

Marcas de ficcionalidad que ubican a *La condesa sangrienta* en el discurso cultural de la postmodernidad

Laura López Fernández
University of Colorado

I am fascinated by a literature that questions its own zones of production and that, in the symbolic order, enlarges its meanings.

Diamela Eltit, "On Literary Creation", 150.

Si hacemos una lectura crítica de *La condesa sangrienta* (1971) en la que se incluyan los referentes temporales propios de la historia, vemos que el texto de la poetisa argentina Alejandra Pizarnik responde a aquel tipo de literatura que "cuestiona sus propias zonas de producción y, en el orden simbólico, alarga sus significados". De acuerdo con este análisis que enmarca mi acercamiento teórico al texto, intentaré demostrar cómo el espacio discursivo que se genera supera, transgrediéndolos, los límites impuestos por una estética y un discurso convencionales.

En esta perspectiva, el lector de *La condesa sangrienta* se encuentra ante un texto plural que privilegia la presencia de otros textos y otras voces¹ al mismo tiempo que sugiere una recontextualización de la obra en términos de una estética alternativa. Es pertinente señalar que ese espacio múltiple de significación que genera el texto se produce tanto en su composición interna como en su estructura externa.

En cuanto a la estructura externa de la "novela", el texto de A. Pizarnik está compuesto de once viñetas

con sus correspondientes epígrafes. Los autores seleccionados para éstos, tales como W. Gombrowicz, Sade, Octavio Paz, Artaud, P. J. Jouve o los poetas malditos, Rimbaud, Baudelaire, enmarcan una escritura que se define desde los márgenes, a la vez que enfatizan el discurso estético alternativo, anticonvencional, propuesto en el plano de la historia de *La condesa sangrienta*. Otro aspecto que comparten los epígrafes con la historia de la "novela" es el tema de la muerte, la violencia, el sexo, la melancolía.

Teniendo en cuenta los textos a los que nos remite esta "novela", once epígrafes de diferentes autores y el libro de Valentine Penrose *Erzébet Báthory, la comtesse sanglante* (1963), observamos que sólo es posible leerla en su calidad de intertexto, y en esa confluencia de discursos se amplía el espacio de significación del texto y se cuestiona un tipo de lectura unívoca.

El orden de aparición de los epígrafes es pertinente a la lectura de la "novela" en la medida en que va enmarcando viñeta a viñeta el contenido simbólico de la historia narrada. Veamos el primer epígrafe, que procede de un texto de Sartre: "El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza". Con este epígrafe nos ubica la autora en una línea de interpretación que cuestiona el discurso religioso-moral sobre la belleza y nos proyecta hacia una zona éticamente

1 Cuando hablo de diversas voces dentro del mismo texto, me estoy refiriendo al concepto de "heteroglosia" estudiado por Bakhtin: "Heteroglossia is a way of conceiving the world as made up of a rolling mass of languages, each of which has its own distinct formal markers. These features are never purely formal, for each has associated with it a set of distinctive values and presuppositions. Heteroglossia governs the operation of meaning in the kind of utterance we call a literary text, as it does in any utterance". *Dialogism. Bakhtin and his world*. T. J. Press (1990). 69.

Por otra parte, la intertextualidad, la presencia de otros textos dentro del mismo texto, es otra marca que define a *La condesa sangrienta* como un texto plural.

no definida. En este sentido el texto o, mejor dicho, los textos que aquí se dan cita hacen incómodo para el lector tradicional valorar el discurso por ellos propuesto.

Debido a la desnaturalización del discurso moral tradicional en el que la belleza era sinónimo de bondad y lo opuesto era entendido en términos de crueldad y fealdad, entramos en un discurso postmoderno en el que se borran los límites discursivos y estéticos convencionales. Desde otra perspectiva, vemos que el epígrafe de Sartre funciona como estrategia de duplicación, pues fusiona los términos de belleza y violencia del mismo modo que lo hace la "novela". La idea de esta cita es provocar al lector, seducirlo, acercarlo al mundo de los límites y que él sea quien en definitiva interprete el mundo representado.

Si el primer epígrafe nos introduce en el *Leitmotiv* de la "novela" y su marca de ficcionalidad se materializa al desnaturalizar los discursos convencionales de belleza y crueldad, vemos que el último epígrafe que cierra la historia no en vano es una cita de Sade, que reafirma esa línea de transgresión entre belleza estética, lícita o ilícita, y nos habla así: "(...) la loi, froile par elle-même, ne saurait être accessible aux passions qui peuvent légitimer la cruelle action du meurtre".

La lectura intertextual que sugiere la "novela" es, como ya he dicho anteriormente, una lectura en la que el texto funciona como lugar de encuentro de una serie de autores y textos considerados *marginales*, que han ido más allá de los límites estéticos convencionales de su tiempo. Pero además de ese diálogo que se entabla con una escritura marginal, existe el hecho de que la representación de la historia narrada implica un esfuerzo de recuperación al mismo tiempo que de creación; es decir, la autora explora la posibilidad de recapturar y redescubrir un pasado textual (los textos de los autores citados en los epígrafes, el texto de *Erzébet Báthory, la comtesse sanglante*) y un pasado histórico (la vida real de esta condesa del siglo XVII), a la vez que nos invita a repensar el concepto estético-moral de belleza. Esta estrategia de composición condiciona las pautas de interpretación que nos permiten hablar de un texto cuyo diálogo con el lector se establece en la línea divisoria entre discursos antagónicos: oficiales y marginales, lícitos e ilícitos.

En lo referente al nivel narratológico, es importante destacar que la narración se presenta en tercera persona (es un narrador extradiegético-heterodiegético, en términos de Gérard Genette). Un efecto inmediato de este tipo de narración en tercera persona es el distanciamiento del lector con respecto a la historia na-

rrada. Esa distancia se produce porque las voces directas de los personajes están ausentes y el lector debe leer el mundo representado tal y como la narradora extradiegética-heterodiegética nos lo presenta. Así, de forma indirecta y diferida, se seleccionan fragmentos escritos sobre la vida de un personaje histórico femenino de los siglos XVI y XVII, la condesa Báthory (1560-1614). La mayor parte de la información la extrae del libro de Valentine Penrose, *Erzébet Báthory, la comtesse sanglante* (1963), lo que confiere al texto de A. Pizarnik un carácter netamente intertextual, además de recopilador.

Un aspecto de interés en el proceso de identificación de elementos textuales estética o discursivamente transgresores es que la figura de la autora ficcionalizada, Alejandra Pizarnik, se identifica con la figura de la narradora. Otra marca de transgresión íntimamente vinculada con la anterior es que la categoría de narradora (autora ficcionalizada) se apropia de las figuras de lectora y de comentadora. En este sentido se puede hablar de un deseo de superar los límites tradicionales de todo código comunicativo. El emisor, en este caso la narradora-autora ficcionalizada, se convierte en receptor y a su vez nos invita a nosotros, últimos lectores de la historia, a decodificar el mensaje emitido. Pero veamos, antes que nada, un ejemplo de ese deseo de identificar y fundir en una misma voz, la narradora, a la autora ficcionalizada (emisor) y a la lectora y comentadora (receptor) de otros textos:

El libro que comento en estas notas lleva un retrato de la condesa: la sombría y hermosa dama se parece a la alegoría de la melancolía que muestran los viejos grabados. Quiero recordar además que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio (viñeta 7: "El espejo de la melancolía", 51).

El texto al que se refiere en esta cita es *Erzébet Báthory, la comtesse sanglante* (1963), de Valentine Penrose. Esta novela biográfica es la fuente literaria de *La condesa sangrienta*, pero la "novela" de Pizarnik presenta una serie de discursos (estéticos y no éticos) que van más allá de la simple recreación de una historia ya escrita por otros.

La cita anterior es representativa del operar narrativo de la novela. En ella podemos observar que la narradora-lectora-autora ficcionalizada, Alejandra Pizarnik, está transgrediendo, como ya he dicho antes, los límites convencionales de la categoría de autora, al fundir en una misma persona las figuras de narradora, lectora, autora y crítica.

El deseo de superar los límites entre el acto de leer y el acto de escribir y el deseo de ofrecer una obra que

encarne y funda ambas partes del proceso creativo es una de las marcas de ficcionalidad características de este texto. Uno de los efectos producidos por este peculiar modo narrativo es borrar las fronteras de un tiempo y un espacio semánticos lineales para ubicarnos en un espacio múltiple en el que el papel del lector como copartícipe de la creación del mundo discursivo resulta fundamental.

En otra perspectiva que apoya nuevamente el espacio estético y semántico de la transgresión, vemos que la categoría de autora, entendida en el sentido tradicional de *auctoritas*, cede la voz conscientemente al texto de Valentine Penrose y a los autores de los epígrafes seleccionados. Con esta difuminación de la unicidad y la autoridad discursivas se nos sitúa nuevamente en un espacio múltiple. Por otra parte, hay que señalar que ésta es una estrategia de seducción del lector, y en este sentido sería interesante analizar la política inconsciente² del texto, con lo que quizá se descubra que la autoridad no está tan difuminada y subyace en la selección de los textos que presenta. Pero, sin entrar en el tema de la política inconsciente y de las estrategias de contención que existen en todo texto, según Jameson, es obvio que dicha autora no crea (en el sentido literal y convencional de la palabra) el texto que escribe, pues no inventa un mundo de ficción, sino que reescribe, recopila, selecciona, lee y replantea cuestiones estéticas ya planteadas. De este modo, la manera en que el mundo se presenta en el texto nos invita a reevaluar los conceptos de autoridad y de creación artística.

Como podemos observar, el espacio de significación de la "novela" se está ampliando constantemente en el acto de decodificación. Otro ejemplo o marca de ficcionalidad que enfatiza el elemento transgresor de LCS³ es la categorización del género textual-sexual de la "novela". La identificación de LCS en el género novela es una cuestión difícil, pues el texto no ocupa un espacio genérico definido: son anotaciones y comentarios al libro de Valentine Penrose, es una novela de ficción, una novela historiográfica, una novela biográfica, un cuento presentado en viñetas, un poema en prosa. En palabras de Cristina Peri Rossi, quien ha estudiado la obra de Pizarnik, "—es difícil distinguir en su estilo la tradicional división prosa-poesía—, una or-

gía de la imaginación morbosa que mezclaba los delirios de Sade con los de Lautréamont (...)"⁴. El mundo que este texto presenta no es un mundo puramente inventado por Alejandra Pizarnik y tampoco es exclusivamente un mundo de ficción inventado por Valentine Penrose. La única línea clara en cuanto a la identificación del texto dentro de un género específico es que no es un texto autobiográfico (en el sentido más literal), no se trata de unas memorias. En cambio sí se puede decir que se acerca a la categoría del texto biográfico en el sentido de que el núcleo de la historia es la vida de la condesa Báthory, un personaje real del siglo XVII. En este sentido, LCS se aproxima al género definido como novela de no ficción y en esa categoría se podría incluir dentro de la biografía novelada, pero teniendo en cuenta que la naturaleza del repertorio de la "novela" incluye motivos característicos de otros géneros, tales como el *suspense* típico de la novela de misterio o detectivesca; como también se cuida mucho el estilo, el texto se acerca al género lírico. En él igualmente se encuentran tópicos de la literatura erótica femenina.

Lo misterioso se puede incluir dentro del género de la novela de terror. Los adjetivos utilizados en sus descripciones contribuyen a crear una atmósfera macabra y de misterio. Las descripciones líricas son un elemento que revela a Pizarnik como poetisa. Vemos una constante atención por colocar el adjetivo adecuado: "El camino está nevado, y la sombría dama arrebuja en sus pieles dentro de la carroza se hastía" (19). En una sola frase tenemos los adjetivos *nevado* y *sombría*, que desplazan su función denotativa (denotan blanco y oscuridad) para caracterizar al personaje de una forma connotativa negativa. Se está describiendo a un personaje distante, frío y con poder, pues en el adjetivo "sombría" subyace una incógnita que implica un factor de misterio, de desconocimiento por parte de los otros.

El cuidado que se observa en la colocación del adjetivo adecuado es un recurso que explota a todo momento. Hay que tener en cuenta que la obra creativa de Pizarnik es, salvo esta "novelita", una obra poética, cuyos temas recurrentes son la muerte y el lenguaje. En LCS existen también algunas secuencias que nos remiten a hablar de la literatura femenina. En este ca-

2 En *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Jameson parte de la tesis de que cualquier narrativa posee unas estrategias de contención que esconden la política inconsciente del texto. Es tarea del crítico descubrir esas estrategias para llegar a la total decodificación de la obra.

3 LCS es la abreviación que utilizo para referirme a *La condesa sangrienta*.

4 Cristina Peri Rossi, "Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte", en *Cuadernos hispanoamericanos* 273 (1973), 586.

so es importante destacar el hecho de que el cuerpo de la mujer es visto y gozado por una mujer, la condesa Báthory, y es relatado por las también mujeres Valentine Penrose y Pizarnik.

Otro recurso que nos permite identificar el texto dentro de la categoría discursiva de la transgresión es la asociación, en una misma frase, de conceptos antagónicos, como, por ejemplo, "la asesina vuelve a ser la 'Virgen' inmóvil en su féretro" (16). La palabra "virgen" asociada desde siempre a la pureza, la inocencia y la castidad, aparece aquí vinculada a la muerte y al asesinato. El efecto de vincular discursos antagónicos provoca en el lector una ruptura de los códigos convencionales de interpretación. La idea de matar, de frialdad, de muerte, subyace en la frase "Virgen de hierro", que representa a un autómatas que asesina a muchachas, cuerpos vivos que se immortalizan abrazados a la virgen de hierro.

Este rasgo de asociar discursos opuestos es constante a lo largo de la novela. Otro ejemplo es la idea de concebir la belleza a través de la muerte, o la idea del placer a través del dolor. De este modo se está configurando un nuevo espacio semántico que yo leo dentro del discurso de la postmodernidad, pues —entre otros factores— se superan los límites éticos y estéticos de los discursos convencionales.

La novela tiene elementos identificables en cada uno de los géneros y subgéneros descritos, pero no es definible exclusivamente en ninguno de ellos. En consecuencia, el lector se halla ante un texto provocador que configura una estética transgresora identificable dentro de los discursos culturales que se producen en la postmodernidad.

El hecho de que la narración sea presentada en tercera persona complica el que podamos estudiar la anécdota directamente de la voz de los personajes, pero esa ausencia de voz directa no es óbice para que —estableciendo diferencias en los planos narratológicos— hablemos de los discursos que se generan en el espacio de representación de la historia. Si clarificamos que la condesa Báthory es el objeto de representación en el nivel extradiegético y a su vez es el sujeto de representación en el nivel intradiegético, podemos decir que la protagonista genera su propia discursividad. De sus acciones surge un discurso de poder, caracterizado por las marcas de la seducción, la

agresión y la posterior extinción de la víctima. En ese nivel intradiegético se da un espacio de placer que se transforma en un espacio de abuso de poder: "para preservar su lozanía tomaba baños de sangre humana" (61). La seducción y el estado de placer existen en el acto de provocar dolor y exterminar, produciendo un discurso transgresor e ilegal:

Erzébet pinchaba a sus sirvientas con largas agujas; y cuando, vencida por sus terribles jaquecas, debía quedarse en cama, les mordía los hombros y masticaba los trozos de carne que había podido extraer. Mágicamente los alaridos de las muchachas le calmaban los dolores (viñeta 6: "Un marido guerrero", 44).

El espacio de representación de los personajes es significativo en el sentido de que genera, a nivel extradiegético, una escritura motivada, ubicada en lo "marginal"⁵. Tanto en el nivel extradiegético como en el intradiegético se produce un espacio de subversión caracterizado por sus constantes discontinuidades, lo que nos permite hablar de un discurso alternativo, centrado en la mujer y definido en torno a ella. De este modo, este texto —escrito por y sobre una mujer— modifica, transgrediéndolo, el proyecto biográfico convencional y patriarcal de representación.

En los continuos actos de transgresión que se producen en LCS a distintos niveles, vemos que se supera el estereotipo sexual de representación en el que la mujer es objeto de la visión masculina, que en general suele utilizar códigos éticos y religiosos. En esta perspectiva tradicional y patriarcal, la figura femenina aparece como el objeto del deseo del hombre. La mujer, en tales discursos convencionales, es el elemento pasivo, femenino, receptivo.

En LCS, el sujeto de representación y el objeto de representación (tanto a nivel intradiegético como extradiegético) son siempre un sujeto femenino: la condesa, Valentine Penrose, A. Pizarnik. Esta exclusividad femenina destruye la autoridad adánica de crear a la mujer y de nombrarla según las ficciones del discurso patriarcal. En consecuencia, se perturba potencialmente el discurso androcéntrico, pero al mismo tiempo el sujeto-objeto de representación es una "mujer fálica". Ahí reside otra marca de ficcionalidad que transgrede las normas convencionales del género textual-sexual, pues la caracterización de la condesa re-

5 Entiendo la categoría de lo marginal en este texto como el punto de partida desde el cual la autora condiciona el proceso de lectura de la historia representada. Lo marginal se convierte en un factor privilegiado y pasa a ser una categoría central en los discursos estético-culturales de la postmodernidad. En esta novela la categoría de lo marginal genera lecturas alternativas al discurso ideológico de la clase dominante que retrata.

presenta más que una defensa de la búsqueda de placer en términos femeninos, una apropiación, en términos de poder y no de diferencias sexuales, del objeto de representación.

Es interesante observar que tanto la categoría de lo femenino como la calidad simbólica de lo masculino se funden en una misma persona, la figura central, la condesa, en torno a la cual se desarrolla la historia. La caracterización de la condesa es muy significativa pues en ella se incluyen aspectos usualmente atribuidos al sexo masculino, tales como el poder, la autoridad de mando y la cualidad de destrucción. Desde esta lectura vemos que la condesa Báthory simboliza a una "mujer fálica". En esa mezcla de discursos sexuales y de poder, uno de los que nos ofrece LCS es la desnaturalización de las diferencias de género tradicionales y por lo tanto la transgresión de las marcas discursivas de ficcionalidad convencionales.

En el proceso de caracterización de la condesa Báthory vemos que, en el nivel narrativo intradieгético, la condesa (demente) amplía negativamente su espacio privado al invadir el espacio público (la violación de las víctimas), que a su vez también está protagonizado por mujeres. En este caso, el elemento femenino objeto de deseo de la condesa tiene la peculiaridad de estar formado por muchachas vírgenes. Estas mujeres todavía vírgenes se convierten en los objetos de apropiación de la condesa y su papel en la escena es ser víctimas indefensas del abuso de poder de aquella. En consecuencia, podemos observar que los motivos de la acción generan otra marca de ficcionalidad que transgrede los límites éticos de aceptación. La protagonista prescribe un espacio privado con sus propias leyes, donde el placer y el poder se interrelacionan hasta el punto de llegar a conseguir el máximo placer al matar. En este sentido, la condesa prescribe un orden que implica desorden, violación, extinción. Esta serie de transgresiones caracterizan los discursos de la condesa como hablante metafórica —aunque su voz no aparezca directamente— en los márgenes del discurso.

Otra marca distintiva del texto reside en la apropiación —por parte del sujeto-objeto de la repre-

sentación— de las posibilidades polifónicas de la identidad. En este sentido retomo el concepto de dialogismo⁶, pues tanto en los personajes que se relacionan con la protagonista como en el personaje mismo de la condesa se ofrecen varios discursos, todos ellos vinculados entre sí.

Ateniéndonos a la figura de la condesa Báthory podemos hablar de la coexistencia de discursos diferentes: un lenguaje social burgués, femenino, homosexual, y un lenguaje de agresión y dominación. Su rango social —de condesa en el siglo XVII— genera un lenguaje burgués, aristocrático, que le permite la libertad de apropiarse del espacio de sus víctimas: "La condesa, sin negar las acusaciones de Thurzó, declaró que todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango" (viñeta 10: "Castillo de Cjstne", 74).

Otro lenguaje vinculado con el burgués es el lenguaje sexual en sus distintas versiones: homosexual y femenino. Desde su categoría de mujer, la condesa genera un discurso de seducción homosexual, en virtud siempre de un lenguaje de abuso de poder. Este haz de relaciones discursivas se proyecta a lo largo de toda la novela, especialmente en las cuatro últimas viñetas. A partir de la sexta viñeta aparecen elementos de la historia que configuran ese discurso de poder y de seducción íntimamente unidos.

La viñeta número seis, titulada "Un marido guerrero", describe someramente —rasgo estilístico de la "novela"— el casamiento de la condesa a sus quince años con Ferencz Nadasdy, caracterizado como un "guerrero de extraordinario valor", pero al mismo tiempo desconocedor de la personalidad de la condesa: "Este *coeur simple* nunca se enteró de que la dama que despertaba en él un cierto amor mezclado de temor era un monstruo" (43). A partir de la muerte de su marido, la condesa extrema su proceso de seducción, violación y posterior extinción de las víctimas, hasta acabar encerrada en su propio castillo, por mandato del rey. Los detalles de la anécdota, siempre expuestos por un narrador extradieгético-heterodieгético, constituyen la base de que disponemos para hablar de un texto provocador. La provocación existe en el sentido de que desestabiliza, fundiéndolos, los discursos

6 En este sentido me remito al concepto de heteroglosia estudiado por Bakhtin en *The Dialogic Imagination*, según el cual existen varias posibilidades de incorporar y organizar los distintos niveles de lengua en la novela. Un recurso que toda novela emplea sin excepciones es el lenguaje utilizado por los personajes: "The language used by characters in the novel, how they speak, is verbally and semantically autonomous; each character's speech possesses its own belief system, since each is the speech of another's language" (315). En consecuencia vemos que, en esta perspectiva teórica, todo lenguaje implica una pluralidad de voces interrelacionadas discursivamente. En *La condesa sangrienta* esa interrelación de voces se da en cada personaje y en la relación que mantienen entre ellos.

masculino y femenino, y también presenta inseparados los discursos de poder y de placer, de lo lícito y lo ilícito. Veamos un ejemplo de la fusión de los discursos de poder y de placer:

Llenando los sombríos recintos con niñas de buena familia a las que, en pago de su alegre compañía, les daría lecciones de buen tono, les enseñaría cómo comportarse exquisitamente en sociedad. Dos semanas después, de las veinticinco "alumnas" que corrieron a aristocratizarse no quedaban sino dos: una murió poco después, exangüe; la otra logró suicidarse (viñeta 9: "Baños de sangre", 63).

El fragmento citado es también significativo porque muestra el lenguaje decadente de la clase aristocrática a la que pertenece. El discurso de poder también se manifiesta a través de la acción ejercida por la sirvienta Dorkó y el discurso de placer se expresa en virtud del discurso del *voyeur*, es decir, a través de la contemplación, de la mirada. Estos dos rasgos y discursos se funden en un mismo discurso descrito dentro de las normas y los valores del lenguaje aristocrático del siglo XVII. Este lenguaje, que se revela desde el discurso del *voyeur*, no sólo refleja a la condesa, la cual goza contemplando el sufrimiento de sus víctimas, sino que también representa a la narradora-lectora —nivel extradiegético—, pues cuenta una historia que es el producto de una lectura selectiva de otros textos.

Una figura muy pertinente en el juego de discursos de género —masculino y femenino— y de poder que articulan el nivel diegético de *La condesa sangrienta* es la silenciosa y distante, pero autoritaria, del rey, al final de la novela. Otra figura masculina, si bien secundaria, que sirve de transición entre el rey y la condesa, es el personaje Thurzó, el acusador, quien entra en el espacio físico y simbólico de poder ostentado por la condesa, observa el sitio del crimen y luego la acusa ante el rey, quien finalmente tiene la última palabra.

En la viñeta once, "Medidas severas", entra en escena Thurzó, el acusador: "En compañía de sus hombres armados, Thurzó llegó al castillo sin anunciarse" (74). Esta entrada física es definitiva no sólo en el nivel denotativo o de la historia, pues condiciona el destino final de la condesa, sino también adquiere una función simbólica en la lectura discursiva del texto. Así leída, esta viñeta enfatiza la penetración de lo masculino en el espacio femenino para ejercer su poder y vencer finalmente. Como figuras masculinas, tanto Thurzó como el rey representan el poder oficial legal, un espacio público a través del cual se encierra a la condesa en su castillo hasta conducirla a su propia muerte.

En el plano de la historia no se transgreden las normas convencionales específicas para cada sexo (el rey es quien ostenta finalmente el poder), pero en el nivel discursivo la autora nos invita sutilmente a reconsiderar la relación de poder establecida a través de la historia. Dicho de otro modo, el texto genera varios niveles de lectura que pasan del mero retrato verbal de las normas sociales a una crítica indirecta de las mismas. El carácter velado de la crítica a un discurso de poder opresor e independiente de las marcas de sexo (tanto la condesa como el rey ejercen papeles opresores) trasciende la época ficcionalizada y nos sitúa en un discurso sobre los límites del poder, todavía hoy vigente.

La relación de significación existente entre el rey, jerárquicamente superior, y la condesa, que ha traspasado las barreras de lo lícito, enfrenta dos discursos de poder opuestos: la opresora —una condesa, en este caso demente— es oprimida por un opresor, el rey, superior en rango social a la condesa. El discurso de poder es, en definitiva, ejercido por un hombre, que, a su vez, ocupa el primer lugar en la escala de poderes: "A lo que respondió el palatino: (...) te condeno a prisión perpetua dentro de tu castillo" (viñeta 11: "Medidas severas", 74). La condena a prisión perpetua es la solución legal —ejercida por el rey— al problema mental de la condesa. La figura del rey aparece indirectamente pero es decisiva en el destino de los personajes. El poder de tal personaje trasciende los límites de lo humano, es equiparado al poder divino, el cual, como una sombra omnipresente, domina la escena desde un plano invisible. Ese espacio discurso ocupado por la figura dominante del rey evoca la figura del dictador en la Argentina de los años sesenta y setenta, así como presenta ecos de las novelas de dictador:

Durante seis años la condesa asesinó impunemente. En el transcurso de esos años, no habían cesado de correr los más tristes rumores a su respecto. (...) Hacia 1610 el rey tenía los más siniestros informes —acompañados de pruebas— acerca de la condesa. Después de largas vacilaciones decidió tomar severas medidas (viñeta 11: "Medidas severas", 73).

Si abstraemos unos grados el nivel denotativo de la historia y más concretamente del párrafo aquí citado, podemos decir que la autora implícita nos invita a reflexionar sobre el distinto papel que han desempeñado los discursos de poder masculino y femenino en la historia, ambos encarnados problemáticamente en la figura de la condesa. Por una parte, la asociación mujer-poder está marcada negativamente, pero, por otro

lado, el poder que ejerce la condesa no puede ser interpretado seriamente, porque es un personaje que muestra síntomas fisiológicos anómalos. Por lo tanto, lo que se cuestiona no es tanto una diferencia de poderes entre los distintos sexos (el rey, más poderoso que la condesa, mujer), sino que, como he dicho anteriormente, se problematiza la cuestión del poder y sus límites, ejercido de forma legal. Desde esta perspectiva, el cuestionamiento de los límites de la representación del poder es el resultado de una lectura provocada que define a LCS como un texto abiertamente discursivo.

El análisis de marcas de ficcionalidad tales como el sujeto y el objeto de representación y el cuestionamiento del discurso de poder y de la autoridad pública o privada son elementos operativos de estudio que confirman una estética transgresora que nos seduce y provoca al mismo tiempo por lo actual del tema.

Para concluir, *La condesa sangrienta* es un texto que al nivel más abstracto revisa en términos estético-discursivos la escritura textual de la historia, no sólo de Argentina sino de cualquier país y sociedad y de cualquier época. Estos factores de interpretación (extra) literarios configuran la estética particular de la

novela e instan al lector a una reevaluación de las formas canónicas del discurso, permitiendo la inscripción de la misma en el contexto cultural de la postmodernidad como una obra abiertamente discursiva.

Obras consultadas

- Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination*. M. Holquist (ed.), Univ. of Texas Press, Slavic Series, 1981.
- Eltit, Diamela. "On Literary Creation", en *The Novel in the Americas*. R. Williams (ed.), Univ. of Colorado Press, 1992; 143-150.
- Holquist, Michael. *Dialogism. Bakhtin and his world*. T. J. Press, 1990.
- Peri Rossi, Cristina. "Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 273, 1973; 584-588.
- Pizarnik, Alejandra. *La condesa sangrienta*. B. Aires: López Crespo (ed.), 1971.
- William, Forster D. "Optical Constructions", en *Gay and Lesbians themes in Latin American Writing*. Austin: Univ. of Texas Press, 1991; 97-102.