



## Acerca de La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik

Esteban Prado

Universidad Nacional de Mar del Plata  
[estebanpradoesteban@gmail.com](mailto:estebanpradoesteban@gmail.com)

---

---

**Resumen:** Este trabajo aborda la *escritura* de Alejandra Pizarnik en un caso concreto como es su texto *La Condesa Sangrienta*. El trabajo se constituye como una búsqueda a partir de la cual se exploran conceptos como el de personaje, tiempo y lugar en el citado texto, pero particularmente, el concepto de *escritura* que la autora construye allí. Al abordar estas cuestiones el texto deriva en reflexiones sobre las relaciones entre muerte, libertad y mal. El trabajo no tiene un cierre concreto dado que la propia *escritura* esta autora no permite que se le establezca ninguna grilla que la contenga, por eso se llega a que el mejor final para el texto es la ausencia de una conclusión.

**Palabras clave:** Pizarnik, "Condesa sangrienta", literatura argentina contemporánea.

.  
..p  
ar  
a  
ell  
os  
la  
m  
ue  
rte  
er  
a  
el  
ún  
ic  
o  
pu  
nt  
o  
de  
co  
nt  
act  
o  
co  
n  
la  
vi  
da.

Só  
lo  
su  
s  
ve  
sti  
do  
s  
de  
se  
da

en  
vo  
lví  
an  
el  
tro  
nc  
o  
en  
or  
m  
e  
qu  
e  
ya  
ha  
bí  
a  
ec  
ha  
do  
raí  
ce  
s y  
bo  
rb  
ot  
ea  
ba  
en  
tre  
su  
s  
ca  
be  
llo  
s.  
La  
m  
uc  
ha  
ch  
a  
ha  
bí  
a  
da  
do  
a  
lu  
z  
de  
pri  
sa  
un  
a  
hij

a:  
la  
m  
ue  
rte  
.

Mi  
lor  
ad  
Pa  
vi  
c,  
*El*  
*di*  
*cci*  
*on*  
*ari*  
*o*  
jáz  
ar  
*o.*

Pizarnik y una Condesa Sangrienta, una dama en rojo. Fascinación por lo anegado, por lo oscuro: la noche, la magia negra, una orquesta de gitanos, el sufrimiento de las víctimas, los baños de sangre, el Castillo, Darvulia, la condena y la muerte. Pizarnik es Alejandra Pizarnik; la Condesa Sangrienta es Erzébet Báthory, única habitante del Castillo de Csejthe. Consagrada desde la poesía, Pizarnik despliega aquí una suerte de poema en prosa que sorprende, que rompe las expectativas del lector: es uno de esos casos en los que texto y paratexto no terminan de adecuarse. No he podido consultar la primera edición, sin embargo, algunos indicios (la publicación en la *Revista Testigo*, la inclusión en la sección de *Artículos y ensayos* de la edición que manejo) llevan a pensar que el texto se presentaba como una reseña o artículo crítico; sin embargo, pasada la primera página no se tarda en advertir que el interés sobre el personaje, sobre *la belleza convulsiva del personaje* es lo que guía el texto; del texto original, del de Valentine Penrose, se rescata sobre todo su don poético aplicado a una investigación seria.

## Vampirismo textual

Al tiempo que *La condesa Sangrienta* fue publicado como un artículo crítico (reseña o comentario), se construye un texto que podría ser crítica de sí. Es llamativa la alternancia del título: en 1971, *La Condesa Sangrienta*, en 1972, *Acerca de la Condesa Sangrienta*. Esa inestabilidad da cuenta del espacio en que se constituye el texto: *entre* la literatura y la crítica. Si se ponen en juego los dos títulos únicamente se puede pensar que el segundo es un artículo que verse sobre el primero, lo que significaría, ya no dejando de lado el texto completo, que desde el título sale de sí y señala a un texto previo como principal intertexto que es idéntico a sí mismo (salvando el título y las circunstancias de publicación, por supuesto). Mediante este

rodeo, he querido introducir el tema de la traducción, la reescritura y la imposibilidad del original.

El título del apartado ha sido escogido a modo jocoso y con el fin de adoptar un adjetivo que remitiera a lo gótico, sin embargo considero que sirve también para entender como funciona la reescritura en este caso. Si se le saca las connotaciones negativas (difícil tarea) que relacionan al vampirismo con el parásito chupa-sangre de gran poder, puede pensarse en una interacción de dos elementos en la cual uno de ellos depende del otro y saca provecho de éste. La diferencia entre el vampiro y el parásito que podemos encontrar en la naturaleza es que este último siempre depende de su huésped y es inferior, aunque en ocasiones puede llegar a matarlo; el vampiro por su parte depende del “huésped” para mantener la cordura, pero no es inferior, puede disponer de sus víctimas a voluntad. En este sentido es que pienso que puede hablarse de un “vampirismo textual”, en tanto un texto parte de otro constituyendo una relación de dependencia, aunque rápidamente se desprende y gana una autonomía en la que llega a prescindir del “original”, aunque para mantener cierta coherencia y no transgredir las convenciones que separan el plagio del no-plagio deba seguir haciendo referencia.

Ahora bien, sea considerada la traducción y la reescritura como se prefiera, no se puede negar que ambos procedimientos implican un texto anterior, más o menos, explícito (digo “explícito” haciendo alusión a que el texto del cual se parte está señalado en el que lo traduce o reescribe). Existe la posibilidad de pensar todo texto como reescritura y traducción de los textos previos; sin embargo, esto no implica que, si tomamos como punto de partida la imposibilidad de la no-reescritura, no existan textos que hagan explícito qué es lo que están traduciendo o reescribiendo. La mención de Valentine Penrose (y de su trabajo en torno a la figura de la Condesa de Csejthe) se reduce a los primeros párrafos de *La Condesa Sangrienta* de Pizarnik, para luego abandonarse a lo que importa: ni el trabajo de Penrose, ni su investigación, ni su biografía, ni su obsesión por la belleza del personaje; si no la *belleza convulsiva* de la Condesa. Las palabras que citamos a continuación se inscriben en las últimas líneas del texto y son ambiguas en cuanto es posible asignar dos sujetos a esa “fascinación”: por un lado, por supuesto, a la Condesa y por otro, sin dudas, a Pizarnik:

*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, 2005: 296) (el subrayado es nuestro)

En tanto esa *fascinación* sea asignable a Pizarnik [1], no es difícil entender qué es lo que lleva a la escritura, cuáles son su objeto y su motivación. Al referirse a Penrose destaca un hecho entre otros y resulta que ese mismo elemento se podría señalar en ella: la concentración exclusiva en la belleza convulsiva del personaje. La autora hará referencia a *La Comtesse Sanglante* hasta llegar al punto en el que la dependencia esperable de un texto que hace referencia a otro se deslice a otro plano, no explícito, sin que por eso se pase de la glosa o el comentario o hasta homenaje al plagio [2], si no más bien del texto que se sostiene solo (o de la misma forma que todos, es decir sobre la infinita biblioteca universal), sin ningún otro particular del cual necesite su lectura paralela. La glosa al texto de Penrose tiene su límite:

*Valentine Penrose, sin embargo, lo ha logrado, pues juega admirablemente con los valores estéticos de esta tenebrosa historia. Inscribe el reino subterráneo de Erzébet Báthory en la sala de torturas de un castillo medieval.* (Pizarnik, 2005: 282) (el subrayado es nuestro)

Hasta aquí la glosa. Los dos puntos muestran el límite de la voz referida, en adelante Pizarnik se apodera de la palabra y construye la imagen de la Condesa a partir de la descripción de diversas torturas y episodios de su vida de manera fragmentaria [3] y articulada. Penrose volverá a aparecer sólo en el susurro de las cursivas que remiten, indefectiblemente, a un texto previo: la cita o el resumen. La cita está utilizada en los momentos en que su voz es insoslayable por la belleza de las palabras o por lo extraño de los hechos.

Fuera de las excepciones aludidas y a partir de los dos puntos que señalábamos como límite entre las voces, predomina una tercera persona con breves digresiones en momentos interpretativo-reflexivos en los que la **fascinación** por la Condesa se hace evidente: *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?)*. (Pizarnik, 2005: 285) (el subrayado es nuestro) [4].

*La Condesa Sangrienta* glosa a *La Comtesse Sanglante*, lo espeja y toma vida independiente. En términos más precisos, *La Condesa Sangrienta* toma, de forma explícita, como intertexto al de Penrose, se presenta como un artículo crítico de este último, lo cual implica, por un lado, una reescritura dependiente que señale al texto del cual parte y del cual no pueda ser autónomo; y por otro, una determinada tipología discursiva que lejos estaría de ser literaria. Luego de este primer paso, en lo que sigue el texto no sólo reescribe sino que se desprende de forma tal del punto de partida (y de la convención que indicaría que un artículo crítico no debe ser literario) que termina por ponerse a la par del primero y constituirse como un texto que antes que cualquier otra, exige la lectura de sí mismo.

## El espejo

En los juegos de espejos sucede que no se puede discernir entre el sujeto y su reflejo. Cuando más arriba aparecía “*La Condesa Sangrienta* glosa a *La Comtesse Sanglante*”, se daba un disparador para escribir sobre los espejos y los reflejos en tanto so de suma importancia para el texto como para el personaje.

*Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada.* (Pizarnik, 2005: 289)

Si la morada es el espejo, lo que queda fuera es el reflejo en tanto copia, doble o autómata. No se puede habitar ambos mundos, uno de los dos, necesariamente, es reflejo del otro. Ella se vuelve una ausencia, una autómata en la que pueden observarse reminiscencias de vida cuando se satisface “*su sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz*” (Pizarnik, 2005: 290).

La figura del autómata es utilizada por Freud en su artículo “Lo Ominoso”, sin embargo más allá de esa situación específica puede rastrearse en diversos casos que pueden ir desde Hoffman (pasar por Piglia, Collodi, Asimov, Verne) hasta llegar a Burton para ver la figura del autómata produciendo una atmósfera siniestra, donde la posibilidad de un otro que reemplaza al humano pero no llega a serlo causa una fuerte conmoción en la lectura. En el caso de *La Condesa Sangrienta* el verdadero autómata es La virgen de Hierro, pero no produce mayor escozor y se suma como otro engranaje más a la gran maquinaria de tortura que constituye el Castillo. Lo que produce mayor impacto, en el sentido de lo “ominoso”, es el límite entre el humano y lo no-humano, el momento en que esa frontera es puesta en duda. La Virgen de Hierro es un autómata sin más y en ningún momento se duda de su concepción artificial y de su naturaleza de objeto. Los problemas surgen cuando el objeto muestra rasgos de humanidad que confunden los límites: basta con ver *Edward Scissorhands* (Burton; 1990) para comprender a qué estoy haciendo referencia. El caso de la

Condesa es inverso en este sentido (no es un ascenso del objeto al sujeto, sino al revés) pero funciona de la misma manera: el límite entre el sujeto y el objeto está puesto en juego, el gobierno del cuerpo por medio de una conciencia o por una serie de automatismos que dependen de un mecanismo inaccesible crean ciertos dilemas que no permiten establecer límites precisos.

La melancolía, la locura, la posibilidad de que esté catatónica son alternativas que se manejan para entender la pasividad de la mujer. También se puede ir un paso más allá y, dado que el placer se produce a partir del sufrimiento de los otros, existe la posibilidad de haber llegado a la Apatía [5] y de que, cumpliendo los máximos deseos de los libertinos de Sade, haya generado un mecanismo criminal que la exceda y que su Castillo funcione más allá de ella. Sin embargo, demás está aclarar que estas son cuestiones que funcionan, con sus límites, para entender los escritos de Sade, ahora bien, para ver el personaje de la Condesa (quien no se extiende en largos parlamentos para explicar teóricamente su accionar) es más difícil quitar lo ambiguo de su modo de actuar. No es difícil citar un pasaje donde se ponga a prueba y deba rechazarse, por lo menos en parte, la hipótesis que relaciona a la Condesa con los libertinos, sin embargo considero que la próxima la sustenta:

*Y ahora comprendemos por qué 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.*  
(Pizarnik, 2005: 290)

De todas formas, es tal la ambigüedad con que está construido el personaje que en otras partes del texto se la verá exasperada, con sus “gritos de loba”, con arranques de extrema violencia, pero también con una fuerte trabajo en relación a la administración del Castillo (aspecto vedado pero no del todo oculto del personaje) y en una permanente búsqueda por conservar la belleza.

En relación a los textos y no ya al personaje, los espejos (así como el vampirismo) sirven para entender la relación entre los textos de Pizarnik y Penrose, en tanto pueda pensarse desde la relación entre original, espejo y reflejo. En este caso el reflejo toma vida, va más allá de su original (se entiende que no son idénticos y que tampoco deberían serlo). *La Condesa Sangrienta* ha adoptado mayor relevancia y vitalidad que el objeto del cual parte (por lo menos en estas latitudes). La belleza convulsiva de la Condesa halló su morada, donde se creyó diseñar un espejo.

## **La muerte o la belleza o la muerte y la belleza**

y  
al  
gu  
ie  
n  
en  
tra  
en  
la  
m  
ue  
rte

co  
n  
los  
oj  
os  
ab  
ier  
tos  
co  
m  
o  
Ali  
ci  
a  
en  
el  
pa  
ís  
de  
lo  
ya  
vis  
to.  
“I  
nf  
an  
cia  
”,  
Lo  
s  
Tr  
ab  
aj  
os  
y  
las  
no  
ch  
es.

A la Condesa no le preocupa la muerte, sino la pérdida de la belleza. Nada existe más inquietante para ella como su pérdida. Aquí es donde ingresa Darvulia, la hechicera del bosque. Ella es quien “*la inició en los juegos más crueles; le enseñó a mirar morir y el sentido de mirar morir*” [6] (Pizarnik, 2005: 292), ella es quien le explica que para conservar su juventud debe tomar baños de sangre. Su cercanía, su pasión por la magia negra tienen un sólo motivo: la conservación de su belleza.

Pizarnik piensa y deja de lado el relato de las torturas de la Condesa para dar una interpretación:

*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 de Báthory. Nunca nadie no quiso de tal modo no envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba de tal modo a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte? (Pizarnik, 2005: 287)*

Si ella se permite la duda, por qué no indagar ahí. Envejecer antes que morir es perder la belleza y allí estaría la cuestión. Es lógico que no podamos llegar a una conclusión definitiva, pero sin dudas vale la pena preguntárselo: ¿envejecer es morir o perder la belleza?

*Nunca nadie no quiso de tal modo no envejecer, esto es: morir.*

Aquí es donde disido. Se puede envejecer sin morir, es decir, se puede ser inmortal sin ser eternamente joven y bella. Sin embargo, aquí es donde se observa uno de los puntos más fuertes en la ambigüedad el texto:

*La magia negra de Darvulia se inscribió en el negro silencio de la condesa: la inició en los juegos más crueles; le enseñó a mirar morir y el sentido de mirar morir; la animó a buscar la muerte y la sangre en un sentido literal, esto es: a quererlas por sí mismas, sin temor. (Pizarnik, 2005: 292)*

Las citas trabajadas en este apartado (más allá de tratar de esclarecer las relaciones entre la muerte, la vejez y la belleza y dejando de lado mi posibilidad de estar en desacuerdo, dado que su principal valor es estético y no filosófico) han sido de utilidad para señalar uno de las cuestiones más importantes del texto: el *entre* el sujeto y el objeto, la juventud y la vejez, la literatura y la crítica, la belleza y la crueldad. Más adelante hablaré del silencio como principio constructivo del texto, pero en esta instancia quiero señalar que el silencio, lo vedado al lector, y la ambigüedad, lo dicho más de una vez con sentidos opuestos, funcionan a la par y con el mismo resultado.

## **Un marido guerrero**

A los cuarenta y cuatro años Erzébet enviudó. Éste es el punto de quiebre y constituye uno de los huecos principales que el lector debe completar para dar coherencia a la historia. El por qué del estallido de su afán criminal y de una homosexualidad deliberada son los enigmas que la historia de la condesa presenta. Pensando desde la perspectiva de la propia Condesa, personaje ficcional o no, se puede hipotetizar que la muerte del esposo representa la posibilidad de retomar algo de lo que éste la hubiese separado, la necesidad de conseguir algo que él le otorgase y, dada su muerte, ya no podrá conseguir.

Cualquier intento de profundizar y dar una explicación clara y consistente implicaría una violencia sobre el texto que no estamos dispuestos a intentar; sin embargo, algo que se puede hacer sin mayores problemas es describir lo que sucede y hacer una interpretación.

Luego de la muerte del esposo, toda presencia masculina se ve borrada: las víctimas, la servidumbre y, por supuesto, ella son exclusivamente mujeres:

*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, lo aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial, vivió sumida en su 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 ella misma un cirio ardiente en el sexo de la víctima.* (Pizarnik, 2005: 290)

De aquí se puede desprender, dado el espacio cerrado que es el castillo, un borramiento de la diferencia de géneros. Como se verá más adelante (en **El tiempo estancado y el espacio cerrado**), el espacio que delimita el Castillo constituye una negación del mundo exterior a él. Dado un Universo en el que existe un sólo género, ya no es pertinente pensar las diferencias entre género ni tampoco la posibilidad de la homosexualidad. Dentro del Castillo pasa a haber una sola diferencia entre las personas que lo habitan y tiene que ver con la posición que ocupan en la jerarquía establecida por las relaciones de poder entre sus habitantes. En un orden descendente habría que pensar en la Condesa, la servidumbre (entre éstas dos posiciones estaría la de las brujas-hechiceras que la aconsejan) y, por último, las víctimas. Uno de los consejos de la segunda hechicera produce una separación dentro de éstas últimas: en relación a los fines de la Condesa las víctimas deberían ser de sangre noble, lo cual pone a éstas por encima de las que no la posean.

Otra cuestión a tener en cuenta respecto de la sexualidad de la Condesa es la diferencia entre *objeto* y *meta sexuales* [7]: el primero coincide con vírgenes de entre doce y dieciocho años (plebeyas o doncellas); el segundo bajo ningún punto de vista es tan fácil de precisar y requiere señalar una serie de detalles que pueden ayudar a determinarlo: el placar sexual mediante la excitación de los genitales en ningún momento es puesta en escena, los accesos de “animalidad” y acción desenfadada se ven siempre alternados con largos momentos de contemplación [8] y de trance, donde la actividad sobre las víctimas está a cargo de la servidumbre, excepto en raras ocasiones donde se ensañaba con furia sobre “las partes más sensibles”. Las “crisis eróticas”, “el maldito éxtasis” y “el desfallecimiento final” (Pizarnik, 2005: 286) son provocados por el sufrimiento ajeno, la *meta sexual* es la contemplación, principalmente, del dolor y el sufrimiento ajenos.

De lo expuesto se desprende la idea de la homosexualidad de la Condesa, tal como la describe Pizarnik, deba ser dejada de lado ya que no echa luz sobre el texto. Es más puede llegar a explicarse de una forma meramente funcional: la violencia se produce sobre mujeres (vírgenes que rondan los quince años) porque la sangre de ellas es la que a la Condesa le sirve para sus intentos de conservar su belleza y/o juventud.

La relación entre lo erótico y la muerte no puede llevarnos más que al pensamiento de Georges Bataille, que explica que ambos tienen en común una violencia sobre los cuerpos e individuos que implica el paso de la discontinuidad a la continuidad del ser. Relacionando esto con las prácticas de la Condesa no es difícil pensar que ella alcanza su “muerte pequeña” produciendo, directa o indirectamente, en otros una muerte no pequeña (o real), una muerte que implica el paso definitivo de la discontinuidad a la continuidad, más allá del deseo o la ilusión de que esto se produzcan.

El baño en sangre y la transformación del vestido del blanco al rojo nos recuerdan a los ritos en que se comprueba la virginidad. Por un lado, el procedimiento es descrito en *Torturas Clásicas* [9]. La autora agrega “*monótonamente clásico*” (Pizarnik, 2005: 285), lo cual hace que se deslice la idea de lo repetitivo o por lo menos recurrente de ese procedimiento. Por otro, las edades de las doncellas emulan la de la Condesa al momento de su casamiento y son, para la tradición, las una virgen. Estos dos factores señalados, que podrían considerarse un patrón en el accionar de la Condesa, nos llevan a interpretar que, luego de enviudar, repite de manera sistemática un acto que la devolvería, por lo menos, a su primera belleza, a una belleza tal vez no virgen, pero por lo menos no interrumpida por lo masculino. Una hipótesis que no profundizaré por falta de sustento en el texto de Pizarnik es la que sugeriría que el en su búsqueda por la juventud y bellezas absolutas, la virginidad sea una algo que debe

ser restituido, no por una cuestión de pureza sino como la muestra de no-pertenencia a ningún otro, excepto a sí misma.

En este apartado he intentado explicar la inclinación al crimen de la Condesa y terminé bosquejando una explicación de su ¿homosexualidad? Ahora bien, ¿la primera no explica a la segunda y no a la inversa en tanto el crimen sería propio de la Condesa y el matrimonio una interrupción al mismo? Si bien no poseo datos para afirmar que la Condesa posea una “naturaleza criminal”, se puede conjeturar que los quince años fueron una edad crucial para ella y que los repetitivos actos de transformación de su vestido de alguna forma conlleva la recuperación de lo perdido.

## El silencio y las relaciones con Sade

En Sade no existe el silencio, todo está dicho cientos de veces. Sus personajes teorizan acerca de sus crímenes, construyen una ética que los respalda. Los actos son descriptos una y otra vez, hasta el hartazgo, el escándalo o la risa. No hay lugar para el silencio, excepto fuera del texto, el silencio comienza cuando se lo abandona. La repetición es llevada al extremo en que borra la posibilidad de ahondar o preguntar, está todo ahí. En *La Condesa Sangrienta*, si antes se ha leído al Marqués, el lector no duda en relacionar a Erzébet con los libertinos, identificar a ambos. Sin embargo, considero que los textos funcionan, más allá de las coincidencias, de manera muy diferente en cuanto a los efectos de lectura. *La Condesa Sangrienta* posee un patrón constructivo que se basa en el silencio, tanto de los personajes como del propio texto. No un silencio mudo sino más bien un silencio que gira sobre sí y se señala. El silencio y lo no dicho entran en funcionamiento mediante procedimientos que señalan sin mostrar.

Los personajes: numerosas vírgenes que gritan [10], viejas y horribles sirvientas silenciosas y una espectadora también silenciosa. Las palabras de la Condesa van de procaces o imprecaciones soeces a gritos de loba. Como decíamos, el texto está construido en función de silencios, de cosas no dichas, de preguntas que quedan sin responder. Lo cual lleva a una cooperación activa del lector, aún cuando haya abandonado el proceso de lectura en sí mismo.

En *La Palabra Obscena*, Cristina Piña hace referencia al hecho:

*no podemos dejar de leer a causa de la profunda seducción que tales imágenes certera y económicamente sugeridas ejercen sobre nosotros. Porque la autora ha sido capaz, manteniéndose al margen tanto de lo erótico como de lo pornográfico y utilizando una prosa de singular severidad y pudor en cuanto a lo sexual, suscitar lo obscuro en un juego de ocultamientos y revelaciones que despierta la imaginación del lector* [Piña, 1999: 22]

El lector sabrá cuál fue el destino de la Condesa, cuál es la opinión de Pizarnik [11] y, sin embargo, no podrá recurrir al silencio como lo hizo con Sade. Su escritura satura de tal forma la lectura que su abandono provoca alivio y su finalización la posibilidad de olvidar; en cambio, la de Pizarnik, no. En ella, la totalidad no se alcanza, más allá de que la historia se cierre, cada muerte descrita (*La virgen de hierro*, *Muerte por agua*, *La jaula mortal*) es ejemplo de cientos más que se eliden. La repetición es el principio constructivo de aquella, el silencio de ésta. Pero el silencio no produce más silencio y aquí es donde, desde mi punto de vista, está el

corrimiento del velo donde *se suscita lo obscuro*. El corrimiento es absolutamente intencional y ostensivo:

*También empleaba el atizador, con el que quemaba, al azar, mejillas, senos, lenguas...* (Pizarnik, 2005: 287)

*Y tanto, que debía ir a su aposento y cambiarlo por otro (¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?)* (Pizarnik, 2005: 285)

Los tres puntos de la primera cita y la pregunta de la segunda, nos dan un claro ejemplo de como se abre un puerta cuyo interior no se explora, tarea que queda a cargo del lector y es allí donde entran en juego sus fantasías, donde se posibilita la conexión “*con las secretas zonas que están más allá del principio del placer y donde, como ya lo he dicho, se inscribe lo inarticulable del goce.*”[12]

## ¿Medidas Severas?

Luego de asesinar de forma impune, a la edad de cincuenta años, la Condesa no niega ninguna de las acusaciones de su acusador y argumenta que sus acciones no se salían de los derechos que su condición de noble le otorgaba. La condena fue dictada: debería permanecer, hasta su muerte, encerrada en las paredes de su Castillo:

*Así vivió tres años casi muerta de frío y de hambre. Nunca mostró arrepentimiento. Nunca comprendió por qué la condenaron. (...)*

*Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni emoción ni admiración para ella. Sólo un quedar en suspenso en el exceso del horror* (Pizarnik, 2005: 295, 296)

Esta cita, cruzada con lo que Georges Bataille expone en *El Erotismo* respecto de la prohibición y la transgresión [13], puede ser de utilidad para entender el por qué de la falta de comprensión de las condena y por qué la posibilidad de semejantes crueldades sin ninguna clase de culpa. Una posible interpretación de *querer la sangre y la muerte en sí mismos* [14] remite a que el placer se extrae de ellas en sí y no del daño del sujeto que lo recibe. Es decir, la Condesa aprende de Darvulia a apreciarlas sin que sean de alguien. Es lógico que siempre tengan que ser de alguien, pero eso ya no será lo relevante para ella. Es más, sólo una vez que la hechicera la abandone y recurra a otra, será cuando se le ponga un valor al propietario de la sangre en que ella se da sus baños con el fin de mantener la lozanía, lo cual la lleva a la condena. Desandando el camino que propone Bataille, postulamos que la Condesa goza de la obtención de sangre y muerte en sí mismas y no de una acción en la que se pone en juego la capacidad del sujeto para transgredir lo prohibido y gozar del acto en tanto concreción de la transgresión [15], ya sea consciente o no.

Luego de recibir la condena ella se mantuvo prácticamente en el mismo estado, por supuesto no material, que antes. En pocas palabras, la Condesa, por lo menos en lo que llegamos a conocer de su vida [16], vivió en un estado que Pizarnik clasifica como Melancólico y describe al sujeto que “sufre” de tal estado de la siguiente manera: “*su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa.*” (Pizarnik, 2005: 290). No es esperable que el sujeto se libere de la melancolía por estar encerrado y excluido, ese *quedar en suspenso* podría ser otra forma de describir un *espacio de color de luto*.

## El tiempo estancado y el espacio cerrado

Los hechos de los apartados titulados *La Virgen de Hierro*, *Muerte por Agua* y *La Jaula Mortal* son narrados en el presente al que hago alusión en el subtítulo. En estos, se constituye un tiempo difícil de precisar [17] que produce la sensación de que los hechos se producen al tiempo que se los lee y se seguirán produciendo más allá de toda lectura; como si los seis años de crímenes fuesen un momento fuera del tiempo. Otra cuestión que tiene que ver con el tiempo, más allá del correspondiente a la narración, es la insistencia en evitar el envejecimiento. Porque envejecer es morir, la Condesa tratará de evitarlo de todas las formas posibles, no por temor a la muerte si no por la limitación que esto implica.

Tanto el tiempo y el espacio son alterados por Pizarnik para pasar del mundo “real” un mundo de hadas, para que la Condesa sea la reina absoluta. Reinar de manera absoluta implica poder y libertad también absolutos, los cuales no pueden estar restringidos temporal ni espacialmente. La estrategia de la autora para sortear la primera de las condiciones es crear ese tiempo estancado, como he decidido llamarlo, aunque pudiese hacerlo de otra manera. En relación a la segunda de las condiciones lo que Pizarnik hace es limitar espacio, crear un sistema cerrado y asocial en el que no puedan entrometerse las libertades de otros. Una soledad para la Condesa en la que no cohabite más que con las víctimas, la servidumbre y, por supuesto, el espejo. Un castillo-laberinto, con celdas tan profundas y paredes tan espesas que ningún grito se escapa, para confirmar que son una forma del silencio. En fin, una sola voz se alza entre los gritos de las víctimas y los murmullos de las sirvientas, la cúspide de la pirámide, un castillo para un sólo individuo con linaje, un dios en un universo propio. Una voz sin lenguaje, por fuera de él, un silencio reinante que se erige por encima de los demás silencios.

## .Apéndice o refutación

Si se relee el apartado **La muerte o la belleza o la muerte y la belleza**, no se tarda en advertir que lo que se dice allí se opone a lo expuesto en **El tiempo estancado y el espacio cerrado**. Es decir, el problema del tiempo no sólo radica en la pérdida de la belleza sino también en el límite, de lo que la belleza sería una muestra visible. Dar una respuesta final, en la que argumentara por una u otra de estas interpretaciones, sería ser poco coherente (o más incoherente), por eso me limito a señalarla.

Dada la ambigüedad con que está construido el texto de Pizarnik, mi intención no fue hacer un trabajo enteramente coherente en sí mismo, dado que esto estaría falseando el texto al cual me remito. Es decir, pueden realizarse afirmaciones contradictorias entre sí según en qué parte del texto nos situemos y evitar estas oposiciones sería tratar de cerrar la obra, poner un punto final donde la autora no lo hizo.

Me permito sacrificar, en parte, la coherencia de este trabajo, antes de eludir una de las características estéticas con mayor efecto y mejor logradas de *La Condesa Sangrienta*.

## Notas

- [1] En lo que sigue, "Pizarnik" será la voz que se manifiesta en el texto, el Autor Modelo que éste constituye para denominarlo de forma más adecuada. Cuando se haga alusión a la autora en tanto sujeto empírico se utilizará Alejandra Pizarnik.
- [2] Más allá de que la lectura del artículo de Patricia Venti (2006) haya resultado productivo al momento de pensar la traducción y la reescritura, me permito disidir con la relación que establece entre Penrose-Pizarnik y Cervantes-Menard. Mi objeción se centra en que lo absurdo de la situación que plantea Borges respecto de la nueva escritura del Quijote, la burla y la crítica paródica a la actividad del lector especializado no tiene relación alguna con lo que sucede con Pizarnik y su reescritura del texto de Valentine Penrose.
- [3] En este caso lo fragmentario no se da porque el texto esté compuesto de partes inacabadas, sino porque se concentra en situaciones o cuestiones específicas. La cámara fotográfica que recorta un trozo de realidad tanto espacial como temporalmente es una imagen representativa del caso: el texto se compone de instantáneas, de recortes de la realidad o de la vida de la Condesa. Situaciones específicas que no podrían ser el todo, pero que intentan dar cuenta del mismo.
- [4] Otro pasaje que podríamos citar, cosa que no haremos para no extender más el trabajo, es el que se encuentra en *Torturas Clásicas* donde Pizarnik reflexiona a cerca de cuáles son las relaciones que pueden establecerse entre la Condesa y la Muerte (Pizarnik, 2005: 287). En este caso, ella misma señala el carácter digresivo de sus palabras.
- [5] La apatía, según Maurice Blanchot en *Sade y Lautreamont* (1967), viene a representar una paradoja en el sentido de que la potencia absoluta coincide con la impotencia. Para el libertino, que está en busca del goce infinito, no queda más que la apatía. El hecho de satisfacer el deseo produce una baja en la excitación, lo que significa que para que ese valor se mantenga constante (ahí la posibilidad de lo infinito) el distanciará al otro hasta encerrarse sobre sí, en una soledad absoluta y en una clausura que es, a un tiempo, potencia e impotencia, deseo absoluto y ausencia de deseo.
- [6] A la luz de esta cita puede comprenderse la preeminencia de la inactividad y la contemplación de las torturas por parte de la Condesa.
- [7] Freud, Sigmund "Tres ensayos de teoría sexual" (1905) en *Obras Completas* (Standar Edition). Ordenamiento de James Strachey. Volumen VII (195[1901]) Fragmento de análisis de un caso de Histeria (Dora) y otras obras. (Versión Digital)
- [8] Esto puede verse con claridad en *Muerte por Agua* donde pasa de un ataque desenfrenado de mordeduras y pinchazos a la contemplación del congelamiento de la joven.
- [9] También lo hace en *La jaula de Hierro* y en *Medidas Severas*, lo cual apoya nuestra argumentación: más allá de la forma de tortura, barroca o no, más o menos perversa, puede señalarse que la transformación del vestido es algo constante, "una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo" (Pizarnik, 2005: 296).

- [10] En la introducción al texto, Pizarnik dice: *Un conocido filósofo incluye los gritos en la categoría del silencio.* (Pizarnik, 2005: 282). Lo cual nos hace pensar en lo meditado de la combinación entre el silencio y los gritos, como forma del primero.
- [11] Piña, Cristina: *Poesía y experiencia al límite: Leer a Alejandra Pizarnik.* Botella de Mar, Bs. As. 1999; p.22.
- [11] *Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible.* (Pizarnik, 2005: 296)
- [12] Op. Cit. 22.
- [13] *Experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado. La experiencia conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda que, manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene para gozar de él.* (Bataille, 1992: 43)
- [14] La cita completa se encuentra en la página 8 del presente trabajo.
- [15] No aclaramos que el acto debe ser una transgresión sin ruptura de lo prohibido ya que desde la postura de Bataille, la transgresión implica, no su respeto ni su ignorancia, sino su existencia; es decir, desde la transgresión no se puede abandonar lo prohibido, cuando cae éste, también cae la posibilidad de aquella.
- [16] Cada sujeto posee contradicciones que le son inherentes. En la Condesa, esas contradicciones pueden establecerse entre sus actividades nocturnas y diurnas, según la diferenciación que hace la autora. Dentro de un personaje como el delineado tanto aquí, como en el texto de Pizarnik (basado en sus actividades nocturnas), parece extraño que algunas de sus actividades diurnas sean preocuparse por el abastecimiento de las prisiones, el bienestar y futuro de sus hijos, la administración de sus bienes y la ocupación en todos los pequeños detalles que rigen el orden profano de los días (Pizarnik, 2005: 294). Quiero señalar que este hecho, el de su gran sentido pragmático, si bien no es dado más que como un detalle secundario, podría poner en tela de juicio algunas de las afirmaciones a cerca de la Condesa, el de su estado de Melancolía por ejemplo; algunas de las cuales hemos tomado como pilares a lo largo del presente trabajo. Por último, sólo nos resta decir que está contradicción es la que rompe el verosímil fantástico y nos lleva directo a la completa dimensión de Erzébet Báthory como personaje histórico.
- [17] Los tiempos verbales utilizados son el presente (habitual o histórico) y el pretérito imperfecto del subjuntivo.

## **Bibliografía / Filmografía**

Aira, Cesar (2004): *Alejandra Pizarnik.* Beatriz Viterbo, Rosario.

Barthes, Roland (1977): *Sade, Loyola, Fourier.* Monte Avila, Caracas.

Bataille, Georges (1992): *El erotismo.* Tusquets, Barcelona.

Blanchot, Maurice (1967): *Sade y Lautréamont*. Ediciones del Mediodía, Buenos Aires.

Butler, Judith (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Buenos Aires.

Freud, Sigmund. "Lo ominoso" (1919) en *Obras Completas V. 17*. Amorrortu, Buenos Aires.

Klossowski, Pierre y otros (1965): *El pensamiento de Sade*. Paidós, Buenos Aires.

Millot, Cathherine (1993). "Ensangrentar el revés de nuestros corazones" en *La vocación del escritor*. Ariel, Buenos Aires.

Piña, Cristina (1993): *Alejandra Pizarnik, una biografía*. Corregidor, Buenos Aires.

Pizarnik, Alejandra. *Prosa Completa*. Barcelona, Lumen. 2005.

Rank, Otto (1976): *El Doble*. Orión, Buenos Aires.

Rella, Franco (1992): *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*. Paidós, Barcelona.

Sade, Donatien Alphonse F. de (1990): *La filosofía en el tocador*. Tusquets, Barcelona.

Sade, Donatien Alphonse F. de (1991): *Juliette*. Babilonia, Madrid.

Sade, Donatien Alphonse F. de (2003): *Justine*. AC, Buenos Aires.

Sichère, Bernard. *Historias del Mal*. Barcelona, Gedisa. 1997.

Venti, Patricia: La traducción como reescritura en La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik, *Espéculo*. Revista de estudios literarios, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html>, 24/4/2008.

© Esteban Prado 2008

*Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

