ANGELES MATEO DEL PINO

EL TERRITORIO DE LA MEMORIA: MUJERES MALDITAS,
La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik

Se dice que “la realidad supera la ficción”, pero no siempre ocurre así. Si revisamos la creación literaria y la contraponemos a la historia, en este caso, la mayoría de las veces, la ficción supera con creces a la realidad. Tomemos como modelo algunas mujeres consideradas *perversas* o *malditas* y enfrentémoslas a lo que de ellas se ha (re)creado desde la literatura. De esta manera, estaremos ante una nueva figura que surge de la ficcionalización de la historia – heroína o antiheroína –, pero conocida, mayoritariamente, por su relación con el mal. De ahí que a través de los tiempos esta fémica haya sido denominada la “hija de Eva”, vampira, vampiresa o *vamp*, bruja, lolita, víbora, pérfida o pécora..., en fin, la *femme fatale*. La lista de ejemplos sería interminable: Judith, Dalila, Salomé, María Magdalena, Cleopatra, Mesalina, Agripina, Lucrecia Borja, María Antonieta, Josefina Bonaparte, Mata-Hari....

No se trata en este trabajo de revisar la historia, ni de aludir a todas y cada una de las mujeres *malditas*. Por ello, nos centraremos en un personaje histórico y, sobre todo, en la recreación que de él se ha hecho desde la literatura hispanoamericana. Por tanto, analizaremos la figura femenina de Erzébet Báthory (1560-1614) tal y como la ha ficcionalizado la escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) en su obra *La condesa sangrienta* (1965).

La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik

[...]

Bicho, de acuerdo,
vaya si sé pero es así, Alejandra,
acurrúcate aquí, bebe conmigo,
mirá, las he llamado,
vendrán seguro las intercesoras,
el party para vos, la fiesta entera
Erszebet,

Karen Blixen

ya van cayendo, saben
que es nuestra noche, con el pelo
mojado
suben los cuatro pisos, y las viejas
de los departamentos las espían
[...]

[Julio Cortázar, "Aquí Alejandra"]

Alejandra Pizarnik, autora argentina, fundamentalmente poeta¹, publicó también prosa – obras de creación, artículos de crítica literaria y entrevistas a escritores – que apareció en diarios y revistas nacionales e internacionales². De todos estos textos quizá uno de los más ambicioso sea *La condesa sangrienta*, tal vez porque responde a un deseo manifiesto por la propia autora, recogido en su diario el 28 de septiembre de 1962, la intención de “escribir un solo libro en prosa en lugar de poemas y fragmentos. Un libro o una morada en la cual refugiarme”³. Aunque, al parecer, Alejandra Pizarnik nunca hallara del todo ese refugio o, como señalara Perla Schwartz, nunca logró su liberación a través de la escritura⁴.

La condesa sangrienta se gestó en París, lugar en el que encontramos a Alejandra Pizarnik entre 1960 y 1964. Son años esenciales para su formación y vocación, claves para su madurez estética y vital. Ella misma califica esos cuatro años como el único período de su vida en el que conoció la dicha y la plenitud⁵. Tiempo en el que comparte intensamente una vida social y cultural con numerosos escritores, entre los que cabe destacar a Julio Cortázar y a Octavio Paz por la relación de amistad que los une⁶.

¹ Alejandra Pizarnik (1936-1972) escribió los siguientes libros de poemas: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Otros poemas* (1959), *Arbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de la locura* (1968), *Nombres y figuras* (1969) y *El infierno musical* (1971). Póstumamente se publicó la antología *El deseo de la palabra* (1975), *Textos de sombra y últimos poemas* (1982) y *Obras completas* (1990).

² Algunos textos en prosa de Alejandra Pizarnik fueron recogidos póstumamente, ordenados y supervisados por Olga Orozco y Ana Becció, en *Textos de sombra y últimos poemas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982. De igual manera, Cristina Piña ha seleccionado otros y junto a *Textos de sombra y últimos poemas* los ha incluido en la edición que ella preparara de la obra de Alejandra Pizarnik. Vid. Cristina, Piña, *Alejandra Pizarnik. Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1994. Edición corregida y aumentada.

³ Citado por Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta (col. Mujeres argentinas), 1992 (2a ed.), pp. 171-172.

⁴ Perla Schwartz, “Alejandra Pizarnik: los límites del exilio interior”, en *El quebranto del silencio*, México, Diana, 1989, p. 96.

⁵ Alejandra Pizarnik, carta dirigida a Ivonne Bordelois, fechada el 16 de julio de 1969. Vid. Ivonne Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p. 288.

⁶ Refiere Ivonne Bordelois que la conexión de Alejandra Pizarnik con el mundo literario circundante superaba ampliamente los límites habituales de la literatura argentina de la época: “Desde París, donde conoce a Simone de Beauvoir, Marguerite Duras y a Pieyre de Mandiargues y traba

La afinidad literaria entre Alejandra Pizarnik y Julio Cortázar se manifiesta desde un primer momento, tal y como lo atestigua la elaboración literaria que ambos hacen de un mismo personaje histórico – la condesa húngara Erzébet Báthory – en *La condesa sangrienta* (1965) y en *62. Modelo para armar* (1968), respectivamente. Inclusive cuando, probablemente, ambos parten de un mismo referente: *La comtesse sanglante* (1962) de Valentine Penrose.

Pero antes de referirnos a *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y comentar la fascinación que nuestra autora siente por este personaje, cabe preguntarse: ¿Quién fue Erzébet Báthory? Si revisamos algunas enciclopedias hallaremos la siguiente información:

Báthory, Elisabeth. Condesa húngara, nacida en 1560, muerta el 21 de agosto de 1614; casó con el conde Franz Nádasdy. Se cuenta de ella que hizo asesinar en su castillo a cientos de jóvenes campesinas para bañarse con su sangre, procedimiento que, al parecer, le garantizaba su belleza. Estos confusos episodios de su vida aparecen frecuentemente como tema y argumento de narraciones populares húngaras y eslovacas. Lo último que sabemos de ella es que fue condenada a prisión perpetua en 1610, siendo encerrada en la fortaleza de Esei en donde falleció completamente loca⁷.

Pero no siempre es fácil encontrar referencias explícitas sobre este personaje, de manera que, aun cuando se elude a la genealogía de los Báthory, se silencia el nombre de la condesa quien, por otro lado, es la protagonista de numerosas narraciones y leyendas populares. Tal es lo que sucede si consultamos la *Gran Enciclopedia Larousse*:

Báthory o Bátor, ant. familia húngara. Su fundador, Bereczk *Briccius* (1279-1321), tomó el nombre de Báthory en el reinado de Ladislao IV (1272-1290). – ESTEBAN **Báthory** – ESTEBAN I **Bathory**, rey de Polonia. – SEGISMUNDO (1573-Praga 1613), sobrino del anterior. Fue elegido príncipe de Transilvania en 1581. En 1596 vendió su principado al emperador Rodolfo II a cambio de tierras en Silesia, del capelo cardenalicio y de una renta vitalicia. Más tarde se arrepintió de su acto; solicitó ayuda a los turcos, fue vencido con ellos y pidió perdón a Rodolfo – GABRIEL,

amistad con Cortázar y Paz [...], Alejandra se interna en el conocimiento de Bonnefoy, de Schulz, de Pasternak, de Bataille y Dienesen; colabora en publicaciones argentinas, francesas, venezolanas, colombianas y belgas; viaja, sugiere, invite y experimenta”. Vid. Ivonne Bordelois, “Prólogo”, en *Correspondencia Pizarnik, op. cit.*, p. 24. Recordemos también la amistad que la une con Cortázar, quien le dedica, a manera de homenaje, los poemas “Alejandra” y “Aquí Alejandra”. Por su lado, Alejandra Pizarnik escribe el artículo: “Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: ‘El otro cielo’”, (1967). Con respecto a Octavio Paz conviene citar el prólogo que el escritor mexicano hiciera para *Árbol de Diana* (1962).

⁷ *Enciclopedia. Grandes biografías de mujeres célebres* (vol. I), Barcelona, Ediciones Garriga, 1967, p. 314.

último **Báthory**, príncipe de Transilvania (1608-1613). Bethlen le expulsó. Murió asesinado en Nagyvárád⁸.

Algo por el estilo le debió ocurrir a Marguerite Yourcenar, quien, entre la publicación de *Memorias de Adriano* (1951) y *Opus Nigrum* (1968), había empezado a preparar una obra a la que, provisionalmente, puso el título de *Tres mujeres llamadas Isabel*. Se trataba de oponer o contrastar algunos personajes históricos con igual nombre: Isabel de Hungría, Isabel de Austria e Isabel Báthory⁹. La casualidad quiso que en 1964, tras un viaje a Europa Central y de regreso a su residencia en la isla del Maine, visitara la biblioteca pública de Bangor. Allí se “tropezó” con un volumen recientemente devuelto por un lector y abierto de par en par:

Era la única obra en lengua inglesa – que yo sepa – en donde se menciona a Isabel Báthory, una colección de ensayos de William Seabrook, que ha escrito cosas mejores, en donde enumera en un revoltillo unas cuantas docenas de causas criminales y de historias de magia negra, verdaderas o falsas. Tan sólo unos pocos párrafos van dedicados a aquella bruja: el libro estaba abierto por esa página¹⁰.

Aunque resulte difícil hallar referencias, tal y como hemos comentado, por los mismos años en que encontramos a Marguerite Yourcenar preparando su proyecto sobre Isabel Báthory, descubrimos que, en Francia, Valentine Penrose había publicado una biografía novelada sobre este mismo personaje, *La comtesse sanglante* (1962)¹¹.

Poco conocemos de la mencionada autora, salvo lo que se desprende de las palabras que nos ofrece Alejandra Pizarnik al comienzo de su obra *La condesa sangrienta*. Por otro lado, esta misma información se incluye en la traducción al español del libro de la escritora francesa:

⁸ *Gran Enciclopedia Larousse* (tomo 3), Barcelona, Planeta, 1991, p. 1239.

⁹ Es pertinente señalar que el nombre Erzsébet, frecuente en las regiones de Europa central, equivale a Isabel.

¹⁰ Marguerite Yourcenar, “Juegos de espejos y fuegos fatuos”, en *El tiempo, gran escultor*, Madrid, Alfaguara, 1989, pp. 115-116.

¹¹ A pesar de que Alejandra Pizarnik hace constar que *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose – publicada por Mercure de France, París – es de 1963, creemos que podría tratarse de un error o de una segunda edición, aunque tras consultar los datos que figuran en la Biblioteca Nacional de Francia, no hemos hallado ninguna de ese año. De igual manera, Cristina Piña, sin duda llevada por el dato que le ofrece Alejandra Pizarnik, se refiere a 1963 como año de publicación de esta obra. Vid. Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Aquarius Libros, 1971, p. 10 y Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía, op. cit.*, pp. 170-171. Sin embargo, sabemos que la primera edición francesa corresponde a Mercure de France, París, 1962, tal y como figura en la traducción al español publicada por Ediciones Siruela. Vid. Valentine Penrose, *La condesa sangrienta*, Madrid, Ediciones Siruela (col. El ojo sin párpado), 1987, p. 6.

[Valentine Penrose] Excelente poeta (su primer libro lleva un fervoroso prefacio de Paul Éluard), no ha separado su don poético de su minuciosa erudición. Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en prosa¹².

Si bien es cierto que encontrar datos sobre Valentine Penrose no es una tarea fácil, hemos comprobado que esta autora tiene una vasta obra editada entre los años 1935 y 1969, y que abarca tanto poesía como prosa¹³. Tal vez esta dificultad es lo que ha llevado a Isabel Monzón a recalcar que, a pesar de haber sido una excelente poeta, tal como también afirmara Alejandra Pizarnik, “como si se tratara de otra desaparecida”, resulta una desconocida en Argentina y una olvidada en Francia, y añade: “Curiosamente, murió en 1972, el mismo año que Pizarnik¹⁴. Sin embargo, en honor a la verdad, debemos advertir que murió unos años antes (1970).

Al examinar *La comtesse sanglante* de Penrose observamos que ésta (re)construye una exhaustiva biografía de Erzébet Báthory a partir de la bibliografía que reunió sobre la condesa, desde el proceso que se le hizo por asesinato, el interrogatorio y la orden de ejecución, sus cartas y testamentos, hasta alguna que otra pieza de teatro, historia novelada y enciclopedia. Lo que, sin lugar a duda, constituye una obra profundamente documentada.

Este será, pues, el libro a partir del cual Alejandra Pizarnik se sentirá atraída por el personaje de Erzébet Báthory. Como se ve, son del período parisino las primeras ideas de nuestra autora sobre lo que poco después de su regreso a Argentina dará a conocer como *La condesa sangrienta*, que aparece en la revista mexicana *Díálogos* (1965) y, posteriormente, se publica en forma de libro (1971).

No todos los críticos se muestran de acuerdo a la hora de clasificar esta obra de Alejandra Pizarnik. Algunos la definen como extraña, casi imposible de asignársele un género¹⁵. Otros hablan de un volumen entre narrativo y ensayístico sobre una criminal psicópata del siglo XVII¹⁶. Por otro lado, hay quienes insisten en considerar que, con todo, este libro supera la discursividad del géne-

¹² Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Aquarius Libros, 1971, p. 9. Palabras recogidas también en la solapa de *La condesa sangrienta* de Valentine Penrose, *op. cit.*

¹³ Creemos conveniente citar algunas de las obras de Valentine Penrose (1903-1970): *Herbe à la lune* (1935), *Le Nouveau Candide* (1936), *Poèmes* (1937), *Sorts de la lueur* (1937), *Martha's opera* (1946), *Dons des féminines* (1951) y *La comtesse sanglante* (1962).

¹⁴ Isabel Monzón, “La condesa escrita”, en *Báthory. Acercamiento al mito de la condesa sangrienta*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1994, p. 114.

¹⁵ Roberto Juarroz, citado por Cristina Piña, en *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶ Florinda F. Goldberg, “Introducción”, en *Alejandra Pizarnik: “Este espacio que somos”*, Gaithersburg (U.S.A.), Hispamérica, 1994, p. 11.

ro ensayístico, denominándolo, por consiguiente, *ensayo-poema-novela* – pues participa de los tres géneros – o *escritura híbrida* – entre la reflexión y el poema en prosa –¹⁷.

Lo que sí podemos afirmar es que se trata de una prosa poética elaborada a partir de la información que Alejandra Pizarnik obtiene de la biografía novelada que hace Valentine Penrose, proceso escritural que Bernardo E. Koremblit denomina de *tornaviaje*¹⁸. Pero, no es menos cierto que, en esta obra, junto al vuelo poético encontramos también el vuelo reflexivo, serio y profundo, que nuestra autora desarrolla sobre el sexo y la muerte. Tal es lo que, a manera de ejemplo, podemos observar en el capítulo titulado “Torturas clásicas”, en el cual se nos relata uno de los castigos a los que eran sometidas las costureras si se hallaba algún defecto en la confección de las prendas. Entonces las muchachas debían trabajar desnudas mientras eran contempladas por la condesa, perfectamente vestida. Esto da pie a la siguiente reflexión:

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 hay más: el desfallecimiento sexual nos obliga a gestos y expresiones del morir (jadeos, y estertores como de agonía; lamentos y quejidos arrancados por el paroxismo). Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. 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?¹⁹

¹⁷ Vid. los estudios de Cristina Piña: “Nota sobre la edición”, en Alejandra Pizarnik. *Obras completas*, op. cit., p. 9; *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, op. cit., p. 171 y “La palabra obscena”, en *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1999, pp. 38-39. Este último texto es una versión corregida del que se publicó en 1990: *Alejandra Pizarnik/Violeta Parra, “Cuadernos Hispanoamericanos”. Los complementarios/5*, Madrid, mayo de 1990, p. 27.

¹⁸ Bernardo Ezequiel Koremblit, *Todas las que ella era*, Buenos Aires, Corregidor, 1991, p. 98.

¹⁹ En este trabajo citaremos siempre por la siguiente edición: Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Aquarius Libros, 1971. La cita corresponde a las pp. 28-29. Resulta curioso comprobar cómo años más tarde Severo Sarduy en un ensayo titulado *La simulación* (1982) también relaciona la mirada, el sexo y la muerte, así habla del *despliegue intimidante de ojos, de la ropa como camuflaje defensivo* e inclusive de que *desvestirse para hacer el amor es matarse*. Creemos que existe una conexión entre estas ideas y las expresadas por Alejandra Pizarnik. Vid. Severo Sarduy, *La simulación*, en *Obra completa* (tomo II), Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/ALLCA XX (col. Archivos), 1999, p. 1296. Edición crítica. Gustavo Guerrero y François Wahl coordinadores.

Más allá de las discusiones genéricas que puede suscitar esta obra, debemos destacar que provienen de esta época no sólo la fascinación que siente Alejandra Pizarnik por el personaje de la condesa, sino también algunos borradores de escritura, pues, como apunta Roberto Juarroz²⁰, desde 1963 la escritora argentina estaba dándole vueltas a este texto. Ahora bien, la escritura definitiva adquiere cuerpo a su regreso a Buenos Aires, donde, al parecer, pudo consultar un libro que pertenecía a su biblioteca, *La locura y la lógica. Visiones de un post-esquizofrénico*, de Jaime Erasmò. Es probable que de este libro haya tomado ciertos conceptos sobre la melancolía, que luego elaboraría con una prosa de singular belleza en su *Condesa sangrienta*²¹.

En todo caso, no debiera sorprendernos la atracción de Alejandra Pizarnik por Erzébet Báthory, mujer siniestra casi vampira, si tenemos en cuenta la admiración que sentía nuestra autora por los poetas “malditos”, quienes, además, serían su modelo poético y vital. Recordemos, en este sentido, uno de los poemas más emblemáticos de las *Flores del mal* de Baudelaire, “Las metamorfosis del vampiro”, en el cual asistimos a la transformación que sufre una mujer que se prepara para combatir en las lides del amor²². Sin olvidar al Maldoror de Lautréamont cuyo apodo era *iel vâmpiro!*²³

Erotismo, locura, muerte, “paraísos artificiales”... son componentes simbólicos – estéticos y vitales – que se manifiestan desde el romanticismo alemán, pasando por los poetas “malditos”, hasta llegar a los surrealistas franceses²⁴. No olvidemos, como advierte César Aira, que Alejandra Pizarnik vivió y leyó y escribió en la estela del surrealismo²⁵. Por tanto, nuestra autora se ubica dentro de la tradición de los “malditos”, que entronca con el surrealismo, a partir de su coincidencia con la estética de dicho grupo: la fascinación por las experiencias extremas en el campo de lo vital, la familiaridad con los estados límites de conciencia, la transgresión social y sexual..., en fin, todo eso que de una u otra manera podemos considerar como elementos conformadores de la vida y la obra de Alejandra Pizarnik.

²⁰ Roberto Juarroz, citado por Cristina Piña, en *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, op. cit., p. 109.

²¹ Vid. Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, op. cit., p. 125.

²² “Las metamorfosis del vampiro”, en Baudelaire, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1997, pp. 353 y 355. Edición bilingüe.

²³ Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra Universales, 1998, p. 108.

²⁴ Recordemos que el gusto por lo fantástico se manifiesta en la literatura occidental a finales del siglo XVIII y se desarrolla con vigor a lo largo de todo el siglo XIX. Cultivadores de este género son: Hoffmann, Mérimée, Poe, Gautier, Sheridan Le Fanu, Villiers de l'Isle-Adam, Lautréamont, Maupassant, Bram Stoker, Frank Kafka..., entre otros.

²⁵ César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 11.

Ahora bien, lo que realmente nos sorprende de la obra de Pizarnik – y, a la vez, la aleja de la de Valentine Penrose – es la recreación tan elaborada, en una prosa sobria y escueta, de Erzébet Báthory²⁶. Aun cuando ambas autoras estructuran sus respectivas creaciones en once capítulos o fragmentos, cabe señalar que frente a los pormenores aludidos por Penrose – descripción física, genealogía familiar, documentos y relaciones – destaca la precisión y exactitud de Alejandra en seleccionar tan sólo aquellos aspectos que ponen de relieve la maldad y la perversión de la condesa, a la vez que resaltan la belleza – estética del mal – que se esconde detrás de todo esto: mundo siniestro a la par que seductor²⁷.

De acuerdo con lo expuesto, no es de extrañar que Alejandra Pizarnik inicie su obra con una cita de Sartre: *El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza*. Estética a la que además hace alusión cuando comenta la obra de la escritora francesa:

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. Inscribe el reino subterráneo de Erzébet Báthory en la sala de torturas de su castillo medieval: allí, la siniestra hermosura de las criaturas nocturnas se resume en una silenciosa palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos del color suntuoso de los cuervos²⁸.

Comienza así lo que Alejandra Pizarnik ha querido reconstruir a partir de su *Condesa sangrienta*: la sombría ceremonia de las torturas, la sustancia maléfica que habita el subsuelo del castillo de Csejthe – olor a sangre y a cadáver – y el grito ensordecedor de jadeos e imprecaciones, fuego, cuchillos, agujas, atizadores. Dos viejas sirvientas – Dorkó y JÓ Ilona –, verdugos o *instrumentos de la posesión*. Frente a ello una espectadora silenciosa: Erzébet Báthory.

De esta manera, Alejandra Pizarnik arma un texto donde logra que se (con)fundan el sexo y la muerte. Para ello inserta al lector en un juego de miradas o proyecciones donde prima lo siniestro, “lo ominoso”, entendiendo por

²⁶ A este respecto véase Bernardo Ezequiel, Korembli, en *op. cit.*, p. 97.

²⁷ Algo parecido había hecho Georges Bataille al analizar la obra de autores como Baudelaire, William Blake y Sade, entre otros. Vid. Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1977. (Edición original *La littérature et le mal*, 1957). Por otro lado, cabe mencionar la admiración que Alejandra Pizarnik sentía por Bataille, a quien seguía por las calles de París, atraída por sus ojos azules, según testimonio de Cristina Piña en *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, *op. cit.*, p. 171.

²⁸ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, en *op. cit.*, pp. 9-10.

tal, como lo hiciera Freud²⁹, aquello que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror, pero también, todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.

Como apuntábamos antes, la estrategia discursiva de la que se vale Alejandra Pizarnik para desvelarnos el secreto – lo siniestro – de Erzébet Báthory es la participación o inclusión del lector en los acontecimientos que se narra. De esta forma, unas veces consigue que, tras una suerte de identificación, la mirada del lector coincida con la de la condesa, o bien, que otras, el lector sea un mero espectador de ella cuando actúa y de las acciones que ejecuta.

Esta puesta en escena o teatralidad, de la que sin duda goza *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, está basada en la mirada. Si recurrimos al texto comprobamos, como ya lo hiciera Cristina Piña³⁰, que los tres primeros fragmentos del libro están narrados en presente, y esto es lo que logra anular la distancia que media entre el personaje, las situaciones que se presentan y el lector. Distanciamiento que, por otro lado, no tiene posibilidad de existir, pues la misma escritura provoca una suerte de fascinación o atracción “perversa” en todo aquel que se acerca al texto.

En el primer fragmento o capítulo de la obra se nos ofrece la imagen de una famosa autómatas, “la Virgen de hierro”, que adquirió Erzébet Báthory para su sala de torturas. Esta “dama metálica” viene a ser – una vez más –, en la suerte de proyección, imagen o doble especular de la condesa. Por lo mismo, se crea una especie de incertidumbre o “sentimiento ominoso” – término utilizado por E. Jentsch y Freud³¹ – acerca de si esa autómatas es en realidad inerte par la semejanza que guarda con su dueña³².

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 movieran³³.

Esta identificación entre la “Virgen de hierro” y la condesa no es más que un hecho que nos ofrece Alejandra Pizarnik para que, en la cadena de proyec-

²⁹ Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras completas. Vol. XVII (1917-1919). De la historia de una neurosis infantil (“El hombre de los lobos”) y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979, pp. 219 y 224.

³⁰ Cristina Piña, “La palabra obscena”, en *Poesía y experiencia...*, op. cit., pp. 44-45.

³¹ El motivo de la muñeca o autómatas ha sido analizado por Jentsch y Freud. Vid. “Lo ominoso”, en *op. cit.*, pp. 226-233.

³² A propósito de esta relación entre lo siniestro y la “Virgen de hierro” vid. el artículo de Diana Helena Maffía, “En busca del alma de la Virgen de Hierro”, *Feminaria*, n° 16, Buenos Aires, año VIII, mayo de 1996, pp. 8-12.

³³ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, op. cit., p. 13.

ciones cuyo eje estructurador es la mirada – la imagen o el doble –, se nos revele una Erzébet Báthory que goza en su “trono”, desde el dominio que le confiere el poder, del cuerpo “otro”. De esta manera, al no establecer límites entre ella y lo otro/las otras, se apropia, en un acto de canibalismo, de sus sirvientas. Así traspasa su dolor al cuerpo “otro” y el sufrimiento ajeno le deviene cura:

Erzébet pinchaba a sus sirvientas con largas agujas; y cuando vencida por sus terribles jaquecas, debía quedarse en cama, les mordía los hombros y masticaba los trozos de carne que había podido extraer. Mágicamente, los alaridos de las muchachas le calmaban los dolores³⁴.

En este punto nos interesa poner de relieve algunos ejemplos en los que interviene la observación o mirada del lector. Veamos unos fragmentos:

Para que la “Virgen” entre en acción es preciso tocar algunas piedras preciosas de su collar. 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 autómata 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 suyos³⁵.

Como apuntábamos más arriba, observamos que la mirada del lector coincide, y hasta parece confundirse, con la de la condesa: el lector y Erzébet Báthory ven lo mismo. Ahora bien, si existe una identificación entre la “Virgen de hierro” y la condesa, tal parece que ocurre entre la autómata y la muchacha que abraza: “ya nadie podrá desanudar el cuerpo”, “ambos iguales en belleza”, “de largos cabellos sueltos como los suyos”. Analogías que van más allá, puesto que a través de ellas, parecería que la condesa se nos proyecta en la dama de hierro – “Ya consumado el sacrificio [...] la asesina vuelve a ser la Virgen inmóvil en su féretro”³⁶ – y a su vez, en el cuerpo de la muchacha.

En el segundo capítulo, “La muerte por agua”, el acierto de Alejandra Pizarnik estriba en colocar al lector en una posición distinta a la de la condesa. Se trata ahora de observarla a ella, de verla actuar, así como de ver al objeto de sus torturas:

El camino está nevado, y la sombría dama arrebuja en sus pieles dentro de la carroza se hastía. De repente formula el nombre de alguna mu-

³⁴ *Ibid.*, p. 40. *Vid.* también las pp. 26-27 y 33.

³⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

chacha de su séquito. Traen a la nombrada: la condesa la muerde frenética y le clava agujas. Poco después el cortejo abandona en la nieve a una joven herida y continúa viaje. Pero como vuelve a detenerse, la niña herida huye, es perseguida, apresada, reintroducida en la carroza, que prosigue andando aun cuando vuelve a detenerse pues la condesa acaba de pedir agua helada. Ahora la muchacha está desnuda y parada en la nieve. Es de noche. La rodea un círculo de antorchas sostenidas por lacayos impasibles. Vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo. (La condesa contempla desde el interior de su carroza)³⁷.

Este juego de miradas actúa como contrapunto a otros ojos – lacayos, sirvientas, costureras, hechicera, esposo, familiares, niñas de buenas familias y hasta el espejo – que, en acecho, construyen la malla ocular en que se configura *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. Algo parecido se produce con esa “sustancia silenciosa” que acompaña siempre a Erzébet Báthory. Frente al silencio de la condesa y su manifiesta incapacidad de expresarse a través del lenguaje, se erigen los gritos y jadeos que sustituyen al mutismo. Así, en una pequeña introducción, en la que Alejandra Pizarnik nos presenta la obra de Valentine Penrose, se incluye la siguiente reflexión:

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. Como el atizador o los cuchillos, esas viejas son instrumentos de una posesión. Esta sombría ceremonia tiene una sola espectadora silenciosa³⁸.

Por tanto, la melodía que se oye en ese *locus suspectus* – lugar ominoso – en el que habita Erzébet es, pues, un negro silencio. Sin embargo, debemos señalar algunas “sonoridades” que la acompañan: los horribles sonidos mecánicos de la Virgen de hierro³⁹, la música más arrebatadoramente triste de su orquesta de gitanos⁴⁰, el rumor de sus dos viejas sirvientas – Dorkó y Jó Ilona –. Éstas intentaban divertirla hasta con historias domésticas que ella no atendía, si bien necesitaba de ese continuo y deleznable rumor⁴¹. Pero Erzébet Báthory se sentía fascinada por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable⁴², al igual que amaba su

³⁷ *Ibid*, pp. 17-18.

³⁸ *Ibid*, p. 10.

³⁹ *Ibid*, p. 13.

⁴⁰ *Ibid*, p. 43.

⁴¹ *Ibid*, p. 60.

⁴² *Ibid*, p. 65.

castillo por su funesta soledad de muros que ahogaban todo alarido⁴³. Así, si la condesa se fatigaba de oír los quejidos de las torturadas, mandaba que les cosieran la boca⁴⁴. En otras ocasiones, si las costureras habían conversado mucho en horas de trabajo, ella misma les suturaba la boca o, contrariamente, se las abría y tiraba hasta que los labios se desgarraban⁴⁵.

Silencio y más silencio, tan sólo cuando la condesa llega al clímax sexual, llevada del goce que le produce el ver torturar, es cuando la oímos proferir palabra. De esta manera, se nos presenta, una vez más, la fusión entre sexo y muerte o, lo que es lo mismo, se hace necesaria la muerte para que se produzca la satisfacción sexual. Recordemos la reflexión que, en torno a esta idea, hace Alejandra Pizarnik:

El desfallecimiento sexual nos obliga a gestos y expresiones del morir (jadeos y estertores como de agonía; lamentos y quejidos arrancados por el paroxismo). Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo⁴⁶.

Muerte en el horror como culminación del sexo, que, en el caso de la condesa deviene lenguaje. En este sentido, veamos actuar a Erzébet Báthory:

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).

... sus últimas palabras, antes de deslizarse en el desfallecimiento concluyente, eran: "Más, todavía más, más fuerte!"⁴⁷.

De acuerdo con lo señalado, podemos apuntar – como hiciera Guillermo Sucre al referirse al poemario *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik – que se establece así una doble analogía: la muerte como metáfora del lenguaje, éste como metáfora de aquélla⁴⁸.

⁴³ *Ibid*, p. 59.

⁴⁴ *Ibid*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid*, p. 29.

⁴⁶ *Ibid*, p. 28.

⁴⁷ *Ibid*, p. 27.

⁴⁸ Guillermo Sucre, "Lenguaje y conciencia crítica: La metáfora del silencio", en *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, p. 363.

Con todo, llegamos a la conclusión de que, al igual que lo hiciera el marqués de Sade y el conde de Lautréamont – exponentes de la estética del mal y ambos reivindicados por los surrealistas –, Alejandra Pizarnik articula sexo y perversión, belleza y muerte, a través de la escritura. Escritura que resulta ser perversa – obscena la denomina Cristina Piña⁴⁹ – puesto que, como ha expresado Thomas de Quincey, el asesinato es una transgresión mágica que suspende el tiempo y crea un mundo diabólico, y aun va más allá cuando señala que la composición de un buen asesinato necesita de un diseño, y, por consiguiente, cabe tratarlo estéticamente⁵⁰. En este sentido, Alejandra Pizarnik se hace eco de esta idea al comentar que, si bien el personaje de Erzébet Báthory presenta una belleza convulsiva, no es fácil mostrar esta belleza, y añade: “Valentine Penrose, sin embargo, lo ha logrado”⁵¹.

No se trata, por tanto, de juzgar ni de condenar; Alejandra Pizarnik nos narra brevemente los hechos y el drama se desenvuelve ante nosotros en el teatro de su/nuestra imaginación. Por ello, lo que hace nuestra autora es mostrar a través de la condesa hasta dónde es capaz de llegar el hombre movido por una pasión – posesión –. Con este mensaje cierra *La condesa sangrienta: Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible*⁵².

Junto a esta declaración de límites, articulación de sexualidad y muerte o elaboración de perversión y sadismo⁵³, centrada en instrumentos o técnicas de tortura, lo que además da título a los capítulos – “La virgen de hierro”, “Muerte por agua”, “La jaula mortal”, “Torturas clásicas” o “Baños de sangre” –, Alejandra Pizarnik construye la otra cara de la condesa, aquella que el espejo le devuelve, la melancolía. No en vano Héctor Libertella considera que lo que Pizarnik propone con *La condesa sangrienta* no es más que un asombroso y terrible Tratado de Melancolía⁵⁴.

⁴⁹ Cristina Piña considera que *La condesa sangrienta* responde a una escritura obscena en cuanto nos reconecta con el placer, pero yendo más allá de él, al goce, a lo irrepresentable del sexo. En lo obsceno, según esta autora, es donde sexo y muerte se alían para producir el crimen fascinante o la emergencia de las fantasías prohibidas y destructivas que conducen a ese más allá al que tiende todo deseo, en tanto que deseo de suprimir la radical falta-de-ser. Vid. Cristina Piña, “La palabra obscena”, en *Poesía y experiencia...*, op. cit., pp. 36-37.

⁵⁰ Thomas de Quincey, *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 11 y 16-17.

⁵¹ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, en op. cit., pp. 9-10.

⁵² *Ibid.*, p. 66.

⁵³ Cristina Piña también incide en este aspecto. Vid. Cristina Piña, “Nota sobre la edición”, en Alejandra Pizarnik, *Obras completas*, op. cit., p. 9 y Alejandra Pizarnik, *Una biografía*, op. cit., pp. 128 y 171.

⁵⁴ Héctor Libertella, “Prólogo”, en *Relatos argentinos del siglo XX (Una antología alternativa)*, Buenos Aires, Editorial Perfil, 1997, p. 8. Edición de Héctor Libertella. Incluye *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik.

En este sentido, también Valentine Penrose, desde el primer capítulo de su libro, hace mención al estado melancólico, para lograr con ello conformar la atmósfera que respiraba la condesa en su época:

La melancolía fue el mal, la atmósfera del siglo XVI; Erzébet la respiraba mezclada con el resto de la barbarie carolingia de la Hungría de la época, con la crueldad de los turcos, con la brutalidad feudal⁵⁵.

A este propósito, László F. Földényi advierte que, al analizar la interpretación de la melancolía en las distintas épocas, existe una ambigüedad en la situación del melancólico renacentista, proveniente de su afán de conseguir la autonomía absoluta frente a los mundos celestial y terrenal:

Su melancolía se basa en esta situación extraordinaria limitada en el tiempo y el espacio, así como la conciencia de lo excepcional de la situación, de su atadura al tiempo. La personalidad renacentista procura crear un mundo a partir de sus propias fuerzas; el melancólico renacentista, en cambio, comprende lo efímero de este mundo y su condena al fracaso. Se sabe abocado a crear el mundo en soledad y sabe que su fracaso será insoportable: aunque quede con vida, ni la tierra ni el cielo reconocerán su intento. El melancólico del renacimiento pone una trampa a la existencia pero es él quien cae en ella: como se halla solo, ha de recurrir a sus propias fuerzas para hacer el mundo habitable y soportable; ahora bien, el mundo creado por sus propias fuerzas se distingue del de todos los otros⁵⁶.

De esta manera, Alejandra Pizarnik se detiene no en explicar a esta siniestra figura, sine en *el hecho de que padecía el mal del siglo XVI: la melancolía*. Así, nos presenta a una Erzébet Báthory que por medio de los placeres sexuales intenta escapar de su mundo interior de oscuridad y silencio. Melancolía que, además, como citamos anteriormente, pone de relieve la incapacidad que presenta la condesa para expresarse a través del lenguaje. De esta forma, Alejandra Pizarnik llega a la siguiente conclusión:

Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras afuera todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, adentro hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto⁵⁷.

⁵⁵ Valentine Penrose, *La condesa sangrienta*, op. cit., p. 24.

⁵⁶ László F. Földényi, *La melancolía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, pp. 147-148.

⁵⁷ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, en op. cit., p. 45.

Si el silencio forma parte del alma del melancólico, éste deberá buscar un *locus suspectus* donde refugiarse. De ahí que la condesa encontrase en Csejthe el lugar idóneo donde “extraviarse”. Así, asistimos a otra suerte de identificación entre el castillo y la condesa:

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 fieras blancas en invierno y oscuras en verano, castillo que Erzébet Báthory amaba por su funesta soledad de muros que ahogaban todo grito.

[...] le fascinaban las tinieblas del laberinto que tan bien se acordaban a su terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas. Amaba el laberinto, que significa el lugar típico donde tenemos miedo; el viscoso, el inseguro espacio de la desprotección y del extraviarse ⁵⁸.

Resulta curioso comprobar como esta atmósfera tenebrosa que envuelve al castillo pareciera sobrevivir al transcurso de los años, tal es lo que se desprende de la impresión que nos ofrece Marguerite Yourcenar:

En Eslovaquia, no lejos de Piestany, fui a ver el castillo donde Isabel la asesina perpetró sus crímenes y sufrió con arrogancia su castigo hasta morir solitaria, “sin luz y sin cruz” en una noche tormentosa del año 1614. La cuesta que subía desde el pueblo era muy empinada. La soledad que allí reinaba era la propia de las ruinas y ya no la de una gran vivienda condenada. Al pie de los muros, un huertecillo, propiedad, seguramente, del guarda ausente, dejaba ya apuntar sus hortalizas. Tal era sin duda aquel otro huerto donde antaño unos perros habían desenterrado los restos de las víctimas de Isabel escondidos apresuradamente bajo la tierra blanda.

[...] de entre las docenas de castillos feudales cuyas ruinas he visitado, el Bathorygad es el único del que vi surgir, nada más entrar, un gato negro dueño del lugar y que desapareció dando un gran salto ⁵⁹.

Esta idea del castillo como laberinto, igual que la del espejo como morada, nos revela a una Erzébet Báthory preocupada por su mortalidad. Recordemos, como señala Alejandra Pizarnik, que una de las maneras que tenía la condesa de “matar el tiempo” consistía en contemplar sus joyas, mirarse en su famoso espejo y cambiarse quince trajes por día ⁶⁰. Así pues, la condesa siente una fascinación, obsesión más bien, por el espejo, se mira en él tratando no de reco-

⁵⁸ *Ibid*, pp. 59-60.

⁵⁹ Marguerite Yourcenar, “Juegos de espejos y fuegos fatuos”, en *op. cit.*, pp. 114-115.

⁶⁰ Alejandra Pizarnikj, *La condesa sangrienta*, en *op. cit.*, p. 60.

nocerse sino de immortalizarse. Al diseñar su propio espejo trata también de diseñarse a sí misma:

[...] vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma... Tan confortable era que presentaba unos salientes en donde apoyar los brazos de manera de permanecer muchas horas frente a él sin fatigarse. Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada. [...] nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos⁶¹.

En este sentido, la imagen especular es la que le hace tomar conciencia de la temporalidad, de su atadura al tiempo, por lo que conservar su belleza y alejar la vejez de sí se convierten en un verdadero *leitmotiv* para la condesa:

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 rêve de pierre*⁶².

De esta forma, Erzébot, cual Esón⁶³, pretende rejuvenecer tomando baños de sangre, lo cual, por otro lado, era algo frecuente en la época, pues algo similar nos relata Marguerite Yourcenar al referirse a Isabel de Austria, quien bebía cada mañana, para estar en forma, un vaso de sangre caliente que le traían de los mataderos, y añade “la Báthory no lo hubiera hecho mejor”⁶⁴.

Esta vieja creencia de que el baño, la ducha de sangre o la simple unción, son particularmente eficaces para hacer crecer, para fortalecer y rejuvenecer⁶⁵, no le sirvió de nada a Erzébet Báthory. Ni los baños con sangre de muchachas plebeyas, ni la de las niñas de buenas familias remediaron el mal que el tiempo inflige. Y la condesa no sólo envejeció sino que cayó en su propia trampa, fue condenada a la soledad y al silencio más terrible.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁶² *Ibid.*, p. 49.

⁶³ Existen varias versiones en torno a la leyenda de Esón – vid. AA.VV, *Diccionario de la mitología clásica* (tome 1), Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 228-229 –, pero Ovidio relata una en la que asistimos al rejuvenecimiento de Esón, cuando Medea le hace sorber la sangre de su propio padre. “Sacando Medea la espada de su vaina hiere al anciano en la garganta y deja brotar la sangre, que reemplaza por otra en la cual la hechicera ha hecho macerar unas hierbas. Poco después se opera la metamorfosis. Los blancos cabellos de Esón se tornan negros, su delgadez desaparece, lo mismo que su lividez enfermiza y las arrugas de su rostro, y sus miembros recobran el vigor juvenil y vuelve a sentir el palpito del amor en su renovado flujo interno”. Citado por Ramón Hervás, *Vampirismo y licantrópia*, Barcelona, Ediciones 29, 1999, p. 15.

⁶⁴ Marguerite Yourcenar, “Juegos de espejos y fuegos fatuos”, en *op. cit.*, p. 117.

⁶⁵ Vid. Jean-Paul Roux, *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Barcelona, Ediciones Península, 1990, pp. 188-189.

En 1610 el rey manda investigar los informes, con numerosas pruebas, que posee de la condesa. El olor a cadáver, los muros ensangrentados, los instrumentos de tortura y las celdas fueron la demostración, un cuadernillo con los nombres y señas de las víctimas – 610 – el testimonio definitivo. La condesa declaró que “todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango”⁶⁶. Encarcelada en su castillo, en su propio aposento, vivió más de tres años, sin saber por qué la condenaron. Murió sola, sin la ayuda de los Báthory, abandonada por todos:

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni emoción 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 inaceptable⁶⁷.

De esta forma Alejandra Pizarnik da por terminada *La condesa sangrienta*. Al poco tiempo de publicarla en la revista mexicana *Diálogos*, la autora argentina, en una carta personal dirigida a su amiga Ivonne Bordelois, dirá sobre su obra:

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)⁶⁸.

Con todo, podemos concluir que Alejandra Pizarnik nos ha ofrecido un texto único en el que el personaje de Erzébet Báthory se “arma” a través de una sexualidad rebotante de muerte, de horror y crimen. Con ello se articula lo prohibido, lo perverso, desvelando así lo que estaba destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto. De esta manera, la condesa sangrienta sale a la luz e impregna de siniestra belleza la obra de Alejandra Pizarnik. Ningún lector podrá ya sustraerse a este poder de seducción que genera tanto el personaje como el texto de la escritora argentina.

... Y el resto, como diría Verlaine, es todo literatura.

⁶⁶ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, en op. cit., p. 64.

⁶⁷ *Ibid*, p. 65.

⁶⁸ Alejandra Pizarnik, carta dirigida a Ivonne Bordelois, fechada en Buenos Aires, 7 de septiembre de 1965. Vid. Ivonne Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, op. cit., p. 173.