PATRICIA VENTI GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid

La traducción como reescritura en la *Condesa Sangrienta* de Alejandro Pizarnik

1. ¿Plagio o Intertextualidad? [1]

La obra visible que ha dejado esta escritora es de fácil y breve enumeración. Sus auténticos amigos han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. He dicho que la obra visible de Pizarnik es fácilmente numerable. Examinado con esmero su archivo particular, he verificado que consta de las obras que siguen:

1) En un ligero volumen de veintidós páginas y dieciocho centímetros de envergadura, Pizarnik concentra los textos de *La última inocencia* (Buenos Aires, Ediciones Poesía, 1956. Reeditado en 1976 por Ed. Botella al Mar, junto con *Las aventuras perdidas*)
2) Con un título alegórico, llega a los lectores la nueva obra de Alejandra, *Las aventuras perdidas* (Buenos Aires, Altamar, 1958)
3) La rama editorial de la revista *Sur* publica este año *Árbol de Diana* (Buenos Aires, Sur, 1962)
4) Se edita el poemario *Los trabajos y las noches* (Buenos Aires, Sudamericana, 1965)
5) *Extracción de la piedra de locura* (Buenos Aires, Sudamericana, 1968)
6) *Nombres y figuras* (Barcelona, Colección La Esquina, 1969)
7) *El infierno musical* (Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1971)
8) *Los pequeños cantos* (Caracas: Árbol de Fuego, 1971)

Hasta aquí la obra visible de Pizarnik, en su orden cronológico. Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa. Pizarnik no quería componer "otra" Comtesse Sanglante -lo cual es fácil- sino "La" Comtesse Sanglante. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Valentine Penrose. El método inicial que imaginó era relativamente sencillo: conocer bien el francés, recuperar la imaginaria surrealista, olvidar la historia de la Europa en guerra, ser Valentine Penrose. Pizarnik estudió ese procedimiento pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser, de alguna manera, Penrose y llegar a La Comtesse Sanglante le pareció menos arduo -por consiguiente, menos interesante- que seguir siendo Pizarnik y llegar a La Comtesse Sanglante, a través de las

[1] El texto ha sido armado con fragmentos del cuento de Borges "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 444-450.

Traducción y Multiculturalidad. VENTI GARCÍA, Patricia. La traducción como reesc...
Centro Virtual Cervantes

experiencias de Pizarnik. "Mi empresa no es difícil, esencialmente" leo en otro lugar de la carta que Pizarnik me escribió: "Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo."

¿Por qué precisamente La Comtesse Sanglante? dirá nuestro lector. La carta precitada ilumina el punto. "La Comtesse Sanglante", aclara Pizarnik, "me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo lo diré? inevitable. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto 'original' y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita". A pesar de esos tres obstáculos, la fragmentaria Comtesse Sanglante de Pizarnik es más sutil que en Penrose. El texto de Pizarnik y el de Penrose son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza).

Es una revelación cotejar La Comtesse Sanglante de Pizarnik con la de Penrose. La escritora argentina, por ejemplo, escribió:

> Envíame noventa gatos, pues tú eres la suprema soberana de los gatos. Ordénales que se reúnan viniendo de todos los lugares donde moran, de las montañas, de las aguas, de los ríos, del agua de los techos y del agua de los océanos. Diles que vengan rápido a morder el corazón de... y también el corazón de... y el de... Que desgarren y muerdan, también, el corazón de Megyery el Rojo. Y guarda a Erzébet de todo mal.[2]

Penrose, en cambio, escribe:

> Envíame noventa gatos, pues tú eres la suprema soberana de los gatos. Ordénales que se reúnan viniendo de todos los lugares donde moran, de las montañas, de las aguas, de los ríos, del agua de los techos y del agua de los océanos. Diles que vengan rápido a morder el corazón de... y también el corazón de....y el de...Que desgarren y muerdan, también, el corazón de Megyery el Rojo. Y guarda a Erzébet de todo mal.[3]

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina es al principio una descripción verosímil del universo. He reflexionado que es lícito ver en La Comtesse Sanglante "final" una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros -tenues pero no indescifrables- de la "previa" escritura de nuestra amiga. Desgraciadamente, sólo una segunda Pizarnik, invirtiendo el trabajo de la anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...

Pizarnik (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.

2. Juego de Espejos

La labor del crítico, se ha dicho, consiste en interpretar lecturas. Y en última instancia en *plagiar*, es decir, su cometido no es comentar sino reescribir, traducir, convertirse en la voz deseada. Así pues, para adentrarnos en el complejo mundo de Alejandra Pizarnik, nos hemos apropiado del cuento de Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote" y hemos establecido un complicado juego de espejos y autorreferencias donde el binomino autoridad/originalidad ha quedado anulado.

---

[2] Pizarnik, A., *Prosa Completa*. Barcelona: Lumen, 2002, p. 292.
[3] Penrose, V., *La condesa* sangrienta. Madrid: Siruela, 1987, p. 108.

Traducción y Multiculturalidad. VENTI GARCÍA, Patricia. La traducción como reesc...
Centro Virtual Cervantes

La literatura, al igual que los espejos, no sólo crea obras, también genera "duplicaciones" o "simulacros", propiciando al mismo tiempo, el exilio de quienes las "escriben". Es decir, la estructura narrativa cambia con su lectura, con su reescritura, de modo que el texto en su recorrido especular va superponiendo infinitud de imágenes, máscaras, que socavan la autoridad de la palabra y de su productor, para construir una escritura fragmentaria, *rizomática*. La fractura de la unidad conlleva la perdida del núcleo, de la referencia absoluta. Sin punto de sutura, la composición unitaria del libro estalla en mil pedazos poniendo en evidencia la apropiación de las referencias. Menard, como traductor y transcriptor del *Quijote*, no reconstruye una nueva versión a partir de nuevas interpretaciones, todo lo contrario, instaura una fisura en el mismo texto, que lo convierte en distinto, sin sentido primigenio. Asimismo la autora argentina, traduce y reescribe obras ajenas para "falsearlas y tergivesarlas". Y Valentine Penrose (también lectora, traductora y reescritora) "arma" su biografía novelada utilizando documentación histórica y otras monografías relativas a la vida de la condesa húngara Erzsébet Bathory. En consecuencia, *El Quijote* de Menard, *La Comtesse Sanglante* de Penrose y *La Condesa Sangrienta* de Pizarnik son una copia de una copia, una simulación de un reflejo. Entonces, vemos que la escritura pizarnikiana se pierde en un intrincado laberinto de relaciones intertextuales, en el cual, tanto el lector como su autora participan de una "doble productividad", como espejos y reflejos, como receptor y traductor que cita la novela de Penrose. En los autores citados reconocemos las huellas dejadas por sus lecturas, pero sólo como un *reflejo* sobre una superficie plana. El lector debe recorrer una geografía de fantasmas vinculados a los fragmentos, mientras el espacio laberíntico desmiembra la identidad del yo. Y aunque el narrador, al otro lado del espejo, solicita que la magia de las palabras y las metáforas sirvan de barquero, solo existe un mundo de imitación y olvido. Porque las obras literarias, en este caso *El Quijote*, *La Comtesse Sanglante* y *La Condesa Sangrienta* son 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.

3. La Lengua: Los Orígenes

Alejandra Pizarnik pertenece a la categoría de escritoras suicidas, y su vida continúa siendo críptica para el gran público. Detrás del personaje se esconde una persona que provoca una gama de sentimientos contrapuestos en quienes la conocieron. Cada año aparecen en el mercado correspondencias, recuerdos, testimonios, películas, que ofrecen de ella la imagen de una poeta marginal y conflictiva, *enfant terrible*, fea, mala, incapaz de llevar adelante una vida adulta. Desde finales de septiembre 1972, fecha en que se suicidó, se la ha considerado como "poeta maldita". Seguramente sus circunstancias personales (mujer, judía e hija de emigrantes, sus excesos sexuales, su esquizofrenia y posterior suicidio), han contribuido a confundir el "yo" poético con el creador, atribuyéndole al ser real las notas del mito personal que todo artista construye a partir de su arte. Además su intento por transponer la vida a la escritura y viceversa, la elevó a categoría de leyenda en la poesía argentina. Por otra parte, la mayoría de los estudios y antologías se han concentrado en su producción poética, dejando de lado la escritura autobiográfica que refleja el desencuentro entre las exigencias sociales y los requerimientos de una voz autónoma construida en lo privado, al margen de la vida pública. 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

Traducción y Multiculturalidad. VENTI GARCÍA, Patricia. La traducción como reesc...
Centro Virtual Cervantes

de que nunca llegó a dominar el idioma prestado, aminoró el ansia de inscribirse en él, traduciendo obras y poemas de escritores franceses.

El idish fue usado por Pizarnik como lengua clandestina, salvoconducto de sí misma. Con el horizonte ruidoso y a la vez inarticulado del idish familiar y de su sordera fonética se hace más comprensible, por ejemplo, su elección -sin interpelación posible, de una sola vía- de Nerval, Rimbaud, Trakl, Jarry, la cual se hace mucho más compleja cuando se advierte que dicha elección tiene otro término subyacente, el de la lengua propia que se le resiste.[4] La obsesión por la palabra, por encontrar esa palabra exacta que la configure, en suma, por *ser* su lenguaje, es una constante de su obra. En su caso la práctica del idish fue preponderantemente auditiva y contextual, y aunque importante, no llegó a desplazar al castellano. No obstante, este particular "bilingüísimo" que vivió en los primeros años de su constitución intelectiva, tiene que haberle asaltado numerosas veces. El manejo del español, el hablar y escribir gramaticalmente "correcto" se tornó en una obsesión, ya que el hablar *bien* era un requisito imprescindible para ser aceptado en su entorno social. En su cotidiano discurrir, los apuntes se van enlazando con algunos abecé de su práctica de escritura:

> Mi falta de ritmo cuando escribo. Frases desarticuladas. Imposibilidad de formar oraciones, de conservar la tradicional estructura gramatical. Es que me falta el sujeto. Luego, me falta el verbo. (...) Esto se debe a la falta de sentido de mis elementos internos...[5]

El proceso de autodestrucción del propio lenguaje poético queda patente en varios de los textos póstumos. Según Piña[6], el abandono del discurso prestigioso, aprendido de los poetas franceses, se debe a un reconocimiento de que éste no respondía en plenitud a su carácter de "otra", de "errante", de "excluida", de "judía" en un país y una tradición católica. En el "otro" discurso, el que se encuentra fuera del canon, entra la sexualidad, la risa, el carnaval, la violencia y la destrucción.

Con frecuencia las mujeres se debaten entre una lengua materna y una lengua social que no tienen derecho a poseer y aun menos a ejercer, puesto que deben mantenerse niñas o al menos dar una imagen infantil de si mismas. En Pizarnik el deseo de oponerse a la autoridad, la llevó a utilizar el francés como lengua de expresión. La necesidad de hallar una lengua propia, una patria, la condujo a renegar de lo heredado y a sentir que la escritura no le brindaba un refugio:

> ...la lengua natal castra/la lengua es un órgano de conocimiento/del fracaso de todo poema /castrado por su propia lengua /que es el órgano de la re-creación /del re-conocimiento /pero no el de la re-surrección / de algo a modo de negación...[7]

En su acción de escribir desde un idioma distinto al español hay un gesto subversivo porque la interacción social de la forma lingüística original es rechazada:

> "Ayer después de haber leído "La vida es sueño" sentí un dolor increíble al pensar que esa fuera mi lengua. Mi actitud será infantil. Lo es, sin duda. Pero mi sufrimiento era real y casi decido "olvidarme" del español y comenzar a escribir en francés."[8]

---

[4] Catelli, N., "Invitados al palacio de las citas" en *El Clarin.com* [En línea] 14 de septiembre 2002. Disponible en internet: <old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00501.htm>

[5] Pizarnik, A., *Diarios*. Barcelona: Editorial Lumen, 2003, p. 364.

[6] Piña, C., *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Ed. Botella al Mar,1999, p 83.

[7] Pizarnik, A., *Poesía Completa*. Barcelona: Lumen, 2000, p. 398.

[8] Pizarnik, A., *Diarios*, en *opus cit.*, p. 280.

Traducción y Multiculturalidad. VENTI GARCÍA, Patricia. La traducción como reesc...
Centro Virtual Cervantes

Si bien la producción literaria pizarnikiana en su mayoría fue escrita en español, en París, realizó una serie de textos en francés que también tradujo. Llama la atención que aún no se haya estudiado el lugar que ocupa la traducción en su obra. En su período de formación (los años 1954-1959) Alejandra aprendió francés con el deseo de irse a Francia y encontrar allí la oportunidad de asimilar los modelos literarios:

> "...mi madre habla de enviarme a Francia. Mi tía me habla en francés. Recito un poema de Verlaine y canto la Balada de Guitry..."[9]

En el país galo, la escritora argentina publicó una serie de poemas en las revistas *Les Letrres Nouvelles*, *La Nouvelle Revue Française*[10] y además escribió una serie de textos directamente en francés que ella misma vertió luego al español.[11] A partir de 1965, a su regreso a Buenos Aires, se vinculó estrechamente con el grupo *Sur*, cuya adhesión le brindó la oportunidad de apropiarse de la literatura internacional y ejercer la traducción como método de lectura y reescritura de lo referencial. En términos semejantes a los utilizados por Walter Benjamin en su ensayo "la tarea del traductor"[12], Pizarnik concibe la traducción como un modo de leer, interpretar y reconstruir un texto. El discurso del "otro" y su irreductible alteridad quedan neutralizados porque las distancias entre el original y la traducción, la lengua extranjera y la lengua materna se anulan. Y aunque siempre existe una distancia entre el *original* y la traducción, ambos son producto de creaciones reorganizadas, cortadas, suprimidas, imaginadas, de versiones anteriores. De esta forma, todo texto es fragmentación de lo ya fragmentario. Palabras de otros, palabras para destruir la Voz, todo origen.

Asimismo, no debemos olvidar que toda elección es una manera de usurpación del texto ajeno para hacerlo funcionar de un modo concreto y que toda traducción lleva implícita una interpretación. El discurso del traductor es un discurso crítico y de cada palabra surge un mundo de connotaciones y evocaciones, de preguntas sin respuestas. Al traducir a otra lengua, el que descodifica el texto comprende mejor al autor que éste a sí mismo, en tanto que, al traducir, debe reconstruir conscientemente en el texto lo que este último había escrito en su propia lengua, quizás sin plena conciencia. La selección y extracción que efectúa Pizarnik de *La Comtesse Sanglante*, remite no sólo a elección entre textos de un escritor, sino a la de autor entre autores. La escritora eligió -de manera casi exclusiva- aquellas zonas presentes en su historia, personalmente co-vividas (en la historia de su tiempo) presentes como mito, fijas en un tiempo edénico. Se trata, como observa Martínez Fernández[13], de una escritura abierta donde el sujeto polifónico es compilador, traductor y editor. El escritor puede refundir textos de otro autor y transformarlos en una pieza única o bien los ensambla de tal forma que la voz queda diseminada en un conjunto de voces fragmentadas.[14] En el caso de la condesa pizarnikiana, cabría hablar de la relación de coherencia entre dos o más

---

[9] Fragmento suprimido de *Diarios*. Entrada de agosto 1955. Pizarnik Papers, Archivo 1, carpeta 5. Biblioteca de la Universidad de Princeton.

[10] Pizarnik, A., "Poèmes" en *Les Lettres Nouvelles* n° 16,1961; "Les tiroirs de l'hiver" en la *Nouvelle Revue Française* 113, 1962; "Poèmes" en *Les Lettres Nouvelles* n° 39, 1963.

[11] "Poemas franceses": Legajo de hojas manuscritas y mecanografiadas, corregidas a mano, 22 pp., 1962. La serie permanece inédita y se encuentran en la biblioteca de la Universidad de Princeton.

[12] Benjamin, W., "La tarea del traductor", en Miguel Ángel Vega (ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción.* (Trad. H. P. Murena). Madrid: Editorial Cátedra, 1994, pp. 285-297.

[13] Martínez Fernández, J. E., *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.

[14] Pizarnik en sus últimos textos (*La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, *Poseídos entre lilas*) construye el discurso a partir de injertos/cortes/añadidos que muestran su costura. En ellos existe una heterogeneidad de textualidades así como niveles de sobreescritura. Los fragmentos se acoplan exhibiendo sus suturas y se articulan de forma "monstruosas". El lenguaje se utiliza para transgredir los códigos del género literario.

Traducción y Multiculturalidad. VENTI GARCÍA, Patricia. La traducción como reesc...
Centro Virtual Cervantes

textos; cuya forma más explícita y literal es la cita; la menos explícita, el plagio.[15] Por otra parte, Steiner propone en *Presencia reales*[16] tres categorías de recepción y de crítica: "lectura bien hecha", silenciosa, que acoge al texto en su seno; la recreación en una nueva producción artística, igualmente primaria, pero que recoge -y por ello, en sí crítica- la obra anterior, y por último la traducción. Pizarnik lleva a cabo dichas secuencias de lectura-selección/traducción y reproducción. Ahora bien, cada texto, cada original es un recorrido, una cita que reitera otros muchos textos, porque traducir es tambien citar, llevar a otro lugar en la estructura sígnica entera para injertar el contexto mismo con todo el texto, en otro contexto histórico[17] En este sentido el original es ya una traducción, no un original. Así tenemos ante nosotros dos fenómenos conexos entre si; por un lado la traducción y por el otro la intertextualidad. Ambos convergen en un mismo punto: la reescritura.

4. Alejandra Pizarnik, autora de *La Comtesse Sanglante*

En el año de 1957 se editó en Francia por primera vez la novela de Valentine Penrose[18] titulada *La Comtesse Sanglante*[19] y en 1962 fue editada por Mercure de France. La autora surrealista viajó hasta los Cárpatos para recopilar documentación sobre Erzsébet Báthory y en poco tiempo su biografía novelada se convirtió en un libro de culto entre los intelectuales de los años 60. Al publicarse, Alejandra Pizarnik quedó cautivada por el personaje y comenzó a trabajar en la idea de traducir/seleccionar trozos de aquel texto para *comentarlo* en una revista literaria. En ese mismo período, comenzó una serie de poemas[20] donde trataba el tema del sexo y el silencio, unido a la abstracción del lenguaje. La traducción/reescritura/recensión de *La Condesa Sangrienta* la realizó paralelamente a la composición poética de *Los trabajos y las noches*, proceso que duró dos años. Su "reseña" apareció primero en "Diálogos"[21] y después en "Testigo". [22] En forma de libro, fue publicado por la editorial argentina Aquarius en 1971.

---

[15]Martínez Fernández escribió que <<la intertextualidad genettiana, definida por la relación de copresencia entre dos o más textos (cita, plagio, alusión), interfiere con los fenómenos de hipertextualidad o producción de un texto por derivación de otro anterior por transformación simple o por transformación indirecta (las relaciones de hipertextualidad son, para Genette, la transformación de un texto anterior y la imitación estilística)>> (2001, p. 62) Y Culler sostiene que <<la intertextualidad es tanto el nombre para referirse a la relación de una obra con determinados textos previos, como la afirmación de que leer una obra es ubicarla en un espacio discursivo en el que se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre texto y lectura>> (1979, p. 114).

[16] Steiner, G., *Presencias reales*. Barcelona: Editorial Destino, 1992.

[17] Gómez Ramos, A., *Entre Líneas*. Madrid: Visor Dis, 2000, p. 112.

[18] Valentine Penrose (1898-1972) nació en Gascuña-Francia, se casó con Roland Penrose y estuvo vinculada al surrealismo parisino de entreguerras. Entre sus libros figuran diversos poemarios, ilustrados por Max Ernst, Miró, Man Ray, Eileen Agar y Antoni Tapiès. Algunos de sus libros son *Herbe à la Lune* (1935, con prólogo de Paul Eluard), *Poèmess* (1937), *Dons des Fèminines* (1951), *Les Megies* (1972) y varias obras en prosa, como *Opéra de Marthe*, *Nouveau Candide* y la mencionada *La Comtesse Sanglante*.

[19] La versión en castellano es de 1987, y la editó Siruela, Madrid.

[20] Los textos aparecieron en *Sur* 284 (1963) y fueron los siguientes: "Se prohíbe mirar el césped", "Buscar", "En honor de una pérdida", "Las uniones posibles". En 1964 se publicó también en la misma revista (nº 291, noviembre-diciembre) una reseña crítica sobre *El ojo* de Alberto Guirri. Allí, Pizarnik comenta un poema titulado "Ejercicios con Breughel", y destaca entre otras cosas que cada cuadro del pintor está "presentado con su crimen y casi todos tienen un crimen que exhibir" (p.87). En esas palabras se encubre/descubre su afinidad/comunicación con el tema de la violencia que desarrollará más tarde en *La Condesa Sangrienta.*

[21] Pizarnik, A., "La Condesa Sangrienta" en *Diálogos* V, julio-agosto 1965, México, pp. 55-63.

[22] Pizarnik, A., "La Condesa Sangrienta" en *Testigo*, año 1, nº 1, Buenos Aires, 1966.

Traducción y Multiculturalidad. VENTI GARCÍA, Patricia. La traducción como reesc...
Centro Virtual Cervantes

Pizarnik catalogó su *artículo* como "reseña", sin embargo más allá de los juegos etimológicos que podemos realizar a partir de los términos *commentun /comminiscor*[23], el tratamiento literario que efectuó la escritora sobre el texto, rechaza la definición que nos da el diccionario de *comentario*: "juicio, parecer, mención o consideración que se hace, oralmente o por escrito, acerca de alguien o algo."[24] Estructuralmente está compuesta por once fragmentos, cada uno con títulos y epígrafes diferentes. En ellos se muestra más que se narra, como si se tratara de un álbum de fotos de los momentos más intensos de la novela de Penrose. Dentro del conjunto se aprecian frases en cursiva que nos remiten directamente a *La Comtesse Sanglante*. Pero este rasgo no es exclusivo de la escritora argentina, recordemos que en los años sesenta y setenta muchos autores latinoamericanos utilizaron la intertextualidad como método de escritura. La excepcionalidad pizarnikiana no se sustenta en la "originalidad" -sabiendo que nadie escribe desde la nada y en mayor o menor medida todo texto es un mosaico de citas, un collage de frases anteriormente dichas- sino en la forma como utilizó imágenes inquietantes, violentas, para enfrentar al lector a sus propios miedos. La fascinación y el terror que produce las viñetas de *La Condesa*, se debe a que Pizarnik " (...) crea un desorden que provoca destellos en los fragmentos de un gran número de órdenes posibles en la dimensión, sin ley ni geometría, fragmentos de lo heteróclito."[25] Entendemos que lo decisivo en *La Condesa* es la peculiar articulación del material literario. El lector queda sobrecogido porque lo desee o no, es al mismo tiempo testigo y partícipe de la acción, hay una implicación directa. La narradora utiliza severidad y pudor en cuanto a lo sexual, y suscita en su conjunto ocultamientos que conducen al lector a zonas secretas que están más allá del principio de placer y donde se inscribe lo inarticulado del goce.

Ahora bien, aunque entre los textos de Penrose y Pizarnik se establece una relación especular, la glosa pizarnikiana posee elementos diferenciadores. *La Condesa Sangrienta* se inscribe dentro de la tradición mitológica de la crueldad masculina y el empleo de elementos tradicionales de la novela gótica [ambientación (paisajes sombríos, bosques tenebrosos, un castillo con su respectivo sótano, criptas y pasadizos), brujas, formulas mágicas, amuletos, gatos, etc] tiene el fin de mostrar sus propios fantasmas y sobrecoger al lector. De igual forma está próxima al mundo de los cuentos de hadas[26] pero los cambios no ocurren a título de compensación moral, como castigo o recompensa, sino que son indicios y consecuencia de la esencia de un mundo subterráneo y maléfico. Lo ficcional en el texto comienza cuando los arquetipos universales o insignificantes miedos infantiles, simbolizan un miedo real que el lector reorganiza como propio. La condesa de Penrose mantiene en todo momento un distanciamiento con el lector, esto lo hace a través de los tiempos verbales, la historia está narrada en pasado; en cambio Pizarnik involucra directamente al lector con el texto, narra en presente de manera que el tiempo no transcurra, se congele en el instante mismo de la acción. En la novela se narra la vida y crímenes de Erzsébet Báthory, a la vez que se realiza una revisión histórica de la época; en cambio en la "*reseña/comentario*" se utiliza el personaje como excusa para hacer de la maldad un tema de pensamiento, de autorreconocimiento. En *La Comtesse*, hay escenas fuera del castillo, ella se desplaza a fiestas, viaja a Viena, y se dirige de un lugar a otro. El personaje pizarnikiano actúa dentro de sus recintos, vive

[23] Según la etimología al realizar Pizarnik un "comentario", sería una "comentadora", es decir "una persona inventora de falsedades o ficciones". (Diccionario de la Lengua Española, Vigésima Segunda Edición)
[24] Diccionario de la Lengua Española, Vigésima Segunda Edición.
[25] Foucault, M., *Les mots et les choses*. París: Gallimard, 1966, p. 9.
[26] Según Todorov (1974, p. 43) en un texto maravilloso el origen de los fenómenos sobrenaturales no producen una reacción de vacilación o miedo para los personajes o lectores. Los cuentos de hadas pertenecen a este género y presentan un conjunto de tres caras: a) La mística, que mira hacia lo sobrenatural. b) La mágica, que lo hace hacia la naturaleza (esencial en Fantasía). c) El espejo del desdén y de la piedad, que mira hacia el hombre.

Traducción y Multiculturalidad. VENTI GARCÍA, Patricia. La traducción como reesc...
Centro Virtual Cervantes

en una morada espejo, el espejo de la melancolía, como la madrastra de Blanca Nieves, en un castillo donde no se oyen los gritos de terror de sus víctimas. En cuanto a lo lingüístico, en la condesa pizarnikiana hay una marcada sobriedad en las descripciones, así como una articulación fragmentaria.

Por otra parte, el texto de la escritora argentina nos acerca a su "obra secreta", cuyas formas genéricas son de diferentes clases: prosas armadas con fragmentos de poesía, poemas con una selección léxica no "canónica", textos dramáticos/paródicos donde se insertan poemas dentro de las réplicas, y textos que no son ni poesía ni narración, sino una agrupación de frases sin sentido que exhiben sus suturas y se articulan en formas "grotescas". *La Condesa Sangrienta* se adscribe a lo que se denomina "género híbrido" (donde conviven ensayo, narración y descripciones poéticas) pero más allá de su clasificación genérica, dicha escritura encubre una técnica de escritura, una forma que *devora* el origen, la referencia:

> El artículo de la condesa debería servirme, principalmente, para no desconfiar de mi prosa (...) Ojalá hubiera tomado nota del "método" empleado. No olvido, sin embargo, que me dejaba llevar hacia la elocuencia: hacia el barroquismo (...) Ahora bien: estuve trabajando en él unos dos meses y creo que el último mes trabajaba unas siete u ocho horas diarias. Leí, además, varios libros de temas semejantes. Pero nada me impide trabajar así en los relatos. Oh sí: falta el límite. (...) Falta el límite de la condesa. (...) Único método de trabajo: tener un modelo. Evoco el artículo de la condesa: así debería ser mi libro.[27]

De esta manera, la escritora argentina transformó su escritura en lectura, donde los límites entre narrador, lector, autor ficcionalizado y traductor se difuminan confundiéndose. Así pues, sus deseos por ajustarse a un "modelo" y usarlo como recipiente, fracasó porque "una estructura nunca está fija, ésta cambia con su lectura, con su reescritura, de tal modo que jamás se puede fijar ni su significante, ni su significado, y con esto, nunca se puede determinar su referente produciendo una ausencia total de significación, de estructura."[28] Pizarnik, sujeto-lector, se perdió en cada libro, cada signo, y estableció la *búsqueda* como único y último sentido del acto creador.

[27] Pizarnik. A., *Diarios*, en *opus cit.*, pp. 416, 480.

[28] Toro, A. de., Borges/Derrida/Foucault: *Pharmakeus/Heterotopia* o más allá de la literatura ('*hors-littérature*'): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval, en A. de Toro/F. de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges. Pensamiento y Saber en el siglo XX.* Frankfurt am Main: Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1999, p. 148.

Traducción y Multiculturalidad. VENTI GARCÍA, Patricia. La traducción como reesc...
Centro Virtual Cervantes

Traducciones realizadas por Alejandra Pizarnik

ARTAUD, A., "Poemas", en *Rev. Internacional de Poesía*, Año 2, nº 6, julio de 1965.
_ "Poemas", en *Sur*, nº 294, 1965, pp 40-55.
_ Fragmento de "Van Gogh, le suicidé de la societé", en *El cielo.* Buenos Aires: año 1, nº 2, diciembre. 1969.
_ *Textos*. Buenos Aires: Editorial Aquarius, 1971.
BONNEFOYS, I., "Poemas", en *Sur*, nº 278, 1962, pp. 7-11.
_ "Trasponer o traducir Hamlet", en *Sur*, nº 289/290, 1964, pp. 61-67.
_ "Poemas", en *La Nación*, Suplemento, 28 de noviembre de 1971, pp. 1-2.
BRETON, A. y P. ELUARD, *La Inmaculada Concepción*. Buenos Aires: Edic. La Flor, 1972.
DURAS, M., *La vida tranquila*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.
EVTUCHENKO, E., "Dos poemas de Evtuchenko", en *Indice*, febrero de 1962.
HÖLDERLIN, F., "Mitad de la vida y Canto del destino", en *El cielo*. Buenos Aires: año 1, nº 2, diciembre de 1969.
LEIRIS, M., "De la literatura considerada como una tauromaquia", en *Sur*, nº 31, 1968, pp. 12-31.
PIEYRE DE MANDIARGUES, A., *La marea*, en *Diálogos*, nº 26, 1969.
_*La marea*. Buenos Aires: Ed. Acuarius, 1971.
PICASSO, P., El deseo atrapado por la cola. (Inédito) 1967.
QUASIMODO, S., "Día tras día" (en colaboración con María Cristina Giambelluca) en *Obra Completa*. Buenos Aires: Sur, 1959.

Traducción y Multiculturalidad. VENTI GARCÍA, Patricia. La traducción como reesc...
Centro Virtual Cervantes

Traducción y Multiculturalidad. VENTI GARCÍA, Patricia. La traducción como reesc...
Centro Virtual Cervantes