



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

Hors-série | 2023
Pizarnik y París

Queer Bathory o de la disidencia sexual en *La condesa sangrienta* de Pizarnik

Federica Rocco



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/14264>

DOI: 10.4000/lirico.14264

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Federica Rocco, «Queer Bathory o de la disidencia sexual en *La condesa sangrienta* de Pizarnik», *Cuadernos LIRICO* [En línea], Hors-série | 2023, Publicado el 26 julio 2023, consultado el 01 agosto 2023. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/14264> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.14264>

Este documento fue generado automáticamente el 1 agosto 2023.



Creative Commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Queer Bathory o de la disidencia sexual en *La condesa sangrienta* de Pizarnik

Federica Rocco

La vida-obra de Pizarnik estuvo muy marcada por la ascendencia judía, la elección artística –durante la adolescencia adopta el *nom de plume* Alejandra– y la exuberante sexualidad, que no encaja con las pautas de la sociedad patriarcal heteronormativa, no solo argentina. Todo texto pizarnikiano –édito e/o inédito– funciona como un “egodocumento” (Bolufer 2014: 113)¹ que contribuye a desdibujar un proyecto artístico complejo y original en el cual se encuentran las huellas de su disidencia sexual. Publicados después de su muerte, las cartas² y sobre todo los diarios personales de Pizarnik contienen importantes claves de lectura de su vida-obra (Rocco 2006) e incluyen información acerca de los conflictos suscitados por la sexualidad. Sus cuadernos y las cartas hasta ahora publicadas revelan que la literatura y el sexo –sus “dos pilares de la sabiduría” (Pizarnik 2019: 981)– se manifiestan muy tempranamente³ y tal vez al mismo tiempo ya que su diario, en el que registra fantasías y experiencias eróticas, existe por lo menos desde 1948 (Pizarnik y Pieyre de Mandiargues 2018: 53-54). Pizarnik no acepta limitaciones por haber nacido mujer⁴: atraída tanto por hombres como por mujeres, tiene experiencias erótico-afectivas sin importarles las características de la pareja –edad, sexo o género–, ni tal vez la exclusividad de la relación (hoy diríamos que era pansexual y poliamorosa).

Sin embargo, en la vida-obra de Pizarnik todo remite a la literatura, y su educación erótico-sentimental se alimenta de lecturas que revelan un fuerte interés hacia todas las formas de la sexualidad femenina, sobre todo las disidentes. De hecho, la atracción hacia las mujeres está presente –explícita o implícitamente– desde las primeras anotaciones del diario de 1954, como la del 27 de septiembre (2019: 25-29), donde se menciona a Safo, antes de un resumen o esbozo de una historia de amor –vista, leída, e/ o imaginada– entre dos artistas: Chris (escribe) y Ann (pinta) (*Pizarnik Papers*, Caja 1 Carpeta 1)⁵. El deseo homoerótico produce “desencasillamiento, disconformismo e inmoralidad” (2019: 37) que solo pueden llevarla a escribir algo que la sociedad

criticaría: “¿qué ocurre si escribo una pasión como lo ha hecho Françoise Mallet o Célia Bertin o aun Françoise Sagan? ¡ «Degenerado » es el rótulo!” (2019: 42-43)⁶. Entre el 31 de agosto y el 1° de septiembre de 1955, Pizarnik está buscando un ensayo de Victoria Ocampo sobre *Orlando* de Virginia Woolf y recuerda:

algunos libros que he leído hace algunos años y noto que no han sido muy malos. [...] las novelas de Zola, las aventuras de Gulliver, las Mil y una Noches (leído unas 20 veces), los poemas de Andrés Bello y R. Darío. Hay un libro de Paul o Victor Margueritte que me impresionó mucho (uno de los dos escribió “La garçonette”, novela bastante pornográfica que también me afectó [...]), los libros de Agnes Smedley, que despertaron mi sentido feminista. “Extraño fruto” de Lillian Smith [...] luego los libros de S. Zweig, algunos de Stekel, de S. Maugham (casi todos) (*Pizarnik Papers*, Caja 1 Carpeta 5)⁷.

Se trata de textos feministas (Smedley), ensayos sobre la neurosis homosexual (Stekel) y, entre las muchas novelas, la obra (pseudo)autobiográfica de W.S. Maugham; *Strange Fruit* (1944) de la estadounidense Lillian Smith (de temática lesbiana) y *La Garçonne* (1921) de Victor Margueritte, que narra la historia de Monique, la mujer andrógina y bisexual aludida en el título⁸.

Sin embargo, consciente de la dificultad de vivir libremente la propia creatividad literaria y sexual, a veces reflexiona acerca de la posibilidad de casarse “para no tener que preocuparme nunca más de buscar trabajo ni de volver sola de noche; casándome realizo un buen negocio: casa, comida, independencia, y un cuerpo que me evite los terrores nocturnos” (Pizarnik 2019: 326). La oscilación entre casarse para resolver los problemas materiales y vivir la “disidencia” para contarla, suscita la necesidad de autocensurarse y de proyectar de sí una imagen heterosexual manipulando los textos para la publicación, como los extractos de los diarios editados a mitad de los años 60 en los cuales transforma los sujetos femeninos en masculinos (Ferrari 2018).

Pizarnik, que había estudiado francés desde la infancia y amaba la literatura francesa, en marzo de 1960 logra viajar a París, la ciudad que a principios del siglo XX había ofrecido a las mujeres un contexto privilegiado para la creación artística y la libertad sexual. El 24 de abril de 1960, ya instalada en la casa de unos tíos, escribe: “Indudablemente mi fin o uno de mis fines es dar rienda suelta a mis delirios homosexuales aquí, en París” (2019: 321)⁹ y, en junio del mismo año: “Dejé de pintarme. Ahora parezco una lesbiana típica. Bienvenida sea. Para qué mentirme. A mí me gustan las mujeres, sólo las mujeres. Pero no sexualmente. He aquí el problema. [...] Los hombres son para mí objetos sexuales. Ésta es mi originalidad, según creo” (330-331). Lejos de la familia de origen, Pizarnik es por fin libre de dedicarse a lo raro y excéntrico¹⁰ (hoy diríamos *queer*) y de seguir experimentando con su disidencia, de hecho, en Francia colecciona una serie de relaciones erótico-afectivas no siempre fáciles ni felices tanto con hombres, como con mujeres.

Pizarnik no es binaria y no tiene una identidad de género unívoca como indica también su uso de los diminutivos unisex del nombre Aleksandr/a –Alex y Sacha/ Sasha– y también la simple inicial de su *nom de plume* –A–. Su identidad de género es performática¹¹, y en la opinión de Sylvia Molloy, la imagen que la poeta construyó de sí misma –el personaje alejandrino (Aira 2001)– contiene dos versiones complementarias: la de la escritora que lee y acumula citas para dar cuerpo a su obra, y el *dandy* que muestra su cuerpo como una obra, por eso los que no entienden

se perturban o se burlan de su indumentaria: hablan de ropa descuidada, de conjuntos mamarrachientos que atribuyen a una presunta “falta de clase”. [...] En cambio los que sí entienden aprecian la imagen desafiante, algo cacofónica, de

Alejandra –una imagen *disonante*, [...] que se ofrece a la lectura: los pantalones de pana rojos, los chalecos, el *trench coat* o el gabán marinero y sí, las medias y los zapatos, constituyen otro texto. Pizarnik *se donne à voir*, se hace ver. [...] Ambos momentos [...] son elementos decisivos en la composición que hace Pizarnik de su propia figura (Molloy 2015: 72-74, cursiva en el original).

Pizarnik quería contar su propia experiencia –“Hablo de mí pues hasta ahora no encontré un tema más interesante” (2019: 653)– y como no podía estar segura de que sus “*performance* del yo” se conocerían ni que se publicarían sus textos inéditos, alude a su disonancia también en la obra publicada. En la poesía cierta disidencia sexual está aludida entre los desdoblamientos del sujeto lírico, mediante esa tercera persona femenina del singular, interpretada como una refracción de la poeta, y que sin embargo remite también a un sujeto –ella– que es objeto de la mirada (y el deseo) de un sujeto lírico femenino. Sin embargo, lo que consigue disimular en su poesía se manifiesta en sus prosas, sobre todo las que no publica, en las que las alusiones a la sexualidad son explícitas.

Desde los años parisinos la poeta argentina se dedica casi exclusivamente a la reescritura en prosa de textos propios y ajenos, entre los cuales hay una lectura que pasa a ser una reseña, para luego transformarse en un texto autónomo híbrido. Mientras Pizarnik está viviendo en París, en 1962 la editorial Mercure de France reedita *Erzsébet Báthory. La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose¹², una biografía novelada de la noble húngara del siglo XVI, acusada de haber torturado y matado a 650 doncellas para bañarse en su sangre y así mantener intactas su belleza y su juventud. La obra remite al imaginario gótico, lo que atrae a los surrealistas que la transforman en objeto de culto. Fascinada por la condesa cuya historia Bataille había comparado con la de Gilles de Rais¹³, Pizarnik se enamora del texto de Penrose cuya lectura estimula tanto su creación poética¹⁴, como la narrativa.

Vuelta a la Argentina en 1964 la poeta decide escribir una reseña de la obra de Penrose, género con el cual está familiarizada desde su regreso a Buenos Aires (Copello 2020 web) y su diario registra la redacción del “Ensayo sobre la condesa Báthory” en los meses de marzo y abril de 1965 (Pizarnik 2019: 715). El texto se publica en ese mismo año con el título de “La libertad absoluta y el horror” y en 1966 ya con el título de “La condesa sangrienta”, que es el mismo del texto que se publica en forma de libro en 1971¹⁵ y el de la obra de Penrose, convocada también por la estructura basada en doce fragmentos contruidos alrededor de la figura histórica de la condesa encerrada en su castillo habitado casi exclusivamente por mujeres. Lo que comienza como un ensayo se vuelve una transposición textual en la que el modelo de la reescritura –el hipotexto (Genette 1982: 291 y ss.) de Penrose, reconocible en los fragmentos en cursiva– es traducido del francés al español, resumido, modificado en el estilo y en el significado. Además, la forma ensayística permite mencionar a Penrose tanto al principio como al final de la obra, lo que confunde acerca del género literario al cual pertenece el texto y sobre quién es la ‘verdadera responsable’ de lo que se cuenta. La operación de reescritura es evidente y explícita y sin embargo parece una operación literaria ficticia, como si la surrealista francesa y su obra fueran un invento de Pizarnik, al estilo de Borges¹⁶. La reseña se transforma en un ensayo-poema¹⁷, un palimpsesto (Noy 2014: 58), cuyo inicio, precedido por una cita de *San Genet, comediante y mártir* de Sartre: “El criminal no hace la belleza; / Él mismo es la auténtica belleza”, es el siguiente:

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

primer libro lleva un fervoroso prefacio de Paul Eluard), no ha separado su don poético de su minuciosa erudición. Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en prosa. La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje (Pizarnik 2020: 282).

Una tercera persona del singular describe la obra de Valentine Penrose, pero al mismo tiempo, alude a su propia obra ya que Pizarnik es una excelente poeta –su *Árbol de Diana* lleva un prefacio de Octavio Paz–, que refunde y sintetiza los datos acerca de Erszébet Báthory en una especie de poema en prosa. Como el de Penrose, el texto de Pizarnik es un híbrido que oscila constantemente entre realidad y ficción y que, como toda biografía, no es clasificable porque en su “complejidad, representa a todos los géneros literarios [...] es historia, poesía, novela, cuento, ensayo, erudición y filosofía” (Bravo Villasante en Caballé 2020: 52)¹⁸. Sin embargo, detrás de la biografía de Báthory tanto en la obra de Penrose, como en la de Pizarnik, se convoca la transgresión sexual femenina, un “horror” que se representaba mediante la locura y la monstruosidad. De hecho, el género gótico ofrece la posibilidad de poner en escena lo innombrable, lo que no se puede (ni debe) decir, lo que permite abordar la sexualidad femenina disidente. Lo degenerado y siniestro se vuelven objeto de contemplación estética: la condesa perversa, despiadada, sádica y cruel, se desdobra en cada una de las jóvenes que sacrifica en nombre de la juventud y la belleza eternas.

En el octavo fragmento titulado “El espejo de la melancolía”, acompañado por una cita de Octavio Paz –“¡Todo es espejo!”–, se lee que la condesa:

...vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma... [...] nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos. 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 el contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial, vivió sumida en un ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en sus noches de crímenes. Luego, algunos detalles son obviamente reveladores: por ejemplo, en la sala de torturas, en los momentos de máxima tensión, solía introducir un cirio ardiente en el sexo de la víctima (Pizarnik 2020: 290, cursiva en el texto).

Mediante uno de los ejes de su reescritura: el tema del doble, usual en el género fantástico, no solo rioplatense, Pizarnik “instala el deseo lésbico en el corazón del cuento de hadas” (Barbero 2018: 7), donde el doble, el espejo y la homosexualidad aluden también a Narciso, cuya figura se asoma detrás de la inclinación depresiva (Kristeva 1982) de la melancólica condesa obsesionada por su propia imagen (Pizarnik 2020: 290-291).

En los años 60 está todavía vigente el imaginario de la lesbiana monstruosa y criminal, por eso la condesa es una lesbiana oculta que se transforma en el doble de quien escribe su historia, porque tanto Pizarnik como Penrose son mujeres que se han rebelado a la tradición patriarcal heteronormativa. Implícita o explícitamente la relación entre biógrafa/o y biografada/o se entiende como una complicidad, una “amistad íntima” que constituye una vía de (auto)conocimiento histórico, lo que supone cierta identificación (Bolufer 2014: 106). Las interpolaciones entre la vida de la(s) biógrafa(s) y la de la biografada aluden también a una representación de la artista encerrada en el laberinto de la creación, lo que Negroni define como una metáfora alucinada de la escritura femenina, “el recuento obsesivo de algunas ceremonias horriblemente bellas

donde se despliega una dramaturgia de colores (blanco, rojo, negro) para poner la mirada misma bajo la mira y así diseccionar –hasta la náusea– el acto de escribir” (2003: 50).

Pizarnik transforma la reseña en un texto híbrido en el que el espacio “inestable del cuerpo textual en cuestión; entre la cita y la intertextualidad, la poesía y la prosa, la crítica y la literatura, [...] propone como política la introyección, el exceso y la diseminación al poner en cuestión los bordes, los límites, del género (no solo textual sino sexual). Es decir, al producir un texto degenerado” (Arnés 2016: 189-190). Ensayo poético, biografía en miniatura, *nouvelle gótica* y fantástica, poema en prosa, cuento de hadas, palimpsesto, *La condesa sangrienta* de Pizarnik es una obra de-generada que promueve un discurso literario lésbico, donde el erotismo se mezcla con lo (auto)biográfico, y mediante

muerte, poder y tortura [...] articula un discurso erótico, que, como su título advierte, se centra en la primera parte, la celebración del amor y, en la segunda, el dolor del amor no correspondido. En este texto, el uso de un “yo” que se identifica como femenino y un “ella” hacen explícito el carácter de amor homosexual que lo distingue de los discursos heterosexuales (Martínez 1997: 60).

La condesa sangrienta de Pizarnik pone en escena otra “de-generación”, porque el género de la enunciación no está del todo definido, ya que la prosa está a cargo de una tercera persona del singular, que se alterna a una primera persona plural y al modo impersonal¹⁹. Hasta cuando interviene una primera persona del singular, su voz termina por neutralizarse y como en su poesía “se desvanece el anclaje enunciativo y no sabemos quién o qué habla” (Piña 2012: 114). Procedimiento habitual en la escritura de “temática homoerótica cuando la expresión abierta de este deseo [puede] ser objeto de censura” (Peralta 2018: 36), ocultar o borrar el género del enunciante (y la fuente de la enunciación)²⁰, también mediante la forma ensayística, permite a Pizarnik desviar el escándalo de la propia disidencia sexual y hacerlo recaer sobre Báthory (y sobre Penrose). Sin embargo, esa voz de algo o de alguien silencioso que murmura desde la oscuridad, disolviendo desde ahí su género y su función subjetiva (Rocco 2022), es también la voz de la única persona que puede contar la historia de la condesa desde adentro, la del único testigo que Báthory deja con vida:

También hay testimonios que dicen de una lujuria menos solitaria. Una sirvienta aseguró en el proceso que *una aristocrática y misteriosa dama vestida de mancebo* visitaba a la condesa. En una ocasión las descubrió juntas, torturando a una muchacha. Pero se ignora si compartían otros placeres que los sádicos” (Pizarnik 2020: 290, cursiva nuestra).

Donde la surrealista francesa se identifica con la condesa, Pizarnik lo hace también con la joven *en travesti*, aquella doncella vestida de mancebo –típica del teatro siglodorista²¹– transformada en un testigo implicado y narrador que aluden a la escritura andrógina. No es casual, entonces, que la presencia de la mujer vestida de hombre convoque las obras de Virginia Woolf y de Djuna Barnes²², porque Pizarnik es Orlando y es también Sasha, la princesa rusa de la cual se enamora Orlando; y es Robin “vestida de muchacho”, la andrógina protagonista de *El bosque de la noche* (1936) de la que se enamora Nora y que el doctor Matthew O’Connor describe de la siguiente manera:

nunca más volverás a amar a nadie como amas a Robin. Muy bien... ¿qué es este amor que sentimos por el invertido, chico o chica? Era de ellos de quienes se hablaba en todas las novelas que hemos leído. La muchacha perdida, ¿no es acaso el príncipe encontrado? Ese príncipe encima de un caballo blanco que siempre hemos

estado buscando. Y el hermoso zagal que es una doncella ¿no es tal vez el príncipe-princesa vestido de encaje? ¡Ninguno de los dos y la mitad del otro, la imagen pintada en un abanico! Por eso los amamos. Fuimos empalados a ellos durante nuestra infancia, mientras ellos cabalgaban por el abecé de nuestra lectura, la mentira más dulce de todas, que se ha hecho realidad en doncel como en doncella, porque en la doncella es el príncipe, y en el doncel es la doncella quien hace de un príncipe un príncipe... que no un hombre (2020: 182).

Tanto *Orlando* como *El bosque de la noche*, son novelas lesbianas y *queer*, y si la obra de Woolf tardó en ser reconocida como tal, la de Djuna Barnes es una de las novelas sáficas más complejas del siglo XX, cuyo arriesgado contenido

desafía y critica la teoría freudiana y sus principios sobre el complejo de castración y la envidia del pene, casi al unísono que esta teoría salía a la luz. Con esta novela se inicia la deconstrucción de los principios freudianos [...] que han contribuido de manera singular a patologizar el cuerpo femenino como histérico y depresivo, o a definirlo como un objeto pasivo de deseo para satisfacer la libido de un sujeto activo masculino (Vila 1997: 53).

Ya Barthes había definido la obra literaria como un mosaico de citas, por eso no sorprende que Pizarnik ampliara la polisemia de sus textos escribiendo “junto a otros/as” (Copello 2020 web), y reescribiendo a la manera de Borges o en la línea de la hermenéutica del *midrash* hebraico que también frecuentaba²³. Desafiar el lenguaje, la forma y los géneros jugando con el hibridismo y la polisemia para deconstruir los principios psicoanalíticos que patologizan la sexualidad femenina es lo que Pizarnik hace en las obras erótico-humorísticas que deja sin publicar: *Los perturbados entre lilas* (1969, donde una mujer que escribe proyecta sobre un escenario grotesco e infantil cuatro versiones de sí misma: Seg, la artista; Car (su doble masculino); Macho y Futerina)²⁴ y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970, unos veinte diálogos entre voces que hablan mediante un *pastiche* (auto)paródico que alude constantemente a lo sexual²⁵). Ambas obras son *collage* de citas más o menos explícitas (Dobry 2020), técnica experimentada en todos sus textos²⁶.

En la Argentina casi no había representaciones del lesbianismo en la literatura porque en la atmósfera de creciente homofobia iniciada a partir de la mitad de los años 60, había que hacer lo posible para pasar por heterosexual (Weinstein en Ardito y Molina, “III. El retorno”, 2011). De hecho, es solo a partir de 1971, con la formación del Frente de Liberación Homosexual que se produce un cambio que se intensifica en “la década siguiente, cuando tras el fin de la última dictadura militar (1976-1983) el activismo lésbico y gay consiguió organizarse e iniciar su lucha por la visibilidad y obtención de derechos” (Peralta 2018: 32)²⁷.

Si bien frecuenta a muchas personas explícita u ocultamente homosexuales, Pizarnik no participa en la formación de los colectivos de reivindicación de la disidencia sexual, ni asiste a la llegada de los estudios de género, las teorías *queer*, el lenguaje amplio o inclusivo o las aplicaciones de contacto (Koralsky 2021) y su lucha solitaria termina en la “Sala de Psicopatología” del Hospital Pirovano de Buenos Aires²⁸, donde como la condesa y como “La intrusa” del cuento de Borges, la disidente “debe ser exterminada por estar en el lugar que los hombres consideran que no le corresponde: solo ese acto de violencia extrema puede anular la amenaza de una sexualidad que los desborda” (Peralta 2018: 39). Sin embargo, si bien de manera oblicua y silenciosa, Pizarnik logra denunciar los sistemas de dominación que limitan la libertad de la mujer, condenada a muerte –simbólica y material– por la sociedad patriarcal heteronormativa que la considera loca, degenerada y monstruosa y por eso “la suicida”²⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- Ardito, Ernesto y Virna Molina, *Memoria iluminada: Alejandra Pizarnik*, documental en 4 capítulos, 2011, web. Consultado el 21 de julio de 2021.
- Arnés, Laura A., “El ángulo muerto de la mirada: *la condesa sangrienta*”, *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*, Buenos Aires, Madreselva, 2016, p. 186-194.
- Barbero, Ludmila, “«Belle comme un rêve de pierre». *La Condesa Sangrienta* como reescritura de cuentos de hadas”, *Anclaje*, Santa Rosa, Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas de la Universidad Nacional de La Pampa, 2018, 22, I, p. 1-17, web. Consultado el 15 de abril de 2021.
- Barnes, Djuna, *El bosque de la noche*, Barcelona, Seix Barral, 2020. Traducción de Maite Cirugeda.
- Becció, Ana, “La imposible prosa”, Alejandra Pizarnik, *The Bloody Countess and Other Stories*, New York, New Directions, edición a cargo de Ana Becció, traducción de Cecilia Rossi, en prensa.
- Bolufer, Mónica, “Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres”, *Ayer*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea y Marcial Pons Historia coeditores, 93 (1), 2014, p. 85-116.
- Bozzi, Paola, “Eva contro Eva. Identità femminile ed ebraica nell’opera di Rose Ausländer”, *Altre Modernità*, Milano, Università Statale, 5, 2014, p. 170-185, web. Consultado el 19 de junio de 2021.
- Butler, Judith, *El género en disputa (El feminismo y la subversión de la identidad)*, Barcelona, Paidós, 2007. Traducción de María Antonia Muñoz.
- Caballé, Ana, “Mujer Feminismo y Biografía”, *Signa XXIX*, 2020, Madrid, UNED, p. 37-59, web. Consultado el 26 de julio de 2022.
- Copello, Fernando, “Alejandra Pizarnik y el Siglo de Oro español”, Leonardo Funes (coord.) *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur*, Anexo Digital, 2016, p. 151-160.
- , “*La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik: diálogos entre creadores, desencuentros y reescrituras”, *Quaina*, 2020 Angers-Cedex, Université d’Angers, web. Consultado el 31 de marzo de 2022.
- Dobry Edgardo, “À défaut d’autre chose: glosolalia y poética bucanera”, Copello Fernando, Marina Letourneur y Lucía Valverde (eds.), *3 poetas 3. Ensayos sobre la infancia en la obra de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y María Elena Walsh*, Buenos Aires, Dedalus Editores, 2020, p. 51-60.
- Eribon, Didier, *Regreso a Reims*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2021. Traducción de Georgina Fraser.
- Ferrari, Patricio, “Autocensura en los diarios parisinos de Alejandra Pizarnik: ‘Diario 1960-1961’ y ‘Les tiroirs de l’hiver’”, Pizarro Jerónimo y Diana Paola Guzmán (comps.), *Ilusión y materialidad: perspectivas sobre el archivo*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2018, p. 179-205.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Goffman, Erwin, *Estigma: la identidad deteriorada*, Amorrortu editores, Buenos Aires/ Madrid, 2006. Traducción de Leonor Guinsberg.
- Guzmán, Manolo, “‘Pa’ la Escuelita con mucho cuidao y por la orillita’: A Journey Through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation”, Frances Negrón Muntaner y Ramón

Grosfoguel (eds.) *Puertorican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 209-222.

Halberstam, Judith, *Masculinidad femenina*, Barcelona/ Madrid, Egales Editores, 2008. Traducción de Javier Sáez.

Koralsky, Vatiu Nicolás (2021) *Apptimizadas. Reflexiones maricas sobre experiencias migrantes*, Barcelona, Frágil Ediciones.

Kristeva, Julia, *Soleil Noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1982

Martínez, Elena M., “Breve panorama de la literatura lesbiana latinoamericana en el siglo XX”, *Educación y Biblioteca*, 81, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, p. 58-61, web. Consultado el 10 de octubre de 2021.

Molloy, Sylvia, “‘Una torpe estatuilla de barro’: figuración de Alejandra Pizarnik”, *Taller de letras*, Santiago de Chile, Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 57, 2015, p. 71-79, web. Consultado el 29 de abril de 2022.

Negrón, María, *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, “El escribiente”, 2003.

Noy, Fernando, “Fernando Noy habla sobre Alejandra Pizarnik”, *Los Inútiles*, Buenos Aires, Sebastián Gastón Basualdo Editor, 2, 2014, p. 56-60.

Ortiga, Blanca, “Detonar el horizonte semántico”, Rebea Elizegi (ed.) *Collage firmado por Mujeres. 50 artistas contemporáneas esenciales*, Barcelona, Promopress, 2019, p. 8-13.

Ortiz-Hernández, Luis, “Influencia de la opresión internalizada sobre la salud mental de bisexuales, lesbianas y homosexuales de la Ciudad de México”, *Salud Mental*, México, Publicación oficial del Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz, XXVIII, 4, 2005, p. 49-65, web. Consultado el 26 de julio de 2022.

Peralta, Jorge Luis, “Escribas ‘lesbianos’ en la narrativa argentina”, *Nerter*, Madrid, 28-29, 2018, p. 30-42.

Piña, Cristina, *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Corregidor, “Nueva crítica hispanoamericana”, 2012.

Piña, Cristina y Patricia Ventí (eds.), *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, Buenos Aires, Randhome House/Lumen, 2021.

Pizarnik, Alejandra, “Diarios manuscritos 1954-1972”, *Pizarnik Papers* Princeton University Department of Rare Books and Manuscripts. Consultados en el mes de mayo de 2019.

Pizarnik, Alejandra, *Diarios* Barcelona, Lumen, 2019 [2013].

Pizarnik, Alejandra, *Prosa completa* Barcelona, Lumen, 2020 [2002].

Pizarnik, Alejandra, y André Pieyre de Mandiargues, *Correspondance, Paris-Buenos Aires, 1961-1972*, (ed. Mariana Di Cío), 2018.

Requeni, Antonio, “Antonio Requeni habla sobre Alejandra Pizarnik”, *Los Inútiles*, Buenos Aires, Sebastián Gastón Basualdo Editor, 2, 2014, p. 50-53.

Rocco, Federica, *Una stagione all’inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Venezia, Mazzanti Editori, 2006.

Rocco, Federica, “Forsennare il soggetto fino a dissolversi: Alejandra Pizarnik”, *Lingue Antiche e Moderne*, Udine, Forum, XI(2022), p. 251-276.

Tron, Fabi y Val Flores, *Chonguitas. Masculinidades de niñas*, Neuquén, La Mondonga Dark, 2013.

Vila, Fefa “Genealogías del lesbianismo: historias de mujeres y literatura”, *Educación y Biblioteca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, p. 50-57, web. Consultado el 10 de octubre de 2021.

Wittig, Monique, “La marca del género”, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona/Madrid, Egales, 2016. Traducción de Javier Sáez.

NOTAS

1. En el ámbito de los estudios biográficos son “egodocumentos” todas las fuentes que “contienen un relato, más o menos completo o fragmentado, de la propia vida: autobiografías, memorias, pero también cartas o declaraciones judiciales” (Bolufer 2014: 113).

2. Pizarnik escribió (y recibió) muchas cartas, algunas de las cuales se publican en: *Correspondencia Pizarnik* (1998, ed. I. Bordelois); *Dos letras*, al pintor y poeta español Antonio Beneyto (2003, ed. C. Caufield); *Cartas de y para León Ostrov* (2012 ed. A. Ostrov); *Nueva correspondencia Pizarnik* (2014, ed. I. Bordelois y C. Piña) y la correspondencia con Pieyre de Mandiargues, *Correspondance, Paris-Buenos Aires, 1961-1972*, (2018, ed. Mariana Di Ció).

3. El psicoanálisis ha señalado que la sexualidad infantil es indiferenciada –‘polimorfa y perversa’–; mientras que la orientación sexual –que se define en un deseo erótico hétero, homo o bisexual– se vislumbra ya, y aún más, durante la adolescencia, independientemente de que la persona haya tenido relaciones sexuales (Ortiz-Hernández 2005: 52-53).

4. Para Pizarnik ser mujer (y poeta) (2020: 309-310) es una condición similar a la de otras categorías estigmatizadas por la sociedad –judíos, negros, homosexuales, pobres–. En su caso, además, el (ab)uso de fármacos y drogas; los intentos de suicidio y la perturbación mental, que han sido considerados “defectos del carácter del individuo” (Goffman 2006: 14), aceleran su deterioro psíco-físico y al final de su vida la poeta es internada en el Hospital Pirovano de Buenos Aires. Durante un fin de semana de permiso, a finales de septiembre de 1972, Pizarnik se suicida con una sobredosis de barbitúricos.

5. En el cuaderno manuscrito del año 1955 Pizarnik inserta una cita ‘intervenida’ o una re-escritura del poema “The Anguish” de Edna St. Vincent Millay, la poeta feminista estadounidense que había dedicado uno de sus dramas en verso juveniles *The Lamp and the Bell* (1921) al amor entre mujeres; y un par de semanas después anota que está traduciendo a Pierre Louÿs, en cuya obra poética erótica prima el tema lésbico (*Pizarnik Papers*, Caja 1 Carpeta 2).

6. Las tres escritoras han tratado el tema de la sexualidad femenina, inclusive lésbica, a principio de los años ’50 en las novelas *Le Rempart des Béguines* (1950) de Françoise Mallet-Joris, *La Dernière Innocence* (1953) de Célia Bertin y *Bonjour tristesse* (1954) de Françoise Sagan. El título de la segunda obra de Pizarnik –*La última inocencia*– es la traducción en español del de la novela de Célia Bertin.

7. Durante el Colloque International: *Alejandra Pizarnik et Paris*, la escritora argentina Luisa Futoransky compartió con la audiencia el recuerdo de una novela que Pizarnik le había aconsejado leer: *El pozo de la soledad* (*The Wall of Loneliness*, 1928) de Marguerite

Radclyffe Hall, que durante décadas fue la principal fuente de información sobre homosexualidad femenina.

8. El término *garçonne* indica al *Tom boy* o *chicazo*, o *chonguita* (Tron y Flores 2013), es decir una persona asignada mujer al nacimiento cuya conducta no corresponde a los mandatos del binarismo, como parece ser el caso de Pizarnik durante la infancia y primera adolescencia (Piña y Venti 2021: 54 y ss.). Esta expresión de género no normativa se interpreta como un signo de independencia y puede incluso ser alentada, pero se castiga cuando amenaza con prolongarse más allá de la infancia, porque la adolescente chicazo: “es un problema y suele ser objeto de severos esfuerzos para su orientación. Podríamos decir que el chicazo es tolerado si la niña es prepúber; pero, en cuanto llega la pubertad, toda la fuerza de la adecuación al género recae sobre la chica” (Halberstam 2008: 27).

9. La libertad que siente Pizarnik en París, sobre todo desde el punto de vista de las relaciones erótico-afectivas, convoca la condición del sexilio definida por Manolo Guzmán (1997), es decir la migración de las personas que, sintiéndose amenazadas o siendo perseguidas, deciden irse a países en donde la legislación protege a la comunidad LBGTIQ+.

10. En la entrada del 12 de mayo de 1962 se lee: “Anoche bebí demasiado porque comí con unos idiotas, unos arquitectos –con sus mujercitas– [...]. Eran muchachos de veinticuatro a treinta años. (Odio a la gente joven –sería y estudiosa– con su Porvenir abierto y sus miserables deseos de automóviles y departamentos. Los únicos jóvenes que acepto son los bizcos, los cojos, los poetas, los homosexuales, los viudos inconsolables, los frustrados, los obsesionados, sean condes o mendigos, comunistas o monárquicos, mujeres, hombres, andróginos o castrados)” (Pizarnik 2019: 410).

11. En la propuesta de Butler (2007) el género es performativo porque las actuaciones que se atribuyen a un sexo son un efecto de las estructuras de poder heterosexistas y heteronormativas. Después de la muerte del padre (1966) y sobre todo después de la mudanza a un departamento propio (1968), Pizarnik tiende hacia una masculinidad femenina (Halberstam 2008) que su entorno percibe. Requeni cuenta que la encontró en los primeros años 70 y su aspecto “había cambiado mucho. Ya no tenía esa cara gordita que yo había conocido; era un rostro cada vez más duro, más inteligente, más masculino también” (2014: 52); y Noy dice que: “Cuando la vi por primera vez yo creí que era un tipo. [...] Mientras esperaba vi que salió un matrimonio, después un chico vestido de encargado, y por último un muchacho con jean y camisa blanca. Pero cuando volví a mirar ya no era un muchacho: era ella. [...] le dije: “Parecés un Rolling Stone, parecés Brian Jones”. Ya en el ascensor Alejandra se rió y me dijo: “Vos parecés una prostituta alemana”. [...] La gente no captaba esa historia; la gente era más binaria” (2014: 57).

12. La surrealista francesa era bisexual y a partir de los años '30 inserta la relación sáfica en sus obras, como en *Martha's Opéra* (1945) y *Dons de Féminines* (1951, poemas bilingües y *collage*).

13. Bataille alude a Erszébet Báthory en *Le Procès de Gilles de Rais* (1959) y en *Les Larmes d'Éros* (1961), en que menciona también la obra de Penrose. Báthory está también incluida en *62/Modelo para armar* (1968) de Julio Cortázar y en *Cuentos inmorales* (1974) película de Walerian Borowczyk, en el episodio “Erzsebet Bathory” protagonizado por Paloma Picasso con guión de André Pieyre de Mandiargues.

14. Se trata de los poemas “Se prohíbe mirar el césped”, “Buscar”, “En honor de una pérdida” y “Las uniones posibles”, publicados en *Sur*, 284(1963).
15. “La libertad absoluta y el horror” se publica en el primer número de *Diálogos* la revista mexicana dirigida por Octavio Paz, mientras que “La condesa sangrienta” en el primer número de la revista argentina *Testigo. Revista de Arte y Literatura*. Con el título “Acerca de la condesa sangrienta” el texto fue incluido en el apartado “Algunos ensayos” de *El deseo de la palabra* (1975).
16. *La condesa sangrienta* no se tradujo al español hasta los años 80 del siglo XX, y ha sido reeditada en 2020 por Wunderkammer, de Terrades (Girona) e incluye “El castillo de la escritura”, prólogo de María Negroni, también traductora de *Hierba a la luna y otros poemas* de Penrose.
17. En una entrada de diciembre de 1962 se lee que Pizarnik está interesada en la propuesta de Cristina Campo “que practica [...] un género literario casi inédito: el ensayo-cuento” (2019: 537); y en una carta a Pieyre de Mandiargues, elogia su ensayo-poema *Le deuxième Belvédère*, señalando que en español hay pocos ejemplos, exceptuando Borges Paz y Reyes (2018: 33). Cf. también Becció en Pizarnik 2022.
18. Carmen Bravo Villasante dio una conferencia en la Sociedad Argentina de Letras de Buenos Aires el 20 de abril de 1967, cuyo texto fue incluido en su ensayo *Biografía y literatura* de 1969 (Caballé 2020).
19. Wittig en su *L’Opoponax* (1964) crea un espacio narrativo en que la diferencia de género es innecesaria, para liberar al sujeto capturado y restaurar un “yo” no dividido, universalizando el punto de vista de un grupo “relegado en el lenguaje a una categoría infrahumana [...] En francés y en inglés existe un versátil pronombre llamado indefinido, que significa que no está marcado por el género” (2016: 109).
20. En “Sabor a pintura de labios” de Enrique Anderson Imbert, cuento incluido en *El Grimorio* (1961), se oculta el género de la voz narrante –una mujer lesbiana– hasta la revelación final (Peralta 2018: 38).
21. Pizarnik conocía muy bien los clásicos del Siglo de Oro español (Copello 2016) y en sus diarios se mencionan muchas lecturas y reflexiones al respecto, por ejemplo, el 12 de octubre 1962 escribe: “Rosaura vestida de hombre. Segismundo le declara su amor... aunque ve que es un hombre” (2019: 501).
22. En una carta a Pieyre de Mandiargues del 29 de agosto de 1969 Pizarnik comenta haber leído *The Antiphon* y *Nightwood* de Djuna Barnes (2018: 109), cuya traducción al español de Enrique Pezzoni se publica en 1969. *El Bosque de la noche* fue una lectura compartida con Silvina Ocampo, la cual dice a Pizarnik que: “todos los personajes del libro de Djuna se parecen a mí, (¿Habrás pensado en Jenny también?)” (2019: 896).
23. La tradición hermenéutica judía evidencia la polisemia de cada palabra mediante una narración que evita la dicotomía entre literatura y comentario y que, situada en un punto intermedio entre el texto y su intérprete, entre exégesis y obra, señala que la interpretación nunca es definitiva y cerrada, sino una extensión del significado, una contextualización contemporánea de un texto (Bozzi 2014: 170-172).
24. *Los perturbados entre lilas* remite a *Los poseídos entre lilas*, la parte final del poemario *Los trabajos y las noches* (1965) de Pizarnik. Se señala también que el título del último capítulo de *El bosque de la noche* de Barnes es “Las poseídas”.

25. La glosolalia plurilingüe pizarnikiana tiene algo del Jabberwocky de Lewis Carroll y del glígligo cortazariano y, por consiguiente también algo de la lengua de los vanguardistas latinoamericanos, como Huidobro y Girondo.

26. Pizarnik también frecuentaba el ámbito artístico, donde la técnica del *collage* se considera un gesto político rebelde, una firme resistencia “a la perpetuación de significados unívocos y estables y a las inscripciones culturales, [que ponen] de manifiesto los sistemas de dominación, domesticación y hegemonía” (Ortiga 2019: 10).

27. Más allá de la representación de temas y motivos sáficos, se considera literatura lesbiana la que privilegia una perspectiva cuyas preocupaciones centrales son lo erótico, lo autobiográfico y lo socio-político, en la Argentina, se encuentra *Monte de Venus* (1976) de Reina Roffé “[c]ensurada [...] por su tratamiento de la política y el lesbianismo, [...] [y] *En breve cárcel* (1981), de [...] Sylvia Molloy [...] [que] explora el vínculo entre erotismo y el acto de escritura” (Martínez 1997: 61-62).

28. El poema “Sala de psicopatología” es un testimonio claro y desafiante de la irrupción del cuerpo y la sexualidad explícita en la poesía final de Pizarnik.

29. La idea de la sociedad que suicida mediante el estigma de la locura es el tema de *Van Gogh le suicidé de la société* (1947) de Antonin Artaud, traducido al español por Pizarnik y también por Aldo Pellegrini.

RESÚMENES

La vida-obra de Pizarnik está caracterizada por una temprana inclinación hacia la escritura y por una exuberante sexualidad que la poeta vive de manera conflictiva. Si bien la atracción hacia las mujeres se manifiesta desde las primeras anotaciones de su diario, Pizarnik se autocensura y proyecta de sí una imagen heterosexual. En Francia la poeta se dedica casi exclusivamente a la re-escritura de textos propios y ajenos, entre los cuales destaca una lectura que estimula la redacción de una reseña que luego se transforma en *La condesa sangrienta* (1971), un texto híbrido autónomo que promueve un discurso literario lésbico y *queer*.

Pizarnik's life and work are characterized by an early inclination towards writing and by an exuberant sexuality that the poet experiences in a conflictive way. Although his attraction to women is apparent from the first entries of her diary, Pizarnik projects a heterosexual image of herself. In France, the poet dedicates herself almost exclusively to the rewriting of her own texts and those of others, among which stands out a reading that stimulates the writing of a review that later becomes *The Bloody Countess* (1971), an autonomous hybrid text that promotes a lesbian and queer literary discourse.

L'œuvre et la vie de Pizarnik se caractérisent par une inclination précoce pour l'écriture et par une sexualité exubérante qu'elle expérimente de manière conflictuelle. Bien que son attirance pour les femmes se manifeste dès les premières entrées de son journal, Pizarnik s'autocensure et projette une image hétérosexuelle d'elle-même. En France, la poétesse se consacre presque exclusivement à la réécriture de ses propres textes et de ceux des autres, parmi lesquels se distingue une lecture qui stimule l'écriture d'un compte rendu de lecture qui deviendra plus tard

La Comtesse sanglante (1971), un texte hybride autonome qui promeut un discours littéraire lesbien et *queer*.

ÍNDICE

Palabras claves: La condesa sangrienta, reescritura, texto híbrido, género, queer

Mots-clés: La Comtesse sanglante, réécriture, texte hybride, genre, que

Keywords: The Bloody Countess, rewriting, hybrid text, gender, queer

AUTOR

FEDERICA ROCCO

Universidad de Udine (Italia)

federica.rocco@uniud.it