

RETÓRICA DE LO SINIESTRO EN LA CONDESA SANGRIENTA DE ALEJANDRA PIZARNIK¹

YUNUEN MARTÍNEZ PUENTE
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO, MÉXICO

Recibido: 20/12/2019
Aceptado: 26/01/2020

RESUMEN

En este trabajo se estudia el texto *La condesa sangrienta* (1971) de Alejandra Pizarnik y, en particular, la figura de lo siniestro que emerge de él. A partir del libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962) de Gérard Genette, se define el escrito de Pizarnik como un palimpsesto en relación a la novela homónima de Valentine Penrose, resaltando la importancia de la otredad, la repetición y la desfiguración en el proceso hipertextual. De la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud, se aborda el texto “Lo ominoso” (1919) como herramienta para identificar las características ominosas/siniestras que tienen lugar en el relato pizarnikiano. Por su parte, el análisis retórico del *corpus* se basa en el libro *La retórica como arte de la mirada* (2002) de Raúl Dorra, y su propuesta de un “cuerpo que hace figura”.

PALABRAS CLAVE: repetición, palimpsesto, siniestro, goce, figura.

ABSTRACT

This garticle explores the sinister rethorical figure as it is represented in the story *La condesa sangrienta* (1971), by Alejandra Pizarnik. Based on Gérard Genette’s *Palimpsestos. La*

¹ El presente artículo se inspira y adapta de la tesis: Martínez, Y. (2013). *La figura de lo siniestro en La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik* (tesis). Queretaro, México: Universidad Autónoma de Queretaro.

literatura en segundo grado (1962), Pizarnik's book is defined as a palimpsest in relation to Valentine Penrose's homonymous novel, highlighting the importance of otherness, repetition and disfiguration through hypertextual process. From Sigmund Freud's psychoanalytic theory, the essay "Lo ominoso" (1919) allows to identify the ominous/sinister features taking place in Pizarnik's text. Finally, the rhetorical analysis of the corpus is based on Raúl Dorra's *La retórica como arte de la mirada* (2002), and its conception of a "body that makes figure".

KEYWORDS: repetition, palimpsest, sinister, pleasure, figure.



INTRODUCCIÓN

El corpus de esta investigación se centra en el libro intitulado *La condesa sangrienta* (1971), escrito por la poeta argentina Alejandra Pizarnik. Una pluma que se derrama sobre la página en blanco y con su tinta nos lanza una imagen: "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, 2001, p.296). Pizarnik logra que aquella página en blanco se torne intensa al ofrecernos lo ominoso y contradictorio de una belleza femenina que encarna la muerte y el horror. La triste figura de una locura criminal que se revela hermosa.

Se valora el antecedente homólogo de Valentine Penrose (1962) para realizar una delimitación crítica y teórica que justifique la cercanía tópica y cronológica entre los dos textos. Es, por tal razón, que se abunda en los deslindes insertando la función del palimpsesto como un mecanismo que cruza los márgenes de las estrategias narrativas. El dar cuenta del palimpsesto (la coincidencia tópica y epocal) es consubstancial a este estudio y, como tal, es considerado una necesidad generativa, estructural y retórica para la construcción literaria del *corpus*.

La pertinencia argumentativa que exponemos en base al texto de Pizarnik se genera a partir del concepto de lo ominoso o siniestro,

que tiene su antecedente en las implicaciones psíquicas consideradas por parte de Sigmund Freud. Lo ominoso/siniestro no ha sido suficientemente investigado en el ámbito de lo literario, allende a una mera abyección o desafección ideológica, y no obstante que Freud partiese del estudio de textos literarios para exponer su teoría. La relevancia teórica de este trabajo consiste en gran medida en estar orientado al análisis de lo ominoso en *La condesa sangrienta*, desde un enfoque retórico y de análisis textual. Dicho enfoque no ha sido revisado de manera formal por la crítica y esta nueva lectura responde a una perspectiva actualizada sobre las condiciones en que lo siniestro tiene lugar. Planteándonos, en tal sentido, que el juego retórico del texto pizarnikiano se sustenta en el ensayo (como repetición de una obra) de la figura de lo siniestro en el imaginario de la humanidad.

ESTÉTICA DE LO OMINOSO FREUDIANO

Para hablar de lo ominoso en la figura de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik comenzamos con el libro *Lo bello y lo siniestro* (2001) de Eugenio Trías. Consideramos a Trías desde su postura filosófica para revelar la estética de lo siniestro como una continuación de la transición que él observa en Kant y su teoría de lo sublime. Según Trías, lo sublime sienta las bases para el giro estético que ocurre en el romanticismo, en donde el sentimiento de lo siniestro deviene en categoría estética.

Si para la legendaria Erzsébet, ubicada históricamente entre los años de 1560 y 1614, lo siniestro se convertía en goce, en *La condesa sangrienta* lo siniestro se convierte en el goce del texto. Es a partir de lo siniestro que se construye la figura artística: al infundir terror se generan la pasión y el deleite. Sobre esta forma de convertir en placer (en este caso, goce²), lo

2 Para diferenciar los conceptos de placer y de goce, recurrimos al libro *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan* (1998) desglosada por Juan David Nasio. En la "Cuarta lección" de su libro, Nasio afirma que la teoría psicoanalítica de Lacan implica una diferenciación entre los conceptos de placer y goce. De hecho, hablamos de una teoría para la cual el goce se materializa en la corporalidad: "Según Lacan, para el psicoanalista el cuerpo es el lugar del goce" (p.161), y el goce nos remite a un estado de tensión del cuerpo en el que se experimenta una pérdida. El placer, por su parte, nos habla de un relajamiento del cuerpo: "[U]no de los mejores ejemplos del cuerpo que goza sería el cuerpo expuesto a la prueba máxima de un dolor intenso. Entendámonos: el goce no es el placer sino el estado más allá del placer; o para retomar los términos de Freud, es una tensión, una tensión excesiva, un máximo de tensión, mientras que el placer es, en contraposición, una disminución de las tensiones. Si el placer consiste más bien en no perder, en no perder nada y en gastar lo menos posible, por su parte el goce, por el contrario, se sitúa del lado de la pérdida y del gasto, del agotamiento del cuerpo llevado al paroxismo de su esfuerzo. Es allí donde aparece el cuerpo como sustrato del goce. Precisamente, la teoría analítica concibe el goce del cuerpo en este estado de un cuerpo que se gasta" (pp.162-163).

La figura del texto de Alejandra Pizarnik nos remite a un goce, ya que dicha figura se obtiene

siniestro y el dolor, Trías (2001) escribe: “Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte, hijo del miedo” (p.83).

Leer el texto de Pizarnik como un texto de goce, de pérdida; como la construcción de una ilusión de figura que signa el dominio de lo ominoso abre algunos cuestionamientos: ¿Es lo ominoso/siniestro la condición *sine cuan non* que anima la expresión estética del texto de Pizarnik? ¿El goce del texto se da gracias a la tensión que implica la construcción de la figura que emerge de él? ¿La repetición, a manera de palimpsesto y de diversas estrategias retóricas propicia la creación de la figura de lo ominoso/siniestro en el escrito de Pizarnik?

Al comienzo de su trabajo “Lo ominoso”, Freud (1991) sostiene que respecto a lo que concierne al psicoanálisis: “hallamos poco y nada en las prolifas exposiciones de la estética, que en general prefieren ocuparse de las variedades del sentimiento ante lo bello, grandioso, atractivo (vale decir, positivo), de sus condiciones y los asuntos que lo provocan” (p.219). Manifiesta que el psicoanálisis se ve impelido a prestar interés a un sector de la estética descuidado por la literatura clásica para discernir en lo angustioso, algo que además es siniestro. Entonces, propone no ceñir la estética a la doctrina de lo bello, considerando en el psicoanálisis la necesidad de una estética que se ocupe de sentimientos también desagradables (o lo que el autor nombrará como “obsesión demoníaca”, en su artículo inmediatamente posterior, respaldado a partir de “más allá del principio del placer”, nombre con el que a su vez titula dicho texto). En este indagar en torno a lo ominoso en el texto de *La condesa sangrienta*, a partir de la teoría freudiana, se distingue una serie de características en donde aflora lo desagradable, lo siniestro o lo ominoso que habitan el relato de Pizarnik. Citamos a continuación la visión propiamente psicoanalítica que el autor austriaco tenía sobre lo ominoso:

[H]e de hacer dos señalamientos en los cuales querría asentar el contenido esencial de esta pequeña indagación. La primera: Si la teoría psicoanalítica acierta cuando asevera que todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se trasmuda en angustia por obra de la represión,

mediante la tensión del texto. Y para hablar del goce del texto, nos referimos a Roland Barthes, quien, sin alejarse de Lacan, expone en su libro *El placer del texto* (2000) la diferencia entre el texto de placer y el texto de goce: “Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (p. 25).

entre los casos de lo que provoca angustia existirá por fuerza un grupo en que pueda demostrarse que eso angustioso es algo reprimido que retorna. Esta variedad de lo que provoca angustia sería justamente lo ominoso, resultando indiferente que en su origen fuera a su vez algo angustioso o tuviese como portador algún otro afecto. La segunda: Si esta es de hecho la naturaleza secreta de lo ominoso, comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo «Heimlich» {lo «familiar»} a su opuesto, lo «Unheimlich», pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión. Ese nexos con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling, según la cual lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz (Freud, 1991, pp.240-241).

El mismo Freud reconoce que lo ominoso ficcional es más rico que lo ominoso real. Y en cuanto a una revisión del texto literario, según Freud (1991), un estudio de corte psicoanalítico que remita a la represión modificaría profundamente dicho texto:

Lo ominoso de la ficción –de la fantasía, de la creación literaria– merece de hecho ser considerado aparte. Ante todo, es mucho más rico que lo ominoso del vivenciar: lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar. La oposición entre reprimido y superado no puede transferirse a lo ominoso de la creación literaria sin modificarla profundamente, pues el reino de la fantasía tiene por premisa de validez que su contenido se sustraiga del examen de realidad (p.248).

Freud (1991) parte de la idea de que eso ominoso “pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror” (p.219), pero es necesario distinguir entre lo angustioso, lo terrorífico y lo propiamente ominoso. Para ello, Freud emprende dos caminos: la revisión e investigación del significado de lo ominoso en el desarrollo de la lengua, y la agrupación de todo aquello que despierta el sentimiento de lo ominoso en las personas. Desde el inicio del texto se sabe que ambos caminos nos llevan al mismo resultado: “Lo

ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (p.220).

Con su texto *La condesa sangrienta*, Pizarnik nos coloca ante la presencia de un ominoso transformado, es decir, ya no en tanto personaje legendario e histórico, sino en tanto figura literaria. Lo ominoso es un rasgo imprescindible en la figura de *La condesa sangrienta*, que comienza desde que se revela y repite el personaje “real e insólito” de Erzsébet Báthory. El palimpsesto refuerza lo siniestro del texto al retomar al personaje mistificado literariamente por Valentine Penrose. La repetición implica la recreación de una especie de doble ficcional de la figura Erzsébet Báthory, en ese sentido, ocurre como elemento de lo siniestro. Sobre el carácter ominoso de la repetición y el “retorno de lo igual”, Freud (1991) apunta: “...el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas” (p.234). Y en cuanto al doble:

Es preciso conformarse con destacar los más salientes entre esos motivos de efecto ominoso, a fin de indagar si también ellos admiten ser derivados de fuentes infantiles. Helos aquí: la presencia de «dobles» en todas sus gradaciones y plasmaciones, vale decir, la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas (p.234).

Siguiendo la línea del doble, en *La condesa sangrienta*, el personaje de Erzsébet: “vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma” (Pizarnik, 2001, p.289). Un personaje obsesionado con su reflejo, que desea inmóvil e inalterable y en el que se observa lo siguiente: “los vínculos del doble con la propia imagen vista en el espejo y con la sombra, el espíritu tutelar, la doctrina del alma y el miedo a la muerte” (Freud, 1991, pp.234-235). El vínculo del doble con el miedo a la muerte es claro en el texto de Pizarnik: “Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte?” (Pizarnik, 2001, p.287).

Por otro lado, Freud (1991) dice que lo ominoso está relacionado con la no orientación:

Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir. Mientras mejor se oriente un

hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso (p.221).

En ese sentido, se podría decir que el laberinto sería un motivo ominoso en tanto es un lugar concebido como medio de desorientación. Y si esto es cierto, el laberinto es un elemento más de lo siniestro en el texto *La condesa sangrienta*, pues el personaje de Erzébet: “Amaba el laberinto, que significa el lugar típico donde tenemos miedo; el viscoso, el inseguro espacio de la desprotección y del extraviarse” (Pizarnik, 2001, p.294).

La figura del autómatas también propicia el sentimiento de lo siniestro. Se trata de momentos en que surge la duda y la incapacidad de distinción entre lo vivo y lo inerte. De la figura del autómatas emerge una zona de indiferenciación e indiscernibilidad entre lo viviente y lo inanimado. Citamos a Freud, que manifiesta siguiendo a E. Jentsch:

E. Jentsch destacó como caso notable la «duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte», invocando para ello la impresión que nos causan unas figuras de cera, unas muñecas o autómatas de ingeniosa construcción (Freud, 1991, p.227).

En *La condesa sangrienta*, “La virgen de hierro” es la imagen de una autómatas ya recreada y actualizada a través del palimpsesto. Nos enfrentamos a la analogía de ésta con la criatura humana, encontrándola incluso maquillada y enjoyada: “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, 2001, p.283).

“La virgen de hierro”, esta autómatas, es tanto más siniestra en cuanto no es sólo una máquina antropomorfa, sino una herramienta de tortura, cuyo fin concluye el asesinato de las bellas muchachas:

[M]uy lentamente alza los blancos brazos para que se cierren en perfecto abrazo sobre lo que esté cerca de ella –en este caso una muchacha–. La autómatas la abraza y ya nadie podrá desanudar 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 (Pizarnik, 2001, p.283).

La condesa sangrienta dibuja un mundo silencioso, frío y oscuro, que remarca su carácter ominoso en la repetición de escenas, a manera de cuadros, como aquellas en que la condesa contempla las torturas desde su trono: “La condesa, sentada en su trono, contempla” (Pizarnik, 2001, p.283), o en esas escenas de un: “vestido blanco que se vuelve rojo...” (p.296).

Como hemos dicho, la repetición es un remanente cierto y evidente en la obra de Pizarnik que aparece desde su propia condición de palimpsesto. Citamos a Freud (1991):

El factor de la repetición de lo igual como fuente del sentimiento ominoso acaso no sea aceptado por todas las personas. Según mis observaciones, bajo ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias se produce inequívocamente un sentimiento de esa índole, que, además, recuerda al desvalimiento de muchos estados oníricos (p.236).

Por su parte, la muerte y los cadáveres están presentes a lo largo del texto: “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” (Pizarnik, 2001, p.294), y sobre la presencia de la muerte, el escrito da cuenta de que la misma condesa: “representaba y encarnaba a la Muerte” (Pizarnik, 2001, p. 287). Sobre lo ominoso de dichos elementos, en el texto de Freud se lee lo siguiente: “A muchos seres humanos les parece ominoso en grado supremo lo que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres” (Freud, 1991, p.241).

Un elemento más que se menciona en “Lo ominoso” y que aparece por igual en el texto de Alejandra Pizarnik, tiene que ver con los descuartizamientos. Freud habla sobre esto y atribuye la ominosidad de los miembros seccionados a su cercanía respecto del complejo de castración (Freud, 1991, p.243). Esto podemos encontrarlo en “Torturas clásicas” a las muchachas: “les aplicaban los atizadores enrojecidos al fuego; les cortaban los dedos con tijeras o cizallas; les punzaban las llagas...” (Pizarnik, 2001, p.285).

Alejandra Pizarnik ofrece, a través de su escritura, una figura siniestra que nos enseña y nos invita a desear el horror en el arte. Nos

sumerge en un mundo de sangre, dobles y torturas. Hermosas muchachas de miembros mutilados, gritos mudos que se pierden en el laberinto, dos viejas escapadas de alguna obra de Goya, una autómatas que nos sonrío desde su naturaleza maléfica. Repetición, cadáveres, muerte: palabras de lo ominoso. El texto ensaya o repite aquella “siniestra hermosura” de Erzébet que la misma argentina encuentra en la novela de Penrose: “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” (Pizarnik, 2001, p.282).

ANÁLISIS RETÓRICO

La figura de lo siniestro que aparece en *La condesa sangrienta* es ilusión y reflejo; es un discurrir o un discurso literario que pone ante nuestros ojos un cuerpo en tensión. La escritura de Pizarnik nos entrega una figura que emerge entre la relación hipertextual, ominosa y discursiva.

En su libro *La retórica como arte de la mirada* (2002), Raúl Dorra expone y argumenta al discurso literario o poético como “un cuerpo que hace figura” para ser mirado, es decir, el cuerpo/figura deviene espectáculo para la mirada. La propuesta de Dorra, glosada en tal libro, es el medio de aproximación para reflexionar sobre ese cuerpo que hace figura en el texto *La condesa sangrienta* de Pizarnik. La poeta argentina ofrece un desplegado retórico que responde al giro de lo ominoso, al recuperar términos, figuras, espacios y acciones que retoma de Valentine Penrose. La figura que tiene lugar en el texto pizarnikiano, expone una urgencia por la repetición, que además de aparecer como estrategia en el palimpsesto y como un motivo reflejante de lo ominoso, es una característica de suma importancia al referirnos precisamente a la propia construcción retórico/poética del texto, en donde las palabras/imágenes se repiten a sí mismas, así como el texto se repite en la novela de Penrose, y dicha novela se repite en la historia de nuestro mundo. ¿Y no es eso en parte la escritura toda de Pizarnik, un constante recurrir a la repetición de imágenes y palabras para conducirnos a figuras que nos hablen de lo incierto de la muerte o de lo familiar de un jardín?, ¿de una suerte de jardín terrible en donde sienta el espacio en donde habita el ser de la poeta?

La creación de figuras, para Dorra (2002), tiene que ver con la construcción de un espacio que posibilite su emergencia: “la construcción de

figuras tiene que ver quizá más con el contexto que con las transformaciones semánticas de un vocablo” (p.29), en tanto hay una suerte de euforización o potenciación de un significado. En un análisis de los epítetos y la adjetivación en *La condesa sangrienta*, es notable la preferencia de voces como: “belleza convulsiva”, “tenebrosa historia”, “siniestra hermosura”, “reino subterráneo”, “criaturas nocturnas”, “figuras silenciosas”, “sombria ceremonia”, “famoso autómata”, “dama metálica”, entre muchas otras. Pero no son estos epítetos solos los que nos internan en lo siniestro de la figura, siempre hace falta la construcción de un contexto que permita que las palabras al interior del texto potencien el sentido y en conjunto, dibujen la figura, pues, como Dorra (2002) sugiere: “La sucesiva disposición de las piezas supone entonces tanto la prospectividad cuanto la retrospectividad. Con cada palabra se avanza pero también se retrocede pues cada palabra va permitiendo, progresivamente, la observación del conjunto” (p.115).

Plantear a la manera de Pizarnik, lo terrible de la humanidad a través de un discurso literario, es construir y dar forma a un conjunto que nos permita acceder a esa estesis que Dorra (2002) apunta: “lo que Greimas llama una estesis, ese estado de activa tensión que hace posible percibir el resplandor de la belleza” (pp.9-10); en este caso, se trata de una revelación de la belleza signada por lo ominoso, inmersa en una estética de lo siniestro. Y dicha revelación se da gracias a la percepción de la figura: “es siempre una operación que supone transformaciones complejas en la que interviene más de un sentido, y que toda operación perceptiva implica algún grado de la sinestesia” (Dorra, 2002, p.128).

Para referir a la conformación de un cuerpo que se ofrece como espectáculo en *La condesa sangrienta* comenzamos por las figuras de pensamiento. Pizarnik se vale del uso de la enumeración, la comparación o símil, la gradación, la definición y la prosopopeya.

Según Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* (2008), la enumeración es una:

Figura de construcción que permite el desarrollo del discurso mediante el procedimiento que consiste en acumular (acumulación) expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de partes (aspectos, atributos, circunstancias, acciones, etc.) de un todo (p.173).

En el primer fragmento del texto de la poeta, la enumeración está presente en la siguiente oración: “Gritos, jadeos, imprecaciones, forman una «sustancia silenciosa»” (Pizarnik, 2001, p.282), en el uso de las palabras: “gritos, jadeos, imprecaciones”.

En “Magia negra” hay una enumeración caótica en tanto rompe la coordinación que priva entre las partes. Siguiendo a Beristáin (2008):

Esta figura puede producir el efecto de encarecer la riqueza y variedad de sus elementos, ordenando lo que se presenta en forma anárquica y dándole interna coherencia. Los miembros de este tipo de enumeración ya no se presentan en series ordenadas (como en las antiguas y primitivas letanías cristianas, por ejemplo) sino en un amontonamiento informe que, sin embargo, ofrece en armonía la diversidad, inclusive antitética, de los aspectos del todo (p.176).

Este tipo de enumeración aparece en la plegaria del personaje Erzébet: “Ordénales 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” (Pizarnik, 2001, p.292). Este recurso acumula palabras que nos remiten al agua como: “las aguas”, “los ríos” y “los océanos”, pero se torna caótica con la inclusión de las palabras: “las montañas” y “los techos”. También hay en el texto una enumeración compleja o distribución: “en la que se dice algo de cada uno de los términos enumerados” (Beristáin, 2008, p.174).

La enumeración se presenta también en “Torturas clásicas”: “También empleaba el atizador, con el que quemaba, al azar, mejillas, senos, lenguas...” (Pizarnik, 2001, p.287). Atendemos a la enumeración y descripción de una acción en la primera parte, y a la enumeración de distintas partes del cuerpo en la segunda. En “Muerte por agua” hay otro ejemplo de enumeración caótica: “Le arrojan más agua y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta” (Pizarnik, 2001, p.284), en este caso antitética, en tanto se vale de la acumulación de los términos “de pie”, “erguida” y “muerta”. En donde “de pie” y “erguida” sugieren algo vivo, que se sostiene por sí mismo, y en cambio la palabra “muerta” habla de lo caído, inerte e inanimado.

Los anteriores son tan sólo unos cuantos ejemplos de la utilización de la enumeración en el escrito de Pizarnik. Dicha figura se emplea en múltiples ocasiones y es necesario considerar que está ligada a la

descripción, para destacar también la importancia de esta última figura en *La condesa sangrienta*. Beristáin (2008) afirma que: “La enumeración suele formar parte de la descripción, y pueden sus términos ir relacionados entre sí sintéticamente (mediante nexos) o asintéticamente (sin ellos)” (p.175).

La comparación o símil es también una figura de uso frecuente en el palimpsesto pizarnikiano. Seguimos con Beristáin (2008):

Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (como o sus equivalentes), la relación de homología, que entraña –o no– otras relaciones de analogía o semejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos (p.96).

Un ejemplo de comparación o símil se encuentra en la siguiente cita: “Como el atizador o los cuchillos, esas viejas son instrumentos de una posesión” (Pizarnik, 2001, p.283), en donde las “viejas” son como “el atizador” o como “los cuchillos”; en “Torturas clásicas”: “Si el acto sexual implica una suerte de muerte” (Pizarnik, 2001, p.287), en donde la comparación se realiza entre “el acto sexual” y la “muerte”; en “Magia negra”: “inmovilizar su belleza para que fuera eternamente *comme un rêve de pierre*” (Pizarnik, 2001, p.289), en donde la “belleza” se compara con “un sueño de piedra”; en “Medidas severas”: “Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno” (Pizarnik, 2001, p.296), en donde se compara a “la condesa Báthory” con “Sade” y con “Gilles de Rais”; y en “El espejo de la melancolía”, en donde aparece paralelamente un procedimiento paradójico en la ruptura de sentido que implica comparar el “tiempo” con la “suspensión del transcurrir”: “Al melancólico el tiempo se le manifiesta como suspensión del transcurrir” (Pizarnik, 2001, p.291).

Alejandra Pizarnik afecta la lógica de las expresiones de su escrito, al recurrir, en variadas ocasiones, a la gradación. Como apunta Beristáin (2008):

Consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc., o decrecientemente, a la inversa (p.239).

La gradación está presente, por mencionar algunos ejemplos, en “La virgen de hierro”: “Ya consumado el sacrificio, se toca otra piedra del collar: los brazos caen, la sonrisa se cierra así como lo ojos, y la asesina vuelve a ser la «Virgen» inmóvil en su féretro” (Pizarnik, 2001, p.283), en “Torturas clásicas”:

Se escogían varias muchachas altas, bellas y resistentes –su edad oscilaba entre los 12 y los 18 años– y se las arrastraba a la sala de torturas en donde esperaba, vestida de blanco en su trono, la condesa. Una vez maniatadas, las sirvientas las flagelaban hasta que la piel del cuerpo se desgarraba y las muchachas se transformaban en llagas tumefactas; les aplicaban los atizadores enrojados al fuego; les cortaban los dedos con tijeras o cizallas; les punzaban las llagas; les practicaban incisiones con navajas (si la condesa se fatigaba de oír gritos les cosían la boca; si alguna joven se desvanecía demasiado pronto se la auxiliaba haciendo arder entre sus piernas papel embebido en aceite). La sangre manaba como un géiser y el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo. Y tanto, que debía ir a su aposento y cambiarlo por otro (¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?). También los muros y el techo se teñían de rojo (Pizarnik, 2001, p.285).

Y especialmente en “Muerte por agua”, en donde el fragmento entero es una gradación:

El camino está nevado, y la sombría dama arrebuja en sus pieles dentro de la carroza se hastía. De repente formula el nombre de alguna muchacha de su séquito. Traen a la nombrada: la condesa la muerde frenética y le clava agujas. Poco después el cortejo abandona en la nieve a una joven herida y continúa su viaje. Pero como vuelve a detenerse, la niña herida huye, es perseguida, apresada y reintroducida en la carroza, que prosigue andando aun cuando vuelve a detenerse pues la condesa acaba de pedir agua helada. Ahora la muchacha está desnuda y parada en la nieve. Es de noche. La rodea un círculo de antorchas sostenidas por lacayos impasibles. Vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo. (La condesa

contempla desde el interior de la carroza.) Hay un leve gesto final de la muchacha por acercarse más a las antorchas, de donde emana el único calor. Le arrojan más agua y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta (Pizarnik, 2001, p.284).

Por su parte, y siguiendo con Beristáin (2008), la definición:

[T]iene la finalidad de aclarar el significado del cuerpo léxico que ha sufrido una desfiguración a través del tiempo, restableciendo así el primitivo significado etimológico; es decir, a partir de la palabra, preguntar su significado y atribuírselo. El sentido de esta figura se ha ampliado más allá de los límites del significado meramente etimológico, a cualquier concepto (p.129).

En el texto de Alejandra Pizarnik, encontramos una definición de la muerte en “Torturas clásicas”: “Pero ¿quién es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Báthory” (Pizarnik, 2001, p.287).

Otro ejemplo de esta figura está en “Magia negra”, en donde Darvulia es definida como “la hechicera del bosque”: “Fue en 1604 que Erzébet quedó viuda y que conoció a Darvulia. Este personaje era, exactamente, la hechicera del bosque, la que nos asustaba desde los libros para niños” (Pizarnik, 2001, p.292).

La prosopopeya es una figura cuya finalidad es dar vida a los seres inanimados y, en ese sentido, nos remite también a la metáfora, al relacionar una cosa inerte con un cuerpo vivo o con diversas cualidades del cuerpo vivo. También existe una relación entre la prosopopeya y la alegoría, ya que esta última completa la imagen y da pie a la biografía que da vida a personajes muertos o inanimados. En “Baños de sangre”, Pizarnik recurre a la prosopopeya en la siguiente cita: “Ponderó las excelencias de la sangre de muchachas –en lo posible vírgenes– para someter al demonio de la decrepitud y la condesa aceptó este remedio como si se tratara de baños de asiento” (Pizarnik, 2001, pp. 292-293), en donde la “vejez” es “el demonio de la decrepitud” y hay que someterlo. Otra prosopopeya que involucra al término vejez y que está incluida en el mismo fragmento, nos invita a imaginar una vejez que se aleja “corrida y avergonzada”, y con ello, este término abstracto adquiere cualidades humanas: “Aseguró –o auguró– que, trocando la

tonalidad, empleando sangre azul en vez de roja, la vejez se alejaría corrida y avergonzada” (Pizarnik, 2001, p.293).

Además de las figuras anteriormente mencionadas, que son las que se incluyen con mayor incidencia en el escrito, a lo largo del texto Pizarnik inserta otras figuras de pensamiento como la paradoja, la antítesis, la descripción, el retrato, la prosopografía, la etopeya, la topografía y la deprecación. Hacemos énfasis en las dos primeras.

La paradoja es una figura que altera la lógica de la expresión al reunir ideas que al parecer son contradictorias u opuestas. En “Medidas severas” accedemos a una paradoja al plantear un “silencio constelado de gritos”, misma que nos sugiere también un proceso metafórico al relacionar el cielo con el silencio y las constelaciones con los gritos: “por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable” (Pizarnik, 2001, p.296).

La antítesis, por su parte, contrapone unas ideas a otras, sin romper, como la paradoja, con la lógica de una expresión. Un ejemplo de esta figura lo tendríamos en “Torturas clásicas”: “Oscuramente, debían sentirse terriblemente humilladas pues su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realzado por la presencia «humana» de la condesa perfectamente vestida que las contemplaba” (Pizarnik, 2001, p.286). En la cita, lo animal se contrapone a lo humano, la oscuridad a la piel blanca de la condesa que contempla y la desnudez de las muchachas a la presencia vestida del personaje Erzébet.

SOBRE LOS TROPOS (METÁFORA, SINÉCDOQUE Y METONIMIA)

La palabra “tropo” viene del griego y significa vuelta o giro. En retórica el tropo consiste en el empleo de una palabra en sentido figurado. Los tropos sustituyen el nombre de unas cosas por el nombre de otras con las que mantienen alguna relación de semejanza o analogía. En ellos acontece un giro de la significación. Dorra (2002) plantea que un discurso “hace figura” cuando desarrolla esa “suerte de acrobacia semántica”:

El arte de hablar, el discurso retórico, hace del momento de la comunicación un espectáculo que podemos describir como teatralidad o agonismo. De una o de otra manera se trata de una exposición, de un cuerpo ofrecido a una mirada. La tercera

fase de la construcción del discurso –la elocutio– corresponde al momento de la manifestación verbal, esto es, al momento en que se escogen las palabras que expondrán lo seleccionado en la inventio y lo ordenado en la dispositio. Estas palabras tendrán a su cargo la tarea del ornatus, y cuando, en una suerte de acrobacia semántica, en vez de su significado habitual expongan un giro de la significación, construirán una figura, es decir, se comportarán como el bailarín o el gimnasta que pone su cuerpo en tensión y lo ex-pone, ora detenido, ora en movimiento, pero siempre convertido en obra de arte. Figura es, pues, primero el espectáculo de un cuerpo de proporciones y movimientos estéticos y luego, por analogía, la palabra o la frase que realiza una actividad semejante (pp.127-128).

Cabe mencionar que, como Dorra (2002) indica, la figura o el efecto estético no sólo se forma en la transposición del nombre de una cosa a otra, sino que también puede obtenerse nombrando las cosas con su nombre propio:

En cuanto a las figuras, si la retórica se ocupó tanto de ellas es porque consideró que eran la fuente del poder transformador del discurso y, sobre todo, porque pensó que por virtud de un adecuado uso de las figuras es como un discurso se convierte en obra de arte. Pero, volviendo a nuestro tema, subrayemos que no basta con que haya transposición para que haya figura, es decir, tensión verbal y efecto estético. No sólo puede ocurrir que la transposición del nombre de una cosa a otra no produzca mayor impacto en el destinatario del mensaje sino que una cosa nombrada con su nombre propio se convierta, no obstante, en causa de un efecto retórico (p.28).

Por ejemplo en la siguiente cita, la palabra “costureritas” irrumpe en el contexto del fragmento, a través del diminutivo, evocando la niñez y la ternura que le son propias: “y en eso, en el desplazamiento operado entre dos ámbitos discursivos, consistiría la transposición” (Dorra, 2002, p.29):

No siempre el día era inocente, la noche culpable. Sucedió que jóvenes costureras aportaban, durante las horas diurnas,

vestidos para la condesa, y esto era ocasión de numerosas escenas de crueldad. Infalliblemente, Dorkó hallaba defectos en la confección de las prendas y seleccionaba dos o tres culpables (en ese momento los ojos lóbregos de la condesa se ponían a relucir). Los castigos a las costureritas –y a las jóvenes sirvientas en general– admitían variantes (Pizarnik, 2001, p.286).

Por su parte, la utilización de los tropos en *La condesa sangrienta* permite que la sangre se reduzca al rojo, que Erzébet devenga monstruo y muerte, que el espejo se convierta en morada, que el alma melancólica devenga en galería silenciosa de ecos y de espejos, entre muchos otros desvíos o giros de la significación.

El tropo por excelencia y el utilizado con mayor asiduidad en el escrito de Pizarnik es la metáfora. Este tropo expresa una idea con el nombre de otra y el préstamo del nombre implica la interacción entre las características de ambas ideas o cosas. La metáfora se sostiene en la relación analógica o de semejanza que existe entre las cosas.

En el texto de Alejandra Pizarnik encontramos diversas metáforas. En “Torturas clásicas”, Pizarnik se vale de una metáfora para definir a “la condesa Báthory”: “Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte?” (Pizarnik, 2001, p.287). La condesa es “la muerte” y Pizarnik nos describe a la condesa como una “sombria y hermosa dama”.

En este sentido, podemos hablar de una muerte hermosa. En “El espejo de la melancolía” tenemos otra metáfora en la cual el “espejo” deviene “morada”: “Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada” (Pizarnik, 2001, p.289). Esta metáfora nos recuerda aquello que se advierte desde el inicio de este fragmento, donde vemos que la condesa vive en el espejo, vive contemplándose, vive en la ilusión que es su reflejo: “vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma...” (Pizarnik, 2001, p.289). En “Un marido guerrero”, el proceso metafórico permite que Erzébet sea también monstruo:

En 1575, a los 15 años de edad, Erzébet se casó con Ferencz Nadasdy, guerrero de extraordinario valor. Este *coeur simple* nunca se enteró de que la dama que despertaba en él un cierto

amor mezclado de temor era un monstruo (Pizarnik, 2001, pp.288-289).

En “El espejo de la melancolía”, es gracias a la metáfora que el alma del melancólico es una “silenciosa galería de ecos y de espejos”: “Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales, por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica” (Pizarnik, 2001, p.290). Dorkó y Jó Ilona, las sirvientas de la condesa, se convierten, gracias al proceso metafórico, en dos viejas “escapadas de alguna obra de Goya”. A la metáfora le sigue una figura de pensamiento, a saber, un retrato que plantea características morales y físicas de estos personajes: “En cuanto a sus días, la bellísima condesa no se separaba de dos viejas sirvientas, dos escapadas de alguna obra de Goya: las sucias, malolientes, increíblemente feas y perversas Dorkó y Jó Ilona” (Pizarnik, 2001, p.294).

La sinécdoque se sostiene en la utilización de ideas o palabras que mantengan entre ellas una relación de coexistencia. En este tropo una idea se expresa con el nombre de otra. Pizarnik se vale de la sinécdoque en la siguiente cita:

La sangre manaba como un géiser y el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo. Y tanto, que debía ir a su aposento y cambiarlo por otro (¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?). También los muros y el techo se teñían de rojo (Pizarnik, 2001, p. 285).

El color “rojo” es la “sangre”. Esto sería un ejemplo de sinécdoque particularizante: “en la que por medio de lo particular se expresa lo general; por medio de la parte, el todo; por medio de lo menos, lo más; por medio de la especie, el género” (Beristáin, 2008, p.474) en tanto se establece una relación que va de la parte al todo, es decir, el rojo es una característica o una parte de la sangre que, gracias al tropo, representa todo lo que la sangre es.

Por último, está la metonimia, tropo que también expresa una idea con el nombre de otra, sólo que en este caso se utilizan palabras que mantengan entre ellas una relación de sucesión o dependencia. Un ejemplo de este tropo en la obra es el siguiente: “Para atraerlas, las secuaces de Erzébet argumentaban que la Dama de Csejthe, sola en su desolado castillo,

no se resignaba a su soledad” (Pizarnik, 2001, p.293). La metonimia se encuentra en la expresión “Dama de Csejthe”, en donde el lugar “Csejthe” se usa para hablar del personaje que de él procede, en este caso, para hablar del personaje Erzébet.

Al observar el comportamiento de los tropos entendemos bien aquello que Dorra (2002) dice en su libro: “según la perspectiva de la que sea observada, una cosa, sin dejar de ser ella misma, puede también ser otra y al mismo tiempo otra” (p.135).



El estudio de las figuras retóricas permite observar los juegos del lenguaje inscritos en la obra, permite acceder al ritmo y a los giros semánticos del texto: las figuras descriptivas detienen la acción de la historia alterando el ritmo, los tropos duplican la potencia del significado de las cosas al nombrarlas con el nombre de otras. Es gracias a todas estas figuras y a sus respectivos efectos, que el texto de Pizarnik crea un espacio adecuado para la aparición de una figura de lo siniestro.

Raúl Dorra (2002) cree que la última palabra de un texto nos remite al plan de la obra entera, y en el relato de Alejandra Pizarnik la última palabra es “horrible”: “Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible” (Pizarnik, 2001, p.296).

Se expande la significación del texto trayendo consigo la serie de deducciones hasta aquí realizadas acerca de “eso” difícil de nombrar, eso “horrible”. Pongamos en infinitivo malestar, siniestrar, violentar, transgredir, a la manera de vías y trayectos interpretativos: primero ante el extrañamiento de nosotros mismos, y después ante lo seductor que resulta el arte cuando muestra precisamente aquello que nos es difícil nombrar y que por lo tanto figuramos. La figura, entonces, sustituye lo inescrutable sin convertirlo en un oxímoron. Plantear eso difícil de nombrar en infinitivo resulta conveniente porque se indica así su historicidad y, por ende, no una contención que responde sólo a sujetos particulares, sino a lo que compete a la propia Historia de la humanidad. Aquí volveríamos a esa noción de *homo homini lupus* que conmueve a la filosofía y al psicoanálisis, empeñados en buscar y ofrecer razones, y que el arte coloca en primer plano.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (2000).** *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Beristáin, H. (2008).** *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Dorra, R. (2002).** *La retórica como arte de la mirada*. México: Plaza y Valdés.
- Freud, S. (1991).** Lo ominoso. En *Obras completas (Tomo XVII)*, pp.215-251. Argentina: Amorrortu Editores.
- Genette, G. (1989).** *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus.
- Nasio, J. (1998).** *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*. España: Editorial Gedisa.
- Penrose, V. (2006 [1970]).** *La condesa sangrienta*. España: Siruela.
- Pizarnik, A. (2001).** *Prosa completa*. España: Editorial Lumen.
- Trías, E. (2001).** *Lo bello y lo siniestro*. España: Seix Barral.