



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

ENSAYO

**El espejo y la morada: cuerpo y espacio
en "La condesa sangrienta" de Alejandra Pizarnik**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Letras Latinoamericanas

Presenta:
Andrea Estrada Villarreal

Asesor:
Dr. Daniel Jhovani Arzate Díaz

**Toluca, Estado de México
Julio, 2026**



Introducción	1
Ecos en el Umbral: Genealogías del Cuerpo-Espacio.....	7
Arquitectura del Signo: Simbolismo y Poetas Malditos	10
Geografías del Inconsciente: Surrealismo	13
El Paisaje Melancólico: Romanticismo.....	22
Arquitectura del Horror: Gótico	26
Convergencias: Trazos de una Poética del Cuerpo-Espacio	32
La Otra Condesa: Penrose	35
Convergencias: la Otra Orilla del Espejo	42
Reflejos Opacos: Trazar la Morada, el Cuerpo	44
Arquitectura de la Mirada	45
Anatomía del Horror	46
El Cuerpo Discontinuo: Tánatos y Eros	50
El Nombre que Permanece	53
El Tiempo Suspendido	57
La Soberana y la Libertad	59
La Morada a Través del Espejo	60
Arquitectura Interior.....	61
Habitar la Clausura.....	63
Convergencias: Allí Donde la Opacidad Impera.....	65
Conclusiones	68
Referencias	71
Fuentes Consultadas	76

Introducción

¿Cuál es el límite del cuerpo? ¿Y qué es el cuerpo en todo caso? ¿Cuándo el cuerpo roza el espacio? ¿Y si el cuerpo y el espacio fuesen uno solo? Para Alejandra Pizarnik esos límites están desdibujados. Son líneas borrosas que confluyen en el acto de la escritura. Y es que, para ella, no existía diferencia entre hacer el cuerpo del poema su cuerpo, y hacer de la poesía y del poema, su vida. Así podría describirse su poética o proyecto estético, como lo mencionan algunos autores, Sandra I. González Ruiz (2016), Vanesa Tello Hernández (2012), Cristina Piña (2005).

El cuerpo en la poética de Pizarnik no es un dato biográfico azaroso, sino el principio constitutivo de su escritura. Hacer del cuerpo del poema su propio cuerpo encarna y organiza la materia vital de su obra, sobre todo de *La condesa sangrienta*. Basta asomarse a la entrevista realizada en 1972 por Martha I. Moia, donde la misma Alejandra lo confirma:

M. I. M. - Por último, te pregunto si alguna vez te formulaste la pregunta que se plantea Octavio Paz en el prólogo de *El arco y la lira*: ¿No sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?

A. P. - Respondo desde uno de mis últimos poemas: *Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir*. (Pizarnik, 2018b, p. 315)

El cuerpo así se convierte en un diálogo abierto con los signos del vivir y se vive a través de él; enmarcado en el rito, el ritual, donde las palabras se conjugan y se sacrifican, ¿para qué? Para recrearse. Y es en la creación misma donde el cuerpo de la poeta se vuelve objeto sacrificado, sacrificante y receptáculo. Es, en cierto modo, la fenomenología del cuerpo de las palabras, el *logos*, el verbo, a través del cual la poeta se construye y a su obra. Para Vanesa Vázquez Laba es el cuerpo subjetivo, cuerpo poético, ya que

esa vivencia interna del cuerpo y sus capacidades: ver, oír, sentir, tener hambre, deseo de sexo, se significan en palabras, no existe diferencia entre ellos, significan pura subjetividad. [...] Pero ese cuerpo, no es un cuerpo biológico, ni mecánico, ni propio, sino, más bien, un cuerpo literario o poético [...] “un cuerpo gozosamente sufriente” (2025, pp. 27-28).

La estética de Pizarnik propone un modo específico de configurar sensaciones, sentimientos, percepciones, afectos y aversiones en su cuerpo fenomenológico. Ello a partir de la

configuración y mitificación de la poeta a través de la creación de un personaje, un yo poético, como lo afirma González Ruiz (2016), que vive a través de las palabras. En este sentido, su obra se vuelve un conjunto interrelacionado (González Ruiz, 2016, p. 19), donde poesía y muerte (y libertad en el caso de *La condesa sangrienta*) funcionan como columna vertebral para encarnarse a sí. Pero este conjunto interrelacionado, esta poética o proyecto estético no se gestan en el aislamiento, sino en el diálogo consciente con las tradiciones literarias que Pizarnik leyó, releyó, apropiándose de ellas y transformándolas. Cada una de ellas nutrió su concepción específica del cuerpo y el espacio que encarnó en *La condesa sangrienta*.

¿Cómo se encarna un cuerpo que permanece ausente? A través de símbolos que se reflejan en las paredes de su castillo gótico; a través de objetos de posesión e instrumentos del horror; a través de un espejo que se mira en su opacidad y laberintos de sueños oscuros. ¿Qué es el cuerpo de Erzébet Báthory sino el espacio que lo construye? La dama de Csejthe no tiene un rostro fijado por el narrador, ni una silueta clara que atravesase su vestido blanco: posee reflejos, un cuerpo de acero, piel de piedra y tacto de hielo. El cuerpo se enuncia y se rodea sin lograr aprehenderse en su totalidad; así como la sangre mancha los techos del laberinto subterráneo, así es quizás como los significados del espacio pintan un cuerpo ausente.

Un cuerpo hecho por los fenómenos de los objetos que lo en-visten: el cuerpo fenomenológico que no termina en su piel; se rodea, ¿es una cosa entre las cosas? Maurice Merleau-Ponty reflexiona:

Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo. (1986, p. 17)

El cuerpo es el fenómeno del mundo puesto en él, sólo el cuerpo puede percibirlo; es parte del mundo, sí, pero el mundo también parte de él. Y en un mundo de papel, las palabras se convierten en el organismo que percibe ese cuerpo “gozosamente sufriente” (Liebson, 2018, como se citó en Vázquez Laba, 2025, pp. 27-28). El cuerpo puede no solo ser carne, sino también extensión de la imagen poética, de palabras.

Y ese alrededor que prolonga al cuerpo mismo no es sólo un decorado, como describe Luz Aurora Pimentel: “Un espacio construido, sea en el mundo real o ficcional, nunca es un espacio

neutro, inocente; es un espacio significativo [...] cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente” (2010, p. 31). Los muros, el acero, el trono, la sangre no decoran a Erzébet Báthory: la construyen tanto a ella como al espacio que habita; cuerpo y espacio zurcidos por los mismos hilos. El cuerpo-espacio así no es la suma de dos términos, sino el nombre de una sola instancia vivida desde el adentro:

Es un espacio contado a partir de mí mismo como punto o grado cero de la espacialidad. Yo no lo veo conforme a su envoltura exterior, lo vivo desde adentro, estoy englobado en él. Después de todo, el mundo está a mi alrededor y no frente a mí. (Merleau-Ponty, 1986, p. 44)

Merleau-Ponty apunta a ese mundo vivido a través del *yo* que lo percibe, englobado en él, sólo el *yo* puede describirlo.

El pensamiento occidental ha separado el cuerpo y la mente simbolizada en el alma desde hace siglos, como si fuesen instancias que se contradicen. Algunos filósofos, a quienes Rüdiger Safranski (2014) traza libremente, sostuvieron esa separación como una verdad casi indiscutible. La fenomenología rompe esas líneas: piensa el cuerpo y el *yo* como una sola instancia vivida. Pero incluso ahí el espacio puede quedar afuera, como aquello que el cuerpo habita y no como lo que el cuerpo es capaz de ser o construye su ser. Dar el paso siguiente es leer el espacio mismo como un *yo* proyectado, extender los hilos es ir de un cuerpo-*yo* hacia un cuerpo-*yo*-espacio. Esa extensión es una de las razones que vuelven pertinente volver sobre *La condesa sangrienta*.

Pero, ¿qué pasa cuando quien vive el espacio es un personaje de papel opaco? Frente a él, narrador y autora enfrentan la misma decisión ética: cómo narrar eso que no puede ser comprendido, y si al atravesar esa opacidad el personaje pierde su identidad, ¿entonces qué? ¿Los personajes son creaturas cuyo creador puede manipular a su antojo? El autor a través de su narrador opta por respetar el derecho a la opacidad del ser de papel: no afirma, conjetura, observa, y esa mirada permanece en la superficie.

Esa misma renuncia a comprender del todo encuentra su forma más precisa en Édouard Glissant, aunque este estudio no tenga tintes decolonialistas: no se toma aquí su proyecto completo, sino sólo la opacidad, el concepto que mejor nombra la llaga del ser de la que este ensayo no deja de hablar. Porque Glissant también habla de ese dolor profundo de la humanidad. Si el diálogo es un conversatorio interconectado; la opacidad no es no-diálogo, va más allá: “Lo opaco no es oscuro, pero puede serlo y puede ser aceptado como tal. Es lo no-reductible, la más vital de las

garantías de participación y de confluencia” (Glissant, 2017, p. 221). Es entender que no se puede comprender por completo al otro, reducir al propio entendimiento y perspectivas porque al hacerlo sería romper su propia identidad. El autor y el narrador no vuelven transparente a ese ser opaco; Thurzó no entiende; la condesa no comprende su castigo. Y, sin embargo, es posible mirar ese exterior y simbolizar el adentro.

Y si el objeto se niega a su comprensión, y si el objeto sólo quiere ser mirado, ¿qué le queda a quien escribe de él? Este ensayo no es una tesis ni pretende ser una demostración: no busco explicar a la *belleza alucinada*; buscar comprender sus actos o su mente sería traicionar la propia ética del texto mismo. En cambio, deseo observar, entretener los hilos y explorar las imágenes que lo componen, dialogar, sí, pero quizás en un diálogo sin respuestas, el soliloquio de aquel que contempla.

Si no es posible comprender a la creatura, su cuadro puede volverse panorámico a través de las estructuras literarias que la hicieron posible y los ecos que le dieron voz en su tinta. Comprender exige reducir. En este ensayo elijo, en cambio, observar: cada bloque se ilumina por el conjunto y el conjunto por cada bloque, sin pretender cerrarse en una verdad final. Y este soliloquio solo encuentra un lenguaje natural: uno surcado por la imagen poética. Pizarnik no sólo transforma con sus palabras, también transforma las palabras del otro.

Aquel que lee a Alejandra Pizarnik descubre una llaga dentro de sí, tienta ese dolor latente que nace del lenguaje y se conmueve, nos conmovemos. Es probable que por ello la crítica se haya dedicado sobre todo a su poesía y a sus diarios y se decantara por el personaje autobiográfico que fue construyendo a lo largo de su mito; así como las interpretaciones tienden en su mayoría hacia el yo-autoral. Y quizás por eso, frente a la extensa bibliografía dedicada a su poesía y a sus diarios, *La condesa sangrienta* sigue siendo, pese a su singularidad, uno de los textos menos trabajados de la autora. Este ensayo nace de una fascinación genuina por su precisión estética: cómo las palabras pueden significar tanto en tan poco y cómo una sola puede tener tantos significados; pero, sobre todo, la manera en que el horror de ese cuerpo espacial, lejos de repeler, se vuelve conmovedor en su propia construcción.

La crítica que se ha acercado a *La condesa sangrienta* se agrupa, casi siempre, alrededor de cuatro tópicos. Unos leen el mal y lo siniestro como forma de conocimiento estético, la crueldad amalgamada con la belleza (Aletta de Sylvas, 2000; Cerda Neira, 2015). Otros persiguen el cuerpo como sitio de transgresión sexual y de género, la condesa como sujeto que subvierte sus propias

categorías (Rocco, 2023; Vázquez Laba, 2025). Un tercer grupo se detiene en el espacio, el castillo, la arquitectura del sujeto: Verónica González Pereira (2004) traza ahí la búsqueda de una morada del yo pizarnikiano, decantada hacia la autoficción; Sánchez (2008) lee el castillo desde el fracaso del lenguaje, un cuerpo impenetrable, “piedra negra que oculta el crimen del ojo vigilante de la modernidad” (p. 8). Un cuarto grupo rastrea la intertextualidad y la genealogía del texto, los epígrafes como juego de espejos (Negri Villamil, 2011; Vahos, 2026). Cuatro tópicos que iluminan, por separado y en la periferia y dejan una puerta abierta para entender cómo el cuerpo y el espacio de Erzébet Báthory llegan a construirse mutuamente. Con este ensayo deseo cruzar ese umbral.

Csejthe no aparece aislado dentro de la obra de Alejandra Pizarnik. Sánchez data su escritura en 1966: “cuatro años después de publicado el libro de Valentine Penrose, y seis años antes del suicidio de Pizarnik” (2008, p. 75). El crítico no lo lee como un texto cualquiera dentro de su producción, sino como el umbral de algo sin regreso: “el libro sobre la Condesa [...] marca [...] el comienzo del fin de la escritura de Alejandra Pizarnik [...] *La condesa sangrienta* abre la fisura entre mundo y lenguaje, una fisura que ya no se cerrará” (Sánchez, 2008, p. 75). Es la misma época en que, según González Ruiz (2016), empieza a fraguarse en *Los trabajos y las noches* (1965) la voz que tres años después, en *Extracción de la piedra de la locura* (1968), termina de quebrarse hacia el silencio. Csejthe, entonces, no queda fuera de ese quiebre: lo inaugura, antes de que la crítica lo reconozca como tal.

Rocco (2023, p. 4) también rastrea las huellas editoriales de la obra y establece su nacimiento en las notas que Pizarnik toma entre marzo y abril de 1965 bajo el nombre “Ensayo sobre la Condesa Báthory” y que se publican ese mismo año como “La libertad absoluta y el horror”; un año después reciben su título definitivo, *La condesa sangrienta*. El libro como tal no aparece hasta 1971, bajo el sello de Aquarius Libros (Mateo del Pino, 2001, p. 18). Ese mismo libro se integra después en *Prosa completa* (2018), con Debolsillo, pero es la edición de *El Zorro Rojo* (2019) la que elijo como corpus: no solo por su cuidado editorial, sino porque conserva una relación con los manuscritos originales de Pizarnik que ninguna otra edición sostiene.

Diarios, Poesía completa y la propia *Prosa completa* quedan fuera de ese corpus; no porque no importen, sino porque aquí funcionan como contexto, no como objeto de análisis. Y del otro lado del espejo, *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose: la fuente, no el objeto; la voz que Pizarnik transforma en un umbral, no la que este ensayo interroga directamente. Tampoco busco reconstruir la Hungría histórica que Penrose despliega con detalle documental: Csejthe es el único

territorio que aquí importa, Hungría apenas se asoma en un par de alusiones subordinadas al castillo; el afuera, deliberadamente, sin mapa en *La condesa* de Pizarnik.

¿Por dónde empezar a mirar un cuerpo que se construye como espacio? Primero por sus genealogías, los ecos de las voces que construyen sus cimientos. El Simbolismo y sus palabras que ya no nombran al mundo, lo simbolizan. El Surrealismo que vuelve laberinto el inconsciente. El Romanticismo que transforma el paisaje como espejo y recobra la individualización del sujeto. Y el Gótico a través de sus espacios que accionan el miedo y el horror. Las corrientes son sentidos que Pizarnik hereda y transforma.

Después por Penrose, la voz que evoluciona y la imagen que recrea: donde ella necesita historia, linaje y astros para sostener el horror, Pizarnik sólo necesita mirarlo. Y finalmente, el soliloquio con el texto mismo y sus propias sugerencias que no pueden ser dialogadas sin lo anterior: ahí cuerpo y espacio dejan de nombrarse por separado y se construyen el uno al otro. ¿Cuál es la relación entre el espacio y el cuerpo en *La condesa sangrienta*, y cómo llega Pizarnik a construirla? En este ensayo no busco aprehenderla; deseo, más bien, construir una imagen poética que la simbolice sin resolverla, sin transparecerla, tal vez lo único que un cuerpo opaco permite.

Ecós en el Umbral: Genealogías del Cuerpo-Espacio

¿Qué es pertenecer? Pensando en sus diarios, sus poemas y en *La condesa*, es probable que Alejandra Pizarnik no haya descubierto la pertenencia; le es evasiva. Su tradición literaria no es una herencia recibida sino una construcción por afinidad: ella elige sus lecturas con la misma precisión con que lo hace con cada palabra, y esa elección es deliberadamente ajena a los movimientos y modas de su tiempo. En sus propias palabras:

Me desintereso con entusiasmo de las modas literarias y del término «auge». Leo y releo según mis preferencias personales, que pueden (o no) coincidir, por azar, con autores hispanoamericanos «en auge». La razón de este desinterés es fácil de explicar: amo la literatura. De ahí mi indiferencia absoluta por algunos autores argentinos cuya fama no permite al lector abolir la evidencia que sus obras ofrecen, o sea: son autores de algo que aún no ha ascendido al rango de obra literaria. En estas condiciones no podría explicar la causa del «auge» del libro argentino o del hispanoamericano puesto que no he tenido que esperar la difusión —o el «auge»— de las obras de Julio Cortázar: las he leído sola, cuando aún cursaba el bachillerato. Y así con las de Borges, de Bioy Casares, de Olga Orozco, de Enrique Molina, de Silvina Ocampo, de Rulfo, de unos pocos más... (2018b, p. 307)

Si bien Pizarnik no establece un sentido de pertenencia dominante, sí crea vínculos con algunos artistas latinoamericanos pertenecientes a las corrientes literarias de la época, sin adherirse a ninguna de sus formas ni estéticas.

Es probable que quien más marque su perspectiva poética desde Latinoamérica sea Octavio Paz. A partir de su encuentro en París, se volvió una especie de maestro a la distancia, incluso prologa el *Árbol de Diana* (1962). Es curioso imaginar que ambos pudieran coincidir en Saint-Germain durante los años en que Paz escribe “El prisionero”, poema-homenaje al Marqués de Sade, donde retrata al libertino como aquel que convierte al otro en objeto hasta que todo a su alrededor se vuelve reflejo de sí mismo: “Muros, objetos, cuerpos te repiten. ¡Todo es espejo! Tu imagen te persigue” (Paz, 1978, p. 109). Pizarnik toma esta exclamación y la instala como epígrafe del capítulo “El espejo de la melancolía”. La deuda con Paz se eleva hasta lo conceptual: el espejo como dispositivo que borra la frontera entre el yo y el espacio que lo rodea atraviesa tanto la poética de uno como la prosa de la otra.

Por su parte, Cortázar, tan disímil en su percepción de la literatura y el hecho social, es uno de sus amigos más entrañables; basta atender su correspondencia para confirmarlo. Es posible imaginar que en aquellas noches parisinas compartían impresiones sobre Erzébet Báthory, personaje que él mismo pinta en *62 Modelo para armar*. Silvina Ocampo y Olga Orozco son las cómplices más cercanas de Alejandra: con ellas, las noches se hacen cortas corrigiendo textos, leyendo en voz alta, construyendo juntas una lengua que ninguna tradición les ha dado del todo.

Esos vínculos, sin embargo, no definen la escritura de Pizarnik, aunque sí la iluminan. La autora no crea su poética desde el aislamiento ni se adhiere de forma ortodoxa a ninguna corriente europea o latinoamericana. Lo que hace es más preciso: construir una tradición propia por afinidad electiva, tomando de cada corriente aquello que la lleva más profundamente en su proyecto estético. Concibe la literatura en su función universal, ser hispanoamericana o argentina se refleja en su escritura de forma automática, a la manera de la concepción borgiana: ese “genio universalizante” que, advierte Manuel Rebón, “se amarra, voluntariamente [...] a la tendencia a negar historias y tiempos particulares, periféricos” (2017, p. 56). Lo universal en Pizarnik no se dibuja a través de lo social ni de lo político, sino a través de las cuestiones del ser: esa herida profunda, esa llaga que no termina de sanar y que su escritura nombra una y otra vez sin llegar nunca a cicatrizar del todo. No es casual que encuentre en Erzébet Báthory el espejo de esa herida: en Csejthe la llaga no se nombra, se habita. ¿Conocen sus víctimas algo que no sea la llaga abierta, el corte sin cicatriz?

Y es, justamente gracias a esas preguntas que la habitan, que encuentra en sus lecturas no más respuestas —otra de las paradojas de la autora—, sino más preguntas; otros que, como ella, encarnan cuestiones similares. Estos autores la ayudan a “desentrañar” su visión poética, creando un conglomerado de voces en el imaginario de su creación. Cristina Piña (2005) lo apunta:

Su estética literaria —que la inscribe en la tradición de poetas que, como Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Artaud y otros, concibieron la poesía como un acto trascendente y absoluto que implicaba una verdadera *ética*— llevó a Alejandra a configurar su vida según el conjunto de rasgos tradicionalmente atribuidos al mito del poeta maldito, mito que culmina con la muerte real o metafórica, voluntaria o accidental, como gesto extremo ante la imposibilidad de conjurar la exigencia de absoluto que se le atribuye a la tarea poética con las limitaciones de la experiencia vital, de unir la vida y la poesía “en solo un instante de incandescencia”, como lo dijo admirablemente Octavio Paz. (p. 17)

¿Y qué es ese instante sino el *éxtasis*, *hacer del cuerpo del poema con su cuerpo*? La ética reinterpretada de los Malditos, la estética o proyecto estético que Pizarnik termina encarnando; no sólo como propuesta sino como destino del cuerpo literario, uno gozosamente sufriente. Volverse poema no es una simple metáfora para Alejandra, más allá de la alegoría, es encarnarse. En sus *Diarios* (2014) se vislumbra la necesidad de fundarse como personaje, uno autoral. ¿Su principal tarea? La poesía. ¿Su destino? Volverse poema, poesía pura, elemental. Su mito autoral crea un personaje que pide ser llamado por un nombre elegido, no por uno heredado: Flora se va difuminando de la realidad, Alejandra se construye en la literariedad. Nombrarse es ya un acto poético, el principio. Y ese personaje mítico no se construye en el silencio sino en diálogo, textos, autores, corrientes, que no son eco, sino transformación. Alejandra no lee: conversa. Responde. Se reconoce. Por eso, al citar al Hölderlin, también dialoga y se confiesa:

Aquella afirmación de Hölderlin, de que «la poesía es un juego peligroso», tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud...

Estos poetas, y unos pocos más, tienen en común el haber anulado —o querido anular— la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida. (Pizarnik, 2018b, p. 269)

Vincularse a estas tradiciones es también elegir un destino: desaparecer en escritura. Anular la distancia y el límite entre la poesía y la vida significa transmutarse en el poema, habitarlo, sangrar dentro de él. Esa es la herencia que reviste a *La condesa sangrienta* y que encuentra en Erzébet Báthory no un personaje histórico, sino un yo-otro, un espejo, otro cuerpo que también quiebra las distancias. El umbral hacia Csejthe se abre en paso entre las corrientes literarias y *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose, pues sólo a través del diálogo con ellas es posible concebir su obra. El recorrido que sigue no obedece a la cronología literaria, sino a una genealogía interna: del signo al inconsciente que lo habita; del inconsciente al yo que lo padece; del yo, por fin, al cuerpo que lo encarna en piedra.

Arquitectura del Signo: Simbolismo y Poetas Malditos

El Simbolismo no es origen, es umbral en la poética de Alejandra Pizarnik. Antes del Surrealismo, antes de los castillos góticos, antes de la Alimaña de Csejthe, hay una tradición que le muestra a Pizarnik que el lenguaje no comunica: conoce. O más bien, intenta conocer; si fracasa, ese fracaso se vuelve también poema. El Simbolismo busca hilar la realidad a través de los sentidos, transformándola en símbolos, sugerencias y resonancias musicales: el poeta, un artesano con la fe quebrada; la experiencia poética, el sustituto de la religión; el verso libre, la ruptura con la métrica carcelaria. De esta corriente devienen los Poetas Malditos, no como corte, sino como evolución, y de ambas tradiciones Pizarnik hereda una concepción del lenguaje que atraviesa toda su obra. Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont: “se esforzaron por restaurar en el lenguaje un estado fluido, provisional; esperaban devolver a la palabra el poder de encantamiento [...] Se dieron cuenta de que la sintaxis tradicional organiza nuestra percepción en esquemas lineales o monistas” (Quintana Rey, 2006, p. 44).

Esta ruptura conduce a la poesía hacia la búsqueda de un lenguaje más cercano a la música, a lo inefable, a eso que no puede ser dicho de otra manera. Pizarnik escruta el lenguaje de la poesía en los símbolos, las sugerencias, las resonancias musicales: la experiencia poética es, en ella, un rito sacralizado, la ruptura del verso vuelta retorno a la música, el significado hecho base de su lírica. Esta herencia no es decorativa, sino estructural.

Mallarmé, simbolista y poeta maldito, pone en duda la existencia del *logos*, la palabra reveladora de la verdad, y asume la imposibilidad de la palabra para apropiarse de las cosas reales. Pizarnik (2018a, pp. 389-390) hace eco poético de esta visión:

*no
las palabras no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?*

La verdad de la palabra se vuelve ausencia del mundo: las palabras no existen en el mundo, ¿lo crean? Para Mallarmé, el abismo de la significación es la palabra misma; de ahí su distinción entre la palabra bruta, la gastada, la utilitaria, la que cree nombrar la realidad y la palabra esencial, esa que dista del mundo y donde el lenguaje habla por sí mismo hasta llegar al silencio. Esa misma

búsqueda reaparecerá después en Artaud, el surrealista, con otros nombres: la eficacia, la palabra exacta. Pizarnik la lee en ambos, así se puede entender que su obra:

Se inscribe dentro de una tradición que roza los límites del lenguaje, precisamente por hacer una búsqueda obsesiva de una palabra propia, que permitiera crear un espacio para establecerse en él. El límite al que llega su búsqueda poética es el silencio, que se erige como única posibilidad ante un lenguaje sin contenido, que ya solamente puede expresar su carencia de sentido, su absoluta nada (Quintana Rey, 2006, p. 38).

La búsqueda de los Malditos es la de la palabra despojada de historia, la palabra pura, esencial, “el estallido de la palabra”, donde el silencio es ese “estallido revolucionario” (Quintana Rey, 2006). Ese que aparece y reaparece una y otra vez en la obra de la poeta, mutando de significado a cada paso. Al comienzo de su obra el silencio es ausencia y vacío; después el silencio deja de ser ausencia y se vuelve no-palabras. En *La condesa sangrienta*, el silencio ya no es sólo no-palabras, sino “gritos, jadeos, imprecaciones, [que] forman una «sustancia silenciosa»” (Pizarnik, 2019, p. 8); en sus últimas palabras escritas en la pizarra de su habitación, el silencio se vuelve su morada definitiva. ¿Qué es el silencio en Erzébet: un estallido, el éxtasis o la ausencia? Quizás sea todo y nada. “...sus últimas palabras, antes de deslizarse en el desfallecimiento concluyente, eran: «¡Más, todavía más...” (2019, p. 18).

Los Malditos desean una escritura neutra, despojada de identidad, cimentada en su propia ausencia. ¿Y no es justo eso lo que muestra el narrador de *La condesa*? Esa aspiración cristalizada describe sin juzgar, observa sin intervenir, desde la ausencia de sí mismo. Es una voz que desaparece para que el lenguaje y el horror hablen por sí mismos. ¿Y qué es Erzébet Báthory, en todo caso, si no su propia ausencia? La sombría dama de ojos dementes que gusta de mirar.

Antes de que los surrealistas apuesten por la creación a través de las palabras, los simbolistas y los Malditos cimentan la destrucción del lenguaje como su salvación de la escritura. Los Malditos exacerban la noción de destrucción-construcción, y Alejandra lo asume en su propio territorio. Mientras que el narrador de la *Condesa* se crea en su propia ausencia, la poeta que firma el libro Alejandra Pizarnik se construye a través de la destrucción de su nombre real, rozando las fronteras de los Malditos:

El poeta maldito mantiene una dialéctica de permanente lucha contra todo lo que le rodea y siente. Un ser demasiado sensible que ataca de antemano como un sistema de defensa: es un aventurero metafísico que lucha solo contra una sociedad prejuiciosa, moralista e

hipócrita que aplica sus poderes materiales y morales a través de sus leyes y religiones.
(Tello Hernández, 2012, p. 42)

Sin embargo, la lucha de la autora no fue hacia la sociedad en sí, sino en el mundo metafísico de los conceptos ligados a las cuestiones del ser: “La condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la creatura humana es horrible” (Pizarnik, 2019, p. 56); y ahí, en ese umbral Safranski, leyendo a Sade, señala la misma contradicción: “si todo está permitido, ¿dónde está el aliciente de la transgresión de los límites? [...] El universo de la desinhibición no puede carecer de límites” (2014, p. 177).

Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé construyen de sí mismos el personaje del Poeta Maldito: a pesar de su negación de la tradición, se articulan desde y para ella. Escribir desde los Malditos, señala González Ruiz, “es escribir una poesía que daña a quien escribe, a quien lee, a quien vive, una poesía del dolor” (2016, p. 30). El mito del Poeta Maldito hace inseparable la vida de los autores con su obra, inseparable e irreversible.

Y este pacto se encarna en Alejandra de manera precisa: el cuerpo del poema se vuelve su propio cuerpo; el poema, el espacio donde se pone en escena una identidad fragmentada. “La locura le procura entonces a Alejandra un discurso, y la figura del poeta maldito le ofrece un 'cuerpo' a ese yo poético que se transforma así en una especie de *performance* en donde el poema es el escenario” (Tello Hernández, 2012, p. 68). El poema es ese escenario de resonancias simbólicas; el cuerpo, entonces, la materialidad hecha tinta, traspasando las barreras del yo. El espacio se habita a través de los símbolos del cuerpo y viceversa. ¿Y no es justo eso lo que sucede en Csejthe? ¿Quién habita a qué? Erzébet Báthory traza las moradas de su castillo, se construye un cuerpo simbólico, performativo, fragmentado. ¿Y la locura? En Alejandra, poeta maldita, existe la aspiración a ella como lo menciona en sus *Diarios* (2014); en Erzébet Báthory, quizás una locura heredada.

El Simbolismo quiere demostrar que la realidad sólo puede hilarse a través de los sentidos y transformarse en símbolos. *La condesa sangrienta* rescata este proceso y lo lleva más allá. En ella, el lenguaje del texto no funciona como medio de conocimiento, sino como medio de lo inaprehensible: la mente de Erzébet no se explica, se simboliza. El yo-otro, el espacio-cuerpo, el inconsciente-laberinto: pares que funcionan como resonancias, como ecos de una presencia que no puede ser dicha directamente, sólo simbolizada. La experiencia poética, que en el Simbolismo es rito sacralizado, regresa itinerante en las paredes de Csejthe, en los rituales de posesión, en la

tortura, en donde cada gesto, cada palabra evoca. ¿Acaso el cuerpo no es territorio ritual? ¿Y qué es el cuerpo si no el símbolo deseado?

¿Cuerpo como símbolo de tortura o torturador? Todo cuerpo, antes de ser carne, ya es signo: la mirada que lo lee lo construye tanto como la piel que lo recubre (Finol, 2009). Los Poetas Malditos ya anticipan este territorio. El Surrealismo por su parte, como recuerda Piña, “en nombre de su revolución vital, imaginaria y social, reivindicó a Sade, 'el divino marqués' y a Lautréamont, autores ambos que articulan sexo y crueldad en la escritura” (2005, p. 145). ¿Esto es herencia de los Malditos?, ¿resignificación? La sexualidad límite, el goce y la muerte, lo perverso y lo obscuro, la epífone del mal absoluto que Lautréamont lleva a su cúspide en *Maldoror*... también eso forma parte del mismo gesto fundacional. Escribir desde el mal es no ignorar a la humanidad misma y una forma de escribir el cuerpo: un cuerpo llevado al límite, abierto, transgredido; donde el goce y la muerte ya no pueden separarse; esa identidad entre éxtasis y destrucción que Georges Bataille (2017) nombrará después con precisión. Pizarnik hereda ese cuerpo y lo instala en Csejthe. Escribir desde el mal era también pensar la libertad sin coartadas: el mal, explica Safranski leyendo a Kant, “es el riesgo y el precio de la libertad. Es terrible, pero no patológico” (en Safranski, 2014, p. 168). Eso es lo que los Malditos llevan a la escritura.

Ahí empieza a germinar algo más oscuro. El ritual de la tortura en Csejthe es, en este sentido, la herencia simbolista llevada a su extremo: una experiencia poética sacralizada donde cada gesto tiene el peso de la palabra exacta, donde el cuerpo de las víctimas es el material del que está hecha la belleza. Una belleza que daña. Una poesía del dolor que ya no es metáfora, y que, para cumplirse, necesitará del sueño. Del Surrealismo, los sueños no sólo sueños son.

Geografías del Inconsciente: Surrealismo

Los surrealistas quisieron convertir a los hombres en poesía, instaurar un nuevo sagrado donde objetos y sujetos se vuelven uno; aquí la plástica y literatura se conjugan, ambas, actividades del espíritu soñador. El Surrealismo, recuerda Piña, es “el gesto radical de convertir la vida en poesía, haciendo saltar las convenciones esclerosadas de una sociedad burguesa... para así acceder a la superrealidad” (2005, p. 46). ¿Se podría conjeturar, acaso, a través de la mirada del narrador, que Erzébet Báthory traza los planos de su nuevo orden de realidad, abismalmente alejado de lo convencional? En Csejthe, el deseo no conoce límites más que él mismo, y la libertad absoluta se

manifiesta en su expresión más perturbadora, aniquilante. En *La condesa*, objetos y sujetos se funden: víctimas que devienen en objetos-espaciales sacralizantes, victimarios que se vuelven instrumentos de posesión, sangre que es deseo y arquitectura del horror.

Los poetas surrealistas desean devolver al hombre a su lenguaje originario, propio, para alcanzar la palabra pura, elemental, ¿suena conocido? Es la misma búsqueda que los Malditos, pero desde otra orilla, su evolución. En la obra de Pizarnik, para Quintana Rey (2006, p. 6), está presente la preocupación por el lenguaje y la literatura, y la idea de que el lenguaje poético debe renovarse, desligándose de la tradición y procurando liberar a la palabra de la carga histórica que posee. En su escritura, este lenguaje se construye a través de la búsqueda de la palabra precisa que muestre justo aquello que debe ser mostrado. Asimismo, la poeta conserva y reintegra la noción de musicalidad surrealista, ya presente desde los Malditos, en la poesía, y establece un ritmo propio en toda su producción (Quintana Rey, 2006, pp. 44-46). Estas construcciones fónicas no sólo están presentes en sus versos más cortos del inicio de su producción y en el delirio de los dimorfos hacia el final, sino que también florecen en su prosa. Las relaciones eufónicas se persiguen una y otra vez, ya sea en sus *Diarios*, artículos y reseñas y, por supuesto, en *La condesa sangrienta*.

En *La condesa sangrienta*, pese a estructurarse como prosa, son perceptibles los juegos con el sonido (rimas internas, similitudes, sistemas anafóricos, diseminaciones, aliteraciones onomatopéyicas, etcétera) y también con el silencio (elipsis, reticencias, asíndeton, alusión, oxímoron, entre otros). Este mecanismo se puede notar en una sola frase: “la siniestra hermosura de las creaturas nocturnas se resume en una silenciosa palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos del color suntuoso de los cuervos” (Pizarnik, 2019, p. 8), donde la anáfora del “de” y el cruce de consonantes s, l, r, t, m, n vuelven sonido lo que se nombra silencioso; y en el mismo párrafo, “gritos, jadeos, imprecaciones, forman una «sustancia silenciosa»”, el oxímoron que hace del grito una forma callada. ¿Qué es la música si no sonido y silencio? ¿Cómo evocar al Silencio si no es con el silencio mismo? Quizás la obra libra al silencio de su carga histórica, de los semas significantes de la cultura, y lo reconstruye por antilogía, y esto también es antilógico, pues se apoya como en otros pasajes de *La condesa*, en una construcción conceptual de raíz sartreana. El silencio en *La condesa*, entonces, es una alegoría bajo el entramado de la función metafórica y zeumática.

Si bien en la poeta el automatismo psíquico que postula el Surrealismo no es vigente del todo, la plástica es parte de su escritura y reescritura constante. Alejandra toma el poema, la página,

lo coloca sobre la pared y lo mira, ¿qué hace falta?, ¿qué sobra?, ¿qué palabra miente? Mira las grafías, observa su posición en la página y decide. El espacio como forma material nace en ella del reconocimiento con la plástica.

Desde otra perspectiva, para Artaud el espacio es más bien una construcción verbal, la creación de imágenes a través de las palabras, la evocación del imaginario; así pues, “Artaud vislumbra una poesía del espacio, «capaz de crear imágenes materiales, equivalente a las imágenes verbales»” (Valente, 2018, p. 13). Es así la fenomenología de la mirada a través de las palabras, un cuadro visual hecho de sonidos, ¿qué se piensa o se imagina? De acuerdo con Arthur Adamov, citado por Pizarnik, “No puede estudiarse el pensamiento de Artaud como si se tratara de pensamiento pues no es pensando que se forjó Artaud” (2018b, p. 272). Para Pizarnik, “Son obras indefinibles. Pero explicar por qué algo es indefinible puede ser una manera —tal vez la más noble— de definirlo” (p. 272). A pesar de ello el autor se apoya en el movimiento surrealista y, al igual que Alejandra y André Breton, su vida y muerte son inseparables de su obra.

Es curioso cómo funcionan los espejos. Mientras que algunos autores como González Ruiz (2016), Tello Hernández (2012) y Piña (2005) definen dos periodos precisos en la poética de Pizarnik, (el de la creación y el de la ruptura por la imposibilidad de nombrar las cosas), la poeta, a su vez, refiere dos periodos en Artaud: el blanco y el negro. En el primero, Artaud tiene la necesidad de encarnación, la sed de libertad y de volver cuerpo vivo aquello que permanece prisionero de las palabras, ¿esto no es acaso una reminiscencia de Alejandra? Por su parte, el periodo negro es la cristalización de esa necesidad. Por ello, titula al pequeño artículo que hace sobre él “El verbo encarnado”, título que también hace referencia a *El arco y la lira* de Octavio Paz, de tal manera que:

Sí, el Verbo se hizo carne. Y también, y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo. ¿En dónde, ahora, su viejo lamento de separado de las palabras? Así como Van Gogh restituye a la naturaleza su olvidado prestigio y su máxima dignidad a las cosas hechas por el hombre, gracias a esos soles giratorios, esos zapatos viejos, esa silla, esos cuervos... así, con idéntica pureza e idéntica intensidad, el verbo de Artaud, es decir Artaud, rescata, encarnándola «la abominable miseria humana». Artaud, como Van Gogh, como unos pocos más, dejan obras cuya primera dificultad estriba en el lugar —inaccesible para casi todos— desde donde las hicieron. Toda aproximación a ellos solo es real si implica los temibles caminos de la pureza, de la lucidez, del sufrimiento, de la paciencia... (Pizarnik, 2018b, p. 273)

Mientras que Alejandra añora la *palabra exacta, precisa*, Artaud busca la eficacia, “Ella se relaciona estrechamente con su necesidad de metafísica en actividad, y usada por Artaud quiere decir que el arte —o la cultura en general— ha de ser eficaz de la misma manera en que nos es eficaz el aparato respiratorio” (Pizarnik, 2018b, p. 271). Esa palabra que no puede ser sustituida no admite sinonimia. La conceptualización de la palabra exacta, precisa, en la poeta refiere principalmente al concepto de la eficacia del lenguaje en Artaud y la noción de palabra en Mallarmé. Encarnar el verbo significa, para Alejandra Pizarnik, hacerse el cuerpo del poema y ese cuerpo volverse el lugar utópico, el sin-lugar, habitarse. En *La condesa sangrienta*, este espacio-cuerpo empieza a fraguarse en Csejthe, donde las palabras se vuelven imágenes, pinturas y actos; los actos se vuelven arquitectura del horror, tinturas de blanco y rojo.

Ahora bien, los Surrealistas extraen del psicoanálisis conceptos como el inconsciente, los sueños, el doble, la infancia, entre otros. Del inconsciente deviene la *narrativa* de su *otra verdad*, la del significado de los sueños más la realidad, una realidad absoluta, una suprarrealidad. ¿Qué sueña un surrealista? ¿Sueños luminosos, deseos liberadores, lo maravilloso? El Surrealismo ortodoxo, en su búsqueda de lo ideal, tiende a privilegiar la dimensión utópica del inconsciente. Pero, los sueños del inconsciente, ¿sólo son maravillosos? La obra de Pizarnik afirma lo contrario y en su lectura crítica resignifica esta tradición dotándola de su reverso oscuro, entendiendo el sentido humano de esta obscuridad, las pesadillas, lo ominoso, lo siniestro. Si el inconsciente es territorio de verdad, también lo es del horror que se oculta en sus profundidades. *La condesa sangrienta* explora precisamente ese surrealismo de las pesadillas, donde el deseo se manifiesta en su forma más abyecta y la libertad absoluta deviene en libertad para el mal absoluto.

El doble, ese *otro* que camina con nosotros y es y no es un *yo*; la sombra, el reflejo, el espejo, la visión fragmentada, resquebrajada, que nos construye y nos niega, ¿qué no es lo que tiñe la corporalidad de Erzébet Báthory? En el periodo negro de Pizarnik, el segundo, abundan más estos conceptos, sobre todo, excluyendo a *La condesa*, en el inédito hasta su muerte *Textos de sombra* incluido en su *Poesía Completa* (2018a):

Una niñita que se le parecía montaba el cisne.

—Esa niñita fui yo—dijo sombra. (p. 324)

Empecemos por decir que sombra había muerto. ¿Sabía sombra que Sombra había muerto? Indudablemente. [...] Sombra no borró el nombre de Sombra. [...] Algunas veces los

clientes nuevos llamaban Sombra a sombra; pero Sombra atendía por ambos nombres, como si ella, Sombra, fuese en efecto, sombra, quien había muerto. (p. 326)

¿Qué máscara usaré cuando emerja de la sombra? Hablo de esa perra que en silencio teje una trama de falso silencio... (p. 331)

Estos fragmentos remiten a la idea del doble, de lo siniestro, de lo ominoso. Sombra representa ese escaparate de lo vedado que nos persigue desde la infancia, la inconsciencia se hace un tanto consciente, se vuelve presente en la personificación de Sombra. ¿Qué no la sombra es el otro-yo? Se figura el símbolo de la máscara, eso que nos despoja del rostro, ¿sombra no es una máscara? Sombra y sombra son paranomasia, antanacsis y zeumas, admiten una doble significación. Sombra es silencio y falso silencio por oxímoron. Las diseminaciones, anáforas y díacopes permiten las itinerancias fonéticas de un silencio por golpes.

Sombra es Tánatos, la Muerte, la muerta, la pulsión de muerte enmascarada que persigue desde el nacimiento. Desde el inicio de la vida se comienza a morir. Asimismo, en una interpretación biográfico-textual: Sombra es Alejandra, ese otro-yo de la función autoral. “Sombra no borró el nombre de sombra” Flora no borró el nombre de Pizarnik. ¿Sabe Alejandra que Flora ha muerto? Quizás más que la muerte trágica real de Pizarnik se debe atender más a la muerte simbólica de la misma. Esa que viene con la muerte del nombre y el nacimiento de Alejandra. Alejandra representa un doble de Pizarnik, siguiendo con los conceptos del psicoanálisis. Como sombra a Sombra, pizarnik a Pizarnik y Alejandra a alejandra, como se escribe en distintas ocasiones en minúsculas. En *La condesa sangrienta*, este motivo del doble se encarna en la figura de Erzébet Báthory como ese otro impenetrable, esa sombra que no puede ser aprehendida, ¿esa que no se sabe muerta? ¿O esa que encarnó a la Muerte? Las víctimas, a su vez, ¿no son acaso ese otro vuelto objeto, parte del espacio, sombras despersonalizadas que se funden con la arquitectura del castillo?

Sombra es también obscuridad, opacidad, no sólo rememora el sentimiento externo de obscuridad, sino también su interiorización. Esos extractos de Sombra recuerdan las palabras de Breton en *Nadja*, o en una visión más cercana; el comentario que realiza Pizarnik sobre la obra del poeta surrealista dicta:

Sombras talladas por un relámpago negro, estas bellas extraviadas no hallan en la noche la casita de Hansel y Gretel, sino a otra viajera más sombría y dotada del poder de ocultar. Con ella se abrazan y en ella desaparecen como quien entra en una gruta encantada. [...]

Igual que la ardiente canonesa de ojos azules, o que Solange, Nadja es un signo incandescente entre dos oscuridades. Ella es la noche; es el poema que solo se atiene a la muerte.

Bastó una aventura fortuita para que Nadja abandonara a mi propia aparecida condenada a *mi forma de este mundo*; para que Nadja emigrara de sí misma: *Y yo salí de mi siendo yo y siendo ajena lo mismo que las sombras*. (2018b, p. 263)

Así pues, las sombras, las oscuridades, el ocultamiento, lo siniestro, el doble, la muerte en su personificación y la adhesión al yo son leídas en Breton, en la lectura receptiva que hace Pizarnik de él. Y Breton lee en el psicoanálisis estas naturalezas ominosas, siniestras, arquetípicas, asumiéndolas en su representación literaria, en sus personajes, ambientes, signos. Nadja, esa viajera sombría dotada del poder de ocultar, comparte con la Erzébet Báthory de Pizarnik una cualidad fundamental: ambas son personajes ominosos, figuras femeninas inquietantes que habitan en los márgenes de lo real o en su “realidad”. Nadja es “un signo incandescente entre dos oscuridades” (Pizarnik, 2018b, p. 263), Erzébet es la oscuridad dibujada en carne, en palabras, en acto. Ambas son estas bellas extraviadas, ambas son y no son sombras que desafían la aprehensión del lenguaje.

A propósito de *Nadja*, su concepción del bosque también podría remitir a la figuración del *jardín* en la poetisa y más tarde a la arquitectura cerrada del castillo en *La condesa sangrienta*. Sobre el bosque de Breton, Pizarnik (2018b) observa:

Es probable que la condición de poeta lleve, entre otras cosas, a adoptar el rol de fantasma [...]. Uno de los *trabajos forzados* de este fantasma podrá consistir en girar incesantemente en torno de un bosque en el que no logra introducirse, como si el bosque fuera un lugar vedado.

[...] *Al final de la segunda cuarteta, sus ojos se humedecen y se llenan con la visión de un bosque. Ve al poeta pasar junto a ese bosque y se diría que puede seguirlo a distancia.*

—*No, da vueltas en torno al bosque. No puede entrar, no entra.* [...]

Repentinamente, la hechizada cierra el libro:

—*¡Oh! ¡Eso es la muerte!* (pp. 266-267)

El bosque se presenta como un lugar negado ante su imposibilidad de ingreso; añorado y deseado, mas nunca traspasado. El bosque se imagina como lugar utópico, como poética espacial, a la cual los personajes no pueden acceder. El bosque se traza como lugar marginal, presente pero infranqueable; el umbral de la *corposfera*. El poeta se diluye como fantasma, aparición, condenado

a penar en torno al bosque sin lograr introducirse. La poeta permanece como aparición en su otredad, condenada a penar en torno al lenguaje, a ese lugar inaccesible, utópico, deseable. ¿El lenguaje funciona como el *jardín* de Alejandra?:

M. I. M. - ¿Entraste alguna vez en el jardín?

A. P. - Proust, al analizar los deseos, dice que los deseos no quieren analizarse sino satisfacerse, esto es: no quiero hablar del jardín, quiero verlo. Claro es que lo que digo no deja de ser pueril, pues en esta vida nunca hacemos lo que queremos. Lo cual es un motivo más para querer ver el jardín, aun si es imposible, sobre todo si es imposible. (2018b, p. 312)

Y es en esa búsqueda del espacio imposible donde nace el arte, porque el espacio, antes de ser extensión medible, es imagen que se sueña, y solo así se habita de verdad (Bachelard, 2000). Y, “Si una noche, por la gracia de un azar maravilloso, hubiese encontrado a la bella desnuda del bosque (si hubiese efectuado el tránsito del deseo a la realidad), Breton no se hallaría escribiendo *Nadja*”, Reflexiona Pizarnik (2018b, p. 266).

La diferencia más grande entre el *bosque* de Breton y el *jardín* de Alejandra son los colores. Mientras que el bosque se describe o ambienta como un lugar oscuro, turbio, brumoso, el *jardín*, en cambio, genera luminosidad. Esa que parte de la idea de la infancia perdida, ello puede ser el *jardín* para Pizarnik, después de todo, afirma: “Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: «Sólo vine a ver el jardín». Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con las palabras de Mircea Eliade, el centro del mundo” (2018b, p. 310). La noción de la autora sobre el *jardín* se acerca más a la ortodoxia surrealista iluminada; en contraparte, el *bosque* de Breton y el Csejthe de su Erzébet Báthory se abrazan en la obscuridad de las pesadillas que para las bellas damas pueden ser sueños dorados. En cualquier caso, todos estos espacios funcionan como lugares utópicos inaccesibles para el otro.

¿Qué es el *yo-infante* si no *otro-yo* que *ya-no-es-yo*? ¿Cómo habitar de nuevo los suaves sueños de la infancia? Ese lugar ya no existe más que en la imaginación, eso es lo que tanto deseaban recobrar los surrealistas; porque mientras se es infante, los sueños y la vida tienen un significado más verdadero, más auténtico, más noble, más puro. Al crecer, esto se pierde; entonces, el *jardín* también representa ese tiempo, el tiempo perdido, aquel que sólo deja huellas engorrosas en la memoria.

El jardín como utopía del Hipnos, de los sueños, de recuperación de ese pasado. El lugar utópico de Breton, por su parte, se acerca un poco más al Tánatos, traspasarlo sería cruzar el lugar de la muerte, ¿y esa muerte lo devolvería a la infancia perdida? Aunque la personificación del fantasma es un no-vivo, este aún no cruza el umbral total, pena en rededor. Ambos espacios representan el objeto del deseo y su no consumación total, el móvil que acciona a los personajes, la búsqueda de la satisfacción de encontrarse-dentro-de, de traspasarlo.

Sobre la relectura de Breton que hace Alejandra, Tello Hernández describe el lugar del bosque en la obra pizarnikiana:

Esta metáfora del bosque como el lugar en que los sujetos poéticos se pierden es recurrente en la poesía de Pizarnik, y la utiliza para representar al lenguaje como un espacio que condiciona su voz, pero no sólo como un escenario en el que se mueve, sino como una fuerza que la obliga a hacer uso de ese lenguaje que le está vedado. No porque no pueda hacerlo (si no, no sería capaz de enunciar nada por medio de palabras), sino porque no puede usarlo como ella quisiera: no puede, pues, apropiárselo y decirlas con su voz. (2012, p. 61)

¿Cómo se transforma esta genealogía de espacios en *La condesa sangrienta*? El *bosque* de Breton y el *jardín* de Pizarnik encuentran su evolución, o su perversión, en el *castillo* de Erzébet Báthory. En el texto de Penrose, el bosque húngaro rodea a Csejthe, espacio salvaje donde las brujas recogen sus hierbas y preparan sus ungüentos. Es un bosque que coquetea con el de Breton: oscuro, impenetrable, habitado por fuerzas que escapan a lo racional. El narrador de Penrose intenta explicar el espacio, racionalizarlo, a través de la historiografía, astrología, genealogía..., su bosque es uno ligado a la palabra entendida bajo su simbología cultural. Su narrador desea hacerlo transparente a sí para entenderlo; pero ese espacio exterior no logra ser traspasado del todo por su mirada.

Pizarnik en cambio, apropiándose del concepto, lo transforma y reacondiciona: el espacio utópico e inaccesible ya no está afuera, sino adentro de Csejthe. Los “bosques con fieras blancas en invierno y obscuras en verano” (Pizarnik, 2019, p. 49) se vuelven una extensión *de* Csejthe. Y aquí la transformación: mientras que el *jardín* pizarnikiano es luminoso, añorado, territorio de la infancia perdida, el *castillo* de *La condesa* es su reverso tenebroso. Y es también allí donde los caminos estéticos entre Pizarnik y Artaud se separan: el periodo blanco de Alejandra se tiñe de rojo. Es el jardín vuelto pesadilla, el espacio utópico vuelto cuerpo del horror. ¿La condesa sí logra

entrar, habita este espacio imposible? Incluso al final de la obra, la alimaña de Csejthe no pena en rededor como el poeta-fantasma de Breton. Erzébet Báthory es el centro de su laberinto, la dueña absoluta de su arquitectura del deseo y de la muerte. El narrador y el lector, en cambio, permanecen afuera, condenados a mirar lo que sucede en esos sótanos cerrados, a reconstruir el sueño a partir de fragmentos, indicios, sombras.

Los laberintos de Csejthe representan ese inconsciente materializado, la arquitectura del castillo es la exteriorización espacial de la psique de *la sonámbula vestida de blanco*. Cada habitación, cada sótano, cada pasillo, cada espejo que multiplica las imágenes son la topografía del deseo perverso hecho piedra. El Surrealismo busca acceder al inconsciente mediante el automatismo, el sueño, la libre asociación; Pizarnik desea mirarlo, dibujarlo, esbozarlo a través de la construcción de un espacio cerrado donde el inconsciente se vuelve acto, donde la pulsión de muerte se encarna en rituales precisos, repetitivos, obsesivos. Donde el lector permanece como espectador y al igual que el poeta-fantasma, no logra acceder por completo a él. El inconsciente así se vuelve una suerte de imágenes fragmentadas que se desea reconstruir, un espejo infinitamente roto donde la imaginación poética actúa.

En sus lecturas de psicoanálisis, Breton construye su concepto de automatismo psíquico, la libre asociación de imágenes “aparentemente inconexas”. Un automatismo que quizás se contrapone a la palabra precisa de Artaud y del cual Alejandra se aleja, ya que:

Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado a mis poemas. (Pizarnik, 2018b, p. 313)

Así como el lenguaje no puede expresar la realidad, tampoco puede aprehender el subconsciente. Por ello, más allá de su Surrealismo innato, la autora trabaja con los elementos de las sombras interiores y los proyecta en imágenes, no en una realidad total, sino una de palabras, interpretativa. Pizarnik no renuncia al Surrealismo, lo vuelca hacia sus profundidades. Donde el Surrealismo ortodoxo busca lo luminoso, ella encuentra lo ominoso. Donde Breton anhela lo maravilloso en la mujer-objeto del deseo, ella lo encuentra, pero en el horror mismo. Donde el Surrealismo celebra la liberación del deseo, ella explora sus manifestaciones más abyectas. *La condesa sangrienta* es, en este sentido, el Surrealismo llevado a sus últimas consecuencias: la libertad absoluta del ser

humano, sí, pero también la libertad del mal absoluto. Esa es otra de las cualidades de la visión crítica de Alejandra.

Aunque por tradición Penrose se incluye en la categoría de escritores surrealistas de acuerdo con Vahos (2026) y López D. (2022), *La comtesse sanglante* tiene más tintes de Gótico. Y es justo ahí donde se bifurcan los caminos de las autoras: Penrose necesita de la historia, el linaje, la magia y de la cultura para sostener el horror en su obra, porque sin estas dimensiones el crimen se volvería inexplicable. Pizarnik, en cambio, no abunda en ello, no desea explicarlo, sólo mirarlo. Su Erzébet es humana, la terrible creatura humana, y eso es lo que causa el horror. El Surrealismo de Penrose requiere del monstruo; el de Pizarnik es un espejo.

Con esta tradición entretejida del Surrealismo, verbo vuelto carne, sombras que persiguen, bosques impenetrables, sueños e interioridades, la autora construye su propia lengua para narrar lo inaprehensible. *La condesa sangrienta* es así, la cristalización de un Surrealismo oscuro, uno de pesadillas donde la fusión del objeto y el sujeto se consume en la sangre, donde el espacio utópico deviene en el laberinto del horror y donde la libertad absoluta revela su rostro más sombrío. Esa obscuridad que emerge tiempo atrás, cuando el paisaje aún es espejo del alma y noche no se llama inconsciente, sino, simplemente, noche.

El Paisaje Melancólico: Romanticismo

Antes del Simbolismo, antes del Surrealismo, antes incluso de los Poetas Malditos, que fueron su consecuencia lógica, el Romanticismo abrió la puerta al interior. Para el Romanticismo el afuera corresponde al adentro, el paisaje es espejo del estado interior, la noche no es escenario sino forma del alma. Los simbolistas y los Malditos se apropiarían de esta intuición; los surrealistas la volcarían en el psicoanálisis; el Gótico en el horror profundo. Todas estas corrientes, a su manera, dialogan en un principio con el Romanticismo. Y a su manera, aunque el Romanticismo no nombra conceptos, sí los intuye.

Sentir demasiado, al extremo, más allá del límite de la racionalidad y la técnica. Hacer de la vida una tragedia, la poesía sobre la tragedia de la vida. Darle la mano a la muerte para ajustar la realidad. Percibir al lenguaje poético como salvación y superación de la contingencia. La fantasía, la imaginación, las características ilógicas del espíritu, la noche y la obscuridad. Así se caracterizan los románticos, y así se liga Alejandra a ellos.

Los héroes románticos se encuentran solos en el mundo,

pero requieren tener *fe* en algo (que ya no sea el dios cristiano), por ello hablan de creación e individualidad, volviendo de cierto modo a una religión en la que la figura sobrenatural del dios es suplida por la del demiurgo: un genio que inventa su tradición, o cuando menos, la recrea. (Tello Hernández, 2012, pp. 40-41)

Creación e individualidad. Pizarnik se vuelve ese demiurgo que no se liga a las corrientes de la época, que inventa su propia tradición, que la recrea a través del lenguaje y su individualización. ¿Y la fe? Quizás durante su periodo blanco, su fe se vuelca en el lenguaje, en la creación, en la palabra como territorio añorado. En el periodo rojo, la fe apenas si se asoma. Erzébet Báthory, por su parte, nacida en tinta roja, ¿es un demiurgo?, ¿inventa una tradición o, más bien, se inscribe en la tradición de su casa? Penrose lo afirma, Pizarnik lo sugiere. En todo caso, la dama de Csejthe sí reclama el derecho a su individualidad y construye el espacio que habita; un derecho que, leído a la distancia, ya roza el derecho a la opacidad: no ser explicada, no ser vuelta transparente, ni siquiera por quien la nombra (Glissant, 2017). Asimismo, no crea desde la nada como los demiurgos románticos; crea desde la tradición heredada de su casta, porque “es su derecho”, como afirma en ambos retratos. ¿Y su fe? Esa está ligada a las palabras que conserva en el pecho a Isten, a las brujas del bosque, a algo más antiguo que el dios cristiano. En cualquier caso, autora, obra y románticos comparten la misma soledad.

Hölderlin afirma que la poesía es un *juego peligroso* y jugando con ella termina hundido en la locura o en otra realidad ajena a la norma, por sentir demasiado. Ese mismo juego que arrastra a quien se entrega a ella y que, en Alejandra,

está presente el choque con la realidad (una realidad fuera de la poesía), algo que produce estados de angustia y desesperanza. El Romanticismo creó a este hombre capaz de plantearse los problemas de su existencia y del mundo desde el punto de vista emocional y subjetivo, lo cual conforma una de las apuestas del proyecto estético de Alejandra Pizarnik.

Su influencia más fuerte es la de Hölderlin. (González Ruiz, 2016, p. 42)

Y junto a esa angustia, una temperatura afectiva propia: la melancolía. Categoría central del Romanticismo, Schiller la pensó, Hölderlin la padece, Novalis la convierte en azul. La melancolía no es tristeza ni desánimo, sino la condición del sujeto que se sabe escindido del mundo y no puede reparar la fractura. El racionalismo y la revolución romántica plantean la posibilidad de vivir en un mundo sin normas, sin Dios, donde el hombre, responsable de su vida, pero sin dominar la realidad,

descubre que de esa inseguridad surgen “la depresión, la angustia, que intentan ser combatidas con soluciones extremas, como el alcohol, las drogas o el suicidio, la melancolía, el culto a la noche” (Sánchez-Verdejo Pérez, 2013, p. 4).

La melancolía es, así, el rostro afectivo de la libertad recién nacida; su precio, en términos de Safranski (2014). Pizarnik la hereda: en su lectura del libro de Penrose, fue esa atmósfera melancólica la que le permite pensar a Erzébet Báthory más allá del crimen, como sintetiza Vahos: “Pizarnik extrajo de las actitudes con que Penrose revistió a la condesa una sesuda reflexión sobre la melancolía, ese mal que suscita una disonancia entre el “yo” y el “mundo” y que fuerza al melancólico a buscar toda clase de paliativos, como el sexo o el crimen, para escapar de su laberinto de voces y espejos” (2026, p. 118). El Romanticismo fue el primero que hizo de la melancolía una categoría estética; Pizarnik la *espacializaría* después en los muros de Csejthe, donde el laberinto deja de ser metáfora y se vuelve arquitectura.

¿Qué realidad? Esa angustia y desesperanza provocan que Alejandra se esconda en su territorio de palabras; por ello no se adhiere al juego político que, hacia 1968, reformuló el papel de la poesía latinoamericana sacándola “del espacio individual, solitario, abstracto y subjetivo [...] para involucrarse directamente con la coyuntura política” (González Ruiz, 2016, p. 136). Ese exterior se presenta como amenazador en su obra. Pizarnik no escribe desde la geografía territorial real, sino desde la existencia; no desde lo local, sino desde lo universal del sentir humano. ¿Qué realidad? Para Erzébet Báthory ese exterior también es amenazador. Es curioso: a pesar de su Romanticismo exacerbado en su poesía, en *La condesa sangrienta* no se interioriza ni se intenta explicar la maldad de Erzébet como lo haría un romántico, se muestra, se refleja. Y al final, cuando la realidad exterior irrumpe y la aprisiona, Erzébet no comprende. Csejthe era su territorio construido, su individualidad hecha piedra; ahí no hay monstruo gótico exteriorizado, sino criatura humana que responde al asedio construyendo su propia arquitectura. El choque con la realidad no le causa temor ni angustia como a los románticos: lo convierte en muro, en morada, en prisión que ella misma erige. En todo caso, ¿no desean todos ellos esa libertad impedida por la realidad?

Novalis anhela la flor azul de sus sueños, construida con el idealismo mágico y el pensamiento místico. Quizás el azul persistente en la obra de Alejandra nace de esas lecturas. La flor azul es el espacio utópico inalcanzable, deseado y jamás tocado: el lenguaje, el jardín, la infancia. Ese que la pequeña Alejandra-Alicia también anhela. Pero el azul se apaga en blanco, y el blanco se mancha de rojo: ¿Csejthe es ese lugar ideal para la dama nocturna? El narrador no

niega ni afirma nada, mira ese espacio inaprehensible, como el lector, como el poeta-fantasma que gira alrededor del bosque sin poder entrar, como ese anhelo que atrae la mirada de Novalis. El idealismo mágico de Novalis se tiñe de rojo en *La condesa*: no el jardín luminoso donde se recupera la infancia, sino la morada cerrada donde se consuma su destrucción.

Y en esa destrucción hay algo que el Romanticismo ya anuncia: el sujeto no sobrevive a la creación. Se disuelve en ella. Así pues,

En la obra de Alejandra Pizarnik [...] puede percibirse la necesidad de una escritura heterónima en la que el sujeto poético se disuelve en creaciones libres, independientes entre sí y autónomas respecto a sus creadores. Su poesía refleja un mundo escindido desde el dolor de la fragmentación misma de una sensibilidad, no sólo personal, sino heredada de una estética que desde el Romanticismo, cambió por completo la concepción del poeta y de la poesía. (Tello Hernández, 2012, pp. 35-36)

Flora se disuelve en Alejandra; Alejandra se disuelve en el poema; el poema se disuelve en el cuerpo. ¿Y la dama de ojos negros? Ella se fragmenta disolviéndose hacia el exterior. Construye un cuerpo, un hogar, una realidad espacial que es su propio territorio: no su proyecto estético, sino su derecho a la individualidad llevado hasta sus últimas consecuencias. Si el narrador de *La condesa* desaparece en su propia ausencia, Erzébet desaparece en su propio espacio. El cuerpo-espacio no sólo se construye en presencia, sino también en ausencia: en el hueco que deja el sujeto cuando se vacía para que el espacio lo ocupe todo.

¿Qué es la muerte, en todo caso? ¿Es vacío? ¿Es silencio? ¿Destino? ¿Cómo se encarna la muerte? A la manera romántica, la muerte deja de ser el fin para volverse criterio de la realidad y esto lo entiende Alejandra, pareciera que la poeta “configurara su forma de vida y producción al estilo de los románticos; una vida de tragedia, una poesía sobre la tragedia de la vida: la muerte. El destino fatal del poeta fue asumido por Pizarnik” (González Ruiz, 2016, pp. 41-42).

¿Qué es la muerte en todo caso si no la realidad de la finitud humana? ¿Quién es la muerte? ¿Cómo luchar contra esa tragedia de la vida? La respuesta de *la dama que asola y agosta cómo y dónde quiere* es tal vez, representar y encarnar a la Muerte, ¿cómo ha de morir la Muerte? La muerte no solo es un destino: es material (Pizarnik, 2019, p. 21). Es el elemento con el que Erzébet sostiene su belleza, su rito, su espacio. Las víctimas no mueren como eventos trágicos, mueren como palabras que se consignan en las páginas, como piedras que se colocan en la arquitectura del castillo. La muerte es la tinta con la que se pinta Csejthe.

El Romanticismo es la fuente primordial de la que abrevan las corrientes que en el tiempo lo suceden; que evolucionan sus conceptos no nombrados al darles rostro y que se ligán más estrechamente a Alejandra. Diálogos que se transforman. El Simbolismo articula su musicalidad interior; los Malditos también se sienten solos en este mundo; los surrealistas vuelcan esa idealidad a los sueños; las sensaciones y relaciones no cesan, devienen. Y es quizás el Gótico, su devenir más cercano, cronológica y conceptualmente ligado a la manera romántica. Pues basta asomarse al interior para descubrir el horror.

Arquitectura del Horror: Gótico

El Romanticismo fue heraldo con sus paisajes que narran el espejo interior, la noche envolviendo al alma y las ruinas que, como el tiempo, ya no son; el Gótico es el escucha transformador que lo vuelve arquitectura, narración y dispositivo espacial del horror. Para algunos el Gótico es un ave negra que vuela en libertad, pero “tradicionalmente se ha considerado que lo Gótico forma parte del Romanticismo” (Sánchez-Verdejo Pérez, 2012, p. 3). El término no escapa de la carga simbólica de su origen, el Gótico era lo “salvaje, bárbaro, implicaba la destrucción de toda civilización clásica” (Sánchez-Verdejo Pérez, 2013, p. 31). El insulto del clasicismo del siglo XVIII se vuelve refugio en el XIX. La razón ilustrada que lo desterró vuelve a él para nombrar aquello que la civilización organizada no puede contener. Mientras que la Ilustración nace de la luz de la razón; el Gótico se vuelca a las sombras irracionales del ser.

¿Qué es el miedo y qué el horror? ¿A qué le tememos? El miedo viene primero, la piel se eriza, el corazón se acelera, el cuerpo se sobresalta y se altera. Frente al miedo está el peligro que se advierte inminente, esa conmoción que precede casi siempre a la consciencia misma del riesgo. Fernando D. González Grueso (2017) traza esa raíz desde Aristóteles hasta Lovecraft: el miedo es la emoción más antigua del ser humano, la más atada al cuerpo, y nace antes incluso de que el peligro tenga nombre.

El miedo, apenas nombra lo que lo provoca, se agudiza en terror: el cuerpo no se paraliza aún, se moviliza; tiembla, pero tiembla huyendo o luchando. Es el miedo que conserva, según Aristóteles, alguna esperanza de salvación, cierta ansiedad todavía habitable (González Grueso, 2017, p. 37). El terror hace correr. El horror ya no. Cancela la distancia entre quien teme y lo temido, y con ella cancela también la huida: el cuerpo se congela, se contrae, casi deja de responder.

El horror para González Grueso (2017) pertenece al orden de lo intangible, y lo que no puede nombrarse del todo tampoco puede esquivarse con las piernas. Erizarse, temblar o quedar inmóvil: el cuerpo es el primero en sentirlo y la mente lo hace posible. ¿Cuál es el espacio que habita el miedo?

La literatura gótica se crea volviendo al pasado, catedrales medievales, castillos en ruinas, linajes sombríos, criptas y rituales paganos. Melancolía oscura que retorna al ayer, ansiedad ante el progreso que oprime, reprime y vuelve, en ciclo, a aparecer. Las ruinas demuestran que la civilización no es eterna. Los castillos, las catedrales y los linajes también se corroen con el paso del tiempo. Las brujas del bosque, los sacrificios, la sacralización pagana aún están latentes en el memorial del hombre, sólo se oculta en ocasiones. El Gótico vuelve hacia atrás, porque entiende que el pasado no termina, regresa.

Mientras otras corrientes literarias, como el racionalismo contemporáneo a él, quieren ocultarlo o evitarlo, y el Surrealismo posterior prefiriere buscarlo en los sueños sin darle forma narrativa, el Gótico lo afronta cara a cara: ¿quién es el monstruo? ¿Cuántas veces nos hemos mirado al espejo y lo hemos ignorado? El monstruo no viene de afuera, vive dentro de nosotros. Las novelas góticas inventan creaturas terribles, vampiros, demonios, autómatas, brujas, hechiceras, ¿pero no son estos símbolos culturales de los recovecos del yo? El interior se vuelve carne y piel exteriorizada en el monstruo. El horror gótico no es sólo horror al otro, sino también al yo. ¿La *dama de Csejthe* es la premonición monstruosa del Gótico? Aletta de Sylvas apunta:

La *Condesa Sangrienta* debe inscribirse, a mi entender, en la tradición de la novela gótica, surgida en Inglaterra a fines del siglo XVIII con *El Castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, *Los misterios de Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe y *El monje* (1796) de Matthew Lewis y culmina con la aparición de *Drácula* (1897) de Bram Stoker. (2000, p. 247)

A su vez, Sánchez-Verdejo Pérez (2012, p. 11) establece en *El Castillo de Otranto* los elementos fundacionales del Gótico cristalizados: ruinas, criptas, laberintos subterráneos, presencias sobrenaturales, confinamiento, la doncella perseguida, el tirano feudal, la amenaza, la extinción y más. Estos elementos, ¿no suenan conocidos? Si bien no hay un registro directo de la lectura que hace Pizarnik del libro, todos estos elementos aparecen casi en su totalidad en *La condesa sangrienta*, dialogan a través del tiempo. La *sonámbula de estas ruinas* creó el laberinto subterráneo donde las doncellas capturadas son torturadas y confinadas por la tirana feudal, la amenaza y la extinción están presentes, ¿y los seres sobrenaturales?

Asimismo, Sánchez-Verdejo Pérez afirma que el castillo en *Otranto* es “uno de los personajes principales de la novela” (2012, p. 11). El espacio, entonces, para el Gótico, se vuelve actante y protagonista de la narración. Las acciones no sólo suceden o se ambientan en un lugar, el espacio las condiciona, actúa e interactúa con los otros personajes. Si en Walpole el castillo es personaje que acompaña a otros, en Csejthe el castillo se encarna e individualiza: no contiene a Erzébet, se refractan:

Castillo de piedras grises, escasas ventanas, torres cuadradas, laberintos subterráneos, castillo emplazado en la colina de rocas, de hierbas ralas y secas, de bosques con fieras blancas en invierno y oscuras en verano, castillo que Erzébet Báthory amaba por su funesta soledad de muros que ahogaban todo grito. (Pizarnik, 2019, p. 49).

La descripción espacial del castillo medieval opera como espejo de la nomenclatura gótica. Entonces sí, la aseveración de Aletta de Sylvas (2000) cobra sentido. Csejthe es un espacio nacido del Gótico. ¿Y cómo se pinta este cuadro, cómo se figura? Este hábitat, más que topología, aparenta ser una prosopopeya que describe a un personaje, a una persona; se metaforiza la imagen del territorio, cuerpo del horror. Es una pintura del espejo que ella diseñó.

¿Qué refleja ese cuadro? ¿La psique que se materializa? Más bien, la opacidad psíquica del otro, esa interioridad que no desea ser aprehendida, es mostrada, duplicada, desplegada en arquitectura, simbolizada, mas no traspasada. El espejo así no solo devuelve la imagen, la fractura y se vuelve espacio habitable. Asimismo, en esta corriente, “la presencia de los espejos enfatiza la unión entre el cuerpo y el espacio” (De las Fuentes, 2024, p. 12). Mientras que el Gótico descubre en el espejo la obscuridad necesaria para que el reflejo exista, *la sombría y hermosa dama de Csejthe* lo encarna y se habita, se fragmenta. Y ese espejo no fue sino “exclusivamente” femenino (Pizarnik, 2019, p. 33).

Y a propósito de los espejos, hay otro hilo que recorre el Gótico desde Walpole hasta Csejthe: la mujer. En la novela gótica clásica la mujer suele aparecer como víctima, la doncella perseguida por los laberintos, la heroína amenazada por el tirano feudal, el cuerpo confinado por el patriarca. Esa mujer que la tradición ofrece en sacrificio una y otra vez, ofrenda antes que vuelta sujeto (Dufourmantelle, 2023). Bronfen formula preguntas que la tradición evita:

Desde el siglo dieciocho, ¿por qué ha existido un interés artístico tan extenso en los cuerpos femeninos muertos? En concreto, ¿por qué los cadáveres femeninos han sido representados tan insistentemente como elementos definitivos de la estética? En su libro, Bronfen

argumenta que la mortalidad fue plasmada en la estética debido a la confluencia de dos represiones: la de la muerte y la maternal. Del mismo modo que la presencia invoca a la ausencia, la experiencia de la plenitud indiscutible (identificada por el psicoanálisis con el cuerpo de la madre) invoca su inverso (la muerte). (Bronfen como se citó en Sánchez-Verdejo Pérez, 2013, p. 29)

Y es probable que la crítica feminista de la actualidad pudiera argumentar más que la dicotomía femenina vida-muerte y conducirlo a sus profundidades, hacia el papel histórico de la mujer y sus representaciones culturales. No debe olvidarse que el Gótico desde sus inicios fue leído y escrito mayoritariamente por mujeres en sociedades represoras. Esa observación lleva a algunos estudios a hablar de un *Gótico femenino*, categoría que, como advierte Nicolás Carballo Randazzo (2025), todavía carece de teoría más allá de la tematología y el criterio de autoría. Sin embargo, esta semilla ya tiene presencia. Si sólo se remitiese a los criterios tematológicos y de autoría ya establecidos, se podría asegurar que *La condesa sangrienta* pertenece a esta corriente. Penrose escribe, Pizarnik reescribe, Erzébet mata, Darvulia hechiza, las víctimas y las cómplices son mujeres. La cadena entera, de la lectora a la escritora a la asesina, es femenina. Lo femenino no sólo se establece en el papel de la víctima, se lleva hasta la victimaria y sus ejecutoras. Entonces, Pizarnik inscribe los trazos del libro en un universo *exclusivamente femenino*, o casi, porque, ¿qué sucede cuando el hombre irrumpe en Csejthe? ¿Qué pasa cuando el *otro* cruza el umbral del espejo del *yo*?

Si bien el psicoanálisis y el Surrealismo llegan siglos después del Gótico, en él ya estaban incrustados conceptos que se vuelven nomenclatura. El otro, el yo, el inconsciente, lo siniestro, lo ominoso, lo abyecto, esa categoría que Julia Kristeva (2004) situará después como lo que el cuerpo propio expulsa y que, sin embargo, insiste. El doble, a su vez, se dibujan sin nombre en sus narraciones. ¿Qué es el laberinto subterráneo? Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez entiende el laberinto gótico como “los múltiples recovecos de nuestro cerebro, la incertidumbre sobre el camino a tomar” (2012, p. 15), los pasadizos mentales, arquitectónicos y el miedo a lo que encontraríamos ahí. La *silenciosa palidez legendaria* de estas ruinas ama ese lugar donde tenemos miedo. ¿Y si Teseo fuese a la vez víctima y verdugo? ¿Qué pasaría si se viese en los ojos del monstruo? ¿Qué camino debe tomar?

¿Qué es el reflejo para un vampiro? Nada: el espejo no lo devuelve. La creatura nocturna existe sin imagen, sin huella visible en el cristal. ¿Erzébet es un vampiro? Aletta de Sylvas (2000) la incluye dentro de esta genealogía sobre todo en la de *Carmilla* de Le Fanu, inspirada en el

personaje histórico de la condesa Báthory. Tradicionalmente los vampiros vencen a la muerte, pactan con lo demoníaco y necesitan de la magia para sostener el horror. El vampiro “lleva una vida nocturna y se 'alimenta' de la sangre de sus víctimas. Ambos se pierden por la voluptuosidad y caen en las redes de estados negros y melancólicos” (Aletta de Sylvas, 2000, p. 246). Así entra Erzébet Báthory a la ficción: Penrose toma de esta tradición la mayoría de sus elementos visibles, los baños de sangre, las mordeduras, la palidez, la nocturnidad, el pacto con las hechiceras, entre otros, y construye a su Condesa como vampírica. Pizarnik los hereda, sí, pero partiendo desde lo simbólico, donde lo sobrenatural se transforma en algo distinto. Su dama nocturna no triunfa sobre la muerte: es humana. Lo vampírico subsiste como símbolo, como estructura de cuerpo que consume a otros para preservarse. El monstruo ya no necesita lo sobrenatural; basta con la humanidad que ejerce su libertad sin medida: así pasa el personaje histórico a la ficción, no como no-muerta que vence a la muerte, sino como creatura que la administra.

Como en los escritos de Sade, la libertad absoluta es el único principio que rige ese cuerpo que consume. Pero esa libertad se condiciona al espacio que eligen sus libertinos para cometer sus crímenes. Quizás la cualidad más importante del autor, ciertamente no su técnica, sea el nombrar, hablar y llevar al límite la sexualidad del hombre, de ahí su importancia histórica. Perversión y maldad. Acto y horror: no como fin sino como huella: para Sade “han de ser personas que, en el instante del disfrute, se conviertan en objeto” (Safranski, 2014, p. 173). Sade se encuentra en diálogo directo con Penrose y Pizarnik; ambas lo invocan en sus *Condesas*.

Aunque Sade no pertenece propiamente al Gótico como corriente literaria, sería un error afirmarlo, sus espacios, como argumenta De las Fuentes (2024), rozan muy de cerca la arquitectura del espacio gótico y pueden entenderse bajo sus reglas, en especial la *Filosofía del tocador* (1795). El castillo sádico en esta obra también es construido por sus amos y señores como mutación del castillo gótico y comparte con él el aislamiento, el linaje aristocrático (sólo los nobles tienen el poder de ejercer su libertad), el secreto, la ley suspendida, el horror, las víctimas, la tortura y muchos otros elementos, como lo apunta De las Fuentes (2024).

Pero Sade le añade algo más que el Gótico clásico apenas insinúa: el cuerpo como territorio explícito de transgresión, no sólo como víctima sino también como materia. “Alejado de la colectividad del exterior, el cuerpo puede alzarse por encima de las normas de la comunidad. En el tocador no existen las leyes del Estado ni las leyes de Dios; el placer es lo único sagrado” (De las Fuentes, 2024, p. 15). Al igual que el Gótico, Sade se aleja de las leyes del Estado, pero en su caso

es el cuerpo mismo el que acciona la transgresión, un cuerpo que no se congela, sino que persigue, con método, el placer que ya se declaró sagrado: ahí se aparta del horror que distingue al Gótico, el que inmoviliza y no tiene salida.

¿Quién está encima de la ley? ¿Quién puede consumir la libertad absoluta? El *Divino Marqués* y la condesa Erzébet Báthory comparten algo más que la transgresión: ambos pertenecen a la nobleza. Ambos ejercen el exceso desde el privilegio del aislamiento aristocrático, en castillos donde el afuera tarda en llegar y la ley no alcanza. La nobleza, el poder y el oro les dan las piedras para erigir sus castillos, espacios donde es posible la libertad sin condición. Ellos establecen las leyes de sus moradas. Lo que para el burgués o el vulgo sería un crimen inmediato, para el noble se vuelve soberanía sobre su espacio cerrado. Por ello, Pizarnik cita a Sade justo cuando la ley irrumpe en Csejthe: porque allí termina, precisamente, la soberanía del cuerpo.

La novela gótica clásica termina con la restauración del orden: “el monstruo es destruido [...] el victimario termina como víctima y el orden es restablecido, cumpliendo las formas y las normas, luego de transgredirlas” (Sánchez-Verdejo Pérez, 2012, p. 6). *La condesa sangrienta* cumple lo primero, pero subvierte lo segundo. La dama es apresada, sí, pero no hay arrepentimiento ni redención posible. El castillo que antes era la morada elegida se transforma en prisión impuesta, la libertad absoluta es contenida, puertas y ventanas se mudan, se sella el castillo, se levantan los patíbulos como símbolos y el resto de Csejthe permanece igual, aunque ya no es el mismo.

Pizarnik humaniza al monstruo que el Gótico exterioriza en creatura; le devuelve el rostro humano a ese interior negado, descubriendo el horror en el espejo. No es el gesto del doctor Frankenstein, que arma a su creatura con retazos de hombre y la deja aspirar a una humanidad que le fue negada desde el origen; Pizarnik hace el camino inverso, y no en un solo sentido: Erzébet ya es humana, demasiado humana, pero la prosopopeya anima el hierro de su autómata mientras la cosificación fragmenta su propio cuerpo en objeto. En Csejthe guarda a su propia Virgen de hierro: “un famoso autómata... Esta dama metálica era del tamaño y del color de la criatura humana” (Pizarnik, 2019, p. 11), y autómata y condesa terminan por intercambiar sus cualidades, hasta que ya no se distingue quién imita a quién. ¿Qué sucede cuando el hombre irrumpe en Csejthe? La ley llega, sí, pero no para descubrir un demonio, sino para condenar a una mujer que se había permitido la libertad reservada a su clase y a su género. ¿Qué pasa cuando el otro cruza el umbral del espejo del yo? El espejo no se rompe: se sella. Y la condesa, que es el castillo, se vuelve el castillo en clausura.

Convergencias: Trazos de una Poética del Cuerpo-Espacio

Umbrales, espejos, voces que dialogan con Alejandra. Cada trazo dibuja su poética, nacida de la conversación continua con autores, corrientes e ideas. Alejandra Pizarnik no sólo recibe: analiza, reflexiona y reconstruye. Crea su propia tradición, ligada a sus afinidades, sus gustos y aquello que se asemeja más a las preguntas de su pluma. El Simbolismo y los Malditos la dotan de una palabra que ya no nombra el mundo, sino que lo simboliza: hila la realidad a través de los sentidos y la vuelve resonancia, semantiza aquello que no puede ser dicho directamente. El Surrealismo le otorga un lugar utópico y los conceptos que abrevan del psicoanálisis: el otro y el yo, el doble, la sombra, el inconsciente vuelto laberinto, la metáfora del cuerpo y el espacio. El Romanticismo le confiere su soledad, ese individuo solo en el mundo, melancólico, con la fe quebrada. El Gótico le construye ese castillo que no sólo contiene a quien lo habita: lo refracta, actúa con su huésped. Cinco corrientes, cinco libertades, cinco formas de mirar al monstruo interior. Y todas ellas confluyen en su proyecto estético: hacer del cuerpo del poema un cuerpo y, de ese cuerpo, un espacio que pueda ser habitado y que en el caso de la dama de Csejthe hiere a quien lo habita. No debemos olvidar que la obra de Pizarnik es justo eso: un conjunto interrelacionado.

¿Olvidar la llaga, esa que no termina de cicatrizar? ¿Cómo olvidarla si aún duele? La poética de Alejandra la nombra una y otra vez sin lograr cerrarla; la sonámbula de estas ruinas la atiza. Se figura a través de ella: muros, laberintos, espejos, sangre, noche, obscuridad. Sus víctimas no conocen sino la llaga abierta, el corte sin cicatriz. ¿Ellas también son espejo de la *hermosura alucinada*? ¿Cómo entender la propia herida si no es a través del otro? Pizarnik no sólo necesita del otro, sino que escucha las voces de aquello que le fue propio, para que el cuerpo-espacio pueda mirarse sin reducirse, para que la llaga pueda escribirse sin dejar de sangrar.

Y en todas estas voces se figura la búsqueda de la libertad y su extremo. Los simbolistas y los Malditos la llevan a la palabra: el silencio como *estallido revolucionario*, la escritura como veneno y bálsamo. Los surrealistas la vierten en el lugar utópico y su inconsciente: territorio donde el yo y el otro ya se confunden, donde el espacio ya se configura como cuerpo y el cuerpo como espacio. Los románticos la vuelcan en el individuo: solo en el mundo, demiurgo de su propia tradición. Y el Gótico la erige en el espacio construido para su soberanía: el castillo donde la ley del hombre no alcanza. Alejandra los observa como espejos que se miran entre sí y los lleva al lugar donde las libertades coinciden y se aniquilan: el cuerpo-espacio de Csejthe, donde la

libertad se lleva al extremo y se vuelve prisión. Como recuerda Safranski “el precio de la libertad humana es precisamente esa posibilidad de fracaso” (2014, p. 23).

La condesa sangrienta no deviene de la nada. ¿Cómo pintar los recovecos más oscuros del alma si no es con el símbolo? ¿Cómo sugerir su existencia sin los conceptos surrealistas del psicoanálisis? ¿Cómo mirar la soledad si no es con la melancolía? ¿Cómo construir una arquitectura del horror sin el Gótico? ¿Qué corriente, sola, podría establecer estas relaciones? Hasta ahora ninguna. Hace falta el Simbolismo que entiende la palabra como símbolo y rito; el Maldito que acepta la herida; el surrealista que lleva la realidad más allá de sí misma y la vuelve territorio del inconsciente; el romántico que convierte el paisaje en espejo del alma, y el Gótico que concreta la arquitectura como dispositivo del horror: sin salida, sin tregua, el cuerpo detenido.

Si hablamos de cercanía, *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik se inscribe dentro del Gótico sí, pero no de una forma ortodoxa. El Gótico le presta el castillo, el linaje, la clausura; pero la dama que lo habita no es una criatura de leyenda sobrenatural ni su vampirismo vence a la muerte: es una mujer, y el horror que produce no nace de un poder ajeno a lo humano, sino de la libertad ejercida sin medida, de lo que un cuerpo humano puede hacer cuando la ley deviene de él. Es vampírica sí, pero no de forma sobrenatural, más bien entretejida desde el Simbolismo.

El Gótico, además, suele dotar a las víctimas de nombre y focalización interna, sentimientos, para que el lector tiemble a su lado; en *La condesa* las jóvenes sacrificadas carecen de nombre y de perspectiva, son objetos, como en la obra de Sade: el castillo se hereda, la mirada compasiva sobre la víctima no. Y es ahí donde el diálogo se agota. Bajtín aborda el dialogismo dentro de la obra: voces y pensamientos de personajes que se diferencian, idelectos que chocan y se responden (Bubnova, 2017). Csejthe apenas tiene la voz de la que mira a quien ordena, la que narra; la voz de las víctimas sólo se quiebra y articula al final de la obra y los pensamientos de este universo cerrado apenas se intuyen, no se desarrollan. En el sentido Bajtiniano del dialogismo entendido por Bubnova (2017), *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik es una obra monológica. Sin embargo, pensando en la lectura de Kristeva sobre Bajtín es una obra dialógica, pues dialoga con las corrientes, con Penrose, mosaico que absorbe y transforma cuanto toca (Rodríguez, 2016, p. 117), aunque eso, advierten algunos lectores de Bajtín, ya es Kristeva hablando, no él.

Pero aún hay un diálogo más estrecho que deviene en la lectura creativa de Alejandra. ¿Qué vio Alejandra en ese libro que la cautiva? Más que un primer encuentro, una obsesión que marca

su pluma. ¿Es el personaje o el libro? *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose se asoma con sus glosas rojas sobre el escritorio de Alejandra.

La Otra Condesa: Penrose

“Todo había comenzado por la culpa de aquella lectura”

Dante desde el Infierno en *La divina comedia*

Así como Paolo y Francesca reconocen su amor con un libro y Dante su devoción a Virgilio en sus cantos, o Gilles de Rais encuentra su inspiración en las traducciones de *Calígula y otros césares*, o los personajes de Sacher-Masoch se someten a la fuente de la belleza de la cruel Elisabeth Nadasdy; así Valentine Penrose descubre en restos de documentos carcomidos el retrato de Erzsébet Báthory. Y a su vez, del libro de Penrose se engendra, con la misma devoción de los poetas a sus maestros, *La Condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. Citando a Frye, Paul Ricoeur escribe que “los poemas se hacen a partir de otros poemas; las novelas, a partir de otras novelas. La literatura se configura a sí misma” (2008, p. 400). Toda obra nace del eco y la relación con el otro.

La primera edición de *La comtesse sanglante* de Valentine Penrose fue publicada en 1957¹, 1962² o 1963; las fuentes difieren entre sí. La obra de la escritora francesa puede considerarse una novela histórica, novela biográfica o biografía novelada, las tres posturas son válidas. Pero hay una más, la de Alejandra, que lee la obra como un poema, “una suerte de vasto y hermoso poema en prosa” (Pizarnik, 2019, p. 7). Donde la crítica busca el género, Alejandra encuentra la imagen. Aunque Penrose pertenece al Surrealismo, como lo afirman Vahos (2026) y López D. (2022), *su comtesse* se relaciona más con los elementos del Gótico: archivos carcomidos, ruinas medievales, vampiros, fantasmas, brujas, seres sobrenaturales y por supuesto, el horror.

La literatura es diálogo. Quizás el primer conversatorio se establece entre el autor y el mundo. El autor que quiere escuchar mira al mundo con curiosidad, siente y al hacerlo se descubre. El mundo también habita en su interior. Después viene la conversación constante e ¿inocente?, entre el autor y su obra. El autor habla con sus personajes, los increpa, los reconoce a través de sus

¹ Casares Rodríguez opina que “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.” (2018, p. 6)

² Mateo del Pino comenta el error en cuanto a la mención de la fecha de publicación dada por Pizarnik: “A pesar de que Alejandra Pizarnik hace constar que *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose publicada por Mercure de France, París, es de 1963, creemos que podría tratarse de un error o de una segunda edición, aunque tras consultar los datos que figuran en la Biblioteca Nacional de Francia, no hemos hallado ninguna de ese año. De igual manera, Cristina Piña, sin duda llevada por el dato que le ofrece Alejandra Pizarnik, se refiere a 1963 como año de publicación de esta. Sin embargo, sabemos que la primera edición francesa corresponde a Mercure de France, París, 1962, tal y como figura en la traducción al español publicada por Ediciones Siruela” (2001, p. 18).

acciones y, si ellos se lo permiten, a través de su interioridad. Los personajes dialogan con el autor, le muestran su vida de papel. Penrose encuentra en el mundo de papel una historia que ya está escrita y conversa con ella a través de su mundo. La historia “real” se vuelve entonces material de inspiración a través de testimonios, cartas, relatos, archivos sellados en bibliotecas que hablan de una hermosa condesa asesina de más de seiscientos jóvenes que se bañaba en su sangre. Esa historia fascina a la autora y se vuelve una suerte de pesquisa el aprehenderla. ¿Al retrato o al acto? ¿Qué es aquello que ve Penrose en Erzsébet Báthory que la conmueve?

Leopold Sacher-Masoch también encontró en las leyendas y mitos el retrato de la noble y hermosa Elisabeth Nadasdy inspiración para su pluma en el relato “Fuente de juventud” (1859). El narrador toma como hilo argumental a Emmerich, un joven noble que la ama y se obsesiona con la bella cruel hasta desear una muerte voluntaria en vez de una vida sin ella, ya desde el inicio del relato el eje focal es la perspectiva masculina. Su destino final es un autómatas de acero como esposa: “brillante como un espejo” (Sacher-Masoch, 2016, p. 74). No hay certeza de que Penrose o Pizarnik lo hayan leído; aunque el libro de relatos donde aparece *La pantufla de Safo y otros cuentos* fue publicado en Francia en 1907 y es muy posible que en sus pesquisas ambas autoras lo encontraran. En cualquier caso, la fascinación y la leyenda del personaje histórico como sus principales motivos de tortura ya se habían extendido en diversas plumas.

Los textos, para Kristeva, dialogan entre sí como un entramado de voces, temas, escenas, eso conmueve o se vierte en el autor. “Kristeva le atribuye [a Bajtín] el descubrimiento de que todo texto se construye como un mosaico de citas: absorbe y transforma otros textos” (Rodríguez, 2016, p. 117). Genette a su vez, establece la nomenclatura de los palimpsestos (Rodríguez, 2016, p. 177). Así mismo, la forma ensayística de Pizarnik, afirma Rocco, “confunde acerca del género literario al cual pertenece el texto y sobre quién es la verdadera responsable de lo que se cuenta”, una operación de reescritura “evidente y explícita” (2023, p. 3), un palimpsesto. Si bien la relación directa entre el libro de Penrose y Pizarnik es evidente, transtextualidad para Genette, el género de relación se vuelve vago.

¿*La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik es un comentario al libro de Penrose? Sí y no. Una lectura superficial de la obra de Pizarnik podría arrojar que, en efecto, es un comentario, sobre todo si se apela al primer capítulo. Pero, en realidad, ¿es un comentario?, ¿cómo podría si apenas hay comentarios, es decir, opiniones? Si lo fuera, ello no demeritaría en nada su valor estético. Sin embargo, la prosa pizarnikiana va más allá del comentario, apropiándose de la historia,

las imágenes, las descripciones, haciendo más que una traducción del texto de Penrose con tintes minimalistas. Pizarnik vuelve a su lenguaje esta narración maldita. Penrose hace lo propio. Yunuen Martínez Puente observa sobre esta relación entre Pizarnik y Penrose:

La poeta argentina ofrece un desplegado retórico que responde al giro de lo ominoso, al recuperar términos, figuras, espacios y acciones que retoma de Valentine Penrose. La figura que tiene lugar en el texto pizarnikiano expone una urgencia por la repetición, que además de aparecer como estrategia en el palimpsesto y como un motivo reflejante de lo ominoso, es una característica de suma importancia al referirnos precisamente a la propia construcción retórico/poética del texto, en donde las palabras/imágenes se repiten a sí mismas, así como el texto se repite en la novela de Penrose, y dicha novela se repite en la historia de nuestro mundo. (2020, p. 35)

Pero más allá del palimpsesto, está la “relación”. ¿Qué es la relación sino el roce mismo? Glissant (2017) imagina este concepto a través de su poética, la relación para el bardo es un contacto entre opacidades, ¿violento o no? Eso depende del uno y del otro. Penrose no es transparente para Pizarnik, ella no intenta clarificarla ni tampoco a su personaje. Los temas y el eco de su voz coexisten en la trama, distintas sí, irreductibles e inaprehensibles. Y, a pesar de ello, se tocan y se muestran en su obscuridad. Y, sin embargo, el choque existe también, ¿qué ocurre cuando el otro se vuelve transparente? ¿Qué cuando se traspasa el umbral de la opacidad? Y si la historia se vuelve un móvil para entender al otro, ¿entonces qué? El lector atraviesa desde su mundo el universo del otro, ¿se ve a sí o al otro?

Penrose encuentra en los archivos la traducción de la “verdad” histórica que desea contar: los testimonios del juicio, las cartas de Thurzó, monografías, apuntes, notas que organiza y traza a través de un desplegado de “citas”, ya desde el inicio de su narración. Su materia prima no es una obra literaria como tal, sino la historiografía: “He aquí la historia de la condesa que se bañaba en la sangre de las muchachas. Una historia auténtica e inédita. Ha sido difícil hacerse con los documentos pertinentes, ya que aconteció hace más de tres siglos y medio” (Penrose, 1996, p. 6).

¿Logra aprehender esa Historia? Para Ricoeur, “El conocimiento histórico, que descansa en el testimonio de otro, no es una ciencia propiamente hablando, sino sólo un conocimiento de fe” (2004, p. 174). Asimismo, el autor argumenta que “no hay una realidad histórica totalmente hecha antes de la ciencia, a la que simplemente convendría reproducir con fidelidad” (p. 172). Toda historia se reconstruye. Toda narración impone una estructura que selecciona, jerarquiza, excluye,

el autor decide qué nombrar y qué no, es él quien organiza el discurso. El narrador a su vez lo presenta, lo focaliza. En el caso de Penrose, se posiciona desde una contextualización de tiempos y espacios históricos, abordando el relato en focos precisos: la Hungría feudal del siglo XVI; el linaje Báthory, casta cruel, lunática y lujuriosa; la influencia de los astros, la brujería, hechicería y lo sobrenatural. Al volverlo causal, lo hace narrable y esa narración es circular, inicia y concluye con imágenes hermanas: los parajes de las ruinas. Penrose busca la historia de la palabra, un lugar ubicable en el tiempo. Pizarnik desea liberar a la palabra de la historia, un espacio habitable.

Para Penrose el horror se ubica en la geografía austrohúngara. Si bien Csejthe es la morada principal, el narrador nombra y describe otros espacios del crimen: Bicse, Sárvár, Illava, Bezcó, Viena... Las habitaciones del crimen se suceden a lo largo del territorio y con él su alcance y su poder. La sinécdoque se hace presente: el territorio refleja a la *comtesse* y la *comtesse* se refracta en el territorio. Desde su mundo, el narrador de Penrose focaliza su *comtesse* a través de “su huraño y salvaje carácter húngaro” (1996, p. 18) y ¿cómo es esa Hungría? Es, así:

El país más salvaje de la Europa feudal, donde los señores negros y rojos tenían que guerrear sin tregua con los resplandecientes turcos. (p. 7)

Hungría estaba, pues, en el siglo XVI, en pleno feudalismo todavía. En la Europa occidental, donde se practicaba en mayor grado el intercambio de ideas, la atmósfera parecía más despejada y primaveral que en Hungría, y sobre todo que en aquella región de los Cárpatos donde la vida feudal estaba sólidamente implantada. (p. 29)

Y esta misma operación atraviesa a Csejthe que “Le gustaba [a Erzsébet] por su aspecto salvaje, sus muros que ahogaban todos los ruidos, sus estancias de techo bajo y, en lo alto de la pelada colina, su aspecto lúgubre” (p. 31).

Salvajismo y territorio que se corresponden. ¿Cómo mira el narrador a la *Alimaña de Csejthe*? ¿Qué sucede cuando el yo quiere volver transparente al otro? La *comtesse* es salvaje porque deviene de un territorio salvaje. El móvil histórico choca con la historicidad del narrador. El espacio histórico, trazado por la documentación “real”, establece juicios de valor. ¿Qué diría la lectura decolonial sobre esto? Masoch, por su parte, elige como punto de partida Viena y su corte para después hacer el viaje al Castillo de Eifeith y traza un recorrido menor por la geografía de los Carpados, sin embargo, en su caso, el espacio apenas si se describe.

El narrador de Penrose ya intuye que el espacio actúa. Pero, ¿actúa sobre quién? Sobre la condesa, sí. ¿Y la condesa actúa sobre el espacio? El narrador no lo pregunta. Su *comtesse* es

producto de su territorio: lo hereda, lo encarna, lo prolonga. El espacio la explica. ¿Pero podría ella explicar al espacio? Pizarnik responde a esa pregunta sin formularla. Su condesa no hereda el espacio ni lo prolonga: lo produce. ¿Hungría se menciona? Un par de veces, sin embargo, ni Viena, Bicsé, Sárvár, Illava o Bezcó se nominan. El exterior a Csejthe apenas si se alude y es amenazante o tedioso, en todo caso. Pizarnik no selecciona la historiografía, sino el mito. El *logos* entonces se vuelve carne. ¿Cómo? El narrador de Penrose escribe desde la omnisciencia:

Erzsébet dormitaba, envuelta en pieles de martas enteras, erizada como un suntuoso animal engalanado para el invierno [...] Iba tan disgustada, dando tumbos por el camino de Bicsé, que sintió apuntar en sí la extraña advertencia que tan bien conocía, y que la ira o un deseo contrariado siempre habían provocado en los Báthory. Sin el menor pretexto, dio orden de que fueran por una de las jóvenes sirvientas que la acompañaban. Hasta recio su nombre. (1996, p. 88)

Mismo motivo, pero otro narrador que observa de forma distinta: el de Emmerich, el joven que la ama y le teme a la vez, protagonista del cuento de Sacher-Masoch. Su condesa no se explica por geografía ni por linaje, sino por el efecto que causa: “Una mujer sin igual”, murmura él, “extasiado en contemplarla” (Sacher-Masoch, 2016, p. 56). Ahí no hay historiografía que la narre desde fuera esta se asoma al inicio y al final como contexto, en cambio, hay un deseo que la mira sin lograr rodearla del todo.

Por su parte, el narrador, ¿omnisciente? ¿ausente?, de Pizarnik reescribe la misma escena en tres oraciones: “El camino está nevado, y la sombría dama arrebuja en sus pieles dentro de la carroza se hastía. De repente formula el nombre de alguna muchacha de su séquito. Traen a la nombrada” (2019, p. 13). Lo que en Penrose es geografía, psicología del viaje y causalidad hereditaria, en Pizarnik es momento, geografía sin mapa. La nieve queda como símbolo. La dama muestra su rostro obscuro. Las pieles se zeumatizan. El impulso aparece sin explicarse del todo. Y, sin embargo, los nombres de sus víctimas permanecen en su ausencia también. El resto se evapora. Blanco y negro; espacio y cuerpo de la *palidez* de la *sombría dama*. El espacio para Alejandra no es un territorio salvaje, sino un cuerpo obscuro de transcurrir, habitar y, sin embargo, el efecto hipnótico de su dama está presente en el lector.

¿Qué es el cuerpo para la *comtesse*? La narración construye una figura bestial, animal entre animales: el lobo del escudo Báthory, el dragón, el vampiro de los bosques. La belleza de roca blanca que no invita al amor. Pues, “Lo cierto es que había entre Erzsébet y los objetos algo así

como un espacio vacío, como el almohadillado de la celda de un manicomio” (Penrose, 1996, p. 11). Y quizás ese espacio vacío es la relación semántica que más emparenta a ambas autoras. Los caminos se entrecruzan y se separan. Alejandra narra ese vacío, lo muestra desde el exterior, en su opacidad. Penrose lo intenta explicar, hacerlo transparente. No es azaroso que la imagen siguiente apunte a la locura. ¿La condesa de Alejandra es también una lunática?

Volviendo a las bestias, es en los bosques antiguos postrados en Csejthe y en la vieja Hungría que moran “animales fabulosos o reales, el lobo, el dragón, el vampiro, que habían resistido a los exorcismos de los obispos” (Penrose, 1996, p. 12), a la civilización. Eludiendo los juicios sutiles del narrador, el bosque se hace presente y por un momento recuerda a *Nadja*, a Breton. El bosque se cruza con el Surrealismo del que deviene la autora y el Gótico del que nace su *comtesse sanglante*.

Un bosque de nocturnidad mágica. Lo mágico es causal: las brujas actúan sobre Erzsébet desde fuera; los astros la determinan desde su nacimiento; la sangre se vuelve ritual de juventud y belleza. Y pensando en Bataille (2017), la narración construye una *comtesse* que consume cuerpos ajenos para sostener la discontinuidad del suyo propio, “un erotismo egoísta, capaz de tornar en objetos y, finalmente, en sombras a las más de seiscientas muchachas que asesinó” (Vahos, 2026, p. 118). La condesa de Penrose es vampírica, bruja, sacerdotisa y, de cierto modo, sobrenatural. ¿Y la de Alejandra?

Pizarnik desactiva lo sobrenatural. Su condesa aún es pálida, nocturna, sanguinaria. Pero ya no es una vampira en el sentido bestial: es humana, una creatura humana. Lo vampírico acontece como símbolo, no como condición. ¿Y la magia? No desaparece del todo, se transforma. En la obra de Penrose la magia trabaja a través de agentes exteriores que la condicionan y crean. En Masoch ocurre algo similar: es Arva, su nodriza, quien primero atribuye a la sangre el rejuvenecimiento, y la condesa no hace sino repetir, luna llena tras luna llena, lo que otra le enseñó a creer (Sacher-Masoch, 2016, pp. 73-74). Alejandra, por su parte, también evoca al rito. El rito, recuerda Víctor Turner (Turner, 1969, como se citó en Solís Zepeda, 2016, p. 1121), no es ornamento de la creencia: es conducta formal prescrita en un espacio y tiempo determinados, conducta que transforma la identidad del ser y lo enlaza con lo sagrado. Así entendido, el ritual no describe un espacio: lo funda. Eso es lo que Mircea Eliade llama la instauración de un centro, el punto que organiza lo sagrado y lo separa de la homogeneidad profana que lo rodea (Eliade, 2020); Csejthe, en ese sentido, no es solo el escenario del crimen, es el centro que el propio ritual erige. La condesa de

Pizarnik no es víctima de una maldición astral. Es oficiante. Cada acto de tortura es ritual repetido. La sangre no cura del mal: lo consagra.

¿Qué es el mal? La violencia, el asesinato, la tortura, ¿son ecos de la maldad? Durante años la *comtesse* actúa impunemente bajo el amparo de su casta y poder, al igual que Gilles de Rais más de doscientos años antes. La narrativa de Penrose construye a su dama como un espejo femenino del Mariscal de Francia. Territorios propios, víctimas arrasadas por un hambre voraz del otro, deseo y libertad llevados a sus expresiones más oscuras. ¿Homosexualidad? En ambos personajes no se admite ni se niega, se sobreentiende. Para él, cuerpos infantiles masculinos, rostros hermosos cercenados, ¿también despersonalizados?, objetos de belleza. Para ella, cuerpos femeninos, jóvenes bellas, sin nombre, objetos por extensión. Para ambos, víctimas inferiores a su casta, códigos aristocráticos. En Sacher-Masoch, no hay una homosexualidad presente, sin embargo, sus víctimas femeninas sí tienen nombre, apellido y caracterización: Giselle advierte el peligro e intenta convencer al protagonista de huir; Isabelle amenaza a la condesa y logra sobrevivir gracias a su hermano y el Palatino. Cada uno tiene nombre, voz, deseo de huir. Por su parte, Emmerich, la víctima masculina, permanece alienado por la belleza y sólo pide *piedad* hasta recibir el abrazo de la bella de hierro.

Gilles de Rais también se arrepiente. Reza. Pide perdón ante la amenaza de la excomunión. Confiesa sus crímenes. Y si el Cielo es justo no recibe perdón. Y dentro de sí, ¿existe la culpa? Ella, por su parte, “No sabía lo que era el remordimiento. Nunca, como Gilles de Rais tras sus crímenes, se revolcó en su lecho rezando y llorando. Tenía derecho a su locura” (Penrose, 1996, p. 11). La *comtesse* no busca reconciliación alguna. No hay un perro negro huyendo de su manto; hay una loba que la acompaña hasta el final. Y en Pizarnik, esa ausencia de remordimiento se vuelve opacidad: la condesa no comprende por qué la condenan, no reconoce otra ley por encima de la suya. En ambos casos, la prisión es la misma: Csejthe. Allí, donde “La condesa sangrienta, aúlla aún, de noche, por los aposentos cuyas ventanas y puertas todavía siguen tapiadas.” (Penrose, 1996, p. 6)

Ese castillo encumbrado sobre los Carpados se transforma en el relato. Al inicio “...lleva doscientos años en ruinas. [...] Allí siguen los vampiros y los fantasmas y, también, en un rincón de los sótanos, el puchero de barro que contenía la sangre lista para verterla por los hombros de la Condesa” (Penrose, 1996, p. 6). Esas ruinas se reconstruyen en su época de esplendor, cuando el crimen es acto o incluso antes del crimen cuando ella es apenas una niña custodiada por su suegra,

cuando aún no le pertenece. Pero esas transformaciones vuelven al origen y las ruinas nacen con la caída de Csejthe, de su señora, ahí comienza la leyenda, ahí nacen los fantasmas.

Convergencias: la Otra Orilla del Espejo

Las ruinas aún continúan ahí, pero la historiografía se transforma. La lectura actual Erzébet Báthory apunta a la hiperbolización de sus actos. ¿Existe el crimen? ¿Su historia es una suerte de tretas políticas en contra de una mujer con poder? ¿Es una mujer instruida que desea compartir el conocimiento? ¿Es víctima de su tiempo? ¿Los testimonios se forjan con la tortura? ¿Sus perseguidores mienten? Y, sin embargo, aún se respira miedo en el aire.

El espacio histórico que Penrose construye a través de los ecos de archivos, cartas, testimonios y juicios permanece en la leyenda. En el tiempo que se concibe, en ese mundo y realidad que lee los despojos de los ayeres. En esa búsqueda para descubrir la “historia” y entenderla. Alejandra no busca, muestra un retrato, dibuja con palabras la obscuridad, la libertad, el horror, los actos. ¿Le importa la realidad? No, construye la arquitectura de un cuerpo impenetrable.

¿Qué mirada es esa que necesita nombrar salvaje a un territorio entero para que el crimen tenga dónde nacer? Hungría feudal, ajena a la luz de Europa occidental, sirve de paisaje-explicación cuando el linaje no alcanza para justificar a la *comtesse*: ahí, en esa geografía vuelta destino, la crítica decolonial tendría mucho que nombrar sobre la mirada que necesita salvajizar un territorio entero para volver legible el horror que ocurre en él. Pero nuestra lectura toma otro filo del mismo Glissant (2017): no su proyecto decolonial completo, sino solo la opacidad, el derecho a no ser comprendida, que aquí se le concede, no a Hungría, sino a la condesa misma. Queda, entonces, señalado y sin cerrar: las preocupaciones de Penrose todavía esperan esa crítica.

El vacío que Penrose apenas nombra, sin saber qué hacer con él, es quizás lo que más emparenta a las dos condesas: el lugar exacto donde el cuerpo deja de tocar al mundo. Penrose lo rellena de astros, de linaje, de historia; necesita una causa para ese hueco. Masoch lo llena con el efecto que la belleza causa en quien la mira: “Hay una voluptuosidad en torturar, lo mismo que en reinar. La belleza nos ofrece esa ocasión” (Sacher-Masoch, 2016, p. 58), dice su condesa Nadasdy, y solo después, ya a solas con su víctima, añade la confesión completa: “Ya sabes el placer que siento al ser cruel...para procurarme la eterna juventud” (Sacher-Masoch, 2016, pp. 73-74).

Alejandra lo deja intacto, lo nombra opaco y lo habita sin explicarlo. Ahí, en ese espacio que ninguna de las dos logra o quiere cerrar del todo, empieza a fraguarse algo que ya no se deja explicar desde afuera: un cuerpo que se mira y, al mirarse, hiere.

Los ecos resuenan en Csejthe. La noche se aproxima. Las voces aúllan. Y aún da terror adentrarse en sus profundidades, en la oscuridad.

Reflejos Opacos: Trazar la Morada, el Cuerpo

Y todavía es posible perderse en el laberinto, avanzar como un ciego en la oscuridad, tocar las paredes de piedra, vislumbrar un atisbo de luz y descubrir, erigida en el centro, la hermosa creatura de hierro con largos cabellos. ¿Quién mira a quién? La superficie de metal parece devolvernos la mirada. Cuando la creatura se contempla en el espejo, ¿qué mira? No hay un retrato aparente ni visible en sus contornos. El narrador no describe su rostro, su entrecejo, la silueta de su cuerpo bajo el vestido blanco; sólo traza los marcos del espejo, diseño a medida, los salientes.

¿Cómo narrar aquello que no se puede entender, aquello que no se puede penetrar, ese cuerpo opaco? El narrador muestra el exterior en su oscuridad y calla; no explica a la creatura, la deja acontecer: *podemos conjeturar*, apenas si se asoma, antes de aventurar que al diseñar un espejo Erzébet trazó los planos de su morada (Pizarnik, 2019, p. 33). Conjetura, no afirma. Y cuando algo amenaza con volverse juicio o afirmación directa, vuelve sus pasos: la homosexualidad de la dama de Csejthe permanece como rumores que “nunca pudieron aclararse” (p. 33); la melancolía se enuncia sin pretensión de *explicarla*, pues *no se trata de explicar a la oscura figura*; las preguntas sobre lo que Erzébet piensa durante sus pausas del horror tampoco se responden. El narrador es uno que apenas se muestra en su propia ausencia y cuya omnisciencia no existe, aunque sí es heterodiegético, “no está involucrado con el mundo narrado. Utiliza, en los enunciados referidos a cualquier personaje, la tercera persona” (Rodríguez, 2016, p. 113), y su focalización es externa, ajena a todo personaje, “el punto desde el que se contemplan los elementos [...] fuera de él” (Bal, 1990, p. 112). Mira el interior de Csejthe como quien se asoma a un jardín sin atreverse a cruzar su umbral, como quien contempla un cuadro sin poder entrar en él: el mismo gesto del poeta-fantasma de Breton, condenado a penar en torno al bosque sin lograr introducirse.

Esa voz que narrativa de la autora que se niega a entrar funciona, ella también, por reflejo y no por indagación: resume la historia, “Resumo: el castillo medieval; la sala de torturas...” (Pizarnik, 2019, p. 18); traduce en vez al recrear, “Traduzco la plegaria” (p. 39); retoma el hilo como quien regresa sobre un espejo ya visitado, “Continúo con el tema del espejo” (p. 34). Resumir, traducir, retomar: ninguno de esos verbos penetra, todos devuelven una superficie ya dada. El narrador de Pizarnik no sólo describe espejos: es uno más.

Así pues, si el cuerpo de Erzébet Báthory no se abre, no se penetra, es porque la voz que lo narra renuncia a traspasarlo. Lo rodea, lo deja en su contorno, lo simboliza, lo deja en su opacidad.

Decir “como sí” o “podemos conjeturar” (Pizarnik, 2019, p. 33), es admitir que hay un adentro al que no se puede ingresar y ese adentro no es un secreto que se logre descifrar sino una frontera que se puede contemplar. Porque al igual que el lector, el narrador no comprende el horror de la creatura humana. La condesa permanece impenetrable porque este narrador, a diferencia del de Penrose, la quiere así: no un enigma que el texto resolverá después, sino un cuerpo que solo se ofrece desde su liminalidad, en su superficie, en la mirada que no puede traspasar.

Y, sin embargo, su cuerpo está ahí: un cuerpo construido en su propia ausencia, en las palabras que lo evocan, en los ecos de las paredes, en los instrumentos que posee, en ellas, a quienes tampoco nombra; en el silencio que atraviesa los gritos, las imprecaciones y el horror; en los muros manchados de rojo, en los subsuelos negros, en los vestidos blancos; en el azahar de jazmín y el olor a cadáver; en el hierro y el metal tapizado en cuchillos; en el calor de las antorchas o la moneda al rojo vivo; es ahí donde el cuerpo resuena. Un organismo que se encarna en los objetos que la rodean como articulaciones; que no se explica, se percibe y que hiere incluso a quien lo habita: “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” (Pizarnik, 2019, p. 11).

Ella mira sin tocar, y el mundo se ordena sólo; los objetos hieren como su tacto, porque sus manos rara vez se manchan; la muerte y el erotismo la encarnan como ser discontinuo; el nombre la protege y la articula; la piedra contiene lo que la carne no puede detener, y esa misma libertad que no conoce límites termina por volverse su clausura. Sólo basta con una mirada para poseer.

Arquitectura de la Mirada

La condesa, sentada en su trono, contempla (Pizarnik, 2019, p. 11), mira, oye, observa. Y al hacerlo organiza el mundo que la rodea sin tocarlo apenas: vive, habita, espera, formula el nombre de alguna muchacha, ama el laberinto, dueña de él, desde su trono nunca comprende. ¿Qué de la mano que flagela, atiza, punza, corta? Son instrumentos de una posesión, ella las posee. Basta con una mirada para dilucidar el orden al cual se apunta.

¿Quién mira a quién? ¿Dónde se esconde ese cuerpo opaco? En medio de la habitación hay un sujeto que observa, pero no es descrito; hay un sujeto verbal con acciones suspendidas, descansadas, ¿que no actúan? Y, sin embargo, el espacio se configura en relación con ella. El cuerpo

de la sonámbula de esas ruinas no se describe de forma directa, se figura a través del eco que rompe el silencio. Se narra en relación con lo otro, por lo que mira, oye, le rodea, porque ella es su dueña y traza los planos de su propia morada, así como el de su espejo.

Csejthe no se extiende frente a la dama nocturna como un paisaje que pueda mirar desde afuera; se construye desde ella y para ella. El subsuelo anegado de sangre, la sala de torturas, las celdas donde aguardan su turno las muchachas, todo se ordena tomándola como punto cero, por el aquí desde el cual hay un allá. La condesa no necesita moverse porque es ella quien fija el dónde de cada cosa. Aparentemente estática en su trono, sin levantar siquiera un dedo, ella es el eje en torno al cual gira el laberinto que habita; ese espacio que no mira “conforme a su envoltura exterior”, sino que vive “desde adentro”, englobada en él, porque “el mundo está a su alrededor y no frente a...” ella (Merleau-Ponty, 1986, p. 44).

¿Qué necesita una mirada para bastarse a sí misma? Un centro, apenas; algo que grave alrededor. La condesa pocas veces requiere tocar con las manos, el tacto nace de la mirada: posa sus ojos sobre una muchacha, un instrumento, un muro, y basta; el objeto entra en su órbita y ya es suyo, le pertenece. Mirar es, para ella, la única forma de tocar que no traiciona su quietud: la caricia que no exige moverse, el crimen que no necesita de sus manos. Y son justamente esos objetos quienes ejecutan la orden; obedecen a sus pupilas; cuerpo de acero que abre la llaga de quien atraviesa su centro gravitacional.

Anatomía del Horror

Y si el cuerpo no se hizo carne, entonces, ¿qué? Existe, sí, un intercambio semántico, semiótico, un entramado relacional de signos y símbolos que se corresponden. Un cuerpo que se dice a través de lo otro y viceversa. La prosopopeya y la cosificación entran en acción: las cosas tienen rostro, ojos, cabellos y, la condesa, piel de hierro. Las víctimas se desnudan, se drenan, se izan, se encierran: la materia se manipula y se vuelve mercancía del horror. Las viejas y horribles sirvientas son instrumentos al igual que el atizador. Pero el movimiento también se invierte, y he aquí lo perturbador: los cuchillos, las monedas que arden, la jaula tapizada de acero no son simples utensilios, sino prolongaciones de una voluntad (in)móvil, miembros de un organismo que hiere.

¿Dónde están los límites del cuerpo? Ningún límite es preciso, y por eso ninguno puede sortearse: “de ahí que el terror figure en el lado de lo tangible y el horror en el de lo intangible” (González Grueso, 2017, p. 38). El terror deja al lector en vela, con la cordura todavía a salvo, la

amenaza en las sombras; el horror lo enfrenta de lleno con la violencia bruta de una desintegración física, explícitamente demoledora de las normas del día a día (González Grueso, 2017, p. 36).

Hay, en esa Virgen que Erzébet contempla, algo más antiguo que su propio mecanismo: el miedo a la sustitución del cuerpo, que González Grueso (2017, p. 40) rastrea hasta Frankenstein, la primera criatura hecha de partes ajenas. Mientras el cuerpo sustituido aún puede distinguirse del original, ese miedo se agudiza en terror: la amenaza sigue teniendo nombre y forma. Pero cuando el abrazo consuma su obra y ambas, la autómatas y la muchacha, quedan “iguales en belleza”, ya no hay nombre que aplicar: el terror, sin aviso, se ha vuelto horror. Y quizás el horror no esté solo en el mecanismo que se contempla desde el trono, sino en habitarlo. La autómatas no sólo es su posesión: es su espejo. Erzébet también es, ya, un cuerpo que dejó de ser carne ahora es piedra, hierro, muros, y ese cuerpo hiere a quien se acerca, sin distinguir entre quien lo ataca y quien lo habita.

El cuerpo de Erzébet Báthory se fragmenta en el afuera a través de dos operaciones conscientes: la prosopopeya, que le da vida a los instrumentos del crimen y la cosificación, que reduce a objetos a las muchachas y las viejas sirvientas; el miedo a lo deshumanizado, esa separación del *yo* en un *otro-yo* que pierde los rasgos de lo humano (González Grueso, 2017, p. 44). La narración avanza entre ambas hasta que la frontera entre lo vivo y lo inerte se borra. Y en este umbral, el cuerpo traspasa las fronteras físicas del *yo* para volverse el organismo dependiente de los objetos que la rodean y la refractan. Así, el cuerpo maldito es un tejido de signos: la mirada por lenguaje, los objetos por extensión, las otras por miembros (Finol, 2009); y un cuerpo fenomenológico, uno en el entramado de la fenomenología de la imaginación poética como apunta Bachelard (2000). Un cuerpo fenomenológico maldito que hiere a quien lo habita y llaga a quien lo roza.

El cuerpo de acero se posa en el centro del laberinto. La Virgen de Hierro, la Jaula, la dama. La condesa adquiere su réplica para su sala de torturas: una autómatas que “era del tamaño y del color de la criatura humana (Pizarnik, 2019, p. 11)”, el oxímoron cae en el punto justo, autómatas y humana, criatura-autómatas-humana-dama, ambas adquieren las cualidades de la otra, hay prosopopeya también. La imagen poética traza signos y evoca a través de un par de labios que se abren en una sonrisa o dos ojos mecánicos que se mueven al igual que los ojos de Erzébet. Impasibles, expectantes, ambas miran. ¿Quién mira a quién?

Basta tocar una piedra para que los brazos se cierren en torno a lo que esté cerca de ella; basta tocar otra para que los puñales del pecho de acero se levanten; basta con que la mano levante el atizador y al huir el cuerpo se clave a sí; basta con tocarla para que la llaga se abra. Y sólo un roce más y la sonrisa y los ojos se cierran y la asesina vuelve a ser estatua, (in)móvil en su féretro de “piedras grises, escasas ventanas, torres cuadradas” (Pizarnik, 2019, p. 49). Cuerpos encerrados. El suave abrazo es entonces uno de hierro, sus valores se re-simbolizan, el tierno sueño de la suave piel se vuelve pesadilla y horror como en aquellos cuentos de la infancia. Las niñas que visitan el castillo no reciben un dulce saludo al llegar.

El castillo no solo contiene: actúa, y no solo él. La Virgen no es un mueble, es un brazo más; el atizador no espera una mano, la sustituye. El castillo de Otranto ya era, para el Gótico, actante y no solo escenario (Sánchez-Verdejo Pérez, 2012, p. 11); pero Csejthe va más lejos que Walpole: no contiene a su dama, se refracta en ella, y ella en él. Cada objeto de esta sala de torturas hereda esa misma condición: no acompaña al cuerpo que hiere, es ese cuerpo, vuelto hierro, vuelto acero, vuelto piedra.

La jaula, la posesión y la carne, la niña. Así como el atizador proyecta su mano, así los instrumentos de tortura son también extensiones de su organismo: pinzas de plata, agujas, cucharas, planchas enrojecidas al fuego, agua helada... Los campos semánticos se persiguen, la carnicería se proyecta sobre la tierna carne. Un imaginario que se establece a través de la descripción, objetos y cosas, personas vueltas objetos, víctimas sin nombre, muchachas vueltas carne. Carne que se ablanda en agua helada, que se toca con pinzas y cucharas, que se coloca a la plancha y en ocasiones se come cruda. La niña deja de ser un cuerpo y se vuelve materia; pieza, no persona; un ingrediente de un apetito que el texto imagina. El mismo acto de antropofagia revela la necesidad de volver a la otra parte del yo. ¿Y las viejas y horribles criadas? ¡Instrumentos de una posesión! Esos son los objetos de tortura también.

Si los verbos no son acción, entonces, pueden ser estado, y en su caso la mayoría lo son: la condesa pocas veces tortura, corta, flagela, al menos no directamente, eso lo hacen sus sirvientas, sus instrumentos, Dorkó, Jó Ilona... Ella contempla, espera, oye, vive y habita a través de su gran espejo sombrío. Desde esta perspectiva, el verbo más cercano a su definición es habitar. No actúa directamente sobre el espacio: lo habita hasta confundirse con él. Y hay un solo objeto que su deseo nombra con el verbo amar, y no es una persona, ni la sangre ni el crimen: “Amaba el laberinto, que significa el lugar típico donde tenemos miedo; el viscoso, el inseguro, espacio de la desprotección

y del extraviarse” (Pizarnik, 2019, p. 49). El espacio que gusta observar. Contemplar no es inocente: Safranski, leyendo a Sade, recuerda que el deleite obsceno necesita “espectadores que resistan” (2014, p. 177), testigos cuya mirada completa el acto; y en la propia lectura de Pizarnik, advierte Sylvia Molloy, “el sujeto espectador es aquí vehículo del deseo voyeurista: es deseado en el acto mismo de desear” (1999, p. 135). La condesa mira desde el trono, y en esa mirada hay ya un ejercicio de poder que solo espera su momento para volverse tacto.

Pero, “No siempre la dama permanecía ociosa en tanto los demás se afanaban y trabajaban en torno a ella. A veces colaboraba, y entonces, con gran ímpetu, arrancaba la carne” (Pizarnik, 2019, p. 18), incluso la masticaba. Sólo en ocasiones, sus verbos se vuelven acciones concretas llevadas hasta el frenesí de las palabras soeces. El resto del tiempo los instrumentos orbitan en torno a ella y en este centro gravitacional el espacio cobra sentido.

La virgen, la jaula y la niña: tres cuerpos que al tocarse se transforman. La carne que se abre y se vuelve llaga, la piel de acero que hiere y se mancha de rojo, y el vestido que recibe el rojo. Imágenes en reticencia que se confunden, se funden. ¿Cómo habitar un cuerpo tapizado en cuchillos, adornado con filosas puntas de acero? ¿Cuándo las barreras de la piel se vuelven hostiles? La violencia es implícita en el cuerpo que se habita, en quien lo habita y también en quien se asoma en su interior.

Los pálidos brazos se alzan y se cierran en un abrazo perfecto; en el interior de los senos maquillados y enjoyados aparecen cinco puñales. La morada de la melancólica dama no recibe sin herir. Afuera, la siniestra hermosura, la estética de largos cabellos y labios rojos que incitan. Adentro, las filosas puntas de acero que crean la llaga, esa que las propias niñas se clavan al huir. En la superficie, belleza; en el interior, obscuridad, laberintos subterráneos, y en el espejo exterior, más obscuridad, piel de piedra, hierro y acero. El organismo hiere a quien lo habita, incluso a su dama y señora.

Este organismo no se explica: se muestra a través de los sentidos más que la razón, porque la irracionalidad no puede ser explicada, sólo observada desde sus márgenes, reflejada a través de imágenes oscuras. Y la imagen poética no sólo se encadena a través de una pintura con ecos visuales, la cromía del vestido blanco que se vuelve rojo, va más allá: olor, tacto, sonido, (el gusto ferroso de la carne apenas si se asoma). Percibir este organismo es recorrer su piel, registro por registro. Para Finol:

Segmentar el cuerpo es establecer los límites y fronteras de su geografía y, en consecuencia, dar sentido a sus espacios y micro-espacios, a sus texturas, lisuras y rugosidades, a sus blanduras y durezas, a sus colores y marcas, pero también a sus adornos, dibujos, a sus ruidos y a sus silencios, a sus adornos y desnudeces, a sus movimientos y también a su reposo. (2014, p. 167)

En el caso de *La condesa sangrienta* los sentidos registran con relación a la muerte y la violencia. El subsuelo huele a cadáver y su habitación a sangre, una lámpara de aceite de jazmín reviste los aromas. El perfume no cubre la podredumbre, la acompaña y se mezclan. El tacto es el frío y el calor llevados al extremo, blanco y rojo. Los pies desnudos sobre la nieve se apresuran a huir de la mordida de hierro; sobre su cuerpo lanzan más agua helada, el único calor que encuentra es el de las rojas antorchas que antes eran amenazadoras. Por eso, en otra ocasión, un joven recibe una moneda ardiente que le extiende la mano blanca. Y qué decir del sonido, que quizás sea lo más aterrador de la obra, de esa sustancia silenciosa que los muros ahogan. Esa que es gritos, jadeos, imprecaciones, pero también es vacío, ese susurro de la Muerte que tiñe a los muros, ¿ese que provoca las jaquecas que tiende a curar con una paloma herida en la sien?

El Cuerpo Discontinuo: Tánatos y Eros

Sólo la creatura humana le teme a la muerte porque es consciente de su existencia. ¿Cómo luchar contra ella, contra el paso del tiempo que no es sino su síntoma? La alternativa de Erzébet Báthory es encarnarla, vestirse de ella. Pues, ¿cómo puede morir la muerte? La muerte es inherente a la vida, como lo es al erotismo para Bataille (2017). Y es aquí donde, Tánatos y Eros resuenan:

Desnudar es propio de la Muerte. También lo es la incesante contemplación de las creaturas 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 una muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. (Pizarnik, 2019, pp. 20-21)

No es sólo que el erotismo concluya en muerte: es que la necesita de antemano. Para Bataille (2012), “Sólo alcanzamos el éxtasis en la perspectiva, aun lejana, de la muerte, de lo que nos destruye” (p. 15); así pues, el placer y el dolor extremos son similares: “la identidad del ser y de la

muerte” (p. 14). Quizás por eso, la dama nocturna necesita una muerte *visible, elemental*: no sólo como desenlace del goce, sino también como un condicionante. La muerte está, para ella, antes del éxtasis y lo hace posible.

“...sus últimas palabras, antes de deslizarse en el desfallecimiento concluyente, eran: «¡Más, todavía más, más fuerte!»” (Pizarnik, 2019, p. 18). No hay descripción de lo que siente quien lo pide, solo una orden que se repite. Antes de llegar a esa pequeña muerte que la muerte execra, escapan de sus labios palabras procaces, imprecaciones soeces, gritos de loba; formas de la voluptuosidad y el exceso que el propio narrador nombra sin lograr nombrarlo del todo: “Pero nada era más espantoso que su risa. [...] La hermosa alucinada riendo desde su maldito éxtasis provocado por el sufrimiento ajeno” (p. 18). Esa risa también es la parte de la sustancia silenciosa: un estallido del horror que los muros ahogan, como los gritos y los jadeos que el subsuelo guarda sin dejar salir.

Esa escena de la hermosura alucinada y la muerte riendo en el éxtasis erótico nos recuerda inevitablemente a Bataille, la otra forma del éxtasis:

Pero esta risa, que subraya la oposición entre placer y el dolor (el dolor y la muerte merecen respeto, mientras que el placer es irrisorio, objeto de desprecio), también señala su fundamental parentesco. La risa ya no es respetuosa, sino que es el signo del horror. La risa es la actitud acomodadiza que adopta el hombre en presencia de un aspecto que le repugna, cuando ese aspecto no parece grave. De ahí que el erotismo, cuando se considera gravemente, represente de forma trágica una inversión. (2017, p. 272)

Esa risa se reconfigura, se vuelve horrible y roza los límites de lo grotesco. También es horrible para el lector, el espectador fuera de ella, incluso más horrible para las víctimas; sin embargo, en ella el éxtasis se hace posible.

Sólo la muerte puede reírse de la muerte misma, por lo tanto, el respeto hacia ella no cruza una barrera, ya está en ella. Donde la risa común mira hacia otro lado, la de la hermosura alucinada mira de frente y ríe exactamente ahí, en el punto donde el placer ajeno y el dolor ajeno dejan de distinguirse; riendo del sufrimiento como quien ríe de sí misma, porque ya no hay distancia entre el goce que causa y el que padece. Víctima y victimaria, un solo espasmo, y la voz que ordena “más, más” no es el reclamo de quien espera algo del otro lado del placer, sino el de quien ya está dentro.

La mano de hierro abre los cuerpos, los desnuda. El erotismo abre los cuerpos y el abrirlos es desnudarlos. Pensando en Bataille podemos conjeturar que somos seres discontinuos, cerrados, separados unos de otros por un abismo, y el deseo busca abolir esta ruptura: “El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad” (2017, p. 22). Desnudar es iniciar esa disolución: abrir el cuerpo cerrado, volverlo continuo, deslizarlo “hacia un infinito, que es la muerte” (2017, p. 171).

Y también estaban aquellos días de benevolencia en los que Dorkó, su instrumento, se limitaba a desnudar a las costureritas que continuaban trabajando, bajo la mirada de la dama vestida de blanco (Pizarnik, 2019, p. 20). Ellas cosen, la visten, mientras ella las desnuda: un acto aparentemente simple que se vuelve humillación. “Desnudar es propio de la Muerte” (p. 20), y si desnudar abre el cuerpo y lo entrega a ella, el vestirlo se vuelve su contrario: la discontinuidad que se protege, el ser que se niega a disolverse. La dama nocturna se presenta también en su clausura: nunca se abre, nunca se ofrece; contempla, perfectamente vestida, la desnudez ajena. Incluso la Virgen de hierro, en apariencia desnuda, aún se encuentra maquillada y enjoyada: eso que la protege es también una condena. Un simple acto: la desnudez, ¿ella lo hace? No; ella mira. ¿Cómo desnudar a la muerte?

Desnudar y vestir no son la misma herida: son sus opuestos. Abrir es entregar el cuerpo a esa muerte que el erotismo necesita para cumplirse, la disolución donde Eros y Tánatos dejan de distinguirse. Vestir es negarse a esa entrega. Desnudar, en cambio, empuja a las otras hacia un tiempo que no es el suyo: “su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realzado por la presencia 'humana' de la condesa perfectamente vestida que contemplaba” (Pizarnik, 2019, p. 17); humana entre comillas, porque el propio texto ya sabe que contemplar vestida no es más humano que la desnudez que consume. La condesa desviste a las otras porque en ellas sí se cumple lo que en sí misma se rehúsa a cumplir: Eros y Tánatos enteros, consumados en un cuerpo que no es el suyo. Ella permanece del lado de la piedra, intacta, discontinua para siempre; la muerte que se da, en las otras, la vida que se niega a perder, en sí misma. Un cuerpo clausurado y un nombre que permanece.

El Nombre que Permanece

¿Cómo se nombra a quien no se quiere nombrar del todo? Por la noche que habita: *La sombría dama, la sonámbula vestida de blanco, la dama de estas ruinas, la dama nocturna, la muerte...* Por la estética que aterra: *la belleza convulsiva, la siniestra hermosura, la hermosura alucinada...* O por el linaje del que deviene: *la noble dama, la condesa, el personaje real e insólito, la dama de Csejthe...* El nombre propio se oculta tras un entramado de cualidades. La galería de epítetos se instaure donde el sustantivo propio se desvanece o quizás:

Erzébet Báthory 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 Báthory, a partir de lo cual se crea la idea de la belleza convulsiva del personaje. (Casares Rodríguez y Adaime, 2018, p. 19)

Si nombrar es conjurar: recrear el nombre es fragmentar al sujeto en cualidades y estas a su vez se hilan entre sí. El eco de Sombra y Alejandra, Flora, lo recuerda. El Simbolismo cumple aquí su propia promesa: una lengua que no nombra el mundo, lo simboliza. Nombrar a la condesa es disolverla en cualidades que la protegen tanto como la ocultan.

La noche, la noctámbula, la pesadilla nocturna. A imagen y semejanza de la creatura que prefiere la noche antes que el día, puede diezmar a las muchachas al sol y, sin embargo, adora las tinieblas de su laberinto. El terror a la obscuridad es algo visceral, un miedo arquetípico. Lo opaco no se instaure como ambientación de un espacio cerrado, lo construye también a través de ella. Ella es esa noche, esa muerte, ese lugar oscuro que el poeta de Nadja no quiere atravesar.

La siniestra hermosura, la belleza convulsiva, la bella abyecta. A la belleza no se teme porque es bella y, sin embargo, ella es siniestra. Hipálage: lo bello y lo terrible. Lo siniestro se habita desde lo bello y se construye a lo largo del cuadro. Entonces, esa hermosura atada a lo abyecto (Casares Rodríguez y Adaime, 2018) obra sobre quien la contempla como lo abyecto en Kristeva: no lo que se rechaza por ajeno, sino lo que amenaza precisamente por estar demasiado cerca, por no dejarse expulsar del todo. Pues:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y repulsión coloca aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí. (2004, p. 7)

¿Qué piensa Thurzó cuando ve el hermoso cadáver? La belleza de la condesa no consuela ni redime: fascina hacia el horror. El lector se asoma al laberinto como quien no aparta los ojos de lo que le repugna, eso que está fuera de sí, pero no necesariamente fuera de ella. La abyección orbita en torno a la siniestra hermosura y el lector la persigue.

En el centro del laberinto: la hermosura alucinada, el horror del interior. Bajo el rostro pálido, la carne abierta; el subsuelo con olor a cadáver. La belleza siniestra es la frontera rota entre un afuera que seduce y un adentro que repugna, ¿a quién? Esa que es a la vez cuerpo y espacio; piel y muros, sangre y sótanos, una sola materia que por fuera envélese y por dentro se pudre. La abyección de la condesa está en esa sonrisa roja de acero, en esos salones manchados de rojo y también en el umbral, en el adentro del adentro, en el cuerpo y su arquitectura donde la hermosura se descompone.

La dama de estas ruinas, la Dama de Csejthe, la condesa. Csejthe es el castillo que ella elige como morada y cuyas ruinas permanecen. La nostalgia del Gótico se asoma en la imagen y el Simbolismo grita a través de Milosz (Pizarnik, 2019, p. 25). La locura y la frialdad que vagan en el corazón melancólico de esas ruinas, recuerda el epígrafe de “La fuerza de un nombre”. Los recuerdos se congelan en la imagen; el nombre prevalece en la memoria y el frío se vuelve hielo en la piel. La locura ronda las estancias subterráneas del yo en un movimiento estéril de quien está atrapado en lo que hereda. ¿Qué hereda? Reinar sobre estas ruinas es ser soberano de un tiempo clausurado, un escenario que ya ha sido vaciado. Y cuando ese cuerpo se apague y la casa termine de caer, ¿el nombre permanecerá?

¿Qué es el nombre en todo caso? Si el autor hace la obra, la suya es una nacida de su casta. Los sustantivos propios otorgan una identidad específica a la persona que los posee; ella no es una

simple Erzébet, ella es: Erzébet Báthory. ¿El nombre determina nuestras acciones? Tal vez. El apellido Báthory es ilustre desde los comienzos de Hungría y su escudo simboliza su carácter: *los Báthory son crueles, temerarios y lujuriosos, los casamientos entre parientes colaboraron, tal vez, en la aparición de sus inclinaciones hereditarias* (Pizarnik, 2019, p. 25). Sinécdoque: la parte por el todo, el autor por la obra, la casta por las acciones, el apellido que detona la crueldad, la temeridad y la lujuria al ser nombrado. Metonimia: la parte por el todo, Erzébet es una Báthory y al serlo corresponde a su escudo familiar. El apellido no sólo la describe: lo hereda. Decir Báthory es ya convocar el linaje entero sobre un solo cuerpo, y ese cuerpo al llevarlo, no puede sino responder a la carga semántica que arrastra. La herencia no la exime: abre la puerta que la libertad decide cruzar.

El tío Istvan confunde el verano con el invierno; el primo Gábor ama a su propia hermana y es correspondido; la tía Klara es capturada en compañía de su amante *y 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* (Pizarnik, 2019, p. 26). Cuando la condesa cumple la cuarentena, los Báthory se han apagado, casi sensatos, y con la cordura pierden el interés que antes despertaban en Erzébet (p. 26). ¿Interés en qué, si no en la locura compartida? La herencia, entonces y tal vez, no es solo lo que se recibe: es también lo que se elige seguir mirando. Si la libertad es absoluta, tendría que poder desertar del linaje; Erzébet no lo hace, prefiere el espejo de sus parientes lunáticos al sosiego que los extingue.

Heredar un nombre es heredar también su defensa. El apellido Báthory fue insigne *desde los comienzos de Hungría, protegido por otro apellido ilustre, los Habsburgo, temido por cuantos pudieran denunciarla: el apellido es un salvoconducto, un talismán de protección*. Seis años de crimen sin castigo, no por sigilo sino por reverencia; el apellido se eleva y la ley retrocede. Más allá de los muros, el eco de un apellido, un nombre casa: la tapia fonética, una palabra basta para mantener al mundo fuera. Y si un Báthory quiere que el verano sea invierno, basta con su deseo para hacerlo posible: “Nombrar es conjurar. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial” (Pimentel, 2010, p. 29). Un nombre que protege a quien ejerce su poder, por lunático que este pueda ser.

Un pergamino, una plegaria, una lista de corazones por morder. El nombre al que protege se prolonga en el objeto cosido con más nombres: entre sus talismanes, la dama conserva uno zurcido a sus ropas, uno hecho de palabras. En blanco quedan los nombres de aquellos cuyos

corazones habrían de ser heridos. Trazar las líneas de un nombre en esa miniatura es dictar una muerte. El conjuro protege un nombre escribiendo otros; el talismán es una lista de condenados, la escritura misma vuelta arma. La palabra transgrede la cosa: no describe al enemigo, lo señala; no sólo lo maldice, lo inscribe. Y al perder su talismán también pierde sus palabras mágicas. En Penrose, antes de la llegada de Thurzó, se rebusca en la habitación, esas palabras ya no están.

La voz, el nombre, la nombrada. No siempre hace falta escribir un nombre para matar: basta con decirlo. Entre sus pieles, hastiada, Erzébet “formula el nombre de alguna muchacha de su séquito. Traen a la nombrada” (Pizarnik, 2019, p. 13). Formula, no llama, no ordena, no pide; enuncia una fórmula y en el intervalo entre la palabra y su cumplimiento la muchacha ya ha dejado de ser un sujeto. Se conjura un destino al decir su nombre; el destino se conoce, la violencia y la muerte; el nombre se pierde al volverse objeto, al cosificarse. Seiscientos nombres, ¿ella los conoce todos? El lector lo ignora, ni siquiera una inicial que se asome en la narración.

Seiscientos cincuenta nombres y una lista. Seiscientas cincuenta jóvenes, muchachas, niñas, bellas, todas bellas e intercambiables. Frente al nombre que conjura, el silencio de las que se les ha arrebatado. Ninguna es nombrada de forma directa, han perdido su sustantivo propio, su sustancia individualizante; ahora ellas son la nombrada, la muchacha, una cifra en el cuadernillo. Si nombrar es convocar la existencia, no nombrar es negarla. La juventud y la belleza las iguala entre sí y a la vez las vuelve sustituibles, sin un nombre que las designe, una belleza vale por otra indefinidamente. Las víctimas carecen de nombre, las victimarias no, ni las brujas del bosque: Dorkó, Jó Ilona, Darvulia, y, sin embargo, a la hechicera que llega tras Darvulia tampoco la nombra, ella también es un remplazo. A las viejas y horribles criadas el nombre no las protege, un sustantivo casi común no se compara con una casta como los Báthory.

El Castillo Csejthe, el espacio vívido, el castillo que Erzébet Báthory ama. El espacio no se niega, se nombra y se ama. El nombre propio, señala Pimentel, es una síntesis de una constelación de atributos, partes y significaciones; nombrar un lugar, aun sin describirlo, basta para proyectarlo, porque el nombre propio es en sí mismo una descripción en potencia (2010, p. 32). Así mismo, “dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro. (p. 29)”. Al igual que el nombre Erzébet Báthory, el Castillo Csejthe remite a un solo ente en el mundo y lo especifica. Ese mundo donde el nombre es escudo y posibilidad de libertad sin límites. Noche, belleza y linaje que

vuelven al cuerpo palabras que tejen los significados. El cuerpo padecerá, pero el nombre permanecerá.

El Tiempo Suspendido

La galería, los ecos, el nombre. El libro se abre como una galería de nombres fijos. El lector observa los títulos y en ellos la ausencia del verbo: “La virgen de hierro”, “La jaula mortal”, “Magia negra”, “Baños de sangre” ...y por supuesto, “La fuerza de un nombre”. El nombre, siempre el nombre, el sustantivo a veces perseguido por un adjetivo que enluta, pero no una acción que transcurra. Es como si al elegir el título de cada capítulo se nombrara un retrato o un cuadro; sustantivos detenidos en una galería suspendida. Cada título es esa detención: un instante sustraído a su transcurrir, un gesto que ya no ocurre porque ha sido vuelto nombre.

El verbo es transcurrir en el tiempo. El sustantivo es la categoría de lo que permanece y lo que permanece es el espacio. Las horas se diluyen, se disuelven, se eluden y lo que constituye esa poética del espacio se cimenta en piedra. Donde no hay verbo, no hay transcurrir, y donde no hay transcurrir solo queda la morada, fija, nominal, etérea: la fuerza de su nombre. Si las palabras no hacen las cosas, al menos sí intentan simbolizarlas.

Es interesante pensar que la muerte no sólo detiene el tiempo, sino también cristaliza esa vida. Cuando una muere su vida queda suspendida. Ellas ya no envejecerán. Algo tienen en común las 650 muchachas: belleza y juventud y su muerte las fija. Ellas son quizás esas mujeres sacrificales en la crisálida a las que apunta Dufourmantelle, la forma inacabada detenida antes de transformarse, las que reciben la muerte en lugar de la vida (2023, p. 28). Como esas instantáneas fotográficas que, según Rodin, “petrifican el movimiento” y fijan “un cuerpo rígido” que en realidad nunca se había detenido, pues “El Artista es verídico y la fotografía mentirosa, pues en la realidad del tiempo no se detiene.” (Rodin, como se citó en Merleau-Ponty, 1986, pp. 58, 60). La dama nocturna busca fijar también su propia imagen, no sólo la ajena.

Y eso hace que las víctimas sacrificales sean un espejo cruel: la dama se mira en lo que desea y no puede ser, un cuerpo intacto, ajeno al tiempo, aunque sólo permanezca en la memoria mientras su cadáver excre su aroma desde el subsuelo. El reflejo le devuelve la semejanza con lo que fue y no será más, su carencia. No puede (con)fundirse con ellas, por eso las contempla y oficia su ritual. Porque un sacrificio no existe sin testigos, observa Dufourmantelle, “alguien debe

acreditar que ocurrió” (2023, p. 25), la sola mirada hace existir lo que mira. Y el terror se vuelve más complejo, la mirada se extiende hasta el narrador y el propio lector, así pues, también se vuelven órbitas de su gravedad, testigos del acto sacrificial que a su vez queda fijado en el acto de escritura: la estética del crimen.

Después de todo, “La mayor obsesión de Erzébet había sido siempre alejar a cualquier precio la vejez [...] Las hierbas mágicas, los ensalmos, los amuletos, y aun los baños de sangre, poseían, para la condesa una función medicinal: inmovilizar su belleza para que fuera eternamente comme un *rêve de Pierre*” (Pizarnik, 2019, p. 39). No sólo busca fijar a la otra, busca fijarse. La sangre de las otras no sólo alimenta el ritual; nutre la fantasía de ese cuerpo detenido, para que el paso del tiempo no suceda en él, uno que se vuelva, como las piedras de los muros del castillo: inmune al transcurrir de las horas. Encerrado en su “terrible erotismo de piedra, de nieve y murallas (p. 49)”. Pero, la fantasía se rompe y los muros también seden al tiempo como lo afirma el epígrafe del poema de Milosz.

Magia operativa, le llama Cerda Neira, busca fijar la belleza sensible a toda costa (2015, p. 12). Y hay algo más todavía, como apuntan Casares Rodríguez y Adaime (2018), y si la muerte de la otra es su instrumento, solo vencer a la muerte por medio de la muerte le permitiría, a ella, seguir siendo. La bella joven queda intacta porque murió; la dama nocturna querría quedar intacta y viva, sueño de piedra, no de muerte. ¿Puede la piedra envejecer? El Gótico demuestra que sí. Entonces, ¿puede la muerte envejecer? Y si Erzébet Báthory quedara congelada en un retrato como lo intenta Penrose, ¿el tiempo aun transcurriría? Y si el cuerpo padece, quizás el nombre quedará.

El tiempo se encapsula en ese par de ojos negros. La melancolía lo engulle y el transcurrir se suspende en apariencia. En el tiempo del melancólico “en verdad, hay un transcurrir, pero su lentitud evoca el crecimiento de las uñas de los muertos (Pizarnik, 2019, p. 35)”. Su paso apenas si es perceptible y solo se rompe por instantes, cuando la música salvaje, o una droga, o el acto sexual en su máxima violencia sobrepasan el ritmo lentísimo con una *desmesura indeciblemente dichosa* (p. 35). Pero el instante de éxtasis es solo un instante, con la misma velocidad con que aparece se despide. Por eso el horror debe repetirse: el rito es la maquinaria que vuelve a reproducir el instante que no se sostiene, cada tortura iterando a la anterior, ceremonial, porque el tiempo melancólico siempre vuelve a cerrarse.

La galería de ecos se mide en el ritmo de los gritos de las adolescentes (Pizarnik, 2019, p. 35). Y también en esas notas estridentes de su risa. Esos que rompen, por un instante, ese transcurrir

melancólico. La música es sonido y silencio en un transcurrir temporal y espacial. La melancolía a su vez *es un problema musical: una disonancia, un ritmo trastocado* (p. 34) y problema espacial:

Mientras afuera todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, adentro hay lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese afuera contemplado desde el adentro melancólico resulte absurdo e irreal y constituya «la farsa que todos tenemos que representar». (p. 35)

Para el adentro, ese afuera de Csejthe es esa farsa que tampoco entiende. El mundo caos se cierra y el mundo se detiene por la mano de la dueña de Csejthe.

La Soberana y la Libertad

Como Sade en sus obras o Gilles de Rais en sus actos o Barba Azul en su reflejo del otro o como el príncipe del poema de Rimbaud, la condesa Báthory demuestra que “la libertad absoluta de la creatura humana es horrible” (Pizarnik, 2019, p. 56). ¿Qué pasa con la libertad cuando no se comprende al otro? ¿Qué sucede con la libertad absoluta sin empatía? Esas creaturas humanas son también creación del hombre; algunas tintas tienden a fijar esos actos para no olvidarlos, en este caso la voz narrativa los contempla en su obscuridad incomprensible. Y si al llegar al Infierno de Dante estos personajes se encontraran, entonces, ¿qué?

¿Por qué hay belleza y no solamente horror? Los ascetas, recuerda Bataille, ya lo sospechan: dicen que la belleza es la trampa del diablo, que solo ella hace tolerable esa necesidad de desorden, violencia e indignidad que es la raíz del amor (2012, p. 18). La condesa no esconde su libertad sin medida tras la fealdad: la viste de labios rojos, de largos cabellos, de una gracia que permite mirarla sin apartar los ojos enseguida. Si la libertad absoluta es horrible, la belleza es lo que vuelve ese horror contemplable, incluso deseable; no lo contradice, lo hace soportable. Quizás por eso el criminal sí sea la auténtica belleza como afirma Sartre (Sartre, como se citó en Pizarnik, 2019, p. 7): no a pesar del crimen, sino porque sin ella el crimen sería solo intolerable, con ella, fascinación.

Sentados en sus tronos, los criminales observan su obra. Es justo ese trono el que sostuvo su libertad y permitió llevarla a sus extremos. El crimen pudo prolongarse durante años y traspasar límites, porque quien lo ejercía poseía poder: el *divino marques*, el *mariscal de Francia* y su reflejo, el príncipe de Rimbaud y la condesa Erzébet Báthory, cómo olvidar el retrato de Penrose sobre su casta. ¿Quién puede decirle que no a quien posee todo el territorio que habita?

La sangre derramada es el desbordamiento de un privilegio sin contrapeso, una voluntad sin sujeción, como afirmaría Safranski (2014), leyendo a Schelling: “La voluntad propia es aquella que está referida a sí misma. Su relación con el mundo es absorbente, anexionante y sin duda también destructora” (2014, p. 59). Una voluntad que sólo se afirma a sí, quizás eso también represente a la dama de Csejthe. El laberinto que habita, los instrumentos que la orbitan, las muchachas que reflejan su deseo: todo lo absorbe, todo lo destruye sin salir de sí. No hay un afuera para ella; sólo la extensión de su deseo. Y una voluntad así no se detiene desde el adentro, porque no reconoce nada que esté por encima de sí. Y es justo ese otro poder superior al suyo quien traza el límite; para Sade es la ley; para Gilles de Rais, el tribunal; para la condesa, el palatino dicta la condena. La libertad absoluta sólo se detiene cuando un poder mayor la clausura desde el afuera.

Pero no nos olvidemos del príncipe de Rimbaud, en este personaje se puede conjeturar que su límite es el hastío, el mal y el crimen se vuelven tedio. Ni siquiera el mal ni la libertad total pueden saciarlo, su cárcel ya había sido construida desde antes: el adentro. En todos los casos, el mismo resultado: la libertad, al no reconocer un límite, termina cerrándose sobre quien la ejerce. La voluntad que todo lo absorbe se come a sí misma; el centro que no admite un afuera se vuelve su propia frontera. El cuerpo-espacio que la dama levanta como soberanía sin ataduras es el mismo que al final la encierra; esa que abre cuerpos sin medida queda atada a su propia piel y esa que ordena con una mirada el laberinto subterráneo se vuelve su prisionera. ¿Y si al diseñar los planos de su espejo, también traza su propia celda?

La Morada a Través del Espejo

Y si el espacio se vive desde el adentro, el espejo es lo que devuelve ese adentro vuelto afuera. Eso ya intuían los románticos: que el paisaje es espejo del estado interior, que la noche no es escenario sino forma del alma. Para Merleau-Ponty (1986), el espejo no es un objeto más entre las cosas: nace del ser que es a la vez vidente y visible del cuerpo que mira porque también puede mirarse. Así, “Por él [el espejo] mi afuera se completa, todo lo que tengo más secreto pasa en esa cara, ese es el plano y cerrado (p. 26)”, la refracción prolonga la carne al exterior. ¿Eso es Csejthe? ¿El espejo donde lo secreto de la condesa, su melancolía, horror, deseos, pasan al afuera? ¿Esa es su arquitectura? “Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos

de su morada (Pizarnik, 2019, p. 33).” Y, sin embargo, esta conjetura es interpretativa, una interpretación basada en símbolos, porque este espejo sólo devuelve opacidades, figuraciones.

El espejo no le devuelve una imagen concreta: refracta el espacio. Mientras que para el otro que se mira en el espejo es el cuerpo hecho carne, en Erzébet es la carne hecha piedras grises manchadas de rojo, es el castillo mismo. “¡Todo es espejo!”, proclama la voz de Paz (Pizarnik, 2019, p. 33) en el epígrafe de la melancolía. Todo a su alrededor la repite, todo es superficie que la proyecta, y el hombre, pensando en Ponty, “es espejo para el hombre” (1986, p. 26), como las víctimas a la dueña de Csejthe.

La joven se clava los cuchillos de acero huyendo del atizador en la mano de Dorkó. La pálida dama observa por debajo de la jaula de hierro. La sangre mana. El blanco se vuelve rojo. La creatura de hierro recibe su baño de sangre, los muros y techos también se llenan de ellas. Y sólo así el contacto entre fluidos queda grabado. ¿Es la sangre de las otras lo único que circula por su cuerpo? La piedra permanece, el hierro permanece; la sangre viaja, y al viajar borra el límite entre un cuerpo y otro, entre el cuerpo y la morada: la sangre de las muchachas también se vuelve materia del castillo.

Por eso, sólo “los subsuelos anegados de sangre humana pudieron alumbrar en los ojos de su perfecta cara algo a modo de mirada viviente. Porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos (Pizarnik, 2019, p. 33).” Y, sin embargo, esa sangre que entreteje cuerpos y abre físicamente a las víctimas continúa sin entregar un adentro, anima la mirada exterior y quizás lo único que deja entrever no es un sentido, ni un porqué, sino una sed, una carencia sin fondo que no es saciada ni explicada. La sangre no revela quién es: revela la falta. Y esa sed que permanece circundante ya es otra forma de la opacidad. La creatura es superficie, superficie ensangrentada.

Arquitectura Interior

Y si el espacio se vive desde el adentro, y el espacio devuelve ese adentro vuelto afuera, ¿qué ocurre cuando ese laberinto es un lugar oscuro y viscoso? La pesadilla del adentro también es arquitectura y signo. Quien ama el laberinto ama el lugar del miedo, y el laberinto de la soberana de estas ruinas no está del todo en el afuera: es también una representación abstracta de su interior

o, más bien, un Surrealismo oscuro de ese inconsciente. Los surrealistas ya lo habían soñado: el inconsciente hecho espacio, el laberinto como arquitectura de la psique.

¿Qué pasaría si Teseo, al entrar a matar a monstruo, descubriera que él mismo es también el Minotauro? Cualquier intento de liberación, responde la voz narrativa enfocando a la figura melancólica, fracasa, el matar a la bestia hubiera exigido extinguirse a sí (Pizarnik, 2019, p. 34). En el centro del laberinto que ama, está ella, que es a la vez quien busca y lo buscado, héroe y bestia, presa y depredador, víctima de sus propios actos. De otra forma, entrar en ese laberinto no sólo es hallar al monstruo: es perderse y el perderse es ser absorbido por esas fuerzas del subsuelo anegado, del mundo subterráneo, volverse parte de él, habitar el estadio de la muerte.

El laberinto es una imagen exteriorizada de aquello que no se puede comprender de esa mente opaca, simboliza esa obscuridad y entramado de ideas imposibles de objetivar. Las imágenes poéticas repartidas en el espacio son esa “silenciosa galería de ecos y de espejos” (Pizarnik, 2019, p. 34) del alma melancólica. En Csejthe los muros repiten cada grito del interior que no es articulado, los subsuelos devuelven el sonido del horror. Esa sustancia silenciosa del subsuelo plagada de imprecaciones y articulaciones mudas es la misma que encuentra la dama en su laberinto, ese interior aparentemente vacío de sentido: un yo profundo que resuena sin comunicar, una galería donde todo retumba y nada sale de ahí. El castillo silencioso de un alma que jadea porque nadie entiende lo que dice.

El laberinto es oscuro, truncado por paredes impenetrables, custodiado por sus ojos opacos. Afuera, el rojo. Afuera, el blanco vestido manchado de rojo. Adentro, negro; negro, el subsuelo; negro, el luto del melancólico: “su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa” (Pizarnik, 2019, p. 34). Y también negra es la magia que incita al crimen: “La magia negra de Darvulia se inscribió en el negro silencio de la condesa” (p. 40). Y más negros sus cabellos que nacen de esa cabeza que duele. Si el blanco y el rojo son colores que visten esa piel de hierro, el negro es aquel que se encuentra en contacto directo con ese yo que no quiere ser desnudado. La opacidad es color, el único de los tres donde la luz no penetra, ¿no es el negro la ausencia de la luz? La habitación mal alumbrada apenas si refleja su mirada al interior del fêretro.

En el centro del laberinto una figura opaca con silenciosa melancolía. ¿Demoniaca? El narrador no lo aclara, aunque la posesión está presente. ¿Enferma de melancolía? Un ser melancólico, un humano monstruoso, una creatura inaprehensible. Los muros se extienden entre el

exterior y el interior, no se puede traspasar el umbral entre ambos. El yo no entiende al otro y el otro al yo. El laberinto se extiende en su oscuridad.

Habitar la Clausura

En lo alto de la montaña, enclavado entre rocas grises, el maldito castillo: Csejthe. Durante años nadie cruzó sus puertas sin invitación. El nombre bastaba de escudo, la casta de murallas y el marido guerrero ausente dejó a la dama dueña y señora de su territorio. Ese era el espacio donde el crimen podía habitar sin testigos que lo nombraran, sólo instrumentos y víctimas. Entonces, la única testigo del crimen: la auténtica criminal. Un universo cerrado, uno femenino: la condesa en su trono, las niñas en sus celdas, las viejas y horribles sirviendo, las hechiceras del bosque en su ir y venir, donde su afuera se vuelve elipsis para contener el interior del castillo. ¿Y si alguien atravesara ese umbral? ¿Qué del hombre nombrado por el rey que enunció el crimen?

Thurzó observa y en sus ojos encuentra el crimen: ese hermoso universo espacial ordenado a imagen y semejanza de su creadora se rompe. El exterior transgrede a la belleza alucinada. El caos se halla en la mirada de Thurzó, la muerte, el bello cadáver y la maquinaria del terror. El hombre aspira el olor a muerte que antes era perfume de la melancólica dama; los muros rojos en los cuales se extendía su piel ahora son huellas de la violencia; la sangre es sangre, no vía, ahora sólo está seca, ha dejado de gotear, coagulada, detenida en las vasijas. Y en una de las celdas, *un grupo de muchachas que aguardan su turno le confiesa que, tras días de ayuno, les habían servido* “una cierta carne asada que había pertenecido a los hermosos cuerpos de sus compañeras muertas” (Pizarnik, 2019, p. 53): el horror ya no es solo lo que se ve, es lo que se ha comido. No hay más sabor en esa carne por ser prohibida, advierte Bataille, pero es esa prohibición la que el “piadoso” devorador consume en realidad (2017, p. 76); no el cuerpo, sino la transgresión misma, y el placer de la condesa no está en el plato ajeno, sino en saber, desde su trono, que ha impuesto la falta sin que sus víctimas la eligieran. Por eso al final, la voz de las víctimas se articula, para delatar el crimen; el silencio de los gritos se rompe. Los muros se vuelven muros y la carne, carne.

Entre dos opacidades, el caos. La soberana no niega, no suplica, no necesita explicarse, *declara que todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango* (Pizarnik, 2019, p. 54). Y, sin embargo, ambos son soberanos de sus propias tierras, ambos de la misma casta. No puede matarla. La condena al encierro. Sólo él puede hacerlo, un sujeto no un objeto, uno que tiene

pensamientos enunciados. Thurzó no entiende, Erzébet no entiende, ninguno nunca logra comprender. La ley del hombre eleva los muros. El cuerpo permanece opaco y sellado, de nuevo sellado.

La ley fría, entonces, como lo advertía Sade (Pizarnik, 2019, p. 53) en el epígrafe del capítulo, por sí misma no alcanza las pasiones capaces de legitimar la cruel acción del crimen. Fría, no accede: condena; para crear muros no hace falta comprender, sólo construirlos. En todo caso, en este territorio cerrado, antes de la llegada de Thurzó, sólo existía una ley y la soberana fue quién la instauró. Y en esta lógica interna, el crimen como tal no existió. Solo hizo falta la mirada exterior para crearlo. El crimen no era nombrado en Csejthe, porque dentro de esos muros, nada estaba por encima de la voluntad que lo ordenaba; el privilegio de casta operaba como legalidad propia bajo la cual el matar o torturar a las otras no era un delito, sino *su derecho de mujer noble y de alto rango* (p. 54).

¿Quién establece los límites de lo permitido? Hannah Arendt se lo pregunta al ver el horror; Safranski lo traza en su genealogía teórica del mal y la libertad. La historia recuerda hasta qué extremo una estructura de poder puede fijar los límites de lo permitido. Safranski describe esa manera “comercial, burocrática, obsequiosa” con la que hombres de aparente normalidad “mantuvieron en marcha la máquina de matar” bajo un mandato superior (2014, p. 242). Es decir, en ese universo cerrado el asesinato, la tortura, el genocidio era aceptado por las leyes y su soberanía. En este caso, sirvientas y criadas son quienes mantienen en marcha el suceder violento de la autómatas. En ambos casos, la legalidad interna vuelve invisible el crimen hasta que otra ley, desde el afuera, lo nombra. Lo que para el poder es ejercicio, para la mirada que irrumpe es el horror. Thurzó no descubre un crimen oculto: lo instituye como crimen mirado.

Si el cuerpo que mira, para Merleau-Ponty, es también el cuerpo que puede ser mirado, vidente y visible en la misma carne, la ley rompe esa reciprocidad: mira sin dejarse mirar, juzga el afuera ensangrentado y no entra al adentro que lo produjo. Mientras que el narrador prolonga el cuerpo de la dama en su morada, la ley lo recorta y lo fija como prueba. Donde el texto la lee como signo entre signos —la mirada por lenguaje, los objetos por extensión, las otras por miembros—, el palatino la lee como culpable, un cuerpo con un delito, no un organismo con un mundo. El mismo cuerpo-espacio que era tejido de signos se reduce, ante la mirada de la ley, a escena del crimen.

Y, sin embargo, esa reducción no toca el fondo. El narrador de Pizarnik hace lo contrario que la ley: rodea el cuerpo opaco y no lo traspasa, conjetura donde el palatino dicta, y —a diferencia

de Penrose, que persigue a su Condesa hasta explicarla— deja a la suya en su liminalidad, sin desnudar el enigma. Dos maneras de estar frente a lo oscuro, que Glissant separa con nitidez: la que reduce al otro a un dato donde medirlo y juzgarlo, y la que le reconoce el derecho a la opacidad, ese que “no es el encierro dentro de una singularidad irreductible” sino la aceptación de que “las opacidades pueden coexistir, confluir” (Glissant, 2017, p. 204). La ley niega ese derecho y tapia; la voz narrativa lo concede y contempla. Entre ambas, la dama de Csejthe permanece impenetrable: sellada por fuera, con la llaga punzando.

Porque la llaga no cierra. El filo en la mano de acero, el cuerpo abierto de la muchacha, la galería interior que sangra sin testigo, y ahora esta condena que no comprende: una misma herida que ningún muro, ninguna ley, ninguna muerte alcanza a suturar, porque suturarla exigiría entrar, y a ese adentro no es posible ingresar. ¿Y si la última soberanía, la que ni el palatino ni el frío le arrancan, fuera precisamente la de no ser comprendida?

La prisión se eleva alrededor de ese centro gravitatorio, solo objetos, rocas, se levantan en torno suyo. Se cierran las puertas y ventanas, un ínfimo espacio para que la condenada no muera de hambre. La curiosa ironía también se asoma por ahí. Quizás al trazar los planos de su morada también dibujó el espejo de su ataúd; la señora de ese reino subterráneo que ordenaba con una sola mirada desde su trono queda fijada, inmóvil y el tiempo pasa y el invierno llega. El espacio trazado por su libertad, se vuelve su propia cárcel; la clausura de su cuerpo se vuelve visible, al fin, visible ¿para ella? Y son los otros, los que tapan las ventanas, son los otros los que añaden remodelaciones al castillo. La soberana siente el frío y el hambre y muere como la creatura humana que fue. El silencio quizás vuelve a ser silencio.

Convergencias: Allí Donde la Opacidad Impera

Sola en su desolado castillo, la dama de estas ruinas queda emparedada a la piedra. El último cuadro se fija a la pared. Sombria ella, tenebroso el recinto; frío su tacto, frío su aposento; maldito su éxtasis y maldito el subsuelo que lo guarda. Los epítetos no se distinguen entre la soberana y su morada: se vuelven reflejos, sinónimos, horror sin borde que ya selló el abrazo de la Virgen de hierro, ahora entre ella y las piedras que habita. Nombrarla es nombrar el castillo, y nombrar el castillo es figurar su cuerpo; el organismo espejo se refracta, un cuerpo-espacio. Y cuando el cuerpo se derrumbe y las ruinas mueran, quedará el nombre y los seiscientos cincuenta más harán eco de su historia, aunque sus nombres se hayan perdido con ellas.

La condesa sangrienta construye un cuerpo en su propia ausencia y al hacerlo disuelve el umbral entre el espacio y el yo. Ese cuerpo maldito gestado en su ausencia es cuerpo opaco y esa impenetrabilidad se fragmenta en múltiples motivos a lo largo de la obra. Erzébet Báthory, el nombre como escudo, fortaleza y abismo. Castillo Csejthe, murallas enclavadas en un abismo de rocas que hiere a quien lo habita, incluso a aquellas que no lo hacen por voluntad propia o quienes se vuelven objetos de una voluntad superior. La condesa Báthory representa el poder de la libertad voraz que se consume a sí y a quien la roza. La bella Erzébet, la paradoja del criminal vuelto objeto estético, por el crimen y la gracia de su sonrisa metálica. La silenciosa dama y el silencio plagado de gritos, el vacío que hiere y resuena como una canción gitana. Porque la herida del melancólico se encarna en lo más profundo de la llaga putrefacta de ese paraíso viscoso. Porque el tiempo es un transcurrir lentísimo entre esos muros opacos. La soberana de Csejthe se mira en un espejo fragmentado, el cuerpo se hace carne de acero, muros y lamentos; se viste de sangre y encarna lo más profundo del laberinto. Pero el espejo es oscuro, no devuelve una imagen concreta, porque incluso en su refracción los símbolos son oscuros y negados. No se puede conocer al organismo opaco, no se puede entender, sólo contemplar.

Al lector, como al narrador o incluso al autor, le es negada la posibilidad de traspasar la carne o siquiera mirarla directamente. ¿Cómo se describe aquello que no se puede aprehender o comprender? A través de símbolos que sugieren un imaginario poético, ahí donde el ser humano y el ser se vuelven sensación e imagen: símbolos de la opacidad. Un cuerpo fenomenológico que se proyecta en los sentidos, que se percibe a través de lo que las sensaciones pueden aprehender. La mirada así se vuelve el eje no del sujeto en plenitud, sino de los objetos que lo organizan y organiza. Entre una mirada y otra, un par de ojos que contemplan lo que no pueden entender. Después de todo:

El texto literario tiene la función de ser, contrariamente, productor de opacidad.

Porque el escritor, al adentrarse al amontonamiento de sus escrituras renuncia a un absoluto, y hace de su intención poética pura evidencia y sublimidad. La escritura es relativa en relación con este absoluto, es decir que efectivamente lo opaca y lo realiza en la lengua. El texto va desde la transparencia soñada hasta la opacidad producida en las palabras.

(Glissant, 2017, p. 147)

Una mirada. El narrador se niega a traspasar el grado cero de la focalización o la omnisciencia total; incluso, en ocasiones, también se muestra ausente. El narrador se presenta como aquel que

mira un cuadro y lo describe sin entrar a él; como aquel que contempla un cuadro de Goya y se aterra de su belleza. El sujeto que narra mira a la creatura, al monstruo, al abismo y también entra en ese centro gravitacional del mal, la libertad oscura y la belleza roja.

El centro es, al fin, el mismo cuerpo-espacio visto en un mecanismo más íntimo: un cuerpo-espejo que se proyecta en cuanto la rodea y se refracta en cuanto mira, que hiere al reflejar y refleja hiriendo. No hay un adentro que descubrir detrás de esa superficie de hierro: la superficie es el adentro, vuelto afuera, vuelto muro, vuelto nombre, vuelto piedra que se niega a envejecer. Y ese adentro se convierte también en una arquitectura de símbolos, ese inconsciente que se niega a definirse y sólo puede volverse espacio subterráneo. Es como si al trazar los planos de *La condesa Alejandra* hubiese imaginado los recovecos de su mente. Una imagen que no puede ser dicha en formas literales, quizás esa pesadilla sin lógica que los surrealistas anuncian.

Entre un par de ojos, un cuerpo que no se penetra; se contempla. Entre dos opacidades que no logran comprenderse se encuentra la violencia. Y he aquí lo que Penrose no logra: el derecho a la opacidad. Pizarnik lo pone como punto de partida y motivo que hila la obra. Erzébet Báthory reclama su derecho a la opacidad como personaje soberano de una obra y autor y narrador lo asumen respetando la identidad e independencia de sí mismos. Pero hace falta un personaje que quiera traspasarlo para que la violencia se vuelva visible y la ley del exterior aparezca intentando comprender. Thurzó quiere traspasar esa opacidad y volverla transparente a sí. Y “Hay, en este verbo “comprender”, un movimiento de manos que aprehenden el contexto y lo traen hacia sí. Gesto de encierro antes que de apropiación” (Glissant, 2017, p. 221). Y ese par de ojos, aprehenden a la dama en una cárcel sin lograr aprehenderla por completo.

Comprender es aprehender; contemplar, no. La soberanía de la condesa no sólo está en el crimen; está, sobre todo, en ese permanecer irreductible. Queda, intacta, la fascinación del crimen vuelto belleza.

Conclusiones

Y si el cuerpo se hizo carne de piedra y acero, entonces, el espacio se hizo fenómeno. ¿Cuál es entonces la relación entre el cuerpo y el espacio en *La condesa sangrienta* y cómo Alejandra Pizarnik llega a construirla? Quizás este ensayo no encontró respuestas, ni verdades absolutas, sino más preguntas que se abren hasta lo indefinido, la misma paradoja que ya encontraba Alejandra en sus propias lecturas. Una conversación de miradas y de voces que se proyectan en ecos en las paredes plagadas de gritos. Este ensayo se niega desde su inicio a comprender a ese personaje real e insólito que representa Erzébet Báthory como el mismo narrador que lo enuncia: comprender es aprehender; contemplar, no. En cambio, se decanta por rescatar los hilos de la imagen que la simboliza sin resolverla en la obra de Pizarnik: un cuerpo-espejo, un organismo que se proyecta en cuanto la rodea, que hiere al reflejar y refleja hiriendo.

Y al herir esa llaga permanece sin cicatrizar, una herida punzante que atraviesa la poética de Pizarnik y se entreteje a través del dolor de las otras voces que vuelve propias. Un dolor humano que se transforma en poesía. Esa llaga que en *La condesa* se fragmenta en espejos, motivos. La carne tumefacta. El mal y la libertad. La voluntad y la soberanía absoluta. La belleza convulsiva, alucinada, siniestra y criminal. Los actos que son fascinación. El tiempo, el melancólico distendido y el que se quiere apresar. La opacidad de lo incomprensible. Y la mujer que se vuelve objeto y los objetos que se vuelven mujer. Todos motivos que significan el espacio.

Esa llaga que las tradiciones y voces del pasado ya habían intuido y cuyo conversatorio con Alejandra hizo posible concebir a su propio personaje espacial. El Simbolismo ya daba una palabra que no nombraba al mundo, lo simboliza. Los Poetas Malditos, el deseo de individualidad. El Surrealismo, la interioridad de la mente y los conceptos del psicoanálisis vueltos poesía. El Romanticismo, un paisaje que es también el espejo del alma. El Gótico, un castillo que no solo contiene: actúa. cinco corrientes, cinco promesas que el cuerpo-espacio no sólo origina, demuestra que el horror no nace de un poder ajeno a lo humano, sino de la libertad ejercida sin medida. Un personaje que fue rescatado de un pasado oscuro, la pluma de una poeta, Valentine Penrose, leída por otra: donde ella necesita historia, linaje y astros para sostener el horror, Pizarnik sólo necesita mirarlo.

Lo que fascina de ese personaje es justo eso, su imposibilidad de ser entendido, pero sí mirado, entonces sí, esa “fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la

imagen de una belleza inaceptable” (Pizarnik, 2019, p. 56) cobra sensación en el espectador. Así, la belleza misma, la atracción misma se vuelve el auténtico criminal, la misma idea que Sartre deja como epígrafe al libro de Pizarnik (p. 7) y que ya se retomó en “La Soberana y la Libertad”.

Este ensayo no desarrolla una teoría del cuerpo femenino simbólico: lee el cuerpo-espacio de Erzébet Báthory desde la fenomenología y la opacidad, sin cruzarlo con un marco de género que pregunte qué hay de específicamente femenino en esa construcción. Esa crítica de género, consultada y finalmente descartada, no encontró ajuste en este soliloquio fenomenológico: no porque carezca de valor, sino porque no dialoga con nuestras preguntas. Abre, eso sí, la posibilidad de un estudio futuro, así como un acercamiento más profundo a las víctimas, cuyo nombre no se escribió. De la misma manera, el tiempo comienza a resignificar la verdad histórica de Erzébet Báthory, una que se acerca a los estudios de género y la vuelve, hasta cierto punto, una víctima de su contexto. Sería interesante rastrear esas huellas y observar cómo las lecturas han cambiado con el tiempo. Pero eso es material para otro tipo de análisis.

Queda también, señalado desde Convergencias: la Otra Orilla del Espejo y sin cerrar aquí, un estudio decolonial sobre la obra de Penrose: sobre esa mirada que necesita salvajizar Hungría entera para que el crimen tenga dónde nacer. No sobre Pizarnik, que no construye ningún territorio ajeno al cuerpo mismo de Erzébet; sobre Penrose, que sí lo hizo.

Negri Villamil (2011) sentó las bases de la constitución conceptual de *La condesa sangrienta* de Pizarnik a través de sus epígrafes, pero aún hay huecos y vacíos que pueden ser estudiados a profundidad. Aunque estas voces son importantes, no fueron el motor de este estudio, pero sí ayudaron a dilucidarlo. Asimismo, el rito que ya se apuntó en el capítulo de Penrose merece un desarrollo propio para *La condesa* de Pizarnik que este ensayo solo esbozó: Turner como conducta que transforma la identidad, Eliade como la fundación de un centro.

¿Qué logró entonces este soliloquio? No resolvió a Erzébet Báthory, y resolverla nunca fue el propósito. Los grupos que ya rondaban su figura la miraron siempre por separado, cada uno desde su propia puerta: el mal vuelto estética, el cuerpo como transgresión, el espacio como arquitectura del sujeto, la intertextualidad de sus epígrafes. Ninguna lectura llegó aquí por azar: de Merleau-Ponty a Glissant, de Bataille a Finol, cada una fue el instrumento con el que esas puertas dejaron de mirarse por separado. Este ensayo cruzó el umbral que los críticos dejaban abierto: mostrar que el cuerpo y el espacio de Csejthe no son dos términos que se relacionan, sino un solo

organismo especular y hostil que se hiere a sí mismo al reflejarse. Ese es su aporte al diálogo sobre la obra: no una lectura aislada, sino el lugar exacto donde las otras por fin se tocan.

Sola en su desolado castillo, la dama de estas ruinas queda emparedada a la piedra. Y del otro lado del mismo muro, siempre, quien escribe sobre ella: mirando, sin traspasarlo. No se aprehendió a Erzébet Báthory. Se construyó, apenas, una imagen que la rodea.

Referencias

- Aletta de Sylvas, G. (2000). Para una lectura de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. *Arrabal*, (2), 243-254. <https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140481>
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* (E. de Champourcin, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología* (6.^a ed.; R. Riva, Trad.). Cátedra. (Obra original publicada en 1985).
- Bataille, G. (2012). *Madame Edwarda / El muerto* (L. López-Baralt y M. L. Bastos, Trads.). Tusquets. (Obras originales publicadas en 1941 y 1967).
- Bataille, G. (2017). *El erotismo* (M. Armiño, Trad.). Tusquets. (Obra original publicada en 1957).
- Bubnova, T. (2017, 8 de febrero-29 de marzo). *Dostoievski y Bajtín: Polifonía de los seguidores* [Curso de educación continua]. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carballo Randazzo, N. (2025). Una vuelta formalista al Gótico femenino: Algunas revisiones de sus problemas a través del concepto de evolución en Tinianov. *Luthor*, (61), 83-104. <https://revistaluthor.com.ar/ojs/index.php/luthor/article/view/353/384>
- Casares Rodríguez, M. T., y Adaime Jiménez, C. (2018). *La virgen de hierro: belleza, erotismo y sacrificio en La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik* [Trabajo de grado, Universidad de Cartagena]. Repositorio Institucional Universidad de Cartagena.
- Cerda Neira, K. (2015). Estética y sadismo en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. *Estudios Filológicos*, (56), 7-19. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132015000200001>
- De las Fuentes, A. (2024). “Los placeres de la crueldad”: una lectura gótica del cuerpo y el espacio en *La Philosophie dans le boudoir*, del Marqués de Sade. *Anuario de Letras Modernas*, 27(2), 6-20. <https://doi.org/10.22201/ffyl.26833352e.2024.27.2.2132>
- Dufourmantelle, A. (2023). *La mujer y el sacrificio. Desde Antígona hasta nosotras*. Nocturna.

- Eliade, M. (2020). *Lo sagrado y lo profano* (L. J. Medrano, Trad.). Titivillus. (Obra original publicada en 1957).
- Finol, J. E. (2009). El cuerpo como signo. *Enlace: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 6(1), 115-131.
- Finol, J. E. (2014). Antropo-Semiótica y Corpusfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo. *Opción*, 30(74), 154-171.
- Glissant, É. (2017). *Poética de la relación* (S. I. Sferco y A. P. Penchaszadeh, Trads.). Universidad Nacional de Quilmes. (Obra original publicada en 1990).
- González Grueso, F. D. (2017). El horror en la literatura. *ACTIO NOVA: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 1, 27-50.
<https://doi.org/10.15366/actionova2017.1.002>
- González Pereira, V. (2004). La condesa sangrienta y Alejandra Pizarnik: sobre miradas, fríos espejos y moradas. *Anuario de Pregrado*, 1-13.
- González Ruiz, S. I. (2016). *Los límites del lenguaje y la muerte: el proyecto estético de Alejandra Pizarnik y la ruptura después de 1968* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional de la UNAM.
<https://repositorio.unam.mx/contenidos/3481759>
- Kristeva, J. (2004). *Los poderes de la perversión* (N. Rosa y V. Ackerman, Trads.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1980).
- López Degregori, C. (2022). Ceremonias y sombras en *La condesa sangrienta*. *Lienzo*, (043), 138-145. <https://doi.org/10.26439/lienzo.2022.n043.6043>
- Martínez Puente, Y. (2020). Retórica de lo siniestro en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. *Entropía*, 1(1), 27-46.
- Mateo del Pino, Á. (2001). El territorio de la memoria: mujeres malditas. *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. *Rassegna Iberistica*, (71), 15-31.

- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu* (J. Romero Brest, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1964).
- Molloy, S. (1999). De Safo a Baffo: Diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik. *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 7(13), 133-140.
- Negri Villamil, A. S. (2011). *Escrituras en espejo. Alejandra Pizarnik: La condesa sangrienta en sus epígrafes* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de Tesis Digitales UNAM.
- Paz, O. (1978). *Libertad bajo palabra: Obra poética, 1935-1957* (2.^a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Penrose, V. (1996). *La condesa sangrienta* (M. Mercader, Trad.). Siruela. (Obra original publicada en 1962).
- Pimentel, L. A. (2010). *El espacio en la ficción: Estrategias de representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI Editores.
- Piña, C. (2005). *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Corregidor.
- Pizarnik, A. (2018a). *Poesía completa*. Debolsillo.
- Pizarnik, A. (2018b). *Prosa completa* (A. Becciu, Ed.). Debolsillo.
- Pizarnik, A. (2019). *La condesa sangrienta*. Ediciones el Zorro Rojo. (Obra original publicada en 1971).
- Quintana Rey, M. A. (2006). *El estallido del silencio: La proliferación del lenguaje en la obra de Alejandra Pizarnik* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana].
- Rebón, M. (2017). Prólogo. En É. Glissant, *Poética de la relación* (S. I. Sferco y A. P. Penchaszadeh, Trans.). Universidad Nacional de Quilmes.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico* (A. Neira, Trad.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1983).

- Ricoeur, P. (2008). *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción* (A. Neira, Trad.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1984).
- Rocco, F. (2023). Queer Báthory o de la disidencia sexual en *La condesa sangrienta* de Pizarnik. *Cuadernos LIRICO*, (Hors-série). <https://doi.org/10.4000/lirico.14264>
- Rodríguez, A. (2016). *Las teorías literarias y el análisis de textos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sacher-Masoch, L. (2016). *La pantufla de Safo y otros cuentos: El amor cruel a través de los tiempos* (M. Higuera Molero, Trad.). Trifaldi.
- Safranski, R. (2014). *El mal o el drama de la libertad* (R. Panizo, Trad.; 2.^a ed.). Tusquets. (Obra original publicada en 1997).
- Sánchez, M. (2008). La Dama de las ruinas en la noche del lenguaje. Un análisis de *La condesa sangrienta*, de Alejandra Pizarnik. *Sin Frontera: Revista Académica y Literaria*, (3).
- Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2012). Fundamentos teóricos-formales del gótico literario. *Polifonía*, 2(1), 3-22. <https://www.apsu.edu/polifonia/volume2/Sanchez-Verdejo.pdf>
- Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2013). Lo gótico: semiótica, género, (est)ética. *Herejía y belleza*, (1), 23-36.
- Solís Zepeda, M. L. (2016). El tiempo ritual. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (25), 1119-1129.
- Solís Zepeda, M. L., y Fontanille, J. (2012). El sosiego ritual. *Tópicos del Seminario*, (27), 15-34.
- Tello Hernández, V. (2012). *Alejandra Pizarnik: Una voz personal* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Vahos, Y. (2026). Valentine Penrose: el silencioso permanecer después de todos los nombres. *Revista Universidad de Antioquia*, (351), 118-121. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/363815>

Valente, C. (2018). Alejandra Pizarnik y el deseo de trascender las fronteras del lenguaje. *Línguas & Letras*, 19(42), 8-22. <https://doi.org/10.5935/1981-4755.20180002>

Vázquez Laba, V. (2025). Intimismo, cuerpo y escritura en Alejandra Pizarnik. En *VII Maestría en psicoanálisis: Escritura y psicoanálisis* (1.^a ed., pp. 24-31). Universidad Nacional de Mar del Plata.

Fuentes Consultadas

- Alberca, M. (2009). Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. autoficción. *Rapsoda. Revista de Literatura*, (1), 1-24.
- Alberca, M. (2012). *Umbral o la ambigüedad autobiográfica*. Universidad Complutense de Madrid.
- Asse Chayo, J. (2002). El mito, el rito y la literatura. *Tiempo*, (octubre), 54-71.
- Bajtín, M. M. (2003). *Estética de la creación verbal* (11.^a ed.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1979).
- Barbero, L. (2016). *Un erotismo de piedra, de nieve y de murallas. La tríada Bataille-Penrose-Pizarnik en una lectura de La condesa Sangrienta* [Ponencia]. XXVIII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, Argentina.
- Barbero, L. (2018). “Belle comme un rêve de pierre”: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik como reescritura de cuentos de hadas. *Anclajes*, 22(1), 1-17.
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2018-2211>
- Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal* (L. Margulis, Trad.). El Aleph. (Obra original publicada en 1957).
- Calafell Sala, N. (2003). Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik: Una escritura en el umbral. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (24).
- Candia-Cáceres, A. (2015). Irradiaciones y difuminaciones de la brutalidad en *La condesa sangrienta* y 2666. *Aisthesis*, (57), 11-29. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812015000100001>
- Cixous, H. (1995). *La risa de Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos.

- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos* (F. Monge, Trad.; 2.^a ed.). Anagrama. (Obra original publicada en 1964).
- Deleuze, G. (2001). *Presentación de Sacher-Masoch: Lo frío y lo cruel* (I. Agoff, Trad.). Letra e. (Obra original publicada en 1967).
- Deleuze, G. (2006). *Crítica y clínica*. Anagrama. (Obra original publicada en 1993).
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1980).
- Fossa, P., y Araya-Véliz, C. (2016). Fenomenología del tiempo subjetivo y su relevancia para la comprensión de la experiencia humana. *Praxis*, (18), 7-25.
- Foucault, M. (1999). *¿Qué es un autor?* (S. Mastrangelo, Trad.). Universidad de Luján. (Obra original publicada en 1969).
- Foucault, M. (2007). *Los anormales: Curso en el Collège de France (1974-1975)* (H. Pons, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1999).
- Foucault, M. (2018). Topologías [Dos conferencias radiofónicas]. *Revista Fractal*, (48).
<https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal48MichelFoucault.php>
- Grau, O. (2014). *Espejo y melancolía. La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <https://www.bibliotecafragmentada.org/espejo-y-melancolia/>
- Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. En G. Niggel (Ed.), *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* (pp. 167-202). Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Obra original publicada en 1956).
- Jaramillo Morales, A. (2006). Del abismo de la escritura o el silencio de la creación: Mallarmé, Hassan, Pizarnik y Cortázar. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, (8), 127-154.
- Laborda Belenguer, S. (2019). *Hermanas de sangre: estudio comparativo entre La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik y Carmilla de Joseph Sheridan Le Fanu* [Trabajo de fin

- de grado, Universidad de Zaragoza]. Repositorio Institucional de la Universidad de Zaragoza.
- Lerman, J. (2014). La lengua extranjera de Alejandra Pizarnik. Notas sobre los *Diarios*. *Zama*, (6), 59-65.
- López Santos, M. (2008). Teoría de la novela gótica. *Estudios Humanísticos. Filología*, (30), 187-210.
- Molina, C. (2023). Una lengua en erección. Las reverberaciones sadeanas de Alejandra Pizarnik. *Mora*, 29(2), 1-22.
- Molloy, S. (1996). *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (2.^a ed.). Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México.
- Mozón, I. (1994). *Báthory: Acercamiento al mito de la Condesa Sangrienta*. Feminaria Editora.
- Muñiz, E., y List, M. (Coords.). (2007). *Pensar el cuerpo*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- Nancy, J.-L. (2003). *Corpus* (A. García Ruiz, Trad.). Arena Libros. (Obra original publicada en 1992).
- Pardo, A. (2014). Alejandra Pizarnik: Su realidad posible. *Almiar (Margen Cero)*, (77).
- Paz, O. (2018). *El arco y la lira* (3.^a ed.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1956).
- Penabad García, C. (2024). *El refugio de la palabra. Las moradas poéticas en la obra de Alejandra Pizarnik* [Tesis doctoral, Universidade da Coruña]. Repositorio Institucional da Coruña.
- Ruiz Moreno, L., y Aca Cholula, J. O. (2012). Variaciones de la lentitud. *Tópicos del Seminario*, (27), 49-90.

- Todorov, T. (2004). *Poética estructuralista* (B. Varela y G. Suárez, Trads.). Losada. (Obra original publicada en 1968).
- Todorov, T. (2013). *El miedo a los bárbaros: Más allá del choque de civilizaciones*. Galaxia Gutenberg.
- Toro Ballesteros, S. (2012). Un híbrido de horror y belleza. *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. *Revista Letral*, (8), 99-107.
- Venti, P. (2008). *La escritura invisible: El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Anthropos.
- Zambrano, M. (2018). *Filosofía y poesía* (4.^a ed.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1939).
- Zepp, S. (2012). El deseo de la palabra. Sobre la relación entre la reflexión lingüística y la experiencia histórica en la obra de Alejandra Pizarnik. En V. Dolle (Ed.), *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI* (pp. 219-234). Iberoamericana/Vervuert.