

Espejo y melancolía

La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik

Olga Grau

*Más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia.*

(De *Arbol de Diana*, Alejandra Pizarnik)

He tenido muchos amores –dije- pero el más hermoso fue mi amor por los espejos.

(De *Extracción dl la piedra de locura*, Alejandra Pizarnik)

*Yo de niño temía que el espejo
me mostrara otra cara o una ciega
máscara impersonal que ocultaría
algo sin duda atroz*

(De “El espejo”, Jorge Luis Borges)

Alejandra Pizarnik lee y comenta el poema de Valentine Penrose sobre la Condesa sangrienta; Penrose lee documentos relativos a la Condesa Báthory y escribe su poema; yo misma leo a Pizarnik. Cada una, en una especie de cadena femenina, “desea sorprender las huellas del deseo del otro”¹, de la otra, para referir su propio deseo. La lectura que hago del texto de Pizarnik, *La Condesa Sangrienta*, es una lectura del carácter especular de su texto y del espejo, como significante decisivamente presente en esa obra. Miramos a Pizarnik a través del espejo, del reflejo, la repetición, aunque transformada, de algo que sobrecoge: el tiempo *del* cuerpo y *en* el cuerpo y su mortalidad. No hay inocencia en la elección del texto del que se ocupa este ensayo. Lo busco y lo deseo.

La lectura, como decíamos, es sobre lo especular que hay en el texto de Pizarnik, donde el espejo es el significante de mayor fuerza, que nos devuelve

¹ Le Galliot, Jean, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y Práctica*. Editorial Hachette, 1977, p. 227-

la realidad en simetría invertida o copia enrevesada, lugar de emergencia de todo imaginario, en su dualidad de ficción y realidad.²

En la sección subtitulada “El espejo de la melancolía” de *La Condesa Sangrienta* aparece introducida por primera vez la escritora, nombrada a través de las formas verbales “continúo”, “creo”, “pienso”, “comento”, “quiero”. Nos parece sintomático que precisamente en este acápite sobre el espejo y la melancolía aparezca ella manifiestamente nombrada como un yo, un yo actuante que se muestra como sujeto de la escritura. La huella de sí misma aparece también nombrada en plural, “podemos conjeturar” “comprendemos”. Y si relacionamos con la última forma en primera persona que usará en el capítulo que sigue, “traduzco”, se configura un lugar de escritura desde una suerte de traducción, de versión, de repetición -en otros significantes- de algo que se evoca, que pulsiona para manifestarse de manera oblicua, diciéndose y desdiciéndose.³ La escritura que refiere el doble de la condesa, su imagen en el espejo, dobla también la propia escritura donándonos un pliegue sugerente.⁴

² Lacan ha mostrado lo decisivo que es el espejo en la constitución del yo sustantivo (moi), en el proceso de identificación, al ocurrir allí la asunción de una imagen (*imago*), imagen especular que será la “matriz simbólica en la que el yo formal se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto.”, asimismo, “tronco de las identificaciones secundarias.”

Nos parece interesante, al mismo tiempo, la reflexión que hace Umberto Eco en su ensayo “De los espejos”, en donde problematiza el concepto de simetría inversa. Los espejos no invierten: “El espejo refleja la derecha exactamente donde está la derecha y la izquierda donde está la izquierda. Es el observador (ingenuo hasta cuando hace de físico) quien por ensimismamiento se imagina ser el hombre que está dentro del espejo y, al contemplarse, advierte que lleva, pongamos, el reloj en la muñeca derecha. Pero el hecho es que lo llevaría si él, el observador, fuera quien está dentro del espejo (*Je est un autre!*). En cambio, quien evita comportarse como Alicia y no penetra en el espejo, no sufre esa ilusión. Tanto es así, que todos, por la mañana en el baño, conseguimos usar egregiamente el espejo sin comportarnos como espásticos”. Eco, Umberto, “De los espejos”. En: *De los espejos y otros ensayos*. Editorial Lumen, Barcelona, 200, p.15.

³ El contenido de las formas verbales referidas a su yo es la que sigue: “Continúo con el tema del espejo”, “Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado”, “Quiero recordar, además, que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio”, “Y pienso en Erzébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo medían los gritos de las adolescentes”; “El libro que comento en estas notas lleva un retrato de la condesa”; “Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su propia morada”. “Y ahora comprendemos por qué sólo la música más arrebatadoramente triste de su orquesta de gitanos o las riesgosas partidas de caza o el violento perfume de las hierbas mágicas en la cabaña de la hechicera o -sobre todo- los subsuelos anegados de sangre humana, pudieron alumbrar en los ojos de su perfecta cara algo a modo de la mirada viviente”, “Traduzco la plegaria:...” (Los subrayados son míos).

⁴ En uno de esos fenómenos, también estudiados por el psicoanálisis, relativos a la repetición y a la puesta en abismo, encuentro en medio de este escrito, casualmente, si es que se trata de casualidades, en el escritorio de una amiga un artículo de Silvia Molloy incluido en el libro *Sexo, sexualidades en América Latina*, donde Molloy llama la atención en la aparición de la condición lésbica de Pizarnik en el mismo capítulo que ha servido de eje para este ensayo y que constituye el interés de mi reflexión. Es curioso que se produce en esta experiencia del encuentro de dos escrituras algo así como los gestos jubilatorios que tienen lugar frente al espejo de quien constituye en una de sus fases su identidad: encontrar ideas propias o semejantes en una

Las simbologías del espejo y de la sombra han sido consideradas desde el psicoanálisis como formas del *doble*, como formas donde lo siniestro aparece, donde aquello que nos es familiar se transforma en infamiliar, espantoso, inquietante. Freud muestra en su ensayo sobre lo siniestro (lo *unheimlich*) que la voz “heimlich es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, unheimlich. Unheimlich es, de una manera cualquiera, una especie de heimlich”. Y esta ambivalencia se presenta de manera palmaria en la superficie del espejo donde un yo parece no coincidir consigo mismo, en su reflejo, siendo esa incongruencia motivo permanente de inquietud, que moviliza o da cuenta de las fantasías siempre imposibles de ser uno, de ser un sujeto absoluto. El tema del *doble* es uno de los temas que aborda Freud en ese ensayo y su investigación sobre su origen en fuentes infantiles. El doble toma las formas de “desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo”, formas que nos sirven para abordar la relación de la condesa con el espejo y con las doncellas, lo que mira en él y lo que mira en ellas. Nos dice Freud que el tema del “doble” ha sido investigado minuciosamente, en un trabajo de Otto Rank que versa sobre tal asunto. Ese autor “estudia las relaciones entre el “doble” y la imagen en el espejo o en la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte” y afirma que el “doble” fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un “enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte”. Tanto en el narcisismo primitivo que domina el alma del niño como en la del hombre primitivo estará presente el “doble” como asegurador de la supervivencia y, superada esa etapa, se convierte en un siniestro mensajero de la muerte.⁵

Espejo y sombra son figuras recurrentes en la escritura de Pizarnik, que la emparenta con otros poetas, donde vemos un juego de relaciones que versan sobre la búsqueda de sí mismo y de su pérdida, del transcurrir del tiempo en el propio cuerpo, la relación del yo consigo mismo y con la palabra. De acuerdo a Freud, el “doble” también incorpora “todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío”. Como el doble de Pizarnik, la cantante de blues.

autora reconocida (la necesidad de la genealogía femenina (Irigaray)). Pero también se siente inevitablemente una resta: ya lo dijo ella. Ya fue dicho. Queda una escapatoria: se dijo no del mismo modo y tomando otra punta del hilo.

⁵ Freud, Sigmund, “Lo siniestro”.

Pizarnik nos refiere que Erzébet Báthory era una de esas “criaturas que habitan los fríos espejos”, que ha hecho del espejo su morada. “Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada”. El espejo había sido diseñado por ella misma y tenía una característica particular, unas salientes que le permitían, apoyada en ellas, pasarse horas en su propia contemplación sin fatigarse. Prolongada ella misma en esa prótesis especular, ni el cuerpo ni la mirada se fatigan; con el apoyo del espejo y de sus efectos satisface una particular libido. Podemos presumir que el diseño del espejo hacía que su cuerpo estuviera muy próximo a éste, de tal modo que el entorno desaparecía o se reflejaba precariamente, siendo ella el centro de lo reflejado en él, doblándose en su superficie. Esa cercanía podría también gatillar y alimentar un deseo autoreferido, una atmósfera de autoerotismo y de encuentro consigo misma en la superficie fría del espejo. Tal vez esta superficie era empañada a veces con su aliento, reflejándose como propia ensoñación a través de su vaho, el mismo con que se confirma, en su ausencia, si el cuerpo ha perdido la vida. Tal vez se besaba a sí misma encontrando en ese frío beso la promesa angustiada de la muerte, o, quizás, simulaba besar a alguien distinto o distinta a ella, frustrando (frotando) la superficie fría toda posibilidad de encuentro amoroso, aun ensoñado, con otro cuerpo⁶. No encuentra a la otra más que en la muerte, no se encuentra a sí misma más que con relación a la muerte.

El espejo no sólo es morada de Erzébet, sino también su prisión. No puede escapar de su propia contemplación, obsesiva mirada escrutante que debe develarle permanentemente su cercanía o distancia de la muerte. Erzébet mira la muerte a través de sí misma, contempla su resistencia y su pavor, deseando una existencia imposible, que no pudo ni podrá ser, la inmortalidad, que abra al vivir las innumerables posibilidades de la vida y que son impedidas por ella.

La condesa en la contemplación permanente de sí misma habita como reflejo de sí. Ella misma se transforma en un reflejo, en una existencia que necesita de la sangre y la carne de otras mujeres, plebeyas y de alta alcurnia; su existencia fantasmal requiere de la materia de cuerpos violentados por su deseo de realidad. Sus dolores, que podemos entender como el exceso de la falta, en el sentido lacaniano, son aliviados sólo con los alaridos de las

⁶ “Y a propósito de espejos: nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por el contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial vivió sumida en un ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en sus noches de crímenes.”

muchachas. Las situaciones límites que padecen los cuerpos jóvenes llevados a la muerte por su propia mano u ordenando las manos de sus sirvientas, producen las condiciones de su propia vida. La condesa Báthory se produce a sí misma permanentemente para escapar de su fantasmalidad, de la mirada narcisa, de la impasibilidad, de su melancolía.

Si la condesa no siempre estaba solitaria en el ejercicio de sus placeres sádicos, de acuerdo a algunos testimonios, ese otro alguien era una mujer vestida de mancebo. Se hace par de una mujer que no puede disputarle, en su disfraz, la condición real de su femenino, pero que tampoco es la condición masculina que le reste poder, el poder femenino de su reflejo. La condesa no establece relación especular con los hombres, sino con las mujeres, y así ejerce puramente su poder. No hay pene, no hay penes, pero sí presencia fálica en el manejo de poder que hace la condesa contra las mujeres, poder de penetración, de utilización de los cuerpos en la re-producción de la angustia de perder aquello que los hombres más quieren en las mujeres, juventud y belleza para apropiarse de ellas. La relación (lucha) de los sexos está presente en la lucha contra la propia muerte, en la lucha contra el estigma de la vejez y el deterioro.

Caminemos de vuelta al espejo. Éste satisface en el texto múltiples alusiones. Alude a la morada fría y solitaria de algunos seres, a la homosexualidad y a la melancolía. Pizarnik parece ofrecernos una perspectiva de la homosexualidad femenina desde la figura del espejo. Nos dice “Y a propósito de espejos: nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por el contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía.”. Nos llama la atención la expresión “a propósito de espejos” referida a la homosexualidad. ¿En el espejo puede leerse la homosexualidad?; ¿es la homosexualidad un asunto que concierna al espejo, al doble de sí?; ¿es la homosexualidad una repetición, un doblez? El amor de la condesa a su propia imagen podría no sólo leerse desde la fijación narcisista, sino como la disposición a lo femenino, lo femenino como deseo, que cobra, en la condesa, ribetes sádicos y paranoicos espeluznantes. El texto citado más arriba prosigue: “En lo esencial, vivió sumida en un ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en las noches de sus crímenes. Luego algunos detalles son obviamente reveladores: por ejemplo, en la sala de torturas, en los momentos de máxima tensión, solía introducir ella misma un cirio ardiente en el sexo de su víctima”. Nos detenemos en los “detalles reveladores”. La introducción del cirio en el sexo de la doncella, sería, para Pizarnik, al parecer, un signo del deseo homosexual de la condesa, signo que nos parece necesario develar en su complejidad y que aquí dejamos pendiente

en algunas preguntas: ¿la introducción del cirio (o un sustituto) en la vagina femenina es la consumación del deseo de una mujer por otra?, ¿es necesario hacerse de la imagen fálica del poder sexual masculino, para ser mujer con otra mujer?, ¿el deseo femenino se copia en el deseo masculino de penetración en la relación con otra mujer?, ¿o es siempre el deseo algo penetrante, algo que requiere la penetración? Para Pizarnik, al parecer, penetrar con el símil fálico el sexo de la víctima revelaría la condición de homosexualidad de la condesa, marcado eso sí este deseo desde el placer sádico. Usar de la prótesis, (anteriormente hemos aludido al espejo como prótesis), extendiendo el cuerpo con algo que no se posee naturalmente, haciendo que el deseo se materialice en la forma del falo como instrumento de poder y de realización del deseo sexual. Hacerse finalmente del poder masculino para poseer lo femenino.

“Continúo con el tema del espejo”, nos dice Pizarnik y escribe sobre la melancolía con una particular inteligencia y sensibilidad. Describe de una manera extraordinariamente plástica el sentimiento de la melancolía y los modos de su huida. Melancolía y agitación maníaca se muestran desde alguien que sabe de sí en esos sentires. Leámosla.

“Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre esa inercia. [...] Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales, por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa *galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica*. Y más aún: hasta pueden iluminar ese recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente. Luego, cuando se acabe la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y el silencio”. (El subrayado es mío).

“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 tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el adentro melancólico resulte absurdo e irreal y constituya “la farsa que todos tenemos que representar”. “Pero por un instante –sea por una música salvaje, o una droga, o el acto sexual en su máxima violencia-, el ritmo lentísimo del melancólico no sólo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes”.

De acuerdo a las citas precedentes, la melancolía tiene el color negro, un sonido disonante, un ritmo de una lentitud extraordinaria, removibles sólo con emociones y experiencias de éxtasis frenético. El melancólico requiere de conmociones emocionales poderosas para salir de su marasmo, de su

enlutamiento, de su inercia, de su detención, para encontrarse con el mundo, para poder sentir la vida, en la dicha y el delirio. La opacidad del espejo del alma refleja sólo los destellos intensos. Se desea otro lugar donde se experimente la vida, donde la vida no sea pura ficción y especulación. Dice Pizarnik en un poema “¿Cómo no me suicido frente a un espejo/y desaparezco para reaparecer en el mar/donde un gran barco me esperaría/con las luces encendidas?/¿Cómo no me extraigo las venas/y hago con ellas una escala/para huir al otro lado de la noche?” Pero también hay un saber de que todo sigue igual: “Pero mis brazos insisten en abrazar el mundo/porque aun no les enseñaron/que ya es demasiado tarde”. Se está prisionera de lo irremediable. Todo puede ser extremado, el negro, el rojo, pero persiste el que nada ni nadie pasa en el interior del sujeto melancólico.

Y volviendo al texto de *La Condesa Sangrienta*: “Al melancólico el tiempo se le manifiesta como suspensión del transcurrir –en verdad, hay un transcurrir, pero su lentitud evoca el crecimiento de las uñas de los muertos- que precede y continúa a la violencia fatalmente efímera. Entre dos silencios o dos muertes, la prodigiosa y fugaz velocidad revestida de variadas formas que van de la inocente ebriedad de las perversiones sexuales y aun del crimen.” El capítulo “El espejo de la melancolía” termina así: “El libro que comento en estas notas lleva un retrato de la condesa: la sombría y hermosa dama se parece a la alegoría de la melancolía que muestran los viejos grabados. Quiero recordar, además que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio”⁷.

La melancolía de la condesa no es el estado del que está sólo detenido, paralizado, trabado, replegado, es una melancolía agresiva, que siente el poder, el impacto, la influencia de las energías eróticas y tanáticas.

Erzébet contemplaba su propia belleza, con la mirada minuciosa y detallista y fascinada que nos puede producir contemplar algo bello. Pero la mirada de sus ojos fríos no es sólo arrobamiento, sino examen y control de las huellas del tiempo en el cuerpo. “La mayor obsesión de Erzébet había sido siempre alejar a cualquier precio la vejez”. Para contrarrestar las marcas materiales de la temporalidad adhiere plenamente a la magia negra buscando la “intacta y perpetua conservación de su “divino tesoro”. Juventud, belleza,

⁷ Existe un extraordinario ensayo de Humberto Giannini sobre la melancolía o estado de acedía, que es el término que utiliza en el desarrollo de su condición de pecado capital. “El demonio del mediodía”, es el que compromete al monje en el desierto, donde la luz del sol, puesta en el cénit, hace que nada tenga sombra, donde todo relieve o perspectiva se pierde. Y allí el monje experimenta la distancia de todo, nada parece tocarlo y esa distancia infinita de todo cuanto existe, es el pecado mismo, la pérdida de Dios, que podemos interpretar como aquello que posibilita la comunión con el mundo. El ensayo aparece acompañado de la imagen de un grabado de Durero, donde aparece un alma melancólica, y la propia imaginación nos trae la imagen del monje endemoniado, enloquecido por la in-diferencia de todo. El escrito puede verse en la revista *Teoría* 5-6. Departamento de Filosofía, Sede Santiago Norte, Universidad de Chile. Año 1974.

magia como conjura contra la muerte. Asociados al género femenino aparecen los valores de la juventud y la belleza como fuentes del poder de atracción que pueden las mujeres ejercer en los hombres (poder vicario del género femenino) y como espejos donde se miran las otras mujeres. “Espejito, espejito...” Perdemos poder como mujeres envejecidas, paso del tiempo valorado en contra de quien lo ha vivido.

“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 une rêve de pierre*. Siempre vivió rodeada de talismanes”. Sueño de piedra; fijación, inmovilidad, congelamiento, superficie fría, dura, refractaria a la huella fácil, a la receptividad liviana. Sólo una marca violenta, un golpe, podría hendir la piedra y el tiempo, tiempo que nos parece a veces tan liviano y que puede cobrar una densidad tal, que logra devastar los cuerpos más hermosos.

En la lucha violenta contra el tiempo parecía luchar la condesa contra su propio cuerpo, contra las fuerzas que lo transformaban en algo no deseable para ella misma, utilizando los otros cuerpos femeninos. Sangre de muchachas, “en lo posible vírgenes”, y de sangre azul, “para someter al demonio de la decrepitud”. Verter la sangre sobre el cuerpo, sobre su superficie, aunque fatalmente el tiempo inflige “algunos de los signos vulgares de su transcurrir” y no es posible detener “las execradas señales de la vejez” que hace del cuerpo un grabado, un lenguaje abismalmente superficial.

Nunca un joven varón, sólo mujeres campesinas, costureras, o de alcurnia. Erzébet sentía que “todo aquello era su derecho como mujer noble y de alto rango”, “Nunca comprendió por qué la condenaron”. Derecho, podríamos suponerle, que le confería también el poder de su belleza. Y con esta suposición hacemos complicidad con Pizarnik que releva la belleza de la condesa por sobre su perversión sexual o demencia, señalando su interés estético⁸. Es la belleza lo que pone en movimiento todo. Y podríamos entender la lucha de la condesa contra el horror del tiempo sobre su cuerpo, de una manera metafórica en Pizarnik, como la lucha por la palabra, una lucha atroz, el “combate por las palabras”⁹, por resistir el forado del lenguaje (Kristeva), y tratar de dar palabras a lo que no se deja nombrar. (Dice en su diario de 1961: “Hubiera preferido cantar blues en cualquier pequeño sitio lleno de

⁸ Ni a Penrose ni a Pizarnik, tal como ésta lo manifiesta, les interesa ahondar en la perversión sexual o en la demencia de la condesa Bathory, de por sí evidentes, sino más bien interesarse por lo que podríamos nombrar como la fuerza estética del personaje, su “belleza convulsiva” y “los valores estéticos de esta tenebrosa historia”.

⁹ El poema “Destrucciones” en *Los trabajos y las noches*, contiene esa expresión. Alejandra Pizarnik, *Semblanzas*. Frank Graziano, comp. p.92.

humo en vez de pasarme las noches de mi vida escarbando en el lenguaje como una loca”. La tensión palabra y vida es hablada en su poema “En esta noche, en este mundo”, “si digo agua, ¿beberé?/si digo pan ¿comeré?”. Y en su Diario de París de 1960: “¿Quién escribirá sobre el amor? No yo. Yo amo”). Pero también, lucha por la belleza de los nombres.

Curiosa relación con su belleza, podríamos imaginar, establecería la condesa, puesta en el encierro. Su propio cuerpo convertido en prisión. Prisión sobre prisión, cuerpo y castillo, castillo donde finalmente sería emparedada perpetuamente por otros, impedida de cualquier deseo de salida, atrapada, víctima de los estragos del tiempo sin ninguna compensación sádica posible. “La prisión subía en torno suyo. Se muraron las puertas y las ventanas de su aposento. En una pared fue practicada una ínfima ventanilla por donde poder pasarle los alimentos.” Casi sin luz, la condesa, sin visión, en la imposibilidad de poder volver a contemplarse, sin la mirada abarcativa de su cuerpo, sin espejo, casi sin cuerpo porque él existía más bien como reflejo. Esperamos, sin embargo, que algún placer tuviere en medio de la oscuridad del encierro, si es que “Le fascinaban las tinieblas del laberinto que también 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”. El subterráneo es el lugar de la realización de las pulsiones libidinales asociadas a las pulsiones de vida – afirmación de la inmortalidad, la pretensión de permanencia, de absoluta existencia, sin corruptibilidad. Pero la condesa sabe tanto de la muerte, del paso mortal del tiempo, que cada afirmación de la vida tiene que pasar por la muerte de la otra, su objeto de placer sádico.

Erzébet hace de la muerte su propio doble, invistiéndose ella completamente de las energías agresivas. ¿Qué rituales se cumplen en el subterráneo, qué cultos? Los actos de la condesa retrotraen a dimensiones primarias de los funcionamientos psíquicos, las pulsiones desnudas cercanas a la muerte. Si nos parece pavoroso lo que allí en el subsuelo ocurre, sabemos, asimismo, que algo de eso o todo eso somos capaces de cometer. Pizarnik termina su texto aludiendo a la libertad absoluta que hace de la criatura humana algo horrible: “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”.

El reino de la condesa es el subterráneo, la sala de torturas de su castillo medieval. En esta sala ofician viejas y horribles sirvientas, “instrumentos de una posesión”, mediadoras entre el deseo de su dama y el dolor de las doncellas, entre los gestos convulsos, los alaridos, jadeos e imprecaciones y la impasibilidad y la quietud de la condesa. Las muchachas heridas y exangües

acicatean el deseo y el placer de Erzébet y las viejas no son sino el instrumento que lo hace posible. Mujeres que rodean a la condesa. Mundo subterráneo femenino hecho a medida y gobernado por ella, que se vuelve más cruento a medida que pasan los años, en el borde de la cincuentena, en el transcurrir implacable del tiempo.

La condesa no siempre permanece contemplativa, impasible, “No siempre permanecía ociosa”. Sus acciones de colaboración eran: arrancar la carne de partes sensibles con pequeñas pinzas de plata, hundir agujas, cortar la piel de entre los dedos, aplicar a las plantas de los pies cucharas y planchas enrojadas al fuego, fustigar, hacer morir con agua helada, morder hasta sacar las carnes. Y en las “crisis eróticas”: decir palabras procaces a las suplicadas, imprecaciones soeces, emitir gritos de loba, reír por éxtasis provocado por el sufrimiento ajeno.

Pizarnik hace de la violencia femenina un objeto de escritura, y explora las formas crueles de la muerte por medios mecánicos o naturales realizados por mujeres sobre mujeres. Nos precisa que los tormentos producidos por la condesa son de dos géneros: las torturas “barrocas” y las de estilo “monótonamente clásico”. Las barrocas se relacionan con operaciones sobre el cuerpo de las doncellas que lo hacen ser un objeto cautivo, atrapado, sin salida la “virgen de hierro”, la “jaula mortal” y la “muerte por agua”. Las de estilo clásico son las flagelaciones, los cortes, incisiones, quemaduras, inmersiones en agua helada, desollamientos. Todas las torturas conducen finalmente a la muerte, ese es su destino.

En la “virgen de hierro” será el abrazo, el “perfecto abrazo” el que cause la muerte. Un precioso y siniestro abrazo, donde el cuerpo femenino bello – la virgen de hierro- contiene la violencia de la destrucción de otro cuerpo bello. La “autómata”, que podemos leer como el doble de la condesa, bella, de su tamaño, de cabellos largos, con el color de la piel, desnuda, con collar de piedras preciosas, emitiendo sonidos horribles y sonriendo levanta los brazos y abraza a una joven igualmente hermosa y viviente, abrazo del cual ya no saldrá. En esa escena estamos ante lo siniestro, donde sonrisa y abrazo, gestos de la cercanía amorosa, se vuelven horripilantes. La máquina de la muerte mata sonriendo saliendo puñales de sus senos abiertos. Senos que no nutren, sino que hacen manar de los senos vivos su fluido sanguinolento. Freud ya se había referido a lo siniestro que comportan los seres autómatas y citando a Jentsch dice que “la duda sobre si en verdad es animado algo en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte” genera el sentimiento de lo siniestro. La muñeca animada e inanimada de la condesa realiza su mecánico trabajo; maquínicamente la condesa cumple su deseo y realiza su mortífero placer.

En la muerte por agua es la dureza del agua congelada vertida sobre el cuerpo la que lo inmoviliza. El cuerpo se frigoriza, se hace inerte, se hace uno con el hielo. En la primera forma es el medio mecánico el que atrapa y mata y en la segunda forma es el medio natural utilizado en provecho de la muerte.

En la jaula mortal, la doncella se hace esclava del gesto de la sirvienta, que a través de los barrotes de la jaula la punza haciéndola retroceder. Como la jaula está tapizada de cuchillos y puntas de acero hunde en su cuerpo estas puntas, y crea de ese modo la apariencia del suicidio. La prisionera se clava a sí misma, en una libertad de movimientos acorralados. Cuerpo penetrado para derramar su sangre sobre la condesa que se sitúa bajo la jaula colgante de una polea. La “gracia de la jaula” es que la prisionera intente huir en el espacio cerrado, desear la salida, evitar el dolor infligiéndose otro, el mortal. La condesa está impasible, casi indiferente. Recibe la sangre como si fuera sangre menstrual de la prisionera, la recibe desde abajo, por el hueco, los huecos del piso de la jaula. El rojo de la sangre contrasta con la palidez del rostro que hace juego con el blanco del vestido. La condesa se viste de blanco para quedar vestida de rojo. Mujer en trance en la metamorfosis del color. La vida es la sangre, que se recibe de otro cuerpo. No al modo de una transfusión, del cuerpo en conexión con otro cuerpo. No es la mezcla de las sustancias, sino pura superficie de la vida entregada a través de la muerte. No hay vampirismo tampoco, en sentido estricto, nada se succiona. El vestido teñido de rojo se impregna de tal manera que se hace necesario cambiarlo por otro tan blanco como el anterior. Y de rojo no sólo se tiñe el vestido, sino los muros, el techo y el suelo, materias que son el marco de las torturas.

Los cuerpos de las víctimas sufren incisiones, cortes, quemaduras. Se cosen las bocas para impedir los gritos. Los cuerpos son penetrados por el poder de la condesa, la mujer del castillo de Csejtne penetra los cuerpos de otras mujeres, gozando hasta el orgasmo esa penetración mortal. Las doncellas son intercambiables, siendo indiferente su valor particular, sólo valen como sangre de un cuerpo joven y bello, como fluido de conjura de la vejez y la muerte. La condesa mata lo que suscita placer a su mirada, sacrifica los objetos de su actitud contemplativa por preferir los efectos materiales de embellecimiento y preservación de la juventud que esos cuerpos pueden depararle. Extrae de los cuerpos, de manera cada vez más obsesiva y violenta – de las agujas y alfileres al degollamiento-, a medida que el tiempo va dejando sus marcas en ella, la materia más excelsa de las otras mujeres que paulatinamente pierden la capacidad de reflejarla a sí misma. Las jóvenes le fascinan y la agujonean en su orgullo vanidoso y narcisista. Se agudizan las torturas y se incrementan los crímenes. Los vínculos que establece con las doncellas son fugaces y pasajeros, de intenciones y propósitos unilaterales que

acentúan la relación asimétrica de quien tiene el poder y de quienes lo padecen. Placer y temor, los dos polos de esa relación de poder, pero que pueden condensarse en el mismo temor: temor a la muerte. La muerte se deja ver y sentir de muchas maneras, y cada quien opera formas de distanciarla, pero ella se muestra precipitadamente siempre, aunque se le espere.

Quisiéramos terminar este texto con una observación de uno de esos actos fallidos de omisión que tanto gustaba explorar a Freud. En la edición del Fondo de Cultura Económica de *La Condesa Sangrienta*, que aparece junto a parte de sus diarios y poemas, se produce un *desplazamiento* concreto, material, que no es posible eludir y que nos sorprende como falla editorial. El prefacio o palabras introductorias de la obra aparece bajo el nombre del primer capítulo llamado la “Virgen de Hierro”; la “Virgen de Hierro” en el capítulo “Muerte por agua”; la “Jaula mortal” en “Torturas clásicas”; y así sucesivamente, hasta caer en el silencio, en el borrado y barrido, el contenido del capítulo “Medidas severas” que ha sido sustituido por el del “Castillo de Csejtne”. No hay medidas severas para los crímenes de la condesa, ellos quedan impunes. Se economizan, en el fondo. Una sonrisa parece esbozarse en su espectro.¹⁰

¹⁰ La edición en cuestión es *Semblanza*, introducida y compilada por Frank Graziano. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1992. El texto omitido debiera seguir a la página 234, con su título apropiado, y en su lugar comienzan los Diarios de Alejandra Pizarnik. ¿Paga las culpas de la condesa en su tormento de escritura?