuentra en ella (no sólo en sus textos sino también en su *pose*) elementos suficientes para convertirla en una suerte de ícono punk.

Elegir el modo de darse a ver, gestionar, controlar y ordenar la mirada del otro es realizar un ejercicio de teatralidad. Tomo la definición que utiliza Jorge Dubatti de teatralidad como “todo fenómeno de óptica política o políticas de la mirada” (Dubatti, 2014: 2). Como señalé en la introducción, la crítica ha tendido a cristalizar las figuraciones de Alejandra en formas unívocas: la niña doliente, la estatua deshabitada de sí misma, la viajera con su maleta de piel de pájaro, la sonámbula, la sedienta con el vaso vacío. Se ve en estas imágenes un trasfondo trágico invariable que coincide con el final que Pizarnik se dio, con su locura de los últimos años. A aquello que escapa a esa lectura biográfica/necrológica suele restársele importancia y considerárselo menos auténtico. Pero la imagen de la poeta al lado de su muñeca fumando un cigarrillo, si se considera lo que se analizó en este capítulo sobre la representación de muñecas en su escritura, cobra otro cariz.

En las prosas “Les poupées”, “Aprendizaje” y “Me gustaría que usaras largavistas” es posible percibir fuertes conexiones con la poética bellmeriana en la configuración de muñecas humanizadas, monstruosas, sexualizadas, y víctimas de agresiones, así como una fuerte imbricación entre la narradora y las muñecas. No obstante, en algunas muñecas pizarnikianas es posible ver un corrimiento radical con

respecto a Bellmer, en tanto personajes como Lytwin, de *Los poseídos entre lilas*, tienen una agentividad insospechada para tratarse de ‘muñecas’. Pizarnik construye muñecas solo en apariencia pasivas pero que pueden resultar contestatarias. Su modo de darse a ver como muñeca, al lado de muñecas, involucra también una reescritura de la idea de la pasividad de estos juguetes ‘para niñas’, y la apelación a los aspectos terroríficos de estos objetos.

Capítulo 6: Espacios de infancia: Pizarnik lectora de Simone de Beauvoir y Virginia Woolf.

1. La diarista como *enfant maudite*

En este capítulo analizaré las intertextualidades que se establecen entre los *Diarios* de Alejandra Pizarnik y la obra de dos autoras clave del feminismo: Simone de Beauvoir y Virginia Woolf. En los *Diarios* es posible encontrar algunas ideas nodales del pensamiento de Pizarnik sobre la *minoridad* de las mujeres, o su construcción bajo el estatuto de niñas eternas en el contexto de las sociedades patriarcales.

En el próximo capítulo analizaré aspectos de la escritura diarística pizarnikiana. En un primer momento la decisión fue tomar los *Diarios*, más allá de su especificidad genérica, como formas de la prosa pizarnikiana. Pero hay algo del orden de las teorizaciones sobre las escrituras del yo que reclama atención: en primer lugar, se trata de una autora que plantea de modo explícito que su vida está hecha de literatura y que su literatura es su vida. Entonces los diarios aportarán claves para comprender esta suerte de nudo gordiano aparentemente irresoluble entre el ser y la letra. En segundo lugar se trata de un primer escenario donde teatralizar el diálogo entre sus voces. Además, según a Béatrice Didier en su *Le journal intime* (1976), el diarista es un sujeto entregado a una suerte de niñez crónica:

La indecisión es una de las condiciones de la existencia del diarista y su diario. Ella prolonga sin cesar esta inmadurez, esta incapacidad para saltar a la vida, que es una de las razones de ser del diario. [...] cualquier decisión, partida o compromiso es una especie de ruptura del cordón umbilical. [...] La escritura será para ellos al mismo tiempo el pretexto y la forma de eternizar este momento donde todo es posible, donde el destino no está irremediamente desencadenado (Didier, 1976: 99-100, traducción propia)

La indecisión, la inmadurez para tomar parte en el curso práctico de la existencia, son rasgos de la diarística, para Didier. Es posible disentir con su tesis. Porque no sólo el diario, sino el psicoanálisis, el diálogo con amigos, etc., pueden ser instancias en las que el sujeto se encuentra detenido en su incapacidad para. Pero eso no necesariamente implica que no intervendrá, finalmente, antes o después, en el curso de acciones concretas. No obstante, sí concuerdo en que la escritura del diario ralentiza el accionar, genera una temporalidad en la que otras acciones se ven, como mínimo, postergadas. Este plano de

la procrastinación que involucra una suerte de tiempo detenido, como analicé en el capítulo 2, está directamente vinculado con la infancia *queer*.

También interesan algunas precisiones de Leonor Arfuch en su *El espacio biográfico* (2007). Allí propone entender lo público y lo privado como esferas interpenetradas. El espacio biográfico funcionaría como un espacio intermedio, a veces como mediación entre ambas y a veces situado en una zona de indecidibilidad. Esta reflexión ilumina el carácter híbrido de los diarios de Pizarnik que no son ni totalmente *journal intime* ni tampoco enteramente diarios de escritora. Son textos liminales que ella sólo parcialmente se propuso publicar, pero que al mismo tiempo siempre están construyendo un lector, aunque se trate de un desdoblamiento del propio yo. Arfuch trabaja desde una perspectiva que abreva del dialogismo bajtiniano y considera el carácter no esencial sino contingente y móvil de los posicionamientos subjetivos. Desde su perspectiva, lo autobiográfico estaría dado por una suerte de provisoria unidad subjetiva que este género aporta a las caóticas trayectorias vitales:

En mi hipótesis, es precisamente este valor biográfico —heroico o cotidiano, fundado en el deseo de trascendencia o en el amor de los prójimos—, que impone un orden a la propia vida —la del narrador, la del lector—, a la vivencia de por sí fragmentaria y caótica de la identidad, lo que constituye una de las mayores apuestas del género y, por ende, del espacio biográfico (2007: 47).

Esta idea se conecta bastante con la tesis del libro de Federica Rocco (2006), sobre la que hablaré en breve, para quien los diarios aportan cierta unidad y estabilidad al derrotero de la escritura pizarnikiana, tanto es así que, desde su punto de vista, en ellos se articularía la clave interpretativa de toda su obra.

Arfuch habla de “el espectáculo de la interioridad” (110) en los diarios. De los géneros biográficos de la modernidad, los diarios son quizás el máximo precursor de la intimidad mediática, porque en ellos lo íntimo se muestra más de lo que se dice. Asimismo, habla de una necesidad transcultural de narrar la propia historia, porque a través de ella los sucesos se tornan “humanos”. Desde su punto de vista hay algo eminentemente narrativo en el acontecer vital, algo que demanda ser puesto en palabras para completar su existencia. Esta autora retoma una idea de Benveniste que permite iluminar ciertos aspectos del funcionamiento de la diarística pizarnikiana y de su carácter paradigmático para ver el modo en que la enunciación construye el presente:

Podría creerse que la temporalidad es un marco innato del pensamiento. Es producida en realidad en la enunciación y por ella. De la enunciación procede la instauración de la categoría del presente [...] [que] es propiamente la fuente del tiempo. Es esta presencia en el mundo que sólo el acto de enunciación hace posible, pues -piénsese

bien- el hombre no dispone de ningún otro medio de vivir el 'ahora' y de hacerlo actual (Benveniste Apud. Arfuch, 2007: 89).

Esta afirmación de Benveniste se conecta con un poema de Pizarnik en el que la noche cobra presencia en el acto mismo de ser nombrada, recordemos un fragmento de “Linterna sorda”, de *Extracción de la piedra de locura* (1968): “Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra escribo la noche” (215). ¿Pero entonces si la palabra y la enunciación *hacen* el presente, cómo podemos pensar que Pizarnik se sustrae al orden de la praxis en sus diarios? Si los diarios no hacen otra cosa que crear el tiempo, nombrándolo y nombrando a la autora. La escritura del yo se sitúa en esa aporía: una infancia perpetua respecto del orden de la praxis vital y la posibilidad de constatar la existencia del diarista a través de una enunciación del yo intermitente pero ininterrumpida a través de toda una vida.

Los *Diarios* conforman una zona liminal entre arte y praxis vital porque no están pensados ni completamente para ser guardados en un cajón o leídos por ella misma ni tampoco para darlos a conocer a un público como libro. En este sentido cabe relevar brevemente las ediciones de fragmentos: Pizarnik publicó algunos en 1961 y 1962 en la revista colombiana *Mito*, y en *Poesía=Poesía*. Se publican póstumamente más fragmentos en *Semblanza* (1984, edición a cargo de Frank Graziano) y los extractos de los *Diarios* en dos ediciones (2003 y versión ampliada en 2013) ambas a cargo de Ana Becció. Estos textos frecuentemente abordan con igual intensidad cuestiones relativas a la vida privada de la poeta, como aspectos de sus procesos creadores. Cuerpo, sexualidad, emociones, lectura y escritura aparecen en ellos continuamente mezclados. En este sentido, la diarística pizarnikiana evidencia el movimiento que se produce a lo largo de toda su escritura. Recordemos lo que dice en *El infierno musical*: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.” (Pizarnik, 2014a: 269/270). La auto-exhortación a hablar del cuerpo está muy presente en sus poemarios, con mayor fuerza a partir de *Extracción de la piedra de locura*¹⁰⁶ (1968). El deseo de dar cuenta de la corporalidad que excede a la escritura, se ejecuta, paradójicamente, a través de la escritura. El cuerpo está en un lugar residual respecto de la letra, porque su

¹⁰⁶ En adelante: *EPL*.

materialidad no puede ser apresada por las palabras, se le resiste. Pero al mismo tiempo, hay una insistencia en salvar ese abismo.

2. Antecedentes relativos a los *Diarios* de Pizarnik

A continuación relevaré los principales antecedentes que abordan el tema de la diarística pizarnikiana.

Patricia Venti, en *La escritura invisible* (2008), analiza la escritura autobiográfica de Pizarnik como “pasarela” entre sus lecturas y su producción poética. Este libro es uno de los pocos trabajos abocados a analizar la escritura diarística de Alejandra Pizarnik, si bien el *corpus* de Venti es más amplio e incluye correspondencia y textos poéticos en los que se vislumbran referencias explícitas a aspectos autobiográficos o auto-ficticios. Aquí, Venti establece una oposición entre los autores masculinos de diarios y las mujeres diaristas. Para ella los hombres dan cuenta a través de la escritura de un yo ya constituido, mientras que las mujeres organizan y construyen ese yo a través de la escritura del diario. En el caso de Pizarnik no se trata de un yo uniforme, sino ambivalente entre figuras por momentos opuestas (como la de la joven escritora rebelde y la imagen negada de la poeta consagrada). La tesis de Venti es que los escritos autobiográficos sirven de pasarela entre sus lecturas y su producción pública, y su escritura autobiográfica canaliza -de forma privada- aquello que no puede aflorar en el exterior.

Otro libro dedicado a los *Diarios* es *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità nei Diari di Alejandra Pizarnik*, de Federica Rocco (2006). En esta obra, Rocco indaga la escritura diarística de Pizarnik como un proceso de construcción de una subjetividad a través de la letra, que se produce por medio de experiencias iniciáticas que operan como etapas sucesivas. Resulta pertinente su visión del tiempo en los diarios como una temporalidad otra, vinculada con el tiempo mítico y separada de la cronología lineal. La escritura del diario es transtemporal, porque el tiempo iniciático no es progresivo sino extraordinario: las distorsiones temporales son un producto de la percepción del sujeto, que se ubica fuera del tiempo o vive en un tiempo dilatado y ralentizado. A cualquier lector de los *Diarios* de AP el concepto de ralentización le resonará fuertemente: algo del tiempo cíclico y del detenimiento hace de esa temporalidad un espacio carcelario. Y en este sentido, la reiteración del gesto de recordarse a sí misma que debe suicidarse viene a ratificar la sensación de asfixia y de espera de una condena autoinfligida. Para esta tesis es útil la idea de tiempo detenido porque entra en consonancia con el concepto de *aión*

que asocié, a su vez, a la infancia *queer*. También es clave un concepto ya mencionado que Federica Rocco toma de *Le journal intime* de Béatrice Didier (1976): los diaristas viven una suerte de niñez permanente refugiados en el relato de lo que desean y no pueden hacer, protegidos por el espacio uterino de una escritura replegada sobre la subjetividad. Esto está muy en línea con la temporalidad de la infancia *queer*. Asimismo, según Rocco, es en el marco de los diarios que la escritura pizarnikiana ensaya su teatralización, porque hay una serie de desdoblamientos subjetivos con los que allí se experimenta, y que luego devendrán en la escritura de su única pieza teatral y del ‘teatro de muñecas parlantes’ (95), que tiene lugar en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*.

Nora Avaro, en su libro *La enumeración. Narradores, poetas, diaristas y autobiógrafos* (2016), dedica un capítulo a la diarística de Alejandra Pizarnik, titulado “Las dos lapiceras”. Allí realiza una comparación entre la escritura de diarios de esta autora con la de Catherine Mansfield, y apunta específicamente la anacronía o discordancia entre no sólo el presente de la escritura y el presente de la lectura, sino también entre el presente que se configura ficcionalmente desde el acto de escribir(lo) y la situación material desde la cual se lo construye.

3. El feminismo en los *Diarios*: Pizarnik lectora de Beauvoir y Woolf

En este capítulo propongo leer las relaciones de transtextualidad que se establecen entre los *Diarios* de Alejandra Pizarnik (en su edición ampliada, publicada por Lumen en 2013) y la obra de dos figuras clave del movimiento feminista: Simone de Beauvoir y Virginia Woolf. Considero indispensable esta indagación en una tesis cuyo objeto es el tema de la infancia desde una perspectiva de género, porque estas dos autoras conceptualizaron, en la primera mitad del siglo XX, la situación de minoridad de las mujeres en la sociedad occidental, y, al mismo tiempo, aportaron sus programas orientados a una salida de ese estado de ancillaridad respecto de las tutelas masculinas. En su obra aparecen tematizadas ciertas cuestiones que hacen a la configuración de la mujer-niña, como la carencia de un cuarto propio, y la imposibilidad de sustraerse a diversas situaciones de dependencia y sujeción. Asimismo, las lecturas de Virginia Woolf en particular permitirán dar cuenta de la configuración de un espacio *infanceado* (Punte: 2017), que es el mentado ‘cuarto propio’: la habitación en la casa familiar y el gabinete de escritura al mismo tiempo. Se trata, como veremos, de un espacio que recibe características propias de la niñez.

La obra de la poeta argentina Alejandra Pizarnik ha recibido escasas críticas que permitan posicionarla en una relación de diálogo y convergencia con el movimiento feminista. Sin embargo, como señalé, fue lectora de Simone de Beauvoir, a quien conoció en la década del 60 en París, y también de Virginia Woolf. Muchos de los interrogantes que obseden la escritura de *El segundo sexo* (1949) se hallan presentes en la obra de Pizarnik, y específicamente en sus *Diarios*, desde las dificultades de una mujer para devenir poeta y rechazar los mandatos familiares, matrimoniales y maternos, hasta cuestiones menos evidentes como la pregunta por la sexualidad infantil. También, *Un cuarto propio* (1929) es un texto que deja huellas en Pizarnik, tanto explícitamente como en la configuración de la espacialidad de su cuarto propio: un espacio valorado ambivalentemente, y que operará a la vez como refugio y prisión.

Argentina es el primer país hispanoamericano donde se traduce la obra de Simone de Beauvoir en las décadas del 50', 60', antes incluso que en España¹⁰⁷. La circulación de *El segundo sexo*¹⁰⁸ (1949) en este país se da primero en francés y luego, antes de la caída del gobierno peronista, en castellano, a través de las traducciones de Pablo Palant para *Psique*, distribuida por Siglo XX, en 1954 (Nari: 1999). Entre su publicación (1949) y la década posterior se puede rastrear la recepción y circulación de la obra en el campo cultural porteño en retroalimentación con ciertos debates de género que empezaban a cobrar impulso. Muchas feministas reconocen el impacto de la obra beauvoiriana posteriormente, en tanto que las lecturas contemporáneas a las primeras ediciones porteñas parecen haber quedado en la intimidad. Los *Diarios* (2013) de Pizarnik avalan esta idea: la autora no publicó en vida sino fragmentos de estos escritos situados a mitad de camino entre lo privado y lo público, y aquellos que corresponden a las lecturas de *ESS* quedaron por décadas en la penumbra¹⁰⁹. Con respecto a *Un cuarto propio*¹¹⁰ (1929) de Virginia Woolf, Pizarnik lee este texto posteriormente al de Beauvoir, en 1959, lo que le permite testimoniar los préstamos y apropiaciones de la autora francesa sobre este libro fundacional.

107 Beatriz Cagnolati, Ana María Gentile, Amalia Forte Mármol y Fabiana Vieguer (2008) señalan una fecha tardía e inespecífica de edición en castellano de *El segundo sexo* (década del 70). También José Amícola da cuenta de una fecha tardía de aparición de esta obra en el ámbito porteño

108 En adelante *ESS*.

109 Como señala Federica Rocco: "Pizarnik publicó algunos fragmentos de sus *Diarios* en 1961 y en 1962 en la revista colombiana *Mito*, y fragmentos de un diario en *Poesía=Poesía*. Se publican póstumamente los fragmentos de sus *Diarios* incluidos en *Semblanza* (1984 edición a cargo de Frank Graziano) y los extractos de los *Diarios* en dos ediciones -2003 y 2013 ampliada- ambas a cargo de Ana Becció." (2016, 199).

110 En adelante *UCP*.

Propongo revisar un aspecto muy directo y tangible de la vinculación de la obra de Pizarnik con el feminismo y los debates de género: su lectura de *ESS* de Simone de Beauvoir, y de *UCP* de Virginia Woolf, a través de los *Diarios*, en su edición ampliada de 2013. Para pensar estas lecturas tendré en cuenta las referencias explícitas a estas autoras y, con respecto a la primera, la entrevista que le hace en París (esto será complementado con dos cartas a su entonces psicoanalista Leon Ostrov). El modo en que Pizarnik construye literaria y autobiográficamente la escena de su encuentro con Beauvoir parece una puesta en acto de la sentencia beauvoiriana sobre la incapacidad de las mujeres para salir de la inmanencia en el actual (contemporáneo) estado de cosas. Como señalo en la introducción, la ‘cita’ con la pensadora francesa en París articula una puesta en escena de la minorización o el empequeñecimiento. Asimismo pensaré cómo las principales preguntas planteadas por estas pensadoras sobre la posición de las mujeres respecto de la escritura se reiteran obsesivamente a través de los *Diarios*. Los tópicos escritura versus vida, libertad sexual versus mandato matrimonial, infancia y sexualidad, centrales en la obra beauvoiriana, saturan la narrativa autobiográfica de Pizarnik. Con respecto al anclaje materialista dado por Woolf a su análisis del tema “las mujeres y la novela”, encuentro una afinidad notable con el modo en que Pizarnik escenifica su existencia en los *Diarios*: se trata siempre de un cuarto, sin importar donde se encuentre. Y ese cuarto no aparece descripto con grandes variaciones. Esto se torna muy evidente en su estadía en París, porque allí, dejando de lado algunas referencias a la precariedad habitacional y al miedo a convertirse en una *clocharde*, son escasísimas las alusiones al espacio geográfico, a pesar de que, como se verá más adelante, la escritura pizarnikiana está fuertemente anclada en un imaginario espacial. El “cuarto propio” en Pizarnik será, como lo quería Woolf, la condición material de posibilidad de la escritura. Pero también se configurará como lugar de la asfixia, como prisión auto infligida. El cuarto se construye a partir de una valoración inestable, oscilante entre estas dos variables: morada/prisión, y el extenso *continuum* que las desarticula como polos. Analizaré también las correspondencias entre la construcción del espacio y las corporalidades en el contexto de los *Diarios*, porque ellas iluminan la inestabilidad de las valoraciones sobre el cuarto: cuerpo y cuarto son lo más propio y lo más ajeno, la condición de posibilidad de la libertad creadora y una prisión de la que no se puede escapar.

En suma, propongo leer la relación de Pizarnik con ciertos debates del feminismo, a partir de sus lecturas y apropiaciones de Beauvoir y Woolf. Asimismo, indagaré el modo en que la configuración de un cuarto propio, que se presenta como espacio *infanceado*,

aporta las condiciones de posibilidad de la escritura pizarnikiana. Partiré de la hipótesis de que la infantilización no siempre aparece como síntoma de incapacidad sino, a menudo, como forma de resistencia ante ciertos mandatos sociales que cercenan la praxis de las mujeres.

4. Beauvoir como alusión bibliográfica

La primera referencia a Beauvoir en los *Diarios* es del 5 de Julio de 1955:

“¡Vivir como Jarry! Aquí me hablaría Mme. de Beauvoir de mi situación de mujer. ¡Desea vivir como Jarry cuando no se puede estar una hora en un café sin que surjan dos gusanos por minuto para perturbar la existencia que esta pobre hembra desea desarrollar!” (Pizarnik, 2013: 64). Esto es, aquí se vuelven explícitos los indicios de una lectura que la hace tomar consciencia sobre esa “condición”. *Condición* se puede leer en dos sentidos: “Índole, naturaleza o propiedad de las cosas/ natural, carácter o genio de las personas” versus “estado, situación especial en que se halla alguien o algo”¹¹. Estos dos sentidos van a ser los que dividan las aguas en lo relativo a las interpretaciones sobre la obra beauvoiriana: ¿describe un estado de cosas o señala fatídicamente una condena que pesa sobre todo el género? Si bien una lectura atenta de la obra nos inclina hacia la primera opción, puede leerse cierto determinismo en la estructuración del discurso. Cuando de Beauvoir hace el recuento de las características de la posición de las mujeres, por momentos parece estar describiendo rasgos intrínsecos de lo femenino (“las mujeres son...”). Hay un deslizamiento entre la descripción de estados de cosas, que es lo que explícitamente se propone hacer, y cierto pesimismo. Una lectura descontextualizada del libro puede caer en una interpretación fatalista (esta interpretación esta presente en pizarnik cuando retoma fuera de contexto la sentencia beauvoiriana de que no existe la mujer de genio).

Un par de semanas después, el 20 de Julio, habrá otra referencia a la autora, pero esta vez como ejemplo de resolución de una dualidad: la duplicidad entre su deseo de escribir y el amor heterosexual:

Creo que mi feminidad consiste en no poder «vivir» sin la seguridad de un hombre a mi lado. En los periodos (¡actualmente tan escasos!) de ausencia de flirts, me siento terriblemente árida. Inútil. Como si estaría [sic] malgastando mi juventud. Y cuando estoy segura, es decir, cuando camino junto a un hombre que guía mi cuerpo, me

111 Cf.: DRAE. <http://dle.rae.es/?id=ABisSB6>

siento traidora. Traiciono a ese llamado cercano que me planta junto a la mesita y me ordena: ¡estudia y escribe, Alejandra! Entonces ya no grito «¡me muero de inmanencia!». ¡No! Entonces, me siento ser. Me siento vibrar ante algo elevado que me asciende junto a sí.

Esta dualidad me rebela. ¿No han de ser compatibles en forma alguna? Buscar ejemplos. ¡Sí! La foto de Daphne du Maurier junto a su aristocrático marido; lord..., tomados amorosamente de la mano. Simone de Beauvoir sonriendo junto a Sartre (no hay que fiarse del periodismo). Katherine Mansfield junto al buen mozo de J. Middleton Murry (pero sus tareas eran análogas y la mayor parte del tiempo estaban separados). Carmen Laforet con sus dos niñas (su mejor novela la escribió en estado de angustia y soledad). ¡Pero también están las otras! («galeotes dramáticos, galeotes dramáticos»). ¡Qué me dices de las hermanas Brontë, de Clara Silva, de G. Mistral (aridez sublimada), de Colette (en los primeros tiempos), de Mary Webb, de Edna Millay, de Alfonsina Storni, de Safo (¡de Safo!), de C. Espina, de R. Luxemburg y de muchas otras que no conozco! Es irremediable. ¡Es dramático! Una aspira a realizarse. Yo aspiro a realizarme. Cuento para ello con mis dotes literarias. Pero... ¿y si no serían [sic] notables? ¿Si no son más que producto de mi mente confusa y de mi experiencia promiscua? ¿Si no son más que elementos extraídos de mi ser semiarruinado, gastado, que resultan sorprendentes debido a mi edad física? Entonces no sólo erré la elección sino que no me realizaré por el camino más natural y sencillo de toda mujer: ¡los hijos! ¡Entonces sería más que frustrada! ¡Sería un ser arrojado para estorbar los pasos productivos de los demás! ¡Ocuparía un espacio innecesario! Mi vida habría sido en vano. (Ídem, 80)

El fragmento citado no sólo contiene una referencia explícita a Beauvoir, también incorpora y se apropia de un concepto que ella trabaja en el mismo sentido a lo largo de *ESS*, cuando señala que mientras dura la labor escritural no se *muere de inmanencia*:

Ahora nos es posible comprender por qué se encuentran tantos rasgos comunes en las requisitorias dirigidas contra la mujer, desde los griegos hasta nuestros días; su condición ha seguido siendo la misma a través de cambios superficiales, y esa situación es la que define lo que se ha dado en llamar el «carácter» de la mujer: la mujer 'se revuelca en la inmanencia', tiene el espíritu de la contradicción, es prudente y mezquina, carece del sentido de la verdad y de la exactitud, no tiene moral, es bajamente utilitaria, embustera, comedianta, interesada... En todas esas afirmaciones hay algo de verdad. Solo que las actitudes que se denuncian no le son dictadas a la mujer por sus hormonas, ni están prefiguradas en los compartimientos de su cerebro: están indicadas por su situación. (Beauvoir, 2017: 587).

La reflexión beauvoiriana señala la imposibilidad (debida a su situación) de la mujer de dejar de atender a la inminencia de las necesidades cotidianas, prosaicas, materiales referidas a la reproducción de su existencia y de la existencia de los miembros de su entorno, para poder trascenderlos a través del pensamiento y la acción. Pizarnik encuentra la satisfacción de no revolcarse en la inmanencia por medio de la escritura. Pero, como se verá, su escritura versa a menudo sobre cuestiones que podrían leerse como inmanentes, especialmente, por motivos lógicos, en sus *Diarios*. Estos textos liminales, situados entre la vida y la literatura, escenifican la lucha por escapar a ese estado de alienación referido y analizado por Beauvoir.

Toda esta disyuntiva entre estudio/labor poética y amor en Pizarnik está hablando de la situación de las mujeres con respecto a la escritura y a la independencia o dependencia económica de un marido. Casarse y tener hijos implica relegar la escritura, y relegar, de esta manera, el propio deseo. Pero en el amor también se juega una parte importante del deseo. En este no-espacio de la mujer poeta como pareja tiene lugar uno de los mayores conflictos de Pizarnik. Esta imposibilidad es uno de los factores de su permanencia en la infancia, como analizaré más adelante. La infancia, y la dependencia económica de los padres, se presenta como la única escapatoria para poder ser escritora sin renunciar del todo al amor y al sexo (como *enfant terrible*). Por eso quizás sea que la infancia en Pizarnik es monstruosa, porque abarca zonas de las que el mundo adulto quiere preservar al niño, y porque se articula más allá del *quantum* y de la temporalidad de la niñez.

En los *Diarios* hay vaivenes constantes entre el deseo de escribir y la imposibilidad de producir algo genial, y hay una reiteración del tópico de la frustración literaria, amorosa, profesional. En esta veta autoflagelatoria aparece, en la entrada del 5 de agosto de 1955, Simone de Beauvoir:

Creo que ya no hay nada que defender. Aun con mi ínfima capacidad reflexiva, puedo deducir mi vida. Ha de ser una vida corta en la que no me casaré ni tendré hijos (hasta diría que no tendré relaciones sexuales). Moriré acá en este cuarto, de alguna cosa aparentemente violenta como es algún choque automovilístico o un cáncer de pulmón. Hablé de mis tentativas literarias. Siempre las haré, pero nunca llegarán al acto. No escribiré nunca nada bueno, pues no soy genial. No quiero ser talentosa, ni inteligente ni estudiosa. ¡Quiero ser un genio! ¡Pero no lo soy! Entonces ¿qué? Nada. (...) “Hay mujeres locas y mujeres de talento, pero ninguna tiene esa locura del talento que se llama genio”. Simone de Beauvoir. (Ídem, 126-127)

Dice que no va a casarse y tener hijos, pero que tampoco va a llegar a algo como escritora. Exhibe su sensación de fracaso literario acompañada por la idea beauvoiriana (de una Beauvoir leída sesgadamente) de que no existe la mujer de genio. Woolf dice algo muy parecido sobre la inexistencia del genio femenino: “Porque genios como el de Shakespeare no florecen entre los trabajadores, los incultos, los sirvientes” (Woolf, 2008: 37). Pero, al igual que Beauvoir, no está hablando de algo intrínseco a la naturaleza de las mujeres sino a un estado de cosas históricamente situado.

En la entrada del 29 de febrero de 1958, reaparece la angustia por no poder estar a la altura de la escritura que desea producir. Y en el movimiento de reprenderse por su incapacidad cita a Beauvoir: “Debo pensar, entonces, que soy una nada? (Simone de Beauvoir y [tachado]: Quieren ser todo y por eso son nada.) (Pizarnik, 2013: 233).

5. Beauvoir como *crash* romántico-literario

Como señalé, hay dos *momentos* beauvoirianos en los *Diarios*: el primero es cuando surge la reflexión sobre *ESS*; y el segundo es cuando Pizarnik la conoce, la entrevista y se enamora de ella. Pasemos entonces al segundo momento:

Despierto asombrada de despertar. Es un milagro haber salido del día de ayer. Qué haré con el día de ayer, en dónde lo pondré, cómo aceptarlo, cómo integrarlo pasivamente en mi pasado. No fue un día. Un infierno, sí, o una sola escena de tortura indescriptible. Y no obstante ahora estoy de nuevo, haciendo proyectos, alimentando vagas esperanzas, como si ayer no hubiera pasado, como si ayer no fuera la señal de que nada me es posible.

Ayer me encontré con Simone de Beauvoir. Pero el encuentro no importa tanto como lo que lo precedió: mi miedo. Varias horas de taquicardia, varias horas de pulso enloquecido. Ahora comprendo los terrores de Olga cuando venía lo que ella llamaba la muerte, es esto: una revolución en el corazón. Es el miedo más grande que he sentido. Porque cómo controlar, cómo convencer, si uno es llevado y traído por algo terriblemente malvado. No sé, pero hago muy mal en no suicidarme. No es justo hacerme sufrir tanto. Acaso no amo el sueño, acaso la muerte no debe ser eso: un reposo, un no sentir más el miedo. Pero me surge la duda: y si uno recuerda en la muerte, y si uno aún tiene imágenes y memoria. Entonces la condenación es eterna.

Todo lo que me pasa de terrible gira en derredor de mi exacerbado amor propio. Mi pasado es una serie infinita de humillaciones y ofensas. Pero si no fuera por mi amor propio ellas no existirían. Luego: sólo es posible vivir saliendo de sí mismo. Y cómo hacerlo. Ahora comprendo lo que dice Miller al respecto. Si una no piensa en sí misma, todo se reconcilia en un instante. Pero no es tan fácil, no es tan fácil. Simone de Beauvoir me dijo que soy muy tímida. Es cierto: pero lo soy porque lo único que me interesa es agradar, y como no me siento segura de ello, soy tímida. Oh estoy absolutamente segura que la clave de todo es dejar de roerse el yo, aprender que mi pequeña vida no es tan importante como yo lo creo. Lo descubrí la vez pasada caminando por los corredores del metro, una hormiguita perdida en el gran hormiguero. Si dejo de pensar en mí dejo de ser una hormiguita, me dije. Pero no es tan fácil.

Y qué hago en París. ¿Conozco París? S. de B. me preguntó si ya conozco Belleville y Menilmontant. ¡Qué voy a conocer! Conozco este maldito cuarto en el que me escondo todo el día, en el que rumio mis proyectos de gloria y de fama y mi pasado humillado y humillante. El hecho de haberme engordado como a un animal que se va a devorar en las fiestas se debe a que, inconscientemente, yo sabía que si engordaba no iba a querer salir ni ver a nadie. Y es lo que me pasa ahora. Llamá a X, me digo. Y me miro en el espejo. No, me respondo, la semana próxima lo llamaré, lo llamaré cuando esté más delgada. Y resulta que la semana próxima estoy más gorda. Y me lo prometo que lo llamaré la otra y la otra. Y me pregunto cómo haré el artículo sobre S. de B. si está tan enlazado al peor día que viví en mi vida. Cómo Dios mío lo haré. Y es indudable que lo haré. O no tan indudable.” (JOURNAL DE CHÂTENAY-MALABRY, 13 de julio de 1960 -2013: 346/347-).

La clave de esa entrevista de la que no han quedado rastros está en la frase: “Pero el encuentro no importa tanto como lo que lo precedió: mi miedo”. El encuentro con de Beauvoir activa en Pizarnik una gran frustración y la sensación de que no puede realizar ninguno de sus proyectos de índole práctica. Pero, al mismo tiempo, por la angustia y el

miedo que se despliegan, Pizarnik boicotea la entrevista: es como si esta nunca hubiera tenido lugar. De hecho, no hay registros de qué le pregunta, y qué responde la escritora francesa. El relato de esa anécdota no le hace ningún lugar a la entrevistada: se trata más bien de una exhibición del estado mental de la entrevistadora. Lo interesante es cómo este momento es seguido por un estado bastante diferente, y una postura subjetiva en la que ese otro causante de un gran temor se convierte en objeto de amor. ¿Una estrategia de eficacia probada para domesticar aquello que se mostraba perturbador e inaccesible?:

En la entrada del 16 de julio del mismo año, se lee:

Hoy salí a ver Belleville —siguiendo el consejo de S. de Beauvoir—. Caminé veinte minutos por algunas callecitas, con bastante miedo a causa de los hombres siniestros. Pasé por el Hotel de la Esperanza, que creo que es el que describe Miller. Pero caminando y caminando descubrí que no había salido a ver Belleville sino a Simone de Beauvoir. Y descubrí, horrorizada, que tenía unos deseos angustiosos de verla, de oírle hablar, de mirar sus ojos. Me detuve para insultarme. Sólo esto te falta, me dije. Pero me dieron ganas de llorar. Habráse visto semejante idiota, rezongaba la Alejandra juez. Pero la acusada lloraba. Creo que se enamoró de S. de B. Al diablo los desdoblamientos. Creo que me enamoré. El problema persiste. Alguna vez lo tendré que enfrentar. Usted busca a su madre. Sí, indudable, pero si la busco es porque la preciso, la necesito. Y no está bien frustrarme tanto. Por qué diablos no se enamoró ella de mí. Pero aquí está el nudo de la cuestión: debo decirme, por milésima vez, que sólo me enamora lo imposible y lo lejano. Que si se hubiera enamorado de mí y me lo hubiera dicho yo, posiblemente, no hubiera respondido nunca a ese amor. Pero esto último es una construcción racional psicoanalítica que no siento. Lo más seguro es que me hubiera enamorado igual. (Pizarnik, 2013: 350/351).

Es posible establecer una comparación con lo que le ocurre con Bataille: Pizarnik se enamora todo el tiempo, pero no de cualquiera. Como señala Cristina Piña en su *Biografía*: “[En el Café de Flore] podía guiñarse un ojo con Bataille, uno de los fetiches vivientes en los que Alejandra convertía a ciertos escritores muy admirados y con los que inventaba o quizás vivía historias mágicas de una comunicación sutilísima” (Piña, 2005: 103). Bataille es primero una referencia bibliográfica altamente valorada, luego forma parte del pensamiento y el imaginario poético pizarnikiano, y, durante su estancia en París, es objeto de una suerte de infatuación. Se podría hipotetizar que estos enamoramientos operan como respuesta a ese interrogante dualista que surge en sus *Diarios* a raíz de la necesidad de escapar a la inmanencia a la que la conduce su “posición de mujer”. Porque se enamora literariamente de objetos literarios: de esta manera le da una vuelta más a la antinomia literatura-vida, como lo hará también a nivel explícito en muchos de sus escritos publicados en vida, como ocurre con la famosa frase de “El deseo de la palabra” (“Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo” -Pizarnik, 2014a: 270-).

El episodio con de Beauvoir también es mentado en dos cartas que Pizarnik escribe a su entonces psicoanalista, León Ostrov, en junio de 1960. En la carta IV, aparece el primer encuentro con la voz de la escritora francesa:

Mi tío Armand -no el que me hospeda, pues tengo 2 tíos aquí- conoce a Simone de Beauvoir y le dijo que yo le puedo hacer un reportaje. Ayer la llamé por teléfono: fue la sorpresa más grande de mi vida: marco el número y me responde una voz de sirvienta gallega: yo creo haberme equivocado y pregunto de nuevo por Mme. De Beauvoir. 'C'est elle qui parle' -dice la voz a los gritos. Le murmuré mi nombre y le murmuré lo del reportaje. Me respondía a los gritos, una voz tan clara, tan funcional, tan al mismo tiempo generosa -porque se da tanto a pesar de su fealdad- e histérica y flexible. Y hacía tanto contraste con mi lentitud, mi gravedad, mi sentarme sobre cada palabra como si fuera una silla. Cuando corté -el reportaje se hará tal vez la semana próxima- me dio un ataque de risa interminable (...). No dejé de pensar en esa voz durante todo el día, no sé porqué la asociaba con el abismo que existe entre la poesía y la vida, entre un gran poeta que en general vive como un oficinista y un ser que hace un poema de su vida pero que no puede escribir poemas. (Pizarnik/Ostrov, 2012: 41-42).

La *funcionalidad* de la voz, su carácter o su timbre en el que resuena una eficacia práctica choca a Pizarnik, de un modo semejante a cómo la consterna el encuentro con Marguerite Duras, de quien dirá:

Otra cosa que me dolió fue encontrarme ayer con Marguerite Duras, feliz con sus cuatro baños diarios en el mar, hablándome de sus amigos, de su hijo, de su perro, de comida, de autos sport, y todo comentado sin angustia, sin frases definitivas, sin literatura, como lo hace alguien que pertenece a este mundo y participa plenamente de él. Y yo siempre tan lejana, tan al borde del abismo (...). (25 de agosto de 1962 - Pizarnik, 2013: 486 -)

Vemos cómo las autofiguras de escritora que Pizarnik construye dejan de lado la eficacia en lo cotidiano. En este punto podríamos pensar que esa incapacidad de la que habla Bordelois quizás no era tan casual sino que pudo haber respondido a una imagen construida como condición de posibilidad para ser poeta, en el plano de los ideales del yo, entendidos literariamente.

La siguiente carta a Ostrov describe el estado de malestar ocasionado por la entrevista: "Pero yo no me he recuperado aún de lo que fue para mí este encuentro: una profunda experiencia del miedo. Y más profunda aún por lo inesperado de este miedo. Comenzó el día del encuentro: despertar y sentir que el corazón me lleva y me trae. Horribles sacudidas. Taquicardia" (Pizarnik/Ostrov, 2012: 45). Es una experiencia que aúna lo corporal y lo espiritual en "nupcias horribles" (Ídem). A diferencia de otros miedos pasibles de ser volcados en palabras y en versos, éste, de acuerdo con la construcción pizarnikiana, se resiste. Según Julia Kristeva, la melancolía es *asimbolia*,

oblitera nuestras capacidades discursivas, las detiene. En la crónica de Pizarnik, la entrevista no aporta nada nuevo: la interroga sobre la mujer, el arte, y cuestiones por el estilo, y de Beauvoir responde con frases similares a las de *ESS*. La escritora francesa le pregunta cómo piensa dedicarse al periodismo con una timidez tan patológica, le pide que le envíe la nota cuando esté publicada y le recomienda que recorra París (Pizarnik/Ostrov, 2012: 46). La clave del encuentro está claramente en la entrevistadora y no en la entrevistada. Y la asimbolia relatada se ve precedida y acompañada en el momento previo al encuentro por un temor a quedarse sin voz: “Imposible todo. Imposible también la lenta agonía -con la mano en el corazón- de mi ser paseándose hasta que se hizo la hora y yo entré en *Les deux Magots* rogando y rogándome que mi voz¹¹² surgiera -pues mi miedo más profundo (el de los exámenes) era que la garganta se cerrara” (Ídem: 45). Me detengo en esta descripción minuciosa de la carnadura corpórea que toma el miedo porque pienso que es significativo el temor a quedar sin voz ante un personaje cuya vida estuvo consagrada a pensar los espacios de circulación de las voces tradicionalmente acalladas de las mujeres.

6. Apropiações o convergencias: La sexualidad infantil, la magia y lo monstruoso femenino

Más allá de las alusiones o citas directas a las obras de Beauvoir y Woolf en los *Diarios* y en la *Correspondencia*, hay afinidades menos evidentes pero también perceptibles entre los temas que obseden a estas tres mujeres escritoras. Tanto Woolf como, posteriormente, Beauvoir abordan problemáticas de la situación femenina que recorren toda la diarística pizarnikiana: las dificultades de correrse del mandato matrimonial/familiar/maternal, y la necesidad de hacerlo para poder desarrollarse como escritora, la necesidad y complejidad para una mujer poeta de ser “productiva” en términos capitalistas, la minorización social de las mujeres, la vara diferencial con que son medidos sus méritos. En *ESS*, en particular, se analizan tres cuestiones que resultan iluminadoras para pensar el tema de esta tesis: la infancia y la sexualidad infantil (específicamente en la niña), lo monstruoso y la magia en relación con las mujeres.

En la *Cuarta Parte* de *ESS*, titulada *Formación*, en los primeros dos capítulos, Beauvoir habla de la niña y la joven. Allí despliega los traumas asociados al

¹¹² Llama la atención que el miedo esté localizado en la voz, cuando justamente lo que le había perturbado del llamado telefónico con Simone de Beauvoir era su voz, una voz prosaica, estridente y eficaz.

reconocimiento (mediatizado por lo social) de su corporalidad. La corporalidad femenina es vista como alteridad, y resulta extremadamente tabuizada, en especial en la transición a una corporalidad de “mujer” (menstruación, maduración corporal, sexualidad). Desde la juventud, la relación de la mujer con su deseo es de una espera paciente y pasiva. La espera como ámbito específico de la joven está muy presente en Pizarnik, en sus *Diarios*, en sus poemas y prosas. En el capítulo 3 analicé imágenes de personajes femeninos en actitud de espera en poemas y prosas de Pizarnik, en asociación con los cuentos de hadas. Recordemos el “si no vino es porque no vino” de “Extracción de la piedra de locura” (Pizarnik, 2014a: 251). En los *Diarios* resulta recurrente el estado de espera, aunque a menudo no se especifique qué o quién es lx esperadx: “Hay estados que nunca hubiésemos soñado siquiera. El de ahora, por ejemplo. Es un estado de espera vacía. De angustia desprendida. De sutil melancolía árida. Un estado que no sirve para producir o gozar Belleza” (6 de julio de 1955 - Pizarnik, 2013: 65).

También Beauvoir despliega el tema del cuerpo femenino y las inseguridades que acarrea tanto la anatomía como su valoración social: “No tener confianza en el propio cuerpo es perder confianza en sí mismo. No hay más que ver la importancia que los jóvenes dan a sus músculos para comprender que todo sujeto toma su cuerpo como su expresión objetiva” (2017: 273). Y, a continuación: “Se ve que si la situación fisiológica de la mujer constituye para ella un handicap es a causa de la perspectiva en que es captada” (Ídem). Esto es, no se trataría tanto de un problema biológico u orgánico de las mujeres sino de una percepción y construcción social. En Pizarnik la obsesión por el cuerpo es omnipresente en los *Diarios*. Y su deseo no es tener un cuerpo fuerte, sino un cuerpo delgado. El ideal femenino de belleza de su época no es muy distante del que observamos actualmente en cuanto a que se valora la exigüidad de la materia corporal: se trata de cuerpos no capacitados para enfrentar una pelea, ni para ejercer la violencia. Citemos un fragmento para ejemplificar la importancia vital que la imagen corporal tenía para Pizarnik: “Descubro que estoy encerrada en mi habitación porque me siento gorda. De lo contrario, hubiera ido a la fiesta de H. P. Pero calculé las calorías de todo el vino que tomaría y decidí quedarme aquí comiendo. Esto es absurdo. Y son solamente tres kilos de más” (31 de octubre de 1959 – Pizarnik, 2013: 303). En Pizarnik no hay una mirada crítica sobre el imperativo social de la delgadez. Pero sí hay una visión estética muy particular, muy de “artista surrealista”, que procura *épater le bourgeois*. Citaré brevemente una anécdota contada por Ivonne Bordelois a Cristina Piña y relevada en su *Biografía*:

Recuerdo que una vez la acompañé a una farmacia de barrio de Buenos Aires. Debo agregar que una de las consecuencias de ese mutuo no estar Alejandra en el mundo y el mundo en Alejandra era su modo de vestirse, muchas veces inocentemente extravagante. Aquella vez llevaba Alejandra unos pantalones relativamente ceñidos (una curiosidad en la provinciana Buenos Aires de la época, al comienzo de los sesenta), estruendosamente rojos. Naturalmente, no faltaron las miradas inquisitorias. Alejandra movió su rostro celeste y sereno hacia mí y caverneó: ‘Vistequeenestaci-udadu-nono-puedeandarco-nanteojos?’ (Piña, 2005: 69).

Beauvoir estudia en detalle la sexualidad de las niñas: se detiene en la curiosidad infantil, en los juegos, en las conductas de seducción y atracción producidas por la angustia del destete, en cierta precocidad en las niñas por asemejarse a las mujeres adultas, motivadas no por un deseo pero sí por una curiosidad sexual. Indaga ciertas experiencias anteriores y contemporáneas a la maduración sexual en las cuales la mujer, a través de sensaciones que a menudo son de malestar, angustia y pudor, se descubre como un ser sexual. En Pizarnik la infancia siempre aparece sexualizada. De hecho los poemas y prosas de Pizarnik están plagados de personajes infantiles erotizados, como ocurre con Macho y Futerina: niños-ancianos de *Los poseídos entre lilas* que se la pasan mentando y practicando actos lúbricos.

Con respecto a los mitos sobre las mujeres, Beauvoir considera que son maneras de mantenerlas alejadas de lo humano, para evitar verlas como semejantes. “Tal vez el mito de la mujer se extinga algún día: cuanto más se afirman las mujeres como seres humanos, tanto más muere en ellas la maravillosa cualidad de lo Otro. Pero hoy todavía existe en el corazón de todos los hombres” (2017: 142). Pizarnik sabe el modo en que opera esta alteridad absoluta, y esto se ve cuando construye a Báthory despojándola de todo el sustrato mítico que la revestía en la versión de Penrose: crea, en este sentido, un monstruo formidable pero de estatura humana. La ruptura de las configuraciones antinómicas de lo femenino también se ve, como analizo en el capítulo 3, en las condensaciones entre ángel del hogar y monstruo que tienen lugar en los textos que reescriben o retoman cuentos de hadas.

Por otro lado, Beauvoir hablará de una “Concepción mágica de la realidad” (2017: 592) en las mujeres. La infatilización a la que el patriarcado condena a la mujer genera una visión mágica de la realidad. En la incapacidad de agencia de la mujer se conforma un imaginario en el cual todo parece producirse sin su intervención. Las cosas aparecen ya hechas:

[...] por mucho que cierre las puertas y tape las ventanas, la mujer no encuentra en su hogar una seguridad absoluta; ese universo masculino, al que respeta desde lejos pero sin osar aventurarse en él, crea un cerco a su alrededor; y precisamente porque es incapaz de captarlo a través de una lógica segura, de unos conocimientos articulados, se siente como el niño o el hombre primitivo: rodeada de peligrosos misterios. Ella proyecta allí su concepción mágica de la realidad, el curso de las cosas le parece fatal y, no obstante, todo puede suceder; distingue mal lo posible de lo imposible, y está dispuesta a creer a no importa quién (...). (Beauvoir, 2017: 595).

En el capítulo 1, indagué cómo la construcción sintagmática de *La condesa sangrienta* tiene una matriz de cuentos de hadas. Esta estructura genera la imagen de fenómenos y procesos auto-generados, en los que la agencia humana se diluye y todo parece ocurrir por arte de magia. No está de más recordar que la agencia humana a la que estamos haciendo referencia es la de una asesina serial. Beauvoir aporta nueva luz a esta lectura, en tanto que pone el eje en las implicaciones de esta “magia” en términos de género. Me pregunto entonces: ¿Qué efectos tiene a nivel político y genérico el hecho de que el universo femenino se despliegue a través de una narrativa mágica en la que las mujeres parecen no poder intervenir? Pienso que esta imagen maravillosa del universo femenino transita de la literatura y el arte a las esferas de la praxis vital y ocupa un lugar central en las construcciones de género. Al recortarse la posibilidad de agencia de las mujeres se las priva de un posicionamiento subjetivo pleno. La magia aparece entonces como sinónimo de incapacidad para la acción. Lo interesante de la configuración textual de *La condesa sangrienta* es que la magia no está al servicio de la inacción sino de una agencia perversa en cierto modo diferida (el texto desarrolla una temporalidad especial) y delegada (porque ocurre generalmente con intermediación de sirvientas).

También el concepto de “infancia continua” puede pensarse en Pizarnik, en su resistencia encarnizada a salir de esa etapa. Según Beauvoir: “La femineidad es una especie de ‘infancia continua’ que aleja a la mujer del ‘tipo ideal de la raza’ (2017: 101). La mujer, en este sentido, es construida como una muñeca viviente:

(...) en la mujer hay un conflicto, al principio, entre su existencia autónoma y su ‘ser-otro’: se le enseña que, para agradar, hay que tratar de agradar, hay que hacerse objeto, y, por consiguiente, tiene que renunciar a su autonomía. Se la trata como a una *muñeca viviente* y se le rehúsa la libertad, así se forma un círculo vicioso; porque, cuanto menos ejerza su libertad para comprender, captar y descubrir el mundo que la rodea, menos recursos hallará en sí misma, menos se atreverá a afirmarse como sujeto (Beauvoir, 2017: 220. Las cursivas son mías.).

En cierta medida esto está en Pizarnik, pero contestado. Porque sus construcciones de la femineidad pasiva siempre tienen algo siniestro y revulsivo: ¿el sueño del patriarcado

produce monstruos? Se puede decir, siguiendo a Foucault, que las instituciones y las prácticas sociales disciplinadoras a menudo brindan los elementos para efectuar su transgresión. Con las imágenes de la pasividad y muñecas bellas como sueños de piedra, Pizarnik construye a Báthory: una autómatas homicida sonámbula que se baña en la sangre de sus víctimas. También, como analicé en el capítulo 5, hay otras muñecas contestatarias en la escritura pizarnikiana: Lytwin, la muñeca a la que le despunta el sexo, que caga encima del protagonista masculino de la pieza y que además afirma que es un ‘yo’, avala esta hipótesis.

En Pizarnik la infancia siempre está teñida de notas sexuales y perversas. Pienso que en los *Diarios*, como también en buena parte de su obra prosística, la clave proto-feminista puede leerse en esta construcción anómala de la infancia, en la que resuenan lecturas beauvoirianas pero también batailleanas, como analizo en el capítulo 2. Las imágenes de la niña que configura Pizarnik deben ser leídas no como modos de acatar un mandato de género, sino como torsiones que lo interrogan y lo discuten. El campo semántico de la infancia está hipertrofiado en Pizarnik. Esto se revela productivo para una lectura feminista, porque la hipertrofia implica la exhibición de un estado de cosas, y porque además el ser-infante en Pizarnik es muy particular. Esta autora construye imágenes de la infancia que tienen un potencial cuestionador. No se trata de mujeres-niñas o mujeres-muñecas en el sentido de la inocencia y pasividad que Beauvoir denuncia. Se trata de una infancia maldita como bastión contra los mandatos del sistema sexo-género.

7. Woolf en *Los Diarios*

Pizarnik referencia su lectura de *UCP* de Virginia Woolf el 8 de marzo de 1959. Lo interesante es que, como la lee cuatro años después de *ESS*, puede rastrear las apropiaciones beauvoirianas.

Recién terminé de leer *Un cuarto propio* de V. Woolf. S. De Beauvoir ha tomado mucho de allí para su *Segundo sexo*. V. W. es sencillamente adorable. Pero la siento un poco vieja, como del siglo pasado. Estuve pensando sobre las 500 libras al año y el cuarto propio. Yo tengo un cuarto propio, no tengo dificultades económicas apremiantes, gozo de libertad para ir a donde yo quiera. No obstante, soy el ser menos libre. En verdad exagero: la posibilidad de una experiencia rica y vasta está hoy tan vedada como lo estuvo siempre. No me puedo ir al puerto a mirar los barcos por la noche, etc., etc. Pero mi carencia de libertad es debido a mi no asunción de la realidad. Nada es objeto de mi interpretación ni de mi examen, salvo cuando declaro que no

vale la pena. Pero una cosa: basta de reglas éticas. Hay que entrar. (He aquí otra regla ética.) (Ídem, 275).

Pizarnik dice no ser libre más allá del factor económico, puesto en primer plano en el libro de Woolf como aquello que habilitaría a las mujeres a esgrimir la pluma. Se sabe que Pizarnik sí tuvo apremios económicos: aunque supiera que no iba a quedar en la calle, siempre tenía muy presente su “improductividad” en términos capitalistas y el mandato de ganarse la subsistencia. No obstante, en el fragmento que reproduje habla de una incapacidad para asumir la realidad. Si bien no especifica concretamente a qué se está refiriendo con “la realidad”, es posible leer esta declaración en sintonía con un *leit motiv* que recorre toda su diarística, su obra y las apreciaciones que sus allegados y amigos tenían de ella. Sobre este último punto, una de sus mejores amigas, la crítica literaria Ivonne Bordelois, afirma, casi cada vez que se la convoca a hablar de Pizarnik, su incapacidad para manejarse en el ámbito de lo cotidiano¹¹³. Mencionemos sólo a modo de ejemplo, un episodio relatado por Bordelois a Cristina Piña en su *Biografía* de Alejandra Pizarnik:

Alejandra temía los lugares públicos; con frecuencia me pedía que la acompañara a bancos (que consideraba, con razón, monumentos letales y/o funerarios), a tiendas, zapaterías o farmacias. Su no estar en el mundo (o mejor dicho, el que el mundo, como dijo en uno de sus poemas, la hubiera abandonado así) rebotaba en pavores infantiles, paranoicos, enternecedores y tragicómicos (Piña, 2005: 69).

8. *Un bateaux ivre propio*

Las apropiaciones de la obra de Woolf, *UCP*, también permiten iluminar las construcciones del espacio asociadas al cuerpo que tienen lugar en los Diarios. En la escritura autobiográfica de Pizarnik, que podríamos reducir a *Diarios* y *Correspondencia*, en este caso, a pesar de que en el período parisino hay cambios de espacio, presenta ciertas constantes en las caracterizaciones del ‘cuarto propio’. Durante la estancia de Pizarnik en París, entre 1960 y 1964, se tratará de bohardillas, de *chambres de bonne*, pero que aún así, serán descriptas de modo bastante similar. Allí, dejando de lado algunas referencias

¹¹³ No obstante, hay un evento en la vida de Pizarnik que pone en jaque la idea de que era una inútil: el 24 de septiembre de 1963 consigna en los *Diarios* una parte de su gestión para realizarse un aborto. Y esto lo resuelve en el extranjero y absolutamente sola. (Debo a un diálogo personal con la Dra. Federica Rocco la valoración de estos hechos como desmentida -al menos en cierta medida- de la configuración ya canónica de una imagen romantizada de Pizarnik como persona incapaz de resolver cuestiones prácticas).

a la precariedad habitacional y al miedo a convertirse en una mendiga, son pocas las alusiones al espacio geográfico, a pesar de que la escritura de la autora está fuertemente anclada en un imaginario espacial. Mientras que en la correspondencia Pizarnik-Ostrov hay referencias detalladas al espacio (a la belleza del Sena visto desde un autobús, a una casita en Fontenay-Aux-Roses, a la playa con Marguerite Duras, a Capri, al café de Flore, al *Deux Magots*), en los *Diarios* las indicaciones geográficas son reducidas, en términos de proporciones textuales. De hecho, entre 1960 y 1964, el período en el que Pizarnik vive en París, las referencias geográficas se reducen a: “Este paréntesis tuyo en París ha sido muy bello pero deberías volver a Buenos Aires y ‘terminar’” (614). Después de practicarse un aborto, hay una entrada situada en “Hôpital de la Cité Universitaire” (623); “El lago del Parc de Montsouris” (571); y escasas alusiones más.

El antecedente más importante en un análisis del espacio como metáfora constructiva es el de Florinda Goldberg. En su libro *Alejandra Pizarnik: Este espacio que somos*, parte de rescatar cómo ciertos análisis de la escritura de AP han llamado la atención sobre su imaginación basada en formas espaciales, e incluso a menudo han apelado a metáforas de este tipo en la descripción de su obra. Goldberg se propone leer el imaginario espacial de Pizarnik en tanto matriz generadora de significaciones. Propone una isotopía de contrarios que estructuraría las valoraciones en la poética pizarnikiana: Las unidades espacio-temporales se distribuyen sobre el eje cerca-lejos, y la valoración que reciben se deriva de su posición relativa dentro de dicho eje. Lo cercano en el tiempo y en el espacio es lo no valioso, y lo lejano aparece idealizado como ámbito de la plenitud ontológica y existencial. Como el conejo blanco, perseguido por Alicia, lo lejano e inaccesible es lo positivamente valorado, en una dinámica que se puede entender también a partir del concepto de la falta como generadora de deseo.

Goldberg enfatiza la fuerte evocación de un espacio feliz situado en la infancia: “La evocación de un espacio feliz en el pasado (más o menos lejano), oscilante entre la nostalgia y el anhelo de su recuperación mágica” (1994: 27). Este es, de acuerdo con la crítica, uno de los tres “estados” que aparecen en sus textos, a veces por separado y a veces imbricados. Los otros dos son: la inserción del yo en la inmediatez incómoda, no valorada positivamente, del presente; y el esfuerzo por abolir este estado de cosas de lo presente/circundante para reactualizar el espacio de lo feliz ubicado en la evocación nostálgica del pasado. De alguna manera, aunque ella esté pensando en otros términos, el trabajo de Goldberg aporta una nueva perspectiva a lo que aquí analizo como la

duplicidad morada-prisión, que articula los modos de representar el cuarto propio en Pizarnik. “De hecho, existen en los poemas dos niveles de espacio: un nivel ‘real’ dividido en un ámbito acogedor y un ámbito inhóspito, y un nivel simbólico en que lo espacial señala relaciones de valor” (1994: 39). Cierta miniaturización del espacio permite crear la ilusión de que es posible domesticarlo. Pero, al mismo tiempo, lo demasiado cercano, lo demasiado pequeño y cerrado (cercano-cercado) puede tornarse opresivo.

Es posible ver cómo en las construcciones del espacio en los *Diarios* abundan los significantes que remiten al encierro, y, a menudo, a un encierro típicamente femenino (en términos del contexto material de las mujeres): “Rodeada de desechos, de cosas muertas que giran en tu memoria de princesa loca encerrada en tu torre de furia y de silencio” (Pizarnik, 2013: 440). Y también: “Escribí. Fácil es escribirlo. Pero narrar mis atardeceres de prisionera entre las sombras...” (Ídem, 447). La asfixia se presenta como correlato corporal de la experiencia de ese encierro, que por momentos se muestra como auto-infligido: “Quién me busca desde mi mirada? ¿Quién me asfixia desde mis dos manos?” (Ídem, 441). *UCP* sirve para pensar el nudo cuerpo-espacio que se produce en los *Diarios*, y cómo el lugar que es un refugio también genera asfixia. Cuerpo-poesía-cuarto son lugares liminales de lo propio-ajeno que se muestran siempre dobles o múltiples en las valoraciones pizarnikianas.

Existe un fuerte anclaje corporal en la configuración de los espacios en Pizarnik, con su correlato en las metáforas espaciales que sobreabundan en las descripciones de la subjetividad y del propio cuerpo. Citaré un fragmento que evidencia cómo AP construye el espacio como cuerpo:

Ausencia vibrante. Galápagos molestos. Sombra del frío que se introduce a través de la cerradura de la ventana. La estufa muda y sonriente halaga mis medias. El humo choca con mis pestañas borroneando la luminosidad ilusoria. Un cruel nihilismo brinca sinuoso en mis espacios. Ruidos. Voces. ¿Y esto es la vida? Extrañeza patológica: la neurosis se clava en mí orgullosa. Mis dedos se quiebran al tratar de desprenderla. Miro los huesos diseminados. Un silencio nebuloso los destaca. Trato de imaginar mi estructura ósea. La ubico en un cajón de la morgue. Nauseas. (28 de julio del 55 – Pizarnik, 2013: 104).

Los galápagos son reptiles del orden de los quelonios, parecidos a la tortuga, con membranas interdigitales. ¿A qué se refiere cuando nombra a los galápagos? ¿Son una entidad que se presentifica en la habitación? ¿Es ella en relación con su modo de estar en

la habitación? Pensemos que se trata de un animal que lleva la casa a cuestas, que puede estar en el exterior o recluirse en el caparazón en cualquier momento. La posición de estos seres respecto del espacio (exterioridad/interioridad) es siempre liminal. Pero aquí los galápagos generan una incomodidad, son molestos. El frío tiene sombra. Si tiene sombra, necesariamente (¿) tiene masa. Tiene cuerpo. La estufa aparece humanizada a la manera de un gato de Cheshire: “La estufa muda y sonriente halaga mis medias”. El humo choca con sus pestañas. Y “un cruel nihilismo” es puesto en paralelo con los avatares climático-espaciales que aparecían antes. Esto es, un posicionamiento filosófico se extrapola al ámbito de lo externo-espacial. “Un cruel nihilismo brinca sinuoso en mis espacios”. La neurosis también aparece “encarnada”: “se clava en mí” y “mis dedos se quiebran al tratar de desprenderla”. Las posturas filosóficas y las patologías psíquicas son presencias corporales, en correlato con los objetos materiales que operan como si tuvieran alma. Asimismo, el cuerpo y el yo son construidos como espacio. En el mismo fragmento que cité, a continuación del “cruel nihilismo” hacen su aparición “los huesos diseminados” que son sus propios huesos, pero allí están puestos afuera, como otro objeto más de ese espacio que es a un tiempo externo e interno. Además, estos huesos son imaginados como parte de una estructura ósea que el yo ubica en un cajón, para ordenarlos, pero también para situarlos en la esfera de lo mortuario. Que ciertas entidades inmateriales se materialicen y que lo material tenga un estatuto psicológico o emocional son dos procedimientos que participan de la construcción de un universo onírico en el que toda materialidad se vuelve volátil, pero también los avatares psicológicos tienen el peso de las entidades concretas.

Dos seres mentados en los *Diarios* resultan paradigmáticos para pensar el vínculo entre el yo y el espacio. Uno ya ha aparecido: los galápagos. Otro son las dríades. Con respecto a estas últimas, en una entrada del 28 de septiembre del 54: “Umbrío vidrio estridente marea / al filo sin son de la tarde muerta / tres dríades duermen sentadas / en mi ser cansado ya sin llanto / sombría y terrestre adrede / me extraigo” (30). Nuevamente, el yo es espacializado: las tres dríades duermen sentadas en él. Si las dríades duermen sentadas en su ser cansado y sin llanto: ¿Hay que entender que se está pensando como un árbol? Recordemos que las dríades son seres mitológicos dependientes de un espacio. La mitología dice que las vidas de estas ninfas de los bosques duraban tanto como las de los árboles a los que estaban unidas. El yo parece no poder sostener el acto de dar cobijo a

esos seres, porque a pesar de ser “terrestre”, la última afirmación de ese sujeto es “me extraigo”.

Tanto los galápagos con su caparazón que opera como un exterior interiorizado o un interior exteriorizado, como las dríades, presentan un vínculo especial con el espacio, que pone en jaque la claridad de los límites entre adentro y afuera. En un trabajo previo¹¹⁴, escrito en colaboración, analizamos la cinta de *moebius* que se arma en la configuración de corporalidades en el poemario *Extracción de la piedra de locura* (1968) de Alejandra Pizarnik. Las entidades situadas por momentos como antagonistas y el ‘yo’ poético entablan, en los poemas, vínculos complejos, que desdibujan sus contornos. La figura de la cinta de *moebius* vuelve a ser pertinente para pensar los espacios en la medida en que resulta imposible concebir espacio sin cuerpo o cuerpo sin espacio. Las dríades dependen de su árbol-morada para vivir, de la misma manera que los galápagos de su morada portátil. En el trabajo mencionado, analizamos las dos polaridades en las que se ubicaban estas corporalidades: como moradas y lugar desde el que puede obtenerse un saber, y como fuente de dolor (ambas representaciones signadas por el factor desintegración). La habitación se halla fuertemente asociada a lo corporal, y también se presenta con estas dos caras: refugio o prisión y lugar de asfixia y auto-excomuniación.

El cuarto en los *Diarios* aparece, como lo quería Woolf, como el espacio gracias al cual y en el cual la poesía es posible. Con respecto al cuarto como refugio:

¹¹⁴ Cito un fragmento de ese trabajo: “En EPL se produce un movimiento doble: por un lado, se descorporaliza el yo poético: las formas de corporalidad que aparecen no se identifican de manera inmediata – sin mediaciones – con el mismo. Por otro lado, y en estrecha consonancia con lo anterior, se corporalizan ciertos elementos del imaginario pizarnikiano que, en una primera instancia, se presentan como externos al yo: se le da cuerpo y agencia a la noche, al viento, al canto, etc. A partir de este movimiento doble que describimos, se seguiría que en este poemario el yo poético tiende al ocultamiento, a la desaparición en beneficio de elementos que le son externos y que adquieren cuerpo. Sin embargo, sabiendo la importancia que el yo tiene en la construcción de la poética de AP, observamos que lo que se produce no es la desaparición del yo poético sino antes bien un proceso de enmascaramiento mediante el cual el yo se expone, es decir, se pone afuera. En este sentido, al poetizar constantemente sus propios acontecimientos (“Aún si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden” – EPL: 243 –) el yo se proyecta en elementos que le son externos y, enmascarándose en ellos, da cuenta de sí. Sin embargo, a su vez, estos elementos cumplen funciones específicas, lejos de ser meras proyecciones del yo. De esa manera, asumiendo sus particularidades, evidencian la pluralidad de caras del yo poético (“mi última palabra fue ‘yo’ pero me refería al alba luminosa” – EPL: 243 –). Como vemos, el yo poético y el afuera configuran dos espacios sumamente difíciles de discernir. Para visualizar este movimiento – que podría pensarse como una de las matrices de este poemario –, proponemos la imagen de la cinta de Moebius: allí el interior y el exterior se encuentran en permanente movimiento, y están conectados de modo indisociable, de forma tal que ninguno de sus elementos puede ser por completo cristalizado”. En: Pampín, Ayelen; Barbero, Ludmila (2015); “Figuraciones de la corporalidad en *Extracción de la piedra de locura*” en *Orillas, Rivista d’ispanistica*. N.º 4, *Dossier Rumbos*. Universidad de Padua. P.: 4, 5.

Mi habitación llena de objetos queridos. Adoro entrar y suponer que jamás estuve en ella. Entonces miro con asombro todo y hasta me gusta imaginar que no es mía. Así, renuevo el placer de la posesión a cada instante. Así me obligo a no amarla rutinariamente. Momentos como éste, en el que escribo rodeada de un benéfico y raro silencio, son todo lo que requiero para gozar, para amar la vida. Momento de paz, en el que la congoja se aplana, en el que la turbación exterior choca contra los cuadritos de las paredes que la obligan a retirarse, que me llena de felicidad serena y promisoria, tan opuesta a los placeres violentos. ¡Quisiera trabajar así días y días! (Pizarnik, 2013: 78).

El cuarto, entonces, es la versión miniaturizada de todo aquello que Pizarnik ama en el universo, en una versión ordenada y limpia. Y es el espacio donde puede entregarse plenamente a su pasión: la lectura y la escritura, la poesía. Pero también, se construye otra imagen de ese espacio, que es el cuarto como prisión o lugar de asfixia: “Madame Angustias sonríe orgullosa de su nuevo vestido. ‘¿Adónde vaya habrá sed de correr!’ Pero es que hay algo más dramático que esta pobre alma mía en las cuatro paredes, llorando y gimiendo por reproducirse en todo?” (Ídem, 39). Luego de una ruptura amorosa, en 1954, Pizarnik contrapone explícitamente estas dos valoraciones: el cuarto es el escape a todo aquello que depende de otros y que por ende está fuera del control del yo. Pero al mismo tiempo, es limitado y asfixiante, porque la obliga a reflejarse infinitamente a sí misma. Las paredes del cuarto se han convertido en espejos. “Quería soñar, fantasear, imaginarme otro escenario que el de mi cama deprimente. No pude” (Ídem, 113). Y: “Hoy 31 de julio, el sol ilumina las cuatro paredes de mi cuarto. Paredes, que son como espejos. En cada uno está mi Yo. (Aunque no quiera, he de mirarlo siempre)” (Ídem, 114). Esa duplicidad del espacio íntimo, a la vez cobijo y prisión, hace pensar en Báthory, que es configurada como una suerte de reclusa voluntaria en buena parte de la *nouvelle* de Pizarnik, y que luego, como condena a sus crímenes, se convierte en una reclusa por condena judicial. Quiero decir, en la configuración pizarnikiana del personaje de la condesa, aún antes de ser condenada a no poder salir de su habitación (¿como Pizarnik a menudo se autocondena a no salir de la suya?) hay una reducción escénica de la trama que ocurre principalmente en el interior del castillo, allí donde la versión de Valentine Penrose hacía viajar a la condesa a otros de sus palacios y a Viena. Pizarnik en sus diarios también se presenta a menudo como una reclusa voluntaria.

La construcción corporalizada del espacio y la espacialización del cuerpo en los *Diarios* resultan clave para entender el funcionamiento refugio-prisión del cuarto. En Pizarnik parece no haber valoraciones estables o taxativas, sino identificaciones nomádicas: lo intrínsecamente subjetivo es *la tierra más ajena*. El cuerpo desmembrado es el espacio de lo que *realmente se sabe* pero también la causa de un *dolor incesante*:

“Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula [...] Habla del dolor incesante de tus huesos” (Pizarnik, 2014a, 248).

9. Un espacio *infanceado*

En los últimos años de vida de la poeta se publican entrevistas en diferentes revistas. Entre ellas, la revista *Panorama*, en su edición del 5 de enero de 1971, publicó una nota sin firma en la cual el autor hacía una descripción del departamento de Alejandra Pizarnik en Buenos Aires. Una suerte de instantánea de su cuarto, lleno de muñecas y objetos miniaturizados. Me gustaría retomarla, porque se halla en sintonía con las representaciones del cuarto que aparecen en los *Diarios*:

Entrar en su departamento, en la calle Montevideo al 900 (concretamente al 980), implica ingresar en un mundo perdido de maravillas, en un cosmos magnético de objetos. Muñecas como agobiadas por sus sueños y tristezas, muñecos destartados por tormentas secretas, desteñidos afiches (retratos amarillos de tiempos pasados), animalitos de madera y de metal, escapados de alguna pesadilla, muebles insólitamente pequeños, retratos de Baudelaire, Cirlot, Rimbaud, Beneyto, Michaux, Breton, diminutas reproducciones de pinturas y dibujos, abandonadas en alguna zona de las blancas paredes. Ningún ser, animal, humano o vegetal, ni mineral siquiera, puede demorarse en ese ámbito como si fuese su morada, con una sola excepción: la de quien creó ese universo inusual, casi aterrador (78).

En la descripción del periodista hay una mezcla de elementos tan disímiles como aquella que tenía lugar en la configuración de la escenografía de *Los poseídos entre lilas*: lo literario y el reino de los juguetes decapitados se dan la mano en una guardería promiscua. Muchos de estos elementos reaparecerán en las descripciones del espacio que tienen lugar en los *Diarios*. Allí se pueden percibir ciertas constantes sobre la configuración espacial: el sitio desde el que se habla denota encierro, aislamiento, asfixia, pero por momentos también refugio de un exterior vivido como amenazador. El espacio suele coincidir con la habitación de la casa familiar, que, por lo demás, es la habitación de la infancia. Sólo que los juguetes son los poetas, tanto los libros como las figuras que Pizarnik compone respecto de sus autores, y que tienen mucho de colección. Algunas precisiones de Susan Stewart sobre este tema resultan iluminadoras para pensar el modo en que la poeta inscribe cierto recorte biográfico de su panteón de escritores amados dentro de su propia historia. Stewart señala lo siguiente: “Disponer los objetos de acuerdo con el tiempo equivale a yuxtaponer tiempo personal y tiempo social, autobiografía e historia, y, de este modo, crear una ficción a partir de la vida individual, un tiempo del sujeto personal que a la vez trasciende y corre paralelo al tiempo histórico” (2013: 226). Esto es, en la elección

y la disposición de los objetos dentro de una serie propia, el coleccionista los extrae de sus marcos históricos y se los apropia, poniéndolos de algún modo en relación con el tiempo de su experiencia particular, de su biografía. La colección implica un movimiento de descontextualización de los ítems, y recontextualización, que va de lo sintagmático a lo paradigmático. Se arranca un objeto de su contexto operativo (a menudo ese contexto ya no existe porque corresponde al pasado) y se lo instala en el marco de nuevas relaciones con objetos de su misma clase, también arrancados de sus contextos. Además, la colección articula la vida personal con la historia de los objetos que configuran esa serie. Pizarnik hace series y colecciones, que a menudo toman como materia prima a sus poetas predilectos. Este movimiento los torna accesibles y los acerca, además de ponerlos en diálogo con su propia historia. De los *Diarios*: “Este es tu lugar, Alejandra, y jamás saldrás de aquí. Éste es tu lugar, junto a Rimbaud y Nerval. ¡Junto a Vallejo! Junto a los adorados seres inexistentes que jamás te desilusionarán y a los que nunca cansarás con tus andares de neurótica mundana. Heme acá. Las cuatro paredes rodean mi alma” (112). Se podría pensar el cuarto como un gabinete de curiosidades, donde los poetas mentados son muñequitos. De hecho, en otra entrada de *Diarios*, correspondiente al mismo período (cuando tiene lugar una ruptura sentimental), leemos: “¿Qué talavecilla delirante de alegría? ¿Qué tal, César Vallejo, hombre de lágrimas excesivas? ¿Qué tal, dulce muñequito negro que giras día y noche?” (114). Como en la colección, también en este espacio literario/afectivo los autores son arrancados de sus contextos históricos y mancomunados entre sí y con la autora por el dolor. Cierta estabilidad y predictibilidad (“seres inexistentes que jamás te desilusionarán”) y la miniaturización (dulce muñequito) proveen una sensación de control del sujeto sobre su entorno.

El cuarto infantil es, en cierta medida, una miniatura de la casa, y puede llegar a ser visto como una reducción del universo: “En estos momentos el universo se reduce a cuatro paredes, trescientos libros, ruidos prosaicos, mi fantasma vagando y mi alma ansiosa de esparcir tentáculos por todas partes” (Pizarnik, 2013: 39). Como señala Stewart, la miniatura muestra una versión diminuta, y por ende manipulable, de la experiencia, una versión domesticable y libre de contaminación. De acuerdo con Benjamin:

Rodeados de un mundo de gigantes, los niños al jugar crean uno propio, más pequeño; el hombre, brusca y amenazadoramente acorralado por la realidad, hace desaparecer lo terrorífico en esa imagen reducida. Así le resta importancia a una existencia insoportable y ello ha contribuido en gran manera al creciente interés que han despertado desde el fin de la guerra los juegos y libros infantiles (1989: 82).

Estas apreciaciones coinciden fuertemente con la gestión del espacio de la miniatura en la obra de Pizarnik, y específicamente en los *Diarios*, a pesar de que se lo construye desde una polaridad que incluye tanto el resguardo de lo familiar y domesticado como la intimidad percibida en su condición de prisión.

También Florinda Goldberg en “La poética de lo pequeño” (2012), propone pensar la isotopía de lo pequeño como “formato protector” construido en planos de experiencia vinculados especularmente: objetos, espacios de refugio, su cuerpo, el yo y sus dobles (particularmente las muñecas) y la brevedad formal de sus obras. La presencia de elementos que reenvían a lo pequeño tendría diversas connotaciones y aportaría matices de sentido particulares, pero con una tendencia a adquirir una valoración positiva en la poética de Pizarnik. Destaquemos que el ámbito por excelencia de lo pequeño es la infancia: “La poética de lo pequeño como formato protector remite, en mi visión, a la infancia como ámbito natural de lo pequeño” (Goldberg, 2012: 125). En Pizarnik habría una “profesión de niñez” (Bordelois apud Goldberg: 127), y este deseo de *demorarse en* el dominio de lo pequeño constituye un mecanismo de búsqueda de amparo contra la adversidad. Si bien el trabajo de Goldberg ilumina este aspecto de la obra de Pizarnik, no deja de recalcar el vaivén que se produce, entre la tentativa de obtener protección en lo mínimo y la sed insaciable de infinito. La poesía de AP se escribe en la separación y vínculo entre esos dos extremos.

Un recorrido por los *Diarios* pone en evidencia la reiteración de ciertos diminutivos, como ocurre, por ejemplo, en un fragmento de la entrada del 5 de julio de 1955: “El mantel de la mesita. Blanco y verde como una baraja. Con equilibrados dibujitos muertos. Con un vaso de agua. Con un libro cerrado. Una taza de café vacía sobre el platillo lleno de ceniza negra. Con un cuadernillo y mil garabatos. Y el vivir incierto de una mujer incierta” (58). Aquí, si bien lo mortuario y lo estático están presentes como atributos de esos objetos pequeños, la creación de las miniaturas aporta un tinte de “casita de muñecas” al ambiente, que lo torna, aunque de modo un tanto macabro, acogedor. También, por supuesto, son infaltables las referencias a muñecas y a muñecos. Cito sólo un ejemplo, proveniente de una entrada del 29 de agosto de 1964: “O. le subió el pantalón al muñequito alemán. Asomó una piernita de madera roja, de muy linda forma. Me reí, pero a la noche lloré pensando en la piernita del muñeco. Me vuelvo idiota. Quiero decir, me he vuelto idiota.” (693/694). En esta última imagen es posible ver una torsión diferentes de lo pequeño, donde ya no aparece como formato protector. Aquí el objeto en miniatura provoca angustia (“pero a la noche lloré pensando en la piernita del muñeco”).

Recordemos ahora las abundantes referencias al orden externo que aparecen en los *Diarios*. En la entrada del 28 de diciembre de 1954, leemos: “Su cuarto vibraba de orden y belleza” (Pizarnik, 2013: 34). Esta organización genera una fantasía de equilibrio en el plano psíquico y emocional. Unos párrafos antes de la cita anterior, se lee: “Su interior se deshacía paulatinamente como un grifo mal construido” (33). Ese exterior reducido o miniaturizado que es el cuarto de infancia a menudo se contrapone en los *Diarios* al interior subjetivo, configurado como ámbito del descentramiento y el caos. Como si el orden y la belleza atribuidos al exterior vinieran a colmar una falta, aportando una fantasía de control para poder dejar de padecer la desorganización interna. Existe un fuerte anclaje corporal en la configuración de los espacios en Pizarnik, con su correlato en las metáforas espaciales que sobreabundan en las descripciones de la subjetividad y del propio cuerpo. ¿Sería muy arriesgado imaginar que quizás en un universo poético donde se construyen fantasías de control a través del orden del espacio circundante, una psique materializada podría también habilitar al menos la expectativa de poder organizar lo que ocurre al interior del yo? Después de todo, ninguna ilusión de “orden” material es estrictamente material¹¹⁵.

10. Infancia *queer*

La permanencia en el cuarto se constata, al menos literariamente, en las insistentes referencias a este espacio. Es posible pensar esta permanencia desde el punto de vista de la temporalidad de la infancia *queer* a que ya hice referencia. Pizarnik crece hacia los lados, se despliega casi desproporcionadamente (en relación con las expectativas sociales que ella misma señala que la sociedad tiene para con una mujer ya adulta como ella) en el ámbito cerrado del cuarto propio. Pizarnik se recluye en un ámbito que tiene sus propias reglas, y hasta su propio modo de medir la productividad. El cuarto y las “quinientas libras” están, y por esa razón material es que la libertad creadora es posible. No obstante, resulta insoslayable que el gesto *outlaw* de rehuirle a la esfera del trabajo se halla en

¹¹⁵ En la actualidad, Marie Kondo, una figura massmediática proveniente de Japón, ha cobrado gran popularidad vendiendo libros y programas en los que enseña a las personas a ordenar sus casas, y, de este modo, a ser “más felices”. Es interesante pensar qué tiene este fenómeno masivo que decir sobre el consumo de la idea de felicidad, y cómo la ‘efectividad’ de un sistema puede operar también de modo sumamente eficaz para introducir un concepto ideológico tan nodal para el capitalismo como que los bienes materiales traen felicidad (sean estos muchos, pocos, bien o mal ordenados o doblados). Lo traemos a colación como ejemplo del modo en que el orden de los objetos habilita o da lugar a fantasías de control que trascienden esa esfera.

estricta dependencia de la solvencia económica de los padres, tal como ocurre con los niños: pueden dedicarse a jugar, y en esto parecen libres de las ataduras del universo adulto, pero en realidad no tienen una verdadera autonomía, en términos económicos y por consiguiente vitales.

En la escasez de referencias contextuales/geográficas que hay en los *Diarios* de Pizarnik se podría leer el revolcarse en la inmanencia (expresión beauvoiriana a la que, por otro lado, hace referencia Pizarnik directamente). Recordemos lo que dice Woolf sobre el ámbito de *expertice* de las mujeres en su época: “Por otro lado, toda la formación literaria con que contaba una mujer a principios del siglo diecinueve era práctica en la observación del carácter y el análisis de las emociones.” (Woolf, 2008: 49). Pizarnik no sale del ámbito de lo íntimo, de los problemas afectivos y psíquicos que la aquejan, excepto para pensar en literatura. Al mismo tiempo, como dije antes, hay un gesto contestatario respecto de los mandatos de género vigentes en su época en la renuncia a ajustarse a un ideal de mujer en el que la producción artística no tiene lugar.

La lectura que Pizarnik realiza sobre *ESS* de Simone de Beauvoir y *UCP* de Virginia Woolf tiene proyecciones que exceden las alusiones explícitas en sus *Diarios*. Algunas preguntas obsesivas de *ESS* rondan la escritura pizarnikiana: la sexualidad infantil, el matrimonio como medio de sujeción y a la vez salida fácil para obtener el bienestar económico, las dificultades de empuñar la pluma, la construcción de una imagen mágica del posicionamiento femenino respecto de la acción, los mitos femeninos como medio para des-humanizar a las mujeres. Con respecto a la lectura de Virginia Woolf, tampoco se agota en las referencias explícitas, sino que también ilumina desde un costado materialista la construcción de la espacialidad privilegiada de los *Diarios*: en ellos las escenas transcurren en el mismo lugar, que es a la vez la habitación infantil y el estudio donde la poeta ejerce su oficio. Este lugar es representado a menudo con imágenes corporales, así como el cuerpo aparece configurado como una entidad espacial. El espacio, como a menudo ocurre también con el cuerpo en la poesía de Pizarnik, será condición de posibilidad de la escritura y, como tal, refugio donde todo parece estar bajo control, pero también por momentos se convertirá en una prisión.

La infante maldita se empareda viva en su *barco ebrio*, cuarto familiar, bohardilla de la bohemia parisina, para abocarse a la poesía, escapando a los mandatos matrimoniales/maternales, para atentar contra el aforismo que retoma de Simone de

Beauvoir para flagelarse: “No existe la mujer de genio”. Y su obra entera es una gran desmentida a esa afirmación.

Capítulo 7: Ella lee como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad: “Escrito con un nictógrafo”, la performance pizarnikiana y la censura.

1. Periodización y ubicación de las ‘prosas bastardas’ en la obra de Pizarnik

En los capítulos anteriores, he analizado cómo Pizarnik construye su particular visión de la infancia a través de reescrituras. Se apropia de la palabra de autores y autoras surrealistas, como Valentine Penrose y Georges Bataille, como también del modo de construir corporalidades monstruosas en la obra de Hans Bellmer; reescribe, a menudo desde una perspectiva crítica, cuentos de hadas clásicos, configurando una imagen de la infancia plagada de elementos escatológicos, mórbidos y sexuales; recupera tópicos carrollianos, como el jardín, pero cultivando allí lilas mortuorias y ‘flores obscenas’. Cuando revisita los textos de otros autores *juega a ocultarse en el lenguaje*, como señala Isabel Cámara en el trabajo que cito en el capítulo 4, pero también, juega a dejarse ver¹¹⁶. En este capítulo voy a proponer un acercamiento complementario: indagar cómo Pizarnik se *da a ver* a través de una puesta en voz de palabras ajenas, considerando que estas palabras ajenas guardan un vínculo de transtextualidad con la obra de la poeta. Estoy hablando, concretamente, de la lectura de *Escrito con un nictógrafo*, de Arturo Carrera, que Pizarnik lleva a cabo en 1972. Hablo de un movimiento complementario al que tiene lugar en los otros capítulos, porque en la escena a la que me refiero no se trata de la reescritura textual de una obra ajena por parte de Pizarnik, sino de una apropiación vocal y corporal. Y, a su vez, el poema vocalizado puede ser entendido como reescritura y apropiación de textos de Pizarnik, si tenemos en cuenta las fuertes afinidades que presenta con la obra de esta poeta. Quiero enfatizar que no se trata simplemente de una anécdota que brinda material a este juego de cajas chinas de las reescrituras. El episodio pone en perspectiva el funcionamiento del ‘resto’ en la configuración de las dos obras de Pizarnik: la canonizada y la ‘basterdeada’.

A lo largo de esta tesis, he hecho, a menudo, referencia a una suerte de cinta de moebius que se establece entre la vida y la obra de la poeta. Señalé que en cierta medida

¹¹⁶ Si queremos remitirnos a un juego típicamente infantil, en el *Fort-Da*, cuyas dinámicas son analizadas por Sigmund Freud en *Más allá del principio del placer* (1920), la clave no es la ausencia o presencia total de los padres en la escena, sino el placer que provoca en el niño la recuperación de la imagen del progenitor que, por un momento, parecía perdido.

la autora fue víctima de su propia trampa: la hipertrofia de las imágenes empequeñecedoras que se percibe a lo largo de toda su escritura ha favorecido la contaminación vida-obra, y ha generado lecturas reduccionistas de sus escritos. Me interesa sondear aquí esta ‘trampa’, y para ello se hace necesario indagar dónde están aquellas zonas que más fuertemente conectan vida y literatura. El concepto de resto¹¹⁷ o residuo trabajado por teóricos como Nicolas Bourriaud (2015), Hal Foster (1996), y Gabriel Giorgi (2014), entre otros, resulta iluminador para pensar cómo operan los mecanismos literarios/vitales que configuran ciertos discursos como válidos/legibles/inteligibles y otros como residuos/desechos/síntomas.

En primer lugar, la obra de Alejandra Pizarnik ha sido leída, a partir de la publicación póstuma en formato libro de sus escritos en prosa, su correspondencia, sus diarios y sus ensayos, en una periodización que la divide en dos partes: la obra publicada en vida y los textos inéditos o parcialmente publicados en revistas hasta el momento de su muerte, que María Negroni denominó “Obra de sombra”, y que incluye sus “prosas bastardas” (2003). Esta escisión, en líneas generales, funciona, si bien desdibuja un poco la continuidad en el humor corrosivo por parte de la autora, que es muy anterior a la escritura de sus prosas no publicadas en formato libro¹¹⁸. La división en dos períodos puede ser leída en términos de un retorno de lo reprimido, en la medida en que cierta baja corporalidad (en la acepción bajtiniana¹¹⁹) es dejada de lado en la poesía del primer período para aparecer con una

¹¹⁷ En relación con el concepto de resto, me interesa mencionar brevemente el caso del *Archivo Pizarnik* ubicado en la Sala del Tesoro Biblioteca Nacional de la República Argentina. Recientemente ese archivo fue enriquecido con una serie de carpetas con papeles de la poeta, que estaban en posesión de su hermana, Myriam Pizarnik de Nesis, más 122 ejemplares de la biblioteca personal de Pizarnik, que se suman a los 250 volúmenes adquiridos en 2007. Pero hasta 2019 el archivo (más allá de la Biblioteca personal de Pizarnik, dividida entre la BN y la Biblioteca Nacional de Maestros), se componía de elementos muy diversos, y, a diferencia de lo que ocurre con la sección de *Pizarnik Papers* de la Biblioteca Firestone de Princeton, que está constituida por manuscritos, aquí había objetos hallados entre los libros de la biblioteca personal de la autora. Estos objetos tienen un carácter *casi* desechable, en su aparente nimiedad, su condición de restos, pero restos rescatados. Se les intuye, en cierta medida, un valor, y en este sentido participan de un movimiento poético-político donde lo marginal es ubicado en el centro de una escena (Bourriaud: 2015). Si bien no me detendré en este punto, la variedad de *objets trouvés* va desde una flor muerta tomada de entre las páginas de un libro, hasta postales y dibujos. También entre estos residuos “atesorados” se encuentra la imagen, recortada de un periódico, del cadáver de la poeta Gabriela Mistral. (Hay dos imágenes de la poeta Gabriela Mistral en el Archivo de la BN: una es la foto de su cadáver expuesto en un sarcófago abierto, y la otra es un retrato de la autora en vida, con la mención, debajo, “Gabriela Mistral: Premio Nobel de Literatura”).

¹¹⁸ Como señalo en el capítulo 4, Evelyn Fishburn la rastrea en sus *Diarios* y correspondencia en paralelo a la escritura de su obra editada. Véase: “Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik” en Mackintosh, Fiona; Posso, Karl (2007); *Árbol de Alejandra*. Tamesis, Woodbridge.

¹¹⁹ Lo inferior a nivel corporal, de acuerdo con la explicación de Bajtín que aquí tomamos, son aquellas partes del cuerpo en las que éste toma contacto y efectúa un intercambio con el afuera. Principalmente, se trata de la boca, el ano y los genitales. (Bajtín, 1987).

efervescencia radical en sus prosas. Además, las voces cultas de la poesía publicada en vida también *retornan* pero transformadas en las prosas póstumamente publicadas en formato libro¹²⁰.

En segundo lugar, cabe retomar una línea que se deriva de la periodización de la obra de Pizarnik: la condena a un estatuto extra-literario de sus textos de humor. Interesa dar cuenta de cómo la enfermedad funciona en las auto-figuraciones pizarnikianas que podemos leer en sus *Diarios* como una suerte de “treta del débil”, tomando un concepto de Josefina Ludmer. Es a partir de la enfermedad, como construcción minorizadora, que Pizarnik puede escribir. Pero también es a través de cierto abuso de esta construcción que a buena parte de su producción se le niega su carácter literario.

En tercer lugar, tomaré el caso del único registro auditivo de la voz de Alejandra Pizarnik, en su lectura de “Escrito con un nictógrafo” de Arturo Carrera. Este poema fue leído en la oscuridad por Pizarnik, en la presentación del libro homónimo, en 1972, en una performance de la que proviene el único registro conservado de la voz de la autora. De allí es posible recuperar una materialidad que pervive más allá de la muerte de la autora. El texto leído por Pizarnik presenta fuertes conexiones con la escritura neobarroca que la autora estaba produciendo en la misma época, pero sin darla a conocer del mismo modo que sus poemas publicados. Partiré de la hipótesis de que esta escena puede iluminar el ‘bastardeo’ de las prosas de Pizarnik.

2. Antecedentes en la periodización de la obra de Pizarnik y la conexión de sus prosas con el neobarroco latinoamericano

María Negroni, en *El testigo lúcido* (2003), narra, desde las primeras líneas, su intento de encontrar una clave en los textos de sombra de Pizarnik que le permita releer desde otro ángulo su poesía canonizada.

Tuve, por ese entonces, la visión de una obra sitiada. Los poemas se me antojaron como esas aldeas medievales que expulsaban la podredumbre a sus extramuros: pequeñas fortalezas protegidas por múltiples hileras de murallas, afuera de las cuales se agolpaba lo indeseado. Nunca la poesía me pareció más sórdida (y vulnerable), puesto que era el anverso de aquello que los muros mantenían a distancia: la sexualidad expuesta como llaga, el pútrido olor de los cadáveres. (Negroni, 2003: 12).

¹²⁰ Como mencioné antes, no todas las prosas que Pizarnik escribe en los últimos años de su vida son de publicación póstuma, pero durante la vida de la poeta las que sí son publicadas aparecen sólo en revistas y, por ese motivo, participan de un circuito de lectura diferente del de sus libros de poemas.

Negroni toma la expresión “testigo lúcido”, usada por Aldo Pellegrini para explicar el valor de los momentos líricos de los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, pero esta vez para dar cuenta de la función de las prosas pizarnikianas en el contexto de su obra. El aquellarre desbocado de los textos de sombra permite ver más claramente ese movimiento de recorte y búsqueda de la palabra justa que tiene lugar en los poemas.

Para Negroni, Erszébet (*La condesa sangrienta*), Seg. (*Los poseídos entre lilas*), Hilda la polígrafa, son versiones degradadas de los yoes poéticos de la primera parte de su obra. En este sentido, ella entiende la obra de Pizarnik como un infinito juego de espejos. La búsqueda de un lenguaje sin límites implica en definitiva una ausencia de resto: la podredumbre expulsada al espacio extramuros retorna una y otra vez en diferentes formas, hasta que finalmente termina invadiendo la ciudad.

Negroni habla de una “pereza crítica” (2003: 14), que, junto al carácter inclasificable de los textos de sombra y su no coincidencia con el resto de la obra pizarnikiana, habría contribuido a marginarlos. Resulta interesante el concepto, pero pienso también que la pereza esconde un gesto político, en tanto que encubre un acto de censura. La autora también apunta a la ausencia de una crítica que haya emparentado las prosas bastardas con el neobarroco. En realidad, esta afirmación era bastante acertada en 2001, cuando Negroni publica el artículo “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual”, pero hacia 2002 y 2003 aparecen publicados artículos de la investigadora María Alejandra Minelli que recuperan estas conexiones. Minelli toma, a su vez, como antecedentes a Muschietti (“Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina”: 2001) y a Negroni (2001). En el citado artículo de Negroni ya se encuentran en germen algunas de las principales ideas de su libro sobre Pizarnik, como la que refiere a una adscripción neobarroca de las prosas de Pizarnik. Podemos pensar que por los tiempos de publicación Negroni pudo no haber tenido acceso a los artículos de Minelli cuando escribió su libro, pero en 2017 lo reedita y no modifica esta idea: “Tampoco se ha leído *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* como un texto de pulsión neobarroca, afín al *Fiord* de Osvaldo Lamborghini o, incluso, a la obra de Nestor Perlongher o Susana Thénon” (Negroni, 2017, 11). No obstante, como afirma Minelli, Negroni y Muschietti son las primeras críticas que se ocupan de señalar la importancia de prestar atención a esta genealogía también “bastarda” en la que Pizarnik puede ser ubicada, debido a su “insistencia en el quiste y la excrecencia” (Minelli, 2003: 14) en esta zona de su literatura.

Resulta significativo que uno de los capítulos dedicados a la “sombra” pizarnikiana en el libro/tesis de Negroni se titule “Hacia una poética de la ruina”. Estas teorizaciones se hallan muy en sintonía con las de Cristina Piña a este respecto. Ambas tienen una posición cercana en cuanto a la periodización de la obra de AP, pero la última hablará de prosas “obscenas” (2012: 19/53). En estas obras hay abundantes referencias sexuales y escatológicas (en ambas acepciones). Según Piña son la contracara de la poesía publicada en vida de la autora, en la que lo tabú está cuidadosamente suprimido/reprimido, mientras que aquí es puesto parcialmente en escena de modo inquietante.

En el libro de Piña de 1999, titulado *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*, ampliado y reeditado posteriormente, una de las entradas se titula “Una estética del desecho”. En este capítulo analiza la publicación de *Textos de sombra y últimos poemas* (edición ordenada y supervisada por Olga Orozco y Ana Becció) en 1982¹²¹ como un “libro de desechos/deshechos: textos desechados de libros anteriores, textos sin hacer por ausencia de sobre-escritura correctiva, textos que rearticulan tanto desechos de textos ajenos, como de textos propios anteriores, en un montaje que muestra sus costuras y su forma de ensamblar” (Piña, 2012: 58). De acuerdo con Piña, el sujeto que aparece en los poemarios de Pizarnik es el de la lírica elevada y culta, que deja afuera los elementos vinculados con cierta corporalidad no contenida. En el libro de des-hechos, por el contrario, “el cuerpo reclama sus fueros y su materialidad desde sus nombres y sus gestos más brutales y menos culturalizados, más procaces e indecentes” (Ídem, 60). Esta crítica lee también la aparición de esta fuerte carnadura corpórea como un retorno de lo reprimido: “Todo siniestro y divertidísimo a la vez, con la insistencia metonímica y salvaje de algo largamente reprimido que de pronto se pone en ebullición y parece que nada, sino la muerte, lo puede detener” (Ídem, 60). Se trata de una escritura que construye el reverso del sujeto prestigioso a través del cual la poesía pizarnikiana se había construido. La poética de Pizarnik, de alguna manera, se auto-fagocita en estas prosas bastardas y *devuelve*, literalmente, aquello que antes había relegado a las márgenes de su ciudad sitiada.

Carolina Depetris en “Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la crueldad poética” (2008), analiza el viraje que se produce en el trabajo poético de

121 Pizarnik, Alejandra (1982); *Textos de sombra y últimos poemas* [Edición ordenada y supervisada por Olga Orozco y Ana Becció]. Buenos Aires, Sudamericana.

Pizarnik a partir de 1968 y la vinculación entre este cambio y las apropiaciones del concepto artaudiano de “crueldad”. Señala que mientras que en su obra lírica previa Pizarnik buscaba la palabra “justa” enfrentando la imposibilidad de hallarla a través de un lenguaje convencional y discreto, a partir de *Los poseídos entre lilas* y de *Hilda la polígrafa* adopta la fórmula de “escribir para la mierda” dislocando la relación entre significado y significante. Asimismo, la apropiación de conceptos del *Teatro de la crueldad* le habría posibilitado poner en primer plano la materialidad discursiva y corporal en su escritura. La periodización de Depetris difiere en un aspecto de la de María Negroni. La primera ubica como punto de quiebre el poemario *Extracción de la piedra de locura* (1968), porque considera que allí ya se perciben signos de la experimentación con el lenguaje y la efervescencia de elementos del orden de la ‘baja corporalidad’ (en sentido bajtiniano) que empiezan a socavar la armonía y el orden de la composición de los poemas ‘clásicos’ de Pizarnik. En cambio Negroni piensa que *La condesa sangrienta* (1965) funciona como punto de articulación entre la zona visible y la zona invisible de su obra en la medida en que en ella se imbrican la estetización de la melancolía con la obscenidad, la poesía y el crimen, la autoría propia y el plagio.

Delfina Muschietti en “Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina” (2001), en una nota a pie de página, incluye dentro de la lista de escritores neobarrocos que crea Néstor Perlongher en “Caribe trasplatino” (1991) los textos de sombra de Alejandra Pizarnik y la obra de Susana Thénon. Luego, en “Alejandra Pizarnik: la vía del género, la voz de los jóvenes” (2012), da cuenta del juego lingüístico y del humor obsceno en las prosas de la autora. También habla de una auto-censura en los textos publicados post-mortem, retomando una idea que ya está planteada en *El testigo lúcido*, como pregunta: “¿Por qué la autora misma los censuró?” (Negroni, 2003: 16). Voy a retomar este punto en breve.

En los textos auto-censurados que fueron publicados post-mortem en *Textos de sombra y últimos poemas*, llama la atención la tendencia al juego lingüístico provocativo y de humor casi obsceno, la tensión hacia soltar la lengua y dejar las buenas maneras. Oliverio Gironde y Antonin Artaud desbocándose en la voz de una mujer, que deja el camino abierto para obras posteriores: Susana Thénon, María del Carmen Colombo, Verónica Viola-Fischer. (Muschietti, 2012: 96).

Interesa ampliar aquí las referencias a los textos de Alejandra Minelli que mencioné previamente. Se trata de “Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio” (2002), y “Las olvidadas del neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio” (2003). En estos dos artículos analiza cómo en el marco

de la corriente neobarroca o neobarrosa débilmente estructurada en el río de la Plata pero con cierta voluntad programática de grupalidad, manifestada en particular por Néstor Perlongher y César Aira (grupalidad que incluye a Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini y Copi, por ejemplo), Marosa di Giorgio y Alejandra Pizarnik resultan olvidadas y no reconocidas como precursoras. Minelli se ocupa entonces de recuperar las afinidades estéticas entre la producción de estas autoras y el neobarroco/neobarroso.

3. Atracción y rechazo por los ‘textos de humor’. ¿Autocensura o censura del grupo íntimo?

En el proceso de escritura de los textos llamados “de humor” por parte de la poeta, se daba un fenómeno simultáneo de atracción y temor, como si la convocaran a uno de sus rincones psíquicos más peligrosos. En este sentido, en una entrada del 2 de junio de 1970 (Cuaderno de abril a noviembre de 1970), en los *Diarios*:

Vértigo y náuseas. Advertí que el texto de humor me hace mal, me descentra, me dispersa, me arrebató fuera de mí —a diferencia, por ex., de los instantes frente al pizarrón, en que me reúno (o al menos me parece). Sin embargo, ninguno de los poemas por reescribir me enfervoriza. El texto de humor, por el contrario, es la tentación perpetua. (Pizarnik, 2013: 953)

Salta a la vista, en una primera lectura, la conexión explícitamente establecida por la autora entre estos textos y la enfermedad. Parece haber un correlato muy fuerte entre el equilibrio de los poemas, el justo lugar que cada parte ocupa en ellos, la armonía de su conformación, y lo que ocurre en el interior de la psique de la poeta. A esto apunta cuanto menos la entrada que cité previamente. Como si la poeta nos invitara a leer su obra y su vida como un continuo en el que el adentro y el afuera, lo público y lo privado, resultan indisociables. No obstante, pienso que más allá de que la poeta *confiesa* en sus diarios lo mal que le hacen los escritos de humor, y esta pugna por escribirlos (se auto-exhorta en muchas entradas a continuarlos) o no escribirlos, la censura no opera sólo desde su subjetividad. Hay también una introyección de valoraciones ajenas, una censura del círculo íntimo que coadyuva a que toda una parte de su producción termine configurando su obra de sombra. Tomaré algunos ejemplos de cómo este fenómeno tiene lugar en sus *Diarios*. También en el “Cuaderno de abril a noviembre de 1970”, leemos: “Luego la gente. La gente no quiere saber nada de mis textos de humor. Par ex. Martha Álvarez; par ex. todo el mundo” (2013: 956), en la entrada del martes 22 de julio. Y el miércoles 20

de agosto: “No es un azar si he perdido interés en los textos de humor. Me parece que Paco es responsable de mi desinterés” (2013: 957).

La recepción de estas obras ha cambiado, gracias a la labor de críticas como Cristina Piña, Delfina Muschietti, María Negroni y María Alejandra Minelli. Pero, en cierto nivel, algo del orden de una lectura en clave psicológica aún pervive. A este respecto, Ivonne Bordelois, en las Jornadas Pizarnik que tuvieron lugar en el MALBA en 2016, afirmó que las prosas eran textos “sintomáticos”¹²² del desequilibrio psíquico de la poeta. Quiero señalar que Bordelois hace en sus intervenciones la aclaración de que sus lecturas están marcadas por la cercanía afectiva con Pizarnik, y que esto necesariamente sesga su mirada¹²³. Tomo la categoría de textos sintomáticos no en referencia a la lectura puntual de esta ensayista sino en la medida en que en esta coagulan las percepciones y valoraciones de ciertos sectores de la crítica sobre las prosas póstumas y sobre la figura de Pizarnik¹²⁴. Como señalé, la conexión entre estos textos y la enfermedad está ya *escrita* por Pizarnik, en las reflexiones a este respecto que efectúa en sus *Diarios*. Pero, el interrogante que surge es si deberíamos tomar esta vinculación *al pie de la letra*, o indagar un poco más allá. Como decía, los textos que han sido llamados “sintomáticos” presentan una fuerte experimentación con el lenguaje y, ni bien profundizamos en ellos, revelan sentidos para nada azarosos, como explica Evelyn Fishburn en su trabajo ya citado. Recordemos su propuesta: “Mi objetivo, en este análisis, es revelar una base de sentido y lógica interna en lo que parece azaroso” (2007: 42, traducción propia).

A este respecto, pienso que hay mucho de política en la decisión de qué puede decirse en poesía o en literatura, y, más específicamente, qué puede decir una mujer. No es casual que sean justamente estos los textos que más desenfadadamente ponen en primer plano la sexualidad, la enfermedad, lo monstruoso y la muerte, y que la infancia (una imagen *queerizada* de la infancia) ocupe en ellos un lugar destacado. Por algo Delfina Muschietti enfatiza el hecho de que la que se *desboca* es una mujer, en un gesto que

¹²² Bordelois, 2016: inédita.

¹²³ En “Alejandra Pizarnik: la sonrisa desde el precipicio”, nota publicada en *ADN Cultura, Diario La Nación*, el 26 de septiembre de 2014, leemos: “En otras palabras, más que textos, estos escritos me parecían o me resultaban síntomas, y nunca he podido distanciarme suficientemente de ellos como para considerarlos de otra manera, lo cual, naturalmente, desvirtúa la interpretación literaria, como la que ofrecen en este punto los escritos críticos de María Negroni o Cristina Piña”.

¹²⁴ Citemos a este respecto una crítica publicada en el diario *La Nación* contemporáneamente a la publicación de *Extracción de la piedra de la locura*, libro que aún no resulta tan disruptivo como las prosas póstumas pero que abre camino a ellas. “Una autocrítica debe imponerse como coherente acción del estímulo más profundo. Así lo pide la poesía y tantos admiradores frecuentes que se interesan por la eternidad de Alejandra Pizarnik” (En *La Nación*, 10 April 1968).

resulta inaugural o instaurador de otras discursividades también en *boca* de mujeres poetas:

En los textos auto-censurados que fueron publicados post-mortem en *Textos de sombra y últimos poemas*, llama la atención la tendencia al juego lingüístico provocativo y de humor casi obsceno, la tensión hacia soltar la lengua y dejar las buenas maneras. Oliverio Girondo y Antonin Artaud desbocándose en la voz de una mujer, que deja el camino abierto para obras posteriores: Susana Thénon, María del Carmen Colombo, Verónica Viola-Fischer. (Muschiatti, 2012, 96).

Ya en *El testigo lúcido* María Negroni daba por sentada la auto-censura en los textos publicados post-mortem, en la formulación de la pregunta: “¿Por qué la autora misma los censuró?” (Negroni, 2003, 16).

Para que podamos ver la distancia estética entre la poesía canonizada y los textos de sombra, tomaré como ejemplo un poema de *Árbol de Diana*¹²⁵, y lo compararé con un fragmento de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*¹²⁶. *AD* es quizás el poemario más estilizado, acabado, tendiente a un laconismo sepulcral. Y *BP* es el lugar donde el “volcanvelorio de la lengua” hace erupción.

sólo la sed
el silencio
ningún encuentro
cuidate de mí amor mío
cuidate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra. [“Poema 3” de *AD*. (2014a: 105)]

-Conocer el volcanvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores -dijo el Dr. Flor de Edipo Chú.

-Usted prometió enseñarme a pintar con un pincel, no con la lengua -dijo A.

-Ni un aforismo más. Pero estudiarás el pacaladiario con flecos de la pittura o los nombres de oro que configuran el vacablufario pictórico. De modo que cerré los oídos y abrí las piernas. [“El gran afinado”, en *BP*. (2014b: 109)].

En el primer poema se recurre a las imágenes que configuran el inventario poético-subjetivo pizarnikiano: “la silenciosa en el desierto”, “la viajera con el vaso vacío”, a las que se suman, en diferentes poemarios, la “niña de seda sonámbula” (Pizarnik, 2014a: 114), “pequeña estatua de terror” (60), “viajera de corazón de pájaro negro (147), “hija del viento” (77), etc. Los poemas de *AD* tienen una construcción ordenada, musical y espacialmente equilibrada, donde las entidades verbales y el yo poético no aparecen solapados y desmembrados como sí ocurrirá a partir de *Extracción de la piedra de locura*. Ese último poemario opera como una bisagra en la obra pizarnikiana, porque guarda

¹²⁵ En adelante: *AD*.

¹²⁶ En adelante: *BP*.

puntos de contacto con la poesía minimalista de los libros anteriores, pero también conecta con la prosa experimental cuya culminación se encuentra en las prosas bastardas. Como señala Carolina Depetris: “La brevedad, la concisión, la exactitud son hasta *Extracción de la piedra de locura* los elementos configurantes del poema perfecto: un poema que se conforma con la precisión de un teorema, conteniendo las digresiones, eliminando las ambigüedades, reconduciendo la expresión hacia el encuentro de una esencialidad poética depurada, concentrada en forma y contenido como un aforismo.” (2008, 64). Esa concisión, brevedad aforística, búsqueda de perfección formal, cambian a partir de *EPL*. La escritura ya no es regida por ese control formal absoluto y pasa a estar liberada a los juegos con su materialidad. En este pasaje, en este umbral entre los dos “momentos” en los que la crítica divide la obra de Pizarnik, esto es: obra poética publicada en libro, y su obra de sombra (o prosas bastardas) publicadas generalmente en revistas, se puede ver en qué medida la forma poética es siempre cuerpo en Pizarnik. Tanto es así que en la liberación formal de piezas como *BP* o *Los poseídos entre lilas* hay también una liberación del cuerpo. Como señalé, el acuerdo sobre la fecha divisoria entre las dos obras no es absoluto: Negroni ubica esta división en 1965 y Depetris en 1968, pero la catalogación de las prosas de publicación póstuma en formato libro como una sección claramente diferenciada de la producción de Pizarnik se mantiene.

En *BP* entra en juego el “resto” de la poesía anterior en varios sentidos: por un lado, porque allí aparece la sexualidad y lo escatológico, pero también porque incorpora otros registros, que tienen que ver con zonas de la cultura popular inexploradas por Pizarnik en su obra reconocida. No resulta casual que la zona de la escritura pizarnikiana en la que ocupan un lugar central las corporalidades, a menudo infantiles, sexualizadas y cargadas de elementos escatológicos haya resultado ‘basterdeada’. Se trata de textos formalmente mucho más experimentales que la poesía publicada pero que, al mismo tiempo, ponen en escena elementos abyectos. Interesa indagar entonces el carácter político que entraña la censura, aunque esté aparentemente sostenida en razones estéticas. Es posible pensar las relaciones entre la obra canonizada y los textos de sombra de Pizarnik a partir del concepto de *exforma*, acuñado por Bourriaud. Él entiende bajo esta categoría “la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder” (Bourriaud, 2015: 11). El punto de partida de la *exforma*, según Bourriaud, es el residuo que se genera a partir de un gesto de exclusión (Ídem). Podríamos decir que a partir de lo obliterado en la poesía canonizada de Pizarnik, i.e., los elementos abyectos que Negroni

situaba en las cloacas de la ciudad amurallada, se produce un resto. Este resto va al centro de la escena en las prosas ‘bastardas’. Al mismo tiempo, estas prosas harán lugar para la voz canonizada, pero esta vez esa será justamente la zona ‘bastardeada’ de los textos bastardos.

Entonces, en las prosas, específicamente en *BP* hay una voz recuperada para ser acallada: la voz solemne de los poemas publicados por Pizarnik en vida. La escuchamos por ejemplo aquí: “Hay cólera en el destino puesto que se acerca ...” (Ídem: 132), o en “Yo ... mi muerte ... la matadora que viene de la lejanía. ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir?” (Ídem: 133). Esta voz será silenciada/ burlada con diversas admoniciones, al estilo de “Sacha, no jodás” (Pizarnik: 2014b: 134). Cabe recuperar, a este respecto, la idea del *après coup* freudiano, que Bourriaud entiende como la segunda aparición de un mismo evento, que hace que el primero cobre sentido (2015: 70). La reaparición de las *voces cultas* en el diálogo disparatado de *BP* implica una auto-parodia. Como si también en Pizarnik esa gravedad que reenvía a los grandes interrogantes filosóficos (“Yo, mi muerte”) debiera aparecer primero como tragedia y después como farsa. Esto se conecta con las teorizaciones de Hal Foster en *El retorno de lo real* (2001), sobre los vínculos entre vanguardia y posvanguardia: la repetición es la que otorga inteligibilidad al arte de vanguardia, que en su primera aparición reviste el estatuto de trauma psicológico, y como tal no puede ser procesado. Pizarnik instala una clave de lectura en su prosa a partir de esta “farsa”. No sólo buena parte de la crítica anclará su lectura en las reubicaciones de elementos residuales en el centro de la escena de la producción pizarnikiana, sino que también las puestas en voz de los poemas de Pizarnik en la década del ’80 en Buenos Aires arrancan su obra de la tragedia y de la lectura necrológica para convertir a la poeta en una suerte de ícono punk¹²⁷. Además, a partir de los lineamientos mencionados, podemos ver su obra prosística como reescritura y *apropiación* en clave humorística-obscena de su poesía canonizada.

Hay, entonces, dos grandes “movimientos” en la obra de Pizarnik: uno apunta a una estilización, a un ideal estético contenido – sobrio –, donde nada está de más. El otro

¹²⁷ Como señalé en el capítulo 4, la obra de Batato Barea no podría ser pensada sin tener en cuenta su apropiación de la obra de Pizarnik. En sus puestas en cuerpo de poemas de Pizarnik percibo un movimiento similar a aquel que ella misma efectúa en su obra de sombra respecto de su poesía publicada, en el sentido de una auto-parodia. En este sentido es interesante señalar que en la época en la que se produjeron las obras de Batato las prosas de Pizarnik no eran accesibles.

apunta al “de más”, otorga lugar al residuo, a todos aquellos elementos que primero habían sido descartados. Es posible pensar estos movimientos de selección entre lo mostrable y lo no mostrable a partir del concepto de *exforma*. La reaparición de las voces del momento estilizado en el segundo “período” de la obra pizarnikiana abre la posibilidad de nuevas lecturas: se trata de una repetición, pero transformada.

4. **Literatura y vida: Una cinta de *Moebius***

He mencionado ya el trabajo de Mariana Di Cìò, titulado “Errance et positionnement dans la lecture d’Alejandra Pizarnik” (2008), donde utiliza la imagen de la cinta de *Moebius* para dar cuenta de las continuidades entre la vida y la obra en Alejandra Pizarnik. Esta autora señala que la obra de Pizarnik es a menudo leída en clave biográfica y, más precisamente, a través de la figura del poeta maldito, lo cual ha generado perspectivas restringidas que obstaculizan el punto de vista y constriñen la riqueza de los textos. Concuero en que ha habido una tendencia generalizada en la crítica a leer biográficamente, o más aún, necrológicamente, la obra pizarnikiana. Pero también me interesa pensar las “contaminaciones” entre vida y literatura gestadas por la propia autora en sus autofiguras como estrategias poético-políticas para construirse un lugar como escritora. Este aspecto resultará más claro cuando me detenga a analizar el funcionamiento de la ‘enfermedad’ en Pizarnik, no sólo como forma de auto-minorización, sino también como una suerte de ‘treta del débil’ desde la cual la praxis creativa es posible.

Di Cìò afirma, siguiendo las teorizaciones de Dominique Mangueneau (2004), que la obra literaria surge de una constante transacción entre el espacio biográfico y el espacio literario, que crea, en un mismo movimiento, la obra y sus condiciones de posibilidad. Pero, en el caso de Pizarnik, este movimiento va aún más lejos, en la medida en que se integran a la construcción de la obra no sólo las condiciones de producción sino también las de recepción. Este punto resulta claro si tenemos en cuenta cómo las prosas bastardas de Pizarnik siguen siendo leídas, en cierta medida, como excrecencias de una psique perturbada y no como experimentaciones con el lenguaje.

Para Di Cìò, en la escritura de AP hay un desplazamiento y una interpenetración de dimensiones en las cuales se configuran aspectos de una subjetividad literaria-vital. Las figuras de yo poético que aparecen en poemarios como *AD*, por ejemplo, se ubican en localizaciones liminales y en estados nebulosos de la consciencia, de modo tal que su

configuración favorece la asimilación no sólo entre sujeto biográfico y sujeto lírico, sino también con otras representaciones marginales, o avatares de escritor, como la errante, la nómada, la poeta inspirada, la escritora maldita. Estas repercuten como un *bumerang* sobre el sujeto biográfico, hasta casi disolverse en él.

La amalgama entre estos yoes escriturales y las autofiguras pizarnikianas no es un efecto de lectura gratuito, sino que fue alentada por la propia obra, y por las innúmeras coincidencias con la persona biográfica. Cabe tener en cuenta que las figuras que retoma Di Ciò, y de las que Aira se queja porque considera que han contribuido a hacer de la autora un pequeño adorno en las estanterías de la literatura, tienden en su mayoría a miniaturizarla y a congelarla en una niñez siniestra. Lo que ocurre con estos yoes en las prosas de publicación póstuma en formato libro es que devuelven otra imagen de la infancia, en la que el contacto con lo abyecto es explícito.

[...] lejos de ser la expresión romántica del yo del autor, este entrelazamiento intencional entre la vida y la obra es parte de una compleja estrategia de construcción autoral, que Pizarnik nombrará, no sin ironía, ‘el personaje alejandrino’ y cuya clave reside, precisamente, en una juventud y una inocencia que sin embargo estarán llenas de ambigüedad (Di Ciò, 2008: 40, traducción propia)

El “personaje alejandrino” está atravesado por todas estas imágenes literarias, en las que resuena una estética gótico-romántica, como señala María Negroni en *El testigo lúcido*. Una niña sonámbula, una viajera con una maleta de piel de pájaro, son bibelots que cobran vida en un castillo en ruinas o en una antigua abadía gótica. En este sentido, vibra la ambigüedad a la que hace referencia Di Ciò: porque la infancia pizarnikiana nunca es inocente. Sus yoes extremadamente estilizados de los poemarios publicados, si bien obliteran la sexualidad desaforada a la que la obra de Pizarnik se vuelca a partir de 1968, ya están cargados de muerte y prefiguran el erotismo y la obscenidad posteriores.

5. Enfermedad como ‘treta del débil’ en los *Diarios de Pizarnik*

Señalé que en Pizarnik hay una construcción del ‘yo’ autoral en la forma de una cinta de moebius que aúna vida y literatura. También mencioné que la crítica en buena medida adoptó la imagen del personaje alejandrino fraguada por la autora, y que eso ha redundado en lecturas reduccionistas de su obra, y en una exclusión del canon de sus escritos publicados póstumamente en formato libro. También comenté la lectura de las prosas

pizarnikianas en asociación con la enfermedad mental. Me interesa pensar, ahora, en la construcción de un ‘yo’ enfermo en las autofiguras de Pizarnik, para dar cuenta de la complejidad de esta ‘fábula de la menor’¹²⁸, que, de alguna manera, fue utilizada por la autora para crear las condiciones de posibilidad de su escritura, pero que también, posteriormente, terminó generando la *postergación* y, en cierta medida, la descalificación de los escritos contemporáneos al último período de su vida. Cuando digo que analizaré la enfermedad como fábula de la menor quiero decir que la construcción del sujeto autoral como enfermo o desvalido está íntimamente ligada, en la poética pizarnikiana, a la construcción de la infancia. En ambos casos hay un ‘yo’ miniaturizado que espera el cuidado de otro o de otros, es decir que se trata de dos maneras de sustraerse a mandatos sociales que entran en colisión con la posibilidad de escribir. Asimismo, son dos

¹²⁸ Otros agenciamientos de la enfermedad tienen lugar en la escritura pizarnikiana. Por ejemplo, en muchas cartas que envía a diferentes personas, a menudo se asocia al grado de intimidad que se busca generar con el/la destinataria y a la puesta en escena de deseos y sentimientos trágico-románticos. Las referencias a la enfermedad pueden operar como índice de intimidad, o de una cercanía que existe o que se procura obtener. Asimismo, puede estar al servicio de cierto dispositivo amoroso, de victimización/manipulación sentimental con respecto al interlocutor. Las cartas también ponen de relieve la buena o mala prensa de las enfermedades: con los interlocutores con los que no hay demasiado vínculo, Pizarnik reemplaza ‘depresión’ o ‘esquizofrenia’, por ciertos malestares físicos o accidentes, por ejemplo. En las cartas a Silvina Ocampo, la enfermedad más presente es el asma. Esto lleva a preguntarse si no habrá un correlato entre el tipo de enfermedad que menciona y el vínculo con el/la interlocutor/a. En carta del 20 de noviembre del 1972, leemos: “Ayer fui chez Olga -dueña del mismo enorme grabador que tiene Julio- y, a pesar del pompón, el asma no me dejaba, no me soltaba, no quería que yo respirase como, por ejemplo, mi ‘empleada’, que, hoy lo supe, tiene este nombre: Eva Victoria Paz” (Pizarnik, 2014c: 203). En otra carta, del 31 de enero de 1972: “Yo traduzco sin ganas, mi asma es impresionante (para festejarme descubrí que a Martha le molesta el ruido de mi respiración de enferma). ¿Por qué, Silvina adorada, cualquier mierda respira bien y yo me quedo encerrada y soy Fedra y soy Ana Frank?” (205).

También, a Cristina Campo, otra mujer de su epistolario que se perfila como objeto de amor, le habla de su asma: “Le escribo desde mi peor invierno, presa de la fiebre y de una perpetua crisis asmática que empezó hace un par de meses y parece decidida a no irse. Le cuento esto para que justifique mi silencio. A la vez, no puedo no decirle que estoy habituada al asma, que *no* sufro cuando estoy en crisis, que ya forma parte de mis hábitos el enfermarme y no comprendo por qué me lamentaría” (403). [B.A., 2/VII/1970]. Las enfermedades de los pulmones, como también las del corazón están muy emparentadas con cierta construcción romántica de sufrimiento por pasión. Hay una suerte de cartografía de los males corporales que indica que es mucho más efectivo ubicarse en el lugar de víctima de un amor no correspondido a través de la descripción de una dificultad para respirar o de un malestar cardíaco. Volviendo a Silvina, la ubica en el lugar de salvadora: “Te dejo: me muero de fiebre y tengo frío. Quisiera que estuvieras desnuda, a mi lado, leyendo tus poemas en voz viva” (206). Más adelante, en la misma carta: “Silvina, cúrame, no hagas que tenga que morir ya” (206). Entonces, se trata de construirse como enferma para pedir amor, y pedir ese amor como se pide una cura, un remedio. Estos dispositivos no son para nada nuevos, sino que vienen de la idea de Marsilio Ficino (*De amore*, 1594) del amor vulgar (voluptuoso o carnal), en la que el deseo sexo-afectivo es concebido como profundamente doloroso, como causante de malestar. Si las metáforas del cáncer enlazan su etiología, desde cierta ‘leyenda urbana’ muy difundida, con una represión de los afectos, y si la tuberculosis a fines del siglo XVIII y principios del XIX fue vinculada con un apasionamiento ‘febril’, como señala Susan Sontag, es fácil vislumbrar que amor y enfermedad tienen conexiones estrechas y antiguas en la cultura occidental.

instancias que generan temporalidades diferentes, asociadas a la idea de tiempo *Aión* que he desarrollado in extenso en el capítulo 2.

La enfermedad pone en el centro de la escena al cuerpo. Ese mismo cuerpo que en la vida cotidiana queda invisibilizado por prácticas o rituales que lo ubican en el plano de lo dado (Le Breton, 1990). Asimismo, como señalé, en la enfermedad hay una temporalidad que se sustrae a los ritmos marcados por el mandato de productividad capitalista. En esto el enfermo se acerca al niño que juega, y que, en su juego, detiene el tiempo, escapando al implacable conteo de las agujas del reloj para dar lugar a la infinitud de una temporalidad no parcelada. En la obra de Pizarnik, la enfermedad suele aparecer en estas dos formas: resaltando corporalidades que, en su caso, son no normativas; y como modo de escapar de ámbitos en los que el tiempo se torna opresivo. La contracara de estos usos de la enfermedad ha sido la catalogación de la zona más subversiva de su obra como patológica o sintomática de su enfermedad mental, cuando vemos que allí hay experimentos muy cuerdos con el lenguaje y con la materia verbal.

En Pizarnik la corporalidad aparece, a menudo, asociada a la materia verbal. En su obra, el poema está siempre ligado al cuerpo. Los poemas sufren y duelen tanto como la propia carne de la que está conformada la autora. Entonces, catalogar cierta zona de su obra como síntoma, es, de alguna manera, torsionar una metáfora que formaba parte de las autofiguraciones de Pizarnik (aquella por la que se proponía como máximo deseo “hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo”). Parece que ciertas lecturas fueran hijas del modo en que la poeta propuso ser leída. No obstante, considero que cabe poner en duda estas interpretaciones. Devolver sus prosas al ámbito de lo legible como literatura implica, de alguna manera, rescatarla de las fauces de un canon que se sostiene en ideales falocéntricos. Sino, pensemos por qué en la misma época el movimiento que actualmente conocemos como ‘neobarroso’ estaba produciendo textos muy cercanos a las prosas de Pizarnik pero pergeñados por autores varones.

6. El cuerpo como cartografía doliente

La sintomatología característica del cuerpo-doliente en Pizarnik subraya ciertos órganos por sobre los demás: los pulmones, el aparato respiratorio, donde podemos ubicar el

asma¹²⁹; la boca y el aparato digestivo donde situamos los trastornos relacionados con la alimentación. Pero quizás convendría pensar en la visión, porque es eso lo que está fuertemente en juego en los anhelos de adelgazar y empequeñecerse. Se trata de la construcción psíquica de una imagen especular antes que de un trastorno netamente orgánico. Aquí entra en juego la construcción de sí misma como niña (ser pequeña, ser minúscula, no tener un aspecto ‘maduro’ o sexualizado). Luego la columna: la leve escoliosis. Y por último, la más compleja sintomatología de la enfermedad mental. No es posible pensar las dolencias que mencioné como meramente físicas, porque involucran también a la psiquis, pero sí es posible vislumbrar esas ‘zonas afectadas’ que resaltan y, de esta manera, configuran una corporalidad particular.

Hay un fragmento de una entrada de los *Diarios* donde Pizarnik resume algunas de sus patologías típicas. Se trata de la entrada del 24 de mayo de 1960, en el Cuaderno *Chatenay Malabry*: “[...] que si no fuera por la histeria, por la neurosis, por la esquizofrenia que me provocaron yo sería hermosa, puesto que lo que me impide serlo son los rasgos somáticos en que se expresa mi enfermedad, y además la tartamudez herencia o regalo de mi papá, la miopía, la columna vertebral desviada, las inhibiciones sexuales, la cobardía, etc., etc.” (2013: 325). Aquí hay, no sólo una descripción, sino una etiología de la enfermedad, donde los padres son responsables directos de sus males.

La asfixia es muy mentada en los *Diarios*. A menudo está relacionada con la escritura, o con la imposibilidad de la escritura (en este caso, del diario): “Si no fuera por estas líneas, muero asfixiada” (148) [9 de agosto de 1955]. También en un fragmento del 3 de septiembre de 1959, señala que se identifica con la asfixia de Artaud, y esa enfermedad es vista como una dificultad con la lengua: “No quiero consignar mi estado mental. He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento —en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido—; y también habla de los períodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia” (288). La asfixia parecería, más que un no poder respirar, un no poder hablar/escribir/decir. El asma es la enfermedad más mentada en sus cartas a Silvina Ocampo.

El comer/no comer, como decía, está asociado a un deseo de configurarse como niña. El 2 de noviembre de 1959, dice: “Ahora sé por qué estoy obsesionada por

¹²⁹ Recordemos en este sentido que un gran “enemigo” en los poemas de Pizarnik es el viento. ¿Podría pensarse acaso ese viento como la forma ‘irrespirable’ del aire? ¿El viento pone en evidencia esa función biológica alterada?

adelgazar: es una forma de hacerme más pequeña, más infantil. Porque mi cuerpo adulto me ofende. Por algo es que mis pechos son pequeños. Y no lo eran cuando tenía trece años. Me gustaría enfermar. Tener fiebre. Vivir absolutamente en las fantasías” (304).

Entonces, la enfermedad está asociada a dos cuestiones, bastante opuestas en algún punto: se trata por un lado del empequeñecimiento, de volverse casi invisible, de ser una niña débil. Pero al mismo tiempo se trata de darse el espacio para la fantasía, y para empuñar la pluma. Entonces, lo patológico entra en alianza con la infancia en el sentido de convertirse en bastión contra los mandatos de productividad laboral capitalista para poder producir desde el punto de vista artístico. Una ‘treta del débil’, que se agazapa en su pequeña cueva para desde allí crear. También hay algo en el no-comer vinculado con no permitirse aferrarse a la vida, porque se trata de una de las funciones corporales más ‘voluntarias’ si se quiere: “Mi alimentación disminuye, comienzo a amar la sensación de hambre no saciado. Es más: quiero que el hambre acentúe mi indiferencia, que me envuelva en una nebulosa de olvido. Porque comer normalmente, en mí, es una humillación, es aferrarme a la fuerza a una vida que me rechaza” (262).

Con respecto a la columna, se trata de un factor de incomodidad a veces física pero más a menudo psíquica.

Estoy enferma. Debo tener algo terrible en la columna vertebral. La he recorrido con mi mano y he sentido muchos huesos mal ubicados. Si consulto un médico, me operaría con toda seguridad. La operación no me importa, ni tampoco el sufrimiento, y mucho menos el año que debería yacer como muerta. Lo que me inquieta es que durante todo ese año estaría obsesionada por el temor de no poder levantarme jamás, de que mi columna quedara siempre tiesa (263)

Al mismo tiempo puede ser leída más metafóricamente como ‘desvío’, en asociación con la no rectitud o no “straightness”¹³⁰, como un modo físicamente *queer* de habitar el espacio. Esto entra en sintonía con toda la performance Pizarnik en la que ella compone un personaje anómalo de sí misma, se delinea como una ‘rara’.

Sobre la enfermedad mental de Pizarnik versan buena parte de sus *Diarios*, su poesía y prosa, y una zona amplia de su epistolario, destinada a los más íntimos. En la correspondencia que mantiene durante los cuatro años que está en París con su psicoanalista León Ostrov, la psicosis aparece tácitamente referida, pero nunca es explícita. Se trata más bien de expresar un deseo de gestionar los medios para que la locura no aparezca con tanta fuerza, o al menos para poder convivir con ese desequilibrio que en Pizarnik siempre está vinculado con la creación.

¹³⁰ “Straight” en inglés significa: recto, correcto, y también heterosexual.

7. Una ‘vulnerabilidad atrayente’

Volviendo al tema de los trastornos con la alimentación, la delgadez, por supuesto, es uno de los valores estéticos centrales para la visión occidental, aún imperante, de la belleza, y específicamente de la belleza femenina. Pizarnik no es ajena a esta visión estética. De hecho, la lleva bastante al extremo, al punto de coincidir y converger con aquel movimiento romántico de estetización de la enfermedad que tiene un auge con las epidemias de tuberculosis en los siglos XVIII y XIX. Como señala Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas*, la tuberculosis daba al enfermo un fuerte atractivo sexual. Desde su perspectiva: “La moda de la mujer del siglo XX (con su culto de la flacura) es el último bastión de las metáforas ligadas a la tuberculosis romantizada de fines del siglo XVIII y principios del XIX.” (2003: 13). La vulnerabilidad atrayente pasa a ser el estereotipo de la belleza femenina, mientras que no se espera lo mismo de los hombres, excepto de hombres de rasgos feminizados.

Gradualmente, el aspecto tuberculoso, símbolo de una vulnerabilidad atrayente, de una sensibilidad superior, fue convirtiéndose en el aspecto ideal de la mujer, mientras que los grandes hombres de la segunda mitad del siglo XIX engordaron, fundaron imperios industriales, escribieron cientos de novelas, libraron guerras y expoliaron continentes. (13).

Este ideal de debilidad femenina es bastante contemporáneo, se reactualiza en la visión de la belleza como flacura/raquitismo, en las modelos anoréxicas. Y está muy presente en Pizarnik. La delgadez y la blancura, como así también los ‘hábitos enfermos’ están erotizados/estetizados. Entran en diálogo con la idea de ‘intensidad’, que retomaré luego. En carta a Marta Mosquera Eastman, le da un tinte sensual a su apariencia enferma: “Pero vos recordáme (estoy distinta) par. ex. pálida flaca erótica” (Pizarnik, 2014c: 450). Esa contigüidad de atributos no es casual, se trata de elementos íntimamente asociados en el imaginario pizarnikiano de la belleza femenina. Como señala Sontag, la delgadez extrema y la debilidad física que forman parte de los ideales estéticos que pesan sobre las corporalidades femeninas redundan en una miniaturización/ infantilización que torna a las mujeres frágiles, vulnerables, y, en cierta medida, incapaces.

Sería necesario, de todos modos, contrastar esto con la idea de flacura como modo de mantener la propia corporalidad en un estadio infantil anterior a la presencia de signos externos de madurez sexual. ¿Estas dos cuestiones se oponen? En Pizarnik la infancia es una esfera vital sumamente sexualizada. De alguna manera, la pre-madurez sexual así de explícita se puede leer como una forma de enfatizar lo sexual, más que anularlo. Un

fragmento de carta a Cristina Campo, del 2 de julio de 1970, puede servir para poner en evidencia la conexión entre cierta visión *queer* erotizada y sexualizada de la infancia, con los atributos mórbidos de delgadez extrema y aspecto exangüe: “Otra cosa (Cristina ¿me quiere siempre? ¿le gustaría verme ahora, anormalmente aniñada por los cabellos largos (como de chica), tan pálida y frágil que cuando me encuentro ante un espejo me sonrío para darle ánimos (no es para asustarla que anoto estos detalles: me gusta ser pálida, me gusta ser una enferma, etc.)” (2014c: 403). Hay un disfrute, un placer mórbido en esa fragilidad, en esa niñez vestida con sudario, que Pizarnik construye para seducir.

8. Enfermedad y tiempo de creación

Señalé previamente que la enfermedad pone en juego una temporalidad otra, que puede sustraerse a los mandatos de productividad capitalista. En este sentido, cabe retomar la distinción entre Cronos y Aion, a la que hice referencia en el capítulo 2: el primero es un tiempo dividido, mensurable, en el que se delinea la escisión entre pasado, presente y futuro con claridad, donde reina la causalidad lógica. Se trata de un tiempo que siempre parece estar agotándose, y sobre el que pesa la demanda de productividad. En cambio, Aion es el tiempo del juego y del arte, no es eterno, pero procura la impresión de un presente absoluto y da lugar a un estado de máxima concentración. Este es el tiempo no-mensurado, el instante en el que todo parece ser posible, más allá de la tiranía de los relojes. En Pizarnik hay una pugna entre estos dos modos de concebir la temporalidad. La verdadera poesía surge en el segundo, en el entregarse al infinito-instante del juego artístico. Aquí tanto la infancia como la enfermedad son modos de entregarse a Aion, porque ambas proporcionan coartadas eficaces contra la pesadez de Cronos, de diferentes maneras.

Hay una serie de reflexiones que tienden a la productividad regulada por horarios, pero existe en Pizarnik una certeza profunda de que ese no es su modo de crear. “Siempre, después de una noche sexual, hago planes de orden: ordenación de escritos, de lecturas, etc. Como quien estuvo al borde de la muerte y al incorporarse proyecta actos sanos y enérgicos” (2013: 711) [12 de marzo de 1965]. Pero básicamente Pizarnik sabe que no puede. A menudo se queja de no lograr levantarse temprano, de generar ese caos que hace que las noches y los días no puedan ser separados. Hay una prosa breve en la que, de alguna manera, se burla del orden del reloj. Este texto se titula, “Con horarios”. En él Pizarnik construye un escenario onírico, surreal, y plagado de presencias grotescas, en un

café llamado ‘Au rêve’ (en el sueño), donde trabaja en una franja horaria determinada, fija y muy reducida: de 12.40 a 13.50 hs. Pero a pesar de la estrechez de esos horarios, ella de alguna manera consigue dar libertad a la prisión: “En el café ‘Au rêve’ yo fluía y me deslizaba; el muro se había vuelto río” (2014b: 60). Pero esto no ocurre más allá del ‘Au rêve’, no se traslada a la vigilia, de acuerdo con lo que se lee en sus textos autobiográficos.

En sus *Diarios* hay una tendencia a ver la enfermedad como refugio poético. La enfermedad está asociada al encierro, y este, a su vez, a la creación. Se trata, de alguna manera, de darse un espacio-tiempo obligado para la escritura. El 22 de octubre de 1959, escribe: “Hoy vi al Dr. P. Habló de mi vida enfermiza. ‘Usted parece practicar una filosofía de la muerte’. Cigarrillos, café, alcohol y encierro en mi habitación colmada de libros” (2013: 298). Asociar la enfermedad a la creación es una idea problemática, y Pizarnik a menudo la critica. Pero estos cuestionamientos ponen en evidencia la fuerza de esa tendencia. Citaré como ejemplo un breve fragmento de su diario, correspondiente al 29 de noviembre de 1959, escrito cuando se enferma de rubeola, y se quiebra su ilusión de que una enfermedad prolongada la puede liberar de sus compromisos y habilitarla a entregarse a la creación:

De todos modos, ya no siento que una enfermedad, cualquiera que sea, podría solucionar mis conflictos. Antes, es decir antes de esta experiencia, vivía a la espera de una enfermedad grave y prolongada que me permitiría leer y escribir y estar en calma. Amparada del mundo y de mí misma. Ahora no -. Por primera vez sé -he aprendido- que no deja de ser importante contar con un cuerpo sano y perfectamente disponible (2013: 308).

La no regulación de los horarios se vincula con la infancia *queer* en la que Pizarnik se inscribe: se trata de un modo diferente de vivir la demora en el dominio de la niñez. Pizarnik se instala en la infancia para no salir, y en esta permanencia excesiva radica su convergencia con el “mal”, y su torsión *queer*: como he mencionado, de acuerdo con Kathryn Stockton (2009) el niño *queer* (y todos los niños lo son) es el que puede gestionar modos de crecer que escapan a la metáfora del *grow up* para desplegarse hacia los lados, hacia los bordes. También la enfermedad como temporalidad especial se asocia a la valoración de la intensidad por sobre la extensión de la vida. Como señalan Alicia Vaggione y Gonzalo Aguilar en “Potencias de la enfermedad” (2016), en el momento de emergencia del sida, Néstor Perlongher ponía el acento sobre una forma de proceder de la medicina centrada en un esquema lineal que privilegia la extensión de la vida por sobre su intensidad.

Envueltos en una red de encuentros sociales, los cuerpos producen intensidades [...] La perspectiva médica suele no tener en cuenta esos laberintos del deseo: básase, por el contrario, en un esquema más lineal. La vida no sería tomada, desde el punto de vista de la medicalización, en su sentido intensivo, sino solo en su sentido extensivo. Menos importaría la riqueza o la calidad de experiencia de vida que la frialdad estadística de años alcanzada por un individuo (2).

Perlongher es uno de los escritores clave de la corriente neobarroca/neobarrosa en el río de la Plata, y su modo de concebir la intensidad por sobre la extensión temporal como valor vital preponderante es otro punto de convergencia con Pizarnik. En Pizarnik, que en una etapa muy precoz dictaminó que iba a suicidarse a la edad de sus poetas malditos predilectos, hay un acento fuerte en la valoración del límite, de esa llegada al fondo último del desenfreno, que también implica rupturas con toda tentativa de ordenar el tiempo. Los excesos báquicos que le causan malestar aparecen a menudo en la correspondencia con su psicoanalista León Ostrov, durante los 4 años de su estancia en París. Por ejemplo: En la carta 13: “Anduve enferma: el corazón, la tensión, etc. Resultado: debo llevar una vida controlada y ordenada sin instantes paradisíacos proporcionados por el alcohol y ciertas pastillas que me hacían feliz (es una historia larga)” (Ostrov, 2012: 75). Y también, luego, en la carta 15: “Lo que me parecía una enfermedad sin nombre, una lenta agonía de orígenes desconocidos es una vulgar *maladie du foie*, resultado de mis excesos báquicos. A mí de cuidarme y protegerme ahora: lo difícil, cómo quererse, cómo guardarse y no hacerse daño” (79). Hay tentativas frustradas de cambiar esos ‘malos hábitos’, y sucesivas recaídas, con recaídas en nuevos malestares, a lo largo de las cartas a Ostrov y de toda la diarística pizarnikiana.

Thomas Anz en su artículo “Argumentos médicos e historias clínicas para la legitimación e institución de las normas sociales” (2006), explica cómo en la modernidad el pensamiento médico social pasa de un esquema en el que se consideraba la enfermedad como producto de una no adaptación del sujeto a las normas a otro en el que las normas mismas son cuestionadas como causantes de enfermedad sobre el individuo. En el modo de construir su relación con las normas sociales Pizarnik se desplaza entre estas dos perspectivas. Las normas sociales son siempre cuestionadas por la autora, pero eso no quita que perviva al menos el deseo de creer que en caso de acomodarse a cierto orden, su salud mejoraría. En consonancia con la fórmula citada por Anz: “La medicina se convierte en un acto de regulación de la capacidad de trabajo” (37). Esto se ve en la correspondencia con Ostrov donde Pizarnik cuenta sus faltas para ponerles el límite de la escritura, a la espera de recibir a cambio un ‘orden’ en la palabra del analista (analista

que, por supuesto, no responde con aleccionamientos). Se puede ver a través de esta estrategia cómo la enfermedad *aniña* a Pizarnik, la ubica bajo una tutela externa. Pero, al mismo tiempo, las cartas le permiten hacer un ejercicio de control sobre sus aconteceres psíquico-físicos.

9. Cuerpo y escritura / escritura del cuerpo / cuerpo de la escritura

En su estudio introductorio a la edición de la correspondencia entre Alejandra Pizarnik y su primer psicoanalista, León Ostrov, Andrea Ostrov enfatiza la carnadura corpórea de los textos:

En estas cartas se dibujan además lugares, momentos, situaciones, personas, objetos, recorridos, hábitos, paisajes y rituales de la vida cotidiana, de manera tal que los textos presentan un fuerte anclaje carnal, corpóreo, aquí hay ‘carnadura’, hay un cuerpo doliente o gozoso, pero indefectiblemente presente, aún en las manifestaciones más elevadas del pensamiento abstracto (2012: 17).

Se trata de la ya mencionada cinta de *moebius* que conecta, sin posibilidad de distinción, al cuerpo y al texto en la obra de Alejandra Pizarnik. La enfermedad como metáfora y como campo semántico ponen en evidencia esta cinta. Esto se ve claramente en una carta que Pizarnik envía a Jean Starobinski, donde le dice: “Je crois aussi et surtout en la correction des écrits. ‘Guérir’ un poème signifie guérir cette déchirure si bien définie par P.V. Troxler (Béguin: *L’âme*); signifie aussi se reconstruire” (Pizarnik, 2014c: 429). [B.A., 17/XII/71]. La importancia de corregir los poemas es entonces vital, en términos no metafóricos, porque se trata de curar la ‘desgarradura’, y, de este modo, de la posibilidad de reconstruirse. Curar el poema de sus fallas es curarse.

La enfermedad aparece también en los *Diarios* como punto de conexión entre el cuerpo y la palabra. En un fragmento del 29 de mayo de 1965, dice:

Sin saber cómo ni cuándo, he aquí que me analizo. Esa necesidad de abrirse y ver. Presentar con palabras. Las palabras como conductoras, como bisturíes. Tan sólo con las palabras. ¿Es esto imposible? Usar el lenguaje para que diga lo que impide vivir. Conferir a las palabras la función principal. Ellas abren, ellas presentan. Lo que no diga no será examinado. El silencio es la piel, el silencio cubre y cobija la enfermedad. Palabras filosas (pero no son palabras sino frases y tampoco frases sino discursos) (Pizarnik, 2013: 720).

Esta imagen es bastante compleja: se trata de pensar las palabras como instrumentos de salvación, pero de salvación bio-médica. Ellas permiten acceder a los órganos dañados. Sin embargo, al mismo tiempo, son filosas, cortantes. Hay que utilizarlas con maestría,

con precisión, con cuidado (*le mot juste*). El silencio es la piel que guarda y protege a la enfermedad. Para acceder a los tejidos dañados hay que cortar esa piel, atravesar el silencio cutáneo, superficial. Pero atravesarlo con cuidado.

También, en la correspondencia con Juan Liscano aparece el malestar físico en el proceso de “gestar” los poemas: “Estoy luchando con los nuevos poemas, lucha ‘cuerpo a cuerpo’, como diría Octavio, y estoy enervada y llena de insomnio a causa de esos malditos poemas que me hacen sentir indignada de respirar. En fin, volveré a estar bien en cuanto me conforme algo de lo mucho que escribo ahora” (Pizarnik, 2014c: 167). Entonces, de la misma manera que la palabra puede permitir acceder a los tejidos enfermos con el fin de curar, el proceso de escritura da lugar a síntomas patológicos¹³¹.

En toda la obra de Pizarnik hay una presencia fuerte de lo corporal. Pero esta presencia se va volviendo cada vez más evidente a medida que nos acercamos al último período de su vida, a aquel en el que en el curso vital va agravándose la enfermedad. Como si su escritura refractara, de alguna manera, el concepto de David Le Breton (1990) de que el cuerpo enfermo se torna visible, el dolor y la sintomatología patológica vuelven flagrante su evidencia, su materialidad. Esto parece ocurrir en la escritura pizarnikiana: la visibilidad del cuerpo coincide con el tramo de mayor gravedad de su enfermedad. No obstante, esto no nos habilita a pensar esta parte de su obra como *síntoma*, en la medida en que las prosas de publicación póstuma en formato libro son textos literarios (no registros médicos) que dan cuenta de una profunda experimentación con el lenguaje.

10. Corporalidades bastardas

La cinta de *moebius* escritura-cuerpo enloquece con las prosas que Pizarnik no publica en vida en formato libro, aquellas que María Negroni llama ‘prosas bastardas’ (2003). Antes había preguntado: ¿De dónde viene el carácter bastardo de estas prosas? ¿De la propia Pizarnik, o de su entorno, quizás no preparado para escucharlas de boca/mano de una mujer poeta? Si leemos la correspondencia que Pizarnik mantuvo durante los últimos años de su vida con escritores y con editores a nivel local e internacional, es evidente que ella sí quiso dar a conocer lo que denominaba ‘textos de humor’. ¿Entonces por qué la crítica sigue sosteniendo que Pizarnik despreciaba y no reconocía estos textos?

¹³¹ ¿Se podría pensar esta ‘gestación’ de los poemas como lo que ocurre cuando se consume por primera vez un medicamento homeopático, que genera malestar como camino a un posterior equilibrio?

Mencioné ya la categoría de textos sintomáticos empleada en referencia a prosas como *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. En la correspondencia de Pizarnik con personas de su círculo íntimo como Osías Stutman, e incluso Ivonne Bordelois, había muchos juegos con la materialidad discursiva semejantes y hasta idénticos a los de estas piezas, que formaban parte de un intercambio lúdico. Citaré a este respecto un fragmento de una carta dirigida a Ivonne Bordelois, no datada ni fechada (pero ubicada entre 1963 y 1964):

Es de noche y es tarde; de allí que me apure como si ello tuviera que ver con la cosa en sí. Bravo por Mme. Maffei¹³². Le haremos un Bonnefoy que entrará en los anales de la lit. universal que no por anales los hemos de despreciar, más vale anal en mano que lo contrario (cf. Tácito, Anales complejos, suivi de Complejos anales).

El juego procaz con el significante “anales”, asociado a complejos, reaparecerá casi sin variaciones en *Los poseídos entre lilas*, en un diálogo entre Seg. Y “Car.: Que conste en los complejos anales de nuestra historia que dije perdón” (2014b, 171). A este tipo de coincidencias entre el humor que Pizarnik ponía en juego en sus vínculos íntimos y que se pueden observar en su correspondencia y sus textos de sombra apunta Evelyn Fishburn (2007). Este humor ‘obsceno’ también se halla presente en la relación epistolar con Ivonne Bordelois, aspecto que quizás podría haber incidido en su percepción sobre los textos “de humor” de la poeta. Cabe observar cómo la idea de que ciertos textos son sintomáticos de la enfermedad mental se vincula con un dispositivo que Pizarnik había instalado por sí misma en sus auto-figuraciones: pensar su escritura como cuerpo a curar/sanar, y pensarse a sí misma como poesía a corregir. Entonces la crítica retoma un modo de autofigurarse pizarnikiano para socavar el estatuto literario de buena parte de su obra: ya no se trata de literatura, sino de enfermedad.

La corporización o carnadura que va adquiriendo la escritura de AP hacia fines de la década del 60 es un punto en el que la crítica está de acuerdo. Carolina Depetris en un trabajo que ya he mencionado (2008) vincula este proceso con la cada vez mayor receptividad de Pizarnik hacia la obra de Antonin Artaud: en sus *Diarios* y en su correspondencia leemos menciones al autor, y este autor resulta clave en la escritura literaria de AP: hay referencias explícitas al autor en “A tiempo y no”, donde, como señalé

¹³² Sofía Maffei es un contacto editorial de Bordelois, con quien había concertado el proyecto de traducir una selección de obras de Ives Bonnefoy.

en el capítulo 4, se cita un fragmento de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*¹³³. Depetris, como mencioné, analiza el viraje que se produce en el trabajo poético de Pizarnik a partir de 1968 y la vinculación entre este cambio y las reapropiaciones del concepto artaudiano de crueldad. Afirma que mientras que en su obra lírica previa Pizarnik buscaba la palabra “justa” enfrentando la imposibilidad de hallarla a través de un lenguaje convencional y discreto, a partir de *Los poseídos entre lilas* y de *Hilda la polígrafa* adopta la fórmula de “escribir para la mierda” dislocando la relación entre significado y significante. Asimismo, la apropiación de conceptos del *Teatro de la crueldad* le habría posibilitado dar mayor carnadura a su poética poniendo en primer plano la materialidad discursiva y corporal. Cristina Piña también habla de una mayor presencia de lo corporal en las prosas escritas por AP en ese período, y de un juego con la materialidad significativa que atraviesa el código de la lengua en sus usos reglamentados para adentrarse en una zona donde lo carnal se dice magmáticamente, sin freno inhibitorio alguno. (Piña, 1994). Conuerdo en que se trata de dos fenómenos enlazados: el cuerpo se vuelve cada vez más central en la escritura post-Báthory, y a partir de allí la materialidad discursiva se exhibe con cada vez menor constreñimiento.

Pizarnik expresa en sus *Diarios* una gran ambivalencia hacia sus prosas de humor. Se le presentan como una tentación constante, como un imán, pero a la vez, por momentos, le hacen mal anímicamente, y la enfrentan a la desaprobación de sus amigos. No obstante, hay un deseo de darlos a conocer que se manifiesta en su correspondencia con colegas escritores y editores.

La enfermedad, en sus evidentes o sutiles conexiones entre lo físico y lo psíquico, opera como una matriz de significación compleja en el continuum vida-obra de Alejandra Pizarnik. En sus diarios y en su correspondencia, a menudo, tienen lugar diversos agenciamientos de la enfermedad. En este sentido es posible leer la gestión de una temporalidad *aiónica* alejada de los mandatos de productividad capitalista a través de los malestares físico-psíquicos. Pizarnik puede encerrarse en su propio universo y liberarse de la tiranía del reloj gracias, en gran medida, a su identificación como persona enferma. Al mismo tiempo, hay en los modos de auto-figurarse pizarnikianos una prioridad del valor intensidad por sobre la visión más esquemática que sostiene la medicina moderna respecto de la vida como extensión. Es más valioso para AP vivir sensaciones extremas

¹³³ El fragmento es: “Et en bas , comme au bas de la pente amère, / cruellement désespéré du coeur , / s’ouvre le cercle de six croix, / très en bas / comme encastré dans la terre mère / desencastré de l’entreinte immonde de la mère / qui bave” (Pizarnik, 2014: 39).

que la arranquen de la monotonía y que desacomodan totalmente al ‘cronos’ para instalarla en la escena convulsionada de lo báquico. Y en este sentido se gestiona un estilo de vida ‘vicioso’, en el que el *quantum* de ciertas sustancias y ciertos placeres tiende hacia lo que la biopolítica encarnada en el discurso médico-psiquiátrico podría ubicar como insalubre. La vida-obra pizarnikiana traza conexiones muy fuertes entre el cuerpo y la escritura, y la enfermedad pone en evidencia estas conexiones. Por este motivo es tan urgente corregir obsesivamente el poema: en estas correcciones se cifra la posibilidad de una cura del sujeto. Las palabras son bisturíes que atraviesan la superficie cutánea del silencio para entrar en el terreno de la enfermedad y cortar, con mucho cuidado, los tejidos malos. El mayor riesgo de la cinta de *moebius* que Pizarnik construyó entre vida-obra, escritura-cuerpo ha sido la ‘ilegibilización’ de cierta zona de su literatura conocida como prosas bastardas o profanas, que en gran medida siguen siendo leídas como síntoma, como enfermedad, y no como la ardua y dolorosa experimentación con el lenguaje que *encarna*. A continuación voy a retomar este último punto, para iluminarlo a través de una escena que ocurre en la oscuridad.

11. “Escrito con un nictógrafo”

Una figura de contornos borrosos, desdibujados. Bajo un reflejo tenue, lunar, puede percibirse su palidez legendaria. Es una niña desgredada. Tiene mocasines con medias, una remera demasiado floja, avejentada por el uso. Pero nada de eso se aprecia nítidamente bajo la penumbra. El silencio está cortado por un ruido mecánico, una vibración sorda, que acompasadamente vuelve al punto de inicio, una y otra vez. De esa vibración cavernosa, alguien extirpa unos sonidos que parecen venir del pecho de la niña desgredada.

Invito a los lectores de esta tesis a escuchar, con los ojos cerrados, el siguiente audio:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi6psnb4_PkAhVJdJoKHcQZBGIQwqsBMAF6BAgKEAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3Dcoe1Bw4IM7A&usg=AOvVaw3nabd9NQa0nZJ6_ZREJigh

Este es el único registro auditivo de la voz de Alejandra Pizarnik: su lectura de “Escrito con un nictógrafo” de Arturo Carrera. Este poema forma parte del primer libro, homónimo, del escritor, presentado en 1972 en el *Centro de Arte y de Comunicación de Buenos Aires*. En este evento participó Enrique Pezzoni, y el texto fue leído en la

oscuridad por Pizarnik. En la espectralidad de esa voz que retorna a través de la grabación del audio de aquella mítica *performance* se recupera una materialidad corporal “obstinada” (Giorgi: 2014), en la que hay un residuo cuya pervivencia señala un umbral entre arte y literatura. En esta performance realizada por Pizarnik, ella puede dar voz, aunque sea como ventrílocua de palabras ajenas, a cierta zona de la corporalidad abyecta en la que estaba trabajando en el mismo período, y que por razones de autocensura y censura del grupo íntimo de sus afectos literarios no puede dar lugar o reconocer con el mismo estatus que su poesía.

Tanto Carrera como Aira viajan en 1966 de Coronal Pringles a Buenos Aires, y uno de sus objetivos principales era conocer a la poeta. El texto de Carrera tiene fuertes resonancias pizarnikianas, por lo que no es de extrañar que ella se prestara a la puesta en cuerpo del mismo. La *performance* duplica la oscuridad del poema, tanto por la técnica de impresión a la que refiere, es decir, la nictografía, a la que me referiré más adelante, como por su contenido. De acuerdo con Ana Porrúa, “cuando Pizarnik participa de la presentación, el texto de Carrera pasa por su voz y, en cierto modo, tiene un valor de documento, aunque en otro sentido: legitima la poesía del poeta joven e, inmediatamente, la incorpora en una línea poética de la que ella forma parte” (Porrúa, 2011: 359). Esto es así porque en el 72 (año de la muerte de Pizarnik), ella ya era una poeta consagrada. Había publicado *La última inocencia* (1956), *Árbol de Diana* (1962), con prólogo de Octavio Paz, *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971). *Escrito con un nictógrafo* (1972), en cambio, es el primer libro de poemas de Arturo Carrera, aunque resulta relevante su ingreso auspiciado por el prólogo de Severo Sarduy.

Según Porrúa, la lectura de Pizarnik no se parece a las de ciertos escritores canonizados que leyeron contemporáneamente poemas, como Raúl González Tuñón, Juan Gelman ni tampoco a la de Girri o Borges. Creo que si fuera necesario trazar alguna línea de continuidad vocal con otra poeta-declamadora, cabría considerar las *performances* de Marosa di Giorgio en el Río de La Plata. Salvando las distancias, sus puestas en voz también tienen mucho del aura de sacerdotisa pagana que profetiza palabras arrancadas de las entrañas de la tierra que escuchamos en el registro de Pizarnik.

La infancia en la obra de Pizarnik se configura en cierto nivel en su insistencia por aprender y reaprender la lengua materna, y en su negativa a darla por sabida. Algo de esta

necesidad de ir “nada más que hasta el fondo”¹³⁴ (2014b: 453) del lenguaje es lo que aparece en su lectura. Según Porrúa: “Pizarnik estira las palabras, a la vez que las pronuncia perfectamente, dando lugar a la audición de cada vocal, cada consonante y, así, las palabras se vuelven extrañas” (Porrúa, 2011: 361). De esta manera aumenta la inteligibilidad de los sonidos y desarma los significantes como un todo. Pone en evidencia la pura materialidad del sonido, su corporalidad. Le devuelve el cuerpo a un poema que no cesa de hablar del cuerpo. Y en este sentido da lugar a una presentación por sobre la representación, aunque esta esté mediatizada por un dispositivo tecnológico.

Irina Garbatsky en *Los ochenta recién vivos* (2013), señala cómo el arte de la declamación contribuyó a organizar, a través de las políticas de escolarización de fines del siglo XIX y comienzos del XX, una identidad y una lengua nacional, una normalización de los cuerpos y sus gestualidades, y, complementariamente, se vinculó con una estructura en la cual la voz del declamador encarnaba valores lingüísticos y sociales hispanoamericanos. Estas prácticas homogeneizadoras, tendientes a reforzar la unidad nacional a partir de la lengua, son, de alguna manera, violadas en su propia ley por Pizarnik. Si pensamos en la idea de Michel Foucault (*Vigilar y castigar*, 1975) de que las instituciones no sólo dan lugar, sino que generan los espacios de transgresión, la lectura de “Escrito con un nictógrafo” se presta como ejemplo. En este aprendizaje y tozudo auto-disciplinamiento al que la escritora da su voz, como también sus capacidades en la labor incansable de escribir(se) y reescribir(se)¹³⁵, termina derivando en una violación del sentido: las unidades lingüísticas se desarman en sus partes, y las totalidades se desintegran. “El poema se abre”, y empieza a descargar “letras, huesos, huecos” (Carrera, 2013: 9), que progresivamente también se abren, para conformar ese “sitio vacío donde los muertos se divierten” (Carrera, 2013: 7), ese espacio que no es espacio, ni es silencio, sino una materialidad obstinada, ajena al orden de lo simbólico. Pizarnik, en la tentativa de reaprender la lengua materna en la lectura del poema, termina casi cayendo en la zona prediscursiva de la infancia, aquella en la que, de acuerdo con Julia Kristeva, prima la glosolalia.

¹³⁴ Esta frase aparece en “La mesa verde”, como “Invitada a ir nada más que hasta el fondo” (2014: 449). Y se reitera en su último escrito, dejado en el pizarrón de su cuarto de trabajo al momento de su muerte: “no quiero ir / nada más / que hasta el fondo” (2014: 453).

¹³⁵ Los manuscritos Pizarnik ubicados actualmente en la Biblioteca Firestone de Princeton atestiguan la tenacidad de sus reescrituras.

La nictografía es un punto de contacto entre Pizarnik y Lewis Carroll, en tanto conecta la escritura y la noche. Su traducción literal sería noctu-grafía o escritura nocturna. Es un tipo de escritura taquigráfica inventada por Carroll, que se realiza utilizando un nictógrafo: una placa metálica rectangular con dieciséis cuadrados, mediante los cuales se dibujan los símbolos del alfabeto nictográfico. El objetivo de este autor era poder escribir esas ideas que surgían en los límites entre el sueño y la vigilia sin que al prender la luz las ocurrencias se desvanecieran junto con la oscuridad de la duermevela.

No obstante, Carrera, en una nota aclaratoria al final de su libro, busca desentenderse de una vinculación literal con el artefacto ideado por Carroll:

En muy poco mi nictógrafo es semejante al dispositivo ideado por Lewis Carroll para ‘escribir’ el insomnio. Sólo expropio de él la fuerza significante del nombre, forzando, al ser usado, esa exención del sentido, fin y principio del lenguaje, que es la práctica de la escritura...

... escribiendo en lo oscuro, ‘a ciegas’, en las hendiduras de una caja cúbica
- También ese espacio primario busca la exención del sentido – fui acumulando fragmentos, ínfimos textos-templos – textos planos que informan – desaparecido el escriba – ese sitio vacío donde las palabras se divierten: preeminencia del lenguaje ante todos. (Carrera, 2013: 48).

En la propuesta de Carrera, en la nocturnidad donde escenifica su poema se configura un *sitio vacío* donde tiene lugar la idea de una escritura no regida por el control de un sujeto. Se trata de un espacio en el que el lenguaje danza desbocado, sin responder al dominio ni al ordenamiento de un yo. Esta búsqueda *a oscuras* guarda una estrecha cercanía respecto de aquella que Pizarnik estaba llevando a cabo para la misma época en sus prosas.

No sólo la referencia a Carroll es significativa, a pesar de que Carrera la señale como sólo una utilización de la potencia simbólica de su invención. Recordemos que se trata de uno de los escritores más relevantes para la poética pizarnikiana. Pero, además, el carácter nocturno de la actividad literaria es omnipresente en las reflexiones de la autora dentro de la obra y en esa zona liminal entre vida y obra que configuran sus *Diarios*. Un parlamento de Seg. en *Los poseídos entre lilas* puede *iluminar* la fuerte vinculación entre la idea que Carrera elige tomar de Carroll y la concepción pizarnikiana de la creación artística: “Estoy hablando o, mejor dicho, estoy escribiendo con la voz. Es lo que tengo: la caligrafía de las sombras como herencia” (2014b: 179). La lectura de Pizarnik también involucrará una *caligrafía de las sombras* y una escritura que se inscribe a través de la voz. Además, como decía, el poema refiere a la noche, a la oscuridad. Y la situación de

poder escribir en esa duermevela de la que Carroll no quería salir completamente al encender la luz plantea una cercanía íntima con dos ejes temáticos claves en Pizarnik, que son erotismo y muerte —analizados en detalle en el capítulo 2—. El sueño, la oscuridad, conectan con lo mortuorio; pero también con lo sexual. Entonces, ya desde el método taquigráfico mentado, nos ubicamos en una zona cercana al concepto batailleano de erotismo¹³⁶, caro a Pizarnik y pregnante en su poética. Luego, basta sólo leer los primeros versos para constatar y profundizar esta impresión: “La noche penetrando / y el glande inflado de tinta, penetrando / hacen el mismo ruido / que la muerte penetrando” (Carrera, 2013: 7). Como vemos, escritura, sexualidad y muerte aparecen indisolublemente ligadas.

Asimismo, cabe señalar que la voz grabada adquiere connotaciones espectrales en un sentido cercano al de la fotografía, el cine e incluso (en otros niveles) el teatro. Con respecto a este último, como señala Marvin Carlson, “el teatro siempre ha estado obsesionado con eso que retorna, que vuelve a aparecer cada noche, a pesar de que esta obsesión se haya manifestado de formas bastante diferentes en distintas situaciones culturales” (Carlson, 2009: 22). Porrúa en *Caligrafía tonal* se detiene especialmente en el “carácter fantasmagórico” (2011: 151) de las grabaciones de poemas declamados. Considero que la espectralidad de la voz puede ser iluminada por el concepto de resto, porque se trata de algo que permanece más allá de la muerte, pero conectado a un cuerpo y a una materialidad de una manera que no es la misma de la letra (compuesta, en definitiva, de símbolos convencionales), e incluso ni siquiera es el mismo tipo de pervivencia que la de una fotografía. Porque la voz, aunque esté grabada y, de este modo, desconectada del cuerpo, requiere de un tiempo para desplegarse. Un tiempo que remite (a menos que de alguna manera lo modifiquemos) al tiempo real de su ejecución. Ni el manuscrito guarda esta peculiar coincidencia, que reenvía tan directamente al sujeto que produjo el sonido. No son sólo las palabras del autor las que vuelven a través de la grabación, separadas del cuerpo como un ánima espectral¹³⁷, también retorna esa

¹³⁶ Las vinculaciones entre Pizarnik y Georges Bataille han sido desarrolladas en el capítulo 2. Pero quiero agregar que el es uno de los personajes de los que Pizarnik habla en sus diarios escritos desde París (entre 1960 y 1964). Es una suerte de figura flotante en su imaginario, con la que anhela cruzar miradas en algún café de literatos en la ciudad. En las entradas de este período hay referencias recurrentes a los ojos azules de Bataille, con una fascinación que posteriormente recae sobre otros ojos azules importantes en la biografía de la autora: los de su padre.

¹³⁷ Una escena de la película *Mulholland Drive* 82001) de David Lynch permitiría ilustrar muy gráficamente esta espectralidad a la que hago referencia: se trata de la secuencia que tiene lugar sobre el escenario de “Club Silencio”, cuando tras las indicaciones sobre la ausencia de una banda (“Silencio, NO hay banda”) escuchamos a una performer cantar *Crying/Llorando* (versión de Rebekah Del Río sobre un tema de Roy Orbison). Pero en algún momento el cuerpo de la mujer cae (¿desmayado? ¿muerto?), y la voz se sigue escuchando.

materialidad sonora que resulta inconcebible sin un cuerpo. El tiempo que dura la elocución, como así también el ritmo y el preciso espacio de silencio que media entre cada sonido (y permite que podamos distinguirlos) vuelven a tener lugar.

En el audio de Pizarnik se lee la materialidad obstinada de la voz que regresa una y otra vez, aún luego de haberse separado del cuerpo (ahora cadáver) que la sostenía, y que declara “estos muertos son míos” (Carrera, 2013: 12), como si fuera posible poseer a los muertos, como si fuera posible poseer algo existiendo la muerte. El poema de Carrera en la voz de Pizarnik prefigura la lectura performática de “Cadáveres” de Nestor Perlongher en el San Martín, que resulta clave para entender la movida parakultural de los ochentas en la que la figura de la autora resucita (principalmente en la obra del artista clown travesti Batato Barea).

En *Escrito con nictógrafo* Pizarnik no sólo lee un poema de Arturo Carrera. Allí habla de ella misma. Participa de la escritura de ese poema que, luego de su lectura, resulta indisociable de su voz. Hay residuos de la voz pizarnikiana que se pegotean, viscosos, al poema de Carrera (y a nuestro recuerdo del poema de Carrera), y ya no podemos disociar qué es de uno y qué es del otro. En este sentido es que Porrúa habla de “escucha bífida” (Porrúa, 2011: 153), en tanto que cuando leemos un poema cuya lectura por parte de un gran declamador nos ha marcado, es muy difícil separar lo leído del recuerdo de esa entonación y de ese timbre. La “caligrafía tonal” no está hecha sólo de acentos o melodías, también está conformada por todo un contexto sociocultural invocado (literalmente). De esta manera, la puesta en voz reenvía y construye a sus precursores, y se inserta en un diálogo que será continuado. De acuerdo con Porrúa, la puesta en voz pone en funcionamiento dimensiones de sentido que no están en los textos. A menudo acompaña el sentido, pero también puede ir a contrapelo del mismo e incluso minar ciertas significaciones. La lectura pizarnikiana con “su voz quemada y a la vez solemne” (Porrúa, 2011: 153) envía un texto experimental de un autor joven a un registro que hace pensar en tiempos pretéritos. Quiero decir con esto que la voz de la obra canonizada de Pizarnik resuena también en ese audio y *contamina* los versos neobarrocos de Carrera.

Como señalé, el poema de Carrera tiene fuertes resonancias de la poética pizarnikiana. Asimismo, todo el libro homónimo guarda ecos de las obsesiones vitales y literarias de la autora. Baste mencionar títulos de algunos poemas como: “En un santuario de autómatas”, “Sangre, ceniza”, “Marioneta de los muertos”, “La muerte es ventrílocua”. Recordemos la omnipresencia de las autómatas/muñecas y otras figuras inanimadas que

tienen apariciones siniestras en la obra de Pizarnik y que trabajé *in extenso* en el capítulo 5. Entiendo lo siniestro, como ya he especificado en varias oportunidades, en el sentido freudiano, como lo familiar que se torna extraño. En el caso de ciertos seres inanimados, aquello que provoca el efecto ominoso es la fantasía de que de repente cobren vida. Las figuras a que he aludido magnifican estas impresiones (Freud, 1919).

Para dar cuenta de la cercanía entre la obra de Carrera y la producción prosística pizarnikiana citaré un fragmento de un poema del primero titulado “En el claro más oscuro de lo oscuro”): “(b) extraerte la vejiga / inflarla / llenarla de cascabeles / HACER UN SONAJERO / para los muertos” (Carrera, 2013: 33). También en “La infancia hirviendo”, leemos: “/la marioneta obscena que pasearon las bacantes / la marioneta china en los Dos Mundos / las niñas hidráulicas de Agdal Chahanchah / en la oscuridad embalsamada / las niñas mecánicas del templo de Delfos / vibrando sobre pedestales, cubiertas de hojas de oro” (22). Como indago en el capítulo 4, los seres infantilizados contruidos con partes mecánicas se hallan presentes en *Los poseídos entre lilas*. Macho y Futerina tienen corporalidades anómalas: “Recordá cuando los tres camiones embistieron nuestros triciclos. Perdimos brazos y piernas. Segismunda nos compró brazos, pero no quiso comprarnos piernas, solamente estos zancos ganchudos para empujar los pedales” (172). Estos personajes son caracterizados como viejos-bebés, incontinentes y precoces al mismo tiempo. También Lytwin, como he analizado, es una muñeca caracterizada con rasgos humanos. En el primer poema citado de Carrera, en el gesto de “extraer la vejiga”, “inflarla” y “llenarla de cascabeles”, aparece implicado un tratamiento sobre una corporalidad (que no se nos aclara a qué tipo de entidad corresponde) que la convierte en una suerte de muñeco para armar y desarmar. Los versos mencionados recuerdan a “Me gustaría que usaras largavistas” (manuscrito inédito trabajado en el capítulo 5 que leí desde el punto de vista de una apropiación del trabajo de Hans Bellmer). Como podemos ver, Carrera construye una imagen anómala de la infancia, sexualizándola y cargándola de elementos ominosos de modo cercano a lo que ocurre en la escritura de los últimos años de Pizarnik.

El caso de la puesta en voz del poema de Carrera pone en evidencia con el peso de una prueba “material” un fenómeno que se produce en toda la configuración de la obra de Pizarnik posterior a 1965, en la que parte a menudo de textos ajenos para reescribirlos. En *La condesa sangrienta*, Pizarnik toma la *nouvelle* de la autora surrealista francesa Valentine Penrose para dar cuenta, muy estilizadamente, de un deseo mórbido y

desbordado. En “A tiempo y no” y “El hombre del antifaz azul” toma como punto de arranque capítulos de *Alicia en el país de las maravillas*, para configurar pequeños relatos atravesados por la estética surrealista, ansiedades existenciales y una visión *queer* de la infancia. En “Violario”, *Caperucita roja* sirve de base para construir el relato de la violación de una chica por parte de una monstruosa vieja lesbiana. En *Los poseídos entre lilas* se construye un espacio infante erotizado y anómalo partiendo de *Final de partida* de Beckett. En *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, con mayor libertad, pero también con el nivel más fuerte de auto-parodia que existe en toda su obra, parte de retazos de textos propios y ajenos para configurar un diálogo imposible entre voces sin carnadura corpórea que hablan constantemente del cuerpo. Pero a medida que la estilización y el orden de los significantes va cediendo paso al libre juego en el “sitio vacío donde las palabras se divierten” (Carrera, 2013: 48), opera con mayor severidad la censura. En este sentido el poema de Carrera, por ser un texto ajeno y de un autor varón (aunque novel), habilita a Pizarnik a darse voz en aquello que en su propia obra había mantenido en la oscuridad.

A lo largo de este capítulo me propuse indagar cómo la ‘fábula de la menor’ construida por Pizarnik a través de su obra y de sus autofiguras derivó en una subalternización de una amplia zona de su escritura: sus escritos de publicación póstuma en formato libro. Hice uso del concepto de resto o residuo, para iluminar los “desechos” que la autora deja fuera de la ciudad amurallada que son sus poemas canonizados. Pero lo reprimido sigue estando allí, en las cloacas, esperando que la tormenta lo traiga nuevamente a la superficie. En este sentido, me ha interesado tener en cuenta que las decisiones de Pizarnik sobre qué textos eran publicables y cuáles no lo eran no tuvo sólo que ver con criterios estéticos, sino también, en definitiva, con los límites de lo que se puede decir en literatura y, más específicamente, lo que una mujer poeta podía producir como discurso literario en la década del ‘70. En este sentido ha resultado clave relevar fragmentos de sus *Diarios* que socavan la idea de que se trató estrictamente de un caso de auto-censura. También sus *Diarios* han servido para complejizar el tema de la enfermedad en Pizarnik, en tanto revelan que en las autofiguras pizarnikianas las diferentes fábulas de minoridad a menudo son un recurso para poder crear. Pero, a la vez, la minorización del personaje alejandrino por parte de la crítica, por *crearle* la termina

traicionando: la ubicación de sus textos ‘bastardos’ como síntoma es una muestra clave de este fenómeno.

Los criterios de legibilidad, como señalé cuando analicé *Los poseídos entre lilas* en el capítulo 4, no son siempre relativos a una dificultad que los textos planteen para ser comprendidos, sino que a menudo tienen que ver con un posicionamiento ideológico más o menos consciente. Denis Ferraris proponía dos tipos de *ilegibilidad*: una debida a razones materiales, y la segunda, ocasionada por la desobediencia del texto. Hay textos que se rebelan a acatar las leyes de funcionamiento del lenguaje y del mundo. Este segundo sentido permite comprender cómo las prosas bastardas no son *bastardeadas* por su calidad, por su falta de sentido, ni por exclusiva decisión de la autora. En estas prosas hay una desobediencia al canon literario y a las instituciones que no pasa solamente por su alto grado de experimentalidad, sino por poner en primer plano una asociación entre infancia, sexualidad y muerte que resultaba indecorosa en la producción de una poeta mujer en el campo literario en el contexto de Alejandra Pizarnik.

Creo, asimismo, que la *performance* poética de Pizarnik sobre “Escrito con nictógrafo” permite iluminar la obra de sombra de Pizarnik, en la medida en que muestra cómo la poeta sí admiraba y valoraba un modo de *dar letra* a la *baja corporalidad* en la poesía: en el libro de Carrera hay referencias al cuerpo que jamás aparecieron en la poesía canonizada de Pizarnik, como “glande”, o “vejiga”; la presencia de la muerte, la sexualidad en un texto de fuerte experimentación con el lenguaje se acerca mucho a las prosas de la autora, como así también a ciertos textos aún inéditos que se encuentran en el archivo Pizarnik de la Biblioteca Firestone de Princeton, como “Me gustaría que usaras largavistas”, analizado en el capítulo 5. En este sentido pienso que los caminos de la *exforma* se revelan no sólo como poéticos sino también políticos: en aquello que la autora relega a una zona del margen de su obra se vislumbra un acatamiento de dictámenes culturales e ideológicos más o menos solapados que dirimen sobre aquello que se puede o no se puede decir en un determinado contexto literario e histórico. El haber dado cuerpo a una palabra “ajena” que continúa las búsquedas que la poeta realizaba en ese mismo período permite poner de manifiesto la fuerza de una interrogación sobre el cuerpo, sobre la sexualidad y sobre la muerte que resuena aún en el único registro conservado de la voz de Pizarnik.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis me he propuesto indagar un objeto que resulta a la vez omnipresente y escurridizo. Como el conejo blanco que lleva a Alicia a arrojarse por la madriguera en busca de aventuras, o el hombre del antifaz azul perseguido por A. en la prosa homónima, como Humpty Dumpty en la tienda de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, la infancia en la obra de Alejandra Pizarnik es clave, pero a la vez resulta difícil de apresar. He abordado este tema desde el punto de vista de las transtextualidades de la escritura pizarnikiana con obras de autores que, a su vez, no se enmarcan en una idea tradicional de la infancia. La reescritura y el trabajo con materiales ajenos que operan como modelo o molde es característico del proceso creativo de la autora, y se acentúa en el segundo período en que la crítica divide su obra. En la prosa ya no hay un límite dado por el ritmo y la estructura de los versos. Recordemos a este respecto, una entrada de sus *Diarios*, del 21 de octubre de 1962: “Mientras leía el libro de los trovadores ‘perfeccioné’ una ‘máquina de escribir poemas’ que inventé a los dieciocho años. Máquina que no es maquinal, sino que permite tratar el poema como si fuera un cuadro. Recién hoy comprendo que la rima y la métrica tienen sentido pues defienden del terror a los grandes espacios” (2013: 511). Entonces, si la poesía aportaba algún límite tranquilizador, la prosa se presenta, en contrapartida, como un temible gran espacio. Podemos hipotetizar, en función de algunos lineamientos señalados por la autora, que la búsqueda de hipotextos se relaciona con la necesidad de construir un espacio seguro para que la prosa sea posible.

En esta tesis he propuesto leer diferentes tipos de transtextualidades: con cuentos de hadas clásicos, como *Blancanieves*, *Caperucita Roja*, *Hansel y Gretel*, *La sirenita*, *La reina de las nieves*, *La bella del bosque durmiente*, con *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, con autores pertenecientes al ‘lado oscuro’ del movimiento surrealista, como Georges Bataille y Hans Bellmer, con una autora surrealista un tanto olvidada, como Valentine Penrose, con dos autoras que operan como instauradoras de discursividad en el movimiento feminista: Simone de Beauvoir y Virginia Woolf, e incluso con Arturo Carrera, un autor nobel en el período de producción de la obra pizarnikiana, que fue un gran admirador suyo y que se inscribió en la corriente neobarroca latinoamericana, teorizada por Severo

Sarduy en sus ensayos, y que tuvo por integrantes a Nestor Perlongher, Emeterio Cerro, Osvaldo Lamborghini y Copi, entre otros. Analicé, asimismo, las relaciones entre los textos literarios de Pizarnik y la obra del artista plástico Hans Bellmer (1902-1975), también afín al surrealismo.

Como señalé en la introducción, el surgimiento de la reescritura crítica y los análisis con perspectiva de género sobre cuentos de hadas data de la década del 70, y tuvo su auge en las dos décadas siguientes. Las reescrituras de cuentos de hadas de Pizarnik coinciden temporalmente con la etapa de surgimiento del debate feminista en torno a este género. Han sido muchas las escritoras que trabajaron en denunciar o reubicar a las a menudo lánguidas heroínas de los relatos maravillosos en otros lugares, como es el caso de muchas latinoamericanas, como Marosa di Giorgio, María Negroni, Lina Meruane, entre otras. A menudo, son mujeres las que dedican su pluma a la reescritura de estos textos. Reescribiéndolos se asignan un lugar en una historia que no las incluye más que como ángeles del hogar o monstruos: el hada buena, la paciente sirena, y la perversa madrastra o la bruja come-niños. La reescritura reviste el poder político del acto de incluirse en un álbum de fotografías que parecía cerrado. Ver sus imágenes a color al lado de aquellas otras en blanco y negro provoca un efecto disruptivo. El canon no está terminado: como tantas otras construcciones, como incluso las identidades de género, está siempre en proceso. He aquí el valor de estas reescrituras que desestabilizan la aparente solidez de las narrativas tradicionales. Considero que las reescrituras de cuentos de hadas no son las únicas que revisten un potencial crítico, e interesa indagar a qué cambios de perspectiva, conflictos, y reposicionamientos responden las modificaciones que tienen lugar en la producción de un texto que establece una relación directa con un texto ajeno. La intuición de este sesgo cuestionador en las revisitaciones de obras de otros autores llevadas a cabo por Pizarnik ha estado presente desde los inicios de la investigación que derivó en la escritura de este trabajo.

Como señalé a lo largo de la tesis, los cuentos de hadas están fuertemente conectados con la configuración, históricamente variable, de la idea de infancia. Si bien no me detengo en este punto en este trabajo, una compilación como la realizada por María Tatar en 1999 en

*The Classic Fairy Tales*¹³⁸, consultada para la escritura del capítulo 3, permite ver cómo a través de las diferentes reescrituras, los cuentos de hadas se han ido modificando en función de los cambios en la construcción del concepto de infancia y el devenir de las expectativas que han ido pesando, en diferentes momentos, sobre los niños. Tomando una categoría acuñada por María José Punte (2017), es posible decir que los cuentos de hadas, y los cuentos destinados a un público infantil en general, articulan no sólo tecnologías del género, sino también ‘tecnologías de la infancia’. No se trata, no obstante, de una relación unidireccional: los cuentos producen una imagen de la niñez que tiene incidencias en el proceso de socialización de sus receptores principales, pero también refractan ciertas ideas previas sobre la infancia y, además, la particular construcción de la niñez que tiene lugar en ellos puede modificarse activamente, adoptando un sesgo ideológico diferente, a través de las reescrituras. Quiero decir, las apropiaciones feministas o con perspectiva de género de cuentos de hadas proponen no sólo otro modelo de construcción de género, sino también otro modo de entender la infancia. Estas reescrituras se inscriben en la modalidad característica del proceso de producción de cuentos de hadas: se trata de un género fundado en las reescrituras, si tenemos en cuenta la cantidad de versiones de cada uno de ellos (al menos antes de que Disney consagrara y popularizara versiones unívocas de los clásicos). Pizarnik no escribe relatos que se declaren explícitamente como reescrituras feministas, pero es posible leer en ellos apropiaciones respecto de los hipotextos e intertextos que los modifican en aspectos sustanciales.

Como mencioné, la reescritura de cuentos de hadas es una de las transtextualidades abordadas en la tesis. Me he detenido también a analizar cómo Pizarnik reescribe y se apropia de textos ajenos en los que tienen lugar configuraciones anómalas de la infancia. A continuación relevaré este recorrido siguiendo el orden adoptado en la tesis.

¹³⁸ Si bien este punto no ha sido considerado en la presente tesis porque no analizamos fuentes orales en el desarrollo histórico de los cuentos de hadas, cabe señalar la importancia que en la crítica de este objeto ha tenido la compilación a cargo de Jack Zipes titulada: *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* (1983), donde se presentan alrededor de treinta adaptaciones literarias de *Caperucita roja* en orden cronológico. De acuerdo con Donald Haase, esta compilación marca un hito en la historia de la crítica de los cuentos de hadas porque, a partir del estudio de Jack Zipes, y de la organización y metodología del volumen es posible comparar las variaciones orales y escritas de ese cuento de hadas y entender las vinculaciones del mismo con la construcción del género y la socialización (Haase, 2000).

En el primer capítulo, trabajé las relaciones transtextuales entre *La condesa sangrienta* y la obra de Valentine Penrose *La comtesse sanglante*, teniendo también en cuenta el vínculo hipertextual de las dos obras con dos cuentos de hadas clásicos: *La reina de las nieves*, de Hans Cristian Andersen, y *Blancanieves*, en la versión de los hermanos Grimm. Partí de la hipótesis de que las apropiaciones pizarnikianas sobre la obra de Penrose, lejos de constituir la adopción pasiva de un modelo extranjero (lo que convertiría la obra de Pizarnik en algo mucho más cercano a un ‘plagio’, como lo entiende Patricia Venti), presentan fuertes diferencias con el hipotexto. Esas divergencias pueden leerse a la luz de los acercamientos y distanciamientos respecto de la matriz hipertextual de los cuentos de hadas. Se demostró entonces que la *nouvelle* de Pizarnik se encuentra mucho más cerca de la matriz de los cuentos de hadas que la obra de Penrose, a pesar de lo que podamos intuir en una primera aproximación a los textos, porque su estructuración sintagmática es la de los procesos en apariencia espontáneos o auto-generados que tienen lugar en este género literario. Por ese motivo resulta tan altamente disruptiva la figura de Báthory: se trata de una asesina serial lesbiana que mata a distancia, sin moverse de su asiento, y sin mancharse las manos de sangre. Asimismo, fue posible ver cómo Pizarnik trabaja tópicos complejos como la asociación entre violencia y sexualidad, que están presentes en los cuentos de hadas reescritos (como es el caso de *La reina de las nieves*) pero sin la solución compensatoria que tenía lugar en estos relatos, donde, según Bruno Bettelheim, el niño encontraba un modelo para el desarrollo armónico de sus diferentes instancias psíquicas.

En el capítulo 2, incorporé al análisis comparativo de las obras de Pizarnik y Penrose las relaciones transtextuales con la introducción de Georges Bataille a la obra *El proceso de Gilles de Rais* (1959), traducción/adaptación de Pierre Klossowski sobre las actas del proceso judicial/inquisitorial al mariscal de Francia, Gilles de Rais (1404-1440), acusado de homicidios y violaciones seriales a niños y de brujería. La figura del mariscal se encuentra fuertemente conectada a la de la condesa. De hecho, en *Las lágrimas de Eros* (1961), Bataille establece una relación entre estas dos figuras vinculadas a los deleites sádicos. Penrose en *La comtesse sanglante* (1965), explica a ‘la alimaña de Csejthe’ como ‘un Gilles de Rais femenino’, inscribiéndola, en cierta medida, en una concepción batailleana del erotismo. Me

propuse demostrar que, a pesar de la cercanía que existe entre las obras de Penrose y Pizarnik con la de Bataille, estas autoras realizan torsiones sobre la visión que el escritor francés construye del sacrificio erótico, en la medida en que ambas crean heroínas femeninas que van al lugar de perpetradoras, no ya de víctimas sacrificiales. Pizarnik, por su parte, se apropia del concepto de pasividad femenina para dar cuenta de las potencialidades y fuerzas que puede llegar a ocultar. Al mismo tiempo, en ese capítulo me ocupé de dar cuenta de una temporalidad infante que tiene lugar en las narrativas de Bataille y de Pizarnik sobre Gilles de Rais y Erzsébet Báthory, respectivamente: en ambos casos se construye un tiempo ‘detenido’ o ralentizado en el que los imperativos de productividad que rigen el universo del trabajo se suspenden. A partir de la comparación de diferentes aspectos del personaje de Gilles de Rais construido por Bataille y de la versión de la condesa Báthory creada por Pizarnik, demostré que en ambos tiene lugar una dimensión temporal asociada al tiempo como Aión y característica de la infancia *queer*.

En el capítulo 3 me ocupé de analizar una serie de prosas y algunos poemas poco estudiados en los que se producen reescrituras explícitas de cuentos de hadas: “Violario” y “La verdad del bosque” (1971), “A tiempo y no” (1968), “Aproximaciones” (1956-1958), “La enamorada” (1956). En los análisis fue posible observar cómo ciertos temas ajenos al universo de los cuentos de hadas tradicionales se inscriben de una manera disruptiva en las reescrituras. Tal es el caso del deseo lésbico en “Violario”, que ya había aparecido en *La condesa sangrienta*. La presencia de este tópico vuelve a revestir un carácter conflictivo en la medida en que la lesbiana es, a su vez, un monstruo: aquí se trata de una mezcla entre la dulce abuelita y el lobo feroz. Esto permite avalar las tesis de Silvia Molloy, Susan Chávez Silverman y Laura Arnés sobre el enclosetamiento del deseo lesbiano en la escritura de Pizarnik. Hemos visto que este ‘closet’ también se ve reforzado por un análisis de las primeras ediciones de *La condesa* en la medida en que en la primera de ellas ni siquiera es posible nombrar *correctamente* el deseo de una mujer por otras mujeres. No obstante, no puedo dejar de encontrar radical la inscripción del lesbianismo (aunque sofocado) en el interior de reescrituras de cuentos de hadas. “La verdad del bosque” plantea un cuestionamiento del lenguaje y del estatuto de verdad de lo narrado que mina las certezas sobre las que se sostiene el cuento de hadas y, podríamos agregar siguiendo a Bettelheim, su

función en términos de brindar herramientas para el desarrollo de la psique infantil. En “A tiempo y no” tiene lugar un fenómeno de condensación que deriva en la imposibilidad de asignar roles antinómicos a los personajes femeninos, lo que constituye uno de los rasgos centrales de *Blancanieves*. Al despolarizar y elegir a la ‘malvada’ por sobre el personaje de la bella inmóvil, Pizarnik efectúa un viraje crítico que permite pensar lo femenino de un modo menos reduccionista. En las reescrituras pizarnikianas también es posible percibir una proliferación de figuras de mujeres que esperan. Como señala Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, casi todas las ‘heroínas’ de los cuentos de hadas tradicionales son pacientes y esperan. Las ‘princesas’ de Pizarnik, como también la sirena de su poema “La enamorada” desesperan de la espera. El énfasis y el subrayado que podemos observar en la reiteración tenaz de ese tópico y la angustia con que los ‘yoes’ pizarnikianos sostienen la espera resultan fuertemente críticos respecto de la asignación de esa posición a las mujeres en los cuentos de hadas, como así también en las construcciones de género que refractan y reproducen. En este capítulo fue posible demostrar cómo las reescrituras pizarnikianas de cuentos de hadas modifican aspectos sustanciales de las construcciones de roles de género de sus hipotextos, y cómo, al mismo tiempo, dan lugar a una imagen de la infancia que contiene elementos obliterados en esas narrativas tradicionales, como ocurre con el deseo sexual (particularmente el deseo lésbico).

En el capítulo 4 me ocupé de las reescrituras llevadas a cabo por Pizarnik sobre el autor inglés Charles Dogson, más conocido como Lewis Carroll. Trabajé con dos prosas: “El hombre del antifaz azul” (1972) y “A tiempo y no” (1968) y la única obra de teatro escrita por la autora, *Los poseídos entre lilas* (1969). Me propuse indagar allí tres temas centrales: la construcción del ‘jardín’, clave para pensar la infancia en la obra de Pizarnik, y, según las declaraciones de la autora en entrevistas, proveniente de la obra del matemático y escritor inglés; el *non-sense* como cuestionamiento de los lugares comunes del lenguaje; y la inestabilidad de las corporalidades y las identidades, que provoca un efecto de extrañamiento en el personaje de Alicia. Me propuse demostrar que las reescrituras pizarnikianas involucran una suerte de ‘contaminación’ o ‘infección’ de los tópicos carrollianos con elementos escatológicos y sexuales, algunos de los cuales proceden de fuentes surrealistas. La lectura de la cita directa de un autor como Artaud (*Pour en finir avec le jugement de Dieu*), y las

alusiones a un escritor venerado por los artistas de este movimiento, como el Conde de Lautréamont, en “A tiempo y no”, como también los *objets trouvés* pizarnikianos que aparecen en la caída de A. en “El hombre del antifaz azul”, permitieron demostrar la importancia de la matriz surrealista en las reescrituras carrollianas. Al mismo tiempo, las citadas referencias a Artaud y Lautréamont *contaminan* las escenas en las que aparecen dando lugar a la creación de atmósferas ominosas. En *Los poseídos entre lilas*, si bien las conexiones con la obra de Carroll no son orden hipertextual, se demostró el fuerte intertexto carrolliano a través del análisis de la construcción del jardín, los juegos con la materialidad discursiva (el *non-sense*) y la presencia de corporalidades anómalas. Otro guiño claro a este autor es, por supuesto, el nombre del protagonista masculino: Car.

La comparación de los textos aludidos con la obra de Carroll, asimismo, permitió dar cuenta de cómo el humor pizarnikiano resulta mucho más corrosivo y angustioso que el del autor inglés. Esto en cierta medida es favorecido por la particular utilización de elementos provenientes de fuentes surrealistas (como es el caso de la referencia a los perros de Maldoror y la cita de Artaud ya mencionados).

En el capítulo 5 efectué una comparación entre las representaciones de muñecas en tres prosas breves de Pizarnik (una de publicación póstuma y dos inéditas) y las figuras de autómatas femeninas monstruosas elaboradas por el artista surrealista alemán Hans Bellmer (1902-1975). Si bien en este caso no se trata de la puesta en diálogo de dos obras literarias, sino que hay un cruce entre lenguajes artísticos diferentes (plástica y escultura versus literatura), la cercanía del trabajo de ambos autores en lo relativo a la configuración de seres inanimados infantiles y a la vez sexualizados y monstruosos, como así también la afinidad de Alejandra Pizarnik con las artes visuales, tornaron factible el análisis comparativo. Asimismo, resultó iluminador el hallazgo de un manuscrito dentro de la colección Pizarnik de la Biblioteca Firestone de Princeton, titulado *Les poupées*, con fotografías que remiten a la obra de Bellmer, así como otro titulado “Me gustaría que usaras largavistas”, donde uno de los personajes recuerda al artista alemán y sus experimentos eróticos con muñecas. La indagación me permitió demostrar las apropiaciones de Pizarnik sobre el clásico concepto de la muñeca como ser pasivo y manipulable. En este sentido Lytwin, de *Los poseídos entre*

lilas es paradigmática: una muñeca que caga al protagonista masculino, que declara ser un yo y sobre quien se hipotetiza que puede tener relaciones sexuales con un matrimonio.

En el capítulo 6 me propuse indagar las *lecturas* de Pizarnik sobre dos autoras clave del movimiento feminista: Simone de Beauvoir y Virginia Woolf. Si bien en los antecedentes del capítulo consigné libros y artículos relativos al tratamiento de los *Diarios*, en los años de trabajo que derivaron en la escritura de esta tesis no encontré estudios sistemáticos relativos a las lecturas feministas de Alejandra Pizarnik. Abordé las transtextualidades que tienen lugar en el sentido de alusiones y referencias directas a la obra de estas dos autoras en los diarios, pero también consideré cómo algunos tópicos centrales de *El segundo sexo* motivan reflexiones en los diarios de Pizarnik y cómo el encuentro de la autora con de Beauvoir da lugar a una *performance* del empequeñecimiento. Fue posible demostrar la importancia de las lecturas de Beauvoir y Woolf llevadas a cabo por Pizarnik en el abordaje de ciertos temas recurrentes en sus *Diarios*, como la lucha contra el mandato matrimonial-maternal y el deseo de dedicarse a la escritura más allá de las dificultades que traía aparejada la ‘condición’ de mujer, como así también en la configuración de la espacialidad de su cuarto propio. Se trata de un espacio *infanceado* que en gran medida coincide con la habitación infantil (si tenemos en cuenta que recién después de la muerte de su padre, a los treinta años, Pizarnik se muda del hogar familiar). El carácter *infanceado* tiene que ver con que es un espacio ajeno a los imperativos de productividad que rigen en el exterior, a que allí hay objetos familiares miniaturizados (como los propios poetas amados, que son a menudo representados como muñequitos). Además, es un espacio sobre el que pesan dos valoraciones opuestas: la seguridad de un refugio contra los peligros exteriores, y el encierro. Fue posible dar cuenta aquí de la ambigüedad que trae aparejado el carácter *infanceado* de la construcción del cuarto propio: se trata de un espacio de libertad creadora, pero, al mismo tiempo, se halla sujeto a la asunción de una posición minorizada.

En el capítulo 7 propuse una crítica a la imagen patologizante que se ha configurado no solo sobre la figura biográfica sino sobre la obra de Pizarnik. Fue posible demostrar la complejidad de la construcción de un ‘yo’ enfermo en Pizarnik. Se trata de una autofiguración recurrente en sus *Diarios* que opera, en gran medida, como ‘treta del débil’, permitiéndole preservar espacios y tiempos para la creación literaria. Pero al mismo tiempo, debido a la

cinta de *moebius* que se establece (y que la propia autora construye) entre vida y obra, cierto sector de la crítica ha leído desde la idea de síntoma los textos que la autora escribió cuando estaba atravesando el período de mayor malestar psíquico. Exploré las complejidades de la construcción de un ‘yo’ enfermo en las autofiguraciones de Pizarnik, indagando los agenciamientos que tienen lugar en sus *Diarios* a partir de esta ‘fábula de minoridad’. Y presenté una escena en la que Pizarnik prestó su cuerpo y su voz a un poema que, de alguna manera, reescribe la poética procaz de los últimos años de la vida y obra de la poeta. A partir de esta escena argumenté que los textos de sombra no son ‘síntoma’ de la enfermedad de la autora, sino pruebas de una experimentación con el lenguaje que la acercan a la corriente neobarroca/neobarrosa. La puesta en voz de “Escrito con un nictógrafo” evidencia la afinidad de Pizarnik con esta corriente. En estos textos se configura con crudeza y brutalidad una imagen *queer* de la infancia, infectada de elementos sexuales y escatológicos.

Esta investigación se propuso interrogar las construcciones de la infancia que tienen lugar en la obra de Alejandra Pizarnik. Indagar las apropiaciones productivas que su obra establece con otras textualidades posibilitó sondear el juego de escondidas en el que la autora estuvo involucrada, con mayor énfasis en los últimos años de su vida. La infancia, con su particular temporalidad en pugna con las leyes de la productividad del universo del trabajo y con el implacable conteo de las agujas del reloj, el infantilismo o la infancia malvada a la que conduce, según Bataille, la resistencia a salir en algún momento de dicha etapa, como así también las ‘fábulas de minoridad’ (la enfermedad, la flacura excesiva, las diferentes formas de configurarse como débil e impotente), y la construcción de un universo en miniatura plagado de seres artificiales, como también la configuración de muñecas desmembradas y monstruosas, han sido los focos principales de atención en la indagación de las transtextualidades recorridas en esta tesis.

Es posible pensar que la imagen de la infancia que Pizarnik construye en los últimos años de su vida, y que he analizado aquí por la vía de las transtextualidades, en cierta medida, se hallaba prefigurada en “la niña de seda sonámbula” que se metamorfosea dulcemente en una cornisa de niebla en *Árbol de Diana* (12), en la “niña ciega de alma”, la “pequeña estatua de terror” y los “niños muertos” de *La última inocencia* (“A la espera de la oscuridad”). La ‘obscenidad’ de los textos de sombra subraya de modo material el componente mortuario y

da lugar también a una erotización monstruosa de la infancia. Pero, como señala Mariana Di Cìo (2014), la niñez pizarnikiana reviste, desde el inicio, un carácter inquietante.

Interesa señalar, a modo de conclusión, que la configuración de la infancia a que dan lugar las reescrituras pizarnikianas deconstruye la imagen tradicional, gestada a partir del siglo XVIII, de acuerdo con Ariès, de la infancia como ámbito de la inocencia, ajena a los peligros y dificultades de la edad adulta. Al mismo tiempo, en sus reescrituras de textos y obras artísticas, las apropiaciones pizarnikianas a menudo modifican también ciertas construcciones tradicionales de lo femenino. Se ha podido demostrar en esta tesis cómo Pizarnik revierte la idea de pasividad femenina que existía en la visión del erotismo de Bataille, y también en la configuración de las muñecas bellmerianas. Las muñecas en la obra de esta autora son sólo aparentemente pasivas: sus movimientos oculares marcan cambios en las tramas narrativas en las que aparecen y tienen la potestad de ‘cagar’ encima de otros personajes. Al mismo tiempo, un personaje como Báthory en *La condesa sangrienta* permite dar cuenta de cómo la pasividad femenina puede ser sólo aparente.

Asimismo, cabe señalar que ciertas ‘fábulas de la menor’ o autofiguras de minoridad construidas por la propia autora han funcionado como ‘tretas del débil’, brindando condiciones materiales de posibilidad para la creación artística, en un contexto sociohistórico desfavorable. No obstante, las mismas estrategias de ‘minorización’ han trascendido al plano de la crítica, y a partir de ellas han tenido lugar interpretaciones reduccionistas sobre la obra pizarnikiana. Estas lecturas han causado la postergación y, en cierta medida, la descalificación de la ‘obra de sombra’ de la autora. A partir de lo analizado ha sido posible interrogar la idea de que los escritos de humor no fueron publicados en vida de la poeta por razones de ‘auto-censura’¹³⁹. El proceso que condujo a la circulación alternativa de los textos prosísticos de la autora (en una escala menor que los poemas y en formato revista) no puede ser cabalmente comprendido sin tener en cuenta también la recepción que tuvieron entre el círculo de allegados de Pizarnik, y sus persistentes ambivalencias respecto de esa parte de su obra.

¹³⁹ Esta idea es sostenida por Delfina Muschietti en “Alejandra Pizarnik: la vía del género, la voz de los jóvenes”, en: Donati, Arturo; Leonardi, Manuele *et.al.* [Dir.]. *En la otra orilla de la noche*, Palermo, Aracne, 2012, p.: 96.

Los textos prosísticos y el texto dramático analizados en esta tesis construyen una imagen de la infancia aún más explícitamente ‘monstruosa’ que la que configuraban sus poemas. Quisiera retomar en este sentido una reflexión de María José Punte sobre la monstruosidad infantil:

Por tratarse de un tiempo al que no se retorna físicamente, la infancia seguirá siendo para las narraciones significante de la otredad. Va a funcionar como una pantalla sobre la cual se proyecten toda clase de ansiedades, terrores y fantasías. En esa instancia es cuando la niñez se vuelve monstruosa, y devuelve al adulto a parajes insospechados, que están siempre ahí nomás, a la vuelta de la esquina (2017:321).

La infancia pizarnikiana reviste estos atributos: está siempre a la vuelta de la página, pero al mismo tiempo remite a una otredad por momentos perturbadora.

Los potenciales ocultos de la infancia son inaprehensibles e incalculables. De ahí quizás el temor de los adultos y su necesidad de gestionar medios para manejar y controlar el crecimiento detenido de los niños (Stockton). La infancia, en Pizarnik, con sus múltiples avatares, involucra también poderes incalculables. Como vimos a lo largo de este trabajo, su concepción de la niñez está *infusa de muerte*, de sexualidad y de degradación. Pero también opera como bastión contra la pasiva asunción de los mandatos que pesaban sobre las mujeres en su contexto histórico. Quizás de ahí viniera su insistencia en no dejar de parecer nunca una niña precoz y procaz.

Bibliografía

Fuentes utilizadas

Alejandra Pizarnik

Pizarnik, Alejandra (2014a). *Poesía completa*. Buenos Aires, Lumen.

----- (2014b). *Prosa completa*. Buenos Aires, Lumen.

----- (2014c). *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires, Seix Barral [Ed. Ivonne Bordelois].

----- (2013). *Diarios*, Barcelona, Lumen [ed. Ana Becció].

----- (2013). *Fragmentos de un diario (París 1962-1963)*. Madrid, Del Centro. (Reproducción facsimilar del original, a cargo de Ana Becció, tirada de cien ejemplares numerados).

----- (2012). *Alejandra Pizarnik/ León Ostrov. Cartas*. (Edición a cargo de Andrea Ostrov). Villa María, Editorial Universitaria de Villa María.

----- *Alejandra Pizarnik Papers*. Biblioteca Firestone. Department of Rare Books and Special Collections. Universidad de Princeton. Princeton, EEUU.

----- (2010); *Dos poemas iniciales*. Madrid, Del Centro Editores. (Edición de dos mecanoscritos y dos dibujos de la autora en tirada de cien ejemplares numerados).

----- (1999); *Textos selectos* (Selección y prólogo de Cristina Piña). Buenos Aires, Corregidor.

----- (1994); *Obras escogidas*. (Selección y compilación Gustavo Zuluaga Herrera). Medellín, Ediciones Holderlin.

----- (1990); *Obras completas* (Prólogo de Silvia Baron Supervielle – Traducido de su prólogo a la edición francesa de *Los trabajos y las noches*). Buenos Aires, Corregidor.

----- (1982); *Textos de sombra y últimos poemas*. Buenos Aires, Sudamericana.

----- (1975); *El deseo de la palabra*. Madrid, OCNOS.

----- (1971); *El infierno musical*. Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (1968); *Extracción de la piedra de locura*. Buenos Aires, Sudamericana (Microfilm).

Textos publicados en revistas:

----- (1972); “El textículo de la cuestión”, en *Testigo*. 9, Buenos Aires, pp.: 19/23.

----- (1971 julio, agosto, septiembre); “Momentos”, en *Revista de Occidente*. (Fundada por José Ortega y Gasset). Tomo XXXIV (Segunda época). 100. Madrid. P: 19.

----- (1969 julio, agosto); “Cuatro poemas de Alejandra”: “La masque de la mort rouge (Odilon Redon)”; “Los días harapientos”, “Poema”, “Poema”, en *El escarabajo de oro*. 39. Buenos Aires. P: 11.

----- (1969 marzo, abril); “Siete poemas”: “La oscura”, “Los de lo oculto”, “L’obscurité des eaux”, “Poema”, “En la oscuridad abierta”, “El sentido del encuentro”, “Relación”, en *Diálogos*. 26. México, El colegio de México. Pp.: 22/23.

----- (1965 octubre); “Poemas”: “Día tras día”, “A sangre y fuego”, “Privilegio”, “La palabra y el exilio”, “Estar”, en *Davar*, Revista Literaria. (Asesor Literario.: Bernardo Ezequiel Koremblit). Buenos Aires, Sociedad Hebraica Argentina. Pp: 4/5.

----- (1965 mayo, junio); “El verbo encarnado”, en *Sur*. 294. Buenos Aires. Pp.: 35/39.

----- (1964 agosto); “Fronteras inútiles”, “Infancia”, “Reloj”, “Memoria”, “Las grandes palabras”, “El fondo del amor”, “Desatar el corazón de la lluvia”, en *Poesía = Poesía*. (Dir: Roberto Juarroz, Mario Morales). 18. Buenos Aires. Pp.: 4/5.

Primeras ediciones de *La condesa sangrienta*:

----- (1965 julio, agosto); “La libertad absoluta y el horror”, en *Revista Diálogos*. 5. México, El colegio de México. Pp.: 46/51.

----- (1966 enero, febrero, marzo) “La condesa sangrienta”; *Testigo. Revista trimestral de Literatura y Arte. I.* Buenos Aires. Pp.: 55/63.

----- (1971); *La condesa sangrienta.* Buenos Aires, Aquarius.

----- (1976); *La condesa sangrienta.* Buenos Aires, López Crespo.

Otros autores

Andersen, Hans Christian; “The Snow Queen” ([1844] 1998) en *The Complete Fairy Tales.* Londres, Wordsworth.

----- “The Little Mermaid” ([1837] 1999), in in Tatar, Maria: *The Classic Fairy Tales.* New York. Norton and Company.

Basile, Giambattista ([1634] 1999); “La joven esclava” (*Pentamerone*), in Tatar, Maria: *The Classic Fairy Tales.* New York. Norton and Company.

Bataille, Georges ([1957] 2002); *La literatura y el mal,* Editora Nacional, Madrid.

----- ([1959] 1987); “Le procès de Gilles de Rais” y “Les larmes d’Éros”. En *Oeuvres complètes.* Tomo X. París. Gallimard.

Beauvoir, Simone de ([1949] 2017); *El segundo sexo.* Buenos Aires. De Bolsillo.

Carrera, Arturo ([1972] 2013); *Escrito con un nictógrafo.* Buenos Aires, Interzona.

Carroll, Lewis ([1865] 2005). *Alice’s Adventures in Wonderland.* Webster’s Thesaurus Edition. Icon Classics, San Diego, USA.

Grimm, Wilhelm Karl y Jacob Ludwig ([1812] 2006); “Blancanieves” en *Cuentos de los hermanos Grimm.* Santa Fe. El Cid Editor.

Grimm, Wilhelm Karl & Jacob Ludwig ([1812] 1999); “Little Red Cap”; “Snow White”; “Hansel and Gretel”, in Tatar, Maria: *The Classic Fairy Tales.* New York. Norton and Company.

Hoffmann, Heinrich ([1845] 1860); *Der Struwelpeter auf französisch.* Paris, Librairie Fischbacher.

----- ([1845] 2015); *Pedro Melenas*. (Ed. Gustavo Puerda Leisse), Editorial Impedimenta, Madrid.

Penrose, Valentine ([1963] 2001). *La Condesa sangrienta*. Madrid, Siruela.

Perrault, Charles ([1697] 1999); “Little Red Riding Hood” in Tatar, Maria: *The Classic Fairy Tales*. New York. Norton and Company.

----- ([1697] 1980). “Le chaperon rouge”, *Les contes de Perrault*, París, Sacelp.

Woolf, Virginia ([1929] 2008); *Un cuarto propio*. Barcelona, Seix Barral.

Bibliografía consultada

Sobre Alejandra Pizarnik

Aira, César (1998). *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

----- (2001). *Alejandra Pizarnik*. Barcelona, Omega.

Barbero, Ludmila (2018); “Belle comme un rêve de Pierre: La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik como reescritura de cuentos de hadas”. *Anclajes*, vol. XXII, N° 1, eneroabril, pp. 1-17. DOI: 10.19137/anclajes-2018-2211

----- (2017); “Las poupées de Alejandra Pizarnik”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, [S.l.], n. 10, p. 158-172, nov. ISSN 2061-6678. Disponible en: <<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/170>>. Fecha de acceso: 24 nov. 2017. URL:<https://doi.org/10.24029/lejana.2017.10.170>.

Bordelois, Ivonne; Cuperman, Pedro (2010). *Alejandra. Point of Contact*. (Vol. 10) n° 1-2.

----- (2016). “Los signos de Alejandra Pizarnik” en *Jornadas Alejandra Pizarnik*. Malba. Martes 25 / miércoles 26 de octubre. Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL – UBA) / MALBA / Amigos del Bellas Artes. Inédita.

Cámara, Isabel (1985), “Literatura o política del juego en Alejandra Pizarnik” en *Revista Iberoamericana*, N° 132-133, Julio-diciembre, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

- Cerrato, Laura (2003). “*Fin de partida en Los poseídos entre lilas*” en *Escena y realidad*. (Coord. Osvaldo Pellettieri). Buenos Aires, Galerna.
- Chatellus, Adélaïde de. Ezquerro, Milagros [Dir.] (2012). *El lugar donde todo sucede*, París, L’Harmattan.
- Chávez Silverman, Susana (1995); “The look that kills: The unacceptable Beauty of Alejandra Pizarnik’s *La condesa sangrienta*”, en: Bergmann Emilie (edt.) *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*.
- (1994); “Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik”. En *El puente de las palabras: Homenaje a David Lagmanovich* (Azar, Inés Ed.). Washington D.C. Organization of American States.
- Chirinos, Eduardo (1998). *La morada del silencio*. México, FCE.
- Cohen, Sara (2002). *El silencio de los poetas: Pessoa, Pizarnik, Celan, Michaux*, Buenos Aires, Biblos.
- Depetris, Carolina (2008). “Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la ‘crueldad’ poética”, *Iberoamericana*, Vol. 8, n°. 31, 61-76.
- (2004). *Aporética de la muerte. Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Colección Estudios.
- Di Cio, Mariana (2014). *Une calligraphie des ombres Les manuscrits d’Alejandra Pizarnik*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes.
- Donati, Arturo; Leonardi, Manuele *et.al.* [Dir.] (2012). *En la otra orilla de la noche*, Palermo, Aracne.
- Fishburn, Evelyn (2007), “Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik” en Posso, Frank; Mackintosh, Fiona [Dir./Ed.], *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*, Woodbridge, Tamesis.
- Foster, David William (1995); “Of power and virgins”, en *Violence in Argentine Literature: Cultural Responses to Tyranny*. Columbia, University of Missouri Press.
- (1994); “The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik”, *Hispanic Review*, vol. 62, n. 3.
- (1991); *Gay and lesbian themes in Latin American writing*. Austin. U. of Texas P.

Goldberg, Florinda (2007); “La poética de lo pequeño” en Posso, Frank; Mackintosh, Fiona [Dir./Ed.], *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*, Woodbridge, Tamesis.

----- (1994). *Alejandra Pizarnik: Este espacio que somos*, Gaithersburg, Ediciones Hispamérica.

Gómez Paz, Julieta (1997); *Cuatro actitudes poéticas*. Buenos Aires, Conjunta Editores.

Graziano, Frank (1987). *Alejandra Pizarnik. A profile*, Colorado, Logbridge/Rhodes.

Guibelalde, Gabriel (1998). *Aportes para la extracción de la piedra de la locura: vida y obra de Alejandra Pizarnik*, Córdoba, Editorial Dimas.

Haydu, Susana (1996). *Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*, Organization of American States.

Kamenzain, Tamara (1996). “La niña extraviada en Pizarnik”, *La edad de la poesía*, Rosario, Beatriz Viterbo: 19–25

Korembli, Bernardo E. (1991). *Todas Las Que Ella Era: Ensayo Sobre Alejandra Pizarnik*, Bs. As., Corregidor.

Leonardi, Arturo Manuele *et.al.* [Dir.] (2012). *En la otra orilla de la noche*, Palermo, Aracne.

Mackintosh, Fiona (2003). *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, Woodbridge, Tamesis.

----- (1999). “La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and *Alice in Wonderland*”, *Fragmentos*, 16, Número especial: *Alice in Translation: A Homage to Lewis Carroll*, 41-55.

Minelli, Alejandra (2003); “Las olvidadas del neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”. *La aljaba. Segunda época. Revista de estudios de la mujer*. Volumen VIII. Universidades de La Pampa, Luján y Comahue. E-ISSN 1669-5704.

----- (2002); “Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio”. *Congreso brasileiro de hispanistas*. Año 2, octubre.

Molloy, Silvia (2012); “Figuración de Alejandra” en Chatellus, Adélaïde de. Ezquerro, Milagros [Dir.]. *El lugar donde todo sucede*, París, L’Harmattan.

-----“De Safo Baffo: diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik” en *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales. N.º especial: Cuerpo, sexualidad, género, Año 7, enero-junio, N.º 13.*

Montesinos Gilbert, Toni (2002). *Melancolía y suicidios literarios: de Aristóteles a Alejandra Pizarnik*, Madrid, Fórcola.

Monzón, Isabel (1994); *Bathory*. Buenos Aires, Feminaria.

Muschiatti, Delfina (2012). “Alejandra Pizarnik: la vía del género, la voz de los jóvenes”, en: Donati, Arturo; Leonardi, Manuele *et.al.* [Dir.]. *En la otra orilla de la noche*, Palermo, Aracne.

----- (2001); "Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina". *Inti. Revista de Literatura Hispanica* N° 52-53, pp. 99-116.

----- (1996). “Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga”, *Culturas del Río de la Plata (1973–1995): Transgresión e intercambio*, ed. por Roland Spiller, Nürnberg, Vervuert, pp. 217–27.

Nalerio, Juliana (2012). *Translating and Reimagining. Recovering Pizarnik in her late Prose Works*, Norderstedt, Grin Verlag.

Negrón, María ([1999] 2015); “Museo Negro” y “Film Noire”, en *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires. Caja Negra.

----- (2003). *El testigo lucido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo editora.

----- (2000). “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual”, *INTI*, No. 52/53, pp. 169-178.

Nicholson, Melanie (2008). “Bellmer’s Argentine Doll: Alejandra Pizarnik and the Disarticulation of the Self”, *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature*, 32.1, pp. 100-123.

Orozco, Olga (1979). “Pavana para una infanta difunta”, in *Mutaciones de la realidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 73–7.

Pampin, Ayelén; Barbero, Ludmila (2018); “Figuraciones de la corporalidad en *Extracción de la piedra de locura* de Alejandra Pizarnik”, en *Orillas, Rivista d’ispanistica*. N.º 4, *Dossier Rumbos*. Universidad de Padua. P.: 4, 5.

Piña, Cristina (2013). “Discovering Alejandra Pizarnik’s private library: Borges, Gide, Salinas and the theory of rewriting and plagiarizing tradition”, Conferencia, *International Conference: Writers and their Libraries*, Londres, 15/16 de Marzo.

----- (2012). *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Corregidor.

----- “La escena teatral: Obscenidad y teatralización del inconsciente en *Los poseídos entre lilas*”, *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*.

----- (1999). *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*, Bs Aires, Ed. Botella al Mar.

----- ([1991] 2006). *Alejandra Pizarnik: una biografía*, Buenos Aires, Corregidor.

----- (1981). *La palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al Mar.

Posso, Frank; Mackintosh, Fiona [Dir./Ed.] (2007). *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*, Woodbridge, Tamesis.

Rocco, Federica (2006); *Una stagione all inferno. Iniziazione e identità nei Diari di Alejandra Pizarnik*. Università degli Studi di Udine. Venecia, Mazzanti.

Rodríguez Francia, Ana María (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik: ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Bs. As., Corregidor.

Soncini, Anna (1990). “Itinerario de la palabra en el silencio”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*, n.º 5, mayo, pp. 7/15.

Venti, Patricia (2008a). *La escritura invisible: El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Anthropos.

----- (2008b). *La dama de estas ruinas: Estudio de La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*, EEUU, Lulu Press.

----- (2003). “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik”, *Espéculo* 23, URL: www.ucm.es/info/especulo.

Zonana, Víctor Gustavo (1997). “Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik”, *Revista Signos*, Valparaíso, 30(41-42), 119-144.

Sobre la historia de la infancia

Agamben, Giorgio ([1979] 2003); *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Ariès, Philippe. Duby, Georges ([1960]1962). *Historia de la vida privada*, Buenos Aires, Taurus.

----- ([1960] 1962). *Centuries of Childhood. A social History of Family Life*. (Trad. Robert Baldick). New York, Alfred A. Knopf.

Elias, Norbert (1987). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE.

Erikson, Erik H (1973). *Infancia y sociedad*. Buenos Aires, Ediciones Hormé.

Stewart, Susan (2013); *El ansia*. Rosario. Beatriz Viterbo.

Stockton, Kathryn (2009); *The queer child*. Londres. Duke University Press.

Sobre infancia y literatura / sobre cuentos de hadas

Amado, Ana y Nora Domínguez [comp.] (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós.

Bacchilega, Christina (1999). *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. University of Pennsylvania Press.

Barnes, Djuna (1936); *Nightwood*. London. Faber and Faber.

Benjamin, Walter (1989); *La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Bettelheim, Bruno ([1976] 1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.

Brownmiller, Susan (1976); *Against our Will. Man, Women and Rape*. New York. Fawcett Columbine.

Dominguez, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Eichel-Lojkine Patricia (2013); Patricia Eichel-Lojkine, *Contes en réseaux : l'émergence du conte sur la scène européenne*, Genève, Droz.

Gilbert, Sandra and Susan Gubar ([1979] 2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Haase, Donald (2004). *Fairy Tales and Feminism*. Detroit: Wayne State UP.

----- (2000); "Fairy Tale Liberation: Thirty Years Later". *Marvels and Tales*. Vol. 14. N° 4. Pp.: 15/63.

Juliano, Dolores (1992). *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid: Cuadernos Inacabados.

Jeftanovic, Andrea et. al. (2011). *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.

Secreto, Cecilia (2013). "Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnógorisis", *Cuadernos del CILHA*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, (N° 19).

Piña, Cristina (Ed.). García, Ana María et. al. (2008). *Literatura y (pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires, Biblos.

----- (2003 y 1997). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben) I y II*, Buenos Aires: Biblos.

----- (2003). "El sí/no de las niñas: el cuento de hadas como espacio de subjetivación/subordinación de las mujeres", Solá, Marcela; *¿Qué quieren las mujeres?*, Buenos Aires, Lumen.

Punte, María José (2017); *Topografías del estallido. Figuras de la infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires, Corregidor.

Tatar, María (1999) [Ed., Comp., Introductions]; *The Classic Fairy Tales*. New York. Norton and Company.

Wesseling, Elizabeth (2004); "Visual Narrativity in the Picture Book: Heinrich Hoffmann's *Der Struwwelpeter*", *Children's Literature in Education*, Vol. 35, No. 4, December, pp.: 319/345.

Zohar Shavit (1999); "The Concept of Childhood and Children's Folktales: Test Case – 'Little Red Riding Hood'" in Tatar, Maria: *The Classic Fairy Tales*. New York. Norton and Company.

Zypes, Jackes ([2012] 2014); *El irresistible cuento de hadas*. Buenos Aires, FCE.

----- (2000) “The Perverse Delight of Shockheaded Peter”, *Theater*, Volume 30, Number 2, Summer, Duke University Press, pp. 129-143.

Sobre otros aspectos del marco teórico

Amícola, José (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Buenos Aires. Beatriz Viterbo.

Anz, Thomas (2006); “Argumentos médicos e historias clínicas para la legitimación e institución de normas sociales”, en Wolfgang Wongers y Tania Olbrich (comps.); *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires, Paidós.

Arfuch, Leonor ([2002] 2007); *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires. FCE.

Bajtín, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza.

Benveniste (1977); *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI.

Borges, Jorge Luis (1993); “Kafka y sus precursores”, *Otras inquisiciones. Obras completas. Tomo II*. Buenos Aires, Emecé.

Bourriad, Nicolas (2015). *La exforma*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Braidotti, Rosi (1994); *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York. Columbia University Press.

Breton, André ([1928] 1964); *Nadja*. Paris, Gallimard.

Bronfen, Elizabeth (1993); *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester, Manchester University Press.

Cagnolati, Beatriz; Gentile, Ana María; Forte Mármol, Amalia; Vieguer, Fabiana (2008); “De la Argentina al mundo hispanoamericano: las traducciones con acento porteño de la obra de Simone de Beauvoir”. Presentado en *Jornada de homenaje a Simone de Beauvoir en el cincuentenario de El segundo sexo, organizadas por el IIEGE*.

Carlson, Marvin (2009). *El teatro como máquina de la memoria*. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.

De Lauretis, T. (1994). La tecnología del género. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 206-242.

Didier, Beatrice (1976); *Le journal intime*. Paris. Presses Universitaires de France.

Diéguez, Ileana (2007): *Escenarios liminales*. Buenos Aires, Atuel.

----- (2004): “Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro)”, *Revista Teatro al Sur*, No. 27, noviembre, Buenos Aires.

Dubatti, Jorge (2015); “La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal” en Actas de las Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. (Nicolás Luis Fabiani y María Teresa Brutocao Comps.) Mar del Plata. GIE-IESE.

----- (2008): *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel.

----- (1963). Batato Barea - y el Nuevo Teatro Argentino. Buenos Aires, Planeta.

Foster, Hal (2011). *El retorno de lo real*. Madrid, Akal.

Freud, Sigmund ([1905] 1992); “Tres ensayos de teoría sexual” en *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrortu.

----- ([1919] 1973) “Lo siniestro”. *Obras Completas*, tomo III. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.

Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Gauthier, Xavière ([1971] 1976): *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires, Corregidor.

Genette, Gerard (1971), *Figures III*, Paris: Seuil.

----- ([1962] 1989), *Palimpsestos, la literatura al segundo grado*, Madrid, Taurus.

- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Guerrero, Javier (2014); *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid/Frankfurt. Iberoamericana/Vervuert.
- Foster, Hal (2008): *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Grimm, Gunther (1993); “Campos especiales de la historia de la recepción” en Rall, Dietrich (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Pp.: 221-311.
- Lautréamont, Isidore Ducasse, Conde de ([1868] 2005). *Los cantos de Maldoror*. Madrid, Cátedra.
- Le Bretón, David (2002); *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Nari, Marcela María Alejandra ([1999] 2002); “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950 y 1990”. *Mora*, 8.
- Ostrov, Andrea (2004): *El género al bies*, Buenos Aires, Alción.
- Paz, Octavio (1979); *Poemas (1935–1975)*. Barcelona: Seix Barral.
- Pedraza, Pilar (2004); *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid, Valdemar.
- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Entropía.
- Riese-Hubert, René (1994); *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism, & Partnership*. Nebraska. U of Nebraska Press.
- Roudinesco, Elizabeth (1995); “Bataille, entre Freud et Lacan: une expérience cache”, en *Georges Bataille après tout*, Denis Hollier dir. Belin, Paris, p. 191-212.
- Sontag, Susan (2003); *La enfermedad y sus metáforas; El sida y sus metáforas*. Buenos Aires, Taurus.
- Taylor, Sue (2000): *Hans Bellmer: The anatomy of anxiety*. Massachusetts. Massachusetts Institute of Technology (MIT).
- (1991); *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona, Tusquets.
- Vaggione, Alicia; Aguilar, Gonzalo (2016). “Potencias de la enfermedad” en *Informe escaleno*. (05 de junio) Buenos Aires.

Von Hofmannsthal, Hugo ([1902] 2008); “Lord Chandos Letter”, in *The Whole Difference. Selected Writings of Hugo von Hofmannsthal* (ed. J.D. Maclatchy). Princeton, New Jersey. Princeton University Press.

Webb, Peter (1985); *Hans Bellmer*. London, Quartet Books.