

CAPÍTULO 2. REESCRITURA E INTERTEXTUALIDAD: TRASLACIONES EN LA OSCURIDAD Y ASPECTOS CREATIVOS EN LA OBRA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Resumen: La literatura y la traducción son ejercicios de autorreflexión. La escritura es traducción; por tanto, ambas comparten un vínculo de “invención” que hace necesario acercar los discursos y las diferentes teorías producidas con el crecimiento de los estudios de traducción, literarios y culturales. Las claves con las que abordamos este cambio de paradigma son la octava y la novena tesis del libro de Emily Apter, *The Translation Zone* (2006), que rozan lo freudiano en algunos de sus postulados: “la traducción es el asalto edípico a la lengua materna”, “la traducción es la pérdida traumática de la lengua materna”¹. Toda obra cuenta su propia génesis, la historia que le dio origen, la historia de su escritura en múltiples planos que solo se pueden hacer visibles atendiendo a determinados discursos. A partir de estas premisas, entre otras, se analiza la versión de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y el capítulo “La noche de las amigas” de *Salvo el crepúsculo*, de Julio Cortázar, como dispositivos intertextuales difusos que interactúan en el proceso creativo truncado de la autora argentina.

PALABRAS CLAVE: intertextualidad, reescritura, Alejandra Pizarnik, traducción literaria.

1. EL PÁLPITO DE LA TRADUCCIÓN

Toda escritura es, de cierta manera, una traducción; un esfuerzo por interpretar el significado de la vida.

(Rosario Ferré 1990)

El cambio de paradigma que se viene produciendo en ciertas áreas de la investigación está reconfigurando el propio carácter de la obra literaria, entendiendo como tal también la obra traducida. Necesario es sin duda el examen del sedimento; es decir, las palabras, el repertorio lingüístico y las connotaciones que contienen, desbordan y erosionan en definitiva con transformaciones semánticas que se producen a velocidad vertiginosa en el propio uso de los diferentes idiomas. Para decirlo con Barthes, es necesario un imponente esfuerzo de toda una cultura para analizar y clasificar las formas de la palabra, para tornar inteligible el mundo del lenguaje (1984, 1987: 16).

Así pues, en este un momento complejo de nuestro siglo, muchas teorías se atraviesan unas a otras, tanto en sus fundamentos, medios y fines, que resultan provechosas para los estudios literarios y de traducción e intentan poner orden, recoger, ajustar o “reformular”, por así decir, el uso del español (Díaz Oyarzábal 2017; Castro, 2017; Sundell 2010). Pues no cabe duda de que, como apuntaba Bertil Malmberg:

Fueron los dos sabios Ogden y Richards quienes en su libro *The meaning of Meaning* (1923;=el ²sentido del sentido), retomaron bajo forma moderna el viejo

¹ La traducción es mía en ambos casos.

² *Sic.*

problema del sentido y la significación. ¿Cuál es el problema del `sentido´ y qué significa `significar´? (1982: 78).

Desde el siglo pasado se han venido produciendo innumerables discursos que abordan la traducción literaria en sus aspectos más complejos (García Yebra 1981; Ferré, 1990; Dos Santos y Alvarado, 2012) o más específicamente del texto poético (Gullón, 1947; Bassnett 1980/1991; Banda, 1993; Doce, 2007). En las últimas décadas, además, se ha abierto un nuevo horizonte con la convergencia de estos estudios, donde teóricas como Emily Apter (2006) o Susan Bassnet (2014) han señalado que la traducción es el resultado del contexto histórico y una manera de reescribir el texto literario. Ya en 1980, en el prefacio del libro de Bassnet *Translation Studies*, se habla de un tiempo de cambios sociales radicales y de cómo la erosión de los supuestos y presuposiciones han ido centrando los estudios de literatura y de traducción desde el siglo veinte. De hecho, Susan Bassnett (2006: 174), escritora y traductora ella misma, señala que la traducción ha sido el pariente pobre de la escritura, sin poder concretar cuándo se produce esa relación hegemónica. En su propuesta concede una entidad propia a los Estudios de Traducción y niega el papel secundario que habían tenido hasta ese momento, afirmando que la traducción ha sido una fuerza importante para estos estudios.

Por su parte, Emily Apter, tanto en *The Translation Zone* (2006) como en *Against World Literature. On the Politics of Untranslability* (2013), somete a revisión crítica los juicios y valoraciones de la traducción y formula la teoría de los *intraducibles*, como si al estudiar el mundo como sistema y las narrativas que ayudan a construirlo se evitaran, gracias a la traducción, los fundamentos lingüísticos particulares que lo sostienen: «Ideally, one could redesign the teaching of literature to respond critically and in real time to cartographies of emergent world-systems» (2013: 45). Estas nociones filosóficas, obtenidas de Alain Badiou y fundadas en los postulados de Immanuel Wallerstein sobre el “sistema-mundo” (Osorio, 2015), tienen en cuenta las teorías sobre el fenómeno de la literatura mundial, entre otros, de Franco Moretti. De hecho, el historiador y teórico literario italiano arranca su artículo “Conjeturas sobre la literatura mundial” con esta cita de Goethe: “Hoy en día la literatura nacional no significa mucho: está comenzando la era de la literatura mundial, y todo el mundo debería contribuir a acelerar su advenimiento” (2000).

En su libro *The Translation Zone*, Emily Apter parte de veinte tesis sobre la traducción (2006: xi-xii). En la primera tesis afirma que nada es traducible —”nothing is

translatable”— y finaliza con que todo es traducible —“everything is translatable”—, trazando la línea imposible en el proceso traductor. En esta aventura entre el texto origen y el texto de llegada podemos incluir su aseveración/aportación —llamémosla psicolingüística— de que “Translation is the traumatic loss of native language” y que “Translation is an oedipal assault on the mother tongue” (ibidem); es decir, la traducción supone para Apter un asalto edípico a la lengua materna, que es un lenguaje universal ininteligible. La literatura traducida también es parte de ese sistema social que recibe el texto. Sin embargo, este sistema no es rígido, al contrario, es flexible y los textos literarios traducidos ocupan posiciones diferentes y variables a lo largo del tiempo. Con la llegada de la teoría de la deconstrucción, la tarea traductora se vuelve visible al mismo nivel que la escritura, ya que la traducción es tan responsable de la recepción de la literatura como texto original.

2. PROBARSE EN EL LENGUAJE

Me pruebo en el lenguaje que compruebo el peso de mis muertos.

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.

(Alejandra Pizarnik 1971)

Como es sabido, Alejandra Pizarnik es una de las escritoras más importantes de la literatura latinoamericana contemporánea y una de las traductoras más originales. La consideración de esta autora como ejemplar dentro del panorama de las letras argentinas del siglo veinte responde también al modo en que aborda en su obra los desafíos intelectuales y estéticos, y cómo traza un recorrido en la oscuridad de una vida que acaba muy pronto. Luz y sombra en las caras de una moneda que reclama su ambición creadora, “como si escribir me estuviera prohibido [...] ¿Y por qué no me estaría? La escritura, el sexo: mi ausencia actual de estos dos pilares de la sabiduría”, y añade “(Todo esto lo escribo odiando el lenguaje que estoy usando)” escribe en su diario en julio de 1971. Con estas palabras Pizarnik nos desafía a que matemos la interpretación de una obra cuyo sedimento se nos resiste, nos lanza por el camino de un orden simbólico que necesitamos comprender. La amenaza velada a los lectores de la obra está servida, el deseo de palabras (españolas, francesas, inglesas...) de esta creadora multilingüe y asombrosa se expresa en manifestaciones escritas como esta: “Me sucede asistir al cortejo de las palabras que se precipitan, y me siento espectadora inerte e inerme”, le contesta Alejandra Pizarnik a su entrevistadora Martha Isabel Moia (Pizarnik 2001: 467). Tan excepcional

lingüísticamente como singular fue su forma de vida, el sentido latente de sus textos, su relación con los idiomas que conocía, su lenguaje participa por entero de los significados sociales, sus palabras son lugares y actividades donde habita. En este sentido, cabría destacar lo que dice Moreira y Pousa (2016: 527):

[...] la palabra porta el malentendido, se trata de la dimensión de la falta en el lenguaje. El malentendido viene de antes, puesto que ya antes del legado se forma parte o se da parte del farfullar de los ascendientes. Hay una historia del destino del psicoanálisis cuya lengua materna es el argentino (o el indoamericano), estrechamente ligado a las nuevas traducciones y producciones. [...] Así, todo lo que hagamos los argentinos, síntomas, obras de arte o de ciencia, será en lengua argentina e involucrará a nuestra historia, y a su fundamento escrito en las lenguas de los pueblos originarios.

“La palabra amenazada”, extraño sintagma nominal construido para revelar ciertos aspectos de la obra de Victoria Ocampo a raíz de una conversación con Borges, a quien interroga ante la sorpresa del sentido de las palabras: “¿Por qué no existirá esta palabra *haunted* en español? ¿Es que ningún español o hispanoamericano ha sentido la necesidad de inventarla?” (Bordelois, 2005: 63).

3. LLAMADME ALEJANDRA

Flora Alejandra Pizarnik, nació y murió en Buenos Aires (1936-1972), su padre y su madre fueron inmigrantes judíos rusos. Tuvo una infancia muy complicada. Hablaba español con marcado acento europeo y tartamudeaba. Ingresó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1954, pero no acaba sus estudios. Lectora ávida, intentó ahondar en los temas y aprender de lo que otros habían escrito. Interesada en la literatura y en el psicoanálisis, influenciada por Antonio Porchia, los simbolistas franceses (sobre todo Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé), el espíritu del romanticismo y los surrealistas. Vivió en París de 1960 a 1964, allí trabajó para la revista *Cuadernos* y para diferentes editoriales francesas, publicó poemas y críticas en diarios, tradujo a Antonin Artaud, Henri Michaux, Aimé Césaire, e Yves Bonnefoy, y estudió historia de la religión y literatura francesa en la Sorbona. Entabló también amistad con Julio Cortázar de la que hablaremos más adelante por ser suficientemente significativa para este trabajo. También fue amiga de Rosa Chacel y de Octavio Paz, entre otros. Este

último el prologuista de *Árbol De Diana* (1962), su cuarto poemario, en el que ya se refleja su madurez como autora. Regresó a Buenos Aires en 1964 y publica sus poemarios más importantes: *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968) o *El Infierno Musical* (1971). Realizó entrevistas a autores importantes como Jorge Luis Borges, Roberto Juarroz y a Victoria Ocampo. En 1969 recibió la beca Guggenheim, lo que le permitió viajar a Nueva York, y en 1971 la beca Fulbright. Escribió en prosa *La Condesa Sangrienta* (1971). El 25 de septiembre de 1972, a los 36 años, se quitó la vida (Piña/ Venti 2021; Pizarnik/Ostrov 2012; Caulfield 2008).

3.1. El espacio individual de Pizarnik

Vegno in parte ove non è che luca.

Dante Alighieri

Para pensar y entender una obra habría que tener en cuenta todos los aspectos disponibles y no disponibles de quien la ha compuesto. Podríamos decir con Roland Barthes que “todo lo que ha sido dicho antes” (1984, 1987: 113) y todo lo que ha rodeado a la creación también “las fuentes extraliterarias en las que se apoya” permitiría fijar la atención en lo “no dicho” (González, 1997: 66). Esto es poco menos que inabarcable en un trabajo como el que nos ocupa, y si hablamos de Alejandra Pizarnik —quien, como escribió León Ostrov, era “inclasificable y única” y su entrega a la poesía “total, absoluta” (2012: 29)— afrontar los desafíos que agoten las dimensiones de su obra se convierte en horizonte imposible. De lo que se trata es de preguntarse qué supone la empresa literaria para las/los escritores/as y qué sentido tiene. El teórico Moretti se interroga también por el significado de esta tarea literaria, por el sentido, en definitiva, bajo los presupuestos tanto de Goethe (y la cultura clásica, la *klassik*), como de Marx y Engels de la cultura dialéctica. En palabras de Moretti:

That’s the point: world literature is not an object, it’s a problem, and a problem that asks for a new critical method: and no one has ever found a method by just reading more texts. That’s not how theories come into being; they need a leap, a wager—a hypothesis, to get started (2000: 55).

Se trataría por tanto de encontrar un punto de apoyo desde el que abordar las obras, una tesis o una apuesta intuitiva a partir de la cual comenzar a formular hipótesis válidas. Una de ellas, aplicable a mi juicio a la hora de afrontar la obra de Alejandra Pizarnik sería

si le faltó tiempo para llevarla a cabo, ¿era una gran empresa la que se proponía?, ¿cumplió el objetivo que se trazaba? Pues como decía Pasolini (1976: 92) cuando el autor muere aparece el montaje de su vida como relato en la lengua definitiva:

Mourir est donc absolument nécessaire *parce que, tant que nous sommes en vie, nous manquons de sens*, et le langage de notre vie (par lequel nous nous exprimons, et auquel nous attachons la plus grande importance) il est intraduisible : un chaos de possibilités, une recherche de relations et de significations sans solution de continuité. *La mort accomplit un fulgurant montage de notre vie* : elle en choisit les moments les plus significatifs [...].

Y como curiosamente asevera Walter Benjamin en 1936³: “Un hombre que muere a los 35 años es, en cada punto de su vida, un hombre que muere a los 35 años...”. Y es en este punto donde nos aventuramos a abordar la traslación de una escritora que murió a los 36 años.

Hay pues que acotar un espacio individual, superar diversos formalismos y referirnos al psicoanálisis apoyándonos en los diarios de la propia escritora (Pizarnik 2003):

Cuaderno de del 19 al 31 de julio de 1955: Mi madre quiere enviarme por un año a Israel (su intuición siempre al día: a los 12 años fui sionista). Así, volveré seria y renovada. ¡Madre, y el psicoanálisis! [...] Cuaderno de 1957 a 1960: Tengo que dejar el psicoanálisis. Tengo que reconocer, de una vez por todas, que en mí no hay qué curar. Y que mi angustia, y mi delirio, no tienen relación con esta terapéutica, sino con algo mucho más profundo y más universal (99).

Cuaderno 1960 a 1961: Peligro, peligro. No quiero caer nuevamente en el psicoanálisis (401). Cuaderno 1960 a 61: El psicoanálisis me ha hecho racional y desconfiada respecto de las cosas que deberían serme naturales como milagros, significados mágicos, etc. [...] Cuaderno de Buenos Aires de 1964 a 1968: *Lunes, 6 de julio* El psicoanálisis vuelve como noción salvadora. Y ello por el silencio de M. L. [...] Si puedo trabajar todos los días no necesito del psicoanálisis. No es cierto. Pero cuando me analizaba no hacía nada. ¿Hacer qué? No sé pero contra mi perpetua sensación de inutilidad no veo otra solución que el trabajo. De todos modos, quisiera acabar mi vida lo antes posible (409).

Decía Freud que “los instintos son entidades míticas”; por tanto, “el psicoanálisis pone de manifiesto que los mitos corresponden a necesidades psicológicas de las personas a través de ellos” [...] “El ser humano crea mediante la ilusión” (Real Torres, p. 258). En Pizarnik podríamos *casi* sentir el palpito de su mirada mistificadora (que arroja sobre la metamorfosis de los objetos) para huir de la abyección⁴. Pero esa huida en el espacio y en

³ Walter Benjamin en *El narrador* (1936), traducción de Roberto Blatt. Madrid: Editorial Taurus, 1991.

⁴ Curiosamente, “[...] los textos obscenos de Pizarnik se han mantenido marginales a su obra [...], señala Marcela Croce (2019: 232).

el tiempo, la acerca paradójicamente al texto (al tema) que desprecia. De este modo se debe considerar como mecanismo que explica algunos aspectos de la obra híbrida y fascinante, su *La condesa sangrienta*. La obra de Valentine Penrose no parece servirle como texto para ser traducido como primera traducción verbal, Pizarnik quiere convertir la traducción en un multiplicador del juego ficcional de la escritura y la lectura y un potenciador de la reflexión sobre el lenguaje de su mundo de objetos, cuerpos, relaciones y actos, utilizar un lenguaje inicial como cristalización de la novelista que siempre había querido ser. Ese deseo íntimo e inalcanzable. Así que la tarea de apropiación o reescritura está servida en el inconsciente de la autora. Maniobras orquestadas en la oscuridad, *La condesa sangrienta* de Penrose le está sirviendo como huida a otros territorios, sublima el deseo de horror y destrucción con otros género o autores, con otros métodos. Pizarnik escribe en sus diarios (2003: 405):

[...] me arrastré a ver *Ubú* fue por el deseo de ver masacrar y asesinar y exterminar y destruir. En el teatro no miré a nadie, quiero decir, estuve toda la noche —en los entreactos— mirando el suelo o el cielo, porque todo rostro humano me daba ganas de llorar a gritos. [...] Leí el *Sueño del Infierno*. El malhumor de Quevedo, su carencia de piedad. En ningún momento se le nota que le duelan los pecados. Lo que parece dolerle es el asunto de la inmortalidad del alma. [...] Pensé en el psicoanálisis. Sentí impaciencia por hablar con un analista y comenzarlo. Luego de los ejercicios de *relaxe* me olvidé del asunto.

3.1.1. *La escritura y las agujas del tiempo*

En la excelente investigación de la obra de Alejandra Pizarnik para el Centro Virtual Cervantes, Guzmán Urrero Peña señala, citando a Silvia Baron Supervielle⁵:

En cierto modo, se trata de “escribir sobre la escritura misma. En relieve, en hueco: cálamo, buril, cincel, diamante. Con las cifras y las agujas del tiempo. Sobre la tierra, con la horca o la rastra. Sobre la madera, con el cortaplumas y la flecha. Sobre el espacio, con la espada. [...] Solo por el movimiento, por la incisión”.

Como traductora, Alejandra Pizarnik nos dio la oportunidad de conocer en español textos de Antonin Artaud, André Breton, Paul Eluard, Marguerite Duras, Evgeni Evtuchenko, Friedrich Hölderlin, Michel Leiris, André Pieyre de Mandiargues, Pablo Picasso, Salvatore Quasimodo y poemas de Aimé Césaire, Henry Michaux, Yves

⁵Véase Centro Virtual Cervantes. Citado por Guzmán Urrero Peña: *La línea y la sombra*, traducción de Eduardo Paz Leston. Valencia: Pre-Textos, 2003, p. 107.

Bonnefoy y Léopold Sedar Senghor (Piña, 1991; Venti, 2006, Piña/Venti, 2021). Como notifica oportunamente Patricia Venti (2006):

Pizarnik, estaba dividida entre el idish-paterno, la lengua española aprendida en la cotidianidad y el francés-perfección formal, lengua literaria, con cuyos ritmos y retórica prestigiosa pensaba que podía expresarse mejor. Y a pesar de que nunca llegó a dominar el idioma prestado, aminoró el ansia de inscribirse en él, traduciendo obras y poemas de escritores franceses.

Sin embargo, Pizarnik escribe un texto extraño basado en un libro homónimo de la surrealista francesa Valentine Penrose que fue publicado por primera vez en una revista mexicana y en 1966 en la revista *Testigo* de Buenos Aires (André 2005:174). Una linfa púrpura y siniestra parecía haber circulado por los vasos quilíferos de esta elección: un personaje histórico siniestro, Erzsébet Báthory, una aristócrata húngara del siglo XVI acusada de asesinar a unas 650 niñas y adolescentes para obtener su sangre. ¿Qué atrajo a Valentine Penrose de Erzsébet Báthory? ¿Qué fascinó a Alejandra Pizarnik de Báthory y de Penrose? La leyenda y el horror son solo metáforas del mandato inconsciente de Pizarnik, del desafío al tiempo y de su poética.

Los demonios de la lengua habitan en la mansión gótica de los textos de Pizarnik y *La condesa sangrienta* es el extracto de ellos, pues la obra de Penrose inyectó en la escritora argentina el deseo/la necesidad de expresar sus fantasías más recónditas y reprimidas. ¿Por eso no le interesó traducirla? No lo sabemos. La obra de Penrose quizá fuera una excusa para construir su propio “castillo sangriento”, un *chateau*⁶ donde las palabras rojas y los fantasmas blancos camparan a su antojo. Un vocabulario coloreado a su capricho creativo con su paleta de pintora; por decirlo con palabras de Steiner cuando evoca las de Ismena de Hölderlin, “*Du scheinst ein rotes Wort zu färben*” («Tú pareces colorear de rojo una palabra» o «colorear una palabra roja») [...] Quiere llegar, por así decirlo, a los recursos arcaicos de una manifestación humana más inmediata, más corporal. Lo mismo que las estatuas arcaicas, que desagradaban al gusto clásico, las palabras tuvieron alguna vez los estridentes colores de su intención” (1990: 41). En este sentido, no es irrelevante para hablar de su obra mencionar que sus estudios de pintura

⁶ Remitimos a la página 20 del libro de Julio Cortázar *62/Modelo para armar* en edición de Bruguera (véase referencias bibliográficas): “—Quisiera un castillo sangriento— había dicho el comensal gordo”. Una confusión lingüística del protagonista y traductor argentino, Juan, que está leyendo el libro de Michel Butor *6.810.000 litres d'eau par seconde* (1965) de Chateaubriand y da pie a una asociación de ideas con el nombre del autor del libro.

con Juan Battle Planas, muy conocido en los círculos artísticos argentinos por un arte tan personal que combina el budismo zen con el psicoanálisis. Como refiere Carlota Caulfield (2008: 409): “She uses the three symbolic colors of red, white, and black, interlaced with green and lilac. Her poetry appeals directly to the senses like a painting”. El profesor e investigador Fernando Copello (2020) expresa así esta experiencia y la relación de la autora con la pintura:

antes de su muerte Alejandra Pizarnik estaba realizando [...] un collage, técnica que la acercaba a otra de sus actividades predilectas: las artes plásticas. Abundan en ella los ejemplos de intercambios entre pintura y poesía, como en el caso de su prosa «Juego Tabú», que es la transcripción literaria de un detalle de un cuadro de Pieter Brueghel el Viejo.

Dicho con el crítico y teórico literario estadounidense Fredric Jameson, la obra literaria “trae al ser, como por primera vez, la situación misma frente a la que al mismo tiempo es una reacción” (1989: 66). De este modo, la intención de lo reprimido brota sin cesar en la obra y en la vida de Pizarnik (*tanto monta...*) y esta se puede sentir y seguir en el recorrido de sus diarios. En el universo plasmado en la prosa de *La condesa sangrienta* de Pizarnik, el color no puede desligarse de la experiencia literaria; en concreto, el peso del rojo y del blanco remodela lo que García Berrio señalaba como “poeticidad expresivo-imaginaria” (1994: 32).

Rojo atizador en mano, Dorkó azuza a la prisionera quien, al retroceder —y he aquí la gracia de la jaula— se clava por sí misma los filosos aceros mientras su sangre mana sobre la mujer pálida que la recibe impasible con los ojos puestos en ningún lado. Cuando se repone de su trance se aleja lentamente. Han habido⁷ dos metamorfosis: su vestido blanco, ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver (Pizarnik 1971: 35).

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni admiración por ella. Sólo un quedar en suspenso en el exceso del horror, una 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 1971: 75).

En este orden de cosas y analizando los fundamentos de la melancolía y la textualidad, esa zona de “sombra” inexplorada, María Negroni se refiere al fragmento "El espejo de la melancolía" donde ella encuentra una clave secreta:

Al unir efectos de la bilis negra con las peripecias de Erzébet Bathory, la Alimaña de Cezthje, no solo consigue equiparar a la vieja *Dame Mérencolye* con la

⁷ Sic.

consciencia intensificada del propio yo (que no es otra cosa que un correlato de la consciencia de muerte) hace del hastío de la condesa un romance rojo e imposible, extrañamente parecido al acto de escribir (2000: 172).

Se refiere Negroni a que en la obra de Pizarnik hay “apenas una zona de sombra apenas transitable, saturada de trampas, de escombros esplendorosamente oscuros” (2000: 169). No es de extrañar que Alejandra pudiera admirar esta novela o biografía novelada de Erzsébet Báthory de Penrose, y a la propia escritora. Había muchos motivos para ello. El surrealismo, Francia, el vampirismo, (tal vez el cine), su admirado Cortázar, el lesbianismo... El escondite perfecto para distraer lo prohibido, lo aberrante, lo siniestro lo *Unheimlich*, el núcleo de lo angustiante en el *cuerpo del lenguaje*. Esa angustia que le lleva a escribir en su diario, el domingo 24 enero de 197, lo siguiente: “Traduje con Antonio la entrevista a Breton sobre Artaud. Alegría y alivio de hacer una tarea compartida. Angustia por la menstruación a destiempo. Humillación por esa angustia” (Pizarnik 2003: 335).

Estamos por tanto ante una obra inclasificable que María Negroni en el prólogo a *La condesa* de Penrose llama “guion moroso y fascinado”⁸, o “guion moroso y fascinado (Negroni, 2000)⁹; Patricia Venti (2006) denomina “traducción/reescritura/recensión de *La condesa sangrienta*” y “una reescritura/traducción de obras que son a su vez reescritura/traducción, de esta forma queda inaugurado un juego literario donde se pierden el original y la autoría”; Monterroso (2009) “un texto complejo, híbrido, entre la poesía, la prosa y la reseña literaria”; o Toro Ballesteros (2012) “un híbrido de horror y belleza”. Por nuestra parte, podemos pronunciarnos también en todos estos sentidos y hablar de una renovada recreación que integra dimensiones imaginarias en una poética inclusiva desde el punto de vista cultural y psicológico. Podemos aludir también al mestizaje a partir del texto de Penrose que nos muestra a la traducción como un modo de crear y recrear formas y temas de la literatura en otros contextos, diferentes a sus orígenes concretos. Como es sabido (y Pizarnik lo ha contado con amplitud en sus diarios), a partir de una reseña de *La condesa sangrienta* de Penrose, es decir, gracias a la lectura de la obra y de la “reseña” que escribió sobre ella, se potenció la reflexión sobre el lenguaje y contempló la obra como la reescritura de un mundo de objetos, cuerpos, relaciones y

⁸ “El castillo omnipresente, por fin, también se duplica en la jaula de la novela de Penrose y esta en el guion moroso y fascinado que escribirá, años más tarde, Alejandra Pizarnik” (1996: 11).

⁹ “Ha sido apenas mejor la suerte de *La condesa sangrienta*. Durante mucho tiempo se leyó el guion moroso y fascinado de Pizarnik como si Valentine Penrose no existiera” (2000: 170).

actos, y las dos lenguas utilizadas (francés y español) diseminaron, por así decir, la cultura y la geografía cristalizó en la matriz hispana de la literatura y del lenguaje, en “su” *La condesa sangrienta*. Así es, la pasión por la reescritura anima desde siempre la literatura singular¹⁰. Hacer consciente lo que otras literaturas practican inconscientemente es loable e inteligente: la angustia ajena de las influencias se convierte entonces en exhibición y goce de las apropiaciones y las recreaciones, sin que ese (*agon*)ico combate con el *cuero* íntegro de la literatura reste un ápice de originalidad e inventiva a esta propuesta. Más bien al contrario.

Por tanto, Pizarnik se atreve a componer/descomponer/recomponer las piezas que elabora a partir de la lectura de Penrose; dispone y ordena el contenido a su antojo, desecha lo que no le interesa y la enciclopedia de la asesina en serie se somete al mismo número de capítulos que el original; pero, eso sí, reducido a lo esencial, un acto creativo que propone una lectura múltiple y por tanto perversa. De este modo, la interrogación de Venti al comienzo de su artículo, “¿Plagio o intertextualidad?”, podía ser desplazada de su condición genuina, fuera de lugar o “out of place” (Said, 2000) que sería, desde luego, la perspectiva más adecuada. No en vano, esta investigadora utiliza a Borges al comienzo de su artículo¹¹ y establece el mismo juego de espejos con las dos obras, basándose en la genial idea del escritor argentino, en uno de sus relatos más celebrados, de un extraño escritor simbolista francés (Pierre Menard) cuyo proyecto más ambicioso era la reescritura íntegra y literal del *Quijote* de Cervantes¹².

El catedrático Juan Jesús Zaro también se refiere de otro modo a la intertextualidad y a la traducción de textos literarios planteando, por otra parte, una serie de interrogantes sobre el concepto de “retraducción” que no ha sido, dice, “excesivamente explorado en Traductología” y señala:

Lo que sí parece evidente es que se trata de un concepto ligado íntimamente a los de reactualización textual e intertextualidad, manejados desde hace tiempo por la Literatura Comparada y al más reciente de “lecturabilidad” o “legibilidad” (*readability*) manejado por la Lingüística Aplicada, un término complejo que se refiere tanto a la comprensión de significados por parte del lector como a la carga

¹⁰ Una prueba de ello en el caso de Pizarnik es cómo denominó *La condesa sangrienta* de Valentine Penrose como “un vasto poema en prosa”. Cualquiera que haya leído la obra de Penrose podría pensar que el proyecto artístico de Pizarnik ha devorado la obra de la escritora surrealista: o bien, con un lazo inextricable, la ha neutralizado.

¹¹ “La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”.

¹² “Pierre Menard, autor del Quijote”, incluido en *Ficciones, Obras completas* (volumen II; 1941-1960) pp. 32-39.

emocional transmitida por un texto, que puede variar a lo largo del tiempo” (Zaro 2007: 24).

Dicotomía la de la escritura, duda metafísica que permite el acercamiento reflexivo pero irreverente a la obra del/de la escritor/a que pretende “salvar y diluir esa distancia de respeto” (Ruiz Casanova 2020: 8). María Negroni abunda a su vez en ciertos aspectos del proceso de reescritura de Pizarnik, cotejando la única obra teatral de la autora argentina *Los poseídos entre lilas* (1969) y *Final de partida* (1957) de Samuel Beckett:

Nadie, según creo, dijo nunca que *Los poseídos entre lilas* es una reescritura casi calcada de *Final de partida* de Samuel Beckett. El dato no es irrelevante: él sólo basta para invalidar por completo uno de los aspectos centrales de la teoría interpretativa que, sobre estos textos, elaboró Cristina Piña, una de las estudiosas que más se ha ocupado de Alejandra Pizarnik en Argentina (2000: 169).

Tanto Javier Izquierdo Reyes (2003) como Sandra Buenaventura (que ya estudió a Pizarnik en su tesis doctoral) resaltan de un modo u otro el proceso de reescritura llevado a cabo por Pizarnik, Buenaventura¹³ en concreto en estas dos obras, tomando la terminología de Gerald Genette e instalándose en el espacio hipertextual de “Los poseídos entre lilas”, la última de las cuatro partes la obra.

3.1.2. Reescribir/ reescribir...

Como muchas escritoras anteriormente (Elena Garro, por ejemplo¹⁴), Valentine Penrose (1898-1978), nacida Boué, fue una de las poetisas más eminentes de su generación, según Paul Éluard —quien además prologó dos de sus libros—. Formó parte del grupo surrealista, conoció a Picasso, Man Ray y Max Ernst, entre otros. Apenas conocida por sus obras, sí lo sería por su marido, el pintor Roland Penrose. Sin embargo, además de escribir *La condesa sangrienta*, esta escritora y artista francesa fue autora de diversos libros de poemas (uno de sus temas principales el amor lésbico¹⁵), “ilustrados por Max Ernst, Miró, Man Ray, Eileen Agar y Antoni Tapies, entre ellos *Herbe á la Lune* (1935), con prólogo de Paul Eluard, *Poèmes* (1937), *Dons des Féminines* (1951), *Les Magies* (1972) y varias obras en prosa, entre ellas *Opéra de Marthe* o *Nouveau Candide*” (Negroni 2000: 171). Así mismo tradujo a Lorca, fue chófer del ejército, escribió poesía,

¹³ Véase <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/12/13-buenaventura.pdf>.

¹⁴ Véase *Fajas* (2016): <http://www.zgrads.com/fajas-elena-garro/>.

¹⁵ *Herbe a la lune* (1935), o *Dons des féminines* (1951) o *Les Magies* (1972)

escribe artículos en revistas relevantes como *La Révolution Surrealiste* de André Breton; hizo cameos en películas míticas como *La edad de oro* (Buñuel y Dalí 1930) o en cortos como *La Garoupe* (Man Ray 1937).

Se puede y se debe practicar una lectura extendida y rica de estas dos autoras en relación con una bisexualidad activa en la que lo femenino, desde el punto de vista del deseo y del sexo, juega un papel importante tanto en su vida como en su obra. Como es sabido, las primeras relaciones entre lesbianismo y vampirismo aparecen en época temprana, inspiradas en la leyenda que rodea a la condesa Erzsébet Báthory quien utilizaba la sangre de mujeres jóvenes, entre otras cosas para obtener placer sexual:

Beginning in the 1930s, the vampire subgenre has persistently given exposure to implicit and explicit lesbian images. These images generally reflect the sexual rather than the supernatural. That is, instead of presenting their immortality, thirst of human blood, and great physical strength, the presentation of lesbian vampires focuses on their sexual desires (Dufour 2012: 2).

La independencia y la literatura están íntimamente ligadas en la cultura patriarcal, como señala acertadamente Beatriz Gimeno Reinoso:

[...] la mujer madura que seduce a jovencitas y que provoca la destrucción de sus víctimas y muy a menudo la suya propia es una mujer independiente, es decir, que no depende de ningún hombre y si bien su imagen recurre a la literatura con intención pornográfica, también lo hace como advertencia para todas aquellas que pudieran sentirse tentadas a llevar este estilo de vida (2008: 147).

Es obvio que cargamos con el peso de la tradición. Según Rousseau: “El ingenio femenino es una carga para el marido, los hijos, los criados, para todo el mundo... siempre trata de comportarse como un hombre”¹⁶. Sophie Dufays, en una comparativa entre la cineasta Lucrecia Martel y la poeta Olga Orozco, explica que los temas habitualmente adjudicados a la “escritura femenina” o a la construcción literaria del género femenino se constituyen y fundan en relación con el lenguaje y la visión. “Primero, se encuentran en la obra de Martel, como en los textos en prosa de Ocampo, de Lange, de Orozco o de Pizarnik” (2016: *passim*). En este sentido se nos hace difícil suscribir “la inocencia terrible” de Alejandra Pizarnik, de la que hablaba Ivonne Bordelois, a pesar de que esta poeta y lingüista argentina

¹⁶ Citado por Joanna Russ (1983) en *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, traducción de Gloria Fortún, editorial Dos Bigotes, versión Kindle, 2018.

conoció muy de cerca a Pizarnik a veces y en ese sentido cobran un interés especial las distintas respuestas ensayadas en relación con la pregunta que formula al comienzo de su contribución “¿Puede una poeta maldita hablar de la inocencia o representarla?” (Bonato, 2021: 34).

Pizarnik no construye un relato inocente ni terrible de sí misma a través de su obra, la ambigüedad de su pulsión vital es enteramente femenina, pero no deja de estrellarse contra el muro de los prejuicios, la ideología patriarcal, la maldad social. En el relato “Una traición mística” (con epígrafe de Éluart), publicado en *La Gaceta de Tucumán*, San Miguel de Tucumán, 22 de febrero de 1970, dos años antes de morir, narra lo siguiente:

Nada prueba que no clavó agujas en mi imagen, hasta resulta extraño que yo no le haya enviado mi fotografía acompañada de agujas y de un manual de instrucciones. ¿Cómo empezó esta historia? Es lo que quiero indagar, pero con voz solamente mía y eliminando todo designio poético. No poesía sino policía. [...] ¿Y por qué no me quedé allí y no morí? Era el sueño de la más alta muerte, el sueño de morir haciendo el poema en un espacio ceremonial donde palabras como amor, poesía y libertad eran actos en cuerpo vivo (Pizarnik 2001: 69-70).

La lujuria de la mente se introduce en el espacio ceremonial de las palabras; la mística en la inmortalidad y el éxtasis, “en cuerpo vivo”, es un refinamiento que va más allá del tópico de la inocencia terrible (o “ángel terrible”). La escritora argentina no quiere traicionar su espíritu genuino; de ahí el revelador juego de palabras, el juicio antitético “poesía/policía” que representa una traición simbólica. En este texto rompe con la experiencia mística tan cercana a la tradición de la poesía española. Porque el sueño de morir está siempre al final de todo espacio construido por Pizarnik. Entonces sí, quizá esta poeta maldita no esté llamada a representar la inocencia.

3.1.3. *tal vez crear...*

Con el paso de los años, los estudios sobre el proceso creativo en la obra de Pizarnik se expanden. Entre la amplia exploración ensayística sobre la autora argentina, nos interesa introducir una reflexión sobre sus búsquedas de ficcionalización, de ese núcleo abrasador de la escritura, donde fragmentos de prosa poética den oportunidad de vivir a la escritora múltiples experiencias, tal vez antagónicas a la forma genérica elegida. Es decir, un descenso infernal al grado cero del deseo, la sumisión a la carne en su manifestación más obscena y menos idealizada.

Ya hemos señalado anteriormente con María Negroni que las zonas de “sombra” están inexploradas en su obra. Las traslaciones en la oscuridad trazan una línea equívoca donde ocultar Eros, carnalidad y deseo y por tanto su propia voz desnuda de complejos. Entre tanto, el cuerpo y el alma de Alejandra, esta condesa malograda del cuento de hadas de la literatura, se hace “carne” de reescritura cuando nos acercamos a la relación que mantuvo con Julio Cortázar. El tema de *62/ modelo para armar* de Cortázar y *La condesa sangrienta* de Pizarnik ha sido tratado por Silvia Scarafia y Elisa Molina (1998) por María Elisa Zurita y Mónica Sánchez Gavier (1998). No podemos entrar en los caminos inextricables de esta amistad, vamos a limitarnos a contrastar los textos de Cortázar¹⁷ y a recordar entre otras cosas un aspecto conocido del escritor y traductor argentino, esto es, su afición a la literatura vampírica¹⁸. ¿Hasta qué punto influyó en Pizarnik, en sus búsquedas constantes? ¿En su lado “sombrio”? En todo caso, lo que importa concretar dentro de los innumerables estudios sobre la autora es la importancia que tuvo esta relación en el devenir de su escritura, de su lenguaje y de su vida truncada. No sorprende leer este fragmento de Cortázar en su último libro:

[...] su sentimiento de la condesa que se había definido en la esquina de la rue Monsieur le Prince y la rue de Vaugirard , no porque en esa esquina hubiera nada que pudiese recordarle a la condesa como no fuera quizá un pedazo de cielo **rojizo** y un olor a **húmedo** que salía de un portal [...] O acaso lo blasfematorio, la transgresión continua en que había debido moverse la condesa (si se aceptaba la versión de la leyenda, la **crónica mediocre** que Juan había leído años atrás, tanto tiempo antes de Hélène y de Frau Marta y de la casa del basilisco en Viena), y entonces la esquina con el cielo **rojizo** y el portal mohoso se aliaban a la inevitable conciencia de que era nochebuena para facilitar el paso de la condesa [...] a la condesa tenía que haberle gustado particularmente la sangre en una noche como esa, entre campanas y misa del gallo el sabor de la **sangre** de una muchacha retorciéndose atada de pies y manos mientras tan cerca los pastores y el pesebre y un cordero que lavaba los pecados del mundo. De manera que este libro comprado un momento antes (Cortázar 1982[1968]: 16-17).

En *Salvo el crepúsculo*, último libro de Cortázar publicado poco después de su muerte en 1984¹⁹, un conjunto de textos acumulados durante cuatro décadas, se advierte la intertextualidad difusa con esa parte de la obra de la poeta argentina que escribió después de conocerlo personalmente. La influencia del contacto externo o interno referido a la inclusión de un elemento de una obra dentro de otra, que diría Genette, “una operación

¹⁷ No entraremos a comentar las diferentes referencias a la atribución de ser el personaje la Maga por parte de Pizarnik a pesar de haberlo desmentido Cortázar.

¹⁸ Se dice que tenía una gran colección de literatura *pulp* de vampiros.

¹⁹ Del que no llegó a corregir las pruebas.

sobre los significados latentes en el lenguaje, la sociedad o la cultura” (Saussy 2016: 131). Como mordiscos inteligentes en el seno de las filias de Pizarnik. El escritor parece marcar el cuerpo simbólico de la escritora para hacerlo suyo, poseerlo por entero con un método sadomasoquista de desnudamiento y revelación. Si no, ¿a qué se refiere Cortázar con “crónica mediocre”? Son estos excesos verbales y lujuriosos los que nos deslumbran en el capítulo titulado “La noche de las amigas”. El escritor argentino habla de “un cuaderno de suavísimo papel y tapas de seda amarilla” que guardó “virgen mucho tiempo” regalado por una mujer que jugaría el juego —una especie de ritual lésbico— que describe en una breve introducción:

[...] la noche de las amigas entrevista desde mi atalaya solitaria, mirón de mi propia linterna mágica, de mis marionetas reales o convocadas por un exorcismo de novelas y poemas, todas ellas dándose al juego de la noche, midiéndose y hablándose y queriéndose y burlándose, todo tan lesbiano sin serlo y siéndolo, todo tan de ellas como lo había conocido o querido o solamente imaginado por una foto [...] (1984: 165).

En la edición de Alfaguara que manejo, los poemas se reproducen manuscritos, como si el editor no se hubiera atrevido a ponerlos en letra de imprenta, tal vez para dejar constancia de esa letra menuda del argentino; *letra escarlata* que pudiera transmitir el pecado y la culpa, que pudiera acusar a “esas amigas reales e imaginarias, a las muertas y a las vivas” (ibidem). Uno de estos poemas, titulado “Aquí Alejandra” y que por extensión no puedo reproducir completo, es una convocatoria erótica, geografía canal donde se mezclan lo surreal y lo gótico, y dice lo siguiente:

Bicho aquí,
aquí contra esto,
pegada a las palabras
te reclamo.

Ya en la noche, vení,
a es la noche, vení,
no hay nadie en casa
Salvo que ya están todas
como vos, como ves,
intercesoras,
llueve en la rue de l'Eperon
y Janis Joplin.

Alejandra, mi bicho,
vení a estas líneas, a este papel de arroz
dale abad a la zorra,
a este fieltro que juega con tu pelo

Bicho, de acuerdo,
 vaya si sé pero es así, Alejandra,
 acurrúcate aquí, bebé conmigo,
 mirá, **las he llamado**,
 vendrán seguro las **intercesoras**,
 el party para vos, la fiesta entera,
Erszebet,
 Karen Blixen
 ya van cayendo, saben
 que es nuestra noche, con el pelo **mojado** [...]

 qué rejunta, qué **húmedo** ajedrez,
 qué maison close de telarañas, de Thelonious,
 que larga hermosa puede ser la noche
 con vos y Joni Mitchell
 con vos y Hélène Martin
 con las **intercesoras**
 animula el tabaco
 vagula Anaïs Nin
 blandula vodka tónico [...]

 Aquí, bichito. Quieta. No hay ventanas ni afuera
 y no llueve en Rangoon. Aquí los juegos. (1984: 283-289).

“Si el significado es contextual”, como cree Haun Saussy, “una comparación razonada no será sobre objetos o textos, sino sobre la relación de los objetos a sus contextos que son los que hacen posible su significado” (2016: 128). En este sentido, se hace muy pertinente observar los mecanismos verbales en este poema (énfasis míos) y pensar en su significado profundo. Y por qué no, rebajando algo el nivel cultural, quizá descubriríamos misterios mundanos ocultos en los textos de ambos escritores: la huida del deseo a través de la niebla de la condesa, la exploración de otras leyes para un proceso creativo que es múltiple y cambiante. Tal vez otras artes se ponen literalmente “ante los ojos” (Moretti 2005: 11), tal vez hay que expandir el campo literario. *Estas muertas están muy vivas*, podría gritar si se lo propusiera este fan de los vampiros en sus escritos más íntimos y secretos.

Si las vampiras escribieran el mundo... Conoceríamos de primera mano el máximo nivel de expresión que acompaña la historia de Erzsébet Báthory, la honda intensidad sexualizada de las vampiras de la literatura que se inspiraron en su figura legendaria: *Christabel* (1797) de S. T. Coleridge o *Carmilla* (1872) de J. Sheridan le Fanu, por poner dos ejemplos. Y en este “crepúsculo” cortazariano/pizarnikiano nos asaltaría la mirada escópica, la pulsión investigadora, la búsqueda obsesiva de conocimiento que angustiaba por otra parte a Pizarnik. Hipótesis y preguntas, simples y

personales, ¿qué significa todo esto? Interpretar la literatura mediante la construcción de verdaderos modelos hipotéticos que orienten la desorientación o los tabúes paralizantes de la fuerza reflexiva. Hipótesis problemáticas sobre la posibilidad de diseccionar un texto y, al mismo tiempo, elevar su capacidad de observación para relacionarlo con otros textos similares, a fin de unificar las perspectivas mediante conceptos o nociones operativas que digan algo sobre el funcionamiento del sistema y su relación con otros sistemas. La primera hipótesis, por ejemplo, sería si la intertextualidad difusa alrededor de *La condesa sangrienta* es una solución simbólica de un conflicto psíquico con una sexualidad no admitida socialmente ni aceptada psíquicamente. La segunda, íntima y genérica, ¿Cortázar lo sabía “todo” y lo expresó tanto en *62/ Modelo para armar* como en el breve prólogo a “La noche de las amigas” y en los poemas manuscritos de *Salvo el crepúsculo*? Y por último, nos preguntamos si la obra de Alejandra Pizarnik cobra una trascendencia narrativa con su muerte, el deseo de restauración de Eros y Tánatos aliados mediante un suicidio ritual para dar una salida imposible a un inaceptable/rechazable lesbianismo que no se supera con la tarea creadora.

4. CONCLUIR NO ES TERMINAR

La obra de Pizarnik es única y transgresora, las soluciones simbólicas provisionales que fue dando en su obra mediante lo que podríamos denominar una intertextualidad difusa son respuestas creativas a situaciones de parálisis del pensamiento o de la energía vital. Llevando la respetuosa y devota contraria a algunas de las tesis de Apter anteriormente citadas (“la traducción es el asalto edípico a la lengua materna/ la traducción es la pérdida traumática de la lengua materna”), la traducción es una gran conquista del idioma y también, cómo no, de nuestra cultura hispana, de nuestra lengua materna. Un logro enorme. Como los holandeses han ido ganado terreno al mar, así las lenguas ganan terreno al contacto con otras.

Vida y literatura son elementos decisivos, como la útil distinción entre ficción y dicción (Genette 1991) que tanto juego da al análisis literario. Jordi Doce y Andrés Sánchez Robayna dicen que “la traducción literaria (¿y qué decir de la poética! ‘Constituye antes que nada un enmarañado, difícil, apasionante asunto de estética’. Todo parece quedar subordinado a este hecho determinante, empezando por los valores que consideramos básicos” (2007: 15). Escritores y poetas siempre han traducido, señala

Doce. Miguel Gallego Roca cita a Piglia para afirmar que “a veces es preciso cambiar de lengua para salir del epigonismo, traducir, cambiar de lugar, emigrar o exiliarse, introducirse en la incomodidad existencial de una cultura fracturada, en constante tensión con la cultura extranjera” (2007: 23). Se podría sostener que la traductora Pizarnik ha sido sacada del olvido por la poeta Pizarnik a través de una obra inclasificable. Si, como sugiere Gallego Roca, las traducciones son consideradas obras literarias (2007: 28), podemos acordar que la de Alejandra Pizarnik ha sido/ está siendo rescatada gracias a su traducción e interpretación y en tensión con las diferentes culturas que han interferido felizmente en ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alighieri, Dante (1987). *Divina Commedia*, texto crítico della Società Dantesca Italiana, ventunesima edizione (completa), Milano: Ulrico Hoepli editore.

Alighieri, Dante (1989). *Divina Comedia*, prólogo y traducción de Ángel Crespo. Barcelona: Círculo de Lectores.

André, María Claudia y Eva Paulino Bueno (2008). *Latin American Women Writers: an Encyclopedia*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group.

André, María Claudia y Patricia Rubio (ed.) (2005). *Entre mujeres. Colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*. Providencia, Santiago de Chile: RIL editores.

Banda, Fernando García de la (1993). “Traducción de poesía y traducción poética”. En *III Encuentros Complutenses*, Centro Virtual Cervantes.

Barthes, Roland (1984). *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y la escritura*, traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987.

Barthes, Roland (1970). *El imperio de los signos*, prólogo y traducción de Adolfo García Ortega. Barcelona: Seix Barral, 2007.

Bassnett, Susan (2011). *Reflections on Translation*. Ontario: Multilingual Matters.

Bassnett, Susan and Peter BUSH (2006). *The Translator as Writer*, New York: Continuum.

Bassnett-Mcguire, Susan (1980). *Translation Studies*, London: Methuen. Edición revisada en London: Routledge, 1991.

Benjamin, Walter (1936). *El narrador*, traducción de Roberto Blatt. Madrid: Editorial Taurus, 1991.

Berman, Antoine (1989): «La traduction et ses discours», en *Meta*, 34(4), 672– 679.

Bonatto, Virginia (2021). [Revisión del libro *3 poetas 3. Ensayos sobre la infancia en la obra de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y María Elena Walsh* por F. Copello, M.

Letourneur y L. Valverde (comps.)]. *Orbis Tertius*, 26 (34), e221. <https://doi.org/10.24215/18517811e221>.

Bordelois, Ivonne (2005). *La palabra amenazada*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Borges, Jorge Luis (1992). "Pierre Menard, autor del Quijote". En *Ficciones, Obras completas* (volumen II; 1941-1960). Barcelona: Círculo de lectores, pp. 32-39.

Copello, Fernando (2020): "La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik: diálogos entre creadores, desencuentros y reescrituras". En *Quaina*, Université d'Angers, (hal-02901564) https://quaina.univ-angers.fr/IMG/pdf/copello_fernando_res_mc_illustrations_bio_v2_jv.pdf

Cortázar, Julio (1968): *62/Modelo para armar*, Barcelona: Bruguera, 1982.

Cortázar, Julio (1984) *Salvo el crepúsculo, herederos de Julio Cortázar*, 1984. Madrid: Alfaguara, 1985.

Croce, Marcela (dir.) (2019). *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña. Del Neoliberalismo al Mercosur: Críticas e industrias culturales (1970-2010)- Tomo VI*. Córdoba (Argentina): Editorial Universitaria Villa María.

Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura política y memoria en Argentina 1960-2002*. Buenos Aires/ Providencia, Santiago de Chile: Editorial Melusina/ RIL editores.

Diccionario de variantes del español: <https://xn--diccionariovariantespaol-4rc.org/>

Doce Jordi (ed.) (2007). *Poesía en traducción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Dos Santos, Francisca Eugênia y Esteban Alvarado (2012). "Traducción literaria y sus implicancias en la construcción de la cultura". En *Núcleo*, 24(29), 217-245. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97842012000100009&lng=es&tlng=es.

Dufour, Eve (2012). "Lesbian Desires in the Vampire Subgenre". En *The Journal of Historical Studies*, Vol. 1, No. 1 (Spring 2012) University of Toronto Mississauga.

Dufays, Sophie (2016): *Infancia y melancolía en el cine argentino: De la ciénega a la rabia*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Biblos.

Ferré, Rosario (1990). *El coloquio de las perras*. San Juan: Editorial Cultural.

García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.

García Yebra, Valentín (1981). "Ideas sobre la traducción y problemas de la traducción literaria". En *Équivalences*, 12e année-n.º1, pp. 1-13. <https://doi.org/10.3406/equiv.1981.1046>.

Genette, Gerard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil: París.

Genette, Gérard (1991): *Fiction et diction*. París: Éditions du Seuil.

Gimeno Reinoso, Beatriz (2008). *La construcción de la lesbiana perversa: Visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación*. Barcelona: Gedisa.

- González, Fernando (1997). *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- González López, María Cristina (2005). *Visión sociopolítica en la novelística de Silvia Bullrich*. Universidad Complutense de Madrid. <https://elibro-net.uma.debiblio.com/es/lc/uma/titulos/87750>
- Gullón, Ricardo (2006) *Poesía y traducción (nota a una antología)*. Edición digital a partir de *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Año 2, núm. 21 (15 septiembre 1947), p. 8. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía de los herederos del autor. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1q7>
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La literatura considerada como un acto socialmente simbólico*, traducción al español de Tomás Segovia. Madrid: Visor.
- Molloy, Sylvia (1997). *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México DF: FCE - El Colegio de México.
- Montenegro, Rodrigo D. (2009) “La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik: una poética en el límite. El horror de la belleza; la belleza del horror”. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/condsang.html>
- Morales, Dionicio (2000) *Conjuros y divagaciones*. México DF: UNAM.
- Moretti, Franco (2005). *La literatura vista desde lejos*, traducción Marta Pino Moreno. Barcelona: Marbot Ediciones, 2007.
- Moretti, Franco (2000). “Conjeturas sobre la literatura mundial”. En *New Left Review*, 3, pp. 65-76.
- Negróni, María (2000) . "Alejandra Pizarnik: Melancolía y cadáver textual". *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 12. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/12>.
- Osorio, Jaime (2015). “El sistema-mundo de Wallerstein y su transformación: Una lectura crítica”. En *Argumentos (México, D.F.)*, 28(77), 131-154. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952015000100007&lng=es&tlng=es.
- Pasolini, Pier Paolo (1976). *L'expérience hérétique*, traducido del italiano por Anna Rocchi Pullberg. París: Payot.
- Penrose, Valentine (1962). *La condesa sangrienta*, prólogo de María Negróni, traducción de M.^a Teresa Gallego y M.^a Isabel Reverte. Buenos Aires: Interzona Editora, 1996
- Piña, Cristina y Patricia Venti (2021). *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*. Barcelona: Lumen.
- Piña, Cristina (1991). *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta.
- Pizarnik, Alejandra /León Ostrov (2012). *Cartas*, ed. Andrea Ostrov. Villa María: Eduvim. Lumen.
- Pizarnik, Alejandra (2003). *Diarios*, edición de Ana Becció. Barcelona: Lumen.

- Pizarnik, Alejandra (2001). *Prosa completa*, prólogo de Ana Nuño, ePub.
- Pizarnik, Alejandra (2000). *Poesía completa*. Barcelona, Lumen.
- Pizarnik, Alejandra (1965). *La condesa sangrienta*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo 2012.
- Pizarnik, Alejandra. Cervantes Virtual:
<https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/pizarnik/default.htm>.
- Real Torres, Carolina (2002). “El valor didáctico del mito posibilidades de análisis”. En *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas* n.º 13, pp. 255-268
- Ruiz Casanova, José Francisco (2020). *Traducir la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Russ, Joanna (1983). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, traducción de Gloria Fortún, editorial Dos Bigotes, versión Kindle, 2018.
- Sáez, Daniel *et al.* (2012). *Últimas tendencias en traducción e interpretación*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Said, Edward (2000). *Out of Place: A Memoir*. London: Vintage.
- Saussy, Haun (2016). *Lo que Borges le enseñó a Cervantes: Una introducción a la literatura comparada*, edición de César Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva. Madrid: Taurus.
- Scarafia, Silvia y Elisa Molina (1998). “Escritura y perversión en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik y *62/Modelo para armar* de Julio Cortázar». En ed. María Elena Legaz, *Un tal Julio: Cortázar, otras lecturas*. Córdoba (Argentina): Alción.
- Steiner, George (1990 [1987]). *Antígonas: La travesía de un mito universal para la historia de Occidente*, traducción Alberto L. Bixio, Barcelona: Gedisa.
- Streppone, María Victoria (2020). “La construcción de modelos femeninos de Victoria Ocampo entre 1920 y 1940: reconsideraciones sobre Margherita Sarfatti y Virginia Woolf”. En *Historia Crítica*, n.º 77: 111-132. <https://doi.org/10.7440/histcrit77.2020.05>.
- Toro Ballesteros, Sara (2012), “Un híbrido de horror y belleza: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”. En *Letral*, número 8.
- Urrero Peña, Guzmán. Centro Virtual Cervantes
<https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/pizarnik/obra/aventuras.htm>.
- Velasco Rengel, Carmen (2016). “Fajas”. En *Zero Grados*: Universidad de Zaragoza. <http://www.zgrados.com/fajas-elena-garro/>.
- Venti, Patricia (2006). “La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”. En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 32,
- Venti, Patricia (2003). “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik”. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo23/numero/pizarnik.html>

Venti, Patricia (2008). “Alejandra Pizarnik: pública y secreta”. <http://patriciaventi.blogspot.com/2008/04/la-traduccin-como-contrapunto-y-fuga-en.html>

Zaro, Juan Jesús (2007). “En torno al concepto de Retraducción”. En Juan Jesús Zaro y Francisco Ruiz Noguera (eds.) *Retraducir: una nueva mirada: la retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.

Zonana, Víctor Gustav (1997). “Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik”. En *Revista signos*, 30 (41-42), 119-144. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09341997000100008>

Zurita, María Elisa y Mónica Sánchez Gavier (1998). “Un encuentro... Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik”. En María Elena Legaz (ed.), *Un tal Julio: Cortázar, otras lecturas*. Córdoba, Argentina: Alción.