

## Estética y sadismo en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik

Aesthetics and sadism in Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta*

*Kristov Cerda Neira*

Universidad Andrés Bello, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales,  
Departamento de Artes y Humanidades, Santiago, Chile. Correo electrónico: kr.cerda@uandresbello.edu

El presente trabajo constituye una interpretación metapoética del texto *La condesa sangrienta* de la poetisa argentina Alejandra Pizarnik. Se identifica el problema de la belleza y la producción del objeto literario como un eje temático del texto, distinguiéndose las categorías y operaciones tropológicas que articulan la reflexión sobre el mismo a lo largo del relato de los crímenes de la condesa Erzébet Báthory.

*Palabras clave:* belleza, sadismo, estética, poética, Báthory, Pizarnik

This paper constitutes a metapoetical interpretation of *La condesa sangrienta*, written by the argentinian poet Alejandra Pizarnik. Identifies the problem of the beauty and the production of the literary object as a thematic axis in the text, showing the categories and tropological operations that performs the reflection about it along the account of the Countess Erzébet Báthory's crimes.

*Key words:* beauty, sadism, aesthetics, poetics, Bathory, Pizarnik

*La condesa sangrienta*<sup>1</sup> es un escrito difícil de ubicar, tanto en lo que respecta al conjunto de la obra de Alejandra Pizarnik, cuanto en lo relativo a su género o estatuto textual. Se presenta como una glosa de la novela del mismo título escrita por Valentine Penrose<sup>2</sup> que se desarrolla en doce fragmentos, verdaderas viñetas independientes en los que la autora ha seleccionado y modificado ostensiblemente su fuente para darle una orientación personal.

Consumado trabajo de elaboración intertextual, se instala en el límite que separa el comentario de la reescritura, por lo que resulta complejo asignarlo sin más a algunos de los géneros literarios conocidos. Esta ambigüedad estructural tiene un correlato

<sup>1</sup> Usamos la versión que aparece en Pizarnik (2002).

<sup>2</sup> Or. 1962, *La comtesse sanglante*. Paris: Mercure de France. Nosotros trabajamos con la traducción española de Gallego y Reverte (2001) editada por Siruela.

inquietante en los temas y las escenas escogidas para la invención, de una crueldad brutal que sobrepasa la tendencia a la enunciación de la violencia, indudablemente presente en la poesía de Pizarnik (Haydu 1996: 4), lo que a su vez se realiza en un lenguaje que alterna –sin solución de continuidad– la objetividad de la descripción con la profusión tropológica.

Las doce viñetas se agrupan en torno al personaje y los crímenes de la condesa húngara Erzébet Báthory, a quien se atribuye la tortura y muerte de seiscientos cincuenta muchachas para lograr calmar ciertos estados de extrema excitación angustiosa y –sobre todo– para bañarse en su sangre a fin de perpetuar su propia belleza. El relato se desentiende de las extensas disgresiones históricas, estéticas y hasta astrológicas que abundan en la obra que le sirve de fuente, concentrándose casi por completo en la descripción de las torturas y los arrebatos de furor criminal. El texto posee, por lo tanto, un carácter profundamente trasgresor (Piña 1990: 22-27), que se articula ya desde su constitución formal y se desarrolla ampliamente en el resto de los niveles textuales.

Al iniciar, el lector se encuentra con un epígrafe tomado de *Saint Genet* de Jean Paul Sartre: “El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza” (1967: 113). El lugar estratégico que ocupa este fragmento en la apertura de la obra, en la que un rasgo digno de atención es la cuidadosa disposición de un epígrafe para cada una de las viñetas, constituye una orientación relevante, en la medida en que por su medio se sugiere que el problema de la belleza domina e inerva temáticamente la composición entera. La presunción de que el principal motivo de los crímenes de la condesa Báthory es el intento por perpetuar su belleza física bañándose en la sangre de las jóvenes vírgenes, se reitera en diversas partes del relato. De modo que la aparente fragmentación del mismo, debido a la yuxtaposición de episodios, descripciones y reflexiones en las diversas viñetas, se espera sea superada dialécticamente por el lector ideal, a quien se le recuerda constantemente aquella motivación. Tanto la unidad formal del texto como la explicación de las múltiples prácticas de los personajes que allí se describen se suponen suspendidas desde el inicio por la interrogante sobre la belleza, su constitución y su preservación.

La primera viñeta plantea el problema en un plano directamente metatextual, en tanto destaca como mérito de la novela de Penrose, que se está glosando, la capacidad de producir un texto bello a partir de la relación de crímenes horribles:

Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en prosa. La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje. No es fácil mostrar esta suerte de belleza. Valentine Penrose, sin embargo, lo ha logrado, pues juega admirablemente con los valores estéticos de esta tenebrosa historia (Pizarnik 2002: 282).

Este breve párrafo contiene toda una poética del objeto estético-literario, que pone como condición preliminar para la constitución de la obra un gesto que combina distanciamiento y depuración: el relato de los crímenes de la Báthory no se justifica por sí mismo, menos en tanto es evidente que aquellos pueden ser explicados por su demencia y perversidad sexual; vale la pena reescribirlo únicamente en la medida en que pueda ser una oportunidad para producir un texto bello. Ello puede ocurrir sólo si el escritor logra tomar la debida distancia de los hechos e interpretaciones

que los determinan desde antes de su recolección (la “evidencia”), concentrándose exclusivamente en el juego de los “valores estéticos” que se puedan extraer de tal materia prima. La belleza puede hacerse patente en tanto el escritor sea capaz de discernir lo esencial, de modo que sean visibles exclusivamente aquellos elementos que en su recepción inscriban a la obra dentro de la esfera del gusto, respecto de la cual la sombra de lo “tenebroso” se recorta en el trasfondo, exclusivamente como decorado o materialidad externa, cuyo origen es negado por el mismo impulso depurador.

En una carta a Juan Liscano, fechada el 7 de septiembre de 1965, Pizarnik afirma su desafección respecto del aspecto ominoso del personaje y, significativamente, remite *La condesa sangrienta* al género ensayístico: “Me alegra que te haya interesado el ensayo sobre la maldita condesa (ha sido mi primer –y último, espero– encuentro con el sadismo, que no comprendo, que nunca comprenderé)” (Bordelois 1998: 173). La “maldita condesa” y sus crímenes no son relevantes sino en cuanto sirven de material para la construcción de la belleza. Así expresado, tal proceder de distanciamiento y depuración por el que un escritor toma hechos históricos relativamente banales como base para crear una obra literaria, que en tanto “literatura” pertenece a un tipo de discurso que se mide ya no por el rasero de la objetividad o verisimilitud, sino por su “belleza” o sus “valores estéticos”, no parece constituir una proposición poética original ni especialmente interesante. Lo que aquí resulta significativo es que tal procedimiento se actualiza a partir de la *exclusión* de la sexualidad y la locura, en virtud del mismo sistema de categorías que circunscribe el campo estético, incluida la noción surrealista de “belleza convulsiva”.

La problemática “evidencia” de la demencia y la perversión del personaje reside en que estos indicios facilitarían una explicación de sus actos en el mismo nivel discursivo en el que se realizan, a saber: el nivel prosaicamente explicativo del discurso científico o jurídico<sup>3</sup>. Lo que se ofrece como alternativa, por el contrario, es una “refundición” en un “vasto y hermoso poema en prosa”, es decir, un discurso que se superpone a su original y opera sobre él como respecto de un elemento grosero que demanda elaboración ulterior. El campo estético se constituye, de este modo, como un tropo, en la medida en que –por definición– éste opera sobre el lenguaje cotidiano remodelando la expresión verbal según los conocidos principios de similitud (metáfora) o contigüidad (metonimia) y sus posibles combinaciones, a fin de constituir un nuevo significado –“la belleza” en este caso– obliterando, sin eliminarlo por completo, el supuesto significado literal de “los hechos penosamente obtenidos”.

La transformación tropológica acontece, a su vez, gracias a un corte que desgaja el excedente de sentido determinado por el rótulo “sadismo”, síntesis perfecta de perversión sexual y demencia. Este corte intentaría eludir la consideración del sadismo en sí mismo, remitiéndolo primero hacia el margen de las conductas enfermas de las que se ocupa el discurso científico, desestimando luego la necesidad de detenerse en este discurso debido a que se encuentra perfectamente encuadrado y determinado. Con ello se cierra a la posibilidad de que la locura y la perversión puedan ser bellas por sí mismas, en tanto se hallan esencialmente determinadas no sólo por la evidencia, sino, sobre todo, por el estigma (la “maldición”) del exceso y de la irracionalidad (la imposible comprensión), de modo que sólo pueden operar sobre el campo estético

<sup>3</sup> En la introducción a su novela, Valentine Penrose menciona varias fuentes, de corte principalmente histórico-biográfico, que narran la vida de Erzébet Báthory sobre la base, principalmente, de testimonios judiciales, cartas y testamentos.

desde su exterior, como un sustrato oscuro y no codificable sobre el que se perfila el espacio de la belleza como reino de la transparencia y la forma pura.

Se trata, además, de un corte extraño para una lectora asidua de Lautréamont y Bataille<sup>4</sup>, que también permitiría identificar un punto de resistencia que puede atribuirse tanto a la misma opción por una constelación conceptual dependiente de la noción de belleza, como a una cierta autocensura para la que la demencia y la perversión sexual supuestas por el sadismo no puedan dejar de connotar la presunta orientación sexual y condición psicológica de quien las aparta. El distanciamiento y la exclusión obturan los límites del reino de la belleza, a fuerza de controlar, mediante un dispositivo de reducción y sublimación<sup>5</sup> tropológicas, el potencial disociador de la gama de significados introducida por la locura y la sexualidad.

La interpretación se refuerza al constatar que el modelo de distanciamiento y depuración se proyecta insistentemente sobre el propio texto. La voz autorial aparece, en la última viñeta, reiterando al lector que el objeto de su discurso es la belleza. El texto se presenta como una meditación, un ensayo sobre la belleza, y se espera que así sea leído:

(...) ninguna compasión ni admiración por ella. Sólo un quedar en suspenso en el exceso del horror, 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 2002: 295-296).

El distanciamiento se especifica en este pasaje como suspensión de la reacción emotiva ante el personaje, y como contemplación de las cualidades estéticas que se manifiestan en las estampas esbozadas. Así se contraponen las actitudes que connotan la toma de distancia, determinadas notoriamente por conceptos que aluden a una operación contemplativa (“fascinación”, “idea” y “evocación”), y las imágenes violentas cuya esencia bella se procura recoger por esta reducción elíptica, las que se describen, a su vez, con una antítesis (“vestido blanco que se vuelve rojo”), una hipérbole (“desgarramiento absoluto”) y un oxímoron (“silencio constelado de gritos”), de manera que la opción por el polo teórico pone de manifiesto la necesidad por controlar el excedente de sentido a través de la reducción del significante a su mínima expresión. La belleza será patente en la medida en que se logre captar el *eidós* de las imágenes convulsivas, sin que ellas impongan su lógica delirante y perversa sobre el plano estético-literario.

La novela de la Penrose es un hipertexto de la documentación que se ha podido coleccionar sobre la condesa Báthory, y se constituye gracias a la elaboración tropológica de la literalidad (la evidencia) de los hechos a través de la cual se patentizan los valores estéticos supuestamente implícitos en la materia original. *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik –depurado de un depurado– se propone como una *elipsis* de su fuente, en tanto no pretende desarrollar ni reconducir el discurso que le sirve de material, sino, antes bien, lo despoja y mutila para retener sólo aquellos elementos mínimos que le permitan hacer resplandecer el significado (la belleza) en su prístina pureza (Sarduy 1987: 186). Ello es coherente con la permanente duda de Pizarnik

<sup>4</sup> Negroni (1994) vincula *La condesa sangrienta* con la tradición que va de Sade a Lautréamont, tradición que Pizarnik conocía muy bien por su cercanía con la obra de Bataille, de quien se declara “enamorada” (Bordelois 1998: 113).

<sup>5</sup> En un sentido a la vez (al)químico y psicoanalítico: depuración y eufemización idealizadora.

respecto de la capacidad del lenguaje para dar con la realidad y la consiguiente demanda de exactitud o precisión que impone a la expresión poética a lo largo de toda su obra:

Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato (Pizarnik 2002: 313).

Este doble movimiento en el origen de la reducción elíptica surge, en primer lugar, de la desconfianza en el poder del lenguaje para referir directamente la realidad –sólo alude, insinúa, enuncia oblicuamente–, la que se articula como una toma de distancia respecto de la visión de la realidad que nos es propuesta por los discursos cotidianos o socialmente sancionados. No se detiene, sin embargo, en la posición segura que logra gracias al distanciamiento, sino que deviene inmediatamente activa a través de una purificación del lenguaje que alcanza incluso al discurso poético, en la medida en que éste se halla expuesto a la tentación de confundir la belleza de la enunciación con la belleza de las cosas.

Este trabajo de depuración se ejerce igualmente *contra* la misma realidad. Consciente de que ella se encuentra inextricablemente urdida en la red discursiva, de modo que no podemos separarla del lenguaje por el que la enunciamos, se precisa formular un decir exacto, un discurso que lleve la purificación del sentido hasta las últimas consecuencias. Este discurso puro es la poesía, que no dice la realidad tal y como se presenta, sino que –movida por esta feroz pulsión depuradora– es capaz de extraer la quintaesencia estética de lo real. La consecuencia lógica de este movimiento es el silencio:

(...) allí, la siniestra hermosura de las criaturas nocturnas se resume en una silenciosa palidez legendaria, de ojos, dementes de cabellos color suntuoso de los cuervos. Un conocido filósofo incluye los gritos en la categoría del silencio. Gritos, jadeos, imprecaciones, forman una “sustancia silenciosa”. La de este subsuelo es maléfica. Sentada en su trono, la condesa mira torturar y oye gritar. Sus viejas y horribles sirvientas son figuras silenciosas que traen fuego, cuchillos, agujas, atizadores; que torturan muchachas, que luego las entierran. (...) Esta sombría ceremonia tiene una sola espectadora silenciosa (Pizarnik 2002: 282-283).

Locura, sexualidad perversa y sadismo son empujados hacia el horizonte del silencio, que también es el horizonte desde donde brota y hacia donde decae la palabra poética. El acontecer de la belleza se concibe como un emerger de lo esencial en lo dicho desde esta substancia silenciosa, o más bien “silenciada” por la depuración poética de la palabra, pues lo que se acalla no pertenece en propiedad al orden del silencio, sino en cuanto se niega su derecho a ser enunciado en el espacio del sentido. Gritos, jadeos e imprecaciones impregnan la siniestra hermosura de las criaturas nocturnas, que exige ser resumida en una figura silenciosa, vale decir, éstos deben ser acallados o enterrados –como los cuerpos de las muchachas torturadas–, para que advenga la belleza sin mácula, la expresión precisa y translúcida. Esta concepción se acomoda muy bien al modelo de la elipsis desde el cual se construye formal e ideológicamente el comentario pizarnikiano, pues la elipsis pone de manifiesto el sentido de la enunciación, arrojando al silencio todo lo que en ella pueda resultar accesorio o conducente al equívoco.

Si la voz autorial, explotando el espejismo de hallarse fuera del texto, asume como propia esta concepción de la producción de la belleza por distanciamiento y depuración, es posible interpretar la exposición de los crímenes de la condesa Báthory como la representación de una praxis estética que se juzga equivocada, pero que a la vez resulta fascinante. La belleza perseguida por la condesa es inaceptable, no en primer lugar por los procedimientos elegidos, sino en cuanto éstos describen una técnica del exceso que busca fijar la belleza por el vértigo de la dispersión semiótica, antes que por la destilación del sentido. Frente a la desconfianza pizarnikiana ante el lenguaje, la Báthory aparece demasiado confiada en el poder de los signos, sean éstos de cualquier especie y sea cual fuere el costo asociado a su uso. Si la poética sostenida subrepticamente por la voz autorial es una mística negativa que se aparta de la realidad conducida por la pulsión purificadora, la poética de la condesa es una magia operativa que busca fijar la belleza sensible a toda costa. Como toda magia operativa supone la identidad entre las cosas y sus signos, la praxis estética de la Báthory especula con los significantes para intentar controlar el mundo.

La mayor obsesión de Erszébet había sido siempre alejar a cualquier precio la vejez. Su total adhesión a la magia negra tenía que dar por resultado la intacta y perpetua conservación de su “divino tesoro”. Las hierbas mágicas, los ensalmos, los amuletos, y aún los baños de sangre, poseían, para la condesa, una función medicinal: inmovilizar su belleza para que fuera eternamente *comme un reve de pierre*. Siempre vivió rodeada de talismanes (Pizarnik 2002: 291).

La cita de *La Beauté* de Baudelaire (1962) con la que concluye este párrafo, nos envía a su vez a *Nadja* de André Breton (1964), texto al que Pizarnik dedica un ensayo en 1970<sup>6</sup> que tiene bastantes consonancias con *La condesa sangrienta*. Precisamente, en las líneas finales del epílogo de su novela (Breton 1964: 160-161), el poeta francés polemiza con la afirmación baudelairiana según la cual la belleza es constituida por un elemento eterno e inmutable, en combinación con una condición circunstancial o histórico-concreta, desde un punto de vista esencialmente estático que, a la larga, privilegia la dimensión invariante o clásica<sup>7</sup>. Frente a ello, se propone la “belleza convulsiva” que se situaría en un plano más allá de la oposición estatismo-dinamismo. Este juego de las paradojas sería capaz de producir un efecto –literalmente: “La sacudida”– a la vez emotivo y cognitivo en quien la percibe (Breton 1964: 161).

Así como la metamorfosis estética de las crueldades de Erzébet Báthory en la novela de Valentine Penrose constituiría para la Pizarnik un caso paradigmático de producción de la belleza convulsiva bretoniana, el deseo de inmovilizar la belleza de la propia condesa sangrienta se presentaría como una tentativa clásica (en el sentido baudelairiano) llevada hasta su extremo. Ello nos autoriza a leer *La condesa sangrienta* como un texto metapoético, que explota tanto la analogía como la aparente contradicción entre la producción de la belleza convulsiva por la obra literaria y el intento de perpetuar la belleza por la Báthory, inaceptable también porque se torna incapaz de separar adecuadamente el componente esencial de la belleza –que es el que la produciría como un efecto en el nivel del significado– de las contingencias debidas al libre juego del significante. La empresa de la condesa se halla condenada

<sup>6</sup> “Relectura de *Nadja* de André Breton” en Pizarnik (2002: 262-268).

<sup>7</sup> Cfr. Baudelaire (1962: 455-456).

al fracaso pues confunde lo inesencial con lo esencial, la apariencia mudable de su pálido rostro con el divino tesoro de su belleza, que ningún hechizo puede eternizar.

Las imágenes de inmovilidad o fijeza se presentan en tres viñetas que siguen al prólogo, tituladas significativamente “La virgen de hierro”, “Muerte por agua” y “La jaula mortal”. Si bien describen tres procedimientos de tortura que se califican de “barrocos” debido a la complejidad espectacular que implica su elaboración, también funcionan como metáforas de la propia condesa, quien aparece signada por la impasibilidad en todas las escenas. En primer lugar, se reseña el artificio mecánico que –imitando una mujer hermosa y afeitada, como la propia Erzébet– se troca en máquina mortífera:

Esta dama metálica era del tamaño y del color de la criatura humana. Desnuda, maquillada, enojada, con rubios cabellos que llegaban al suelo, un mecanismo permitía que sus labios se abrieran en una sonrisa, que los ojos se movieran. La condesa sentada en su trono, contempla. (...) La autómatas la abraza y ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos iguales en belleza. De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos. Ya consumado el sacrificio, se toca otra piedra del collar: los brazos caen, la sonrisa se cierra así como los ojos, y la asesina vuelve a ser la “virgen” inmóvil en su féretro (Pizarnik 2002: 283).

La “virgen inmóvil en su féretro” es más la condesa taciturna, contemplando hieráticamente el sacrificio, que la máquina que le sirve de herramienta. Según Wolfgang Kayser (1964: 140), la introducción de dispositivos mecánicos o muñecos (el tema de las muñecas es reiterativo en la obra de Alejandra Pizarnik) introduce un efecto de alienación del mundo, en tanto hace aparecer lo inanimado contaminando o confundiendo con el ámbito de lo viviente. Se trata de un efecto desestabilizador, pues señala la ruptura del orden establecido y, a la vez, sugiere el predominio de lo inerte-inmóvil sobre la vida. La máquina asesina de la Báthory da lugar, precisamente, a un objeto en el que es imposible diferenciar “el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, *ambos iguales en belleza*”. El aparato de tortura es un dispositivo estético cuyo producto es la belleza inmóvil que se obtiene al eliminar las contradicciones de lo real, debidas al devenir de lo viviente. Lo bello adviene sólo cuando la apariencia mudable puede ser detenida en el instante de su efímera floración, la vida se hace bella sólo si adquiere la sencillez e inmutabilidad de los objetos inertes.

La belleza que se consigue por la fijeza es la obra de la muerte, de una muerte fría que también corresponde a la subjetividad de la condesa, quien presencia apáticamente la metamorfosis por la que un cuerpo viviente deviene cadáver o estatua de hielo:

Ahora la muchacha está desnuda y parada en la nieve. Es de noche. La rodea un círculo de antorchas sostenidas por lacayos impasibles. Vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo. (La condesa contempla desde el interior de la carroza). Hay un leve gesto final de la muchacha por acercarse más a las antorchas de donde emana el único calor. Le arrojan más agua y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta (Pizarnik 2002: 284).

La metamorfosis del agua es signo del permanente fluir de la vida, del devenir implacable, en hielo, que señala tanto eternidad como frialdad absolutas. El frío define el erotismo de “piedra, nieves y murallas” de la condesa (Penrose 2001: 85; Pizarnik 2002: 294), pero no es el frío de una renuncia a la sensualidad del mundo para salvarlo

en la pureza estética, sino la apatía sádica que se exime del sentimiento, en tanto éste dispersaría la energía tras el simulacro de lo viviente, impidiendo la realización pura que condensa la belleza en un objeto eterno (Deleuze 2001: 55). Erzébet *contempla*, su impasibilidad se transmite a los ejecutores de sus deseos. Contemplación sin gozo aparente, pero también contemplación que no distingue ni separa, en el objeto, lo bello de sus soportes accidentales, sino que –sin la mediación reductora del intelecto– congela la imagen del instante bello, objetivando de golpe la vida y el tiempo.

La estética de la fijeza, sin embargo, no renuncia a operar sobre la materia viviente, antes bien, produce activamente la belleza eterna desde ella. No sólo por inmovilización, sino también segregando los elementos necesarios para dar lugar a la transformación estética del objeto mundano. Magia operativa, entonces, alquimia, quizás, como se sugiere en el texto al referirse a la práctica de la condesa como la “gran obra” (Pizarnik 2002: 294), que busca la transmutación del cuerpo de Erzébet en una estatua perfecta e inmortal. Mientras la estética de la reducción, que campea implícita tras la voz autorial, es movida por la pulsión depuradora, la estética de la fijeza se despliega en virtud de una *voluntad de metamorfosis* que salva para la belleza al objeto viviente, transformándolo en la figura inmóvil de sí mismo. El agente de la metamorfosis es, por supuesto, el fluido que vehicula los poderes de la vida: la alquimia de la Báthory es una alquimia de la sangre.

Aparece la “dama de estas ruinas”, la sonámbula vestida de blanco. Lenta y silenciosa se sienta en un escabel situado debajo de la jaula. Rojo atizador en mano, Dorkó azuza a la prisionera quien, al retroceder –y he aquí la gracia de la jaula–, se clava por sí misma los filosos aceros mientras su sangre mana sobre la mujer pálida que la recibe impasible con los ojos puestos en ningún lado. Cuando se repone de su trance se aleja lentamente. Ha habido dos metamorfosis: su vestido blanco, ahora es rojo, y donde hubo una muchacha hay un cadáver (Pizarnik 2002: 284-285).

Las palabras “silencio” y “silenciosa”, en la mayoría de los casos como apelativo de la propia condesa, aparecen doce veces en el texto. Abundan en la producción pizarnikiana, señalando por lo general un cuestionamiento del decir poético (Soncini 1990), donde la forma “silenciosa” representa la propia voz poética en su extrañamiento. “Siempre he sido yo la silenciosa” declara, por ejemplo, en “Palabras”, un texto en prosa fechado en 1964 (Pizarnik 2002: 26), y “Cuídate de la silenciosa en el desierto”, verso del poema que lleva el número tres en *Árbol de Diana* (Pizarnik 2005: 105). Allí hallamos también la referencia a la “sonámbula” y a la “hermosa autómata” (Pizarnik 2005: 119), aludiendo reflexivamente a la voz poética, de modo que la crítica (Haydu 1996: 61; Rodríguez Francia 2003: 263) identifica estas imágenes con marcas de la alienación que experimenta la poetisa respecto de sí misma y del mundo.

Enajenada, pálida y en trance, la condesa recibe pasivamente en su escabel el líquido vital que alimenta su belleza, como entra el poeta en éxtasis, inducido por la sobreabundancia del significante. El vestido blanco, que simboliza valores de castidad y pureza femeninas, se transforma en su opuesto, señalando por este recorrido antitético cómo la búsqueda de la belleza supone la pérdida de la inocencia, costo menor si se observa que –nuevamente– el precio real de la belleza eterna es aquella metamorfosis más profunda (el vestido también connota una transformación superficial, contingente) por la que transitamos de la vida a la muerte.



La representación de los crímenes de la condesa Erzébet Báthory propone el derramamiento de sangre como figura de la creación artística, una suerte de *shock* estético que se realiza por la plétora del significante, y cuyo efecto, inmediato pero inestable, sería la transformación de lo mundano en una imagen petrificada de sí misma, cuya virtud consiste en eternizar los componentes visibles de su belleza. El sadismo designa tanto el acto singular como el conjunto de los procedimientos por el que tiene lugar esta metamorfosis.

Esta aparente subordinación del sadismo a la belleza queda en entredicho, en la medida en que la reducción elíptica a la que es sometida la fuente original no nos deja frente a la belleza de la condesa, y mucho menos frente a la de su “obra”, sino ante el relato de sus crueldades en sí mismas, tanto más cuanto la censura manifiesta que pesa sobre sus acciones deja entrever que, en el fondo, de lo que se duda no es sólo de los medios elegidos, sino del *producto* de esos medios en particular. No se objeta su sadismo, sino la concepción de la belleza que anima el proceder de la Báthory y sus secuaces.

Puesto que la voz autorial se ha declarado a favor de la concepción convulsiva de la belleza, el producto de los crímenes de la condesa se devela como simulacro de la belleza verdadera, y el sadismo como simulación de una praxis estética genuina. De ahí su carácter efímero. Erzébet no puede conservar su belleza por más que se bañe en la sangre de cientos de vírgenes, pues con ello sólo *simula* ser una de ellas. Se tiñe de rojo, pero la sangre se derrama sobre la superficie impermeable de su vestido o de su piel, sin penetrar hasta sus venas, sin transformarla al nivel de su esencia.

Ahora bien, se ha señalado (Foster 1993: 9-28) cómo el surrealismo acuña el concepto de belleza convulsiva como una metáfora de su pretensión de liberar los contenidos psíquicos reprimidos a través de la incitación explosiva de las contradicciones culturales y sociales por el arte, lo que en la práctica se realiza por un procedimiento de desfamiliarización de lo cotidiano que introduce una dimensión inanimada o reificada en la existencia orgánica, y también como una reevaluación de la locura y el crimen, en tanto momentos de resistencia a la subjetividad burguesa. La convulsión que el surrealismo espera de “lo maravilloso” concluye celebrando, sin embargo, lo que en términos psicoanalíticos se tematiza como “lo siniestro” (*unheimlich*): la dominancia de la muerte sobre la vida a través del automatismo y la repetición.

Esto quiere decir que la posibilidad misma de la efectividad del objeto estético sobre el individuo, corazón del concepto de belleza convulsiva, se halla estrechamente ligada a la ruptura que ejerce lo siniestro en el límite de la conciencia, en cuanto actualiza contenidos reprimidos intolerables para el individuo, en un espacio o desde objetos que se caracterizarían, precisamente, por otorgar a este último una sensación de estabilidad o familiaridad. Familiaridad confortable de la belleza, que nos protege en su recinto bien ventilado y brillante, donde todo ha sido reducido a lo esencial, donde cada palabra nos habla transparentemente de sí misma. Familiaridad imposible pues exige, para ser percibida y acontecer en su íntimo resplandor, recortarse sobre el mudo trasfondo de la muerte que la inunda y corrompe por todos lados, transformando la convulsión en una arcada de espanto y rechazo absolutos.

La astucia intertextual concluye empujando la obra hacia sus márgenes, en tanto la producción de la belleza parece depender del sadismo que se declara exclusivo. En otras palabras, la belleza inaceptable de la Báthory es inseparable del sadismo que

intenta producirla, y ésta, a su vez, es la condición de posibilidad de una belleza convulsiva que desate sus efectos violentos sobre el sujeto burgués. Sin embargo, esta belleza convulsiva se halla en otra parte, en el *otro* texto. Lo que tenemos entre manos no es más ni menos que el cuadro de unos crímenes espantosos, la obra siniestra de la locura y la perversión sexual, ante la cual sólo resta presentar la misma impasibilidad que la condesa presentaba ante el dolor de sus víctimas.

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni admiración por ella (...) la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible (Pizarnik 2002: 295-296).

En lugar de remontarse hasta el núcleo de sentido de la formulación original, la reducción elíptica concluye haciendo evidente cómo la presunta esencia estética del objeto literario descansa en lo que desearía desechar. El subterráneo manchado de sangre del castillo de Csejthe es también el subsuelo de la belleza convulsiva, y así como la siniestra condesa estruja a sus víctimas para extraerles la vida, la pulsión depuradora de la poética que se declara no nos deja nada más que “un bello cadáver mutilado” (Pizarnik 2002: 295). La reducción no acontece sin mutilación, la purificación no se logra sin destrucción, el decir no resuena sino en el silencio. Si la belleza convulsiva es posible, ello ocurre atravesando el umbral de lo siniestro. La locura y la perversión que se cifran en el ejercicio del sadismo, y el exceso perturbador del significante librado a sí mismo son la clave de la sacudida que la belleza convulsiva debe provocar.

La condesa parece saber intuitivamente que la belleza descansa en el trabajo de la muerte, no se la puede censurar por ello; su falta reside quizás en “buscar la muerte y la sangre en un *sentido literal*” (Pizarnik 2002: 292, destacado nuestro), es decir, ignorando la transformación tropológica que libera al significado de su arraigo en la materia significativa. Erzébet Báthory pareciera reducir el signo todo al significante, tomar la sangre por la belleza, la muerte por la fijeza, de modo que nuestra fascinación por su belleza inaceptable se funda en la fascinación que esta mujer experimenta por el derroche cruento de la vida en sus manifestaciones sensibles.

Con todo, la inclinación de la condesa hacia los soportes concretos de la lozanía no se circunscribe al hieratismo contemplativo que nos presentan las viñetas. En algunas ocasiones ella también toma parte activa en las torturas, con un dinamismo y una sistematicidad cuyo principio estructurante no se encuentra en la efusión generosa de la sangre, sino en la intervención precisa de los cuerpos, a fin de causar el máximo posible de dolor, o bien siguiendo un sistema de equivalencias que hace de la tortura la respuesta simétrica a la falta cometida:

A veces colaboraba, y entonces, con gran ímpetu, arrancaba la carne –en los lugares más sensibles– mediante pequeñas pinzas de plata, hundía agujas, cortaba la piel de entre los dedos, aplicaba a las plantas de los pies cucharas y planchas enrojecidas al fuego (...) (Pizarnik 2002: 285).

A la que había robado una moneda le pagaba con la misma moneda... enrojecida al fuego, que la niña debía apretar dentro de su mano. A la que había conversado mucho en horas de trabajo, la misma condesa le cosía la boca o, contrariamente, le abría la boca y tiraba hasta

que los labios se desgarraban. También empleaba el atizador, con el que quemaba, al azar, mejillas, senos, lenguas (...) (Pizarnik 2002: 287).

Precisión y univocidad de la palabra, *desiderata* de la poética pizarnikiana, son reflejados torcidamente por el lúcido rigor de nuestra condesa atizando a sus víctimas. Obtener el fruto inmóvil de la belleza demanda también una laboriosidad intensa y disciplinada, laboriosidad al servicio de una idea –de un “sistema”, como gustaba decir el Divino Marqués–. El cuerpo de las muchachas aparece a la vez como superficie bella y como lugar de intercambio del placer por el dolor. La Báthory jamás es presentada en el acto de viviseccionar o destazar cuerpos para exhibir lo que tienen dentro, opera siempre sobre el estricto margen de la piel, sobre lo directamente visible; bien para fijarlo, bien para procurar la incisión o la quemadura exactos, o –en último caso– para dejar fluir el mágico licor de lo viviente desde su fuente recóndita.

La estética de la fijeza presupone, por lo tanto, el recorrido del goce cruel sobre las superficies corpóreas o, para ser más exactos, la constitución de los cuerpos como *superficies de goce*. Este emplazamiento de cuerpos sin interioridad implica, a su vez, una verdadera dislocación de la subjetividad, que se complementa perfectamente con la temporalidad suspendida de la belleza eterna. Si el sujeto se constituye a través de un proceso de separación en el que se reconoce la subjetividad del otro como un límite infranqueable al deseo (Kristeva 1999: 148-152), el sadismo –que sólo ve el cuerpo ajeno como superficie donde plasmar la marca que reditúa el goce, o bien, la fuente de la sangre, operador alquímico que permite fijar la plenitud de lo viviente en el instante mortífero de la eternidad– sugiere el fracaso en este proceso de diferenciación del sujeto, que comporta también la incapacidad para acceder al registro simbólico.

Por ello nuestra condesa nos es presentada muda y contemplativa en la mayoría de los casos. Ella tan estatuaría, tan pálida, tan inmutable o maquina, si se quiere, como la belleza eterna que persigue en y por sí misma, rompe su mutismo, no obstante, para articular un remedo de lenguaje que no sale de lugar alguno pero sí se derrama –como forma semiótica de la tortura– sobre el dolor del otro:

Durante sus crisis eróticas, escapaban de sus labios palabras procaces destinadas a las suplicadas. Imprecaciones soeces y gritos de loba eran sus formas expresivas mientras recorría, enardecida, el tenebroso recinto. Pero nada era más espantoso que su risa. (Resumo: el castillo medieval; la sala de torturas; las tiernas muchachas; las viejas y horrendas sirvientas; la hermosa alucinada riendo desde su maldito éxtasis provocado por el sufrimiento ajeno) (Pizarnik 2002: 286).

La lengua soez es el decir del goce que significa los cuerpos como dispositivos localizados de satisfacción perversa. Un decir que mutila siempre, puesto que reduce todo a los órganos y las funciones que designa, y aún aminora a la persona del otro hasta la abyección, que significa primero ser reducido a la genitalidad y luego a una genitalidad disminuida, desvinculada con el cuerpo total, empujada más allá de los márgenes de lo público; una cosa –en suma– que se nombra sólo en la medida en que con ello puede ser rebajada y ofendida.

La condesa va de la lengua soez hasta los inhumanos gritos de bestia cruel, pero su risa convulsa señala el clímax de su éxtasis maldito. Convulsión muy distinta de la sacudida bretoniana, que se dirige a conmover al sujeto como tal en su posición

cristiano-burguesa, pero convulsión que necesariamente antecede a aquella en un nivel estrictamente pulsional, borrado sólo a medias por la codificación cognitiva, en tanto la requiere como carga energética que permite que la belleza convulsiva funcione como efecto *real* sobre los individuos, y no sólo como mera persuasión intelectual.

Los crímenes que llevan a Erzébet Báthory por el camino de la belleza eterna siguen, al pie de la letra, los dictados de cada una de las convulsiones de su cuerpo. Su crueldad es una forma de escritura que, eludiendo la expresión lingüística, inscribe directamente en la carne de sus víctimas las marcas de su deseo. De cuerpo a cuerpo, esta escritura sádica resulta ser tan impotente como aquella hecha de palabras, en tanto se la mida por el rasero del máximo valor estético. La aspiración a la eternidad, así como aquella que busca una palabra definitiva, están destinadas a despeñarse en el silencio y en la inmovilidad totales. Y no hay nada más quieto y silencioso que lo muerto.

Si *La condesa sangrienta* puede leerse como una alegoría sobre la búsqueda de la belleza, su conclusión sería la constatación melancólica de la incapacidad para acceder jamás a este objeto absoluto, pese a que nos hallamos compulsivamente determinados a perseguirlo. El fin del camino es el mismo en todos los casos; la empresa estética de la condesa –y probablemente también esa empresa estética que llamamos poesía– descubre su verdad al identificarse con la obra de la muerte.

Esta escena me llevó a pensar en la Muerte –la de las viejas alegorías; la protagonista de la Danza de la Muerte–. Desnudar es propio de la Muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas. (...) Pero, ¿quién es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Báthory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte? (Pizarnik 2002: 286-287).

#### OBRAS CITADAS

- Baudelaire, Charles. 1962. *Curiosités esthétiques. L'Art romantiques et autres oeuvres critiques*. Paris: Garnier.
- Bordelois, Ivonne. 1998. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta-Seix Barral.
- Breton, André. 1964. *Nadja*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 2001. *Presentación de Sacher-Masoch*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foster, Hal. 1993. *Compulsive beauty*. Cambridge-Massachusetts: MIT Press.
- Haydu, Susana. 1996. *Alejandra Pizarnik. Evolución de un lenguaje poético*. Washington: Interamer-OEA.
- Kayser, Wolfgang. 1964. *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- Kristeva, Julia. 1999. *Sentido y sinsentido de la rebeldía*. Santiago: Cuarto Propio.
- Negrón, María. 1994. “La condesa sangrienta: Notas sobre un problema musical”. *Hispanérica. Revista de Literatura* XXIII. 68: 99-110.
- Penrose, Valentine. 2001. *La condesa sangrienta*. Madrid: Siruela.
- Piña, Cristina. 1990. “La palabra obscena”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 5: 17-38.
- Pizarnik, Alejandra. 2002. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

- Rodríguez Francia, Ana María. 2003. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sarduy, Severo. 1987. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sartre, Jean Paul. 1967. *San Genet, comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada.
- Soncini, Anna. 1990. "Itinerario de la palabra en el silencio". *Cuadernos Hispanoamericanos* 5: 7-15.

