

Actas del
VI Congreso Internacional
***CELEHIS* de Literatura**
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

ISBN 978-987-544-817-9



9 789875 448179



CENTRO
DE LETRAS
HISPANOAMERICANAS

Facultad de
Humanidades / UNMDP
Portal de Encuentros

Actas del VI Congreso Internacional

Celefhis

de Literatura

ISBN 978-987-544-817-9

Infancia, erotismo y absurdo en *Los perturbados entre lilas* de Alejandra Pizarnik

Lara Flores Catino

UNMDP

El presente trabajo se propone analizar *Los perturbados entre lilas*, la única pieza teatral de Alejandra Pizarnik, concebida entre julio y agosto de 1969 y publicada póstumamente en el año 2002, mediante una lectura comparatista con *Fin de Partida* (1957), de Samuel Beckett. En la edición de los *Diarios* (2012) de Alejandra Pizarnik, a cargo de Ana Becciu, precisamente en la entrada del 3 de julio de 1969, encontramos la siguiente sentencia: “único método de trabajo: tener delante un modelo” (480). Más adelante, el 10 de agosto de 1970, dirá:

Hace diez días, más o menos, me consagro a *Los Triciclos*, mi primera OBRA (la palabra es esencial) teatral. He cometido el error de contar que “ahora hago teatro”. Grave error. Desde hoy nadie más lo sabrá. Esta pieza debe ser terminada muy pronto (¡es tan fácil!). (...) creo que tengo un talento innato para esta suerte de teatro absurdo que me fascina (482).

Más allá de estas referencias a la idea de teatro absurdo, que inmediatamente nos lleva a pensar en Samuel Beckett, y en el acto escriturario ligado a la recuperación de un modelo, es importante destacar que ninguno de los escritos de la autora –ni aún aquellos contenidos en sus diarios y correspondencia, en los que nombra a distintos autores franceses que fueron objeto de su lectura, escritura o traducción– menciona de manera explícita la lectura de *Fin de Partida*. Tampoco se refiere al proceso de escritura de *Los perturbados entre lilas*, ni al ejercicio de reescritura que resulta evidente para quien

conoce ambas piezas. Sin embargo, la relación con Beckett resulta clara desde la primera didascalia de ambos textos, como intentaremos comprobar a continuación.

Tomando como marco teórico los aportes de Genette en *Palimpsestos* (1989), podemos pensar esta relación bajo la categoría de “hipertextualidad”, definida por el autor como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). Dentro de esta perspectiva, *Los perturbados entre lilas* se considera como texto de “segundo grado” o, en términos de Jorge Dubatti, como “micropoética” que absorbe y transforma elementos reconocibles de *Fin de Partida*, sin dejar de ser una composición radicalmente nueva.

Ambas obras pueden pensarse dentro de la tradición de lo que Martin Esslin llamó “Theatre of the absurd” y comparten sus características generales: ausencia de trama o anécdota; escenas que se repiten, que no responden a una lógica causal y que pretenden expresar lo absurdo de la existencia humana; personajes en parejas complementarias; lenguaje telegráfico, eclipsado, irracional, diálogos no comunicacionales, exploración del non-sense, entre otros. Del mismo modo, tanto en el caso de Beckett como en el de Pizarnik, el *dramatis personae* consta de cuatro personajes que actúan en parejas simétricas y que en la lectura comparada se corresponden de forma evidente: Clov/Hamm, Nagg/Nell en el primer caso y Carol/Segismunda, Macho/Futerina en el segundo.

Ahora bien, la apropiación y reconfiguración del texto beckettiano se da, junto con el procedimiento de “traducción” casi literal del texto “modelo”, a partir de un movimiento expansivo o de “aumentación”, en términos de Genette, que implica una apertura a las temáticas y preocupaciones recurrentes en la poética de Pizarnik. Para

evidenciar este movimiento expansivo podemos comenzar con la primera línea de ambas obras:

“Interior sin muebles” (Beckett, 2006:211)

“Una habitación con muebles infantiles de vivos colores” (Pizarnik, 2002:165)

Mientras que en la cita de *Fin de Partida* aparece la preposición “sin” como símbolo del despojamiento, tanto espacial como temático, tan característico de la propuesta estética de Beckett, vemos que en *Los Perturbados entre lilas*, no sólo hay muebles, sino que también son adjetivados como “infantiles”. La infancia, junto con lo pornográfico-erótico, las muñecas-autómatas, la muerte, las sombras y el doble son temáticas presentes en la obra de Pizarnik y se incorporan en esta obra en diálogo con el texto beckettiano, al proponer un movimiento de expansión del hipotexto que no se acaba en esa acción, sino que induce al juego con los elementos propios y ajenos llevando al límite los mecanismos de libre circulación textual.

Otras de las didascalias que evidencian este procedimiento de apropiación, relectura, reescritura y creación son las que marcan el espacio escénico en el que se desarrollan las piezas y que le dan apertura. En 1957, Beckett escribe:

Luz grisácea. A derecha e izquierda, en las paredes, hacia el fondo, dos ventanas pequeñas y altas con cortinas corridas. Puerta en el proscenio, a la derecha. Colgado en la pared, cerca de la puerta, un cuadro vuelto del revés. En el proscenio, a la izquierda, dos cubos de basura, uno junto al otro, cubiertos por una sábana vieja. En el centro, cubierto por una sábana vieja, sentado en una silla de ruedas, Hamm. Inmóvil, junto a la silla, Clov lo observa (211).

Esta primera descripción presenta los elementos en torno de los que se construye la obra: encontramos cuatro personajes de los que sólo uno, Hamm, un viejo ciego en silla de ruedas, ocupa el centro de la escena. La obra se centra en la relación desigual

entre el protagonista y Clov, su sirviente, observador pasivo, que no puede sentarse en ningún momento y que debe obedecer las órdenes constantes de su amo. Advertimos también el lugar marginal que se le da a los cestos de basura, hogar-prisión de Nagg y Nell, padres de Hamm, personajes relegados y confinados a esas pequeñas celdas y, por último, encontramos un espacio interior despojado que ninguno de los personajes, a pesar de sus múltiples intentos, abandonará. Asimismo, hay ventanas que permiten observar el afuera como presencia extraña y seductora que se asoma, pero que no logra doblegarlos frente a la asfixia del adentro.

Doce años después, en el Río de la Plata, Alejandra Pizarnik escribe:

Luz como una agonía, como cenizas. Pero también a veces, como una fiesta en un libro para niños. En la pared de fondo, cubierta de espejos hay dos ventanas en forma de corazones. A la derecha, en el proscenio, una puerta rosada. En la pared, junto a la puerta, un cuadro dado vuelta con un hombre orinando en un parque. En el proscenio, a la izquierda, dos pequeños féretros inodoros, muy juntos, uno blanco a rayas verdes y el otro rojo con floritas de rafia. En el centro cubierta con una manta color patito tejida por los pigmeos y que representa parejas como de juguete practicando el acto genético, sentada en su fabuloso triciclo, está Segismunda. Inmóvil a su lado, Carol la mira mascar chicle con los ojos cerrados (165).

En primer lugar, observamos que la autora condimenta la descripción beckettiana con elementos que forman una constelación significativa asociada al universo de la infancia. Junto con la insistencia en los colores, las telas, los estampados y formas asociadas a la niñez –pensemos, por ejemplo, en las ventanas espejadas en forma de corazón y la puerta rosada- nos encontramos con una primera alusión al sexo, ese “acto genético” presente en la manta que cubre a Segismunda, personaje que, como veremos a continuación, es núcleo de la pulsión erótica. A diferencia de la simpleza y austeridad escenográfica que caracteriza a las obras de Beckett en *Los perturbados entre lilas* el espacio se encuentra sobrecargado de elementos y personajes que circulan,

aparecen y desaparecen de la escena constantemente: cuadros, escaleras, un maniquí infantil, un caballito de madera, una monja y un payaso en un rincón que limpian un triciclo, un chino que vende muñecas, Macho y Futerina, dos torsos con brazos mecánicos que se desplazan en triciclos por el escenario, y, a modo de representación de *Mecanoerótica senil*, obra de teatro que escribe Segismunda, treinta y cinco ancianos que pedalean sus triciclos.

Por otra parte, como por un proceso de travestismo, Pizarnik presenta en escena, ya no a un anciano ciego y a su ayudante, sino a dos mujeres-niñas que mantienen similar relación de poder. La lectura comparada invita a pensar a las protagonistas femeninas superpuestas a los protagonistas masculinos de Beckett como si, efectivamente, hubiese habido una transformación y devenir de un texto al otro. La figura del travestido nos parece interesante para pensar el proceso mismo de reescritura ya que, como sostiene Judith Butler:

se burla del modelo que expresa el género, así como de la idea de una verdadera identidad de género. (...)Al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia (267-268).

Es precisamente esta acción doble de imitación y burla la que queremos rescatar. El movimiento aumentativo ya desarrollado no se acaba en la mera expansión. Ineludiblemente hay en Pizarnik un gesto de transgresión y parodia que busca desestabilizar el modelo y no sólo recuperarlo. Recordemos que hacia 1969 Beckett era ya un escritor reconocido internacionalmente, intocable, todo un clásico. Como comenta María Negroni a propósito de lo que denomina los “textos bastardos” de la autora argentina, en los que incluye a la obra en cuestión, a *La condesa sangrienta* y a *La bucanera en Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, “el lenguaje estalla en un aquelarre

obsceno y una fiebre paródica sin precedentes. (...) la apropiación funciona como un peaje, una manera de legitimar, como sugiere Piña, la avalancha obscena, amparando al discurso prohibido en un texto canónico” (2017:14).

Por otra parte, y volviendo a la relación entre Segismunda y Carol, podemos decir que el poder se materializa en objetos de indudable carga erótica que lo asocian a una jerarquía sexual. Segismunda, su propietaria, es presentada de la siguiente manera:

Segismunda trae pantalones de terciopelo rojo vivo modelo Keats, una camisa lila estilo Shelley, un cinturón anaranjado incandescente modelo Maiakovski y botas de gamuza celeste forradas en piel rosada modelo Rimbaud. De su cuello pende un falo de oro en miniatura que es un silbato para llamar a Carol (166).

Vemos aquí una enumeración detallada de distintos referentes de la cultura occidental a la que se le suman muchos otros a lo largo de la obra (Lord Byron, Georges Sand, Anna Frank, Antígona, Atenea, Mondrian, Goya, etc). Lejos de ser recuperados como citas de autoridad, son asociados a elementos pueriles y, en este caso, en un acto carnavalesco de destronamiento, son utilizados como estilos, modelos o marcas de indumentaria. Nuevamente es evidente el procedimiento humorístico-irónico de la reescritura que es aún mayor cuando advertimos que se da en el plano de las acotaciones escénicas, es decir, de lo que queda fuera de la representación espectacular y que pretende ser una directiva concreta al momento de llevar a cabo la obra. Asimismo, observamos que Segismunda muestra su poder a Carol, su sirvienta, soplando un silbato en forma de falo de oro. Evidentemente aquí, el órgano sexual masculino como símbolo de supremacía funciona tanto en el plano de lo ejercido como de lo simbólico. El dominio de este personaje se completa al ser ella dueña de ese “fabuloso triciclo” concebido a lo largo de la obra como objeto para la satisfacción sexual.

SEG: Todos envidian mi triciclo mecanoerótico.

CAR: Yo no.

SEG: Mientras dormía, ¿no sentiste ganas de dar en él una vuelta manzana?

CAR: Yo... no.

SEG: Es que sos virgen, tenés miedo

CAR: No hables tan fuerte

SEG: No te inquietes, nadie se enterará de que sos virgen. Dicen que la virginidad duele. (166)

Por otra parte, así como en *Fin de Partida* una de las tantas discusiones entre Hamm y Clov gira en torno a la confección de un perro de peluche, en *Los perturbados entre lilas* éste deviene muñeca. La figura de la autómatas, tan explorada por Pizarnik, inscribe en esta obra la ominosa temática del doble. La dualidad constitutiva que define lo *unheimlich*, término utilizado por Freud para hablar de lo siniestro u ominoso, aquello familiar que deviene extraño, define a Lytwin, muñeca alter-ego de Segismunda. Como sostiene María Negroni: “no sólo instrumento fundamental en el proceso de miniaturización, la muñeca funciona también, en Pizarnik, como alter ego, presencia testificante y testigo lúcido conectado a la infancia y a los deseos perversos” (51). Ella, mujer miniatura a medio hacer, inanimada y huérfana, encarna la misma condición que observábamos respecto del triciclo mecanoerótico; su posesión ubica a Segismunda en un lugar de irrevocable poder, inscribe el universo temático de la niñez y se la asocia a una pulsión erótica, perversa y juguetona:

SEG: Me mira y medita. ¿Comprendés, Carl, lo que esto significa?

CAR: Sí.

SEG: Ahora es como si me pidiera que la lleve a pasear en triciclo.

CAR: Todas las hembras a medio hacer se mueren por los triciclos.

SEG: También es como si me exigiera palabras para comer. Tiene hambre de poemas. Voy a dejarla así, implorando (182).

En la otra cara de la moneda, se encuentra Carol. Es definida en la obra por oposición a Segismunda: ella es virgen, no desea fervientemente un triciclo, es

dominada y no posee voz propia. Sin embargo, desde esta identidad marginal, inscribe en la obra el lenguaje del tango:

CAR: Soñé que vos y yo estábamos «a un paso del adiós».

SEG: ¿Será verdad?

CAR: Si lo dice el tango.

SEG: ¿Entonces?

CAR: Me iré a otro sitio, a cualquier parte. Encontraré otra ciudad, otras calles, otras casas.

SEG: ¿No estás cansada de este ardiente afán?

CAR: Estoy harta. (*Canturreando*) *Mi noche, tu noche/mi llanto, tu llanto/ mi infierno, tu infierno.*

SEG: Lindo tango. Miente como los otros (178).

Esta incorporación de una discursividad distinta, popular y propia es fundamental al momento de pensar el procedimiento de reescritura que efectúa Pizarnik. Además de ser una forma de apropiarse territorialmente del “modelo” y de ligar ese texto clásico europeo con la cultura popular rioplatense, los versos de tangos intercalados en la pieza funcionan como otro grado de hipertextualidad que complejiza los niveles de la circulación textual que mencionamos anteriormente. Carol, entonces, no posee una voz propia porque es portadora de una voz colectiva que se nutre del lunfardo y del voseo. Cabe aclarar que no consideramos que haya en este gesto una voluntad de volver “nacional” la obra beckettiana, sino más bien, de problematizar los límites de la reescritura, de jugar con distintos registros, discursos y formas de la hipertextualidad que llega hasta la parodia de los chichés que constituyen la literatura “argentina”.

Para finalizar, podemos decir que, a pesar de estructurarse en torno a una atmósfera absorbente y asfixiante que comparte con la obra recuperada, que es trabajada en un acto minucioso de traducción casi literal, Pizarnik “organiza el vacío en medio de un paraíso infantil contaminado. Y ese naif violento es el artificio que le permite a los personajes sustraerse del sistema establecido: ahí donde reina el desborde”

(Negroni:16). Así, construye un texto radicalmente nuevo, una casa de muñecas-trinchera hermética, en el que es posible jugar con todo lo que esté al alcance de la mano: la tradición europea, el absurdo, la infancia, el tango, el lunfardo, las autómatas, lo obscuro, la lírica y el humor.

Referencias bibliográficas

- Beckett, Samuel (2006). "Fin de Partida" en *Teatro reunido*, Buenos Aires: Tusquets.
- Dubatti, Jorge (comp.) (1998). *Samuel Beckett en la Argentina, estadíos y testimonios de teatro comparado*, Buenos Aires: Eudeba.
- Dubatti, Jorge (2006). "Beckett en la Argentina" en *Samuel Beckett en el centenario de su natalicio*, Buenos Aires: Centros de estudios del Imaginario.
- Esslin, Martin (1966). *El teatro del absurdo*, Barcelona: Seix-Barral.
- Genette, Gérard (1989). "Palimpsestos" en *La literatura en segundo grado*.
- Negroni, Maria. (2017) *El testigo lúcido*, Buenos Aires: Entropía.
- Pizarnik, Alejandra (2002). "Los perturbados entre lilas" en *Prosa completa*, Buenos Aires: Lumen.
- Pizarnik, Alejandra (2012). *Diarios*, Buenos Aires: Lumen.