

**PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO**

**ESTUDIANTES: ADAIME JIMENEZ CACERES Y MARÍA TERESA CASARES**

**TÍTULO: “LA VIRGEN DE HIERRO: BELLEZA, EROTISMO Y SACRIFICIO EN LA  
CONDESA SANGRIENTA DE ALEJANDRA PIZARNIK”**

**CALIFICACIÓN**

**APROBADO**

**LAZARO VALDELAMAR**

Asesor

**ROMULO BUSTOS AGUIRRE**

Jurado

Cartagena, septiembre 6 de 2018

**LA VIRGEN DE HIERRO:  
BELLEZA, EROTISMO Y SACRIFICIO EN *LA CONDESA SANGRIENTA* DE  
ALEJANDRA PIZARNIK**

**ADAIME JIMÉNEZ CÁCERES  
MARIA TERESA CASARES RODRÍGUEZ**

**Trabajo presentado como requisito para optar al título de Profesional en Lingüística y  
Literatura de la Universidad de Cartagena**

Asesor

**LÁZARO VALDELAMAR SARABIA**

**PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA**

**CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C.**

**2018**

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios por ser luz en todo lugar y momento, por guiarnos en el camino del saber y sobre todo por hacer cumplir nuestros sueños.

A nuestros padres por su apoyo incondicional y por sembrar esperanzas cuando parecía no haber sosiego.

Agradecemos también al profesor Lázaro Valdelamar por dedicar su valioso tiempo para asesorarnos y al poeta Rómulo Bustos por aceptar con gusto ser jurado de esta tesis; producto de nuestra terquedad.

A todo el que se alegre de este triunfo.

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPITULO I: PRELIMINARES TEÓRICOS.....	14
CAPITULO II: APROXIMACIÓN A UNA ESTÉTICA DE <i>LA CONDESA</i>	
<i>SANGRIENTA</i> .....	17
2.1 El poder de la palabra.....	18
2.1.1 Formas de la descripción. Epítetos de Erzébet Bathory.....	19
3. REFLEXIONES EN TORNO A LO SINIESTRO, LA BELLEZA Y LO	
ABYECTO.....	20
3.1 Lo siniestro.....	20
3.1.1 La belleza.....	21
3.1.2 Lo abyecto.....	22
3.1.3 Belleza y abyección.....	23
CAPITULO III: LA VIRGEN DE HIERRO.....	25
3.1 Nociones del doble en la literatura.....	25
3.2 La belleza como temática en la obra: personalidad de la condesa Bathory.....	27
3.3 El papel de las sirvientas en la obra .....	32
3.3.1 El papel de la víctima y la representación de la tortura.....	34
3.4 La virgen de hierro.....	35
3.4.1 La autómata o doble de Erzébet Bathory.....	36
3.5 El concepto de melancolía.....	39
3.5.1 El espejo de la melancolía en <i>La condesa sangrienta</i> .....	40
3.6 ALGUNOS CONCEPTOS CLAVES.....	44

<b>3.6.1 Deformación del concepto sacrificio en la obra.....</b>	<b>44</b>
<b>3.6.2 Dimensiones de lo sagrado en el sacrificio.....</b>	<b>46</b>
<b>3.6.3 El erotismo: la excitación en la muerte.....</b>	<b>51</b>
<b>3.6.3.1 El erotismo.....</b>	<b>51</b>
<b>3.6.3.2 La excitación en la muerte.....</b>	<b>53</b>
<b>3.6.4 Inmortalidad.....</b>	<b>55</b>
<b>3.6.5 El demonio de la decrepitud.....</b>	<b>58</b>
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>61</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>62</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>66</b>

## INTRODUCCION

*La Pizarnik “prosista” de finales de los 60 y primeros años de los 70 intentó hallar un discurso diferente al practicado hasta entonces, cuya poesía sentía que estaba “muerta” (Venti 2007)*

La época de los años sesenta en Argentina estuvo nutrida de muchos debates políticos, culturales y poéticos. Para Alejandra Pizarnik estos tiempos no fueron del todo provechosos, el país protagonizaba un momento difícil con la imposición de la dictadura de 1976, en el que se recortan las libertades tanto políticas como literarias. Muchas voces fueron silenciadas, entre ellas la voz de Pizarnik, incluso después de su muerte. Su primer y único libro de escritos póstumos, *Textos de sombra*, fue censurado y publicado hasta 1982, 10 años después de la dictadura, y es a mediados de los ochenta cuando el nombre de Alejandra Pizarnik comienza a ser difundido a nivel nacional. Sin embargo, Alejandra no llegó a ser ubicada con claridad dentro de la literatura argentina. Incluso, en el mismo ámbito literario, puede decirse con Bordelois (2012) que su lugar, es más bien un “no lugar” en el campo de la poesía misma.

Nadie se colocó en una actitud tan radical para pensar en las condiciones de realidad del poema, que también son, en su mundo, las condiciones de realidad de la vida. Quiso elegir la palabra como único imperio, y se encuentra con que el poder de la palabra consiste en desplazar a las cosas. Pero cuando de alguna manera a ella también acaban por faltarle las cosas, se produce el drama, la tragedia, la fisura: “*Yo no quiero decir / yo quiero entrar*” (Bordelois, 2012, p.8)

La versión original de la obra que nos ocupa, *La condesa sangrienta*, aparece por primera vez en 1957 publicada por la escritora de origen francés, Valentine Penrose, bajo el nombre de *La comtesse sanglante*; la misma es nuevamente editada por Mercure de France en 1962 como una novela biográfica teniendo una gran acogida entre la comunidad intelectual. Finalmente es reeditada por Alejandra Pizarnik. La condesa, cuyo nombre de pila era Erzébet Báthory, fue un personaje real conocida por el gran número de torturas a las que sometió a al menos 650 jóvenes, motivo por el cual fue apodada la condesa sangrienta.

En 1971 Pizarnik presenta una re-creación de los episodios de *La comtesse sanglante* de Penrose. El nuevo texto estará conformado por once fragmentos con sus respectivos títulos y epígrafes. Es importante aclarar en este punto que Pizarnik hace un comentario sobre la versión

del texto de Penrose en el que señala que esta autora no altera los datos sobre el personaje real. La de Pizarnik resulta ser la versión que nace del texto de Penrose pero adquiriendo su propia autonomía.

Esta obra, difícilmente se puede ubicar en un género particular; pues cohabitan en ella poesía, narración y ensayo. Pizarnik no solo se ocupó de la recreación de episodios en la obra, sino que también desdibujó el camino donde autor, narrador y lector pudieran hallarse. *La condesa sangrienta* está narrada con la plena conciencia de ejercer sobre el otro el mismo o mayor placer de participar en lo que acontece.

La excepcionalidad Pizarnikiana no se sustenta en “la originalidad” -sabiendo que nadie escribe desde la nada y en mayor o menor medida todo texto es un mosaico de citas, un collage de frases anteriormente dichas- sino en la forma como utilizó imágenes inquietantes, violentas, para enfrentar al lector a sus propios miedos. (Venti, 2006: 6)

Lo maravilloso y quizá deslumbrante en esta obra de Pizarnik, está dado por la gran carga significativa con que presenta las imágenes del personaje: la condesa está delineada con rasgos tan vívidos de violencia que se impone y fascina al lector, de tal forma que él mismo no puede escapar al deseo de seguir descubriendo los secretos y la crueldad que ocupan cada espacio de la narración. El efecto de fascinación hace el acto de lectura un juego donde es casi imperdonable no seguirle los pasos hasta el final, pues a pesar de lo descarnado de las escenas, el arte de Pizarnik hace que cada momento sea lo más seductor posible.

Por otra parte, la escritura de Alejandra Pizarnik en el texto que nos ocupa, al igual que la de muchos otros poetas y escritores del mal, se fundamenta en aquello que los estudiosos han llamado la muerte de Dios, entendida como esa presencia/ausencia garante de sentido último que ha provocado en el hombre moderno la angustia de sentirse abandonado, en una dinámica ambigua cuya revelación del vacío, gracias a la primacía de la “secularidad”, subsiste como brecha palpitante, que le recuerda que se encuentra solo, abandonado en medio del pánico y el horror. Bustos (2017) expone mejor esta pérdida del fundamento con las siguientes palabras:

La ruina de este orden significará la pérdida del fundamento, del centro que proveyera de morada al ser humano. La necesidad de un cosmos, de un orden constituye una necesidad estructural del animal humano y el punto de partida de toda cultura. La crisis de este orden ontoteológico

llenará de una especie de “pánico existencial”, de malestar esencial, al hombre cobijado otrora bajo el orden protector del cristianismo. (p.32)

Junto con la terminación de muchas comunidades, creencias y dogmas, perecen también los restos de lo que para el hombre constituía el Dios supremo y que ahora yace como vacío. Como lo sugiere Hegel, “Dios existe, pero es un contenido vacío, del que solo han quedado las ruinas”. Si Dios está muerto, si el cimiento ha desaparecido, quedan únicamente los rastros de una religiosidad en ruinas, Dios ha muerto y por ende ha dejado en ruinas la religión.

Como decíamos, la literatura de Alejandra Pizarnik se inscribe en esta crisis; gran parte de su quehacer literario da cuenta de una particular manera de concebir la literatura y sobre todo, del arte de poder relacionarla con la vida del ser humano. Logra ligar a su literatura lo impetuoso, pero también es una poeta sutil. Estamos ante una figura compleja siempre marcada por lo trágico, no sin esa especie de “humor patético” que bien podría ser atribuido a su gran pasión por explorar la pintura, la música y sobre todo por explorar lo más reservado del ser, por lo que no es solamente una escritora de la perversión y del mal, es también una maestra de la crítica.

Los estudiosos no dejan de reiterar que es una escritora de vanguardia que no se nutre de una corriente literaria en particular, que además tenía un conocimiento amplio del mundo de otras culturas y de la literatura de muchos lugares, aspecto al cual se le atribuye su capacidad creativa<sup>1</sup>. La mayoría de sus viajes no significaban únicamente la visita a un determinado lugar, eran más una especie de exploración propia muy extensa. Algunos personajes influyentes en su literatura y en su vida, fueron Lautréamont, Bataille, Enrique Molina, Nerval, Rilke, entre otros.

### **Datos biográficos**

Alejandra Pizarnik, es hija de padres ucranianos, nace en Avellaneda el 29 de abril de 1936, donde es nombrada Flora Alejandra Pizarnik; manifestó a edad temprana su interés por la literatura y al mismo tiempo su fascinación por la pintura. Cursó sin completar las carreras de Filosofía y Letras y Periodismo en Buenos Aires, llega a convertirse en reportera, y asiste al

---

<sup>1</sup>Algunas de sus obras más destacadas son: La tierra más ajena (1955); fue el primer fruto de su producción literaria y para el siguiente año publica La última inocencia (1956); más adelante sus posteriores trabajos, Las aventuras perdidas (1958); Árbol de Diana (1962); Los trabajos y las noches (1965); Extracción de la piedra de locura (1968); Los poseídos entre lilas (1969); La condesa sangrienta (1971); El infierno musical (1971); Los pequeños cantos (1971); El deseo de la palabra, (1975); Textos de sombra y últimos poemas (1982); Zona prohibida (1982) y Prosa poética (1987).



Festival de Cine de Mar del Plata de 1955. Pero la experiencia periodística queda apartada en beneficio de otras inquietudes. Decide ingresar en el taller del maestro de origen catalán Juan Batlle Planas, pero no por mucho tiempo; la dedicación a la literatura es mayor y termina por absorberla.

En la actualidad Alejandra Pizarnik ocupa sin duda alguna un lugar más que simbólico en la literatura Argentina, su obra toda está impregnada de esa gran necesidad de confrontar los límites del lenguaje, este es uno de sus rasgos particulares. Este interés produce en Alejandra una obsesión arrebatada por desentrañar lo más profundo de la escritura. La palabra es un detonante, no, en tanto que explosiva, más bien una fuerza de precisión, capaz de crear, de violentar y a su vez destruir. La palabra es para Alejandra su único y eficaz refugio.

Su obra y su vida misma testimonian, más allá de la precisión con que se adentra en el lenguaje poético, de una fuerza dicente que da sentido a aquello que pareciera no tenerlo. Lo esencial de esta fuerza trágica es potenciado por el horror; la imposibilidad de no sentirse parte del mundo habitable y aún más, el miedo mismo de no poder subyugarlo, de ahí que la condesa sea un personaje en representación de los sentimientos que persiguen al ser humano.

Su curiosidad prontamente se convierte en obsesión por la muerte, y debido a la mala suerte de muchos de sus familiares quienes no sobrevivieron a los límites políticos, logra dedicarse de tiempo completo a la escritura, ensaya diversas estrategias, entre ellas el destierro que pone en práctica en París, donde trabajó para la revista “Cuadernos” y para algunas editoriales francesas: para entonces dio paso a la publicación de algunos poemas y críticas en varios diarios, pero ni siquiera ese extrañamiento relaja su íntima tensión. “En el fondo, escribe el 25 de julio de 1965, yo odio la poesía. Es, para mí, una condena a la abstracción. Y además me recuerda esa condena. Y además me recuerda que no puedo “hincar el diente” en lo concreto. Si pudiera hacer orden en mis papeles algo se salvaría. Y en mis lecturas y en mis miserables escritos”<sup>2</sup>

De 1960 a 1964 vive en París donde trabaja para diversas publicaciones y traduce a escritores como Michaux, Artaud, Cesairé, Bonnefoy. Más adelante realiza estudios de Historia de la Religión y Literatura Francesa Contemporánea en la Sorbona. Establece amistades, que durarán hasta su muerte, con Octavio Paz y Cortázar y también con otros escritores extranjeros, uno de

---

<sup>2</sup> Diarios 1960-1968, Frank Graziano, introducción y compilación, Alejandra Pizarnik. Semblanza, México D. F. Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 271.

ellos fue el escritor italiano Italo Calvino. En 1969 se le otorga la Beca Guggenheim<sup>3</sup> y en 1971 la Fulbright<sup>4</sup>, a esta última renuncia por problemas de salud.

Alejandra, decide suicidarse la madrugada del 25 de septiembre de 1972, se ha llegado a pensar que la muerte de la poetisa coincide con la muerte que constantemente se anuncia en su obra, como si el suicidio fuera el cumplimiento de lo anunciado en sus escritos, aun cuando la poesía haya significado para ella su más grande pasión, la manera en que podría recuperar la lucidez. La escritura significó para Alejandra una forma de exorcismo que le ayudó a sobrevivir; así lo demuestran sus trabajos.

### **Antecedentes investigativos**

*La condesa sangrienta* fue publicada en 1971, y desde entonces no ha dejado de causar inquietud, ya que la mayoría de trabajos han surgido desde la poética, lo cual es muy coherente, pues Alejandra es en esencia, una excelente poeta. Sin embargo esta obra se aparta en gran medida de las otras de Pizarnik. También se han dedicado valiosos trabajos al estudio biográfico de Alejandra. *La condesa sangrienta*, ha sido trabajada desde la óptica de la estética del texto, pero no se ha abordado desde los elementos eróticos, así como tampoco, desde lo que acontece con la construcción del personaje, de manera que consideramos importante hacer nuestro análisis a partir la dinámica del erotismo y la relación de este con el tema de la belleza y el sacrificio en la obra.

Sara Toro Ballesteros (2012), en “Un híbrido de horror y belleza: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik” estudia la obra en materia estética, insertando el aspecto del horror en la belleza. Señala que el texto de Pizarnik posee un carácter multifuncional, es un híbrido, pues por sí mismo construye referentes de belleza que al tiempo deforma. Toro afirma lo siguiente:

Si hemos caracterizado el texto de *La condesa sangrienta* como un híbrido, su protagonista no se alejará demasiado de esta definición; de hecho, aunque Pizarnik no utilice el tan repetido por Penrose “alimaña de Csejthe” para referirse a Báthory, sí destacará sus salvajes hábitos: “Erzébet

---

<sup>3</sup> Las Becas Guggenheim son subsidios que se otorgan a individuos seleccionados por un mínimo de seis meses a un máximo de doce. Las becas son adjudicadas a través de dos concursos anuales: uno abierto a ciudadanos y residentes permanentes de los Estados Unidos y Canadá, y el otro abierto a ciudadanos y residentes permanentes de América Latina y el Caribe.

<sup>4</sup> Las becas Fulbright promueven la capacitación de graduados universitarios a través de maestrías o doctorados en EE.UU. En la última década, Fulbright Argentina ha otorgado más de 500 becas a graduados de todas las disciplinas.

pinchaba a sus sirvientas, [...] les mordía los hombros y masticaba los trozos de carne que había podido extraer” (6).

Para Toro, Pizarnik establece límites entre el texto original y el nuevo texto, de manera que la creación del nuevo es producto de las inquietudes que tanto le han hecho bien a Pizarnik y mayormente, de la forma particular en que esta concibe el poema. De ahí que *La condesa sangrienta* también haya ido a parar a la categoría de poesía. Y en últimas instancias no hay un único género en el que se le pueda inscribir (este es el carácter híbrido y multifuncional al que se refiere Toro).

Un ensayo publicado en la Biblioteca Virtual Universal por Rodrigo Montenegro (2009), titulado “*La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik: una poética en el límite. El horror de la belleza; la belleza del horror”, aborda *La condesa sangrienta* desde las particularidades del texto, ubicándolo en la prosa poética, lo cual ve posible porque el texto es propuesto por Pizarnik, como un comentario del texto original, ello desemboca en una propuesta estética de transfiguración de lo horrible en belleza:

La apropiación del discurso ajeno (que por momentos toma la forma del comentario) es uno de los procedimientos que desestabiliza cualquier lectura inocente del texto, justamente por violar este axioma aparentemente inherente a la obra literaria. Entonces *La condesa sangrienta* se constituye en un sintagma inestable que se transforma, ya sea en referencia a la identidad del texto que Pizarnik escribe, ya en referencia a la obra de Penrose, y que en última instancia, identifica al oscuro personaje que se construye en ambos (4).

Desde esta perspectiva, Montenegro trabaja el tema de la construcción de la belleza del texto a través de su forma fragmentaria, a lo que atribuye el nombre de “discurso ajeno”. La hipótesis del autor es que el texto de Pizarnik, en tanto materia textual, concentra en el discurso el carácter transgresor, por lo que el mal se presenta a través del texto “como un mecanismo semiótico particular”. Esta belleza poética y textual es, a juicio de Montenegro, el espacio propio que crea el nuevo texto de Pizarnik y se traduce finalmente en el espacio del horror.

Por otro lado, Prado (2008) ha abordado como temática principal el concepto de escritura, que construye Alejandra Pizarnik en *La condesa sangrienta*, considerando también que el texto de Pizarnik es una reescritura del texto original de Valentine Penrose. Prado afirma que el nuevo

texto es producto de un “vampirismo textual” y por lo tanto, se establece una relación de dependencia del texto de Penrose aun cuando *La condesa sangrienta* haya ganado su propia autonomía.

Según Prado, Pizarnik logra separar lo que pudiera interpretarse como plagio del no-plagio. Si bien existe una referencia constante a *La comtesse sanglante* de Penrose, pronto esta comienza a desaparecer, es decir, el texto comienza a tener su propio dominio: Pizarnik toma control de la nueva voz de *La condesa sangrienta* y narra la crueldad y la maldad mediante la fragmentación de cada episodio, mientras Penrose vuelve a aparecer en las citas (las cursivas que hace Pizarnik para remitir al texto previo).

*La comtesse sanglante* de Penrose es ahora, un intertexto explícito, usado por el de Pizarnik y este último queda convertido en un texto completamente autónomo, que se distancia del primero para exigir su propia interpretación.

Por su parte, Cerda (2005) plantea una visión mucho más compleja de *La condesa sangrienta*, al proponer una interpretación metapoética del texto. En cuanto a la noción de belleza que lo caracteriza en su sentido estético, la postura de Cerda se asemeja un poco a la de Montenegro (2009), puesto que para el primero, la aparición de la voz poética en el texto (entendido aquí como una depuración del original), es un elemento constitutivo que permite interpretarlo como un ensayo sobre la belleza.

En *La condesa sangrienta* se narran las torturas y males provocados a cientos de jóvenes, que por alguna razón son sometidas por la condesa. En esta obra ocurre una serie de episodios en los que por un lado, se percibe el aspecto perturbador de un personaje que arremete con frialdad contra sus víctimas y por el otro, la imposibilidad de estas para defenderse ante los ataques. Nos interesa analizar la manera como el personaje configura un ambiente oscuro en el que la muerte y la tortura son representaciones que prevalecen. Tratando de entender por qué el asesinato se constituye como un elemento estético en la obra.

El presente trabajo se propone establecer las relaciones de la obra con la llamada literatura del mal, específicamente desde las consideraciones sobre la perversión, el sacrificio y el erotismo. Para ello como se verá en su momento, considerar el gesto, el acto mismo de reescritura que fundamenta *La condesa sangrienta* en la versión de la escritora Argentina, pues

nuestra hipótesis se basa precisamente en que esta re- significación que hace la autora en el nuevo texto es lo que le otorga particularidad y valor estético.

Analizaremos el proceso de incorporación del lenguaje que caracteriza a Alejandra para entender cómo ha sido la re-construcción de la figura de la condesa. Para lograrlo se hará el análisis de algunos fragmentos de la obra, seleccionando los principales aspectos de la belleza, lo siniestro y su relación con el erotismo y el sacrificio. Al final anexamos un recorrido por la historia de las torturas con el propósito de que el lector pueda establecer cuáles son los elementos que han servido de base para la reelaboración literaria de las mismas que hace Pizarnik en la obra.

## CAPITULO I: PRELIMINARES TEÓRICOS

La metodología propuesta en el presente trabajo está estrechamente relacionada con algunos planteamientos o teorías específicas que promueven el análisis del erotismo, el sacrificio y también el estudio del sujeto en relación con el mal y su relación con lo siniestro. El análisis que se llevará a cabo se fundamenta en el panorama del carácter perverso y erótico de Erzébet Bathory en *La condesa sangrienta*.

El erotismo según Bataille (1979) figura como un aspecto primordial en la vida interior del hombre, pero no es buscado en el interior mismo del ser humano, sino que por el contrario, el hombre trata de encontrar un objeto de deseo fuera de sí. El objeto de deseo es elegido por el sujeto; y dicha posibilidad de elección hace del hombre algo radicalmente diferente del animal. Por lo tanto, es necesario tener en cuenta que estamos hablando, por un lado del erotismo del hombre y por otro, de la sexualidad animal: se diferencian ambos en la medida en que el hombre posee una conciencia del mundo y de sus actos en este, cosa que no sucede con el animal el cual no se cuestiona sobre el valor de la vida. “El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. El erotismo es lo que en la conciencia pone en cuestión al ser” (Bataille, 1997, p.33). La sexualidad del hombre es erótica siempre y cuando sea diferente de la sexualidad animal, esto es, siempre y cuando pase de ser una sexualidad animalizada a ser una sexualidad menos (primitiva) que la sexualidad animal, por lo que adquiere el carácter erótico.

Para Bataille, el erotismo es un desequilibrio, en el cual el sujeto, de manera consciente se cuestiona a sí mismo; una vez esto pasa, queda disuelto en el objeto del deseo, es decir, se pierde en el erotismo. La experiencia erótica tiene mucho que ver con la prohibición y la transgresión. Esta última es consecuencia de la primera; sin la prohibición la transgresión carecería de sentido. En la medida en que exista la prohibición aparece la transgresión no para contradecirla, sino para anularla, en este sentido el erotismo entra a justificar la dinámica de la ley y la violación de la misma.

La prohibición aparece para eliminar la violencia, pero la prohibición genera angustia, la angustia de ceder al impulso de la transgresión sin la cual a su vez no tendría lugar lo prohibido Bataille (1957) afirma:

La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición. Esta es la sensibilidad religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia. (p.43)

Según Bataille, un acto erótico es aquel que pasa de ser un simple acto animal, a ser un hecho en el que está implicada la conciencia, un acto en el que existe al menos una manera de contradecir, o de sobreponerse a lo que en la realidad no es concebido como natural, esto es a la prohibición; de ahí que el sacrificio y la muerte posean un carácter erótico. La finalidad del erotismo es la supresión del límite (entendido como prohibición que establece lo social), así en cuanto objeto de estatización artificiosa, la belleza tiene un rol importante, pues tras la imagen del afeitado y la moda como signos de la impronta de lo social “La belleza de la mujer deseable, anuncia sus vergüenzas; justamente sus partes pilosas, sus partes animales. El instinto inscribe en nosotros el deseo de esas partes. (...) más allá del instinto sexual, el deseo erótico responde a otros componentes” (Bataille, 1979, p.149). La belleza entonces, es deseada en tanto posibilidad de transgresión.

Las afirmaciones citadas de Bataille son pertinentes para entender la relación erotismo-belleza en *La condesa sangrienta*, puesto que el personaje principal es motivado por la búsqueda y conservación de la misma hasta un punto en que el valor de la belleza y su destrucción adquieren el carácter de una transgresión que se toca con el erotismo al traspasar los límites en torno a la prohibición de dar muerte. Y es así que retomaremos a Octavio Paz en *La llama doble* (1993) enfatizando no en el tipo encuentro entre parejas, sino más bien en el erotismo en relación con la valorización del cuerpo como objeto destinado a la destrucción.

El epígrafe con el que Eugenio Trías inicia la primera parte de su texto *Lo bello y lo siniestro*, de cierta manera condensa lo que a nuestro modo de ver acontece en la configuración del personaje en los aspectos señalados. El epígrafe tomado de Rilke reza: *Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar*. A partir de él, Trías nos advierte de que eso que consideramos en la cúspide en tanto que sobrepasa los límites estéticos y morales, es decir lo sublime, finalmente termina adoptando el carácter siniestro. De esta manera, aquello extremadamente bello lo es por el hecho de pertenecer al plano de lo tenebroso; lo siniestro entonces, se considera bello, en la medida en que este último se alimenta del primero:

Lo bello será comienzo, iniciación, punto de partida de un periplo y singladura hacia el corazón mismo de lo divino. Pero ese viaje, a través de la selva oscura, no estará falto de peligros y de inquietudes. Y el carácter tenebroso de esa divinidad oculta, tan sólo se manifiesta sensiblemente a través de aquello que nos arrebatara por instantes de la cárcel de nuestra limitación. (Trías 2006 p.7).

Es así como lo siniestro se inscribe en el límite de lo bello y aparece siempre bajo el carácter ilusorio de lo que está escondido y finalmente es develado en presencia de lo siniestro. Es a partir de estas observaciones teóricas que en nuestro análisis daremos cuenta de la relación de aquellos aspectos que consideramos vitales en la configuración de una estética particular en la obra.

Finalmente, es pertinente para nuestro trabajo rastrear las características del sujeto melancólico para dar cuenta del sentido de la re-escritura como gesto fundante, como fuente del sentido estético en la escritura de Pizarnik en el texto. Sobre todo teniendo en cuenta que una de esas características es la capacidad de filosofar sobre su propio ser, como si el dolor que atraviesa el melancólico fuera a la vez el camino mismo para hallar la cura. Kristeva (1997, P.10) afirma: “filosofar es aprender a morir, no podría concebirse sin el ramillete melancólico de la tristeza o del odio que culminará en la cura”. El camino que debe recorrer el melancólico implica arrastrar con la sombra de su desesperación, lo que es posible a través del ejercicio de la confrontación de la vida con la muerte. Hablar del ser melancólico, significa hablar de los ideales que acompañan al sujeto en su separación con el otro, ese otro del que necesita irremediablemente, pero del que ahora solo quedan sombras. La melancolía entonces, como el erotismo, son considerados reveladores de la naturaleza del hombre.



## **CAPITULO II: APROXIMACIONES A UNA ESTÉTICA DE LA CONDESA SANGRIENTA**

El texto de Pizarnik ha sido centro de análisis en cuanto a las características de la obra en materia estética. Así los elementos del texto han servido para justificar la teoría que se ha venido gestando sobre la literatura de esta autora.

Siguiendo el caso de *La condesa sangrienta* Cerda (2015) afirma:

Consumado trabajo de elaboración intertextual, se instala en el límite que separa el comentario de la reescritura, por lo que resulta complejo asignarlo sin más a algunos de los géneros literarios conocidos. Esta ambigüedad estructural tiene un correlato inquietante en los temas y las escenas escogidas para la invención, de una crueldad brutal que sobrepasa la tendencia a la enunciación de la violencia, indudablemente presente en la poesía de Pizarnik (...) lo que a su vez se realiza en un lenguaje que alterna sin solución de continuidad la objetividad de la descripción con la profusión tropológica. (P.7)

La transformación tropológica a la que se refiere el autor tiene lugar con la aparición de las perversiones y el tipo de demencia que se da a conocer a través del discurso. “El campo estético se constituye de este modo, como un tropo, en la medida en que por definición este opera sobre el lenguaje cotidiano remodelando la expresión verbal según los conocidos principios de la similitud (metáfora) o contigüidad (metonimia) y sus posibles combinaciones, a fin de constituir un nuevo significado”. (p.9)

Como se dijo, el discurso planteado en *La condesa sangrienta* se basa en la representación de los asesinatos cometidos por la condesa Bathory. La belleza se inscribe en el texto a partir de la narración de los hechos y lo desgarrador de las escenas en las que prevalece la “demencia” y la perversión sexual como rasgos característicos del personaje. Sin embargo, existe una marcada diferencia entre la belleza como elemento estético y la belleza como temática del texto. Lo primero no sería posible de estudiar sin establecer la relación entre esta y lo siniestro también como categoría presente en la obra. El otro sentido en el que se representa la belleza en la obra tiene que ver con su aparición en el sentido literal del término, aludiendo al deseo de la condesa por alcanzar la belleza gracias a los baños de sangre.

En estos términos, la problemática de *La condesa sangrienta* se funda sobre los límites de la belleza estética de la obra y la belleza perseguida por Erzébeth Bathory. Este hecho nos obliga a estudiar la obra teniendo en cuenta ambas nociones dado que el tema puede ser motivo de confusión.

## 2.1 El poder de la palabra

*La condesa sangrienta* es un texto construido a partir de las imágenes que se van creando con lo que nos cuentan las escenas, este aspecto aparece resaltado en la obra como la unión entre los espacios de la descripción y los momentos de torturas que parecen tener lugar en el instante mismo en que se narran. Este narrar/hacer mediatiza la interpretación de los asesinatos como un conjunto de imágenes que se enlazan dotando de sentido al relato. *La condesa pizarnikiana* está marcada por la “desmesura” que tiene lugar en la narración, así como una articulación fragmentaria. “Dicha economía le permite simultáneamente, despertar las fantasías del lector, quien completa con sus propias imágenes inconscientes los datos precisos y seleccionados por la poeta argentina” (Venti, 1957, p. 747). Es así como esta obra se sitúa dentro del terreno de la fragmentación, esto hace que el relato no solo se trate de la historia de la condesa Bathory, sino también de la descripción organizada de los tipos de torturas y la secuencia de los momentos de tensión en los que aparece la figura de Erzébet siempre en la ejecución del asesinato.

Esta obra está construida en once fragmentos que a su vez corresponden a las escenas de las torturas cometidas por la condesa.

El primer fragmento, por ejemplo, se titula “la virgen de hierro”. Esta parte es considerada eje central del relato y sobre ella se podría hacer una interpretación general de la obra, de esta manera el resto de apartados funcionan en dependencia del primero; la configuración del texto surge a partir de la interrelación de los tipos de tortura narrados en cada bloque del texto. El siguiente fragmento “muerte por agua”<sup>5</sup>, describe la escena en que una muchacha es atormentada por la condesa quien le arroja agua helada sobre su cuerpo desnudo mientras ésta es obligada a estar de pie sobre la nieve.

---

<sup>5</sup> Para una mejor comprensión de estos fragmentos, lea la secuencia completa en la segunda parte de los anexos.

### 2.1.1 Formas de la descripción. Epítetos de Erzébet Bathory

Como hemos venido mencionando hasta aquí, la condesa es el personaje principal en la obra, sobre este se construye la temática central y también se narran los episodios a partir de la descripción de los hechos que tienen lugar en los espacios de tortura, en los cuales está involucrada Erzébet Bathory; esta es nombrada en el relato a partir de una serie de epítetos con los que se hace notoria la intención del texto: Erzébet es presentada en/como representación del mal, por lo que esta descripción alude a la condesa con expresiones que la caracterizan la mayoría de veces de forma negativa: Pero no olvidemos que es también un personaje que adquiere belleza en el discurso escritural. “Esta suerte de belleza” a la que se refiere Pizarnik tiene lugar en el carácter estético particular que define la obra. Erzébet Bathory es el origen y punto de llegada en el relato, a partir de su imagen se crea el espacio en el que habita “esta siniestra hermosura”.

La aparición de estas expresiones en el relato nos hace pensar en el texto como una red de significados que se construyen para dar sentido a la obra. La referencia a la condesa bajo estos epítetos funciona en la obra como un recurso estético cuya función es detallar las características de la condesa Bathory, a partir de lo cual se crea la idea de la belleza convulsiva del personaje.

Esta categoría de los epítetos está conformada por 16 formas de describir a la condesa a lo largo del texto. En este recorrido encontramos expresiones como: “la sombría y hermosa dama”, “la dama de Csejthe”, “la noble dama”, “la condesa sangrienta”, “la condesa Bathory,” “la bellísima condesa” y “la delicada Erzébet”. Este primer grupo describe a la condesa como una mujer indudablemente bella en la medida en que también atribuyen sentido a los actos de esta en el relato. También aparecen expresiones como: “la hermosura alucinada”, “la sonámbula”, “la dama nocturna”, “la fría y temible condesa”, “la de cabellos color suntuoso de los cuervos”, “la de ojos dementes”, “la silenciosa de palidez legendaria” y “la espectadora silenciosa”. En estos elementos se condensa el carácter transgresor del texto que se muestra en una estética de la belleza al tiempo en que se construye un discurso de la demencia, ambos aspectos deforman al personaje para construir el sentido de la obra. Consideramos el tema de los epítetos importante en la obra porque permite separar por un lado, la belleza como temática discursiva y por otro la caracterización de un personaje negativo que se construye como contrario a la norma.

### **3. REFLEXIONES ENTORNO A LO SINIESTRO, LA BELLEZA Y LO ABYECTO**

#### **3.1 Lo siniestro**

Nos interesa aquí estudiar el término en el terreno de la experiencia estética y más estrictamente la aparición del concepto en la literatura.

La teoría sobre lo siniestro nace con un ensayo de Sigmund Freud publicado en 1919, el autor basa su reflexión teniendo muy en cuenta que para entonces la mayoría de estudiosos se inclinaban más por temas como lo bello y lo sublime. La propuesta de Freud en torno a lo siniestro también tiene lugar en los momentos en que se venían estudiando otros conceptos como “lo diabólico” y lo “espectral”. Mientras lo siniestro era considerado parte del horror y visto como negativo lo bello y lo sublime por su parte eran interpretados básicamente como experiencias positivas. La teoría de Freud propone el concepto como lo espantoso que se mantiene oculto y que en algún momento se manifiesta para dejar de ser aquello que era considerado familiar y convertirse en algo extraño y horroroso.

La asociación que hace Freud del concepto con la literatura toma como principal referente el tema de la ficcionalización, en este plano adquiere importancia la presencia de objetos que cobran vida en los relatos; a partir de este hecho se crea el sentimiento de lo siniestro.

La propuesta de Freud es analizada en un valioso trabajo realizado por Tania Alba Ríos (2015) en su tesis doctoral titulada “Genealogías de lo siniestro como categoría estética” según Ríos (2015), los planteamientos del autor apuntan a la interpretación de lo siniestro desde la teoría del psicoanálisis lo cual le permite estudiar también complejos como la castración, que tienen lugar en el subconsciente. Ríos (2015) afirma. “la teoría psicoanalítica ha demostrado que el afecto reprimido se convierte en angustia, por lo que entre las formas de lo angustioso se da el retorno de lo reprimido, que es lo siniestro” (p.200). Esta angustia que se crea en el individuo lleva implícita la presencia de un complejo que se anida en la psiquis y se traduce como aquello que se encuentra reprimido.

Según estos planteamientos lo siniestro puede definirse como aquello que habiendo estado oculto se manifiesta bajo la forma de lo espantoso. Con Trías (2006) “lo siniestro es revelación de aquello que debe permanecer oculto” (p.1). Es la representación final de aquello que habiendo

pasado por lo bello y lo sublime, desemboca en el sentimiento de lo siniestro, la manifestación de lo que permanece velado y se revela súbitamente provocando horror.

### **3.1.1 La belleza**

Al igual que lo siniestro el concepto de belleza ha sido estudiado desde la filosofía hasta la literatura, la belleza se ha ido constituyendo como una categoría estética cuyo proceso histórico ha tenido influencias en los límites de la estética como disciplina.

Con Baudelaire la belleza posee un carácter eterno, el lugar que conserva obedece al valor simbólico que ha adquirido en la estética, pues ambas se han estudiado como la unión inseparable entre lo bello y el arte. Baudelaire reza:

Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, alternativamente o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión (Baudelaire 1995: 78)

Este carácter eterno al que se refiere Baudelaire, obedece a que la belleza históricamente ha sido concebida como sinónimo de la estética; allí precisamente radica su carácter invariable.

Un trabajo realizado por H.C.F. Mansilla, miembro de la real academia de la lengua española, titulado “La estética de lo bello y la exaltación de la cultura popular” propone la interpretación del concepto belleza a partir de la experiencia estética sin lo cual sería imposible abordar el concepto, en este sentido lo bello adquiere lugar a través de su manifestación en el arte. Mansilla (2009) afirma:

Lo bello no tiene una finalidad fuera de sí mismo ni menos aún una utilidad profana: se satisface representándose a sí mismo. (...) No existe obviamente un criterio absoluto, seguro y generalmente aceptado para definir lo que es la belleza estética, pero se puede afirmar que lo bello se sedimenta en aquellas obras que, además de la perfección técnica, dejan entrever el peso de la experiencia humana. (p.125)

El arte entonces funciona como el elemento inmovilizador de la belleza, la mantiene y la representa a través de la experiencia del ser humano con la obra estética.

Desde el punto de vista de la crítica filosófica de Kant. La belleza funciona como un aspecto que hace parte del ser humano, el sentimiento de lo bello es parte primordial del hombre, este

aparece bajo las formas del gozo, la elegancia, la alegría, como si la belleza fuera un sentimiento propio del ser humano, en esta medida el placer y el gusto erigen como sensaciones que determinan el sentimiento de lo bello. El término belleza aparece arraigado como un elemento familiar al hombre, capaz de crear placer y de seducir los sentidos. Kant (1764) afirma:

Estos principios no son reglas especulativas, sino la conciencia de un sentimiento que vive en todo pecho humano, y cuyo dominio es mucho más amplio que el campo de la compasión y de la complacencia. Creo recoger todo su contenido diciendo que es el sentimiento de la belleza y la dignidad de la naturaleza humana. Lo primero es el fundamento de la benevolencia general; lo segundo, de la estimación general; y si este sentimiento alcanzase la máxima perfección en un corazón humano cualquiera, este hombre se amaría y se estimaría ciertamente a sí mismo, pero no más que en cuanto es uno de todos aquéllos a los cuales se extiende su amplio y noble sentimiento. Sólo subordinando a inclinación tan amplia las nuestras, pueden aplicarse proporcionalmente nuestros buenos instintos y producir el noble decoro que constituye la belleza de la virtud. (p.7)

Para Kant el sentimiento que predomina en el corazón del ser humano es la belleza, esta funciona como elemento determinante en la vida moral, el interés por definir la belleza bajo estos términos radica en que esta no puede ser considerada como aspecto exterior al ser humano, es decir que no puede interpretarse en objetos y captada desde los sentidos, sino que es en el ser humano donde nace el sentimiento de lo bello y a partir de ahí se trasmite a la vida exterior. En este sentido la belleza es una experiencia moral y por lo tanto vital para el hombre en la medida en que esta no puede concebirse aislada de los sentimientos.

### **3.1.2 Lo abyecto**

Es preciso señalar en este punto la propuesta de Kristeva (1980) sobre lo abyecto. Esta autora define la abyección como el sentimiento negativo que se produce a partir de la repulsión y el rechazo de lo que es visto como “sucio”. “Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extraña imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (p.3)

De esta manera la abyección está vinculada a la perversión, esto consiste en el carácter transgresor de lo abyecto en los límites de lo aceptable y lo inaceptable. La abyección entonces

corrompe y disuelve las reglas, la moral, lo que es visto como puro. El lugar que ocupa el concepto de belleza en el campo de la estética tienen que ver con la representación de lo que es rechazado, es decir de lo despreciable convertido en belleza artística. Kristeva también afirma:

Lo abyecto está emparentado con la perversión. El sentimiento de abyección que experimento se ancla en el superyó. Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe. Y se sirve de todo ello para denegarlos. Mata en nombre de la vida: es el déspota progresista, vive al servicio de la muerte: es el traficante genético: realimenta el sufrimiento del otro para su propio bien: es el cínico (y el psicoanalista); sienta su poder narcisista fingiendo exponer sus abismos: el artista es quien ejerce su arte como un "negocio". Su rostro más conocido, más evidente, es la corrupción. Es la figura socializada de lo abyecto. (p.14)

Este carácter perverso de la abyección toma fuerza en presencia del interdicto, siempre que exista una prohibición y lo abyecto prevalezca sobre los límites de lo inaceptable. En la literatura lo abyecto provoca fascinación, el arte se proyecta en la lógica de lo abyecto y se transmite a través del lenguaje, de esta manera la literatura posibilita el paso por lo puro y lo impuro. Kristeva también señala. “El escritor de la abyección escapará a su cuota de desechos, de deprecio o de abyecto” (p.15). Escribir sobre lo abyecto entonces significará imaginar la abyección, posicionarse en el lugar de esta pero contrarrestándola únicamente a través del lenguaje. En base a esto, la abyección viene a ser parte del lenguaje literario en la medida en que se hace posible cruzar las fronteras de lo imaginario.

### **3.1.3 Belleza y abyección**

En *La condesa sangrienta* es posible relacionar la belleza con lo abyecto gracias a que Pizarnik nos recrea la historia del personaje en la medida en que también nos muestra la parte despreciable del ser humano que se inscribe en la violencia y el horror, y sin embargo este hecho no deja de ser deslumbrante a nuestros ojos. Podemos atribuirle este efecto paradójico al poder del lenguaje para convertir lo espantoso en belleza literaria.

Las imágenes presentadas en *La condesa sangrienta* bien podrían causar espanto en un primer acercamiento a la obra; pero a través de la lectura en el amplio contexto presentado por nuestras consideraciones teóricas previas, es posible construir una idea de la belleza del texto.

Este pavor solo es superado a través del ejercicio mismo de la lectura. En esta medida la palabra destruye, horroriza, pero también redime. Es gracias al lenguaje que se hace posible una construcción de la belleza a partir de lo espantoso y en esa medida es que podemos hablar de “una belleza del horror” en el texto de Pizarnik.



## CAPITULO III: LA VIRGEN DE HIERRO

### 3.1 Nociones del doble en la literatura

El tema del doble ha sido muy recurrente en la literatura del terror y ha estado íntimamente ligado a lo siniestro, pues precisamente lo siniestro puede aparecer bajo las formas de un doble que en la mayoría de los casos refiere a un doble físico o psicológico.

Se podría decir que una de las primeras apariciones del doble se funda con la figura de Narciso quien contempla su propio reflejo y este mismo lo conduce hasta los límites de la muerte. Para el caso de este doble, el otro que se refleja resulta tener mayores influencias sobre la imagen primordial del yo. La literatura fantástica se ha ocupado del tema dando al doble un carácter tenebroso, por lo que encontramos un individuo en representación de las situaciones siniestras que acompañan al ser humano, se considera pieza importante en el surgimiento de una literatura del doble a Hofman, a quien Freud ha llamado “el maestro de lo siniestro” por su obra *Los elixires del diablo*<sup>6</sup>, así como también el cuento *William Wilson* de Edgar Allan Poe<sup>7</sup>

También en Borges aparece el doble como “otro Borges” a quien (afirma el escritor) es al que le suceden las cosas. El relato *Borges y yo* es un cuento en el que el narrador es el mismo Borges quien prontamente comienza a perderse en su homólogo como si este fuera desplazado por completo, al punto que escribe “no sé cuál de los dos escribe esta página”

Como bien comenta Rebeca Rodrigo Jiménez (2015) en su trabajo de grado, el doble es un disfraz u espejo en el que el individuo suele confundirse, de manera que el otro se representa en el mismo plano funcional al sujeto, provocando la sensación de espanto. En este sentido, el doble se circunscribe en el plano de lo siniestro y a su vez en el marco de lo fantástico: “en relación al doble, observamos la aparición de *otro yo*, que nos es de sobra conocido y, sin embargo, genera la sensación de extrañamiento. Es un fenómeno que se escapa de nuestro entendimiento y provoca la sensación de turbación. Por otro lado, el sistema de percepción o distinción de la

---

<sup>6</sup> El autor relata en *Los elixires del diablo* la vida del Monje Medardo quien una vez prueba lo elixires sufre una transformación de su alma y entonces comienza a ser perseguido por un doble que se manifiesta algunas veces como la imagen humana de sí mismo y otras como doble de su psique.

<sup>7</sup> En este relato *William Wilson*, el joven narrador cuenta que estudiando en un colegio conoce a otro joven que se hace llamar con su mismo nombre y que además concuerdan en la fecha de nacimiento y posee su mismo rostro, se trata de un doble físico que al final logra perseguirlo desde su conciencia convirtiéndose también en un doble psíquico.

realidad se anula debido a la incapacidad de demostrar racionalmente el prodigio, se produce un transvase de lo fantástico en la realidad”. (Rodrigo, 2015:10)

Por su parte Ríos (2015) plantea el doble como una parte de nosotros que permanece oculta y representa los instintos del ser humano, pero es también aquello que idealizamos como otro yo y que podemos evidenciar en los demás. Esto tiene que ver con la doble conciencia del ser humano y su interés por autosatisfacerse con el sufrimiento ajeno. Ríos reza:

Hay, pues, diversas maneras de entender al doble: el desdoblamiento, *el otro o alter ego*, independientemente de la época y la geografía, de la cultura: mito, superstición y ciencia se mezclan en un tema tan complejo como el de las derivas y derivaciones del sujeto. Intentar definir y clasificar el *doble* es una tarea que ha preocupado a muchos estudiosos. Prueba de ello es la extensa bibliografía dedicada al tema. Su tratamiento reiterado muestra la complejidad que comporta el concepto; sus clasificaciones según el modo de manifestación son también múltiples. (p.311)

En el campo del psicoanálisis el doble es estudiado por Freud bajo el concepto de “*unheimliche*” en un trabajo publicado en 1919, como aquello tenebroso que provoca repulsión y espanto, esto es asociado con la presencia del otro que le es indiferente al yo, la presencia de ese otro yo es lo que genera angustia. Este concepto de Freud es estudiado por Muñoz (2013), y a partir de la relación de este con lo ominoso y lo terrorífico, el autor afirma:

Freud relaciona este sentimiento siniestro con la emergencia de lo más íntimo, lo reprimido que sale a la luz cuando no debiera. Su análisis del fenómeno del doble subraya muy bien lo que se refleja en la literatura, quizá porque ella es ya un reflejo de lo que se nos presenta en la fenomenología clínica: la aparición impactante de “otro yo”, la constatación de la rivalidad con el otro, el desenlace de la trama mediante la aparición de la muerte (solución hegeliana: muerte como amo absoluto), la aparición sorpresiva de un elemento de repetición. (p. 87)

De esta manera la presencia del doble en la categoría de lo siniestro como lo plantea Freud, está relacionado con la angustia para llegar a todos los sentimientos que se originan a partir de la relación del yo con el mundo exterior.

Este tema del doble también ha sido estudiado por Jung bajo el concepto de sombra, que aparece como símbolo de la personalidad que se oculta en la psique, y que de cierta manera se

contradice con la personalidad que se ajusta coherentemente con la manera como el individuo ha elegido vivir. Jung trabaja este tema del doble desde los arquetipos, dado que estos pertenecen al inconsciente colectivo; la “sombra” es el arquetipo que explica el tema del doble. Jung (2008) arguye que: la “sombra” constituye una personalidad parcial relativamente autónoma en el inconsciente con tendencias antagónicas”. (p.482). De esta manera, el doble es lo que Jung ha denominado adversario del yo que pertenece al inconsciente, es así que para él todo hombre o mujer posee una personalidad escondida, para el caso de la mujer se trata de una personalidad masculina y una femenina para el caso de los hombres.

Los anteriores planteamientos son de alguna manera el recorrido por el tema del doble y la aparición de este en la literatura, lo que junto a lo planteado sobre lo siniestro, la belleza y la perversión, nos orientarán en lo que sigue para la comprensión de *La condesa sangrienta*.

### **3.2 La belleza como temática en la obra: personalidad de la condesa Bathory**

Ha sido indispensable en el estudio de los elementos que acompañan la caracterización del personaje, centrar nuestra atención en las características de la condesa. El universo sobre el cual se forma la personalidad de Erzébet está indispensablemente aislado de lo que sucede fuera del castillo, Erzébet no es una mujer como las demás de su época, no se ocupa de las cosas que haría cualquier dama diferente a ella. Esto quiere decir que nos encontramos ante un sujeto anómalo, distanciado de las funciones a las que una mujer en su tiempo se dedicaría. Este personaje es muy sugestivo y por supuesto no deja de fascinar en la medida en que cada cosa que da la impresión de ser extraña en la obra, no lo es.

Con respecto a lo primero, encontramos la figura “humana” de la condesa. Erzébet conservaba ante todo, la creencia de que el nombre Báthory por si solo era sinónimo de poder y mucho más por pertenecer a una familia ilustre, esto alimentaba en ella la lujuria que muchos en su familia padecieron; además de esto no se niega a la posibilidad de obrar a su antojo, por lo que decide casarse a los 15 años y por si fuera poco, no se trata de cualquier marido, Erzébet consiguió para si un hombre del más alto linaje. En el relato se menciona este personaje como un marido guerrero. En 1575, a los 15 años de edad, Erzébet se casó con Ferencz Nadasdy, guerrero de extraordinario valor (5)

La condesa decide casarse a edad temprana lo cual, si bien no estaba prohibido en la sociedad, no era una práctica habitual, creemos firmemente que la figura del personaje se crea a partir de su propia vida de contradicciones. Y tan pronto los temores a la vejez empiezan a atormentar a Erzébet, comienza a buscar maneras de oponerse no solo a la vejez sintiéndose fuertemente atraída por las jovencitas bellas y vírgenes. Y justamente después de quedar viuda, Erzébet conoce a Darvulia, quien la inicia en el oscuro mundo de la hechicería.

*Darvulia correspondió a la fascinación que ejercía en Erzébet pues en los ojos de la bella encontraba una nueva versión de los poderes maléficos encerrados en los venenos de la selva y la nefasta insensibilidad de la luna. La magia negra de Darvulia se inscribió en el negro silencio de la condesa: la inició en los juegos más crueles; le enseñó a mirar morir y el sentido de mirar morir; la animó a buscar la muerte y la sangre en un sentido literal, esto es: a quererlas por sí mismas, sin temor (6).*

Erzébet miraba el mundo como quien lucha contra sus propios temores, pero para ella la única manera de enfrentar el mundo era a través del horror. Las razones por las que decide convertirse en la condesa sangrienta resultan de la elección de una rara manera de vivir; este es un personaje aislado de la familia y del mundo, incluso de su propio mundo.

Sin embargo, no se atreve nunca a cometer un crimen a la luz de los ojos de todos, los sacrificios siempre ocurren a puertas cerradas en el castillo. A propósito, el castillo, es mucho más que el mero aposento de la condesa, en la obra se construye una fachada del castillo “honorable” que Erzébet se había encargado de dar a conocer, fachada gracias a la cual el personaje llena las características de un sujeto audaz, pues es capaz de destruir los límites de la buena moral y mantenerse aislada de todo cuanto pudiera inculparle.

La condesa mostró siempre su inclinación por sobrepasar las normas, Erzébet es vista como la continuidad de la maldición que asechaba constantemente su casa. El pasado familiar de Erzébet y su singular forma de vivir, nos da una idea de la manera como está construido este personaje. La insubordinación es un rasgo particular en los Báthory, el vivir como dueños y señores creyendo que todo lo que les atrae también les pertenece. Observemos como se crea esta figura del personaje:

*Los parientes de la condesa no desmerecían la fama de su linaje. Su tío Istvan, por ejemplo, estaba tan loco que confundía el verano con el invierno, haciéndose arrastrar en trineo por las ardientes arenas que para él eran caminos nevados; o su primo Gábor, cuya pasión incestuosa fue correspondida por su hermana. Pero la más simpática era la célebre tía Klara. Tuvo cuatro maridos (los dos primeros fueron asesinados por ella) y murió de su propia muerte folletinesca: un bajá la capturó en compañía de su amante de turno: el infortunado fue luego asado en una parrilla. En cuanto a ella, fue violada, si se puede emplear este verbo a su respecto, por toda la guarnición turca. Pero no murió por ello, al contrario, sino porque sus secuestradores, tal vez exhaustos de violarla, la apuñalaron. Solía recoger a sus amantes por los caminos de Hungría y no le disgustaba arrojarse sobre algún lecho en donde, precisamente, acababa de derribar a una de sus doncellas (4)*

La condesa hacía en su castillo todo lo que consideraba parte de sus derechos y de haberlo querido hubiera practicado con sus propias manos las torturas, pero al tiempo que desea sobre todo límite torturar y ejercer violencia sobre las muchachas, no quiere descuidar el placer que le genera ser espectadora de ese dolor. En el relato se advierte de algún tipo de enfermedad como la epilepsia o la lujuria.

*Los numerosos casamientos entre parientes cercanos colaboraron, tal vez, en la aparición de enfermedades e inclinaciones hereditarias: epilepsia, gota, lujuria. Es probable que Erzébet fuera epiléptica ya que le sobrevenían crisis de posesión tan imprevistas como sus terribles dolores de ojos y sus jaquecas (que conjuraba posándose una paloma herida pero viva sobre la frente (4)*

Esto es rastreado en la obra debido a que también algunos de sus familiares padecieron en algún momento de sus vidas problemas mentales. La lucidez parece no estar presente en los Bathory.

Otro aspecto que vale la pena mencionar, en términos de la personalidad de la condesa, tiene que ver con la manera en que esta ha creado sus propios hábitos de supervivencia. No en vano realiza todo tipo de profanación a puertas cerradas en el castillo, lo que permite diferenciar un personaje maléfico de una persona natural; Erzébet amaba estar en los recintos de su castillo, lo que para ella era su deleitable morada, morada que alimentaba su espíritu perverso.

Erzébet maneja con total claridad el escenario donde se mueve; este es el típico personaje que conoce a la perfección los espacios, sabe de aquellos en los que puede moverse y aquellos en los que no, el castillo es el espacio propicio para arremeter contra las vidas que ha conquistado a través del engaño, sin que esto despierte sospecha alguna.

*De haberlo querido, hubiera podido realizar su «gran obra» a la luz del día y diezmar muchachas al sol, pero le fascinaban las tinieblas del laberinto que tan bien se acordaban a su terrible erotismo de piedras, 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. (7)*

La figura de la condesa está construida de manera monstruosa, solo puede ser estudiada en relación con los impulsos negativos que la caracterizan; esta ha creado un significado propio de su existencia, motivo por el que intenta mirarse a través de la virgen de hierro como una figura impenetrable, pero que sabemos jamás será el personaje real por la falsa ilusión con que Erzébet se contempla en la imagen inmóvil de su autómeta.

En el fondo y más allá de los límites de su maldad, la condesa se rehúsa a aceptar su condición, es preferible para ella alimentar la idea de que con el tiempo el poder regenerador de la sangre podrá curar todos sus males, incluso el de la vejez, en vez de doblegarse ante la burla de su existencia. La condesa es débil ante sus propios sentimientos, pero esa debilidad no podrá ser expulsada porque su lado oscuro, ese lado silencioso es el sustento de su actuación monstruosa.

Como ya lo habíamos mencionado, la condesa continuamente se enfrenta con lo que aparece en la obra bajo las formas del miedo, pero en realidad son sus propios demonios los que la atormentan, este problema de su personalidad tiene su origen en el sentimiento de muerte con que Erzébet se enfrenta al espacio cerrado en que se mueve. El no poder sentirse joven y tener que ver la juventud en las muchachas, produce en la condesa un sentimiento de desprecio por la vida, este es el motivo por el que se ensaña contra las jóvenes. Esa belleza que persigue pero que su odio le obliga a manchar es la causa de todas las desgracias en el castillo.

Las muchachas no tienen una sola posibilidad de escapar ante los deseos corrompidos de Erzébet, la vida en el castillo parece adecuada para la condesa, las paredes enrojecidas, los

pasillos anegados de sangre, el olor a cadáver y la putrefacción que se respira en el castillo no son condiciones de un ser humano, por lo tanto los que habitan bajo estas condiciones lo hacen porque de alguna manera pueden ser considerados como monstruos o porque están sometidos a este encierro. La descripción de la escena en que se hallan cuerpos en descomposición por todos lados en el castillo es bastante coherente con esta figura terrorífica del personaje.

*En el subsuelo, desordenado por la sangrienta ceremonia de la noche anterior, encontró un bello cadáver mutilado y dos niñas en agonía. No es esto todo. Aspiró el olor a cadáver; miró los muros ensangrentados; vio la "Virgen de Hierro", la jaula, los instrumentos de tortura, las vasijas con sangre reseca, las celdas y en una de ellas a un grupo de muchachas que aguardaban su turno para morir y que le dijeron que después de muchos días de ayuno les habían servido una cierta carne asada que había pertenecido a los hermosos cuerpos de sus compañeras muertas. (8)*

La descripción del castillo va seguida siempre de las muertes que tienen lugar en su espacio y desemboca en la figura de la condesa, tan a gusto con su terrible morada, porque nadie más tenía dentro de su casa una sala de torturas, el sentirse atraída por el aroma de la sangre, incluso descompuesta, la ubica no solo en un plano contrario a las normas, sino que también la define como una especie de bestia que desconoce el verdadero sentido de la vida.

Esta condición de animalidad, es precisamente el elemento que deforma al personaje una vez este aparece inscrito en la oscuridad de su castillo, los intentos por sobreponerse a la vejez a través de los baños de sangre lo convierten en un personaje desequilibrado; la condesa no podrá nunca liberarse de esta condición, bien porque parece no encontrar sosiego en nada, ni siquiera en la muerte que tanto le agrada contemplar, o porque su búsqueda de la eterna juventud está destinada al fracaso.

La personalidad de una mujer como Erzébet no puede describirse sin su relación con el resto de personajes que la rodean, Erzébet es en términos reducidos, un parásito que se alimenta de la sangre y cuya fuerza parece decaer cuando no está frente a la podredumbre de un cadáver. Este aspecto corrompido del personaje es una de las cualidades más visibles en la obra, las dimensiones del horror no son posibles de señalar sin citar las escenas aterradoras que así lo confirman:

*De este modo, en la sala de torturas, Dorkó se aplicaba a cortar venas y arterias; la sangre era recogida en vasijas y, cuando las dadoras ya estaban exangües, Dorkó vertía el rojo y tibio líquido sobre el cuerpo de la condesa que esperaba tan tranquila, tan blanca, tan erguida, tan silenciosa. (7)*

También la forma de ver el asesinato por parte de Erzébet como un derecho, sugiere otro rasgo particular del personaje; el sentimiento de autoridad de la condesa sobre todo lo existente dentro de su castillo.

La condesa acostumbraba a traer de diferentes lugares a las muchachas (que más adelante torturaba) bajo la pretensión de que le haría bien sentirse acompañada en el castillo, a cambio de la compañía prometía enseñar buenos modales a sus visitantes. Un rasgo particular ha sido la posición social que ocupaba Erzébet pues esta se había encargado de crear buena fama de su nombre y de su procedencia de una familia ilustre.

Es a partir de este juego de identidades que se construye la figura del personaje, y el camino por el cual la maldad humana parece no tener límites, Erzébet encarna el lado oscuro del hombre llevado al peor extremo. De esta manera, el estudio de la personalidad de la condesa sangrienta resulta un elemento revelador en el análisis de la relación de la figura compleja de la condesa en el plano de lo que hemos estudiado como la belleza convulsiva del personaje.

### **3.3 El papel de las sirvientas en la obra**

En lo que tiene que ver con las funciones de los personajes en la obra iniciaremos con la reflexión de la figura de las sirvientas. Estas son personajes que antiguamente e incluso en la actualidad figuran como parte de la jerarquía con que se organizan las familias, particularmente de clase media o alta, a las cuales se les encarga tareas específicas de la casa.

Pizarnik presenta la figuras de “las sirvientas” en la obra como un personajes con menor grado de maldad que la condesa Báthory y no necesariamente porque deban asumir el papel de sirvientas, sino porque la figura de la condesa sobrepasa los límites de cualquier otro personaje, estas únicamente se dedican a cumplir sus órdenes y sus labores para nada tienen que ver los quehaceres del castillo como podría suponerse.



*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 silenciosa (1)*

Estamos hablando entonces, de un personaje separado de sus funciones reales para convertirse en escudero y complacer los caprichos de la condesa. Las sirvientas son significativas en la obra, no solo por ser personajes que ayudan a detallar aspectos importantes en los momentos de tensión en el relato, sino porque independientemente de sus funciones ayudan a la caracterización del personaje. Las sirvientas, son las portadoras de las agujas y los atizadores en los momentos de torturas, estas también son figuras maléficas hasta el límite de la muerte, son las consejeras de Erzébet y al mismo tiempo las practicantes de los males ordenados por ella.

Pizarnik reitera que muy a pesar de que estas son las colaboradoras en los momentos de tortura, es la condesa la única responsable. Sucede por ejemplo, cuando la condesa pide a una de sus sirvientas traer a la joven para que la encierre en “la jaula mortal”. Una vez allí adentro, la sirvienta es quien amenaza con el atizador, con la intención de que esta retroceda hacia la jaula y se clave por si misma los filos en su espalda. (3)

La condesa parece evadir su culpabilidad, parece desapercibida cuando en realidad espera con desesperación ser bañada con la sangre de la víctima. El motivo es el deseo de sobrevivir a la decrepitud y al paso de los años a través del rito sangriento.

*Rojo atizador en mano, Dorkó azuza a la prisionera quien, al retroceder y he aquí la gracia de la jaula se clava por sí misma los filosos aceros mientras su sangre mana sobre la mujer pálida que la recibe impasible con los ojos puestos en ningún lado. (3)*

La condesa carece de intenciones para reflexionar sobre su propia naturaleza, le es imposible “dejar de causar dolor”, este es precisamente el sentido de su maldad. La imagen de la condesa siempre se muestra como un sujeto incapaz de retractarse. Darvulia, su vieja hechicera, le aconseja firmemente aplicarse baños de sangre de muchachas vírgenes para conservar la juventud, esta no rechaza sus consejos y comienza estas prácticas en el castillo; se convierte en una amante insaciable de la sangre.

La intención de destruir que caracteriza al personaje es llevada hasta los extremos, para la condesa no hay otra manera de llevar a término su maldad, sino a través de los límites de la muerte, estamos hablando de una fuerza terrorífica que convierte al personaje en una “máquina de destrucción” por lo que busca cada vez nuevas formas de representación de esa violencia.

### **3.3.1 El papel de la víctima y la representación de la tortura**

La tortura en el panorama general de la obra, aparece con la inserción del personaje Pizarnikiano dentro de un círculo vicioso del cual es incapaz de salir y del que por supuesto las muchachas son las principales víctimas. El término tortura en la obra, surge principalmente del problema que enfrenta el personaje al no poder dominar los impulsos que continuamente lo incitan a matar, este elemento es estudiado como la fuerza perversa que ha convertido el asesinato en una necesidad del personaje.

*Ahora la muchacha está desnuda y parada en la nieve. Es de noche. La rodea un círculo de antorchas sostenidas por lacayos impasibles. Vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo. (La condesa contempla desde el interior de la carroza). Hay un leve gesto final de la muchacha por acercarse más a las antorchas, de donde emana el único calor. Le arrojan más agua y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta. (2)*

Analicemos cómo a la condesa Báthory parece fascinarle el tema de la muerte: muerte por agua, muerte en las torturas clásicas, muerte en los baños de sangre, todos los movimientos de la condesa implican al menos una muerte. La manera con que Erzébet da a conocerse, es a través de la muerte y lo hace empleando diferentes tipos de torturas. Este aspecto causa admiración en la obra y de hecho, lo consideramos revelador en la interpretación de lo que sucede con el resto de personajes<sup>8</sup>.

Tal parece que a la condesa no le basta el sufrimiento provocado en la víctima y quisiera seguir atormentándola aún después de la muerte, ¿qué más tendría que sufrir una joven que ha estado encerrada, en medio de la podredumbre esperando su turno para morir? Pero se trata de un sujeto tan retorcido, que siendo conocedor del sufrimiento de sus víctimas no descansa hasta reducir la vida al peor de los fracasos, motivo por el que ya nadie reclama a Erzébet la libertad.

---

<sup>8</sup> La tortura es la representación más clara de la muerte en la obra, esta tiene lugar con la imposición de los castigos que personajes como las sirvientas, incluso la hechicera se encargan de ejecutar.

Esto nos causa interés, precisamente por el hecho de que estando en las condiciones en que se vive en el castillo, no hay una sola pista que nos haga pensar que las muchachas intentaban huir de la realidad, como si estos personajes sabiendo lo que les espera ya estuvieran resignados a morir. En cierta ocasión una joven estando muerta, sigue siendo azotada por la condesa.

*En el curso de un viaje ordenó que mantuvieran de pie a una muchacha que acababa de morir y continuó fustigándola aunque estaba muerta (3).*

Este carácter impulsivo toma fuerza a través de la prohibición. Es de esta manera como Erzébet se decidió por un solo tipo de sujeto; escogió para su castillo el modelo de muchachas ejemplares, de buena familia, sobre las cuales se había atribuido un alto valor en la sociedad. Quiere decir esto que los abusos del personaje están justificados por el valor de la vida que persigue, su interés por el tipo de muchachas jóvenes y en lo posible vírgenes tiene que ver con la perversión que lo caracteriza al hacer prevalecer el deseo propio sobre el sufrimiento de sus víctimas.

De un lado está la condesa y su autómeta y del otro la figura frágil de las muchachas. Lo interesante de esta contraposición es que tal como sucede en estos casos, el personaje malvado o la bruja maléfica, siempre termina por destruir a quien no posee más que la vida. Los males ocasionados por este tipo de personajes parecen nunca acabar.

### **3.4 La virgen de hierro**

La virgen de hierro es un instrumento de tortura empleado en la obra. La condesa adquirió para su castillo un “autómata” cuyas características la definen como una dama metálica inspirada en la figura humana; la virgen de hierro parpadeaba, sonreía y movía los brazos para apretar el cuerpo de sus víctimas. Este objeto estaba diseñado de tal manera que torturar bajo esta modalidad producía especial interés en Erzébet. La virgen de hierro es la primera y a nuestro parecer la imagen más compleja presentada por Pizarnik, esto tiene que ver con el tema de la belleza que se inscribe en el texto como dos maneras posibles de interpretación, lo cual ha sido el principal interés de este análisis. Por un lado, la idea de la belleza como temática que se maneja en el interior del texto y tiene que ver con la visión de los personajes y la función de estos en el relato. Y por otro, la presencia del doble o construcción de la belleza como elemento estético en la obra.

### 3.4.1 La autómatas o doble de Erzébet Bathory

Como habíamos mencionado la virgen de hierro es un objeto dotado de belleza, la estatua era igual de bella que cada una de las jovencitas que torturaba, sin embargo la belleza no aparece únicamente como la apariencia física, aunque la virgen de hierro lo fuera. Su verdadera “belleza” radica en la autonomía con que logra quitar la vida de cada muchacha con tan solo un movimiento de brazos. Esta imagen de la autómatas es interpretada como un elemento de lo siniestro en la obra.

En primer lugar y como sucede especialmente en este tipo de obras marcadas por la presencia del mal; la muerte es la temática que fascina a Alejandra Pizarnik por estar en estrecha relación con lo que más allá de la conciencia del personaje acontece.

El deseo de la condesa Báthory, más que ejercer las torturas, encarna la fuerza con que esta parece estar conectada con su “autómatas”. En este punto, se hace necesario aclarar, que no es posible estudiar la imagen de la condesa y la de su semejante (La virgen de hierro) por separado y en esto consiste precisamente el interés de reflexionar sobre la figura de hierro como su doble.

*Esta dama metálica era del tamaño y del color de la criatura humana. Desnuda, maquillada, enjorjada, con rubios cabellos que llegaban al suelo, un mecanismo permitía que sus labios se abrieran en una sonrisa, que los ojos se movieran. La condesa, sentada en su trono, contempla. 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. (2)*

El acto mismo de matar es para la condesa la necesidad de construir una forma, un modelo de sí misma. El objeto de hierro se encarga de uno de los tipos de tortura, se trata de un objeto diseñado a imagen de la condesa; la virgen de hierro le es semejante en belleza y semejante también en maldad.

La mejor manera de ilustrar la dinámica entre la relación de la condesa y la imagen de la virgen de hierro, que viene siendo la imagen “repetida” de Erzébet Báthory, será remitiéndonos al momento de la acción: Durante el tiempo que dura cada tortura, la condesa solo se dedica a

contemplar pues sabe qué ocurrirá, ya que ha planeado con anticipación el acto y se prepara para disfrutar del rito sangriento.

Pizarnik presenta la virgen de hierro no solo como un mecanismo de tortura, el personaje busca proyectar la imagen de su autómeta como su propia imagen y a través de esta sacrifica la vida de la víctima por su propia vida. Erzébet crea dentro de sí la necesidad de sobreponerse a los límites de su propia muerte. En otros términos, para el personaje Pizarnikiano solo es posible vencer la muerte a través de la muerte. Erzébet busca extraer de sus víctimas hasta la última gota de vitalidad, por lo que la belleza física y la juventud son su principal obsesión por eso la dama metálica también es bella, veámoslo en las siguientes líneas:

*La autómeta la abraza y ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos iguales en belleza. De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos.*  
(2)

El personaje Pizarnikiano parece dejar de pertenecer en algunos momentos al plano real de la existencia humana, para encarnar el deseo de habitar el otro, y le es preferible sacrificar el objeto deseado antes que hacer morir el deseo propio. Este sentimiento patético, le da una suerte de carácter ambicioso, consumado el acto siente haber desafiado la muerte, como si solo a través de la muerte hallara sentido la vida.

En lo que tiene que ver con el plano de la virgen de hierro, sucede también que la condesa y su autómeta aparecen en la obra como la unión inseparable del sujeto y el objeto de destrucción, el sujeto como ya lo habíamos explicado es el personaje que hasta ahora hemos estudiado como la condesa Báthory y el objeto de destrucción no es otro sujeto, es objeto en el sentido literal del término; estamos hablando de un instrumento de hierro diseñado para matar. Este mecanismo de tortura cumple la función de ejecutar las muertes de las muchachas, pero también es la figura donde Erzébet se ve a sí misma, es un objeto a través del cual busca perpetuarse, entre líneas se puede ver que la intención de la condesa es ver hacer a su autómeta lo que ella quisiera y de alguna manera se cohíbe; aquí radica lo interesante del asunto, pues no es lo mismo hacer y ver hacer.

Más aún, la autómatas siendo un objeto de hierro está dotado de un valor que ningún otro personaje posee en el castillo, parece contradictorio que la virgen siendo un objeto pueda mover los ojos y sonreír, mientras que los otros personajes no tienen la misma participación dentro del relato; he aquí la razón de por qué la autómatas es una figura importante dentro de la historia. La imagen de hierro es entonces una duplicación del personaje principal, pero no deja de ser una imitación.

Esta semejanza de la virgen de hierro con la condesa es producto de los problemas que padece Erzébet, la fascinación con que busca parecerse a su autómatas es la misma con que ha buscado proteger los secretos que guarda dentro de las rocas viscosas de su castillo. Esto nos hace pensar que el personaje posee un problema de identidad, de lo contrario ¿por qué la autómatas habría de ser presentada como una estatua superficialmente bella tal y como Erzébet buscaba verse? las cualidades del objeto construyen la imagen que la condesa idolatra, pero que por alguna razón no posee.

En este punto es pertinente retomar el tema la belleza que persigue el personaje. Una de las preocupaciones de Erzébet es si realmente podrá algún día sentirse bella, joven por siempre y sobre todo si podrá escapar a los límites de la muerte. Tal parece que la única manera que encuentra para mostrarse fuerte ante sus propios temores es la virgen de hierro, un objeto que le permite sentirse inmortal y en el que además se refleja como impenetrable. Por eso la semejanza entre ambas es todavía más sutil e íntima de lo que pudiera pensarse a primera vista, pues la condesa después de ordenar el asesinato de alguna muchacha, vuelve a ser la dama en su aposento, al igual que la virgen de hierro después de engullir el cuerpo de la víctima, vuelve a ser la virgen inmóvil en su centro.

*De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos. Ya consumado el sacrificio, se toca otra piedra del collar: los brazos caen, la sonrisa se cierra así como los ojos, y la asesina vuelve a ser la "Virgen" inmóvil en su féretro. (2)*

La “inhumanidad” de la condesa está reflejada en ese objeto de hierro, esto quiere decir que el personaje inconscientemente ha buscado crear una imagen de sí mismo, confirmándose nuestra apreciación sobre la relación entre la belleza, lo perverso y el tema del doble como sustentadora de la singularidad de la obra. La virgen cumple con los rasgos idealizados para

parecerse a la condesa y por tratarse de un objeto de hierro la refleja como carente de espíritu o sensibilidad, lo cual se ajusta a la personalidad de Erzébet cuya apariencia y actuaciones transmiten frialdad frente a las personas y al mundo, no siente dolor por el sufrimiento de sus víctimas, nada le conmueve. Este es el punto de confluencia entre la imagen de la virgen de hierro y la del personaje.

### **3.5 El concepto de melancolía**

Estando ya en este punto, siguiendo la propuesta de Segura (2012), nos interesa explicar el tema de la melancolía en la obra.

Kristeva sugiere que “toda escritura es amorosa, toda imaginación es abierta o secretamente melancólica”<sup>9</sup>, la melancolía está íntimamente ligada a la literatura y a la creatividad; entiéndase esta última como la capacidad del artista para crear la obra de arte. El diálogo entre melancolía y creatividad se funda en Aristóteles:

Recordemos la pregunta que proponía en su obra *El hombre de genio y la melancolía* (Problema XXX): “¿Por qué razón todos los que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia de Estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos, y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades provocadas por la bilis negra, tal como explican, de entre los relatos del tema heroico, aquellos dedicados a Heracles?” En primer lugar, se pregunta por la relación del genio y la melancolía, pero respondiendo a esta pregunta se responde también a la pregunta por qué hay seres más capacitados que otros. ¿Es suficiente la respuesta indirecta que da Aristóteles? ¿La locura explica la genialidad o es al revés? (Segura, 2012, p.106).

La obra de arte se construye a partir del humor melancólico que acompaña al artista en el momento de la creación. De este modo, el artista abandona su propio yo para dar lugar al yo representado en la creación artística. Este es el carácter melancólico de la escritura del que habla Kristeva cuando se refiere al yo que es abandonado para habitar el otro.

El concepto melancolía por si solo puede ser interpretado como un estado de ánimo que se manifiesta en el ser humano, pero el origen del concepto tiene lugar en la medicina. Esta

---

<sup>9</sup> J. Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*; Mariela Sánchez Urdaneta, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1991, p.11.

definición de la melancolía es propuesta por Segura (2012) en su tesis doctoral titulada “La melancolía en la poesía modernista peruana”. Según este autor, la melancolía antiguamente se le relacionaba con una sustancia producida por el cuerpo humano, esta viene del término griego *melas* que significa negro y *kholé* que traduce bilis, el término se refería a “la bilis negra” a la que en la medicina se le atribuyó el origen de muchas enfermedades, cuyos síntomas son la tristeza y el miedo.

Esta definición del concepto se mantuvo por mucho tiempo, sin embargo fue adquiriendo significado a la par con las nuevas épocas. En la sociedad medieval nace la teoría sobre la melancolía basada en los humores de hombre, se creía que cuando se fundó el mundo, este adquirió un temperamento colérico del cual surge el nombre de “animal melancólico” que a su vez nace con la caída de hombre, de esta manera el primer hombre en quien se forma este temperamento melancólico se cree que fue Adán, el personaje bíblico que fue desterrado del paraíso.

En el renacimiento el concepto melancolía es revalorizado y postulado como positivo, pero sin dejar de lado su parte negativa, esta empieza a conocerse como una energía positiva que le permitía al hombre explorarse a sí mismo y descubrir en la melancolía una forma de entender sentimientos como la libertad y la angustia. Segura (2012) afirma. “El melancólico, perteneciente al mundo renacentista, construyó el concepto de genio moderno. Y a su vez, sólo el Humanismo del Renacimiento pudo reconocer en el melancólico esa polaridad entre la capacidad creadora y el sufrimiento” (p.54). De esta manera, el hombre mismo se hallaba en condiciones de identificar cuándo se encontraba frente a situaciones melancólicas.

La melancolía también estuvo asociada a la idea de un demonio, esta creencia de la presencia de la melancolía como una posesión diabólica se mantuvo en el siglo II. Segura también dice que “Tanto para la astrología como para la medicina, y para la doctrina de los temperamentos, el melancólico era descrito psicológicamente como un ser triste, usurero, solitario, negativo, de malos sentimientos” (p.57). Se consideraba al melancólico el sujeto conveniente para ser poseído por el demonio, esta posesión surtía efectos en el cuerpo por lo que los médicos eran quienes trataban la melancolía como una enfermedad demoníaca.

### **3.5.1 El espejo de la melancolía en *La condesa sangrienta***



*La condesa sangrienta* es un texto que se explica así mismo. La melancolía es un elemento que aparece en la obra como un aspecto característico del personaje, de manera que este es descrito como un sujeto melancólico, de hecho “El espejo de la melancolía” es una parte del texto dedicada a detallar los rasgos de la condesa Báthory. Explicaremos esta parte porque nos ayudará a comprender cómo se construye cierta mirada sobre belleza (de la que ya hemos adelantado algo) en torno al personaje, para luego comprender la función del concepto en la obra.

En la interpretación de la condesa que hemos hecho hasta el momento, nos hemos referido a la idea del doble y su relación con los demás aspectos en la obra. Usamos en este apartado el nombre de un fragmento de la obra titulado “el espejo de la melancolía” para tratar el tema de la angustia que padece el personaje frente a la belleza y la inmortalidad.

Lo que aquí se expone tiene lugar en el sentimiento del personaje al encontrarse vacío y totalmente desvalorizado. Para comprender el problema de identidad de la condesa, es necesario partir del hecho de que el personaje persigue la belleza y la juventud cuyos aspectos hacen parte del otro, este otro está representado por el tipo de muchachas que Erzébet lleva a su castillo. De esta manera, la belleza se convierte en objeto de deseo, pero esta belleza es a la vez exaltada y anulada con la muerte, este hecho configura el sentido de la belleza como particular temática en la obra.

La belleza queda anulada por la muerte, desaparece por completo, deja de pertenecer a una parte (las muchachas), pero no puede ser definitivamente adquirida por la otra (la condesa Batory). Es entonces la belleza el elemento que disocia pero conecta las dos partes en la obra como dos subjetividades, una deseante y la otra deseada. De allí nuestra necesidad de destacar el análisis de la melancolía como sentimiento que caracteriza al personaje.

Por otro lado, nos hemos enfocado en la belleza en tanto aspecto mutable en la vida del ser humano, esta se encuentra sujeta inevitablemente al cambio, este elemento es fundamental en el análisis de la condesa, porque permite comprender cómo la belleza siendo el objeto deseado, termina por definir el fracaso que tanto ha de atemorizarle, de este modo la belleza que Erzébet persigue en las muchachas, no puede ser adquirida porque su estado físico está cada vez más cerca de la vejez.

La condesa persigue la belleza y la mantiene cerca, siempre y cuando no ceda al sacrificio, pero las posibilidades de adquirirla no existen, cada joven que muere se lleva consigo su belleza. Este intento por obtener algo efímero conduce al personaje al desequilibrio, al éxtasis, este es el causante de la pérdida de la lucidez en el personaje. Ahora bien, más que la persecución de la belleza, en tanto aspecto, la condesa idealiza la inmortalidad, pero no podemos pasar por alto la primera porque esta es necesaria para comprender el tema del sacrificio en la obra.

Para empezar, los baños de sangre nunca dieron el resultado que la condesa esperaba, la juventud que Erzébet quería encontrar en los baños estaba cada vez más lejos. Erzébet actúa desconociendo las razones por las que se comporta de esta manera, en otras palabras, desconoce que padece “el mal de la melancolía” como se menciona en el relato. Esta es una de las tantas razones por las que no conoce límites en la maldad.

De la misma manera en que la condesa había adquirido la autómatas, como una figura a través de la cual proyectar su imagen, también diseñó a su gusto el espejo en el que acostumbraba a pasar horas mirándose. No hay lugar más que para lo que piensa y siente la condesa en una perturbadora anulación de cualquier otra subjetividad.

*Vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma...Tan comfortable 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.*

Este “vivir delante de su espejo” afirma la idea del doble de la condesa, un doble que no contradice la imagen real, el personaje se mira en el espejo creyendo ser su propio dios, entonces nadie más importa. El espejo es la morada siniestra donde habita este personaje.

Entonces, la autómatas y el espejo no son más que la idea errada de que su vida puede ser habitada de otro modo y en otro cuerpo, por eso la virgen de hierro parpadea y sonríe, la condesa jamás podrá sonreír aun cuando pasa horas contemplándose frente al espejo, de manera que el espejo de la melancolía es una metáfora de la angustia que padece el personaje, este parece habitar del otro lado del espejo y esa angustia evidentemente disocia a la Erzébet real de la que idealiza la belleza y la juventud. Veamos otro ejemplo de este carácter melancólico del personaje:

*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 por esa inercia. Éste quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse. (5)*

Decimos que la condesa es un personaje melancólico porque el deseo de resistirse a estados como la vejez la convierte en un sujeto perturbado e intranquilo. Erzébet Báthory encarna una mujer que odia a su propia especie, por eso cree encontrar tranquilidad en la destrucción de quienes le rodean, ha experimentado los más grandes fracasos en los intentos de hallarse en una imagen diferente de ella, por eso aunque este personaje disfruta el sufrimiento ajeno, es mayor la angustia que recae sobre ella al contemplar que las posibilidades de hallar la plenitud no se encuentran afuera.

El problema de la condesa sangrienta además de su rechazo por el otro, es la idea que ella ha creado de su propia imagen. Estamos hablando de la desviación de su propia personalidad, muy a pesar de estar a gusto en su castillo, sigue siendo un personaje errante que desconoce su verdadera esencia, Erzébet es incapaz de reconocer que está perdida en su propio cuerpo y desviada en sus propias pasiones.

*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 a las perversiones sexuales y aun al crimen. Y pienso en Erzébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo median los gritos de las adolescentes. (6)*

Este personaje padece un duelo constante por la belleza, porque cree que esta, como todas las cosas en el mundo le debe pertenecer, porque se considera dueña de todo, considera que no hay imposibles a sus delirios; su violencia aumenta a medida que va descubriendo que la belleza pronto empieza a desaparecer. Así Erzébet ha interiorizado la idea de que matar es un derecho que como dama y señora de élite le pertenece. Es así como construye el espacio en que se mueve a partir de su propia ideología. Bajo estas circunstancias (en el momento en que Erzébet es arrestada y condenada dentro de su castillo, esta manifiesta no saber por qué la encerraron).

## 3.6 ALGUNOS CONCEPTOS CLAVES

### 3.6.1 Deformación del concepto sacrificio en la obra

*El sacrificio es una novela, es un cuento, ilustrado de manera sangrienta. O mejor, es, en estado rudimentario, una representación teatral, un drama reducido al episodio final en que la víctima, animal o humana, desempeña sola su papel, pero lo hace hasta la muerte.*

*El erotismo, Bataille.*

A lo largo de la historia y a la par con la evolución de las religiones, el término sacrificio ha estado presente; el origen del término se remonta a las prácticas rituales de las comunidades primitivas, desde esta perspectiva, el sacrificio se entiende como el acto mediante el cual se preparaba una ofrenda que para entonces era representada por un animal. Y “la víctima animal era ya por adelantado sagrada. Su carácter sagrado expresa la maldición vinculada a la violencia, y el animal, sin una segunda intención, nunca abandona la violencia que lo anima” (Bataille, 1979, p.87). Sobre este aspecto animal/violencia se funda el valor sagrado, este carácter sagrado está representado por lo que esa muerte revela; el sacrificio está acompañado del carácter violento que implica la anulación de la vida del animal.

El valor simbólico que se le otorga al sacrificio, se extiende para todo aquello relacionado al ritual: lugares, personas, incluso cosas. “Aunque la consagración del objeto ofrecido no es exclusiva del sacrificio, sí caracteriza este ritual el hecho de que el objeto consagrado es modificado en su naturaleza, ya que es destruido” (Cabrera, 2010, p.52). En la medida en que se establece una relación con lo sagrado, el sacrificio implica directamente la muerte, la destrucción del objeto sacrificado, pero en esa misma medida significa la restitución de quien entrega la ofrenda, el sacrificio promete a quienes lo llevan a cabo la comunión con lo que para ellos se considera sagrado: sobre todo, al morir el objeto sacrificado, mueren con él la maldad y la culpa.

Según Girard (1983), dado que la violencia en tanto comportamiento es desarrollado por los seres humanos sea cual sea su naturaleza, el acto de sacrificio juega un papel fundamental en la transformación de quienes actúan de manera violenta; esta violencia podría ser modificada siempre y cuando recaiga sobre la víctima. En esta medida, la fuerza que puede potenciar la consumación del sacrificio, es vital tanto para apaciguar la violencia como para preservar la castidad de quienes lo practican.

Otra perspectiva sobre el sacrificio, surge a partir de la década de los 80. Se considera como el nacimiento de esta perspectiva la obra de Marcel Detienne y Jean Pierre Vernant, titulada *La cuisine du sacrifice en pays Grec*<sup>10</sup> y publicada en 1979. El sacrificio aquí está estrechamente relacionado con lo que pertenece a la víctima: los restos de estas eran cocinados y posteriormente repartidos en un acto que no solamente es sagrado, sino que también debía obedecer las reglas establecidas en la sociedad, para la cual nada debía ser realizado sin cumplir un establecido orden.

Un trabajo realizado por Laura Ibarra García, propone una visión de sacrificio creada a partir de los sacrificios humanos. Ibarra (2001) señala como hecho histórico lo acontecido en el México pre hispánico, en el que los sacrificios humanos tenían lugar en las fiestas que cada mes del año tenían como centro de homenaje una divinidad en particular. Eran celebraciones en las que se bailaba, se cantaba y se incluían algunos pagos de penitencia, las ceremonias culminaban con el sacrificio de personas. El ritual consistía en elegir una persona, se colocaba su cuerpo sobre una piedra, la víctima era sujeta por cuatro sacerdotes mientras otro de ellos se lanzaba sobre la víctima con un cuchillo y traspasaba su pecho para finalmente arrancarle el corazón. Existían otras formas de sacrificar, pero todas eran realizadas como culto a una divinidad.

El sacrificio es una transgresión en tanto se hace a propósito y con una finalidad que es en última instancia matar. Bataille (1979) afirma. “A menudo, el sacrificio humano sustituye al sacrificio animal; ello sin duda en la medida en que, al alejarse el hombre del animal, la muerte del animal perdió parcialmente su valor angustiante” (p.93). En el acto del sacrificio se otorga la vida y la muerte, pues en el sacrificio la muerte es también signo de vida. El acto del sacrificio entonces sustituye la vida.

Cuando se sacrifica un animal es evidente que sus órganos convulsionan y esa convulsión es semejante a la convulsión erótica, los movimientos de los órganos se hinchan y se mueven bruscamente; este es el movimiento de la carne y el movimiento de la carne se opone a la decencia.

El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica: libera unos órganos pletóricos cuyos juegos se realizan

---

<sup>10</sup> La cocina del sacrificio en el país griego.

a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva de los amantes. A esa voluntad reflexiva la suceden los movimientos animales de esos órganos hinchados de sangre. (Bataille, 1979, p.97)

De acuerdo con Bataille, el deseo de matar resulta de la prohibición de dar muerte. Matar ritualmente significa ignorar o pasar por alto la prohibición, esto quiere decir que se produce la transgresión, que posee un carácter religioso. Para las sociedades arcaicas el hecho de dar muerte implicaba lavarse la mancha de esa muerte y quienes mataban debían ser purificados. Para entonces, eran los cazadores quienes practicaban las matanzas.

Como ya lo habíamos mencionado, las sociedades primitivas consideraban el sacrificio como una ofrenda, las primeras víctimas fueron animales, por lo que otro tipo de sacrificio en donde la víctima ya no es un animal es en nuestros días “alarmante”. Para los antepasados, quien ordenaba este acto era tan partícipe como la víctima, este tipo de muerte traía consigo la revelación de lo sagrado, los sacrificios antiguos implicaban la muerte de un animal porque con la muerte moría también la angustia. Si el motivo del sacrificio era la búsqueda de redención por algún pecado cometido, en el sacrificio moría el pecado y los rastros de ese pecado. También la muerte era considerada como sinónimo de vida; cuando muere el pecado, nace la vida, en este caso el objetivo es el encuentro con lo sagrado, este era el fin último del sacrificio.

Es muy notorio que por una razón u otra, los sacrificios han venido acompañando históricamente no solo las religiones, su sentido no remite solamente a la historia de los sacrificios clásicos que eran realizados en su mayoría con animales, pues los seres humanos, desde la literatura (y no exclusivamente en la literatura), lo han actualizado. Tal es el caso *de la condesa sangrienta*.

En primer lugar, hablamos de sacrificio en la obra, por dos razones principales; la primera tiene que ver con lo que acontece en la historia y que por supuesto no podríamos eludir, esto es la tortura de las 610 jóvenes a mano de la condesa, el sacrificio define la obsesión para Erzébet. De esta manera, la intención de confrontar los usos del concepto se basa en el hecho de que la obra crea su propia forma de definirlo.

### **3.6.2 Dimensiones de lo sagrado en el sacrificio<sup>11</sup>**

---

<sup>11</sup> Consideramos importante el análisis de las dimensiones de lo sagrado porque la definición que nos sugiere Bataille del sacrificio está estrechamente ligada al ritual y por ende a los sacrificios sagrados, dado que este

Lo sagrado como lo plantea Eliade (1981) es lo que para el hombre está dentro de lo real, es decir que acontece dentro de lo que está configurado como espacio sagrado y también lo que se opone a lo profano. Este espacio donde se revela lo sagrado, aparece bajo el concepto de hierofanía<sup>12</sup>, esto quiere decir en su sentido etimológico, aquello sagrado que se nos muestra. Es así como la vida del religioso está conformada por la presencia de hierofanías, de manifestaciones de realidades sagradas.

Lo sagrado se puede manifestar en objetos como una piedra o un árbol, una vez pertenecen al plano de lo sagrado pasan a ser denominadas como tal; la piedra sagrada, el árbol sagrado, estos no son adorados como una piedra y como un árbol en esencia, son venerados por lo sagrado que guardan, no porque sean una piedra y un árbol. El espacio sagrado al que se refiere Eliade, se opone a lo profano porque en este último, el hombre se encuentra desacralizado y por tanto, se halla apartado de lo religioso.

Para las civilizaciones orientales el templo es considerado como espacio sagrado, el templo ha sido considerado como el lugar santo por excelencia. La casa de Dios es también la casa donde todos continuamente se purifican, donde lo profano deja de ser profano y se convierte en sagrado. Eliade (1981) afirma:

La naturaleza para el hombre religioso también es considerada como sagrada, el universo para él es la mayor creación divina, en este el hombre ha podido descubrir los modos en que se manifiesta lo sagrado. Esta obra divina conserva siempre cierta transparencia; desvela espontáneamente los múltiples aspectos de lo sagrado. El cielo revela directamente, naturalmente, la distancia infinita, la trascendencia del dios. La Tierra, así mismo es transparente: se presenta como madre y nodriza universal. (p.71)

---

no es el caso de *La condesa sangrienta*, decidimos explicar por qué el sacrificio no alcanza a entrar en este plano de lo sagrado.

<sup>12</sup>Podría decirse que la historia de las religiones, desde las más primitivas a las más elaboradas, está constituida por una acumulación de hierofanías, por las manifestaciones de las realidades sacras. De la hierofanía más elemental (por ejemplo, la manifestación de lo sagrado en un objeto cualquiera, una piedra o un árbol) hasta la hierofanía suprema, que es, para un cristiano, la encarnación de Dios en Jesucristo, no existe solución de continuidad. Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano». (Eliade, 1981, p.10)

Esta es la manera como el hombre religioso observa y comprende el mundo. Es importante tener en cuenta, que lo que el hombre religioso venera de la naturaleza, no es en sí lo natural, es más bien aquello sobrenatural que se manifiesta en la naturaleza del mundo.

Como todo lo que hace parte del mundo, se considera vital para el hombre, y dado que las aguas también son parte de la naturaleza; estas simbolizan la muerte, al tiempo que simbolizan el renacimiento de la vida. El agua disuelve las impurezas del cuerpo, por lo que es sinónimo de salud y vitalidad. Para el hombre religioso el agua es pieza fundamental en el bautismo, este carácter sagrado del agua se confirma en la purificación del ser humano al momento de ser bautizado, con la inmersión en las aguas se limpia de la mancha del pecado, muere el antiguo hombre y nace una nueva vida.

Para finalizar este aspecto, es preciso tener en cuenta, que el único camino por el que el hombre religioso pretende conocer el mundo es a través de lo sagrado. “Cree que la vida tiene un origen sagrado y que la existencia humana actualiza todas sus potencialidades en la medida en que es religiosa” (Eliade, 1981, p.123).

Ahora bien, en la obra este asunto de lo sagrado es un tanto problemático, ante todo porque estamos entrando en el plano del sacrificio a víctimas humanas. Por un lado, es de destacar que dentro del círculo del personaje no existe tal prohibición, no existe en el relato una sola pista de que la condesa conociera de forma explícita las consecuencias de matar. No quiere decir esto, que las muertes de las muchachas no puedan ser consideradas de alguna manera como una forma de transgredir, estamos ante el caso de la condesa cuyo nombre nadie se atrevería a juzgar, esto se traduce para Erzébet Bathory como la ausencia de reglas; razón por la que trae a las muchachas con el pretexto de educarlas y termina acabando con sus vidas.

La condesa es descrita como un sujeto adverso y aislado de las conductas humanas, este distanciamiento del personaje lo sitúa en el espacio de lo tenebroso, al tiempo que lo separa por completo del espacio sagrado, esto es posible en el personaje, además de su constante evocación de la muerte, por la cercanía con el resto de personajes que como ella habitan la oscuridad. La magia negra, la presencia de la hechicera rodeada de gatos y los baños de sangre, (que es a nuestro modo de ver el elemento de mayor rigor), son dentro de la obra las pistas que nos llevan a pensar en un personaje desacralizado.



Este carácter adverso, es rastreado por la reiteración que se hace en el relato de una de las características de la condesa; se trata del silencio que acompaña la expectación en los momentos de torturas. La primera mención de este carácter silencioso, lo hace Pizarnik al inicio de la obra con las siguientes palabras:

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 silenciosa. (Pizarnik, 2009, p.2)

Esta categoría del silencio a la que se refiere Pizarnik nos advierte del espacio en que se mueve el personaje y sus criaturas nocturnas, mientras las jóvenes están siendo sacrificadas la condesa se dedica a observar, pero este “mirar morir” significa algo más allá de la mirada de la fría condesa. Erzébet maneja a la perfección el arte de mirar morir y el sentido de mirar morir, como se lo enseñó su hechicera.

Este silencio que rige al personaje, es una pista de lo que realmente provoca fascinación ante sus ojos. En otro párrafo de la obra, aparece este elemento como si se quisiera hacer énfasis en la oscuridad de Erzébet Bathory.

*La sirvienta Dorkó arrastra por los cabellos a una joven desnuda; la encierra en la jaula; alza la jaula. Aparece la "dama de éstas ruinas", la sonámbula vestida de blanco. Lenta y silenciosa se sienta en un escabel situado debajo de la jaula. (3)*

Esta referencia a la condesa como “la sonámbula”, nos llama particularmente la atención, precisamente porque una característica de los sonámbulos, es que durante ese trance pueden tener los ojos abiertos, pero no ven la realidad como cuando están despiertos, esta alusión permite comprender su distanciamiento con la escena de la muerte, como si el estar frente al asesinato no le afectara en ninguna manera, esta actitud corresponde con la personalidad de la condesa, para Erzébet nada podría cambiar su manera de mirar morir. Este aspecto es también visible en el fragmento “muerte por agua”.

*El camino está nevado, y la sombría dama arrebuja en sus pieles dentro de la carroza se hastía. (...) Ahora la muchacha está desnuda y parada en la nieve. Es de noche. La rodea un círculo de antorchas sostenidas por lacayos impasibles. Vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo. (La condesa contempla desde el interior de la carroza). Hay un leve gesto final de la muchacha por acercarse más a las antorchas, de donde emana el único calor. Le arrojan más agua y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta. (2-3)*

Este espacio del silencio es también el espacio de la muerte, cuando la muerte se hace presente, en los pasillos del castillo hay quietud, hay silencio, por eso el silencio de Erzébet, la muerte de las muchachas es de cierta manera la muerte de sus deseos, con ella calma su sed de sangre y apacigua también su sed de muerte, su presencia misma es una continua evocación de la muerte; esto tiene que ver con el problema de la melancolía que hemos venido explicando. Erzébet es ante todo un sujeto melancólico y sus problemas buscaba resolverlos con los sacrificios humanos, este espacio del silencio es el mismo espacio del horror, el contemplar desde la oscuridad de su alma el color vivo de la sangre, le daba a la condesa aunque fuera por momentos la sensación de sentirse viva. Esto podemos corroborarlo en el siguiente fragmento:

*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 mirada viviente. (5)*

Este párrafo nos remite nuevamente al espacio del silencio, que permite identificar el comportamiento de la condesa frente a lo ocurrido dentro del castillo; esto es lo que para ella significaba estar inmersa en el plano de la oscuridad.

Es necesario tener muy en cuenta que Erzébet está convencida de ser su propio dios, esta posición del personaje, de cierto modo justifica su distanciamiento frente a la imposición de los castigos y mayormente el llevar a término la muerte de las muchachas; en este sentido el sacrificio además de reforzar la idea de conservar la sangre, es un acto propio de la “autocomplacencia”, el sentido de mirar morir, precisamente es hallado en las torturas, el silencio y la mirada impasible de Erzébet hacen parte del momento que para ella es una ceremonia. No hay en la obra motivo diferente a este que venimos explicando, por lo que irse por el camino de las torturas es a los ojos de la condesa una forma de hallarse viva.

Lo sagrado está excluido del personaje y de la obra en general. En primer lugar la condesa hacía recoger la sangre en vasijas para luego aplicarse los baños. Este es un elemento inseparable del sacrificio y uno de los motivos por el cual se llega a la tortura es la obtención de esta, pero aunque para la condesa el ejercicio de aplicarse los baños de sangre lo convirtió en una necesidad, no quiere decir esto que exista para el personaje una concepción sangrada de la sangre. Además tomando en cuenta la visión de Eliade (1981), lo sagrado para que se manifieste requiere de una religiosidad del ser humano. Pero este no es el caso de Erzébet, por lo que más fácilmente podríamos ubicarla en el espacio de lo profano.

La figura de la condesa, aparece siempre bajo la compañía de sus sirvientas y sobre todo la de su hechicera, quien además de su labor es también la consejera de Erzébet. Darvulia es un personaje con las características de la hechicera del bosque, vieja ante todo y acompañada de gatos negros. Analicemos en el siguiente párrafo, cómo el personaje recurre a la hechicería en busca de ayuda, el siguiente fragmento es también la plegaria que Erzébet guardaba escrita en un talismán<sup>13</sup> llevándola bajo sus vestidos.

*Isten<sup>14</sup>, ayúdame; y tú también, nube que todo lo puede. Protégeme a mí, Erzébet, y dame una larga vida. Oh nube, estoy en peligro. Envíame noventa gatos, pues tú eres la suprema soberana de los gatos. Ordénales que se reúnan viniendo de todos los lugares donde moran, de las montañas, de las aguas, de los ríos, del agua de los techos y del agua de los océanos. Diles que vengan rápido a morder el corazón de<sup>15</sup>... y también el corazón de... y el de... Que desgarran y muerdan también el corazón de Megyery el Rojo. Y guarda a Erzébet de todo mal. (6)*

Consideramos entonces que el sacrificio no alcanza a entrar en el plano de lo sagrado porque la muerte y demás elementos de horror en la obra, tienen su origen en el mal, donde el personaje está perfectamente cimentado.

### **3.6.3 El erotismo: la excitación en la muerte**

#### **3.6.3.1 El erotismo**

---

<sup>13</sup>La aparición del talismán en la obra, nos causa particular admiración, lo cual desde la perspectiva del personaje es si acaso, controversial. La condesa conservaba el talismán en forma de amuleto, pero curiosamente la plegaria que lleva inscrita en este es una plegaria de muerte; lo cual en términos de análisis del personaje es muy sugestivo.

<sup>14</sup> Isten se traduce en húngaro como “Dios” o “señor”.

<sup>15</sup> Los espacios eran para inscribir los nombres de los corazones que habrían de ser mordidos. (*La condesa sangrienta*)

Es característico en Pizarnik la complejidad en su literatura, y es ese carácter complejo lo que permite que se pueda estudiar en su obra el vínculo entre lo que es erótico, pero que a su vez es también perverso. Creemos firmemente que dentro de la obra, este concepto es despojado de su carácter puramente erótico, es decir, estamos hablando de un erotismo que ha perdido la sustancia erótica y se ha transformado en un erotismo de la perversión.

El erotismo es estudiado en *La condesa sangrienta* a partir del deseo de hallar en el dolor del otro el goce propio. El verdadero objeto del deseo no es la figura femenina, aunque esta sea parte esencial en la búsqueda; es la belleza. Este aspecto es en definitiva el problema central del erotismo en la obra. El concepto de mujer es reemplazado por el de belleza, el acto de matar es llevado a cabo por el impulso producido en el deseo por esa belleza; de ahí que la tortura adquiera también ese carácter erótico, esto es posible porque la condesa únicamente cree hallar la belleza a través de la muerte de las muchachas.

Las muchachas son entonces el objeto de esa perversión. Es el sentimiento de atracción por la belleza lo que hace que cualquier acto adquiera el carácter perverso y por lo tanto erótico en la obra. Este elemento aparece insertado en la figura femenina que surge en representación del objeto de deseo, el sacrificio es un elemento en el que el personaje alimenta el goce que le genera observar la convulsión en la muerte, esto constituye la anulación de esa belleza. Con la terminación de la vida la belleza queda reducida en la muerte. Erzébet busca disfrutar del placer que se genera a través de la tortura, bajo estas condiciones infligir dolor es particularmente un acto erótico.

El personaje es perverso en tanto prevalece el sentimiento de muerte ante la vida de las víctimas, la obtención de la sangre posee para este un carácter regenerativo y este es también el carácter erótico de las muertes. Con las torturas se provoca en las víctimas el desgaste de los tejidos sin lo cual la sangre no podrá fluir, la convulsión del cuerpo y la extracción de la sangre subrayan el sentido del erotismo en la obra.

Es así que los actos del personaje son eróticos en tanto se nutren del sacrificio, lo cual indiscutiblemente implica la presencia de la muerte, pero ese sacrificio no es solamente el derramamiento de sangre, estamos hablando del sacrificio por la muerte y el sacrificio por el

goce. La muerte entonces no aparece dentro de la obra bajo una sola forma; en este punto es clave responder al interrogante ¿Qué hay de placentero en el acto de matar?<sup>16</sup>

La angustia que padecen las víctimas en el sacrificio es otro elemento del erotismo; el deseo de acabar con la vida de las muchachas es presentado como el goce que le produce a la condesa ser espectadora. Esta se prepara para sacrificar a sus víctimas, pero también las atormenta con su presencia y elige los mejores vestidos para los momentos de tortura, o el hecho de cambiarse veinte vestidos por día, (esto lleva implícito el número de torturas), o posar perfectamente vestida mientras sus víctimas deben estar desnudas, sugiere no solo el significado de la muerte en la obra, sino que además se constituye como burla a la belleza.

Desde el punto de vista del erotismo, la belleza es por naturaleza un aspecto perturbador, este elemento aparece presentado en la obra con la idealización que hace Erzébet de la eterna juventud, por lo que ambos conceptos pueden usarse como sinónimos en el relato. En la medida en que la condesa intenta mostrarse bella lo hace también para perturbar a las muchachas, la belleza es ridiculizada por el hecho de pertenecer al otro. Por lo que la aclaración de los vestidos no está demás en la obra; el estar bien vestida observando las torturas le da cierto carácter de superioridad frente a sus víctimas en la medida en que también busca imponerse como la única forma de belleza.

### **3.6.3.2 La excitación en la muerte**

El carácter erótico al que nos hemos referido tiene lugar con las muertes de las muchachas por ser la representación de la belleza física. El no poseerla se constituye como un problema para Erzébet, por eso la vejez es un demonio que la persigue pero que también disfruta al sobreponerse a este. El dolor provocado en las jóvenes produce en ella la excitación, el acto sangriento es el motivo de su goce, este goce es posible en la muerte y esa muerte a la que nos referimos esta medida por la tortura, por la convulsión del cuerpo que agoniza mientras la condesa disfruta del momento; aquí tiene cabida el erotismo. En el relato aparece por un lado, una joven en la angustia de la muerte y por el otro la mujer revolcándose enardecida por el placer que le produce esa muerte:

---

<sup>16</sup> Volvemos aquí sobre el tema de la muerte en la obra para clarificar la relación entre erotismo, sacrificio y belleza.

*(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!" (3)*

La muerte de las muchachas es la representación del placer para la condesa, este personaje solo es escuchado en los momentos de excitación, los gritos, gemidos y demás sonidos emitidos por la condesa la alejan de la belleza que persigue en las muchachas, el personaje se deforma a sí mismo en el momento en que disfruta del sufrimiento de las jóvenes y la muerte se convierte en una ceremonia de excitación.

Aunque la condesa aparece situada aparentemente en el mismo espacio y bajo las mismas condiciones que el resto de personajes, no lo está. Esta deformación del personaje tiene que ver con el hecho de que este se haya separado del resto de muchachas pero este no es el único aspecto diferenciador. En el momento en que las jóvenes son obligadas a trabajar desnudas, en el texto se hace referencia a la presencia humana que las observa, entre comillas; este aspecto nos hace pensar que existe la intención de resaltar la imagen del personaje, veamos este aspecto en la siguiente cita:

*Las muchachas sobrellevaban con penoso asombro esta condena indolora pues nunca hubieran creído en su posibilidad real. Oscuramente, debían de sentirse terriblemente humilladas pues su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realzado por la presencia "humana" de la condesa perfectamente vestida que las contemplaba. (4).*

Esta presentación de la condesa como un personaje extraño a los demás se amolda a la descripción que ya habíamos hecho de ella, estamos hablando de un personaje que no conoce límites en la maldad, Erzébet misma es la encarnación del mal.

La continuación del párrafo anterior es mucho más sugestiva en cuanto a la excitación en la muerte y el morir al deseo sexual como un tipo de muerte figurada del personaje:

*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.*(4).

Es esta la transformación que experimenta el personaje al pasar del momento de tensión a la excitación sexual, es evidente en la obra que en los momentos en que la víctima está siendo torturada, la melancolía, las jaquecas y demás problemas que padece la condesa son desplazados por el éxtasis que provocan los dos silencios; el silencio de la muerte y el silencio del orgasmo.

*Y pienso en Erzébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo medían los gritos de las adolescentes.* (6)

El texto mismo se encarga de darnos una idea de la muerte en la obra, el termino morir no se refiere únicamente a la muerte física, estamos hablando de la muerte figurada que significa para el personaje morir al deseo sexual, específicamente al orgasmo, pero esta muerte solo es posible en presencia de la muerte física, por eso Erzébet se excita y disfruta las torturas; ahora comprendemos este tipo de perversión que caracteriza al personaje.

Ahora bien, en lo que tiene que ver con el tema de la sexualidad de la condesa, constantemente se reitera en la obra su inclinación por el sexo femenino por lo que en sus días no hubo sino mujeres, las muertes que tanto le excitaban eran muertes de mujeres, por lo que la desnudez y la belleza no están demás en la obra, el placer sexual de Erzébet no es provocado únicamente por la muerte de las muchachas, el solo hecho de contemplarlas desnudas es un acto que desencadena los impulsos que deforman al personaje y lo reducen a un monstruo insaciable.

### **3.6.5 Inmortalidad**

Uno de los motivos por los que la condesa arremete contra la vida de sus víctimas creyendo que es un derecho que le pertenece, es básicamente porque este personaje cree ser su propio dios y también la máxima autoridad en el castillo. La inmortalidad es una característica propia de los dioses. Bajo este presupuesto llevaremos a término el análisis de lo que tiene que ver con la búsqueda de la juventud por parte del personaje, no sin antes revisar algunas interpretaciones sobre el concepto.

En primer lugar Muñoz (2012) refiere que el ser humano se define como el único ser consciente de su propia muerte. Lo cual hace que este hecho genere angustia en el ser humano. La inmortalidad ha sido motivo de fascinación para filósofos y estudiosos de la religión, porque es en últimas el ser humano quien busca a todo lugar, preservar la vida. Esta búsqueda de la inmortalidad trae de antemano la amenaza de la muerte, este es el principal potenciador de la angustia que significa para el hombre morir.

Desde el punto de vista filosófico Vargas (2013) en su tesis de grado, explica la inmortalidad partiendo del enfoque platónico, que consiste en la fundamentación de la inmortalidad del alma en el razonamiento y en la existencia de esta en el plano de las ideas:

La inmortalidad del alma testifica su propia perfección humana en el proceso de purificación entre el alma y el cuerpo, con lo cual se cree que el alma lucha por regresar al estado primero de donde ha caído. Esta interpretación de la inmortalidad sitúa el alma en el plano de lo divino de donde ha venido el alma para ser resguardada por el cuerpo. Con lo cual según Platón, el alma desaparece porque esta es inmortal y una vez separada del cuerpo, debe regresar a su naturaleza (10).

Por su parte Seifert (2013) basa sus reflexiones en la inmortalidad como aspecto de la vida humana, a partir del mayor interrogante que acompaña al ser humano desde siempre ¿existe una vida eterna más allá de la muerte?

Si la inmortalidad implica una vida más allá de la muerte, esta vida debe ser una vida consciente eterna. La afirmación de Seifert es entonces la siguiente:

Asimismo, no cabe duda de que en su sentido propio la inmortalidad no se refiere a la mera actual existencia inacabable que también puede poseer una momia, sino a la vida racional consciente. La inmortalidad, entonces, es la vida consciente interminable de personas individuales que están capacitadas y destinadas a contemplar la verdad, amar y entrar en comunidad con otras personas (4).

Este planteamiento de Seifert propone la inmortalidad como una condición del alma espiritual, que establece la relación entre cuerpo y alma y la separación de estos como un aspecto terrorífico siempre que el alma pueda estar en dependencia del cuerpo. Sobre esto surge otro interrogante. ¿Puede el alma sobrevivir a la destrucción del cuerpo?



A lo que el autor responde señalando la función del cuerpo, como parte sensible por la cual el ser humano se hace presente y percibe todo lo que hasta él llega, de manera que prueba lo anterior de la siguiente manera:

Es imposible que en la muerte las mismas fuerzas materiales sobre las cuales el alma libre gobernó durante su vida, y que le estaban sujetas, ahora resulten ser más fuertes y se conviertan en lo que determina y domina el alma y la mata (16).

En definitiva, para esta visión filosófica, la inmortalidad es en el ser humano la consecuencia de una vida consciente eterna, en la que el alma es la fuerza superior que no perece ante la muerte del cuerpo, aun cuando este sea el medio en que el alma libremente domina.

Para la religión, la inmortalidad del hombre es también la inmortalidad del alma, desde este enfoque el alma es inmortal porque el sujeto de la razón es a su vez inmutable. San Aurelo (2000) afirma que “en consecuencia el alma vive siempre ya sea ella misma la razón ya sea que la razón exista en ella de modo inseparable” (5).

Para el cristianismo, la inmortalidad es posible más allá de la caducidad del cuerpo mortal, la condición de inmortalidad aparece bajo la promesa de vida eterna que otorgará Dios a quienes lo merezcan. En Romanos se afirma: “porque la paga del pecado es muerte, más la dádiva de Dios es vida eterna” (VI, v. 23). Según esto la inmortalidad solo es posible para quienes hayan cumplido los mandatos de Dios, quienes no por el contrario les espera la muerte.

En la mitología griega, la inmortalidad es una condición que los dioses adquieren a través de elixires. En el mito de Glauco<sup>17</sup>, un pescador come una planta y se transforma en una divinidad marina e inmediatamente se convierte en inmortal. De esta manera según Helena Rodríguez (2006):

El mito de Glauco de Antedón, cuyas primeros testimonios remontan a la obra de Píndaro y de Esquilo, contiene un motivo folclórico y literario muy antiguo, que es el de la planta de la inmortalidad. La inmortalidad, o más a menudo la eterna juventud, reside en una planta que los dioses tienen buen cuidado de ocultar a los hombres mortales. Éstos sólo en ocasiones

---

<sup>17</sup> Para mayor provecho lea. *La planta de la inmortalidad en Grecia y el mito de glauco de Antedón*, UNED. Madrid.2006.

excepcionales, y siempre por voluntad de un dios, pueden acceder a ella, alterando así el orden establecido entre seres humanos y divinos (1).

En *La condesa sangrienta*, la concepción de la inmortalidad está propiamente anclada al personaje, en primer término, Erzébet cree hallar la juventud en los baños de sangre por lo que el personaje además de temerle a la muerte física le aterra la idea de envejecer, este es el referente que hace posible la interpretación del concepto en la obra pues Erzébet antes que nada buscaba ser inmortal.

Veamos que ocurre con la relación muerte-inmortalidad; lo primero como etapa culminante de la vida y lo segundo como lo imaginario, equivalente al deseo de huir ante el sentimiento de muerte que está presente en el personaje bajo la forma de la vejez. Aunque en el relato en algunos momentos se le menciona como una mujer de tez hermosa, Erzébet ya había pasado la cuarentena y por si fuera poco sufría de jaquecas y de un terrible dolor en los ojos por lo que carecía de buen aspecto, para curarse a sí misma mordía a las jovencitas y los gritos provocado en las muchachas “eran la cura para aliviar sus males”.

En primer lugar, el motivo por el que Erzébet se convierte en la condesa sangrienta es potenciado por el deseo de hallar la cura a la vejez, con lo que se convertiría en inmortal y de esta manera seguiría siendo “la dama de Csejthe”; lo cual significaba mucho para alguien de su clase. Era dueña y propietaria del castillo, no debía rendir cuentas a nadie de lo que acontecía dentro de su frío aposento por lo que las torturas pueden considerarse como una ceremonia para la condesa. Esta tenía el poder para reducir a un simple cadáver un sin número de vidas. Para la condesa solo la muerte tiene ventajas sobre la vida por eso no es posible cesar la muerte, sus límites jamás serán los mismos de quien es devorado por su fuerza destructora. Sin esta puesta en escena de la figura del personaje y lo que este buscaba con la tortura y la muerte, carecería de sentido el estudio de la condesa sangrienta.

### **3.6.6 El demonio de la decrepitud**

*La mayor obsesión de Erzébet había sido siempre alejar a cualquier precio la vejez. (6)*

La vejez se traduce como una representación de la muerte en la obra, este es un hecho aterrador para el personaje, el demonio de la decrepitud al que nos referiremos es lo opuesto a la inmortalidad. No es imposible dar con las señales de lo que hemos denominado la búsqueda de la

eterna juventud en el personaje; como se ilustra en la contradictoria de los baños de sangre. Hemos tomado “los baños de sangre” como referente inmediato porque es la parte de la obra donde se narra con mayor precisión lo que nos interesa.

Los baños poseen para la condesa el carácter inmovilizador de la juventud, en ocasiones Erzébet se lanza como un monstruo sobre la víctima y la muerde hasta sacarle trozos de carne con sangre como si quisiera arrancarles la juventud a pedazos.

*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 (5).*

Este demonio de la decrepitud constantemente asecha al personaje. Erzébet habitaba el castillo desde su juventud, por lo que su iniciación en los baños de sangre es provocada por el decaimiento físico que comienza a presentarse en el personaje una vez que a este le van avanzando los años:

*A pesar de su invariable belleza, el tiempo infligió a Erzébet algunos de los signos vulgares de su transcurrir. (7)*

Este temor a envejecer es un aspecto que angustia al personaje y parece ser el único lado sensible que lo caracteriza; el horror que significaba para la condesa la posibilidad de envejecer tal como se muestra en las siguientes líneas:

*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? (4)*

La razón por la que envejecer es tan angustiante para Erzébet es porque la presencia de esta significaría no solo su muerte, sino que daría paso a la terminación del goce que produce en Erzébet causar dolor, es decir dejar de ser la representación de la muerte y a su vez dejar de ser quien tiene el poder de provocarla.

Cuando decimos que la condesa es un personaje complejo nos enfocamos en lo contradictorio del personaje, este en momentos es presentado como un sujeto melancólico, otras como una mujer que le teme a la vejez, pero también es presentado como un ser perverso que parece no temerle a nada, por eso la gravedad de sus actos.

Queremos llegar con esto a la reflexión de que el demonio de la decrepitud que Erzébet pretende alejar no deja de ser una invocación a los deseos internos del personaje, la vejez no es el único demonio que parece atormentarla, ella misma también es su propio demonio, esto explica por qué jamás podrá estar saciada y por qué cada vez pide más y más muerte. El aspecto que define con exactitud la figura de la condesa es el hecho de no poder luchar contra ella misma, lo cual ha provocado la destrucción de la belleza, la vida de las muchachas, su historia, su nombre, incluso su propia existencia.

## CONCLUSIÓN

Después del análisis presentado en este trabajo, podemos decir que la complejidad de *La condesa sangrienta* radica en el carácter particular de dicho texto; al cual se le ha atribuido el nombre de híbrido y dado que no ha sido posible su ubicación dentro de un género particular, resulta ser estimulante la lectura, por lo que ha sido centro del surgimiento de muchas posturas críticas.

Ha sido imposible para nosotros no detenernos en algunos aspectos claves de esta obra literaria:

En primer lugar, *La condesa sangrienta* marcó en la literatura de Pizarnik, si bien una notable diferencia dentro del corpus de la autora, también incentivó a los intelectuales en la búsqueda de las pistas literarias que dieron como resultado esta obra.

Por otro lado, significó mucho para nosotros el hecho de trabajar con la reescritura de la versión original de la condesa; es a partir de este acontecimiento que surgió precisamente nuestra hipótesis de que *La condesa sangrienta* adquiere en esta metamorfosis su máximo valor.

En lo que tiene que ver con la obra en tanto construcción artística, diremos que resultó sugestivo el adentrarnos en las categorías de análisis que elegimos para trabajar dicho texto, no se podría hacer un estudio adecuado de esta obra sin antes pasar por los elementos eróticos de los cuales sin duda está impregnado el trabajo de Pizarnik. De esta manera podemos concluir nuestro trabajo de grado, basándonos en estas categorías: erotismo, belleza y sacrificio, dado que significó un reto para nosotros el poder sobrepasar las exigencias temáticas en esta línea de investigación.

## BIBLIOGRAFÍA- WEBGRAFÍA

Bordelois, 2012, p.8)

Bataille, G., (1979), *El erotismo*. Barcelona, Tusquets Editores, S.A.

Bustos, R. (2017). Muerte de Dios y Poesía Moderna Héctor Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán, Álvaro mutis los rostros de Dios en tres poetas de Mito (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Cartagena, Colombia.

Cabrera, A. (2010). “El ritual del sacrificio de animales en la cultura ibérica: una perspectiva arqueológica”. (Tesis doctoral). Universidad complutense de Madrid.

Calafell Sala, Núria (2008). Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik, Córdoba, Babel.

De Ascarate, P., (1871), *Obras completas de Platón*, Madrid, Medina y navarro editores.

Dawkins, R. (2007). *El espejismo de Dios*. Recuperado de:

Emilio, M. (2003). Muerte y modelos de muerte en la edad media clásica. Universidad complutense.

Eliade, M., (1982), *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama/ punto omega

Esteban, P. (2008). Acerca de La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik. *Especulo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/condsang.html>.

Flores, N. (2013). “El cambio de paradigma platónico de la inmortalidad del alma a la resurrección cristina” (Tesis doctoral). Universidad iberoamericana. México D.F

Gutiérrez, A. (2015), *La mitología griega*. Recuperado de: <http://bibliotecavirtualesenior.es/wp-content/uploads/2016/05/LA-MITOLOGIA--A-GRIEGA.pdf>

Hugo, M. (2006). La estética de lo bello y la exaltación de la cultura popular. Cuyo. Anuario de filosofía Argentina y Americana.

[http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/6591/philosophia-2013-1-001-seifert.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/6591/philosophia-2013-1-001-seifert.pdf)

<http://digital.csic.es/bitstream/10261/18430/1/eserv44.pdf>

<https://filosofosinsentido.files.wordpress.com/2013/07/3659.pdf>

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/151800.pdf>

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/151518.pdf>

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/132653.pdf>

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html>, 24/4/2008.

<http://www.los-poetas.com/e/biopizarnik.htm>

[http://www.gestioncultural.org/cc\\_apoyo\\_financiero.php?id\\_institucion\\_empresa=3022](http://www.gestioncultural.org/cc_apoyo_financiero.php?id_institucion_empresa=3022)

<http://fulbright.edu.ar/>

[http://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material\\_didactico/Literatura\\_Hispanoamericana\\_Cocontemporanea/Autores\\_S/SABATO/y.pdf](http://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Cocontemporanea/Autores_S/SABATO/y.pdf)

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/151906.pdf>

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/156681.pdf>

José, A. (2013). La condesa sangrienta con las ilustraciones de Santiago Caruso. Revista Pilquen, 16, 8.

Josefa, F.G. (2007). Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik. Revista electrónica de estudios filológicos, 13, 19-21.

Jorge, R. (2010). Belleza, terror y erotismo: la tarea de valorar estéticamente un texto. Revista escritos. Recuperado de: <file:///C:/Users/SONY/Downloads/616-1070-1-PB.pdf>

Josef, S. (2013). ¿Poseemos y somos un alma inmortal? Academia Internacional de Filosofía-Pontificia Universidad Católica de Chile.

Kristov, C. (2015). Estética y sadismo en La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik. Revista de estudios filológicos. Universidad Andrés Bello, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Recuperado de:

<https://scielo.conicyt.cl/pdf/efilolo/n56/art01.pdf>

Kant, I., (2011), *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Mexico D.F, Fondo de cultura económica.

Kristeva, J., (1991), *Sol negro. Depresión y melancolía*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila editores latinoamericana.

Muñoz, J. *Mortalidad e Inmortalidad en la Literatura*. Mitos, leyendas, obras. Universitat Oberta de Catalunya. Recuperado de:

[http://www.hermeneia.net/treballs\\_pdf/e1/2/jose\\_luis\\_munoz/jlmunoz1.pdf](http://www.hermeneia.net/treballs_pdf/e1/2/jose_luis_munoz/jlmunoz1.pdf)

Pizarnik, Alejandra. (2012). *La condesa sangrienta*. Barcelona: Zorro rojo.

Pablo, D. (2013). Acerca del fenómeno del doble. Verba Volant. Revista de filosofía y psicoanálisis. Universidad de ciencias empresariales y sociales.

Paz, O., (1993), *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, España, Editorial Seix Barral, S. A.

Penrose, Valentine. (2001). *La condesa sangrienta*. Madrid: Siruela.

Rodrigo, D. (2009). La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik: una poética en el límite. El horror de la belleza; la belleza del horror. Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151518.pdf>

Rodrigo, R. (2015). “El doble en la literatura: genealogía y aproximación psicoanalítica” (tesis de pregrado). Universidad de la Rioja. España

Rodriguez Somolinos, H. (2006). La planta de la inmortalidad en Grecia y el mito de glauco de Antedón. Recuperado de:

<http://digital.csic.es/bitstream/10261/18430/1/eserv44.pdf>



Ríos, T. (2015). “Genealogías de lo siniestro como categoría estética” (tesis doctoral). Universidad de Barcelona. Barcelona.

San Aurelo, A. (2000). La in mortalidad del alma. Recuperado de:

[http://www.iglesiareformada.com/Agustin\\_inmortalidad\\_alma.pdf](http://www.iglesiareformada.com/Agustin_inmortalidad_alma.pdf)

Segura, A. (2012). “La melancolía en la poesía modernista peruana” (tesis doctoral). Universidad Autónoma. Madrid

Saramago, J., (2005), *Las intermitencias de la muerte*, Madrid, Alfaguara.

Trias, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Recuperado de:

<http://www.xn--diseo-rta.unnoba.edu.ar/wp-content/uploads/LO-BELLO-Y-LO-SINIESTRO-Eugenio-Trias.pdf>

Toro, S. (2012). Un híbrido de horror y belleza: La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik. *Letral. Revista de estudios literarios*. Universidad de Granada. Recuperado de: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/viewFile/3687/3668>

Venti, Patricia: La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik*, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Recuperado de:

## **ANEXOS**

## UN BREVE ACERCAMIENTO A LA HISTORIA DE LAS TORTURAS

La tortura ha Sido una práctica que se ha llevado a cabo desde la antigüedad, el rigor de esta varía dependiendo los lugares y los contextos en que se practicaban.

Según la Real Academia Española (RAE) el significado del término y el que más se adapta a lo tratado en la presente investigación es el siguiente:

Grave dolor físico o psicológico infligido a alguien con métodos y utensilios diversos, con el fin de obtener una confesión, o como medio de castigo.

Inicialmente, la tortura tuvo sus orígenes en la antigua Grecia y tomó fuerza entre los siglos XII y XVIII, sin embargo, se considera que es en la edad media donde tiene mayor auge, la edad media entonces es considerada la edad de oro de las torturas. Por mucho tiempo la inquisición llevó a cabo el castigo a través de las torturas, cuando se consideraba la herejía como un acto que debía ser sancionado.

A mediados del siglo XII y finales del XVIII la tortura estuvo incluida en los procedimientos penales, esto se hacía bajo la creencia de que al observar los instrumentos de tortura, los acusados colaborarían y de esta manera llegarían a la confesión, tanto así, que en ocasiones no era necesaria la tortura.

Teniendo en cuenta las leyes de los pueblos germánicos, la tortura solo era aplicada a los hombres que no eran libres o eran deshonrados, por lo que eran declarados públicamente como traidores.

En el siglo XVIII y comienzo del siglo XIX, los estados europeos en su mayoría, decidieron abolir las torturas, el primer estado en hacerlo fue el reino de Suecia, a través de una ley a la que se le dio aprobación en 1734, sin embargo algunos crímenes seguían siendo castigados mediante la tortura, es así como la abolición se produjo totalmente en 1822. El estado que finalmente abolió por completo la tortura fue el reino de Prusia hacia 1754, más adelante fue abolida en el reino de las dos sicilias, entre 1738 y 1789, también se abolió en el reino de Francia, entre otros países.

Pero este no es el fin de la historia de la tortura, está resurge en los siglos XX y XXI, con total distanciamiento de las torturas antiguas, es decir, que la finalidad de las nuevas formas de

tortura ya no era buscar la confesión, sino la rendición total de la víctima y por tanto el vencimiento de esta.

En la Alemania nazi, bajo el mando de Adolf Hitler, se conforman tribunales para ocuparse de los delitos políticos, a partir de entonces se modificaron los interrogatorios y se practicaban las torturas a los detenidos.

## **TORTURAS CLASICAS**

Los principales tipos de torturas empleadas a lo largo de la historia son las siguientes:

La apega de Nabis. Este instrumento de tortura se trataba de una máquina cuyo nombre hace honor a la mujer de Nabis, un rey Espartano, su mujer (Nabis) era considerada la mujer más hermosa de Esparta. Esta máquina fue construida con el fin de hacer pagar a los ciudadanos los impuestos, su función consistía en aplastar el cuerpo de su víctima, a través de una especie de clavos de hierro que recubrían los pechos y las manos del objeto, es así como este aparato era el duplicado de la mujer de Nabis, esta se podía manejar de forma gradual de modo que la finalidad era lograr que la víctima pagara sus impuestos, de lo contrario, le ocasionaban la muerte. Es considerado como uno de los mayores avances en materia de torturas en la antigüedad greco-romana.

El aplasta cabeza. Este instrumento fue utilizado en el Medievo en Europa, su función era hacer trizas los huesos del cráneo, básicamente consistía en poner la barbilla de la víctima sobre la barra inferior del objeto y el casquete se empujaba hacia abajo con un tornillo, lo primero en triturar eran los alveolos dentarios y luego las mandíbulas, finalmente el cerebro de la víctima se escurría por entre los restos del cráneo y de esta manera quedaba inmovilizado.

El aplasta pulgares. Este es uno de los instrumentos de tortura más simple, pero también uno de los más antiguos. Este instrumento fue diseñado para aplastar las uñas, falanges y los nudillos de las manos, esto podía hacerse de forma lenta para provocar mayor dolor en la víctima. A mayor gravedad de la falta, menos agilidad en la tortura, de esta manera padecía más dolor el acusado.

La bota Malaya. Consistía en una especie de bota de madera, diseñada con una palanca que se gira y la bota se va encogiendo, de esta manera va triturado el pie del acusado hasta romperle por completo los huesos de ambos pies.

La canasta. Consistía en un tablado sobre el cual se ponían los esclavos destinados a la venta, se les exponía desnudos para que fueran examinados por los mercaderes, a este instrumento también se le conoce como aspa o cruz de San Andrés, a esta cruz se ataba el acusado y a través de cuerdas se le descoyuntaban los miembros.

El cepo chino. Este instrumento de origen chino, consistía en una caja de madera en la que se ponían los pies de la víctima y a través de una manivela se prensaban de manera que su dolor aumentaba hasta que eran triturados por completo los pies.

La cigüeña. Era un instrumento de hierro cuya función era sujetar al condenado por el cuello, manos y tobillo para someterlo a una posición incómoda, en la que pronto sufriría calambres en los músculos rectales y abdominales y más tarde en todo el cuerpo, hasta convertirse en un dolor insoportable y por si fuera poco mientras padecía los calambres podía ser quemado o golpeado.

El cinturón de San Erasmo. Este instrumento consiste en un collar, A veces cinturón o brazalete, provisto de pinchos en la parte interior, al mínimo movimiento de la persona se araña y se clava estos pinchos, este cinturón a la vez que causa dolor, produce infección y más tarde la putrefacción de la carne hasta terminar en la muerte.

La cuna de Judas. Era utilizada para las torturas en que se pretendía sacar confesiones, se trataba de una pirámide de punta aguda, sobre la cual se alzaba la víctima para dejarla caer varias veces, de modo que la punta tocara los genitales de la víctima, esto se hacía con mayor o menor presión, dependiendo de la evolución de la confesión.

El desgarrador de senos. Era una forma de tenaza con puntas afiladas, utilizada durante el imperio romano y más adelante por la inquisición en Europa. Las cuatro puntas del objeto eran enrojecidas al fuego y se colocaban sobre los senos de la víctima hasta descargarlos, también podía hacerse con las puntas frías. Los lugares en donde más se usó, aunque en diferentes épocas, fue en algunas regiones de Francia y Alemania hasta el siglo XVIII.

Un caso famoso en el que se usó está tortura fue a una mujer acusada de brujería llamada Ana Pappenheimer, en Alemania en 1600, después de ser torturada con el desgarrador de senos tuvo que ser despellejada y sus pechos rasgados fueron dados a comer a sus hijos.

También se conoció otro caso en el siglo III contra una mujer llamada Ágata de Catania.

La doncella de hierro. Este instrumento se trataba de una doncella, que no todas las veces era de hierro, algunas eran hechas de madera y latón, no tenía pinchos por lo que no dañaba el cuerpo, este era un castigo impuesto a los cazadores y a las prostitutas y debían llevarlo públicamente. Se cree que la primera doncella fue construida en Núremberg, Alemania.

Hacia el siglo XVII, se decía que Erzebeth Bathory usó una doncella de hierro para extraer la sangre de sus víctimas y conseguir la juventud.

El escafismo. Este método de tortura fue utilizado durante el imperio persa, consistía en introducir al reo en una caja de madera con cinco agujeros por dónde sacaba la cabeza, las manos y los pies, estas partes eran untadas con leche y miel con el propósito de atraer las moscas y demás insectos, a la víctima también la alimentaban con leche y miel, algunas veces en descomposición, para provocar daños internos y de esta manera, atraer a los insectos, de tal modo que el olor a excremento les hiciera introducirse por el ano y dejaran sus huevos dentro de la persona, finalmente moría infectada.

La falanga o Falka. Esta práctica consistía en golpear la planta de los pies con varas hasta lograr que el dolor recorriera todos los nervios del cuerpo, los dolores llegaban hasta la parte trasera del cráneo. Este método era utilizado hacia la segunda mitad del siglo xx en Grecia.

La flagelación. Está modalidad de tortura, consiste en golpear el cuerpo de la persona con elementos como flagelos, correas, varas y demás instrumentos, esto se hace generalmente sobre la espalda desnuda del castigado.

La flauta del alborotador. Consistía en colocar el cuello y los dedos sobre una barra de hierro, que era manipulada por alguien que la apretaba de tal manera que provocaba en la víctima enormes heridas. Este tipo de tortura era utilizado por la santa inquisición en los siglos XVII y XVIII.

La gota china. Este es considerado un método de tortura psicológico, consistía en dejar caer una gota de agua fría sobre el castigado cada cinco segundos, de manera que el goteo, además de provocarle daños en la piel, le atormentaba al no poder dormir y mucho menos poder beber agua, por lo que la víctima al cabo de unos días moría.

La rueda. Muchos personajes famosos murieron bajo este método, se trataba de amarrar en un banco o en una cruz al castigado y mediante una barra de hierro, le trituraban los huesos excepto la cabeza que no le era golpeada, luego la víctima era colocada en la rueda de tal modo que con los tobillos se tocara la cabeza, las piernas se dislocaban y los brazos recorrían toda la rueda, esta se elevaba y quedaba en posición horizontal. La muerte del castigado podía tardar horas y a veces se llevaba todo un día.

La limpieza del alma. Este método fue empleado por la inquisición española, se basaba en hacer que la persona ingiriera alguna bebida hirviendo, agua carbonada, jabón, etc. Se creía que el alma de las brujas estaba corrompida y que con estas bebidas se limpiaría.

La mancuera. Esta modalidad de tortura, consistía en amarrar una cuerda muy delgada en uno de los brazos del reo, al ejercer fuerza esta le cortaba la piel hasta llegar al hueso, en este caso la víctima no moría pero sí soportaba un terrible dolor.

La máscara. Este instrumento en el que eran encerradas las personas, contenía en la parte interna elementos como piezas bucales de hierro, muchas veces mutilaban la lengua con púas afiladas y hojas cortantes, estas víctimas eran exhibidas al público de quienes también recibían torturas.

El péndulo. Este consistía en la dislocación de hombros mediante el movimiento violento de los brazos hacia atrás y hacia arriba. El péndulo era colgado en la víctima por las manos que se ataban a la espalda, provocando desarticulaciones de la clavícula y la escapula, esto provocaba deformaciones hasta el punto de hacer morir al condenado.

La pera vaginal. También conocida como pera de la angustia o pera veneciana. Era un objeto metálico en forma de pera que se introducía a la fuerza en la vagina, en la boca o en el ano, dependiendo de la falta cometida, después que la pera se introducía, esta con sus láminas cortantes desgarraba todo por dentro.

La picana eléctrica. Este método fue utilizado por el ejército en Argentina y España y en algunos países de Sudamérica, esta picana emite descargas de corriente sobre el cuerpo, ocasionando fuertes dolores en partes sensibles donde era aplicada, en los genitales, los dientes y pezones.

La posición shabak. Se trataba de poner al sujeto de espalda contra un taburete o silla, luego se le ataban los brazos y piernas por la parte trasera y se le cubría la cabeza con una capucha. Finalmente se le hacía escuchar sonidos demasiado fuertes como la música y el sujeto era abandonado durante largo periodos, de esta manera se le impedía poder dormir.

El potro o ecúleo. Fue un instrumento en el que se ataban de pies y manos a la víctima, este iba girando lentamente y la persona iba siendo apretada, sus extremidades eran destrozadas con cada vuelta que daba en el extremo el potro.

La privación sensorial. Este método consistía en privar al sujeto de los movimientos en sus sentidos, a través de vendajes en los ojos, capuchas y orejeras de protección acústica para bloquear la visión y la audición, la privatización prolongada de los sentidos provocaba a alucinaciones, depresión entre otros problemas.

La sierra. Este instrumento de tortura se trataba de colocar al condenado con los pies hacía arriba y se le ponía una sierra entre las piernas, con la cual se le torturaba hasta que la persona perdía el conocimiento. Este método era aplicado más que todo a homosexuales.

La silla de hierro romana. Estas torturas eran llevadas a cabo por los cristianos, consistía en calentar una silla de hierro en la hoguera hasta que enrojeciera para luego sentar al castigado y dejarlo allí hasta que muriera por completo.

El submarino. Esta forma de tortura era practicada en las cárceles para sacarles información a los detenidos. Existe el submarino seco, que consistía en colocarle una funda de plástico en la cabeza al preso hasta asfixiarlo. El submarino mojado, se trataba de amarrar al preso de las manos e introducirlo de cabeza en un tanque de agua de sal, orina u otro líquido, las piernas debían estar suspendidas de manera que este no pudiera defenderse.



Taburete de sumersión. Este castigo era practicado a prostitutas y a violadores, consistía en sentar a la persona en un taburete, que su vez estaba atado por un brazo al pie de un pozo, de esta manera, la persona era sumergida en el pozo el tiempo que se quisiera o hasta ser ahogada.

El tormento del agua. Está se basaba en atar al prisionero a una escalera, con la cabeza mayormente inclinada que los pies, le introducían un paño en la boca y luego le dejaban caer grandes golpes de agua para provocarle mayor angustia.

El toro de Damaris. Este era un instrumento inspirado en la figura de un toro de bronce, dentro del cual cabía perfectamente una persona, la víctima era introducida dentro del toro y este se cerraba por fuera y se ponía sobre una hoguera, a medida que la temperatura aumentaba, era mayor el sufrimiento de la persona cuyos gritos, salían por la boca del toro como si este mugiera.

La tortuga. Consistió en tirar a la víctima al suelo para adherir sobre ella una tabla, en la cual iban colocando cada vez mayor peso, hasta el punto de que la persona moría aplastada.

Las uñas de gato. Estas eran unos ganchos o rastrillos con los que se arañaba la piel del torturado, quien al encontrarse atado, solo podía retorcerse hasta ya no poder aguantar que se le arrancase la piel.

### **TORTURAS EN LA CONDESA SANGRIENTA**

Antes de mencionar los tipos de tortura empleados en la obra, será pertinente una breve contextualización al lector sobre la importancia de estos, lo cual consideramos vital para la comprensión del trabajo de Pizarnik.

La referencia más cercana a la obra de Pizarnik es el Marqués de Sade en *Las 120 jornadas de Sodoma*. Los lectores de Sade sabrán que si bien hay un distanciamiento entre su obra y la de Pizarnik, también es evidente lo mucho que hay en común entre estas, la tortura es el elemento que más guarda relación entre ambas obras.

En primer lugar, el termino tortura ha sido reiterativo a lo largo del presente trabajo, de hecho, *La condesa sangrienta*, únicamente en la presentación del título es muy sugerente. Esta obra consiste en los relatos de un personaje de la vida real y su continua rutina de prácticas llevadas al asesinato, la tortura y la degradación de la figura femenina. En el espacio en que el

personaje se mueve solo habitan mujeres, por lo que las víctimas de las torturas son solo personajes femeninos.

Erzébet, o la condesa Bathory o la condesa sangrienta, es la asesina de los crímenes cometidos en su castillo, la única responsable de la tortura de 610 jóvenes.

La virgen de hierro, es el primer elemento de tortura mencionado en la obra, y a nuestro modo de ver, una de las partes que más dota de significado el texto de Pizarnik, básicamente porque era uno de los preferidos por la condesa, tanto que la dama metálica era muy parecida en forma con el personaje real.

Este objeto de tortura era considerado uno de los más famosos de la época, además de guardar mucha semejanza físicamente con la figura femenina, estaba diseñada de tal modo que podía abrir los ojos e incluso sonreír. Una vez le tocaban algunas piedras de su collar, emitía sonidos mecánicos y horribles, después de esto el objeto levantaba los brazos lentamente y se volvían a cerrar abrazando lo que estuviera cerca, (en este caso una joven) los dos cuerpos quedaban en perfecta armonía. Finalmente los senos de la dama de hierro se abrían y de ellos brotaban cinco puñales con los cuales atravesaba el cuerpo de la joven, con esto la víctima quedaba completamente muerta, se tocaba de nuevo otra piedra del collar y la virgen estaba de vuelta en su posición inicial.

La jaula mortal. Se trataba de una jaula tapizada con cuchillos, adornada con puntas de acero, esta jaula estaba diseñada al tamaño de un cuerpo humano y se ponía en movimiento mediante una polea. La joven era encerrada dentro de la jaula y una de las sirvientas de la condesa, le acercaba un atizador enrojecido de modo que la joven queriendo evitarlo retrocedía y se clavaba los aceros en el cuerpo, después de esto la muchacha se desangraba hasta quedar convertida en un cadáver.

Torturas clásicas. Muchas veces la condesa escogía varias muchachas y las llevaba a las sala de tortura donde las sirvientas las flagelaban hasta desgarrarles la piel, además les quemaban las mejillas, senos y lengua con los atizadores enrojecidos, les cortaban los dedos, les punzaban sobre las llagas, las cortaban con navajas, les cocían la boca, les hacían arder entre las piernas papel humedecido con aceite, algunas veces la condesa les arrancaba la carne de las zonas más sensibles. Les hundía agujas, les cortaba la piel de entre los dedos, les ponía planchas y cucharas

enrojecidas sobre las plantas de los pies, las mordía, incluso en cierta ocasión la condesa ordenó mantener de pie a una joven que ya estaba muerta y continuo azotándola, si alguna joven robaba una moneda, enrojecía la misma moneda y la colocaba en las manos de la joven, sus sirvientas en muchas ocasiones se dedicaban a cortar venas y arterias para recoger la sangre en vasijas y luego bañar a la Condesa.