
Una lengua en erección. Las reverberaciones sadeanas de Alejandra Pizarnik



Cristian Molina

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Rosario

molacris@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 4/5/2022. Fecha de aceptación: 10/8/2022

Resumen

Nos proponemos leer las reverberaciones de las imágenes sadeanas en las múltiples escrituras de Alejandra Pizarnik: en su correspondencia, diarios, textos en prosa y poemas. Ello supone redefinir lo sadeano como un modo de la imaginación —y, por ende, del pensamiento— que no se circunscribe a lo “sádico” como práctica sexual, ni tampoco como obra del marqués de Sade, sino que se presenta en tanto configuración singular de lo sensible que atraviesa los tiempos y las culturas. Nos interesa señalar cómo fue leída por la crítica la relación de Alejandra Pizarnik con el marqués de Sade, solo a partir de la atención sobre un conjunto de textos breves y en prosa. A diferencia de estas polémicas, sostenemos que las imágenes sadeanas reverberan en toda la escritura de Pizarnik, trazando momentos de intensidad variable y poniendo en discusión la idea de una temporalidad lineal que oficiaría de pasaje de una escritura a otra. Lo pizarnikiano de las imágenes sadeanas aparece, a veces en simultáneo, en una superposición con el masoquismo, así como en una monstruosidad femenina y lesbiana que desata una lengua de las monstruas corporal y risible que apenas aparece en sus poemas.

■ **Palabras clave:** Alejandra Pizarnik, imagen, sadeano, monstruo, lengua.

An erect tongue. The Sadean reverberations of Alejandra Pizarnik

Abstract

We intend to read the reverberations of the sadean images in the multiple writings of Alejandra Pizarnik: in her correspondence, diaries, prose texts and poems. This means redefining the sadean as a mode of imagination —and, therefore, of thought— that is

not limited to the «sadistic» as a sexual practice, nor as the work of the Marquis de Sade, but rather is presented as a unique configuration of the sensible that crosses times and cultures. We are interested in pointing out how the relationship between Alejandra Pizarnik and the Marquis de Sade was read by critics, based only on a set of short texts in prose. Unlike these controversies, we maintain that sadean images reverberate throughout Pizarnik's writing, tracing moments of variable intensity and questioning the idea of a linear temporality that would officiate as a passage from one writing to another. The Pizarnikian aspect of sadean images reverberates, sometimes simultaneously, in a superposition with masochism, in a feminine and lesbian monstrosity that unleashes a bodily monster language that barely appears in her poems.

Keywords: Alejandra Pizarnik, Imag, Sadean, Monster, Lenguaje.

Lo sadeano como imagen

En *Queerland* (2011), de Gabby De Cicco —compilado, además, en su poesía reunida en *Transgénica* (2019)— la voz poética, durante la primera parte del libro, revisita el amor entre mujeres a partir de una composición de imágenes sadeanas: “Canto beatnik. Látigo/ y cepo, oscuro. Codicia/ correrse/ en la mismísima boca/ del abismo” (De Cicco, 2019: 116). En esa imagen, el latigazo de Gabby se da sobre la cultura en general que, en la segunda parte del libro, termina de reconfigurar una zona de la tradición y de los artivismos en relación con *La cautiva* de Esteban Echeverría. A esta, la lee como un loquerío *queer* y monstruoso presente ya en las proximidades de “El Matadero” como uno de los orígenes posibles de la literatura argentina, según David Viñas (1964), pero no se trata de esta —la obra seleccionada como tal—, si no de aquella que tiene como protagonista a una mujer cautiva en lo salvaje. Es un desvío que, luego, en la voz poética, resuena otra vez, sadeanamente: “Me dijeron que todo/ lo que está fuera/ de la ley es criminal (...) Sólo me queda/ por hacer un espacio nuevo/ con lo descubierto: aquello/ que está del lado del criminal/ donde nací, sin siquiera/ sospecharlo” (De Cicco, 2019: 138). Como lectores, comienza a reverberar un modo *queer*, sadeano y feminizado de la “Literatura argentina”, sintagma que, además, da título a la segunda parte del libro. *Queerland*, así, se convierte en un movimiento que multiplica lo fundacional de la literatura argentina, a partir de cuerpos lesbianos, criminales y cautivos por lo salvaje.

Aunque también, en un meneo sinuoso e imaginario, expande ese origen, a fuerza de inscripción y de escritura, sobre la contemporaneidad y el pasado reciente de la literatura argentina. *Queerland* se convierte en un magma inclausurado que hace comparecer dichas reverberaciones, cada vez, en diferentes inflexiones poéticas y temporales, por ejemplo, en las escrituras de Susana Thénon, o incluso en las de Diana Bellesi, entre otras, que son citadas en el libro, además del propio presente de los dolores vertidos sobre la comunidad LGBTTIQ+, como la muerte de la Pepa Gaitán, producida por los propios actos sádicos del orden cisheteropatriarcal encarnado en la figura paterna de un suegro que no pudo más que odiar: “fusilada, presa del bestiario/ que crea la ignorancia y la barbarie” (De Cicco, 2019: 144). La tierra *queer* de De Cicco da vuelta las dicotomías sarmientinas: la barbarie recae en el orden cisheteropatriarcal, que es también el campo, el pueblo, como geografía afectiva que regresa, en varios momentos, donde hay víctimas que son mujeres, lesbianas y criminales. En ese imaginario que, por un lado, anuda sexualidad, política, crueldad, goce y literatura y que, por el otro, desestabiliza los valores considerados correctos —y legales— de una cultura, es donde reverbera con intensidad eso que llamamos sadeano. Se trata, sin embargo, de un destello, no de una inscripción que clausura el sentido téticamente de una estética o de una escritura; es decir, que oficia como fuerza, una más, que la atraviesa, pero que se constela, por eso mismo, con otras escrituras

y prácticas culturales, como *Queerland* mismo pone en evidencia: una tierra queer/sadeana de la literatura argentina, que habitan muchxs.

Queerland, entonces, nos permite adentrarnos en varios de los problemas que supone eso que llamamos imagen sadeana. Como señala José Amícola en el libro *Una erótica sangrienta* (2016), hay que precisar una distinción de entrada. No se trata de imágenes sádicas meramente, si no sadeanas. Mientras lo sádico se restringe a una tipología sexogenérica relativa a prácticas sadomasoquistas y a una constitución psíquica, lo sadeano refiere a una configuración de lo sensible cuya máxima coagulación se dio en la escritura del marqués de Sade (aunque no le pertenece) y que excede la mera adscripción de problemas relativos a la sexualidad, aunque esta sea, muchas veces, pero no siempre, uno de sus aspectos relevantes, en tanto es allí donde una perspectiva materialista radical se hace presente. Por lo tanto, en este trabajo, lo sadeano no es solo una “erótica” o una “pornología”, términos que suelen aparecer en sus constelaciones de sentido.

Existe una enorme tradición crítica que, a partir de la categoría de imaginación o fabulación, redefine algunos de sus problemas. George Bataille (2005) utiliza la categoría “imaginación sádica” para referirse a la conciencia de un goce (sexual) desencadenado hasta su propia destrucción. En la perspectiva de Annie Le Brun (1986), sin embargo, el estudio de la obra de Sade le permite señalar que eso que comparece en la imaginación sadeana es un materialismo radical, donde el cuerpo tiene un lugar imprescindible. Pero en todo caso, como plantea Oscar del Barco (2004), en la escritura del marqués de Sade se presenta “una complejidad inespecífica”; es decir, una que avanza —a veces, contradictoriamente— en diversos niveles y que no se deja reducir ni a un género ni a una disciplina del conocimiento, ni siquiera a una ideología. Barthes (1977) advierte que en las operaciones de Sade existiría una combinatoria de figuras que tienden a exasperar las clasificaciones. Lo que estxs autorxs identifican como lo sadeano de Sade es, entonces, hasta aquí, una imaginación inespecífica, de la desclasificación, en la combinatoria de determinadas imágenes materiales o del goce (sexual). Estas particularidades fueron leídas desde distintas perspectivas como: un teísmo hereje del insulto profano (Klossowski, 1970), el fantasma del placer, deseo y goce fusionados en un imaginario (Agamben, 2011), una política ilustrada y racional de la destrucción (Adorno y Horkheimer, 1998), un fantasma del amo y el esclavo que permea políticamente las relaciones (Lacan, 1988; Žižek, 1998); una transgresión cultural como orgasmo a partir de la escritura (Foucault, 2014); una monstruosidad pasional y destructiva de la escritura en tanto materia (Rosa, 2002); una ética sexual que produce una primera —aunque violentada— liberación del sexo (Beauvoir, 1955; Butler, 2003), una erótica sangrienta, como propone José Amícola (2016) para definir un sensorio común con el masoquismo y, opuestamente, una heterogeneidad radical con el masoquismo, según Deleuze (2001).

Tales diferencias en torno de la concepción sobre lo sadeano en Sade son sintomáticas de su complejidad inespecífica. Pero en la mayoría de los casos, también indican que lo sadeano moviliza una contraeconomía de valores culturales a partir de imágenes extremadamente corpo-materiales o sexuadas; a veces, crueles, otras liberadoras. Es un aspecto que ha estado siempre presente en las discusiones y lecturas: se trata de imágenes que corroen una valoración consensuada como virtud, bien o normalidad para posicionarse desde su contracara, a veces cruel o criminal; otras veces, liberadora; otras, viciosa, inmoral o ilegal. Es por este motivo, como imaginación inespecífica que despotencia unos valores para potenciar otros invaloreados o desvalorados, que promueve una ambivalencia axiológica inclasificable, a punto tal que, incluso en la lectura crítica de un mismo autor se puede afirmar tanto el carácter revolucionario como conservador de lo sadeano, o se producen discusiones muy opuestas respecto de estas coordenadas entre autorxs diferentes. En esta dirección, se da la discusión

de si Sade extrema o pervierte la ética kantiana, entre Lacan y Žižek; o si desencadena las pasiones a un nivel anárquico o funcional al sistema del capitalismo liberal, entre Bataille y Adorno, o en las lecturas sadomasoquistas de María Moreno, este es el principio de la revolución sexual en un texto como “Las lágrimas de eros” (1988), pero en “Hacerlo en masa” (1989), Moreno advierte que si los esclavos negros no participaban del placer sadeano, allí no habría ninguna revolución posible.¹ O Judith Butler, en la lectura que realiza de la posición ante Sade de Simone de Beauvoir, señala una violencia soberana ejercida sobre los cuerpos y, al mismo tiempo, la potencialidad de proposición de una primera ética sexual que desarticula el sexo del género. Es en este sentido que, desde nuestra perspectiva, lo sadeano genera una ambivalencia valorativa que lo convierte en una apertura que se singulariza cada vez, con cada aparición.

Ahora bien, pensamos, además, lo sadeano como reverberancia de imágenes que comparecen en las prácticas de ciertxs autorxs. Es decir, que se hace reconocible durante la lectura como un chisporroteo efímero, a veces pasajero, otras veces persistente, para signar una potencia, una fuerza, en tanto sadeana. Emmanuelle Coccia, en *La vida sensible* (2010), sostiene que la “imagen” es una configuración y modo de ser de “lo sensible”; es decir, es su posibilidad misma, pero para ello necesita un medio entre lo óptico y lo fenomenológico. En este sentido, la imagen como “una esfera de lo real diferente a las demás” requiere de medios donde devenir. Según Coccia, el medio de todos los medios es el lenguaje, que nos distingue en el mundo de lo viviente, pero además, no hay posibilidad de lenguaje sin imagen. Esto supone habilitar otra vía por fuera del platonismo, donde no habría oposición metafísica entre palabra e imagen, puesto que es en él donde las imágenes también son, se realizan, se presentan, se deslizan o, en nuestro caso, reverberan. Un problema que Jacques Rancière resuelve en *El espectador emancipado*, cuando sostiene que “las palabras no están en el lugar de las imágenes. Son imágenes, es decir, formas de distribución de los elementos de la representación” (2010: 97). En las imágenes se define, entonces, una singular reorganización de lo sensible que, en nuestro caso, permite reconocer las reverberaciones de lo sadeano entre escrituras y prácticas que pertenecen a autorxs con estéticas y territorialidades geoculturales diferentes. Es decir, en lo sadeano como imagen, se constelan prácticas culturales disímiles. Esto se debe a que, como plantea Emmanuelle Coccia, la imagen multiplica todo heterogéneamente:

(...) la existencia de las imágenes no hace sino multiplicar hasta el infinito los objetos mundanos. No es casualidad que el título técnico de las obras sobre la física de las imágenes en la Edad Media fuera *De multiplicatione specierum*, sobre la multiplicación de las formas. La imagen sensible abre el reino de lo innumerable. Desde el momento en el que existe lo sensible, desde el momento en que nacen las imágenes, las formas dejan de ser únicas e irrepetibles. La técnica no tiene nada que ver en ello. La reproducción de las formas es la vida natural de las imágenes, y puesto que experiencia y percepción no son sino comercio con lo sensible —o mejor aún, la vida psíquica de lo sensible—, también el pensamiento no es más que una forma de multiplicación. La palabra, el oído, la visión, toda nuestra experiencia no es otra cosa que una operación de multiplicación de lo real, en la medida en que utiliza imágenes. (Coccia, 2008: 45)

Las imágenes sadeanas se nos presentan, entonces, como constitutivas de ficciones o textualidades caracterizadas por una multiplicación poética, política, vital y cultural. En esta dirección, forman parte de un imaginario extendido del pensamiento. En *Filosofía de la imaginación* (2008), Coccia concibe la imagen, lo imaginario y la imaginación como constitutivos del pensamiento, a partir de la teoría averroísta. Esto

¹ Ambos textos son notas de María Moreno publicadas en medios gráficos diferentes que fueron luego compiladas en *El fin del sexo y otras mentiras* (2002).

implica, en su perspectiva, al igual que en *La vida sensible*, que las imágenes no solo hacen posible lo pensable en tanto formación de lo sensible, sino que existen, son, en un medio externo y específico, en nuestro caso, el lenguaje; por ende, ninguna imagen le pertenece a un hombre, sino a todxs: “el hecho de que sea posible considerar las imaginaciones no como propias en cuanto a este o aquel hombre sino en cuanto indiferentes a toda atribución o pertenencia, esto es el pensamiento” (Coccia, 2010: 317). Esto permite concebir la imagen como participante de una potencialidad plena, siempre inactual, aunque actualizable, de lo sensible y del pensamiento en un “intelecto material” en común, en tanto habilita que lo pensable sea pensable desde siempre. Una imagen es pensable desde siempre para siempre. Por eso, lo sadeano que reverbera en *Queerland* no se debe a que De Cicco inscriba al marqués de Sade en su escritura, ni a que esté realizando una reescritura textualista de este, sino a que la imagen sadeana reverbera como multiplicación entre los tiempos y las culturas, puesto que siempre es susceptible de ser en tanto potencia abierta del intelecto material.²

Entonces, más que concebir lo sadeano en tanto producto de una canonización del Marqués como un clásico universal—algo que evidentemente no sucedió—, dueño y padre o fuente originaria de las imágenes sadeanas, que todxs lxs autorxs parecerían reescribir, nosotrxs sostenemos que estas son un estado extendido de la imaginación que tiene una insistencia transtemporal en potencia en nuestro pensamiento y es siempre actualizable. Eso implica, por ende, a pesar de coagular con gran potencialidad en la escritura del marqués de Sade del siglo XVIII, a partir de la cual se torna identificable en tanto configuración sensible del intelecto, se vuelve imagen reconocible y nominable como forma particular, que ella reaparece en las obras y prácticas previas de escritorxs franceses y de otras literaturas (desde, al menos, el siglo XVI) y *a posteriori*, como en la Argentina, desde el siglo XIX, según señalaba *Queerland* (sin la pretensión de indicar que, por ejemplo, Esteban Echeverría había leído al marqués de Sade). Esto posee consecuencias específicas para nuestro modo de leer. No se trata, por ende, de un enfoque que se centre en las relaciones tradicionales de intertextualidad, importaciones o influencias sino en la insistencia transtemporal de ciertas imágenes que remiten a una serie de problemas y figuras que multiplican esa imaginación en cada reaparición, en cada circulación. Es una manera de atreverse a la especulación y la invención crítica a partir de la reverberación de imágenes sadeanas sin propiedad definitiva, pero siempre singular, que atraviesan los siglos y las culturas, de un modo lábil, precario y a partir de una sensibilidad que comparece en temporalidades, culturas y prácticas bien diferentes; por ende, no seguiremos un derrotero textualista y positivista centrado en relaciones—capitalistas y colonialistas— de propiedad, territorialidad, original y copia. Sin embargo, al mismo tiempo, planteamos que en su multiplicación, dichas imágenes se constelan. Esa tensión entre lo común y lo singular sostiene, por ende, nuestro modo de leer. Y, entendemos, es allí donde

² Coccia asegura: “El intelecto material no es una facultad humana, sino el lugar de todo lo pensable: abrevia y contrae la posibilidad de todo lo que puede ser pensado y conocido” (2008: 228). Y más adelante: “El intelecto es el ente capaz de recibir una forma en un solo ser de cognoscibilidad, es el medio en el cual esta forma puede subsistir en tanto cognoscibilidad absoluta. Si el pensamiento es la afectividad en su forma más pura, toda doctrina del conocimiento deberá coincidir con una teoría de la recepción: si el intelecto no tiene otra naturaleza que la de una potencia absoluta, la noesis necesariamente deberá resolverse en una doctrina del medio. Esta inédita constelación revolucionaria no solo la idea de racionalidad sino que también la tarea de la filosofía se ubica en su tendencia a la sabiduría. Quizá sea preciso aprender a captar en términos medievales todos los órganos que Occidente ha considerado como relacionados con el conocimiento—intelecto, razón, lenguaje— no se trata de facultades o potencias con las que un solo individuo ejerce su soberanía (el juicio) sobre las cosas y el mundo, ni de simples facultades colectivas o genéricas sino, más exactamente, de formas de medialidad, de potencias anónimas y absolutas, capaces de recibir todo lo que está en su ser medial y, por lo tanto, de hacer existir las cosas y las formas por separado como cognoscibilidades o decibilidades absolutas, como si se tratara de sustancias neutras y tan límpidas que permitiesen a las formas el subsistir en ellas del modo más puro” (Coccia, 2008: 211). Sobre los alcances de las nociones de potencia y actualización desprendidas de la teoría averroísta, ver también Coccia (2008).

se demuestra con mayor precisión la reverberación —eso que brilla hasta hacerlas reconocibles— de las imágenes sadeanas en diferentes temporalidades y culturas. Esto implica que lo sadeano refiere a un modo de configuración de lo sensible que se hace visible con intensidad en la escritura y las prácticas del marqués de Sade, pero que no le pertenecen, no trazan un original del cual todas las demás serían una mera copia, sino, al contrario, todas, incluso las del Marqués, son actualizaciones de una posibilidad de lo sensible que se multiplica en el tiempo y entre las culturas a partir de una potencialidad, inactual, pero actualizable, del pensamiento. Es cierto que, hasta ahora, lo sadeano ha sido preponderantemente una reflexión en y sobre la escritura del marqués de Sade, como queda expuesto en las citas de este apartado. Incluso, veremos, este es inscripto, en varias oportunidades, en la obra de Alejandra Pizarnik. No se trata de descartar las imágenes que remiten a la obra de Sade del análisis, sino de entenderlas como una flexión actualizada más de lo sadeano a la que también algunxs escritorxs regresan para tomar distancia. En esta dirección, nos interesa pensar lo sadeano en Alejandra Pizarnik, para comenzar a pensar en la multiplicación de lo sadeano más allá de la escritura dieciochesca de Sade.³

³ Esta definición de lo sadeano como imagen se inscribe en una investigación mayor respecto de las ficciones sadeanas en la Argentina, en un corpus extendido desde inicios del siglo XX hasta el siglo XXI. En varios artículos, he explorado la dimensión transtemporal e imaginaria de lo sadeano (Molina, 2020a, entre otros). Por ende, si bien en Pizarnik, hay una evidente comunidad con lo sadeano de Sade, que aparece en su propia práctica, las imágenes sadeanas no poseen esa misma inscripción en la totalidad de las ficciones analizadas en nuestra investigación, lo cual requiere una reconceptualización del problema. Es claro, como señalamos, que De Cicco no apela al marqués de Sade para componer sus imágenes, por ejemplo, pero la reverberación de esa imaginación aparece en su escritura, sin operaciones de filiación ni intertextualidad. En otras oportunidades, como en la escritura de Gabriela Cabezón Cámara, ese modo de reverberación vuelve a actualizarse. En otros casos, como en Pizarnik, Lamborghini o Laiseca, lo sadeano se nombra con sutileza enlazado para diferenciarlo de Sade. Por ende, lo sadeano es una imagen que reverbera, se torna reconocible, pero que se define solo circunstancialmente en cada práctica. Dentro de los índices que hacen visible esa imaginación se encuentran, entre otros, las articulaciones entre complejidad inespecífica, erótica, valoración contracultural y crueldad destructiva de la materia, las cuales se redefinen en cada escritura singularmente, produciendo una articulación en común pero diferente en cada configuración sensible. Esto es lo que llamamos imagen sadeana: el destello efímero de un modo de sensibilidad que podemos reconocer a partir de ciertos índices en común con otrxs, pero que *se resiste a una definición* —y configuración— *única*. Emmanuelle Coccia (2008) sostiene que la imagen, en sus formas culturales y sus nominaciones, en su reconocibilidad, supone la transmisión como superadora de la muerte de quienes como *autoritas* la hicieron comparecer. En este sentido, la transmisión de las imágenes hace necesaria la lectura como dispositivo que permite mantener su re-conocimiento. El comentario y el ensayo mediante la lectura son operaciones que garantizan que una determinada forma de la imaginación y del pensamiento se haga perceptible entre los tiempos. O sea, en el trabajo con las imágenes estamos perdidos en el tiempo y en las culturas, podemos advertir sus reverberaciones, reconocerlas, incluso antes de que hayan devenido formas determinadas, nominables. Pero es desde nuestra temporalidad que podemos nombrarlas como tales, bajo la condición de que antes hayan sido nominadas y su nombre resuene —y se transmite— en nuestra cultura. Extranjeras del tiempo, a las imágenes sadeanas podemos reconocerlas en su reberveración antes de que históricamente hayan devenido formas identificables porque siempre y desde siempre son posibles en el intelecto material en común de la humanidad, pero solo a condición de que en nuestro presente ya hayan sido identificadas como tales. En este sentido, las imágenes sadeanas existían antes de que Sade haya escrito su obra, pero solo después de ella, podemos reconocerlas —y nombrarlas— como tales. Esto explica que en el caso de la cultura argentina, un autor como Osvaldo Lamborghini pueda escribir “El Niño proletario”, releyendo “El matadero”, de Esteban Echeverría, como sadeano, a pesar de que este no haya leído a Sade. Con Pizarnik, igual que con Lamborghini, nos encontramos en el momento en que, según hemos señalado en otros trabajos (Molina, 2019, 2020b, 2022), Sade comienza a ser traducido en la Argentina, produciéndose una verdadera eclosión de su obra en el momento, además, de la llamada revolución sexual. Y si bien en la autora que abordamos aquí, Sade es un potente mediador con quien establece comunidad; no obstante, señalamos en el análisis, cómo Pizarnik oficia operaciones que promueven su propia singularidad. En este sentido, hay una imagen sadeana de Sade y otra de Pizarnik. Entendemos que este análisis, lejos de cosificar y trasladar relaciones de propiedad capitalistas y paternalistas, puede officar como modo de leer entre culturas que pongan en crisis sus relaciones coloniales. Si leyéramos a Pizarnik solo en una relación de filiación paternalista con Sade o meramente intertextual, la dejaríamos relegada en el terreno de esa imaginación a un caso de importación cultural o de hija de Sade. Por el contrario, sostenemos que hay una imaginación sadeana en común, que se hizo identificable a partir del marqués de Sade, pero que pre-existe a él, y que adviene, redefiniéndose, en cada práctica cultural. Pizarnik propone una imaginación sadeana

Polémicas sobre lo sadeano en Alejandra Pizarnik

Hasta el momento, hay dos modos en que lo sadeano de Pizarnik ha sido pensado: como negación o afirmación de la presencia de Sade en su escritura; es decir, como “filiación” o no con lo “sádico”. En la primera dirección, lo primero que se advierte es la voluntad de despegarla de lo “sádico”, entendido como una intertextualidad con el Marqués. Cristina Piña, por ejemplo, a partir de una división esquemática entre erótico, pornográfico y obsceno, realiza dos operaciones que le sirven para de-sadear *La condesa sangrienta*, *La Bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa* y *Los perturbados entre lilas* de Alejandra Pizarnik. La escritura de Sade sería para Piña pura pornografía y, por ende, no habría posibilidad de filiación ni de intertextualidad con Pizarnik, puesto que su escritura deja fuera de imagen lo pornográfico, sexualmente explícito, genitalmente iterativo. Pizarnik, a partir de un trabajo con el lenguaje, inscribiría lo obsceno mediante alusiones y juegos sintácticos y del significante que, mallarmeamente, limitarían lo explícito de las imágenes sexuales:

(...) en ese “mostrarlo todo” y en su total prescindencia del sentimiento amoroso, lo pornográfico cae, generalmente, como en el caso del Marqués de Sade, en el catálogo, en la paranoica y exuberante cabalgata del exhibicionismo, no dejando nada en la sombra, eludiendo absolutamente el misterio, lo velado, la apelación a la fantasía del lector o el espectador (...)

Es decir que, si lo erótico es celebratorio, placentero y está asociado al sentimiento amoroso, la pornografía denigra, anula el placer estético, produciendo en quien la recibe una reacción puramente física, ignora toda relación con el amor en favor de una suerte de mecánica corporal aberrante hiperbólica. Acerca de este carácter hiperbólico de lo pornográfico, que encuentra quizá su ejemplo más ilustrativo en los textos del Marqués de Sade y en algunos pasajes de Miller —por momento erótico y obsceno, pero generalmente pornográfico, sobre todo en los libros posteriores a sus *Trópicos*—, no sólo se registra en la exageración de los distintos atributos físicos, sino en la inagotable potencia de los personajes, verdadera caricatura de una imposible vitalidad. Pero al fin, en lo obsceno volvemos a reconectarnos con el placer, pero yendo más allá de él, al goce, a lo irrepresentable del sexo. (Piña, 2012: 28-29)

En la lectura de Piña, resulta demasiado reducida, en principio, la diferencia entre erótico, pornográfico y obsceno. Es llamativo que, a pesar de ello, no problematice cómo George Bataille liga en *L'Érotisme*, la escritura de Sade con dicha conceptualización y lo clasifique como pornográfico, sin duda alguna. Pero más allá de este problema, interesa señalar algo que Oscar del Barco plantea respecto de ese trazado de distinciones en relación con ficciones que ponen énfasis en lo sexual:

En este sentido me parece bien tu distinción entre sexualidad, erotismo y pornografía... agrego obscenidad e incluso perversión. Estas distinciones son, a mi entender, formas, todo lo hábiles y diluidas que uno quiera, de un mismo flujo de diferencias caracterizadas, de una manera ambigua y evanescente, por la potencia de lo que en otro juego de lenguaje se llama libido, un término para mí valioso por su imprecisión de máscara, de indefinible o de simulacro. (del Barco, 2009: 8)

Antes, Oscar del Barco había advertido: “No separar el erotismo de la pornografía. Verlos como un movimiento diferente de lo mismo, una economía de la sexualidad en la que no se plantea el problema de una superioridad ya sea ética o filosófica.

propia, justamente, porque esa imaginación en común —e impropia— permite que lxs sadeanxs no sean meras copias de Sade.

Es en lo mismo que se despliega la diferencia. No hay un erotismo ‘bueno’ y una pornografía ‘mala’, sino formas de vivir la sexualidad en un recorrido intenso de carácter mortal” (2009: 1). Plantea, así, que “la pornografía (eropornografía) atraviesa lo sexual, no lo ignora ni lo reprime sino que lo exalta hasta desplazarlo del ‘encierro’ burgués” (ibídem: 3). Del Barco señala que si bien puede haber diferencias entre estas conceptualizaciones, son parte de lo mismo y, en este sentido, indica que todo es pornográfico o eropornográfico, frente a Emmanuel Biset que trata de deslindar todo el tiempo los términos a partir de una diferencia sobre cómo se escribiría lo porno. Para del Barco, son conceptos específicos, pero partes de la misma energía libidinal; además, asegura que las clasificaciones demasiado esquemáticas de lo porno se tornan modos de encierro burgueses, mientras que lo pornográfico nos enfrenta a lo abierto y a lo informe. Por otro lado, en tales divisiones, lo erótico se clasifica en un grado superior que condena a lo porno a una minoridad moral. En este sentido, la pornografía siempre mantiene su posibilidad abierta, no cerrada, ni sublimada, muchas veces literal, escrita o no, pero en una misma potencialidad libidinal con lo erótico, lo obsceno, lo perverso, que devienen clasificaciones tranquilizadoras. Por lo tanto, desde nuestra perspectiva, en la lectura de Piña, esa división conceptual termina normalizando la escritura de Pizarnik para cierta moral pulcra y pudorosa.

A propósito de *La condesa sangrienta*, César Aira también intenta desadear a Pizarnik. En su emblemático libro sobre la poetiza, Aira sostiene:

Estos rescates tenían una raíz nitzscheana, y fue Bataille el que desarrolló de modo más atractivo su teoría. Pizarnik se apresuró a puntualizar que, pese a su veneración por Bataille, no era ésa su intención. En una carta en que anuncia esa publicación describe el artículo como “mi primer —y último, espero— encuentro con el sadismo, que no comprendo, que nunca comprenderé”. (Aira, 1998: 65)

Poco antes, Aira afirmaba que Pizarnik seguía el canon propuesto por Breton en *Antología del Humor negro (1940)*, donde se encuentra Sade. Pero luego, niega su vinculación por la manifiesta incompreensión del “sadismo” de parte de Alejandra. También reduce *La condesa sangrienta*, con una modalización hipotética, a la necesidad económica y no al deseo de Pizarnik. Pero además, postula que, en dicho libro, hay un distanciamiento del tema y el sadismo queda limitado a un verosimilizador externo y enigmático. De este modo, concluye que el cierre de *La condesa sangrienta* no trata de la libertad, puesto que esta, en su modalidad absoluta, es concebida en tanto horrible; por ende, su sadismo queda refutado, puesto que este, pareciera sí una mera apología de la libertad absoluta. Así, el problema —de Alejandra— no era el sadismo sino la poesía, mitificada y cargada de poderes impredecibles desde la perspectiva de un cuasi autonomismo incompatible con el sadismo. Este aspecto que Aira trae a colación, no obstante, incluso desde los propios textos del Divino Marqués se pone en cuestión. Los planteos del marqués de Sade en *Idees sur les romans (1799)* demuestran que en el sadismo hay una oscilación contradictoria, que se resuelve en diversos momentos, entre una autonomía que propone el vicio y lo inmoral como posibilidades plenamente estéticas para la novela y, en otros momentos y a veces en simultáneo, la postulación filosófica de estos como propuestas para construir formas de vidas diferentes, fuera de la ficción, por ejemplo, en *Justine (1791)* o en *Philosophie dans le boudoir (1794)*. Veremos, en adelante, que lo sadeano en Pizarnik es una apuesta por construir imágenes con la potencialidad de una sexualidad monstruosa que habilita formas de vida fuera de lo social y que no se circunscribe a sus poemas; al contrario, en estos, casi se invisibiliza. Por otro lado, Aira refiere al sadismo, despojándolo de su posibilidad de ficción, como si hablase, por momentos, de algo que no pertenece al orden de la literatura. Llama la atención que sea Aira quien impugna el sadismo de Pizarnik, porque es quien compondrá, a su pesar, en el terreno de la ficción, imágenes sadeanas que lo ligan a ese imaginario en diversos momentos, como en *Dante y Reina*

(2009) o en *Una novela China* (1987); dos ficciones donde una sexualidad abyecta y cruel se anuda con el espacio de la invención de modos de vida materiales y a contrapelo de la sociedad —incluso de lo humano— que son, además, modos de hacer literatura.

Los momentos biográficos del texto de Aira procuran ubicar a Pizarnik en la figura de una estudiante obediente, tierna, amable, atada a los buenos modales. Subyace allí una concepción del sadismo o incluso del malditismo que parece exigir una correlación estrechísima entre escritura y vida; algo que la biografía del propio marqués de Sade, ese preso dieciochesco y encamado, según Paul Preciado (2015), que escribía sobre orgías en espacios aristocráticos o bosques, pone de por sí solo, en evidencia, el equívoco airiano. No necesariamente el malditismo de la escritura sadeana es siempre una práctica en lo real y vital; el Marqués estuvo la mayor parte de su vida encerrado; Pizarnik podía ser tierna y amable y ser sadeana en su imaginación, aunque el acto de autodestrucción final de su vida pondría en entredicho esta afirmación también. En este sentido, incluso lo contrargumental de Aira es inescindible de lo sadeano. Al igual que la enigmática muerte y escritura anticipatoria del suicidio, donde se pliegan y despliegan escritura y vida, realidad y obra, abriendo allí un enigma con implicancias éticas difíciles de desentrañar y que ha generado respuestas disímiles.⁴

No obstante, así como Pizarnik traza esa distancia de incompreensión del “sadismo”, según señala César Aira, al mismo tiempo, no deja de coquetear con este imaginario. Y este es el punto de partida para aquellxs autorxs que han visto una relación entre la escritura pizarnikeana y lo sadeano. María Negroni es partidaria de esta perspectiva en *El testigo lúcido*, un libro a propósito de lo que la autora llama “los textos de sombra” de Alejandra Pizarnik: *La condesa sangrienta*, *Hilda la polígrafa* y *Los perturbados entre lilas*. Negroni parte de una doble hipótesis: que son estos textos, por un lado, los que desde sus sombras mejor iluminan el resto de la obra de Pizarnik, incluso sus poemas y que, por otro lado, son, sin embargo, un pasaje hacia una concepción estética diferente dentro de la obra pizarnikiana, que tiende a la destrucción de la lengua y a la entrada en una zona de sombra y silencio. Al mismo tiempo, refuta muchos de los postulados de Cristina Piña respecto de la vinculación de Alejandra Pizarnik con lo pornográfico y con las relaciones con el marqués de Sade, puesto que: “es propia, en cambio, su decisión de expulsar al Marqués de Sade (a quien identifica, sin más, con lo pornográfico) de todo propósito que exceda lo mostración ‘explícita y estridente’ del acto sexual, y también su equiparación del erotismo a una fiesta inofensiva y optimista” (Negroni, 2004: 65). De ese modo, ensaya sobre varios momentos en que la obra de Pizarnik re-escribe la del Marqués, en fusión con un imaginario gótico:

Esa dinámica entre lenguaje, crueldad y muerte constituye también el eje central de *La condesa sangrienta*. Como los personajes de Sade, Erzébet inventa una situación que es, simultáneamente, de absoluta dependencia e infinita movilidad y, a partir de allí, busca instaurar “un más allá de los sistemas” que sea “una fortaleza contra la irrealidad de la realidad” (Octavio Paz). Esa “fortaleza” tiene una calidad paradójica: en su pasión impenetrable y su delirio quieto, Erzébet la festeja, desapareciendo en la apatía, o en la ataraxia, como quien proclama y padece, a la vez, la superioridad de la materia inanimada sobre la materia viva. Pienso aquí en ese libertino, ese personaje desesperado metafísicamente, que se declara excitado, como escribe Deleuze, no por “los objetos que están allí”, sino por “el Objeto que no está” y cuyos crímenes reales, por ende, se le revelan tan insignificantes que podrían llevarlo a exclamar, como Erzébet: “Mis deseos no me han dado alcance”. (Negroni, 2004: 67-68)

⁴ En este sentido, del mismo modo que María Negroni (2004) y Rolando Pérez (2005), Miguel Dalmaroni (1996) sostiene que no es impensada la articulación entre escritura y suicidio en Pizarnik, aunque Cristina Piña (2012) señala que deben pensarse como cuestiones diferentes y que el final de su vida no debiera opacar y clausurar el sentido de su escritura.

En sintonía con el libro de Negroni, dos ensayos breves insisten, desde otra perspectiva, en el linaje de Pizarnik con lo sadeano concebido como relativo a la obra y vida del marqués de Sade. En “Bañadas en sangre”, Cristian Vaccarini (2016) precisa de un modo muy puntual la definición del acto sádico como representación artificial y repetitiva que sobrepasa los límites de la crueldad. Es en ese sentido que Vaccarini inscribe a Pizarnik en diálogo con el erotismo sádico de Sade, cuyos crímenes no se encuentran solamente en el dolor que la condesa infringe a sus víctimas, sino que se convierten en lícitos si fueron cometidos para su propio placer. Vaccarini señala dos diferencias, además, con Sade. En principio, que la condesa no es una libertina sino una dama bárbara y feudal que traslada todo su poder económico y social a sus víctimas. Sus relaciones son, además, casi absolutamente femeninas e inscriben una sexualidad disidente. En otra dirección, articulando vida y escritura, Rolando Pérez en “Sadean poetics of solitude in Paz and Pizarnik” sostiene que:

As Pierre Klossowski has so Well summarized: “he (Sade) wished to translate into the terms of common sense what common sense must pass over in silence and abolish in order to remain common, lest it be itself abolished” (68). He wanted life to be lived to the fullest, but for that to take place absolute freedom was necessary, and absolute freedom could only end in horror and death. Or as Pizarnik concludes at the end of *La condesa sangrienta*: “la libertad absoluta de la criatura humana es horrible” (6). While Paz embraced the divinity of Sade’s overflowing passion for life (without its absolutes), Pizarnik longed for the absolutes of a full life with its culmination in death. In the Word’s union [comunion, como union, union coman] with the World, Paz saw a way out of solitude; while for Pizarnik, silence (the white space between words) was solitude’s only exit. As such, then, we will explore these two very different existential conceptions of the world, of life, and of literature, and how they determined the kinds of literary works Paz and Pizarnik wrote, and left for us: between silence and language. (Pérez, 2005: 5-6)

Debemos señalar que en las perspectivas de Negroni y Vaccarini, el punto de comparación con Sade no les impide trazar a nivel textual constelaciones con otros autorxs (Lamborghini, Perlongher, Thénon), ni destacar las singularidades de Pizarnik en la torsión con dicho imaginario. Solo que si Negroni se concentra en los “textos de sombra”, Vaccarini se detiene en *La condesa sangrienta*. En el caso de Pérez, la perspectiva avanza sobre los silencios y los modos de construcción de las figuras autorales de Paz y de Pizarnik, y le posibilita pensar cómo lo enigmático, solitario y silencioso de lo sadeano de Sade se traslada a las poéticas y vidas concretas, llegando, plantea, al acto final de la autodestrucción en Pizarnik, a partir de concepciones existenciales del mundo, la vida y la literatura. En estas direcciones, sin embargo, hay algunas cuestiones que, si concebimos las imágenes como reverberaciones de lo sadeano y no como simples relaciones intertextuales con Sade, adquieren, en principio, algunas diferencias.

Lo sadeano de Pizarnik

La primera diferencia tiene que ver con los objetos seleccionados como materiales de análisis y las temporalidades que se trazan respecto de estos. La comparecencia sadeana de las imágenes en Pizarnik, como indica María Negroni, es evidente en *La condesa sangrienta*, se prolonga en *Los poseídos entre lilas* —en sus dos versiones, en la de la obra teatral, pero también en la del poema en prosa de *El infierno musical*—, y en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*; pero ya había reverberado, en diversas ocasiones, en su diarios y en su correspondencia. En efecto, en una carta a León Ostrov, Pizarnik sostiene: “Tal vez, si me encerraran y me torturaran y me obligan, mediante horribles suplicios a escribir dos poemas maravillosos por día, los haría. Estoy segura de ello.

Tal vez ya no busco un maestro, busco un verdugo” (Pizarnik-Ostrov, 2012: 69). Y más adelante: “Mi madre envía cartas melancólicas. Me deja culpable, criminal. Apenas no le escribo durante un mes que mi hermana envía mensajes trágicos preguntando por qué hago sufrir tanto a mamá” (Pizarnik-Ostrov, 2012: 72).

Hay una oscilación entre los roles típicos de lo sadeano —amo y esclavo— asignados en una carta y la otra. En una, Pizarnik sufre; en la otra, hace sufrir; para obtener el poema, en un caso, para castigar a la madre en el otro. En ambos, se trata de depositarixs de amor y deseo; solo que para llegar a ellxs, en un caso busca un verdugo, en el otro, deviene una. Se da una oscilación entre víctima y verdugx que se prolonga en varias imágenes de las cartas que mantiene con Ostrov. Esa oscilación de roles presente no solo en Pizarnik, ha llevado a discusiones muy complejas y contradictorias respecto de las relaciones entre sadismo y masoquismo. Es bien conocido que en *Tres ensayos sobre la sexualidad* (1905), Sigmund Freud piensa que todo masoquismo es una especie de sadismo, de modo tal que postula su idea del sadomasoquismo como comportamiento sexual.⁵ Gilles Deleuze critica esta posición, proponiendo como dos heterogeneidades diferentes sadismo y masoquismo a partir de las obras de Sade y de Sacher-Masoch. Entendemos que Deleuze equipara sadismo en tanto constitución psíquica con una configuración de lo sensible perteneciente al marqués de Sade en su análisis. Éric Marty plantea que la apuesta de Deleuze es la distinción de sus contemporáneos al tomar partido por Sacher-Masoch como centro de su especulación, pero que nunca logra escindir del todo a ambos autores, al punto de que “podríamos incluso decir que el nombre de Sacher-Masoch no es más que el brillante seudónimo de otros nombres que su menor intensidad distintiva no autoriza a rivalizar con el nombre de Sade” (Marty, 2011: 224). Foucault (1994) ha sostenido que el sadomasoquismo es una erotización del poder y de sus relaciones estratégicas. En este sentido, indica que en el juego sadomasoquista, hay roles que no son estables, por lo cual se habilita una transgresión o un contrato desviado del poder. Según Agamben (2017), respecto de los roles víctima-victimario, cuando Foucault indaga sobre las formas sadomasoquistas en Nueva York, permite pensar en una fluidez continua de las relaciones de poder, por un lado, al tiempo que tensiona, fluctuando, incluso esos dos modos aparentemente antagónicos de prácticas sexuales, los piensa pertenecientes —como Freud— a un mismo tipo de práctica sexual.⁶

El problema se puede pensar desde otro lugar si tomamos lo sadeano como imagen que reverbera en la obra de Pizarnik. Lejos de remitir toda su potencialidad a la escritura del Marqués o a una constitución psíquica, pensamos la escritura pizarnikiana, e incluso la de Sacher-Masoch, consteladas en su heterogeneidad radical como configuraciones de lo sensible sadeano. De hecho, el propio Deleuze advierte que Sacher-Masoch hace uso del “sadismo” en el interior de su propia escritura.⁷ Algo que, en el caso de Pizarnik, retorna bajo la declaración de búsqueda de un verdugo más que un

⁵ Plantea Freud: “Ahora bien, la propiedad más llamativa de esta perversión reside en que su forma activa y su forma pasiva habitualmente se encuentran juntas en una misma persona. El que siente placer en producir dolor a otro en una relación sexual es capaz también de gozar como placer del dolor que deriva de unas relaciones sexuales. Un sádico es siempre también al mismo tiempo un masoquista, aunque uno de los dos aspectos de la perversión, el pasivo o el activo, puede haberse desarrollado en él con más fuerza y constituir su práctica sexual prevalectante” (Freud, 1993: 145). Y antes: “A menudo puede reconocerse que el masoquismo no es otra cosa que una prosecución del sadismo vuelto hacia la persona propia, la cual en un principio hace las veces del objeto sexual”. (ibídem: 144). De modo que: “En cuanto perversión, el masoquismo parece alejarse de la meta sexual normal más que su contraparte; en primer lugar, puede dudarse de que alguna vez aparezca primariamente; quizá nace, de manera regular, por transformación a partir del sadismo” (ibídem). Por supuesto que las relaciones esquemáticas en que Freud piensa las relaciones entre masoquismo y sadismo, consideradas perversiones en su análisis, han sido desplazadas por conceptualizaciones más complejas, entre ellas, las de Foucault o Deleuze. Sin embargo, no deja de ser importante señalar las dificultades para desligar unas prácticas de otras desde su formulación.

⁶ Agamben sostiene: “El sadomasoquismo es en primer lugar para Foucault un experimento de fluidificación de las relaciones de poder” (2017: 205).

⁷ Asegura Deleuze: “Más aún, el ‘encuentro’ del sadismo y el masoquismo, la llamada que se lanzan el uno al otro parece claramente inscrita en la obra de Sade tanto como en la de Masoch” (2001: 41).

maestro, que le permita escribir.⁸ Esto supone que en torno de esas relaciones, tal como plantea Deleuze, se dan líneas distintivas y paralelas, pero podemos postular ahora, también en relación con la actualización de una potencia del pensamiento: lo sadeano. En Alejandra Pizarnik, esto implica, al mismo tiempo, una oscilación, cuando no un solapamiento entre sadismo y masoquismo a partir de las reverberaciones en común de las imágenes. En una entrada de su diario, fechada el 29 de agosto de 1959, Alejandra anota:

El sábado fui a comer con Roberto V. No me di cuenta de que me tendía una trampa. Me quería atiborrar de alimentos y, al mismo tiempo, manifestaba reiteradamente que no tenía dinero. Yo pensaba en lo primero antes que en lo último. Comimos mejillones, langostinos, caracoles: todo lo que hay en el mar. Hasta que se puso ebrio y me dijo lo que pensaba de mí: cosas horribles, relacionadas, casi todas, con la avaricia, tanto material como espiritual. Yo le decía que sí, que tenía razón. Se lo decía con una serenidad y una majestad y una bondad increíbles: quería escuchar más, algo en mí se alegraba con ese retrato siniestro: por eso lo alentaba con mi presunta humildad. Era una orgía de sadismo y masoquismo. Creo que lo que yo deseaba era no ver más a R., que ya me está cansando. Además, no pienso cumplir el pacto que hicimos. Pero fue excesiva la manera con que él y Cristina prostituyeron mis dichos y actos. Hasta censuró mi sed, mi necesidad de tomar agua. (¿Qué me pasará que tomo tanta agua?) Dijo muchas cosas horribles. Después nos fuimos: yo, decidida a irme a mi casa; él, a continuar la noche. Quiso llevarme a un cabaret de Reconquista, oscuro y con policías en la puerta. Me resistí. (Pizarnik, 2003: 159)

En el cuaderno de 1968, en octubre, Pizarnik pregunta: “¿Te imaginás al m[arqués] de Sade judío? No, ni siquiera a Sacher-Masoch que no fue tan masoquista como su nombre parece indicarlo” (Pizarnik, 2003: 471). Los nombres de Sade y de Sacher-Masoch circulan en sus escrituras del yo, en una oscilación y solapamiento que hace reverberar imágenes sadeanas entre ellos, anudándolos, por más que pertenezcan a dos heterogeneidades autorales, estéticas y del pensamiento. Lo notable es cómo en la pregunta del Cuaderno de 1968, además, comienza a manifestarse un tono irónico y risible en consonancia, como veremos en adelante, con lo que sucederá en algunos de sus “textos de sombra”. Pero las reverberaciones de lo sadeano se dan antes en el derrotero de su escritura.

La condesa sangrienta se publica en 1966 en la revista *Testigo*, como una reseña del libro de Valentine Penrose. Es decir, *a posteriori* de algunas de las entradas del *Diario* o de la *Correspondencia* analizados. Es interesante que su cierre se produce a partir de una frase de Sade, tomada de *La philosophie dans le boudoir* (1794). Esta remite a la tensión entre leyes y naturaleza criminal, y a la imposibilidad de acceder a las pasiones que llevan al crimen en una sociedad basada en la virtud. Pizarnik hace que irrumpa luego de haber paseado por una galería de imágenes torturantes, criminales, sangrientas como el título, y en un borde siempre filoso donde se anudan con una sexualidad disidente.⁹ Es importante leer ese cierre, porque si ha sido concebido, muchas veces,

8 Deleuze (2001) considera que el masoquista busca un verdugo al cual educar, a diferencia del sadismo.

9 Respecto de la categoría de “disidencia sexual”, Facundo Nazareno Saxe (2020) ha sostenido que: “La disidencia supone una definición y una indefinición a la vez: es un pensamiento colectivo y abierto con la intención de devenir manada” (2020: s/p). Esto se debe a que, desde su perspectiva: “Las identidades disidentes se configuran políticamente como disruptivas de un régimen de normalidad social y sexual, que evitan el disciplinamiento, haciendo posible la visibilidad de que otros modos de hacer/vivir son posibles” (ibídem). Por ende: “pienso la disidencia sexual como una categoría/posibilidad/noción fluida, en disputa, contradicción y constante movimiento, asociada más a una idea de versión, situada respecto a quién, cómo y cuándo se la utiliza, en alguna forma, una posibilidad de fuga de los modos de construcción de conocimiento del cisheteropatriarcado” (ibídem). Val Flores, al respecto, sostiene que: “La disidencia sexual no es un conjunto de contenidos que aplicar, sino una multiplicidad de dinámicas metodológicas carroñeras, porque trabaja con los desechos disciplinares y se nutre de saberes y experiencias que no están autorizadas ni consolidadas, sino más bien abiertas a las errancias crítico-creativas de sus inestables y desvariados imaginarios sexuales” (Flores, 2018: 155). Es interesante, también, respecto de esta categoría, revisar el artículo de Rubino (2019).

en César Aira, por ejemplo, como una distancia con Sade, si lo ponemos en perspectiva con lo sadeano en tanto imagen reverberante sin atribución definitiva, tal como lo pensamos aquí, entendemos, por el contrario, que allí se afirma una potencia estética que también constela esta imaginación con el Marqués, aunque como diferencia. Hay un acercamiento que se produce en ese final entre la voz de la narración de la condesa y un tono confesional, donde se afantasma la misma Alejandra que, como recuerda Aira, no “comprende” el sadismo:

Entonces, ninguna compasión ni emoción ni admiración por ella. Sólo un quedar en suspenso en el exceso del horror, una fascinación por un vestigio 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.

Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible. (Pizarnik, 2016: 295-296)

El final, sin embargo, manifiesta apatía y fascinación por eso que supone lo sadeano de Sade, de Gilles de Rais y de la propia Báthory, a partir de un blanco que se vuelve rojo y por un silencio excesivo en la letra de una belleza inaceptable. Es prácticamente el reconocimiento de la fascinación pizarnikiana por la “belleza en el mal” como un tópico conocido del malditismo poético baudelaireano; y es el encuentro con lo que la acerca y la distancia de la escritura de esos sadeanos que enumera, ante sus apuestas por una libertad absoluta. Que esa libertad sea horrible no implica que sea inestética, rechazable, incluso, literariamente, sino que allí podemos leer el revés de lo que lee Aira: que justamente por eso de exceso de la libertad absoluta, que la vuelve horrible, convulsa, es que se vuelve poética, fascinante, silenciosa, pizarnikiana. Es el reconocimiento, en ese exceso, de un devenir condesa sadeana en la escritura.

Por otro lado, según hemos señalado en otros trabajos, *La condesa sangrienta* se publica en el momento en que Sade estaba siendo introducido en la Argentina, y cuya obra producía en Europa todo un debate sobre sus contradicciones.¹⁰ En efecto, Éric Marty señala en su libro *Por qué el siglo XX tomó a Sade en serio* (2014), cómo se da, desde el inicio, un paso de la fascinación del mito Sade a otro, donde su obra se convierte en el centro de una polémica mayor en el contexto de la posguerra, a partir de la cual se consideraba como resonante de las víctimas o de los victimarios en las calamidades de los estados totalitarios que asolaron la realidad y la imaginación en dicha temporalidad. Por otro lado, en la Argentina, desde fines de la década de 1950, pero sobre todo, en la de 1960, la obra del marqués de Sade eclosionaba por primera vez en español en nuestro país, así como algunos ensayos críticos emblemáticos —Beauvoir, Blanchot, Bataille— respecto de su obra. Antes de la década de 1960, solo circulaban algunas obras en francés, muy pocas, y la mayoría de los estudios sobre Sade eran relativos a su vida, pero realizados por autores de otras culturas y literaturas. Apenas en 1930, Arturo Capdevila había compuesto una obra de teatro titulada *El Divino Marqués*, sobre la vida amorosa de este, a quien consideraba un romántico. Por ende, ¿Pizarnik podía comprenderlo y no sentir, como lo hicieron sus contemporáneos, una fascinación y una distancia al mismo tiempo? Hay que leer en esa

10 Nos hemos referido a las circulaciones de Sade y a la proliferación de ficciones sadeanas en algunos trabajos previos. Ver *Confidencialidad*. El estudio sobre las circulaciones de los libros de Sade se realizó en base a los catálogos de las bibliotecas populares de Buenos Aires, de la Biblioteca Nacional, de Bibliotecas populares y oficiales de Santa Fe, Rosario y Córdoba, así como de los libros sobre el marqués de Sade disponibles hasta 2019 en Mercado Libre.

incomprensión, en esa imposibilidad de abordar lo sadeano, justamente, no solo un contacto con dicho imaginario, sino, al mismo tiempo, un clima de época, una fascinación que ponía distancia porque la escritura de Sade era, aún, un enigma a descifrar, o se la tomaba como tal. En el momento en que Pizarnik reseña la obra de Penrose, la incomprensión silente, la fascinación y la distancia ante Sade y el sadismo eran coordenadas de época, manifiestas en la eclosión de publicaciones de la obra del marqués en la Argentina y ante la encarnada discusión que esta suscitaba en Europa sobre él. Es interesante, entonces, en Pizarnik, que las imágenes sadeanas van anudadas al nombre del marqués de Sade y a una forma de vida sadomasoquista, algo que no siempre sucede o que, al menos, a medida que nos acercamos al presente, se hace cada vez más evanescente, en las escrituras sadeanas, por ejemplo, de Gabriela Cabezón Cámara, o de Mercedes Gómez de la Cruz, o de Carla Sacconi, o las de le propie Gabby De Cicco (con quien abrimos este trabajo).¹¹

Como sabemos, *La condesa sangrienta* está mediada por el libro de Valentine Penrose y, en este sentido, hay una inespecificidad genérica que aparece de entrada. ¿Qué es *La condesa sangrienta*? Pizarnik la denomina “nota”; la edición de las prosas completas la ubica en “artículos y ensayos”; Aira, lo denomina “artículo”; Molloy lo llama “texto”; Piña, “glosa”. Estamos tentadxs a pensar que se trata de una reseña, entre poética y narrativa, del libro de Penrose. De hecho, comienza como tal, haciendo referencia a su publicación. Pero también podríamos leerla como un poema en prosa, con escenas y cuadros poéticos o narrativos que se montan entre sí, sin una relación lineal ni temporal precisa sobre la lectura de un libro. Cuadros, decía, también, porque nos convertimos, ante ellos, en una especie de *voyeur*, según señala María Negroni, al proponer que ese modo de composición recupera ciertas resonancias visuales del gótico. En este sentido, son imágenes que abren la mirada —y la lectura— hacia una inespecificidad genérica. Es decir, el texto es una anomalía, una monstruosidad. Sostenida, al mismo tiempo, por la insistencia de lo que tiene de monstrea, respecto a una sexualidad disidente y criminal, la condesa. Gabriel Giorgi plantea en la “Introducción” a *Política del Monstruo* que:

El monstruo ha sido objeto e instrumento de análisis sobre los modos en que los textos, los imaginarios sociales y las culturas distribuyen sus límites, inscriben sus exterioridades, fantasean sus deseos y fobias: el monstruo es allí, como dice Jeffrey Cohen, un cuerpo que es “pura cultura”. Las retóricas de lo monstruoso permiten leer las gramáticas cambiantes de ansiedades, repudios y fascinaciones que atraviesan las ficciones culturales y la imaginación social; eso que, como escribía Foucault, define las coordenadas de lo prohibido y lo impensable y se condensa en la figuración de un cuerpo irreconocible. Pero el monstruo también trae otro saber, que no es solamente una figuración de la alteridad y la otredad (que pueden, apaciblemente, reafirmar los límites convencionales de lo “humano”) sino un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase. (Giorgi, 2009: 323)

La condesa es la monstrea que afirma eso que tiene de incomprensible lo sadeano en tanto encarnación textual de una potencialidad abierta e indefinida. Encarna en la propia palabra, —como plantea Ostrov respecto de la escritura de las cartas, pero extensible, sostenemos nosotrxs, a sus “textos de sombra”— lo sadeano como desconocimiento de lo horrible, pero bello, que fascina, con los límites extremos a los cuales conduce. Es eso que también pueden un cuerpo y una escritura criminal y viciosa como

¹¹ Nos hemos referido a ellas en relación con lo sadeano en diversos artículos y capítulos (Molina, 2019, 2020a, 2020b, 2022). Es importante destacar que en las escrituras y *performances* de estxs autorxs contemporáneos, la referencia al marqués de Sade desaparece. Lo sadeano remite a un imaginario que comparece en sus imágenes sin una referencia textual fija a la cual remitirlo.

afirmación de una diferencia radical con la cultura. Pizarnik monstruifica las imágenes sadeanas de una manera que hace que eso impacte en la corporalidad del texto mismo donde estas son y devienen.

Por otro lado, casi no hay varones en el castillo de la condesa, o constituyen un trasfondo desdibujado, como su marido. Las imágenes componen una monstra sadeana, una mujer sadeana, que corre los límites de lo posible dentro de ese imaginario, rodeada, además, de mujeres. Se afirma una feminidad sadeana con toda claridad. Es cierto, como señala Cristian Vaccarini, que las mujeres en la escritura de Sade tenían un lugar destacado —Madame de Saint Ange, por ejemplo, Justine o Juliette—, pero acá se trata, como plantea Silvia Molloy (1999), de un universo cuasi totalmente femenino, donde se insinúa una sexualidad disidente, que multiplica el sexo entre mujeres y, por eso, frente a las mujeres del marqués, en constante contacto con lo masculino, acá lo sadeano se distancia en otra dirección, deviene pizarnikiano. Estamos frente a una versión monstruosa, femenina y lesbiana. Y así, como señalan Molloy y también Negroni, comparece una relación femenina y lesbiana, mediada, además, por la lectura de un texto escrito por otra mujer, Valentine Penrose. Pizarnik, en la condesa, feminiza lésbicamente lo sadeano para convertirlo en imagen y textualidad monstruosa. No hay marqués, sino condesa en Pizarnik. De hecho, tanto este texto como los demás se ponen en distancia de Sade, porque es lo sadeano pizarnikiano aquello que afirman.

Algo similar, pero ya en otra dirección, ocurre en *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Es un texto hallado en una carpeta que contiene dos conjuntos de relatos —como la interjección “o” que vertebra su título— y que fue publicado póstumamente en 1982, por Sudamericana en *Textos de sombra y últimos poemas*.¹² La bucanera es una mujer pirata; puesto que bucanero define a los piratas que asediaban las embarcaciones españolas en América Latina entre los siglos XVII y XVIII. Otra vez, una mujer pirata y no un varón. Pero también, bucanera es un calzado femenino, una bota larga que en el anudamiento significativo remite al poder. Lo sadeano es un universo de mujeres poderosas en Pizarnik. La bucanera piratea ideas de otrxs escritorxs y puede escribir sobre todo, como una “monstrua desde el bolsillo manierista de su suntuosa Cangura Benz” y que llega a asegurar en un momento “soy el Divino Mascharuta de Sader; rey del Polimorf-Histeria-mocos-Motel (rarefacción central; sueño de la ducha propia; sala de pigmeo-pong-meo; biblio-teta; pelos de virgen; pasacalles; moños; pompones; cintitas en güelfo de Maria Cibellina; etceterita)” (Pizarnik, 2016: 156). Como se percibe en estas citas, la monstrua, de manera similar a su correspondencia, solapa a Sade con Sacher-Masoch, distribuyendo una distancia mediante la ironía de una lengua que condensa su propia destrucción sintáctica y significativo con efectos cómicos.

Esta situación se da, además, en *Los perturbados entre Lilas*, la obra de teatro fechada en julio/agosto de 1969, en un solo acto; pero también en el poema con título similar incluido en el apartado IV de *El infierno musical* de 1971. Si bien en este último caso apenas quedan mutilaciones de la obra de teatro, casi íntegras, por otro lado, lo sadeano está apenas aludido, disminuido, como si fuera un mero resto a punto de desaparecer. En cambio, en la obra de teatro, aparecen unxs monstruxs niñxs que dan cuenta de una exacerbada materialidad teatralizada que gira en torno del sexo en una familia a partir de triciclos mecanoeróticos y juegos sexualizados que atentan contra la imagen tranquila y el lugar común de la niñez inocente. Al contrario, allí, son lxs adultxs quienes parecen carecer de deseo. Por otro lado, todo está invertido:

¹² El título caracterizado por la interjección “o” es típico de los modos de titulación de los textos del marqués de Sade: *Justine o los infortunios de la virtud*; *Alina y Valcour o la novela filosófica*; *Historia de Julieta o las prosperidades del vicio*; *Dorsi, o la bizarrería de la fortuna*; *Las 120 jornadas de Sodoma o la Escuela del Libertinaje*; etc. De modo que la distancia que pone el texto, mediante la condensación risible con Sader-Masoch, por otro lado, se acerca a Sade en el título, paradójicamente.

son lxs niñxs quienes dominan el tempo de lxs adultxs y ancianxs, controlando ese mundo mediante una crueldad sexual. No son solo mujeres, pero los nombres a veces refieren claramente a la dicotomía sexogenérica (Macho; Futerina: los viejos); otras, desdibujan el binarismo mediante apócopeos no binarios (Car) en la nominación. Y mientras las imágenes reverberan lo sadeano en nuestra lectura, los diálogos traen y ponen en distancia a Sade otra vez, mediante un enigma que recubre algo risueño:

Chino: Tengo marionetas y autómatas y homúnculos y un ramo de cardos que me recuerda los días idos. (Mira y huele a Car). ¿Y por qué no? Puesto que el Marqués de Sade estimaba lo que usted recubre. Inclusive (se vuelve hacia Seg) tengo pajitas especiales para absorberla como a un helado de chocolate, el cual hace más mal al hígado que la misma mielta. (Pizarnik, 2016: 176)

Como vemos, Sade reaparece en Pizarnik, pero encubierto en una puesta en distancia risible. Las imágenes componen monstruxs, principalmente mujeres, lesbianas y niñxs sadeanxs; cuerpos expulsados del deseo sexual por el sistema de virtudes sociales y, por ende, que revierten tal axiología. Ahora bien, es claro que los tonos de estos dos últimos textos no son los mismos que en su diario y correspondencias, y menos aún que en *La condesa sangrienta*. En “La vida del ciclista”, la voz escrita sostiene: “Péric 32 rió como el Divino Marqués, es decir a carcajadas” (Pizarnik, 2016: 106). Tanto en *La Bucanera* como en *Los perturbados*, las imágenes reverberan mediadas por el humor de una lengua que, en el camino de su destrucción sintáctica y significativa, sin embargo, condensa sus pedazos mediante neologismos y *collages* lingüísticos que la convierten en risible.

Ahora bien, este humor se da a partir de un trabajo sobre la lengua desde la composición de la imagen en términos surrealistas. Es el movimiento que se profundiza desde la escritura de *La condesa sangrienta* a los otros dos textos de sombra. André Breton plantea una poética de la imagen surrealista en el primer manifiesto de 1926, pero también en un texto de 1936 que se titula “El signo ascendente”. Esta concepción Breton la toma del poeta simbolista Pierre De Reverdy, para quien toda imagen es la aproximación de dos realidades diferentes; cuanto más distantes sean estas realidades, más fuerza tendría la imagen, más chisporroteo, mayor refulgencia: mayor reverberancia. La imagen, entonces, adquiere su poder en el contacto de heterogeneidades. Pizarnik es capaz de titular así un cuento como “Inocencia & non sense” (Pizarnik, 2016: 113); o de fusionar palabras como “culomancia” (Pizarnik, 2016: 136); o de propender a una profusión de neologismos que se chocan con las palabras comunes de la lengua, o de poner en un mismo plano a Sade y Sacher-Masoch, como hemos señalado con anterioridad, desarticulando una potencia de la lengua en el acercamiento de realidades que son heterogéneas, incluso aun cuando algunas de ellas puedan resonar con significantes semejantes. Pero es notable cómo, cada vez más, las alusiones y las palabras remiten a una materialidad corporal y sexual que se va reforzando para acercar cuestiones de lo más disímiles que provocan efectos risueños: “El tiempo es un bonete de papel higiénico” (Pizarnik, 2016: 148); “mis pajericultos lectores conocen” (Pizarnik, 2016: 1569) o “Cocó Anel” (Pizarnik, 2016: 138).¹³

Esta es una de las claves para comprender, también, el iterado sentido del “humor negro” que Pizarnik plantea ejercer en sus correspondencias y diarios íntimos. Es un humor negro sostenido en la corporificación y descomposición de la lengua que se condensa de golpe en imágenes que articulan heterogéneos impensados, a los cuales sostiene el continuo del significante y la sintaxis, pero también, entre textualidades, que van pasando y uniendo una cosa con otra. En *La condesa sangrienta* no solo está la

¹³ Negróni señala que estos juegos de lenguaje en Pizarnik también se relacionan con la obra de Samuel Becket. En nuestra concepción, es la composición de imágenes del surrealismo la que afecta las reverberaciones sadeanas de las imágenes en Pizarnik, principalmente. Sobre todo, considerando las conjunciones entre Sade y el surrealismo, que hemos indicado.

mediación de la escritura surrealista de la propia Penrose; sino que ahora podemos leer esos cuadros visuales como empalmes sucesivos, metonímicos, de un montaje de imágenes sobre los gustos de la monstra. Casi un fluir automático de la imaginación en el libro a partir de empalmes sucesivos de imágenes que corresponden a escenas diferentes. Y en los textos de sombra siguientes, esa sucesión condensada de heterogeneidades se miniaturiza, cada vez más, en palabras como en imágenes.¹⁴ Es decir, en *Hilda* y en *Los perturbados* el montaje pasa a la propia palabra.

Entonces, en los textos de sombra de Pizarnik, lo sadeano va de las imágenes de lxs monstruxs a una lengua surrealista risible de estxs, a partir de lo cual se propone: “conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores —dijo el Dr. Flor de Edipo Chú—” (Pizarnik, 2016: 109). Tal lengua sexuada de monstruxs en Pizarnik se constela en la composición de las imágenes con Breton, y se distancia al mismo tiempo. En *L’Air de l’Eau* (1934), André Breton escribe un poema titulado “Le Marquis De Sade”:

Le marquis de Sade a regagné l’intérieur du volcan en éruption
D’où il était venu
Avec sas belles mains encore frangées
Ses yeux de jeune fille
Et cette raison à fleur de sauve-qui-peut qui ne fut
Qu’à a lui
Mais du salon phosphorescent à lamps de viscères
Il n’a cessé de jeter les ordres mystérieux
Qui ouvrent une brèche dans le nuit morale
C’est per cette brèche que je vois
Les grandes ombres craquantes le vieille écorce minée
Se dissoudre
Pour me permettre de t’aimer
Comme le premier homme aima la première femme
En toute liberté
Cette liberté
Pour laquelle le feu même s’est fait homme
Pour laquelle le marquis de Sade défia les siècles de sas grands arbres abstraits
D’acrobates tragiques
Cramponnés au fil de la Vierge du désir. (Breton, 1948: 24)

El volcánvelorio de la lengua en erección remite a ese poema, donde, además, es la condesa, pero también Hilda y las monstras sadeanas, incluso el “personaje alejandrino” entre Sade y Sacher-Masoch de sus escrituras del yo, quienes desplazan a la Virgen por unas monstras del deseo que montan en su hilo, tenso y cortante, a muchxs otrxs personajes del volcán pizarnikiano. Ahora bien, ese volcánvelorio arrastra en sí un poder corrosivo que pone en distancia al mismo Marqués del poema, por un lado, mediante el efecto risible de las imágenes condensadas a partir del método surrealista, pero, además, por el otro, cambia el sentido de estas, al sexualizarlas, en una lengua en erección.

14 Tanto César Aira (1998), como María Negroni (2004) sostienen que la poética pizarnikiana tiende a la miniaturización. Tomamos esta formulación “estar en común sin ser común” de *La comunidad revocada* (2016) de Jean Luc Nancy. Nos interesa pensar, en este sentido, lo sadeano como un modo de comunidad incomún que se da entre autorxs, pero también entre literaturas en el ámbito mundial. Maurice Blanchot, en *La comunidad incofesable* (2002), plantea la posibilidad de una comunidad literaria, donde las relaciones con otros radicales mantienen el vínculo entre diferencias a partir de redes despotenciadas de atribuciones de poder en sus vinculaciones.

Poner la lengua en erección es sexualarla, pero también elevarla de tono, mantener un tono alto en el mundo de la risa. El método de las imágenes del surrealismo hace de la lengua una erección y acerca realidades heteróneas. La imagen sadeana en Pizarnik es, entonces, la composición al modo surrealista de una erección en la lengua que se traslada corporificándola y sexualándola en un trayecto que va de sus escrituras del yo a sus prosas. Pero que también comparece, estilizada y sin los mismos efectos cómicos en algunos —pocos— poemas; por ejemplo, en este de *El Infierno Musical* (1971):

En un ejemplar de “Les chants de Maldoror”

Debajo de mi vestido ardía un campo con flores alegres como los niños de la medianoche. El soplo de la luz en mis huesos cuando escribo la palabra tierra. Palabra o presencia seguida por animales perfumados; triste como sí misma, hermosa como el suicidio; y que me sobrevuela como una dinastía de soles. (Pizarnik, 2011: 275)

El ardor debajo del vestido remite a la imagen del volcán magmático que erecta la lengua, pero acá, es apenas la resonancia de un vestigio eclipsado por las flores alegres y los niños en la medianoche. Igual que son vestigios las frases tomadas de la obra de teatro *Los perturbados entre lilas* que se convierte en el poema “Los poseídos entre lilas”, donde Pizarnik escribe: “Voces, rumores, sombras, cantos ahogados: no sé si son signos o una tortura. Alguien demora en el jardín el paso del tiempo. Y las criaturas del otoño abandonan al silencio” (Pizarnik, 2011: 191). Las voces ahogadas y torturadas son los fragmentos abandonados de las criaturas sadeanas que apenas se dejan oír, ahora, en otro registro de una misma escritura. Pero que se demoran allí, de todos modos, en el paso del tiempo. Uno que no es lineal, puesto que si la escritura de las cartas y correspondencias a veces antecede, otras, se superpone con la de los textos en prosa y también con los poemas, las imágenes sadeanas que reverberan en la obra de Pizarnik, lejos de trazar un itinerario lineal, evolucionista y progresivo, ofician como verdaderas demoras que, en la condensación y relampagueo de realidades y géneros heterogéneos, comparecen trazando singularidades irreductibles.

Atender a las reverberaciones de las imágenes sadeanas, y no a su intertextualidad o vampirismo meramente a partir de una relación cerrada y circular con la escritura de Sade como original o padre de un imaginario, supone, como vemos, entonces, por un lado, una redefinición de temporalidades lineales con que suelen pensarse las relaciones entre literaturas y las del devenir de una práctica. Entre las literaturas, porque se desbaratan relaciones de filiación o de colonialidad sostenidas por la postulación de una pertenencia y propiedad de lo imaginario a un autor o a un territorio a partir del cual se define una literatura nacional. Lo cual nos permite afirmar la composición de una imagen sadeana y pizarnikiana en tanto diferencia dentro de una comunidad con la cual se constela en un estar en común sin ser común. En este sentido, Gabby De Cicco, con quien abrimos este ensayo, se relaciona de igual modo con Pizarnik, diferenciándose en la configuración de una poética y de un imaginario, pero dentro de una comunidad disidente que, a su vez, marca sus diferencias con la escritura masculina del marqués de Sade. En cuanto al devenir de la escritura de Pizarnik, a diferencia de María Negroni, sostenemos que lo sadeano deviene con anterioridad a “sus textos de sombra”, por un lado, pero, además, es notorio que su destello se apaga, estilizado, casi hasta desaparecer, en los poemas de Pizarnik, en los que apenas aparece algunas veces. En esa diversidad irreductible es que Alejandra hace reverberar lo sadeano como incomprensible, según su propia (in)definición.

Bibliografía

- » Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica del Iluminismo*. Madrid, Trotta.
- » Agamben, G. (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Aira, C. (1998 [1991]). *Alejandra Pizarnik*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Aira, C. (2010). *Una novela China*. Buenos Aires, DeBolsillo.
- » Aira, C. (2011). *Dante y Reina*. Buenos Aires, Mansalva.
- » Amícola, J. (2016). *Una erótica sangrienta*. La Plata, Edulp.
- » Barthes, R. (1977). *Sade, Loyola, Fourier*. Caracas, Monte Ávila.
- » Bataille, G. (2005). *La literatura y el mal*. Madrid, Editora Nacional.
- » Bataille, G. (2011). *L Érotisme*. París, Gallimard.
- » Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesable*. Madrid, Arena libros.
- » Blanchot, (2016). *Lautremont y Sade*. México, FCE.
- » Breton, A. (1936). El signo ascendente. En *Antología (1913-1966)*. México, Siglo XXI.
- » Breton, A. (1948 [1934]). *L'Air de l'Eau*. París, Gallimard.
- » Breton, A. (1991 [1940]). *Antología del humor negro*. Barcelona, Anagrama.
- » Butler, J. (2014). Beauvoir sobre Sade. En *¿A quién le pertenece Kafka?*, pp. 109-136. Santiago de Chile, Polinodia.
- » Coccia, E. (2008). *Filosofía de la imaginación*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- » Coccia, E. (2010). *La vida sensible*. Buenos Aires, Marea.
- » Dalmaroni, M. (1996). Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius*, 1 (1): 1-11.
- » De Beauvoir, S. (2009 [1955]). *¿Hay que quemar a Sade?* Madrid, Visor.
- » De Ciccio, G. (2011). *Queerland*. Rosario, Hipólita.
- » De Ciccio, G. (2019). *Transgénica*. Rosario, Baltasara.
- » Del Barco, O. (2004). "Introducción" a Marqués De Sade. En *La filosofía en el tocador*. Buenos Aires, Colihue.
- » Deleuze, G. (2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Madrid, Amorrortu.
- » Dobry, E. (2004). La poesía de Alejandra Pizarnik. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 644: 33-44, febrero.
- » Flores, V. (2018). Esporas de indisciplina. Pedagogías trastornadas y metodologías queer. En *Pedagogías Transgresoras II*, pp. 139-208. Sauce Viejo, Bocavulvaria Ediciones.
- » Foucault, M. (1994). *Dits et écrits*. París, Gallimard.
- » Foucault, M. (2014). *La gran extranjera*. Buenos Aires, Siglo XXI.

- » Freud, S. (1993 [1905]). *Tres ensayos para una teoría sexual*. Buenos Aires, Amorrortu.
- » Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, N° 227: 323-329, abril-junio.
- » Klossowski, P. (1970). *Sade, mi prójimo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Lacan, J. (1998). Kant con Sade. En *Escritos II*. Madrid, Siglo XXI.
- » Le Brun, A. (1986). Soudain un bloc d'abîme, Sade. En *De Sade, Marquise. uvres Complètes*, Tomo I. París, Fonds Pauvert.
- » Mallol, A. (1996). Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius*, 1(2-3): 1-16.
- » Marqués de Sade (1799). *Ideés sur les romans*. París, s/d.
- » Marqués de Sade (1969). *Justine ou les infortunes de la vertu*. París, SEDIEP.
- » Marqués de Sade (1975). *Les 120 journées de Sodome*, II Tomos. París, 10/18.
- » Marqués de Sade (2014). *La philosophie dans le boudoir*. Québec, Bibebook.
- » Marty, E. (2011). *¿Por qué el Siglo XX tomó a Sade en serio?* Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Molina, C. (2019). Ventriloquia sadeana en la villa de *La virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. *Revell*, vol. 2, N° 22: 124-142.
- » Molina, C. (2020a). La violencia sadeana como ficción. En Romero, W. y Vogelfang, L. *Violencia y parodia. Estudios argentinos de Literatura francesa y francófono*, pp. 133-150. Buenos Aires, Leviatán.
- » Molina, C. (2020b). Sade demorado en la esfera de Osvaldo Lamborghini. *Helix*, 14: 149-165.
- » Molina, C. (2022). Unas ficciones sadeanas para la revolución. *Actas. I Jornadas internacionales Literatura, arte, revolución y poder en América Latina*. Mar Del Plata, UNDMP.
- » Molloy, S. (1999). De Safo a Baffo. Diversiones de lo sexual en Alejandra Pizarnik. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, año 7, N° 13: 133-140.
- » Moreno, M. (2002 [1988]). *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Nancy, J.-L. (2016). *La comunidad revocada*. Buenos Aires, Mar Dulce.
- » Negroni, M. (2004). *El testigo lúcido*. Buenos Aires, Entropía.
- » Negroni, M. (2000/2001). Alejandra Pizarnik: melancolía y cadaver texto. *INTI, Revista de literatura hispánica*, N° 52/53: 169-178.
- » Pérez, R. (2005). The Sadean Poetics of Solitude in Paz and Pizarnik. *Latin American Literary Review*, vol. 33, N° 65: 5-26.
- » Piña, M. C. (2012). *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor.
- » Pizarnik, A. (2003). *Diarios*. Buenos Aires, Random House Mondadori.
- » Pizarnik, A. (2011). *Poesía completa*. Buenos Aires, Lumen.
- » Pizarnik, A. (2014). *Nueva Correspondencia*. Buenos Aires, Alfaguara.
- » Pizarnik, A. (2016). *Prosa completa*. Barcelona, Lumen.
- » Pizarnik, A. Ostrov, L. (2012). *Cartas*. Villa María, Eduvim.

- » Preciado, P. (2015). Encamados. En Lamborghini, O. *El sexo que habla*, pp. 153-164. Barcelona, MACBA.
- » Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- » Rosa, N. (1969). Pornografía y censura. Los frutos de la prohibición. *Los libros*, N° 3: 7, setiembre.
- » Rosa, N. (2002). De monstruos y pasiones. *Materia 2, Naturaleses*: 205-222.
- » Rubino, A. (2019). Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura. *Luthor*, vol. IX, N° 39, vol. IX: 62-79, febrero.
- » Saxe, F. N. (2020). Literaturas y disidencias sexuales: subversiones, disturbios, genealogías. *Descentrada*, vol. 4, N° 2: s/p.
- » Vaccarini, C. (2016). Bañadas en sangre: sadismo, gótico y aristocracia en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. En Amícola, J. *Una erótica sangrienta*. La Plata, Edulp.
- » Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- » Žižek, S. (1998). Kant y Sade, ¿la pareja perfecta? *Lacanian ink*, N° 13: 12-25.

