

Un híbrido de horror y belleza: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik

Sara Toro Ballesteros (Universidad de Granada)

Un minotauro multifuncional: los laberintos textuales de *La condesa sangrienta*

El 22 de agosto de 1955, antes de asistir a sus clases de Periodismo, Alejandra Pizarnik (1936-1972) anotó en su diario: “¡He de crear! Es lo único importante. Es lo único que queda. ¡Crear y nada más! ¡He de tapar el fracaso de mi vida con la belleza de mi obra!” (Pizarnik 2003a: 54). Esta titánica tarea de maquillaje que convivía con sus propósitos de no beber, de leer a Heidegger o de estudiar gramática y francés (Pizarnik 2003a: 32) culminó en *La condesa sangrienta*, un controvertido artefacto textual que la poeta consideró la cima de su estilo.

Su aplicación al estudio de la lengua francesa así como la admiración que le despertó la biografía novelada de Valentine Penrose *La comtesse sanglante* editada en 1962 por Mercure de France llevaron a Pizarnik a considerar la idea de seleccionar y traducir algunos fragmentos para darlos a conocer en una revista. El 13 de marzo del 65 leemos en su diario “La bella condesa B., silenciosa, vestida con un hábito blanco, inmediatamente mojado de sangre. Ella corre a cambiárselo por otro. Ese correr. Ese silencio de ella sentada, contemplando, recibiendo la sangre” (Pizarnik 2003a: 398). Estas reflexiones son un esbozo de los motivos que desarrollará en “La jaula mortal” y “Torturas clásicas”, dos de las doce piezas que componen el libro que en el 71 publicó la editorial bonaerense Aquarius y que previamente habían circulado en calidad de artículo en la revista mexicana *Diálogos*, 5, julio-agosto, 1965¹ y en la argentina *Testigo*, 1, enero-marzo (1966): 55-63.

Patricia Venti y Rodrigo D. Montenegro hablan en sus respectivos estudios de “género híbrido” (Venti 2006) o simplemente “híbrido” (Montenegro 2009) para referirse al texto de Pizarnik, cuya naturaleza bascula entre géneros en cada una de sus piezas. La primera, titulada *La condesa sangrienta*, empieza con la estructura típica de una reseña: “Valentine Penrose

¹ No he podido consultar la versión de esta revista, pero de su existencia dan noticia M^a Ángeles López Pérez en “La (Re)presentación de la violencia (ponencia negra con argentinas)” (López Pérez 2002: 182), así como Patricia Venti en “La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik” (Venti 2006). Sin embargo, en la *Prosa completa* editada por Ana Becciu (Pizarnik 2002: 282) se afirma que se publicó por primera vez en la revista *Testigo* en el año 66.

ha recopilado documentos y relaciones acerca de un personaje real e insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas” (Pizarnik 2012: 7) y concluye con una reflexión-anécdota como si de una fábula se tratara: “Un conocido filósofo incluye los gritos en la categoría del silencio. Gritos, jadeos, imprecaciones, forman una “sustancia silenciosa” (Pizarnik 2012: 8). Este eslabón, que al igual que el resto, puede leerse de manera aislada, sirve de pórtico al resto de fragmentos mitad poemas, mitad narraciones¹ en los que a menudo reaparece la voz de la comentarista: “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?)” (Pizarnik 2012: 17).

Montenegro afirma que el escrito de Pizarnik viola “la personalidad jurídica del texto, su identidad, su unicidad, etc.”, axiomas inherentes a la obra literaria según Derrida (Derrida 1983: 98). La identidad autorial parece ser la de Pizarnik, pero, a medida que avanzamos en la lectura, asoman fragmentos literales del texto de Penrose en un juego de límites que oscila entre la cita, el plagio y el homenaje; incluso el título de la obra “que debiera nombrar y garantizar ‘la identidad, la unidad y los límites de la obra’ interviene en modo complejo, relacionando el texto con otro: reescribiéndolo” (Montenegro, 2009).

Isabel Monzón en *Acercamiento al mito de La condesa sangrienta* admite no saber “si considerar [la obra de Pizarnik] ensayo, novela o biografía” (Monzón 1994: 1). La extensión del escrito descarta su etiquetado como novela, pero tampoco podemos perder de vista que “la novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que cumple universalmente es la de transgredirlas todas”. (Villanueva 1992: 9-10). Pizarnik fue consciente de la libertad que le otorgó tantear los límites de la escritura:

El artículo de la condesa debiera de servirme, principalmente, para no desconfiar de mi prosa. Hasta Mujica Láinez lo elogió [...] por estar ‘tan bien escrito’. Ojalá hubiera tomado nota del ‘método’ empleado. No olvido, sin embargo, que me dejaba llevar hacia la elocuencia: hacia el barroquismo [...] Oh sí: falta el límite. Falta el libro sobre la condesa, que tanto me hizo sufrir pues me obligaba a ceñirme, a limitarme. Ésta es la enorme diferencia. De ahí que no pueda decir que me aproximo a la creación en prosa en la medida en que mis ensayos o mis comentarios bibliográficos son mejores. Esto significa una imposibilidad de visión. Es decir: excesivas fantasías sueltas y fragmentarias. Salvo que ponga un

¹ Curiosamente el texto aparece recogido como poema en *La extracción de la piedra de la locura y otros poemas*. (Pizarnik 1992) y como texto en prosa en *Prosa completa*. (Pizarnik 2002: 282-296).

relato ajeno como modelo —o molde— y diga lo mío según la misma cantidad de hojas y la misma distribución. [...] ¿Cuál es mi estilo? Creo que el del artículo de la condesa. Por momentos sentía que me abandonaba totalmente e incluso después, al corregir, no sentía que cercenaba mi persona (Pizarnik 2003a: 415-416 y 464).

Como hemos podido comprobar, fijar un método para cercar el arrebatado creativo, para acotar la libertad, supone una aporía para la poeta. La propia condesa, según apunta Pizarnik, fue “más allá de todo límite” siendo “una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible” (Pizarnik 2012: 56). El horror, además de en el contenido explícito de las torturas, se manifiesta en la elección de las citas que acompañan a cada fragmento y que van desde la significativa cita de Sartre que abre el libro “el criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza” (Pizarnik 2012: 7) hasta el cierre del marqués de Sade pasando por los poetas malditos Rimbaud y Baudelaire o por el cancionero de Upsala, del que la poeta extrae el verso “si te vas a bañar, Juanilla, dime a cuáles baños vas” (Pizarnik 2012: 45) que irónicamente precede a “Baños de Sangre”. Estas citas que, como hemos apuntado, dialogan de un modo particular con el texto, pertenecen en su mayoría a autores franceses o son traducciones vertidas a la lengua gala. Merece la pena llegado a este punto recordar la primera aparición de la voz “híbrido” en el *Diccionario de la Real Academia*. El lexicón de 1837 nos informa de que esta palabra, además de referirse al “animal procreado por distintas especies, [...] se aplica a las voces formadas o compuestas de dos idiomas diferentes” (Real Academia 1837: 394). El constante juego de espejos que es la obra pizarnikeana remite a la réplica a través de la traducción, pues *La condesa sangrienta* es la versión en castellano de una argentina hija de emigrantes ruso-judíos que traduce una obra en francés que parte de una investigación en los Cárpatos. En este proceso de traducción y reescritura de *La condesa* late Artaud y también otro conde, el de Lautréamont (1846-1870), cuyos *Chants de Maldoror* (1868) planeaba reconstruir la poeta. Isidore Ducasse, verdadero nombre del franco-uruguayo conde de Lautréamont, encarnó el culto extremado hacia el mal en el protagonista de *Les Chants* quien, ante el rechazo que le produce la realidad circundante, decide apostar por un mundo imaginario en el que se aúnan violencia, putrefacción, obscenidad, sadomasoquismo y deshumanización; razón por la que fue objeto de rescate¹ y veneración de los surrealistas franceses quienes, a su vez, serían admirados por Pizarnik.

La última bifurcación de este laberinto de híbridos textuales correspon-

¹ Rubén Darío se anticipó al rescate de los surrealistas, pues en 1896 le dedicó una entrada en su particular recopilación de semblanzas: *Los raros* (Darío 1986: 189-195).

de al funcionamiento de *La condesa* como artículo periodístico. De todas las definiciones de artículo que hemos rastreado la única que parece acercarse más a lo que supone la obra de Pizarnik es la de José María Areilza para el que este subgénero muestra una “síntesis de lo temporal con lo permanente, [...] simbiosis del pensamiento con el relato, contar la historia como una noticia y hacer de la noticia una historia, mezclar la cultura con la observación directa, filosofía con suceso, la anécdota con la categoría” (Miguel 1982: 21).

Ya hemos estudiado cómo se incardinan los pensamientos de Pizarnik con la narración de los hechos que oscilaban entre la narración en pasado de acontecimientos “se escogían varias muchachas altas, bellas y resistentes [...] y se las arrastraba a la sala de torturas en donde esperaba, vestida de blanco en su trono, la condesa” (Pizarnik 2012: 17) y datos históricos “en 1575, a los 15 años de edad, Erzébet se casó con Ferencz Nadasdy” (Pizarnik 2012: 29) con la actualización que otorga el presente histórico “el camino está nevado, y la sombría dama arrebuja en sus pies dentro de la carroza se hastía [...] la sirvienta Dorkó arrastra por los cabellos a una joven desnuda” (Pizarnik 2012: 13 y 15).

La mayoría de las torturas se nos cuentan en presente, tiempo en el que contra natura se empeña en permanecer la condesa, pues “la mayor obsesión de Erzébet había sido siempre alejar a cualquier precio la vejez” (Pizarnik 2012: 39). En la mente de Pizarnik rondaba con frecuencia la idea de escribir el tiempo, ya que para la argentina “la literatura es tiempo [...] Y yo odio el tiempo y quería abolirlo. [...] Hablo de poder expresarme en un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte” (Pizarnik 2003a: 145). Sin embargo, los límites de este “aullido” son cambiantes “de tal modo que jamás se puede fijar ni su significante, ni su significado, y con esto, nunca se puede determinar su referente produciendo una ausencia total de significación, de estructura” (Toro 1999: 148). Esta ausencia se traducirá en una desmembración textual en la que el propio contenido remite a la amputación que sufren las muchachas maltratadas por Báthory, que son sinécdoque de la Muerte, que a su vez es la intención escritural última de la autora y cuya representación y encarnación en la obra es la condesa. Así pues, Erzébet Báthory será el minotauro del laberinto construido por Pizarnik, la marioneta que actuará dependiendo de cómo el lector accione los hilos. El eje estético será la destrucción preconizada en *Árbol de Diana*:

Una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo

la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos (Pizarnik 2003b: 125).

“La Alimaña de Csejthe” o de cómo horrorizar a la belleza

Si hemos caracterizado el texto de *La condesa sangrienta* como un híbrido, su protagonista no se alejará demasiado de esta definición; de hecho, aunque Pizarnik no utilice el tan repetido por Penrose “alimaña de Csejthe”¹ para referirse a Báthory, sí destacará sus salvajes hábitos: “Erzébet pinchaba a sus sirvientas, [...] les mordía los hombros y masticaba los trozos de carne que había podido extraer” (Pizarnik 2012: 30). Precisamente la licantrópía es uno de los desórdenes derivados de la melancolía que había señalado Herman Boerhaave (1668-1738), quien en sus aforismos da cuenta de las tentativas de morder a los hombres que sufren, como la condesa, los afectados por esta enfermedad (Cf. Jackson 1989: 320). Del mismo modo, Pizarnik ironiza al entrecomillar “humana” al relatarnos la, en teoría, menos cruel de las vejaciones de la melancólica noble que consistía en obligar a las sirvientas a continuar sus labores sin ropa, “pues su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realizado por la presencia ‘humana’ de la condesa perfectamente vestida que las contemplaba” (Pizarnik 2012: 20).

No obstante, la condesa invertirá más tiempo en “contemplar sus joyas, mirarse en su famoso espejo y cambiarse quince trajes por día” (Pizarnik 2012: 50) que en admirar la belleza circundante. De hecho, se esmerará en anular de la manera más grotesca posible la hermosura de las doncellas ya sea cosiendo sus bocas ya punzando sus pezones o reduciéndolas, tras una intensa sesión de cortes y quemaduras, a una irreconocible llaga tumefacta. Las cómplices y actantes de las humillaciones serán sus inseparables y viejas sirvientas “dos escapadas de alguna obra de Goya: las sucias, malolientes, increíblemente feas y perversas Dorkó y Jó Ilona” (Pizarnik 2012: 50). Erzébet colaborará en las torturas, pero será en más ocasiones la “espectadora silenciosa” (Pizarnik 2012: 8) del paso a rojo de su vestido blanco, que del paso de muchacha a cadáver. Esta autocontemplación del cambio a través de un tamiz destructivo refleja el propio proceso de escritura de la poeta, pues “el poema, como la muerte, es transformación” (Pizarnik 2003a: 460).

El núcleo de estas sádicas transformaciones ya habíamos señalado que correspondía a la condesa, quien “constituye en sí misma un centro vacío de sentido, y esto se debe a la transgresión de toda norma, ya sea moral, legal o inclusive discursiva” (Montenegro 2009). Por nuestra parte añadimos que también se debe a la desarticulación de su lógica simbólica como

¹ La edición de *La condesa* por la que citamos viene acompañada de las magníficas ilustraciones de Santiago Caruso. En concreto, la que acompaña a “La fuerza de un nombre”, muestra un animal fantástico acompañado del escudo familiar de los Báthory y el lema *Fera abs Csejthe*.

representante femenina del mal. Según el canon establecido por los malditos, la *femme fatale* es una depredadora de hombres, pero Pizarnik nos informa de que “no hubo sino mujeres en sus noches de crímenes” (Pizarnik 2012: 33). Asimismo, en lugar de encontrarnos con una mujer carente de instinto familiar, nos topamos con una madre que “pensando en el porvenir de sus hijos [...] administraba sus bienes con inteligencia y se ocupaba, en fin, de todos los pequeños detalles que rigen el orden profano de los días” (Pizarnik 2012: 50) como si de un perfecto “ángel del hogar” se tratase; ni siquiera sus rasgos físicos encajan en el marbete de mujer fatal, pues su melena morena, según narra Penrose, es un disfraz de sus, en realidad, cabellos castaños (Penrose 1987: 16).

Aunque la condesa no se acomode a la etiqueta de *femme fatale* contiene todos los ingredientes para erigirse en heroína decadentista. Por un lado, la noble es una figura histórica extemporánea incluso en su propia época, pues mientras los demás países habían rebasado el Renacimiento y se hallaban en el período de resacralización feudal barroca, la Hungría de Báthory había congelado su avance cultural permaneciendo en las tinieblas medievales. La condesa, embajadora de este atavismo, se rodea de una amplia gama de talismanes y, aconsejada por la hechicera Darvulia, realiza todo tipo de rituales nigrománticos con el fin de “inmovilizar su belleza para que fuera eternamente *comme un rêve de pierre*” (Pizarnik 2012: 39). Esta inmovilización se ensaya en el castigo “Muerte por agua” (Pizarnik 2012: 13), que consistía en arrojar agua helada sobre la víctima hasta convertirla en un funesto monumento helado. Por otro lado, la condesa, además de melancolía, padece el tan en boga en el fin de siglo *taedium vitae* que sus criadas intentaban paliar “con historias domésticas que ella no atendía, si bien necesitaba de ese continuo y deleznable rumor” (Pizarnik 2012: 50). El aburrimiento, según remarca Fátima Gutiérrez, normalmente viene ligado a la perversión, a la fascinación por “el fracaso, el declive y la ruina tanto moral como física. Al decadente le atrae la lenta degeneración de su propio ser y de todo lo que le rodea.” (Gutiérrez 2000: 81). Sin embargo, la lucha de Erzébet contra la incipiente decrepitud de su físico dirige su fascinación hacia la belleza que reside en el acto de provocar el fracaso de las vidas —recuérdese la frase de los *Diarios* de Pizarnik con la que iniciábamos el trabajo— de otras bellezas más puras. El ejemplo más representativo lo encontramos en el castigo “La Virgen de Hierro”. En él, un híbrido de mujer-máquina ataviado de joyas y maquillaje es accionado por un híbrido mujer-vampiro o mujer-lobo que es un trasunto de la condesa. La “Virgen”:

responde inmediatamente con horribles sonidos mecánicos y muy 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 autó-mata la abraza y ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos iguales en belleza (Pizarnik 2012: 11).

Este ejemplo bien podría servir a François Cheng para argumentar su idea de que “cierta forma de mal procede precisamente del uso terriblemente pervertido de la belleza” (Cheng 2007: 19). Si bien es cierto que toda perversión implica una alteración del orden establecido, también establece un diálogo con él porque, si desde el discurso oficial no se dictasen unas normas, tampoco existiría el placer de transgredir lo prohibido. De ahí que la condesa manifieste cierta apatía al rebasar las fronteras de la sexualidad, la legalidad... pues la locura y el poder ilimitado que le concede su rango nobiliario justifican sus actos quedando transgredido, por este procedimiento, el propio acto de transgredir.

El espacio en el que la condesa da rienda suelta al horror es el lugar menos propicio para la exaltación de la belleza: “las tinieblas del laberinto que tan bien se acordaban a su terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas” (Pizarnik 2012: 49). Los sótanos del laberinto no dejan traspasar los gritos de socorro de las víctimas como tampoco la luz para que la belleza de Báthory pudiera ser admirada incumpliendo, de este modo, una condición sine qua non, puesto que “si no es captada por una mirada, la belleza no se sabe; es ‘en vano’, no cobra su sentido pleno” (Cheng 2007: 71). Cualquier tentativa de salida textual “fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido también el Minotauro” (Pizarnik 2012: 34). La única vía para acabar con la disonancia, con el minotauro-Báthory será encerrarlo y murar sus aposentos para “retornar a la inmovilidad y al silencio” (Pizarnik 2012: 34).

Bibliografía

Darío, Rubén. *Los raros*. Madrid: Mundo latino, 1896.

Derrida, Jacques. *La filosofía como institución*. Editorial Juan Granica: Barcelona, 1983.

Cheng, François. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela, 2007.

Gutiérrez, Fátima. “El héroe decadente”. En *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, 15 (2000): 79-88.

Jackson, Stanley W. *Historia de la melancolía y la depresión desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*. Madrid: Turner, 1989.

López Pérez, M^a Ángeles. “La (Re)presentación de la violencia (ponencia negra con argentinas)”. En Barrios, Olga (ed.). *Realidad y representación de la violencia*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.

Miguel, Amado de. *Sociología de las páginas de opinión*. Barcelona: ATE, 1982.

Montenegro, Rodrigo D. “La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik: una poética en el límite. El horror de la belleza; la belleza del horror”. En *Especulo. Revista de estudios literarios*. 42, 2009. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/condsang.html>

Monzón, Isabel. *Acercamiento al mito de la condesa sangrienta*. Buenos Aires: Feminaria, 1994.

Penrose, Valentine. *La condesa sangrienta*. Madrid: Siruela, 1987.

Pizarnik, Alejandra. “La condesa sangrienta”. En *Diálogos*, 5, julio-agosto, 1965.

_____. “La condesa sangrienta”. En *Testigo*, I, 1, enero-marzo (1966): 55-63.

_____. *La extracción de la piedra de la locura y otros poemas*. Madrid: Visor, 1992.

_____. *Prosa completa*. (Ana Becciu (ed.)). Barcelona: Lumen, 2002.

Un híbrido de horror y belleza: La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik
Sara Toro Ballesteros

_____. *Diarios*. (Ana Becciu (ed.)). Barcelona: Lumen, 2003a.

_____. *Poesía completa*. (Ana Becciu (ed.)). Barcelona: Lumen, 2003b.

_____. *La condesa sangrienta*. Barcelona: Zorro rojo, 2012.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana*. 8ª ed. Madrid: Imprenta Nacional, 1837.

Toro, Alfonso de. “Borges/Derrida/Foucault: Pharmakeus/Heterotopia o más allá de la literatura (‘hors-littérature’): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval”. En Toro, Alfonso de/Toro, Fernando de (coords.). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y Saber en el siglo XX*. Frankfurt: Vervuert, 1999.

Venti, Patricia “La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 32, 2006. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html>