

Para una lectura de *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik

Graciela Aletta de Sylvas

*"Leer bien significa arriesgarse a mucho.
Es dejar vulnerable nuestra identidad,
nuestra posesión de nosotros mismos...
Una gran obra puede llegar a poseernos
tan completamente que, durante un lapso,
nos tengamos miedo, nos reconozcamos
imperfectamente"*

George Steiner: Lenguaje y silencio

1 a lectura de *La Condesa Sangrienta* de Alejandra Pizarnik me convierte en un ser-lector ambivalente. Me provoca una enorme angustia que pone al desnudo (con lo que el desnudo significa en su relación con la continuidad y, por lo tanto con la muerte) y exhibe su efecto paradójico: el placer del orden de lo perverso y de la transgresión al que está vinculada y que, por consiguiente, hace de la lectura un acto insostenible e inaceptable. Ambivalencia que resulta de la combinatoria del placer prohibido y su negación horrorizada. El texto me convoca, atrapa y al mismo tiempo engendra mi rechazo.

Una paradoja similar descubro al poco de recorrer este poema en prosa que me recuerda una miniatura medieval, una delicada pieza de orfebrería trabajada con esmero y minuciosidad, en la que ha estallado la certeza del horror y de la presencia del Otro. En ella se relata una historia terrible, abyecta, en un estilo equilibrado, sereno, casi clásico y de una enorme belleza.

La Condesa es una expectadora silenciosa, actúa sin pasión en trance, como poseída. El silencio, afirma Bataille, es la expresión de la violencia,

mientras que el dominio del lenguaje es inherente al hombre civilizado.¹ La literatura dice en nombre de la vida silenciosa, inevitablemente muda. Esta es la paradoja del lenguaje, dice lo indecible: la ceremonia del silencio. "En mí, dice Pizarnik, *el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio*".² Nombra la violencia y al decirla produce un efecto de signo opuesto: la racionaliza, la transforma en voluntad reflexiva, en lento y pausado espíritu de observación. Logra así una violencia que ostenta la calma de la razón.

Si bien se presenta como "comentario" del texto *La Comtesse Sanglante* de Valentine Penrose³ —quizás esto podría explicar la observación sobre el estilo— no todo queda en la glosa. Hay un plus de sentido en la enunciación, en el deslizamiento de la subjetividad, que me parece reveladora, en los epígrafes y citas y también en el placer con que Pizarnik, desde el personaje, espía las escenas de tortura. Se desliza en los sótanos húmedos y oscuros del castillo de Csejthe, travestida en la Condesa, maquillada, con un antifaz que la oculta y que le permite introducirse en la escena sin

arriesgarse, porque al mismo tiempo este disfraz la distancia, protege y deja a salvo. Pero no llega a ocultar la fascinación que ejercen sobre ella las regiones del horror, aunque su parte lógica y racional necesite expresar una sentencia final sobre el desenfreno que sobreviene cuando la criatura humana practica la libertad total.⁴ Esta lectura paradójica, en última instancia me involucra y convierte en su cómplice. Escritora, personaje y lector están implicados en la aventura del texto.

A través de la experiencia de escritura Pizarnik parece encontrar el camino de la catarsis. Hay un discurso del sexo que no es el del saber y que es la única catarsis posible. Este discurso se escucha a través de la palabra que repite, en otro registro, aquello que la palabra no dice. Más acá y más allá del lenguaje se produce el vaciamiento de lo abyecto por la palabra. Algo del orden de la perversión ilumina la escritura del combate esencial que Pizarnik libra con lo demoníaco, sólo para señalarlo como el doblez inseparable de su ser mismo, como el otro que lo trabaja y lo posee, lo vampiriza. La literatura, dice Bataille, es el significante privilegiado de la abyección.⁵ De allí su poder nocturno y su compromiso con el mal. Pero también significa exploración, develamiento y una descarga de lo abyecto por el camino de la palabra.

Eros y Poder

La Condesa practica una crueldad tenebrosa y sin límites que se sostiene en una situación de poder. Perteneciente a la nobleza, pariente de emperadores y reyes, poseedora de una inmensa fortuna, dueña y señora de tierras y castillos, utiliza la posición de privilegio en beneficio de sus pasiones y excesos.

La afirmación de su poder, la supremacía de sus deseos contraría los de las jóvenes siervas, casi esclavas, a quienes convierte en sus víctimas. Simbólicamente ejerce todavía un derecho feudal: el derecho de pernada que habilitaba al señor feudal y al sacerdote a tocar sin demasiados riesgos las cosas sagradas. Me refiero a la virginidad y al poder de transgresión del interdicto, la ceremonia de la desfloración, poder emanado de su soberanía. No olvidemos que la condesa exigía que las jóvenes fueran vírgenes. Ejerce este derecho simbólico con total impunidad durante muchos años sin dar cuenta a nadie. De allí su respuesta a Thurzó, el palatino encargado por el rey de investigar y castigar los hechos sucedidos en el castillo de Csejthe. No niega

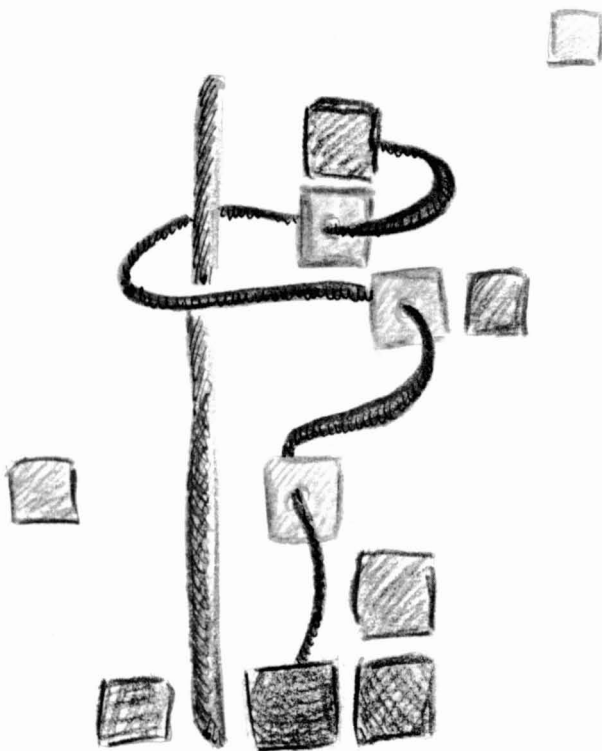
las acusaciones sino que declara que *"todo aquéllo era su derecho de mujer noble y de alto rango"* (p.390).⁶ La sociedad le pone límites recién cuando toca a su propia clase, a las jóvenes nobles, de quienes requería su sangre azul.

Abyección, melancolía e interdicción

Julia Kristeva define la abyección como aquello que perturba una identidad: las fronteras entre sujeto y objeto se vuelven frágiles.⁷ La Condesa niega la existencia del Otro, que en última instancia es su alter-ego. Pero la víctima termina por poseerla en cuanto le permite ser en virtud de esa posesión. Por eso las víctimas son víctimas fascinadas, a veces dóciles y complacientes. La negación de sí es llevada tan lejos que se transforma en explosión destructora. Matar al Otro significa matarse a sí misma: *"tú tanto estás del otro lado que te confundo conmigo"*.⁸ Por los caminos de la perversión, busca su propia aniquilación y termina por convertirse en la viva imagen de la Muerte.

En el fondo me parece un ser desolado. Teme la vejez, la corrupción del cuerpo y la muerte. Se aburre, su ennui, spleen, mal del siglo, es el de los románticos. Experimenta la angustia del ser byroniano. Padece una crisis de melancolía, asociada con el demonio por la tradición protestante desde Lutero. En un grabado del siglo XV, Durero la representa, coincidente con la situación de privilegio de la Condesa, con la llave que denota el poder y la escarcela, símbolo de riqueza. Tampoco es casual que Saturno, Señor de la Melancolía, se identifique con Cronos, el tiempo que devora a sus hijos. La Condesa sufre el conflicto metafísico planteado entre el tiempo y la infinitud, problema que engendra una tristeza sin consuelo. La fusión en el siglo XV entre tristeza y melancolía tiñe a ésta de vaguedad subjetiva, reflexión cavilosa y ensimismamiento cuasi patológico. Asociada al color negro y a la muerte, ocupa su lugar como bilis negra en la doctrina de los cuatro humores que, desde el siglo IV AC ha permanecido en vigor durante más de 2000 años. Tanto los trastornos epilépticos como la ansiedad, la depresión, la misantropía, la lujuria y el miedo, son síntomas de la melancolía, señalados por Klibansky y Panofski,⁹ que pueden ser adjudicados a Erzsébet Bathory.

Teme la vejez y los espejos y como Drácula—ambos son oriundos de Transilvania—necesitan sangre humana para sobrevivir. La Condesa recurre a la sangre de



las jóvenes vírgenes buscando conservar la juventud y borrar la huella de la impureza de su cuerpo. En el camino de la transgresión rompe con tres interdictos bíblicos: el alimentario, el que tiene que ver con la sangre y el sexual.

Se apropia del cuerpo del Otro para hacerlo suyo y manipularlo a su antojo. En ocasiones muerde carne humana y traga pedazos : "*les mordía los hombros y masticaba los trozos de carne que había podido extraer*"; "*la muerde frenética*".¹⁰ El Levítico (17,14) establece la interdicción del alimento a base de carne, consecuencia de la interdicción de matar y la que tiene que ver con el derramamiento de sangre: "*Porque la vida de toda carne es la sangre; en la sangre está la vida. Por eso he mandado yo a los hijos de Israel: no comeréis la sangre de carne alguna, porque la vida de toda carne es la sangre; quien la comiere será borrado*"

La Condesa corre el riesgo de ser castigada, suprimida, "borrada", pero puedo pensar que si la sangre es vida también puede transmitirla al cuerpo que entre en contacto con ella, puede "borrar" las marcas del cuerpo que se corrompe y envejece. Antiguas creencias asociaban la longevidad, el yin y la potencia a la sangre menstrual; creían que el hombre podría hacerse inmortal, o al menos longevo, absorbiendo esa sangre y relacionaban el rojo, color

de la sangre, a la mujer y el color blanco al hombre, al semen, a la pasividad y a las influencias negativas.¹¹ Principio femenino y masculino que reconozco fundidos en la Condesa, vestida de blanco, color que progresivamente va adquiriendo la intensidad del rojo. Inclinación al lesbianismo que se funde con su propensión a la melancolía y su instinto de muerte. Eros y Tánatos imbricados dramáticamente en esta mujer, para la que matar significa morir, una especie de suicidio.

Eros y Tánatos

La ruptura de fronteras entre las identidades sexuales contraviene la prohibición de las relaciones entre iguales, la práctica de la homosexualidad, porque la mezcla representa lo impuro. La Condesa tortura, mata y se baña en la sangre que rejuvenece el cuerpo por fuera, sólo la piel, pero la abyección se internaliza y se instala como parte inextirpable de su ser.

Las sesiones de tortura pertenecen al orden de lo ritual: ella como diosa –sacerdotisa preside la ceremonia. Casi sin actuar, como una autómatas, "*la sonámbula vestida de blanco*", es más espectadora de lo que sucede que actora. Sin embargo es el verdugo y al mismo tiempo la víctima, como si Teseo pudiera ser simultáneamente el Minotauro. Afuera queda lo profano: las preocupaciones de sentido práctico que llenan el orden de sus días. Sus acólitos, las brujas "*sucias, malolientes, increíblemente feas y perversas*",¹² Dorkó, Darvulia y Jó Ilona, "*escapadas de alguna obra de Goya*", juegan el rol de oficiantes. No olvido que en el mundo de la época la caza de brujas y la circulación de las herejías era moneda corriente y que el 80% de las víctimas consideradas brujas, fueron mujeres, ya que se consideraban más sensibles a la tentación demoníaca y al maleficio debido a su naturaleza rebelde y debilidad congénita.¹³ Magia negra, ritos demoníacos, instrumentos de tortura marcan la mise en scene que se demora en detalles y se repite noche a noche, monótonamente, en los laberintos tenebrosos. La violencia es el componente imprescindible; mira torturar y oye gritar y el placer se apodera de ella y a veces le acometen crisis eróticas en el transcurso de las cuales sobreviene el desfallecimiento o la "*petit morte*". El placer erótico es el dominio privilegiado del Mal y de lo Diabólico, como lo define Bataille¹⁴ y por medio de él la Condesa puede ejercer su libertad, rebelarse y alcanzar su plenitud. Nada más

ajeno al reinado de la Razón, la transgresión deja escapar el animal monstruoso que la habita. Como Gilles de Rais tiene obsesión por la muerte y se fue encerrando poco a poco en la soledad del crimen, de la homosexualidad, del sepulcro y de la melancolía dentro de un profundo silencio.¹⁵ Pero a diferencia de él, Pizarnik no cree que se haya arrepentido, "nunca comprendió por qué la condenaron", no tuvo conciencia de su crimen. Por otra parte tampoco, cree la autora, "sintió miedo, no tembló nunca".¹⁶ Define a la Condesa Bathory representando y encarnando a la Muerte, "Mme Lamort",¹⁷ "la muerte de cabellos de color de cuervo, vestida de rojo",¹⁸ sin pensar tal vez que era la representación de sí misma, la "Dama que asola y agosta cómo y adónde quiere",¹⁹ Bathory-Pizarnik.

La palabra lejana

La lectura de *La Condesa Sangrienta* me conduce a vislumbrar el texto en el espesor de otros textos, productos de lecturas con los que se relaciona y de las que es tributaria, tradiciones y convenciones que no puedo ignorar y una serie de conexiones internas con la obra de Pizarnik, lo que Starobinski denomina objetos culturales pre-existentes.²⁰ Voces que resuenan en su voz: "pero quién habla en la habitación llena de ojos. Quién dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscara";²¹ "Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente".²² Me refiero a las tradiciones circulantes sobre vampiros, las convenciones de la novela gótica, a la tradición de los poetas románticos y malditos y al surrealismo.

El vampiro, como los mitos, pareciera gozar de inmortalidad, sólo se transforma. Ha habido incontables versiones de la vida, pasión y muerte de vampiros en películas, textos narrativos y teatro. La creencia data de casi 5.000 años. Perteneció a la clase de revenants, muertos vivos y el único contacto sexual que se permite, es el ataque a la yugular de la víctima. Como la Condesa, lleva una vida nocturna y se "alimenta" de la sangre de sus víctimas. Ambos se pierden por la voluptuosidad y caen en las redes de estados negros y melancólicos. La ansiedad impulsa al vampiro a continuos viajes, atraviesa ciudades y continentes mientras que el desplazamiento de la Condesa es interior al castillo, de arriba hacia abajo y luego desde abajo hacia su encierro final.

Desde la antigüedad podemos rastrear actitudes vampíricas. En las Erinias, nacidas de la sangre de Urano, que cantan su sed de sangre, desean saborear el rojo jugo viviente y ofrecen sus trabajos vampíricos a cambio de un pago.²³ Entre 1700 y 1730 hay una verdadera epidemia de vampirismo en Europa oriental. Su presencia es recogida por Agustín Calmet quien escribe el *Tratado sobre las apariciones de vampiros en Hungría y sus alrededores* (1750), muy criticado por Voltaire. En el siglo XVII, fecha de la posible aparición de los vampiros, habría coincidido con una terrible epidemia de peste negra.

Corominas hace derivar la palabra, recién aceptada en español desde el siglo XIX, alrededor de 1830, de un término húngaro o serbio croata "vampir", pero se cree que ya los españoles la conocían desde la época de la colonia, por su equivalente, el murciélago paraguayo.²⁴ Calmet la hace derivar de "upyr" que quiere decir sanguiuela en lengua eslava, y otros del magyar "vampyr". En rumano, según Cabrera Infante, significa dragón.²⁵

A partir de *La novia de Corinto* (1797) de Goethe y del *Vathek* (1782) de W. Beckford el vampirismo alcanza su época de oro en el siglo XIX. Se occidentaliza y transforma en personaje romántico y maldito con Lord Byron en *El entierro* y con John William Polidori en *El Vampiro* (1819) concebidos en la ya célebre reunión de Villa Deodati en 1816 y de donde también surgió *Frankestein* (1817) de Mary Shelley. El vampiro de Polidori, encarnado en la piel de Lord Ruthwen y dotado de un irresistible poder de seducción, es un genio del mal que busca la depravación con avidez. Como "la silenciosa de palidez legendaria"²⁶ de Pizarnik, es un personaje lacónico, "sus ojos hablaban menos todavía que sus labios"²⁷ y ambos pertenecen a la nobleza. Aubrey, su víctima, descubre que Ruthwen es un "undead", que ha triunfado sobre la muerte, pero no puede revelar el secreto. Sumido en una melancolía que lo consume sin cesar, muere simbólicamente mordido por el vampiro a causa de la ruptura de una vena de la garganta, al enterarse del casamiento de Lord Ruthwen con su hermana, quien también muere en un acto simbólico de desfloración, desangrada por su marido.

Coleridge en *Christabel* –inconclusa– feminiza a un vampiro psíquico y verdadero espíritu del mal, quien será antecedente directo de la novela *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu. Carmilla es una hermosa mujer-vampiro con inclinaciones lesbianas, en realidad una condesa húngara que había vivido hacía

más de un siglo en las cercanías y cuyo retrato se conservaba. Laura, el personaje víctima de la historia, se siente desconcertada por el amor, parecido al de un enamorado, que Carmilla le profesa, sentimiento acompañado de extraños y frecuentes paroxismos de lánguida admiración. Esta situación le produce perturbación y rechazo al mismo tiempo. A medida que su sangre va siendo succionada sin que tenga plena conciencia de ello, se convierte en una víctima complaciente, ya que se siente, como Aubrey, invadida por una extraña melancolía que no está dispuesta a interrumpir. Es una atroz y cautivante historia de amor y muerte, en la que la caza y eliminación del monstruo con los métodos tradicionales para matar vampiros, constituyen el desenlace de la novela. *"El vampiro es propenso a sentirse atraído, con creciente vehemencia, similar al amor apasionado, por determinadas personas. En persecución de ellos emplea paciencia y estrategias infinitas, por cuanto su acceso a un objetivo particular puede estar obstruido de múltiples maneras. Pero nunca desiste hasta que ha satisfecho su pasión y desagrado la vida misma de su codiciada víctima. No obstante en tales casos calcula y posterga su criminal deleite con el refinamiento de un epicúreo y lo intensifica mediante las graduales aproximaciones de un astuto galanteo. En esos casos, suele anhelar algo afín con la simpatía y el consentimiento"*.²⁸

Pienso en *Carmilla* como en una antecesora de Bathory, condesa, mujer hermosa, se alimenta de la sangre de sus víctimas, sus estados de ánimo sufren continuas variaciones y el componente erótico y lesbiano se suman a los ataques epilépticos.

La Condesa Sangrienta debe inscribirse, a mi entender, en la tradición de la novela gótica, surgida en Inglaterra a fines del siglo XVIII con *El Castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, *Los misterios de Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe y *El monje* (1796) de Matthew Lewis y culmina con la aparición de *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Cabrera Infante opina que esta novela es un tratado de necrofilia, hemofilia y sadismo, producto de una pesadilla del autor.²⁹ Creo que es mucho más que esto: una novela apasionante con un personaje maligno pero de una infinita tristeza y desamparo. Y como en todas las novelas mencionadas, incluidas la obra de Beckford y de Le Fanu, la presencia del castillo gótico con su *"espantosa antigüedad, sus vastas dimensiones y sus tenebrosos rincones, sus naves desiertas y destartalladas, sus húmedos pasillos, sus escondidas*

y espeluznantes catacumbas" tiene un papel protagónico.³⁰

En *La Condesa Sangrienta* el reino subterráneo está instalado en la sala de torturas del castillo medieval. *"Castillo de piedras grises, escasas ventanas, torres cuadradas, laberintos subterráneos, castillo emplazado en la colina de rocas de hierbas ralas y secas, de bosques con piedras blancas en invierno y oscuras en verano, el castillo que Erzébeth Bathory amaba por su funesta soledad de muros que ahogaban todo grito"*. Como su dueña, su más fiel metonimia, desafiante y solitario concuerda con su *"terrible erotismo de piedra, de nieve y de muralla"*.³¹ Ese mismo castillo cuyo principio femenino está simbolizado en el cadáver de mujer enterrado en los cimientos –costumbre húngara–, fue trepando hasta cerrarse en torno suyo en forma de cárcel cuando la condenaron. Las prisiones y laberintos del subsuelo crecen y terminan por abarcar todo el castillo, envuelven a la Condesa y se convierten en su tumba. El castillo es también la representación de la Muerte, el doppelganger de Erzébeth, su fría imagen en el espejo.

La predilección de Pizarnik por los poetas malditos: Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Artaud, se evidencia en *El verbo encarnado*, Prólogo a "Textos de Antonin Artaud" cuando afirma que estos autores *"tienen en común el haber anulado –o querido anular– la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida"*.³² Podríamos incluir a Pizarnik en esta enumeración ya que también en ella no sólo el verbo se hace cuerpo sino sobre todo *"el cuerpo se hace Verbo"*.³³ Ella desea *"vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo, a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir"*.³⁴ Difícil e inaccesible lugar desde donde se hace un texto y cuya aproximación sólo es real si implica los terribles caminos de la pureza, de la lucidez, del sufrimiento, de la paciencia, dice la poeta. Camino que también lleva a la Muerte, al suicidio. Sólo es posible, para los malditos del siglo XIX, opina Cristina Piña, si se pone en juego la vida, la cordura y el conjunto de valores convencionales que rigen la convivencia social.³⁵ Se subordina la vida a la poesía o se une ambas en un instante de incandescencia.

En *Las Flores del Mal* de Baudelaire, puedo leer la presencia del vampiro, tanto en "El vampiro" como en "La metamorfosis del vampiro", bajo la forma de

una mujer demoníaca y prostituída, que chupa y vacía al poeta. La obra de Lautremont, cuya inclusión está autorizada aquí por la continuas alusiones de Pizarnik, como la obra de Baudelaire, es la expresión estética del mal. Aldo Pellegrini opina que significa apetencia al bien, a la más alta moralidad.³⁶ En los *Cantos de Maldoror* la figura del hombre apodado "vampiro" aparece como una criatura sufriente que lanza gritos del más punzante dolor en el silencio de la noche sin estrellas, abominado por todos, ya que la sociedad lo ha expulsado de su seno. Algunos opinan que la causa se debe a la locura con origen en la infancia, otros piensan que se debe a su extremada crueldad, otros opinan que fue afrentado en su juventud con un apodo que lo ha dejado inconsolable por el resto de su existencia. Pero también se dice que es el amor el que lo ha reducido a ese estado, o el crimen y el arrepentimiento, pero la mayoría cree que un orgullo inconmensurable lo tortura, como otrora a Satán, que quería equipararse a Dios.³⁷ El vampiro es una criatura sufriente y atormentada, solitaria y rechazada por la sociedad, relacionada con el amor, el crimen y el orgullo.

Los *Cantos* tuvieron una influencia fundamental sobre el grupo de poetas franceses que hacia 1920 formaban el grupo dadá de París y que más tarde crearían el movimiento surrealista. La rebeldía exacerbada contra todas las normas convencionales y la negación total, coincidían con el espíritu de Lautremont. No puedo dejar de pensar en la raigambre surrealista de la obra de Pizarnik y su admiración por Breton y Bataille. Cuando la poeta le atribuye al personaje de Penrose una "*belleza convulsiva*",³⁸ está citando palabras de Breton de su novela *Nadja*: "*la belleza será convulsiva o no será...será erótica o no será...*".³⁹ La Belleza significa la exaltación del erotismo y transgresión de las fronteras de la razón. El pecado es condición de lo bello. La Condesa es soberana, desde una óptica surrealista, porque ejerce la omnipotencia del deseo con una libertad sin límites; es casi Dios o diosa si se quiere. Está libre de prejuicios, no tiene trabas de ninguna especie, su rebelión contra los principios establecidos es individual. Es bella en su misma liberación solitaria, posee el corazón sórdido de una bella rosa. Goce y belleza conjugados con lo demoníaco. Actúa como en sueños, casi como una autómatas y todo el texto, como las imágenes surrealistas, constituye un atentado al principio de identidad.

La admiración por Penrose, comprometida con este movimiento, marca su filiación inconfundible y también la amistad con Cortázar y la influencia que a través de él, le llega del surrealismo. Penrose, Pizarnik, Cortázar, conforman un tríptico en el que el tema compartido de la Condesa constituye la bisagra que los articula.⁴⁰ Por otra parte el pensamiento de Bataille y sus teorías sobre el mal y el erotismo, como ya he demostrado, atraviesan todo el texto. Sus escritos sobre el apocalíptico Gilles de Rais, simultáneamente ángel y demonio, constituyen un antecedente de peso de *La Condesa*.⁴¹

Quizás sea este el lugar para recordar que también Sacher-Masoch, como también lo hizo Sade, conjugaba eros y muerte en la escritura de dos cuentos: "Agua de Juvencia" y "Baño de Sangre". En este último reproduce la conducta de la Condesa en el personaje de la princesa Sarolta Parkany, cuya verdadera identidad es Anne Klauer, jefe de un banda de bandidos y otrora seducida y luego despreciada por el barón Streiner. Apresa a éste con promesas de amor, para luego, asumiendo su verdadera identidad, someterlo a crueles torturas con ayuda de dos mujeres, una de las cuales se llama Erzebeth, y una temible bruja. Finalmente lo desangran a latigazos mientras ella, como la condesa húngara, recibe un baño de sangre tibia. Aquí el motivo no es el erotismo por sí mismo ni la receta de belleza, que no es más que un pretexto, sino la venganza cruel y sangrienta que culmina con la muerte del personaje masculino. Sus gritos y lamentos sólo provocan la risa de Anne Klauer. Hay en el cuento una cuota de placer que se demora en el sufrimiento y que convierte a Streiner en un hombre que goza al ser tratado como un esclavo o un perro.⁴²

Erzebeth Bathory genera un material ficticio que parece no agotarse. En 1995 se publicó una novela, de escasa trascendencia a no ser por el tema que nos ocupa, de un profesor de la Universidad de Louisiana y periodista, Andréi Codrescu, nacido en Transilvania, Rumania y descendiente directo de la Condesa. La novela sigue el hilo de la declaración ante la justicia de New York de Drake Bathory-Kereshtur, heredero directo de Erzebeth y estructurada en base a documentos históricos del archivo del estado húngaro. Recoge el erotismo perverso y desatinado de la historia, conjugado en dos épocas y en dos personajes.⁴³

Algunos aspectos señalados en *La Condesa Sangrienta* tienen una recurrencia insistente en la obra poética de Pizarnik. Me refiero a los aspectos

nocturnos, sombríos y melancólicos, al "sol negro del silencio": "Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo palabra por palabra, yo escribo la noche";⁴⁴ "Puesto que sólo soy noche";⁴⁵ "tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte";⁴⁶ "La noche tiene la forma de un grito de lobo".⁴⁷

Hay una presencia constante de la muerte hecha de cenizas, habitada por la soledad y el miedo con quien el sujeto textual dialoga, a quien convoca y con quien se identifica: "Penumbra del cuerpo pasmado por su deseo de morir";⁴⁸ "He llamado hacia nunca";⁴⁹ "La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido".⁵⁰

Como la Condesa el yo del poema pasea "desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias. Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, este hundirse sin hundirse".⁵¹ "Voy entre muros que se acercan, que se juntan... pero contempla absolutamente sola la desnudez de estos muros. Ninguna flor ni crece ni crecerá del milagro. A pan y agua toda la vida";⁵² "Toda la noche el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama".⁵³

El gran vampiro es el lenguaje

El yo siente que hay alguien que la bebe desde la otra orilla, "alguien me succiona, me abandona y me deja exangüe".⁵⁴ Ese otro yo es el lenguaje, el gran vampiro que desde detrás del aire bebe su sangre, pero "yo me he unido al silencio / y me dejo hacer/ me dejo beber";⁵⁵ "Miedo de ser dos / camino del espejo/ alguien en mí dormido / me come y me bebe".⁵⁶ Pizarnik lo expresa muy claramente cuando dice que las "fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos";⁵⁷ y luego: "Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado interno de mi nuca, las madres de rojo me aspiran el único calor que me doy con mi corazón...ahora vienen a beber de mí...".⁵⁸

También el acto de lectura tiene algo de posesión vampírica. Cuando leo un texto que me compromete íntegramente siento que mi identidad es vulnerable y, como opina George Steiner, experimento que otra

presencia se introduce en mi persona y no hay camino de vuelta.⁵⁹ Un autor sabe que suelta entre una multitud anónima de mujeres y hombres "una bandada de alados seres de papel, vampiros secos ávidos de sangre que se desperdigan al azar en busca de sus lectores".⁶⁰ Entre la escritura y la lectura, el lenguaje es el misterio que define al hombre y vampiriza a esa víctima apasionada.

Para Pizarnik la experiencia de escritura es conflictiva. Las palabras inútiles, mutiladas, olvidadas, danzan en la boca de un mudo o se atragantan en la ganganta viva de un pájaro petrificado. Esas palabras que traen tanto dolor pero sin las cuales no vale la pena vivir, tienen "sabor a semen viejo, a vientre viejo, a hueso que despista, a animal mojado por un agua negra".⁶¹ A veces el lenguaje sirve para ocultar el miedo. Cuando las palabras ya no guarecen porque a la casa del lenguaje se le ha volado el tejado, se produce una zozobra lingüística, una lenta invasión. Pizarnik siente que tiene una voz nueva, desconocida y que escribe como si tuviera un cuchillo alzado en la oscuridad. Escribe entonces *Los poseídos entre lilas* y *La Bucanera de Pernanbuco o Hilda la Polígrafa* donde la violencia de un lenguaje fragmentado, roto, deteriorado y el espíritu lúdico, procax, alcanzan extremos insospechados. De la experiencia de escritura de *La Condesa Sangrienta*, con lo que significa internarse por los caminos del erotismo y de la perversión, no ha salido indemne. De aquí en más se rompen todas las estructuras y los nexos lógicos en éstas, sus dos últimas obras.

Por último no puedo dejar de asociar la mutilación y posterior desaparición de los cuerpos de las víctimas en *La Condesa Sangrienta* con nuestra triste historia de desaparecidos durante el proceso militar. Las cámaras de tortura en los subterráneos del castillo gótico me permiten pensar en los campos de concentración y de muerte de nuestro pasado reciente. Ellos representan el traslado del Infierno desde el mundo subterráneo a la superficie de la tierra.

⁶² La presencia del cuerpo desnudo, mutilado, sangrante es la herida por donde se derrama nuestro dolor. La posición privilegiada y la omnipotencia indiscutible de la Condesa, me recuerdan el autoritarismo ilimitado del poder militar. La justicia fue benévola con ella, pues la sentenció a prisión perpetua, en cambio procesó y castigó a muerte a sus colaboradores.

Bibliografía

Bataille, George, *La Literatura y el Mal*, Taurus, Madrid, 1981; *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1985; *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona 1997; *El verdadero Barba-Azul. La tragedia de Gilles de Rais*, Tusquets, Barcelona 1972.

Baudelaire, *Las Flores del Mal*, Losada, Buenos Aires, 1972.

Breton, André, *Nadja*, Gallimard, París, 1968.

Cabrera Infante, Guillermo, "Los 100 años del vampiro" en *Clarín*, Cultura y Nación, 19-6-97.

Calabrese, Ana, "Alejandra Pizarnik: invitada a ir nada más que hasta el fondo", en *El Porteño*, 1983.

Codrescu, Andrei, *La Condesa Sangrienta*, Atlántida, Madrid, 1995.

Cortázar, Julio, *62 Modelo para armar*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

Dalmaroni, Miguel, "Sacrificio e intertexto en la poesía de Alejandra Pizarnik", en *Orbis Tertius, Revista de teoría y crítica del arte*. Año 1, N.4, la Plata, 1996.

Deleuze, *Sacher-Masoch y Sade*, Editorial Universitaria de Córdoba, 1969.

Gil Lozano, María F., "Una problemática de género a comienzos de la modernidad: las brujas", en *Rev. Mora*, Buenos Aires 1-8-95.

Haydu, S., "Las dos voces de Alejandra Pizarnik", *OEA*, 1994.

Herrera, R.H., "Lo negro, lo estéril, lo fragmentado", en *Espera de la poesía, Nuevo hacer*, 1996.

Kamenzain, Tamara, *La edad de la poesía*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1996.

Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturno y la Melancolía*, Alianza Forma, Madrid, 1991.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, Catálogos, Buenos Aires, 1988; "La necesidad de la revuelta", en *La Nación*, Cultura, 3-8-97.

Korembli, Ezequiel, *Todas las que ella era*, Corregidor, Buenos Aires, 1991.

Lautremont, Conde de, *Obras Completas*, Prólogo de Aldo Pellegrini, Boa, Buenos As, 1964.

Lawrence y Miller, H., *Pornografía y Obscenidad*, Argonauta, Barcelona, 1981.

Le Fanu, Sheridan, *Carmilla y otras alucinaciones*, Fausto, Buenos Aires, 1975.

Lewis, Matthew, *El Monje*, Fausto, Buenos Aires, 1975.

Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, Fontamara, México, 1997.

Moure, Clelia, "Alejandra Pizarnik: una grieta en la razón occidental" en Piña Cristina: *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, Biblos, Bs As 1997.

Negroni, María, "La Dama de estas ruinas" en *Feminaria*, Año VI, N.11, 1993; "Valentine Penrose. Inspiradora de Pizarnik", en *Primer Plano, Página 12*, 1995; "Teatro ejemplar de la tristeza", en *El cronista cultural*; "El Conde Drácula. Una versión kitsch del poeta romántico", en *Primer Plano, Página 12*, 12-5-96.

- Novoa, Yoel, *Epístola vampírica*, Ed. Al Filo, Bs As 1995.
- Penrose, Valentine, *La Comtesse Sanglante*, Siruela, Madrid, 1987. (publicado originalmente en el Mercure de France 1963); *Hierba a la luna*, Traducción y Prólogo de María Negroni, Angria, Caracas, 1995.
- Piña, Cristina, *Alejandra Pizarnik*, Planeta, Bs As 1991.
- Pizarnik, Alejandra, *Obras Completas*, Corregidor, Colombia, 1994.
- Polidori, J.W., "El vampiro", en Goethe, Potocki, Hoffmann y otros: *El libro de los vampiros*, Fontamara, México, 1997.
- Rice, Anne, *Entrevista con un vampiro*, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1995.
- Sacher-Masoch, *La venus de las pieles*, JVE Escritos Polémicos, Argentina, 1996; "El baño de sangre", en *Cuentos masoquistas*, Agata, Madrid, 1995.
- Shelley, Mary W., *Frankenstein*, Ed. Mexicanas Unidos, México, 1992.
- Sifrim, Mónica, "Fea, sucia y mala", en *Cultura y Nación, Clarín*, 28-10-93.
- Starobinski, Jean, *La posesión demoníaca. Tres estados*, Taurus, Madrid.
- Steiner, George, *En el castillo de Barba-Azul. Aproximaciones a un nuevo concepto de cultura*, Gedisa, Barcelona, 1991; *Lenguaje y Silencio*, Gedisa, Barcelona, 1982.
- Stoker, B., *Drácula*, Cs Ediciones, Bs As 1995 .
- Tournier, Michel, *El vuelo del vampiro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Walpole, Horace, *El castillo de Otranto*, Biblioteca 100x100, BsAs 1995.
- Walker, Barbara G., *The woman's encyclopedia of myths and secrets*, Harper Collins, New York, 1983.

notas

- ¹ Bataille, George, *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1985
- ² Pizarnik, Alejandra, "Palabras", p. 191, en *Obras Completas. Poesía y Prosa*, Corregidor, Cali, 1994.
- ³ Penrose, Valentine, *La Comtesse Sanglante*, Siruela, Madrid, 1987 (publicado originalmente en el Mercure de France 1963). de la misma autora: *Hierba a la luna*, Angria, Caracas, 1995.
- ⁴ *La Condesa Sangrienta*, p. 391, en *Obras Completas* de Pizarnik, *op.cit.*
- ⁵ Bataille, Georges, *La Literatura y el Mal*, Taurus, Madrid, 1981.
- ⁶ "La Condesa sangrienta", *O.C.*, *op.cit.*
- ⁷ Kristeva Julia, *Poderes de la Perversión*, Catálogos, Buenos Aires, 1988.

- ⁸ Pizarnik, "El infierno musical", *Endechas V*, p. 167, en *O.C., op.cit.*
- ⁹ Klibansky, Panofsky, Saxl, *Saturno y la melancolía*, Alianza Forma, Madrid, 1991.
- ¹⁰ *La Condesa Sangrienta*, pp. 383 y 376 respectivamente, en *O.C., op.cit.*
- ¹¹ Walker, Barbara G., *The Woman's Encyclopedia of myths and secrets*, harper Collins, New York, 1983.
- ¹² *La Condesa Sangrienta*, pp. 377 y 389 respectivamente, *O.C., op.cit.*
- ¹³ Gil Lozano, María F., "Una problemática de género a comienzos de la modernidad: las brujas ", en Revista *Mora*, Buenos Aires, 1-8-95.
- ¹⁴ Bataille, George, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1997.
- ¹⁵ Bataille, George, *El verdadero Barba Azul. La tragedia de Gilles de Rais*, Tusquets, Barcelona, 1972.
- ¹⁶ *La Condesa Sangrienta*, p.391, *O.C., op.cit.*
- ¹⁷ Pizarnik, "Diálogos", p. 197, en *Textos de Sombras y últimos poemas*, *O.C., op.cit.*
- ¹⁸ Pizarnik, "El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos", en *La extracción de la piedra de la locura*, p. 141, en *O.C., op.cit.*
- ¹⁹ *La Condesa Sangrienta*, p. 380, *O.C., op.cit.*
- ²⁰ Starobinski, Jean, *La posesión demoníaca*, Tres estados, Taurus, Madrid.
- ²¹ Pizarnik: "Continuidad", p. 129, en *Extracción de la piedra de la locura*, *O.C., op.cit.*
- ²² Pizarnik, "El árbol de Diana", p. 77, *O.C., op.cit.*
- ²³ Novoa Yoel, *Epístola Vampírica*, De. Al Filo, Buenos Aires 1995.
- ²⁴ Novoa, *op.cit.*
- ²⁵ Cabrera Infante, "Los 100 años del vampiro" en *Clarín*, Cultura y Nación, 19-6-97.
- ²⁶ *La Condesa Sangrienta*, p. 373, *O.C., op.cit.*
- ²⁷ Polidori, J.W, "El Vampiro", p. 57, en Goethe, Potocki, Hoffmann y otros: *El libro de los vampiros*, Fontamara, México, 1997.
- ²⁸ Le Fanu, Sheridan, *Carmilla y otras alucinaciones*, Fausto, Buenos Aires, 1975.
- ²⁹ Cabrera Infante, *op.cit.*
- ³⁰ Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, p. 91, Fontamara, México, 1997.
- ³¹ *La Condesa Sangrienta*, p. 389, *O.C., op.cit.*
- ³² p. 425, *O.C., op.cit.*
- ³³ *Op.cit.*, p. 428
- ³⁴ Pizarnik, "El deseo de la palabra ", p. 56, en *El Infierno musical*, *O.C., op.cit.*

- ³⁵ Piña, Cristina, *Alejandra Pizarnik*, Planeta, Buenos Aires, 1991.
- ³⁶ Pellegrini, Aldo, "Prólogo" a las *Obras Completas* del Conde de Lautremont, Boa, Buenos Aires, 1964.
- ³⁷ *Lautreamont, op.cit.*
- ³⁸ *La Condesa Sangrienta, O.C., op.cit.*
- ³⁹ Breton, André, *Najda*, Gallimard, Paris, 1963.
- ⁴⁰ Cortázar, Julio, *62 Modelo para armar*, Sudamericana, Buenos Aires, 1948.
- ⁴¹ Bataille, *El verdadero, op.cit.*
- ⁴² Sacher- Masoch, "El baño de sangre", en *Cuentos masoquistas*, Agata, Madrid, 1995.
- ⁴³ Codrescu, Andrei, *La Condesa Sangrienta*, Atlántida, Madrid, 1995.
- ⁴⁴ Pizarnik, "Sous la nuit", p. 229, *O.C., op.cit.*
- ⁴⁵ Pizarnik, "Atiempo y no", p. 201, *O.C., op.cit.*
- ⁴⁶ Pizarnik, "La noche", p. 46, en *Las aventuras perdidas, O.C., op.cit.*
- ⁴⁷ Pizarnik, "Camino del espejo", p. 133, en "Extracción de la piedra de la locura", *O.C., op.cit.*
- ⁴⁸ Pizarnik, "En honor de una pérdida", p. 194, *O.C., op.cit.*
- ⁴⁹ Pizarnik, "Peregrinaje", p. 50, en *Las aventuras perdidas, O.C., op.cit.*
- ⁵⁰ Pizarnik, "El deseo de la palabra", p. 156, en *El Infierno Musical, O.C., op.cit.*
- ⁵¹ Pizarnik, "La palabra del deseo", p. 157, en *El Infierno Musical, O.C., op.cit.*
- ⁵² Pizarnik, "El deseo de la palabra", p. 156, en *El Infierno Musical, O.C., op.cit.*
- ⁵³ Pizarnik, "El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos", p. 140, en "Extracción de la piedra de la locura", *O.C., op.cit.*
- ⁵⁴ Pizarnik, "Una traición mística", p. 213, *O.C., op.cit.*
- ⁵⁵ Pizarnik, "Otros poemas", p. 60, *O.C., op.cit.*
- ⁵⁶ Pizarnik, Poema 14, p. 74, en "Arbol de Diana", *O.C., op.cit.*
- ⁵⁷ Pizarnik, "Fragmentos para dominar el silencio", p. 123, en *Extracción de la piedra de la locura, O.C., op.cit.*
- ⁵⁸ Pizarnik, "Sortilegios", p. 124, en *Extracción de la piedra de la locura, O.C., op.cit.*
- ⁵⁹ Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona, 1982.
- ⁶⁰ Tournier, Michel, *El vuelo del vampiro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- ⁶¹ Pizarnik, "En contra", p. 184, en "El deseo de la palabra", *O.C., op.cit.s*
- ⁶² Steiner, George, *En el castillo de Barba-Azul. Aproximaciones a un nuevo concepto de cultura*, Gedisa, Barcelona, 1991.