

LA CONDESA SANGRIENTA CON LAS ILUSTRACIONES DE SANTIAGO CARUSO

Por José Amícola¹

amicolson@arnet.com.ar

Universidad Nacional de La Plata - Argentina

RESUMEN

El texto que comentamos presenta un estatuto controvertido, en tanto es la enésima variación acerca de la vida ominosa de la Condesa Erzbet Báthory, quien en 1600 asesinó a más de 600 muchachas en su castillo húngaro. Lo que fascina a Alejandra Pizarnik, como poeta, para decidirse a escribir una glosa en prosa de la biografía de Valentine Penrose es la pulsión de muerte que se agita en el fondo de la historia original. Sin embargo, al colocar los verbos en presente la narración boicotea una concatenación de crónica, a lo que se suma la fragmentación del relato. En ese operativo en el que la Condesa torturadora no mancha sus manos con la sangre ajena existen ayudas “de cámara” que incitan a la magia negra y la intensificación de la tortura. Esas figuras monstruosas le dan pie al ilustrador Santiago Caruso para realizar la postrera intervención a la historia de la mano del texto de Alejandra Pizarnik. El ilustrador no hace más que mirar en la dirección que el ritual nos indica. Los baños de sangre que traerían la juventud y son también el hilo conductor de las ilustraciones dan la base para la aparición del rojo en las pinturas que acompañan al texto, junto al blanco y el negro, como colores básicos para aquilatar la desmesura de la historia con la que la voz lírica de Pizarnik se solaza en una identificación sublimada.

Palabras clave: Sangre; Tortura; Castillo gótico; Ritual; Muchachas.

LA CONDESA SANGRIENTA WITH ILLUSTRATIONS BY SANTIAGO CARUSO

ABSTRACT

The text before us presents a controversial statute, as is the umpteenth variation on life of the ominous Countess Erzbet Bathory, who in 1600 killed more than 600 Hungarian girls in his castle. What fascinated Pizarnik as a poet, and brought her to decide to write a commentary in prose from the biography by Valentine Penrose is the death drive that stirs in the background of the original story. However, by putting the verbs in the narrative present Pizarnik boycotts the gothic tale, as a chronic concatenation, and so doing, she adds a new layer to the fragmentation of the narrative. In this operating mode in which the Countess torturer does not stain her hands with the blood of others, are there “chamber maids” that encourage the black magic and the intensification of torture. These obscure figures give standing to Santiago Caruso’s intervention as illustrator for a new interpretation of the history. The illustrator does nothing but to look in the direction that the ritual shows us. The bloodshed that would bring youth and is also the theme of the illustrations give the basis for the appearance of red in the paintings that accompany the text, along with white and black, as basic colors to gauge the enormity of the history with which the lyric voice Pizarnik delights herself in a sublimated identification.

Key words: Blood; Torture; Gothic Castle; Ritual; Girls.

¹ José Amícola es Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Doctor en Letras por la Universidad de Gotinga, Alemania. Desde 1986 a 2012 fue profesor titular en la Universidad Nacional de La Plata. En 2013 fue nombrado Profesor Consulto en la misma Casa de Estudios. Su publicaciones principales son: *Sobre Cortázar* (1969), *Astrología y fascismo en la obra de Arlt* (1984), *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector* (1992), *De la forma a la información* (1997), *Camp y posvanguardia* (2000), *La batalla de los géneros* (2003), *Autobiografía como autofiguración* (2007) y *Estéticas bastardas* (2012)

*“no me entregues,
tristísimo medianoche,
al impuro mediodía blanco”*

“El corazón de lo que existe” en
Los trabajos y las noches de Alejandra Pizarnik

La tradición literaria gótica tiene su inicio en el siglo XVIII inglés, en un momento que la historia del arte cataloga como el Rococó. Las características de este estilo relamido pueden concentrarse en su gusto por la representatividad cortesana ampulosa, heredada de los siglos precedentes, pero con el agregado ahora de una confianza creciente en los *trompe-l'oeil* y las figuraciones que retoman el pasado en un intento por detener el paso del tiempo. El gusto retro por el coleccionismo llevó a los nobles a una inclinación por un “revival” ligeramente falso de los tiempos antiguos. El así denominado “anticuarismo” no era más que una falsa fachada como las de las aldeas que el ministro Potiomkin (Potemkin en castellano) de Catalina hizo construir en las mesetas siberianas al paso de la reina para que creyera en la prosperidad de su reino. Durante el siglo XVIII, junto con el gusto por los fantasmas del gótico, las pelucas empolvadas imitando cabelleras canosas eran también la vana pretensión de ocultar la verdadera vejez y borrar el paso del tiempo. Lo aparente y lo verdadero trastabillan en ese juego de espejos deformantes del Rococó; pero los espejos no reflejan aquello que deberían reflejar. La mirada hacia atrás implica también la delectación por el mundo de los muertos y los fantasmas que rondarían a los vivos pidiendo justicia o reavivando el rencor y la venganza. Como canto del cisne de toda la época feudal, el siglo XVIII quiere revivir los esplendores del Barroco, remitiéndose a los brillos del pasado, quizás intuyendo que la mayor crisis de su historia se avecina gracias a algunas pocas señales que anuncian el Cambio.

La condesa sangrienta de la que hablaremos a continuación nos pone justamente frente a una encrucijada en la que conviven varios tiempos: la época de su creadora, Alejandra Pizarnik, más las múltiples capas geológicas de documentos, mitos y recreaciones que se van sumando desde la aparición de la siniestra figura de Erzbet Báthory en su castillo húngaro de Csejthe a comienzos de 1600.

Uno de los textos críticos más exhaustivos sobre *La condesa sangrienta* es el de la investigadora venezolana Patricia Venti de 2008. Para esta estudiosa es importante tener en cuenta que la obra de Pizarnik juega con varios niveles de sentido que implican la tradición gótica del siglo XVIII a la que me referí en un comienzo, a la que se suma el momento del Barroco del siglo anterior, a partir de un saqueo pertinaz de la tradición. No se puede dejar de mencionar que la poeta argentina lleva a cabo un trabajo de “filtrado” y traducción del texto de Valentine Penrose aparecido en París en 1957 bajo el título de *La contesse sanglante*, que había provocado admiración en el circuito literario del momento y encantado, además de a Pizarnik también a Cortázar. A partir de esa biografía novelada de la Condesa Erzbet Báthory, que Penrose había realizado traduciendo al francés material de documentación húngara, Pizarnik traduce a su vez al castellano desde el francés y glosa algunos fragmentos elegidos por ella para publicar en una revista mexicana, supuestamente como “reseña”. Báthory había sido contemporánea de Galileo, pero también de Menocchio, el famoso molinero llevado a la hoguera por hereje; tanto Galileo como Menocchio habían sido herejes discursivos que se habían hecho pasibles de blasfemias contra la institución eclesiástica. Otro es el cantar de la condesa húngara, quien había podido secuestrar, torturar y asesinar a más de 600 muchachas de su aldea en un acto de poder omnímodo. Ni la Iglesia ni el Estado levantaron un dedo contra ella hasta bien tarde.

Ahora bien, la reescritura de Pizarnik aparece como libro en la editorial Aquarius de Buenos Aires en 1971. Aquí estamos, entonces, ante la enésima reinterpretación del caso Báthory, ya que durante siglos esta historia truculenta había interesado con intermitencias a varios investigadores y así se había ido creando un mito que superaba con creces la realidad. Como se verá más adelante, pondremos en esta lista de recreaciones también a Santiago Caruso, el ilustrador actual de la última edición, en esta larga cadena de confluencias y aportes personales. ¿Puede hablarse de un plagio de la obra de Penrose para *La condesa sangrienta* de Pizarnik, cuando el resultado es tan diferente del que fue el disparador inicial? Es cierto que la poeta argentina, traduciendo del francés, y pensando en primera instancia en una reseña de *La Contesse sanglante* deja tácita la fuente, que sería

evidente al lector de la revista mexicana, y que la narración aparenta ignorar en las capas de sentido agregado que se fueron sumando al mito. No hay que ignorar, sin embargo, que el texto nuevo pone a modo de punto de partida misterioso fragmentos del texto de Penrose en cursiva. Por otro lado, parece ser que para Pizarnik la figura de Erzbet Báthory habría pasado a ser un bien común y un mito compartido. Por ello, no es extraño el modo en que enriquece el núcleo central con epígrafes que cierran el círculo del guiño al lector avisado (todos conocen a Lautréamont o Gombrowicz, entre sus pares). Si bien las similitudes con la obra de Penrose son evidentes, es claro también que Pizarnik utiliza a Penrose como cantera de reciclaje para trabajar con las propias impresiones sobre una tradición de los Cárpatos. En ese sentido, quizás convendría aplicar a este texto no sólo el título de “glosa” como hace Patricia Venti, al comparar los textos de Pizarnik y Penrose, sino también de “pastiche”, entendiendo este apelativo como un recurso de la literatura del siglo XX para repensar la tradición literaria, sin complejo de culpa, con honda libertad, pero también dando la sensación de que estamos ante un texto arcaico que pertenece a un acervo común: imitación y mezcla serían la característica del *pastiche*, con consciente silenciamiento del origen primero.

Por supuesto, los críticos se hallan en desacuerdo a la hora de clasificar dentro de los géneros literarios a *La condesa sangrienta*. Para Cristina Piña, citada por Venti, el gesto que tiene las de ganar en el texto es el impulso salido de esa especialización francesa del siglo XIX que es el “poema en prosa”. Coincido con la opinión de Cristina Piña en la medida en que la obra proviene eminentemente de la pluma de una poeta y conlleva, además, una serie de rasgos que podemos adjudicar sin dudas a la lírica (fragmentarismo, ruptura cronológica, construcción lingüística con miras a la dicción bella). La misma Alejandra, por otra parte, no hacía sino subrayar en sus cartas o en su diario la inclinación primaria que sentía hacia lo poético. Así es interesante encontrar en una de sus cartas a León Ostrov, las siguientes declaraciones: “Si hay algo en lo que creo es en este diario: hablo de su calidad literaria, de su lenguaje. Es infinitamente mejor que todos mis poemas” y “Pero yo sigo escribiendo mi diario que ya deja de serlo pues es casi un largo y absurdo poema en prosa” (CARTA 15; P. 80; CARTA 18; p. 85). De aquí puede afirmarse que todo lo que salía de las manos de Alejandra Pizarnik era de cualidad poética.

Lo cierto es que el operativo de Pizarnik en su entusiasmo por el descubrimiento de la historia de la Condesa Báthory según la registraba Penrose produjo una serie de consecuencias en cadena, que seguramente la poeta argentina no tomó en consideración en el primer momento. Me refiero a lo que Patricia Venti denomina con acierto el movimiento de desapropiar y construir una nueva apropiación, a la vez que darle al todo un nuevo lector implícito (no olvidemos que su público sería ahora el argentino). En este sentido, es notable el trabajo de comparación que realiza Venti entre Pizarnik y Penrose. Por ello sabemos que el pasaje del texto del francés al castellano aparece dotado, además de los rasgos poéticos antes señalados, con una presentificación de los verbos y una personalización de lo inanimado (Venti 2008: 26). No es de extrañar que los muñecos mecánicos que hacían furor en la época de la Condesa tuvieran en el texto de Pizarnik la singular cualidad de venir a armonizar y confundirse con la propia personalidad de la señora del castillo. Es, por otra parte, una ironía del destino que el apellido Pizárnik provenga de una increíble deformación a partir del registro de inmigraciones del momento en que la familia de Alejandra llegó a la Argentina. Al parecer el original ruso habría sido “pozhárnik” [en la pronunciación argentina: “poyárnik”], que significa “bombero”, o “piechátnik”, que significa “impresor”; el cambio resultó en su favor, pues “pisárnik” (con s) quiere decir “escritor”, aunque la forma en la que finalmente dio su apellido fuera con “z”. Tomando como símbolo este falso registro puede pensarse que desde *La contesse sanglante* de Penrose a *La condesa sangrienta* de Pizarnik se ha producido un fructífero “misreading” que hace lo más sabroso de la cuestión para lectores y críticos; entendiendo como “misreading” un plus de sentido en el segundo texto.

La posibilidad de avalar la postura que sostiene que este texto singular se acerca a la condición de poema en prosa se apoya, por otra parte, en la constancia de que su escritura fue contemporánea de los poemas luego publicados en forma de libro como *Los trabajos y las noches* en 1965. Dirijamos nuestra mirada a algunos de ellos:

"Formas"

*no sé si pájaro o jaula
mano asesina
o joven muerta entre cirios
o amazona jadeando en la gran garganta oscura
o silenciosa
pero tal vez oral como una fuente
tal vez juglar
o princesa en la torre alta*

"Invocaciones"

*Insiste en tu abrazo,
redobla tu furia,
crea un espacio de injurias
entre yo y el espejo,
crea un canto de leprosa
entre yo y la que me creo*

"Silencios"

*La muerte siempre al lado.
Escucho su decir.
Sólo me oigo.*



Mirando las ilustraciones de Santiago Caruso a *La condesa sangrienta* es inevitable relacionar lo ominoso que esas imágenes revelan con los versos que acabo de citar. El ilustrador ha sabido, por supuesto, imaginar el enclaustramiento que el texto de Pizarnik permitía activar, poniendo en contacto entre imagen y discurso poético toda la tradición que la zona de los Cárpatos venía a sugerir. Esa región de Europa, alejada de los centros más civilizados y jaqueada por enemigos desde tiempo inmemorial había coleccionado una serie de mitos y elementos folklóricos que hablaban de violencia y poder desmedidos. No es casual que ese rincón permitiera una y otra vez dejar escapar la imaginación centro-europea a lo que ocurría en los confines. Y esa fascinación llegó inclusive hasta Cortázar que había incurrido él también en la lectura de la obra de Penrose, además de las del gótico y la tradición vampírica. La "Calle de la Sangre" (la Blutgasse) de Viena pasa así en la obra de Cortázar a llenarse de un significado agregado que no tenía en rigor para venir a acoger una persecución vampírica y lesbiana en su *62. Modelo para armar* que sale de las mismas (malas) compañías que las fantasías de Pizarnik. A Cortázar le sirve para construir la metáfora de la sexualidad que le resulta atractiva y, al mismo tiempo, prohibida e indecible. Esa fuerza del mito folklórico y literario supera, en rigor, a la realidad de lo que sucedió en el castillo real.

Si bien Pizarnik se coloca en una larga línea victoriana mencionando a Lautréamont o Poe y a otros poetas de culto del ambiente parisiense, no ancla su historia en el Rococó del siglo XVIII con el emblema gótico en primera superficie, sino que pretende realizar con toda la tradición y las capas de sentido del mito de la Condesa una vuelta a las fuentes, gracias a la labor de búsqueda de documentos realizada por Penrose, para posar así su mirada en la situación del Barroco, algo que Santiago Caruso lee sin vacilar. ¿Qué les brinda a los dos creadores argentinos el siglo XVII? Si el Barroco se caracteriza por su "chiaroscuro", su costado tenebroso se completa por lo todavía intocado del poder aristocrático. Se trata de los mismos brocados del siglo XVIII pero estos brocados todavía no han sido puestos en entredicho. La clase burguesa todavía no se mueve al unísono para arrebatar el poder a la nobleza y ésta tiene la posibilidad de continuar con sus hábitos de clase por largo tiempo; por lo menos fuera de Inglaterra que es el único territorio que experimenta una revolución en el siglo XVII.

Sabemos que Alejandra Pizarnik ha tenido siempre horror ante la cursilería de las flores de plástico y el oropel, que ha combatido con la búsqueda de una simplicidad austera de la palabra; por eso el Barroco del castillo de Csejthe nos llega depurado por este filtro que produce un feroz recorte de la sobresaturación empalagosa con que el Poder se traviste en el siglo XVII. Quedan de lado las violencias verbales del hipérbaton, para dejar paso a la violencia tan solo de las imágenes. Es el horror ante la sangre que fluye lo que termina produciendo un *shock* que pone fin a cualquier empalago y abarrotamiento. Los crudos tonos del blanco, negro y rojo son su expresión más nítida con cancelación de todas las otras gamas posibles. El horror ante el *Kitsch* artístico se ve complementado en el universo de Alejandra por su atracción por lo perverso. Cristina Piña nos cuenta en su biografía de Alejandra Pizarnik justamente de la atracción de la poeta argentina por Georges Bataille a quien perseguía en sus andanzas parisinas sin decidirse a abordarlo (Piña 1991: 171). Bataille (1897-1962) era para la bohemia artística de París en los años 60 la síntesis de la personalidad perversa a raíz de sus escritos entre los que se contaban *La littérature et le mal*, publicado hacía poco (1957), en la más clara línea maléfica del Marqués de Sade. No es casual que la vida de Alejandra Pizarnik se haya adecuado tan bien a la idea de "escritor maldito", que va de la mano con su atracción por lo nocturno, siguiendo una de las ramas de la tradición romántica, pero además poniéndose a tono con la genealogía que establecía Bataille.

El exceso barroco aparece así mitigado por la ruptura del azucaramiento que produce lo ominoso de los gatos negros que salen de los conos de luz, tanto en el texto de Pizarnik como en las ilustraciones de Caruso. La imaginería barroca de joyas y telas suntuosas aparece coagulada, entonces, no por casualidad en el rojo sangre. El brillo de las joyas se ve interrumpido por las manchas ominosas del crimen generalizado. El romanticismo gótico y "nocturnal" y la tenebrosidad del barroco aparecen en la confluencia del surrealismo tardío al que adhiere Alejandra Pizarnik para aportarle al conjunto sus propios sentimientos de horror ante la vida y apetencia de llegar hasta al fondo de cada experiencia. Santiago Caruso se entremete en esta serie con genial inspiración usando esos mismos principios: Rojo (como sangre derramada), blanco (como el sufrimiento) y negro (como la muerte); cada uno en la conjunción de un símbolo barroco. Los tres colores juntos son la intensificación del horror.

Es cierto también que Alejandra Pizarnik altera el orden lógico del relato que encontró en Penrose, dándole una estructuración completamente subjetiva y, por ende, poética. El texto que comentamos presenta primero la serie de torturas que se desplegaba en ese castillo ominoso y,

luego, pasa a darnos un perfil de la Señora y Ama del lugar: la Condesa Erzbet Báthory. Lo que fascina a la autora argentina es la pulsión de muerte que se agita en el fondo de la historia original. Sin embargo, al colocar los verbos en presente la narración boicotea una concatenación de crónica, a lo que se suma la fragmentación del relato. Como se dijo antes, estos elementos conspiran contra la idea de relatar...Tenemos aquí una novela que no puede ser novela por falta de estos requisitos: contar en pasado y contar continuado. No es de extrañar que en su lugar aparezca el acento sobre el ritual; es decir, la constante repetición de un mismo procedimiento.

En ese operativo en el que la torturadora no mancha sus manos con el roce de la carne ajena existen ayudas “de cámara” (¡!) que incitan a la magia negra y la intensificación de la tortura. Ellas llevan por nombre Darvulia, Dorkó y Jo Ilona. Alejandra Pizarnik nos lleva a forzar nuestra mirada haciéndonos mirar con la mirada de la condesa. El ilustrador no hace más que mirar en la dirección que el ritual nos indica. Los baños de sangre que traerían la juventud y son también el hilo conductor de las ilustraciones (cf. el diseño de tapa) no habían sido probados en el juicio que se le impuso a la Condesa, cuando finalmente se la sometió a él. Sin embargo, la fuerza de ese mitema no ha podido desvanecerse ni siquiera con los documentos del proceso.

Es llamativo, por otra parte, que las vidas de Alejandra Pizarnik y Simone de Beauvoir se hayan cruzado en uno de los cafés de Saint-Germain en 1960, cuando la joven poeta intentó establecer un diálogo con la escritora francesa para llevar a cabo una entrevista periodística, de la que no hay más noticias que las referencias, como la que se encuentra en las Cartas 4 y 5 a León Ostrov (Ostrov 2012: 41; 45-46). Lo que me interesa, sin embargo, es poner de relieve en esta interpretación de La condesa sangrienta, cómo Simone de Beauvoir en su autobiografía *La Force de l'âge*, apreciada en 1960, registra el modo en que se venga psicológicamente de una persona de su entorno haciéndola pasar a un avatar de personaje literario; allí la autora francesa nos dice: “D’abord, en tuant Olga, sur le papier, je liquidai les irritations, les rancunes que j’avais pu éprouver a son égard...” (Beauvoir 1960: 391). Alejandra Pizarnik, por su parte, amalgama en el personaje de la Condesa una simbolización de impulsos sádicos que evidentemente están presentes en su propia personalidad y que se expanden en otra de sus representaciones como es la melancolía.

Como sabemos la melancolía fue un *Leitmotiv* del Barroco y, por ello, la personalidad perversa de la Condesa real nos aparece hoy como inmersa en esos meandros personales que Freud teorizó con tanta pericia. Para Freud el individuo melancólico necesita del acto constante y renovado que le permita olvidar su estado de depresión melancólica. Esta necesidad de repetición no hace más que acrecentar en una escalada constante la irremediable fugacidad del tiempo. Y de aquí surge el papel jugado por los espejos en La condesa sangrienta. El espejo implica la búsqueda del yo, pero con el sadismo que lo acompaña estamos ante el misterio de querer descubrir al Yo en el Otro. Un extraordinario paso de búsqueda del sujeto melancólico que busca desgranar el sentido de su existencia en aquello que odia o ama. Para el melancólico el Otro es un juguete librado a nuestra voluntad y hay que abrirlo del modo en que Hamlet abre y desangra a Ofelia. Espejos y laberintos son adminículos barrocos y también góticos que tratan de frenar el paso de las horas. Ellos confluyen en un acto vano. Para nuestra mirada genderizada como la que introduce tanto Alejandra Pizarnik como su ilustrador, el personaje melancólico de la Condesa, ahora doblemente literaturizada, ocupa la posición masculina en doble sentido: el melancólico barroco era siempre un varón, dado que se consideraba que la mujer no podía llegar a ese grado de ensimismamiento, pero también esta cadena signíca barroca y feudal masculiniza a la Condesa, en tanto le acuerda un poder omnímodo que generalmente era el poder masculino. Como sabemos, se trata aquí de una viuda que ha acaparado todo el poder aristocrático sobre sí, gracias a sus posesiones y a la antigüedad de su linaje y, finalmente, a la ausencia del marido en el castillo. En todo sentido, Báthory ocupa una posición masculina por su uso indiscriminado del poder.

A diferencia del varón que representa el Marqués de Sade, en cuyos textos cunde lo discursivo, dado que no hay certezas de que el autor se dedicara a las orgías que describe (por lo menos, no con el esplendor y redundancia textual), y que aparece citado por el mismo texto de Alejandra Pizarnik, en la historia real de Erzbet Báthory y en sus derivaciones no hay prácticamente nivel de discurso. Ni la condesa habla ni se expresan sus víctimas. A lo sumo encontramos imprecaciones. Báthory y Sade comparten, sin embargo, el gusto por la escenografía sádica.

En la línea genealógica de la Condesa, más que la figura del “divino marqués” que es un producto posterior del Rococó y, como eso lo indica, un renovador anticuario del poder de la aristocracia, habría que colocar el caso del Barón Gilles de Rais (1404-1440), que todavía no ha encontrado su mentor literario más cabal. Gilles de Rais fue mariscal y miembro de la guardia

personal de Juana de Arco y en plena Edad Media tuvo la capacidad de torturar y exterminar a más de 140 niños, todo esto en medio de un despliegue de lujo y magnificencia propio de un rey en su pequeña corte de Bretaña. Como con su antecesor francés, la Condesa Báthory se caracteriza por lo que era un gesto de su clase: el gasto improductivo. Es aquí inevitable pensar en el artículo de Georges Bataille de 1933 titulado "La dépense", donde el teórico francés analiza la cualidad aristocrática del gasto improductivo. La mirada burguesa posterior que se sienta a evocar estas figuras sentirá todavía más horror por ese despilfarro sin medida que por el desfile interminable de individuos que marchan a la muerte. El horror burgués denominará así "perverso" a lo que no tenga capacidad de regenerarse. Ni la sangre ni el dinero despilfarrados por Gilles de Rais y por Erzbet Báthory tienen descendencia.

Es, por ello, también que Santiago Caruso, el ilustrador, y Alejandra Pizarnik, la glosadora, se niegan a darle lugar a una idea posible de cópula en los actos de la Condesa literaria. Caruso no la pone en escena porque ella no conviene a la economía del relato ni a la psicología melancólica de la torturadora. Y en esto radica su mayor perversión. Pizarnik compara el trance perverso con el orgasmo, pero este en rigor no tiene lugar en este contexto. El erotismo perverso es, por cierto, muy sutil, pues la cópula aparece desviada y sustituida por la contemplación del sufrimiento y el derramamiento de sangre.

El último punto que me interesa tocar aquí tiene que ver con la identificación de Alejandra Pizarnik con su personaje literario. Si como afirma Alejandra en las cartas a León Ostrov: "Hablar es hablar de mí" (CARTA 3; p.37), la poeta argentina ha sentido la fascinación de Erzbet Báthory porque le daba la oportunidad de dar rienda suelta a sus impulsos sádicos en el nivel de la sublimación literaria; además de sus inclinaciones lesbianas, como sostiene Sylvia Molloy en un interesante artículo (1997). Para ello podemos traer a cuento un fragmento no publicado y que se halla en los archivos de manuscritos de la Universidad de Princeton bajo el título de "Diana de Lesbos" consultados por Patricia Venti a pesar de la censura ejercida por los herederos:

Además, me gusta violarte, me gusta echarte de espaldas y meterte a la fuerza dos o tres dedos en tanto tu culo da cuentas por el dolor y eso me excita y esto te excita y despacito va cediendo como una tiernísima princesita de la más alta torre del castillo medieval de mis sueños más depravados, es decir místicos...(Venti 2008, 85-6)

A esa cara oculta de la medalla, hay que agregarle esta coda que es aquello visible: otro poema de la colección escrita en el mismo período de *La condesa sangrienta* (titulada *Los trabajos y las noches*) y que servirá para cerrar esta exposición:

"La verdad de esta vieja pared"

que es frío es verde que también se mueve

llama jadea grazna es halo es hielo

hilos vibran tiemblan

hilos

es verde estoy muriendo

es muro es mero muro es mudo mira muere

BIBLIOGRAFÍA

Bataille, Georges: [1933] *La part maudite, précédé de La notion de dépense*. París: Minuit, 1967.
La littérature et le mal, París, Gallimard, 1957.

de Beauvoir, Simona. [1960] *La force de l'âge*. París: Gallimard, 1965.

Cortázar, Julio. *62. Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

Molloy, Sylvia. "De Saffo a Baffo. La diversión de lo sexual en Alejandra Pizarnik" en Daniel Balderston/Donna Guy (compiladores). *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1997. pp. 357-367.

Ostrov, Andrea (compiladora). *Alejandra Pizarnik/León Ostrov. Cartas*. Río Cuarto: Eduvim, 2012.

Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

Pizarnik, Alejandra. [1971] *La condesa sangrienta*. Barcelona/Madrid: Ediciones del Zorro Rojo, con ilustraciones de Santiago Caruso, 2009.

Venti, Patricia. *La dama de estas ruinas. Un Estudio sobre La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*. El Escorial: Dedalus, 2008.