



Photo by Steve Johnson on Unsplash

E.

ENSAYOS

Ceremonias y sombras en *La condesa sangrienta*

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI

1

Está de pie y mira extraviada un punto indefinido. La imagen de la mujer retratada es casi andrógina, con el pelo oscuro corto y una vestimenta, camisa y suéter, que bien podría ser la de un muchacho. Las facciones descompuestas revelan fatiga y probablemente noches de insomnio. Y están los ojos ambiguos, esquivos: hay melancolía en ellos, el brillo de alguien que está a punto de rendirse. Esta fragilidad trata de ser contrarrestada con un cigarrillo en la boca. La mujer lo tiene entre los dientes para así verse más dura y decidida. Parece el último cigarrillo que, según un antiguo código en las ejecuciones, se le ofrecía como una cortesía al condenado. Hay un elemento adicional: la presencia de una muñeca en una superficie cuadrada. La cara es redonda, al igual que los ojos desmesuradamente abiertos. Ambas, mujer y muñeca, miran en la misma dirección, pareciera que no pueden sustraerse de un “algo” que solicita su atención. ¿Qué es lo que ven? Reconozco que no hay en estas observaciones un sustento comprobable: me acerco a la fotografía desde el lugar de todos los poemas de Flora Alejandra Pizarnik que he leído. ¿Qué es lo que ven o, tal vez, qué es lo que yo supongo que ven? Diría que solo ven la sombra, como en uno de los textos de *Sombra y otros poemas*:

Empecemos por decir que Sombra había muerto. ¿Sabía Sombra que Sombra había muerto? Indudablemente. Sombra y ella fueron consocias durante años. Sombra fue su única albacea, su única amiga y la única que vistió luto por Sombra. Sombra no estaba tan terriblemente afligida por el triste suceso y el día del entierro lo solemnizó con un banquete. Sombra no borró el nombre de Sombra. La casa de comercio se conocía bajo la razón social “Sombra y Sombra”. Algunas veces los clientes nuevos llamaban Sombra a Sombra; pero Sombra atendía por ambos nombres, como si ella, Sombra, fuese en efecto Sombra, quien había muerto. (Pizarnik, 2000, p. 405)

Este breve texto se refleja en la fotografía de Ana Haman, tomada en el departamento de la calle Montevideo, donde pasó Alejandra Pizarnik sus últimos años; allí fue encontrada después de haber ingerido cincuenta pastillas de seconal. La fotografía duplica el breve poema en prosa que acabo de transcribir. Reverberaciones. Gestos,

formas corporales y objetos reflejados sin claridad, porque todo aparece atravesado por Sombra que aquí se muestra personificada. Un ser idéntico y distinto de Alejandra Pizarnik. Un doble porque *yo es un otro*, como afirmaba Rimbaud: un yo que no está fuera y lejos, sino en nosotros mismos.

Sombra se mira, se proyecta, se desdobra, se anula en Sombra. Es como la botella de Klein, esa locura topológica, en la que no existe exterior ni interior, en la que el continente y el contenido son indistintos. El poema se titula "Entendimiento", vocablo que admite una doble significación. Es la capacidad de razonar para comprender la estructura y el sentido de lo que nos rodea, pero un "entendimiento" es también un acuerdo entre dos partes o seres. La fotografía y el poema pueden verse como el instante crucial en el que se llega a un acuerdo, a una transacción. Pruebo un pequeño cambio y sustituyo a Sombra, que aparece reiterada quince veces, por Alejandra:

Empecemos por decir que *Alejandra* había muerto. ¿Sabía *Alejandra* que *Alejandra* había muerto? Indudablemente. *Alejandra* y ella fueron consocias durante años. *Alejandra* fue su única albacea, su única amiga y la única que vistió luto por *Alejandra*. *Alejandra* no estaba tan terriblemente afligida por el triste suceso y el día del entierro lo solemnizó con un banquete. *Alejandra* no borró el nombre de *Alejandra*. La casa de comercio se conocía bajo la razón social "*Alejandra y Alejandra*". Algunas veces los clientes nuevos llamaban *Alejandra* a *Alejandra*; pero *Alejandra* atendía por ambos nombres, como si ella, *Alejandra*, fuese en efecto *Alejandra*, quien había muerto.

En la fotografía sucede algo similar. Alejandra Pizarnik llega a un entendimiento con ese "algo" que está mirando y que ha vislumbrado en cada uno de los poemas que ha escrito. Es el "entendimiento" con la muerte. Esos han sido, durante treinta y tres años, sus "trabajos y sus noches", como sugiere el título de su poemario de 1963.

2

Ahora surge otra imagen. Es el año de 1614. Una mujer muy blanca y delgada está emparedada en una habitación de su castillo. El frío es muy intenso. Casi no ingresa la luz por las ventanas tapiadas y el aire es denso y fétido. Desde hace cuatro años no ve ni habla con nadie. Es alimentada por una ranura que han dejado a la altura de su boca. Allí envejece sin espejos que muestren su ruina. La imagino tendida en un lecho maloliente con la ropa andrajosa. Murió de inanición a los cincuenta y cuatro años.

En el principio era "la gran cólera negra que quería plasmarse", señala Valentine Penrose citando a Jakob Böhme, un abismo lleno de tinieblas, de luces abortadas y truenos. "En ese torbellino gira Satanás y para que el hombre comprenda le es menester asomarse y mirar". (Penrose, 1985, p. 128). De allí salió Erzsébet Báthory. Había nacido

en Nyírbátor en 1560, en un tiempo en el que la barbarie aún perduraba en Hungría: era la tierra del empalador Vlad Dracul, quien después daría origen al mito de Drácula, de la crueldad de los turcos y el inmovilismo feudal. Erzsébet fue una niña ensimismada que padecía terribles dolores de cabeza y ataques de epilepsia. A los quince años se casó con el conde Ferencz Nádasdy —un guerrero que después sería conocido como “el caballero negro”— y se trasladó a vivir al castillo de Csejthe. Allí, en sus días de tedio y soledad, se rodeó de extrañas sirvientas que practicaban la brujería y empezó a construir un universo tenebroso y exclusivamente femenino.

Los datos que recoge Penrose revelan la crueldad con la que imponía disciplina a sus criadas, el desenfreno en sus huidas del castillo, el horror que le producía el paso del tiempo. La muerte de su marido en 1604 desencadenó un vértigo de entropía y depravación. La lista de torturas y asesinatos que describe el libro de Penrose es minuciosa. Están las procesiones de muchachas vírgenes campesinas que entran al castillo para no salir jamás, las torturas y mutilaciones en las mazmorras, cámaras y habitaciones, las máquinas de la muerte, la brujería, los rituales sádicos. Y como un hilo conductor: la sangre que inunda el castillo y que cubre el cuerpo de la condesa, porque cree que así logrará vencer el paso del tiempo. Los documentos del proceso judicial señalan que fueron más de 650 doncellas asesinadas en el arco de unos pocos años. Su error fue recurrir a jóvenes de la aristocracia que con engaños eran invitadas al castillo para convertirse en víctimas de sus prácticas sangrientas. Al fin Erzsébet fue juzgada, su corte de brujas terminó en la hoguera y ella fue condenada a pasar el resto de su vida emparedada en el mismo castillo que había sido el escenario de sus crímenes. Nunca se arrepintió. Creía que sus actos eran lícitos pues los baños de sangre le podían proporcionar la eterna juventud. Murió en 1614.

Muy pronto su historia empezó a alimentar los mitos y leyendas populares. Los Cárpatos y Transilvania son espacios fríos y boscosos donde moran los vampiros y dragones: una tierra que formaba parte de Hungría en el siglo XVI. Después del juicio a Erzsébet Báthory, llevado a cabo en 1611, las actas del proceso judicial fueron ocultadas por Thurzó, su acusador. En el siglo XVIII fueron exhumadas por el sacerdote jesuita Lázsló Turóczy, quien escribió la primera monografía sobre la condesa y destacó sus baños de sangre para preservar su juventud. La condesa se convirtió en un ser legendario que nutrió muchos relatos populares y en una referencia para criminólogos e interesados en psicopatologías. En los años sesenta tuvo un renacimiento artístico: la poeta surrealista Valentine Penrose publicó en 1962 *Erzsébet Báthory, la comtesse sanglante*, libro que fascinó a dos importantes autores de nuestra lengua. La historia de Erzsébet fue el punto de partida para *La condesa sangrienta* (1966 y 1972) de Alejandra Pizarnik y para la presencia oblicua y constante del mismo personaje en *62/modelo para armar*

(1968), la novela experimental de Julio Cortázar. De estas transfiguraciones literarias destaca la de Alejandra Pizarnik, que es para mí uno de los puntos más altos de su obra literaria.

3

Valentine Penrose (1898-1978), escritora y artista plástica de filiación surrealista, recogió relaciones, documentos y algunos motivos legendarios que le permitieron publicar, en 1962, *Erzsébet Báthory, la comtesse sanglante*, libro que se sitúa en la intersección entre la novela y la historia. Es un relato gótico, con intertextualidades vampíricas y una atmósfera que anuda elementos tenebrosos y violentos en un lenguaje sumamente refinado. Sus páginas exploran el linaje de la condesa, su niñez, su matrimonio temprano, su locura homicida al quedar viuda y el proceso judicial que cerró su historia. Se trata de un personaje dual que combina los lujos y la obsesión por la juventud y la belleza con el sadismo y los cadáveres mutilados en los sótanos de su castillo. Las páginas de Penrose subrayan la espiral de violencia que arrastra a todos: a la condesa y sus brujas siervas, al cortejo degenerado que la acompaña, al marido guerrero y alcanza a otros personajes siniestros, ajenos a su círculo, como el mariscal Gilles de Rais, asesino de niños, cuya historia dio origen al *Barba Azul* de Perrault. Es la recreación oscura que explora las pulsiones destructivas de nuestra especie y su inclinación a las transgresiones.

La figura de la condesa sedujo a Alejandra Pizarnik y la llevó a redactar un ensayo enriquecido con cuadros narrativos de la historia. No se trata de una traducción, ni de una recreación. Es un proceso de apropiación que ofrece unos frutos transfigurados que se independizan del personaje diseñado por Penrose. Narrador, asesina y víctimas forman una esfera en la que todos conservan la equidistancia de un centro que los conecta y al que el lector también se dirige.

Para Pizarnik, *La condesa sangrienta* es el hallazgo de una forma, la vía para dejar el verso, el poema en prosa previsible y los recursos que ciñen el modelo narrativo convencional. La redacción de este texto surge en un momento de búsqueda formal y de exploración de las posibilidades expresivas de la prosa. Pizarnik era consciente de ello y algunas entradas en sus diarios lo atestiguan, como la del 26 de junio de 1962:

Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie. Tal vez si me obligaran a ver, si me obligaran a expresar fielmente lo que veo. La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo. Pero contar en vez de cantar. (Pizarnik, 2005, p. 225)

Hay dos aspectos sugerentes en esta confesión. La necesidad de trasladarse del *canto* al *cuento* como una vía para conectarse consigo misma y con la realidad (quebrar esa

“desobligación”) y la fuerza reveladora que se le confiere a la visión. Obligarse a ver y a expresar esas visiones, por duras que sean. Sin embargo, hay una interferencia: la imposibilidad de conseguir un flujo narrativo. Pizarnik resolvió este obstáculo quebrando las expectativas de los géneros: narrar, recrear, traducir, reflexionar, imaginar. Y ajustar todos estos componentes en un discurso fluido y libre que se abre a una nueva forma de poesía. Un acto genuino de *poiesis*, de creación para perfeccionar la dinámica de la mirada.

El mirar es, así, el resultado. Mirar a un personaje sin pestañear. Espiar su historia siniestra, sus transgresiones indecibles, porque la observación se adueña del objeto de la mirada, lo fusiona con el ojo que mira. No hay, pues, distancia entre la historia de Erzsébet y Alejandra. La condesa es la manifestación de la parte oscura de la poeta argentina. Vuelvo a otra entrada del diario que corresponde al 4 de agosto del mismo año:

Un rostro frente al tuyo. Mirarlo. Mirarlo para que no haya mirar sin ver. Mirando un rostro con pasión y necesidad sucede, sin que lo sepas sino mucho después, que no lo has mirado. ¿Cómo se produce esta omisión? Tú miras, has mirado, no perdiste ningún gesto, ningún movimiento: bebiste de ese rostro como solo puede beber una sedienta como tú. Te despides, te alejas invadida por ese rostro que miraste sin fin. (Pizarnik, 2005, p. 255)

Pero ¿cuál es la posición de esa mirada? *La condesa sangrienta* está conformada por doce escenas cuyo núcleo, como ya lo señalamos, aborda las torturas, aberraciones, crueldades y crímenes de Erzsébet Báthory. No hay en el relato un orden cronológico (a pesar de que en la última de las escenas se nos ofrece el final de la condesa), sino una serie de instantes congelados. Es casi un retablo que anuda escenas cuyo anclaje es el mal sobrehumano que puede albergar una persona. Ese carácter inmóvil de la historia se simboliza en la escena titulada *Torturas clásicas*. Es el invierno y la condesa viaja cubierta de pieles en su carruaje. De pronto empieza a torturar a alguna muchacha de su séquito y, hastiada, la abandona después de un rato, en la nieve. La condesa pide agua y se la arroja a la joven desnuda que se convierte paulatinamente en una estatua de hielo. El fragmento puede observarse como un arte poética: la escritura congela una escena, la preserva fuera de su espacio y tiempo y luego la articula con otras escenas a la manera de las cuentas de un collar de joyas monstruosas. Cada pieza es independiente, pero igualmente pertenece a un todo. Esta discontinuidad se manifiesta también en la misma estructura del lenguaje empleado. Hay una confusión en el uso de los tiempos verbales; en algunos puntos los hechos son narrados en presente; en otros, en un pretérito indefinido. Esta elección aleja de un tiempo preciso al relato: la historia sucedió en el siglo XVI de una Hungría bárbara, pero sigue presente, es el retorno o la recuperación a través del acto de la escritura.

El carácter intemporal de la historia permite que ella se manifieste como actualidad.

Los actos terribles ocurren en el momento de la escritura y la lectura, tanto para el narrador-manipulador-ensayista, como para el lector; ambos son observadores participantes en una dinámica de tres fuerzas. *La condesa sangrienta* puede así representarse con un triángulo en el que se interconectan los tres vértices que serían estas fuerzas: una aventura formal y estética, una exploración de las zonas ocultas que albergamos en las zonas prohibidas de nuestro interior y una preparación para la muerte. Tres artes. Un arte poética, un arte de exploración interior y un arte de morir.

En tanto arte poética, *La condesa sangrienta* asume la escritura como transgresión e indagación de las zonas más oscuras, aquellas en las que lo humano se adelgaza y solo queda un universo arcaico y animal en el que luchan fuerzas incomprensibles. El epígrafe es elocuente en este sentido “El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza”. Fiel a sus raíces surrealistas, Pizarnik escribe atraída por la “belleza convulsiva” que avizoraba André Breton. La literatura y la poesía encarnan una búsqueda atroz. Frente a la literatura convencional y complaciente, Pizarnik le otorga un valor estético a la crueldad. Todas las páginas brillan en su equilibrio, en su ritmo cuidado, en el uso calculado de las imágenes. El embellecimiento de lo más atroz: el equilibrio que se ancla en lo desequilibrado. Pizarnik no recusa ni juzga a la condesa:

Entonces, ninguna compasión, ni emoción, ni admiración por ella. Solo 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, 2001, pp. 295-296)

El narrador se limita a ser oficiante de un ritual que pueda neutralizar la melancolía y alcanzar la limpieza interior. Hay en “El espejo de la melancolía” un fragmento en el que se comparan las atrocidades de Erzsébet con una “cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente” (Pizarnik, 2001, p. 290). Todo el libro es análogo a esa caja de música que ofrece una cadencia hipnótica: es casi una danza, un ballet de figuras y colores en el que surge una incongruencia, “un ritmo trastornado”. La disonancia entre lo atroz y lo bello se vuelve, así, el aliento formal de esta historia.

La disonancia planteada puede mirarse y escucharse, se asoma a un espejo y retorna a quien escribe las escenas. En el mismo fragmento de “El espejo de la melancolía”, Pizarnik revela una dialéctica entre un afuera y un adentro:

Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el adentro melancólico resulte absurdo e irreal y constituya la farsa que todos tenemos que representar. (Pizarnik, 2001, pp. 290-291)

La autora subraya las palabras *afuera* y *adentro*. Creo que con ellas Pizarnik quiere

destacar un proceso de identificación. *Afuera* está Erzsébet, pero ella encarna el *adentro* de la voz que enuncia la historia. Se convierte en personaje a representar. Así se alcanza el segundo vértice del triángulo. Pizarnik se vale de Erzsébet o Pizarnik es la misma *condesa sangrienta*. Una entrada de su diario de 1968 atestigua la orientación de su escritura y sutilmente la invasión del personaje:

¿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, 2005, p. 464)

No cercenar al sujeto biográfico que se abandona totalmente a lo que escribe. El resultado es la unión entre personaje y autor hasta volverlos una identidad indisoluble. Es la dinámica de mirar un rostro hasta descubrir en él las propias facciones. Hay una entrada del diario correspondiente al 13 de marzo de 1965, en la que Pizarnik tiene una especie de visión:

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, 2005, p. 398)

¿De quién se narra aquí? Se muestra una figura —la bella condesa B— que corre. Importa el correr, el desplazarse y el despojarse de ese ropaje blanco bañado de sangre. Necesita cambiarse. No es un fragmento de *La condesa sangrienta* lo que se ofrece en estas líneas, sino la confidencia guardada en un diario. Correr y despojarse para que otro alguien use el vestido y se siente a contemplar, a recibir más sangre. Ese alguien es Alejandra Pizarnik y la condesa la alude oblicuamente, la insinúa. La narradora Mariana Enríquez —quien tiene una sensibilidad gótica y macabra— señala en un perfil dedicado a Pizarnik que “Alejandra debió sentir un enorme atractivo y hasta una peculiar identificación con la macabra condesa: la belleza convulsiva del personaje, ... la relación erótica con las muchachas, el deseo de juventud, la voracidad” (Enríquez, 2011, p. 413). La sangre y el tiempo. Para la condesa, con una sombra vampírica, la sangre es el fluido humano que puede someter al “demonio de la decrepitud” (Enríquez, p. 414), a la vejez que avergüenza. Hay en Erzsébet una obsesión por detener el transcurso del tiempo, por fijarlo como las estatuas de hielo de las muchachas o como la hierática dama de hierro. En Pizarnik existe también una guerra contra el tiempo, aunque posee un rostro distinto: es la búsqueda de una infancia idealizada, un espacio inocente que no está contaminado por la presencia de la muerte. Sin embargo, esta intemporalidad es ambigua; Pizarnik y Báthory niegan el tiempo que las lleva a la muerte, pero igualmente la persiguen hechizadas. Erzsébet es la encarnación misma de la muerte y a Alejandra Pizarnik solo le faltaba un último impulso para llegar al suicidio.

Se sitúa aquí el tercer vértice del triángulo. Báthory es una especie de guía que devela

las sombras interiores del sujeto biográfico y que le muestra el camino de la muerte. Se puede decir que, en su última etapa, Pizarnik no escribió acerca de la muerte, sino que sus textos eran la cartografía de ese proceso, los pasos paulatinos al suicidio final.

Es el año de 1614. Una mujer muy blanca y delgada está emparedada en una habitación de su castillo. El frío es muy intenso. Pero también es el 25 de septiembre de 1972 y una mujer de 36 años ingiere cincuenta pastillas de seconal. Alejandra Pizarnik elimina a la persona para que su obra la encarne. Y eso solo puede ocurrir en la muerte como bien le había enseñado Erzsébet Báthory. Dicen que en un pizarrín de su habitación hallaron la siguiente anotación:

no quiero ir
nada más
que hasta el fondo

REFERENCIAS

- Enríquez, M. (2011). Alejandra Pizarnik, vestida de cenizas. En L. Guerriero (Ed.), *Los malditos* (pp. 393-419). Ediciones Universidad Diego Portales.
- Graziano, F. (1984). *Alejandra Pizarnik. Semblanza*. FCE.
- Penrose, V. (1985). *La condesa sangrienta*. Siruela.
- Pizarnik, A. (2000). *Poesía completa*. Lumen.
- Pizarnik, A. (2001). *Prosa completa* (A. Becciu, Ed.). Lumen.
- Pizarnik, A. (2005). *Diarios* (A. Becciu, Ed.). Lumen.