

“TODOS ENVIDIAN MI TRICICLO MECANOERÓTICO”: UNA LECTURA “QUEER” DE *LOS PERTURBADOS ENTRE LILAS* DE ALEJANDRA PIZARNIK

Javier Izquierdo Reyes*

ABSTRACT

This essay analyzes Alejandra Pizarnik’s play, *Los perturbados entre lilas*, focusing on the non-hegemonic representation of sex-gender system that this Argentinian author proposes in this play.

KEYWORDS: Alejandra Pizarnik, *Los perturbados entre lilas*, teoría “queer”.

RESUMEN

El presente trabajo realiza una lectura de *Los perturbados entre lilas*, pieza teatral de Alejandra Pizarnik, centrada en la representación no hegemónica del sistema sexo-género que propone en esta obra la autora argentina.

PALABRAS CLAVE: Alejandra Pizarnik, *Los perturbados entre lilas*, teoría “queer”.

Una lectura atenta de la obra editada e inédita de Alejandra Pizarnik—la supuesta completitud de ciertos volúmenes publicados hasta la fecha, como muestra el archivo de la Universidad de Princeton, está muy lejana de la realidad—nos permite corroborar cómo el progresivo desnudamiento de lo sexual en la obra de la autora argentina revela en su escritura—desde 1965 aproximadamente—una representación del sistema sexo-género muy alejada de sus cauces hegemónicos.

Quizás uno de los puntos donde la quiebra del sistema es más evidente es en su obra de teatro *Los perturbados entre lilas*, escrita en 1969 y nunca estrenada o publicada en vida de la autora, a pesar de algún intento al respecto.¹ La obra, una suerte de

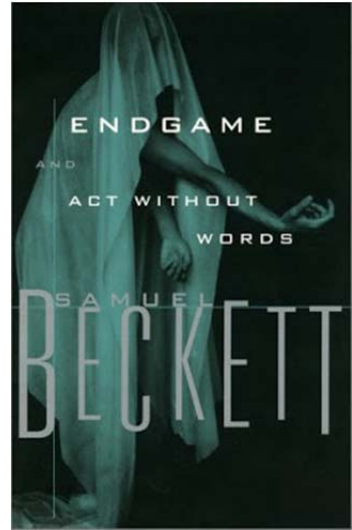


* Javier Izquierdo Reyes es licenciado en Filología Clásica y doctor en Filología Hispánica por la Universidad de La Laguna (erlikhan16@gmail.com).

¹ La siguiente cita muestra que no se debió a su falta de voluntad, aunque, quizás por su estado mental, nunca llegase a enviarlo a ninguno de sus dos amigos: “Me han devuelto—un amigo me lo había extraviado—el manuscrito de una suerte de pieza teatral de la que alguna vez te hablé. Tiene 30 páginas y está inédita. No sé si someterla a tu lectura—con el fin de que te guste para la esquina—o si

reescritura de *Fin de partida* de Samuel Beckett, nos muestra a cinco personajes rotos o incompletos— Segismunda, Carol (su sirvienta), Lytwin (muñeca de Segismunda, construida por Carol), Macho y Futerina (padres de Segismunda)— encerrados en una casa de atmósfera asfixiante, donde la presencia constante de ciertos elementos (el humor y la risa, la infancia, el erotismo, la muerte...) busca generar la “experiencia interior” de la que habla George Bataille.

Sin entrar excesivamente en un análisis detenido de la obra, ni siquiera en una visión completa del erotismo en ella desarrollado,² veremos con claridad, a través de un pequeño análisis superficial de sus personajes, cómo, frente a una sexualidad reproductiva y con roles claramente establecidos, Pizarnik desarrolla una propuesta alternativa y fuera de los cauces heteronormativos.



Comenzaremos por quien protagoniza la obra, Segismunda. Desde un principio, ésta conjuga erotismo y poesía en su presentación. En su vestimenta, todos sus “modelos” y “estilos” remitían directamente a un poeta—“capa gris modelo Lord Byron o George Sand”, “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”. Sus complementos, en consonancia, nos conducen sin ambages al ámbito erótico:

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 un fabuloso triciclo, está Segismunda. [...]

De su cuello pende un falo de oro en miniatura que es un silbato para llamar a Carol. (Pizarnik)

El color “patito” es un tono de color amarillo con el que se preparaba el ajuar de los niños antes de que se conociera su sexo y se pudiera decidir entre el azul o el rosa: un color ambiguo, sin la marca cultural de sexo que luego diferenciará a los géneros y sus funciones. Su presencia en la manta nos desdibuja, desde el comienzo absoluto de la obra, la identidad sexual de Segismunda—imposible de determinar para el espectador hasta que Carol no

responder al pedido de A.F. Molina, quien me solicita textos para una revista—dedicada a un solo autor—que editan en Mallorca dos amigos suyos.” (Pizarnik y Beneyto 87). Esta carta fue fechada en febrero de 1971 dirigida a Antonio Beneyto. Pizarnik le seguirá insistiendo para publicarla en Barcelona a pesar de que, según ella, “acá quieren editarla” (Pizarnik y Beneyto 95).

² Para un análisis más exhaustivo de la pieza, véase Javier Izquierdo Reyes.



retire la prenda—y parece señalarnos la futura ambigüedad sexual del personaje ya nacido a los ojos del espectador. La manta, a su vez y por sus características, nos lleva como es obvio a la más tierna infancia, y se conjuga con la baja estatura de los pigmeos para presentarnos una suerte de infantilismo jalonado por la angustia existencial. El juego y la sexualidad se conjugan en sus motivos—“parejas como de juguete practicando el acto genético”—y nos presentan ya, desde la misma puesta en escena del personaje, todas las condiciones posibles de la “experiencia interior” de las que habla Bataille concentradas en su figura. Todas las marcas exteriorizan y visibilizan su compromiso con el límite y el exceso, con el fondo y el tortuoso camino que conducen hacia esa experiencia.

Incluso el silbato para llamar a Carol nos presenta, nos re-presenta, una sexualidad evidente y eminente—cada vez que llame a Carol introducirá el falo en su boca—al tiempo que se nos presenta como marca de poder: tener el falo, poseer el falo implica la posibilidad de tener el poder y el gobierno, de poseer el dominio de lo simbólico y ejercerlo (Butler 115-116). El silbato de Segismunda se sobrepone a la genitalidad y marca, con respecto a Carol, una posición de dominación, donde Segismunda, a quien se le supone un sexo femenino frente al masculino de Carol, “posee” el falo y desposee de él a Carol, en una clara tergiversación de los roles tradicionales de poder asignados al género. Segismunda, en efecto, asume el pleno dominio del elemento simbólico—lo lingüístico y la generación de significados—y toma y quita la palabra al resto de los personajes durante la obra. Es quien teje el universo lingüístico y la única voz “creadora”—a pesar de la citada saturación de intertextualidad en su parlamento, pues no olvidemos que Segismunda es el único personaje capaz de crear obras propias—frente a Carol, quien hace evidente que su voz tanguera es una voz ajena. Así, Segismunda hace notar que carece de voz propia: “SEGISMUNDA: Un sentimental. Acogedor como un catre. Recurriendo a los tangos por no saber o por no poder decir las propias penas” (Pizarnik).

Esta clarísima inversión de los roles hegemónicos de género entre los personajes principales contrasta con la generación anterior—Macho y Futerina—caracterizada, como veremos, por su ortodoxia en este sentido. Y es que en el escenario estamos contemplando en todo momento a una mujer con vestimenta masculina—semejante, además, a una amazona—que asume plenamente los dictados tradicionales para el comportamiento masculino—racionalidad, a pesar de su denostación de la razón, conocimiento profundo de la



tradicción, violencia y agresividad, dominación, escritura—frente a un hombre que adquiere todos los patrones del sexo femenino—sumisión, sensibilidad, irracionalidad (aunque defienda la razón), oralidad—y que incluso asume el rol, podríamos decir, de “dar a luz” en ese acto de maternidad metafórica que es la construcción de Lytwin.

La disolución pizarnikiana del sistema sexo-género penetra como es esperable en los fundamentos mismos de la sexualidad de ambos personajes, o al menos en su mostración, bajo la forma no sólo del lenguaje hablado sino, como podemos observar, del signo teatral, de los elementos teatrales que configuran en su totalidad la representación. En este sentido, el triciclo resulta ser un signo de capital importancia dentro de la obra. El triciclo se muestra al público desde la aparición de Segismunda sobre las tablas para operar como símbolo dual que marca poderosamente la sexualidad, y pronto veremos que también es un atributo que por imposición de Segismunda está ligado a la presencia de Macho y Futerina. La correlación de los triciclos con el órgano sexual masculino es más que evidente en la obra: “MACHO: También. A pesar de todo, se para bien. FUTERINA: ¿Qué? MACHO: El triciclo”. Aparecen insistentemente, además, como objetos de penetración mecanoerótica anal y genital (cf. Fishburn):

SEGISMUNDA: Todos envidian mi triciclo mecanoerótico.

CAROL: Yo no.

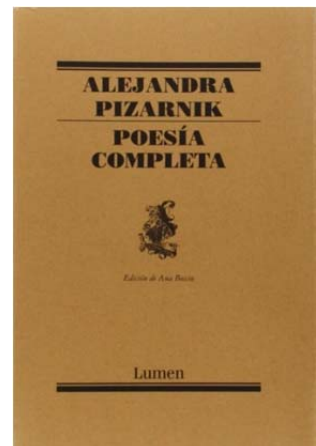
SEGISMUNDA: Mientras dormía, ¿no sentiste ganas de dar en él una vuelta a la manzana?

CAROL: Yo... No.

SEGISMUNDA: Es que sos virgen, tenés miedo. (Pizarnik)

En este caso, el triciclo parece funcionar cuando se monta, según se deduce de la referencia a la virginidad de Carol, como objeto de autosatisfacción sexual. En otros contextos, el mecanoerotismo del triciclo aparece como una sexualidad hacia el otro como cinturón-dildo, aunque nunca llegue a realizarse: “SEGISMUNDA: Supongo que el envejecimiento del rostro y del cuerpo ha de ser una herida de espantoso cuchillo. (Pausa) ¿Querés sentarte encima del manubrio?” (Pizarnik). El triciclo, en su condición de dildo, rompe las oposiciones sexo/género tradicionales y reconduce la sexualidad, desde su condición tradicional de concentración en la genitalidad y en la reproducción, a nuevas formas de goce y deseo, mostrando en su eficiencia una superioridad manifiesta sobre el pene, a quien desbanca como principal medio tradicional de goce, y cuyo fracaso muestra la obra en su imposibilidad para mantener abierto continuamente el goce y el deseo (cf. Preciado).

Carol—cuyo nombre, ilustrativo como los demás, nos muestra su falta de caracterización sexual desde las “dramatis personae” que ya ha señalado Paulina Daza—es



un personaje que remite directamente a un punto opuesto al de Segismunda: la castidad religiosa y la asexualidad. La carencia de triciclo y su rechazo constante a la posibilidad de tenerlo es elocuente en este sentido. Se expresa a través de letras de tangos, pero frente a los personajes decididos, valientes y fuertemente sexuales, incluso procaces, del tango, Carol es un ser sumiso y humilde (siempre obedece a Segismunda), sumido en la tristeza y roto, virgen y asexualizado. Incluso la descripción de su apariencia—“su traje es color de roca rala y toda su persona evoca el otoño” (Pizarnik)—en clara oposición a las profusas descripciones del resto de los personajes, plenas de referencias implícitas a su sexualidad, refleja el carácter asexual y difuso del personaje (pensemos que “traje” no revela en absoluto el género del personaje: ¿es un traje masculino o femenino?). El “estraneo contrapunto”, como lo llama Pizarnik, entre ambas visiones se produce durante toda la obra.

La actitud de Carol ante el sexo—su rubor, su deseo de evitar el tema—despierta en Segismunda la necesidad de atacarle a partir, lógicamente, de su pudor a la hora de afrontar la sexualidad, destapando el doble rasero moral de su rechazo al sexo: “Ustedes, los vírgenes, en el fondo se mueren por un sátiro o una sátiresa” (Pizarnik); no es necesario reseñar, al ser de sobra conocida, la vinculación de la figura del sátiro con un apetito sexual desmedido y el carácter mental, esto es, de construcción social y cultural, del sexo: “SEGISMUNDA: ¡Qué cosa el sexo! Pura psiquis, nada más que psiquis” (Pizarnik), en una más que probable alusión al psicoanálisis.³ En tanto que construcción, el sexo puede manifestarse como un amplio abanico de géneros, deseos y prácticas, entre las que el rechazo del “placer carnal” se constituye en una de las opciones posibles. La tirantez entre ambas posiciones parece resolverse con la marcha de Carol de la casa y la proclamación de su propósito de “vivir”, frente a Segismunda que queda abandonada en su desmesura sexual.

Ante estas dos posiciones extremas, la castidad y el olvido del cuerpo por un lado, y por el otro el erotismo desmesurado y desestructurante, encontramos la construcción sexual tradicional, aunque exagerada, de Macho y Futerina. La hiperbolización de su sexualidad desde sus mismos nombres revela ya con claridad una consideración distinta al planteamiento de Beckett sobre ambos personajes, y una visión de la sexualidad y del sistema de relaciones hombre-mujer claramente crítica con respecto a la visión falocéntrica y heteronormativa tradicional: Macho aporta una idea de masculinidad esperable según la tradición, con todas las trazas que ésta le ha concedido como deseables en su sexo/género, al tiempo que designa a un personaje masculino de voraz e incansable apetito sexual—todas ellas, características que Pizarnik parodia en su resalte de la crítica burlesca que ya Beckett hace en *Fin de partida*. Algo parecido, por otra parte, ocurre con el personaje de Futerina, quien aparece caracterizada en las “dramatis personae” de *Los triciclos*, versión manuscrita anterior de *Los perturbados entre lilas*, como “su compañera. tal [sic] vez padece de furor uterino (o, como dije [sic] su ginecólogo, de fulgor uterino” (Pizarnik). Sin embargo,

³ No es descartable, en absoluto, que la atracción desmedida y rechazo hacia la sátiresa por parte de Carol, que enuncia Segismunda, guarde relación con cierta lectura psicoanalítica de la fobia—que Freud relaciona normalmente con la animalidad—donde el objeto de deseo genera temor a su vez, con un consecuente proceso de angustia como síntoma principal.

podemos observar, por una parte, el carácter secundario de su figura, tanto en Beckett como en la autora argentina, con respecto a Macho/Nagg—puede que como reflejo de la sociedad falocéntrica que quieren criticar—con un trato desigual de Segismunda hacia ambos progenitores. Si, tanto en la obra de Beckett como en la de Pizarnik, el hecho de haber engendrado al personaje protagonista y haberlo arrojado, por obra y gracia del fornicio, a una existencia absurda y a un mundo sin sentido, convierte a los padres de sus respectivos protagonistas en seres culpables y aborrecibles a sus ojos, Futerina, dentro del maltrato hacia ambas figuras “progenitoras”, sufre un trato especialmente severo y cruel, explicado sólo en parte por su carácter de “paridora” que remarca en todo momento su condición hipersexual a través de un insulto tan explícito como es la palabra “ramera”. Por otra parte, la utilización de Pizarnik al componer su nombre de un trastorno clásico de la sexualidad femenina caracterizado por el deseo desmedido—siendo reflejado paródicamente en paralelo con la voracidad sexual implícita en el nombre de Macho—pone al descubierto el desequilibrio tradicional en la consideración sobre el apetito sexual entre hombres y mujeres, y es una vez más una marca de un ataque especialmente voraz contra la sexualidad materna. Ello nos lanza a la idea de que la sexualidad desmesurada, si encuentra la procreación y la vida, como en el caso de Macho y Futerina, deja de ser erotismo de muerte y se convierte en censurable y abyecta. Macho y Futerina son arrojados a una existencia incompleta y se hallan sumidos en una existencia física a merced de Segismunda. Están incapacitados físicamente, por su postración en sus triciclos,⁴ para una vida sexual que sólo pueden recordar y anhelar como un tiempo de felicidad perdida:

FUTERINA: ¡Ah, ayer! Ayer era el canto de una guitarra en un albergue lejano, era el horizonte salvaje en un dormitorio con trapecios y hamacas para ejecutar ciertas posiciones que (*en voz más alta*) aquí están prohibidas.

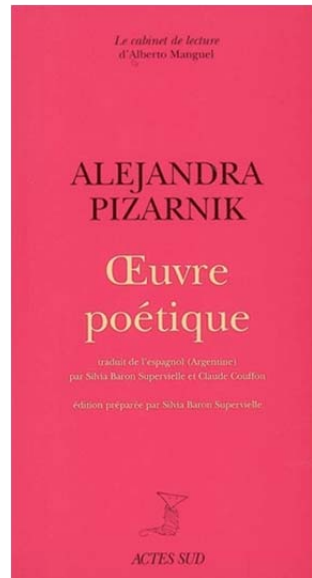
FUTERINA: ¿Me querés?

MACHO: Como el culverston.

FUTERINA: No me evoques buenos recuerdos. (Pizarnik)

La representación de esta sexualidad perdida dista mucho de tener carácter hegemónico, se caracteriza nuevamente por su disparidad y la presencia del ano como punto

⁴ Frente al cuerpo completo y sano de Carol—y al del vendedor chino—el resto de los personajes de la obra reflejan en todo momento una presencia enfermiza (Segismunda), una corporalidad incompleta (Lytwin) o una mutilada y rota (Macho y Futerina).



de goce erótico, caminando por lo tanto en paralelo con la sexualidad de Segismunda. En el caso de ésta, no obstante, se ha dado un paso más allá al introducir, el dildo, objeto presente en Macho y Futerina sólo como imposición filial. Lytwin supone, en esta concatenación de hipersexualidades en progresión creciente, la promesa de un erotismo igualmente precoz y aún más pronunciado y vigoroso:

CAROL: Ya sabe reír.

SEGISMUNDA: Y fifar, como su risita lo indica.

CAROL: Sí, señor. Ya ríe y ya fifa.

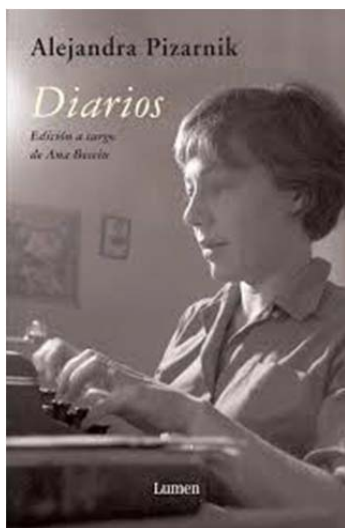
SEGISMUNDA: Lo de que fifa es, por ahora, una hipótesis de trabajo. Pero en el caso de ser cierta, ¿con quién fifaría mi muñeca?

LYTWIN: Con un matrimonio.

SEGISMUNDA: ¿Cómo?

Comparada con la historia de la iniciación sexual de Segismunda, la posibilidad de sus relaciones con un matrimonio refleja a ojos de Carol una sexualidad aún más desmedida que los actos de Segismunda, con una iniciación sexual aún más alejada de los patrones tradicionales que la de sus antecesores, cuestión que se ve apoyada por Segismunda a la hora de comentar a su padre la existencia de Lytwin: “¿Sabés, Macho, que tengo una muñeca nueva? Nació verde y tiene complejos anales” (Pizarnik). La existencia de complejos anales⁵ es postulada por Segismunda a partir de la suelta indiscriminada de excrementos por parte de Lytwin, tras una vuelta en triciclo, sobre Carol fuera de escena, quien vuelve a aparecer en ella completamente recubierto de heces.

A través de la puesta en escena, en suma, de (des)identidades—Segismunda, Carol y Lytwin—que tradicionalmente solían quedar fuera de ella y de la exageración paródica de aquellas identidades que solían copar la representación hasta la torsión de su carácter hegemónico (Macho y Futerina), Pizarnik nos lleva al cuestionamiento y ruptura, como hemos visto, de los fundamentos de todo el sistema de oposiciones tejidas en torno a nosotros, en un gesto que sitúa a la autora argentina como un clarísimo precedente de las posiciones “queer” posteriores. El camino que marca propone una forma completamente diferente de relacionarnos con nuestro entorno y con nosotros



⁵ La obtención de placer en el infante por la retención y expulsión de heces fue postulada por Freud bajo el nombre de “fase anal”, al teorizar sobre la construcción psicosexual del sujeto; el anclaje del sujeto en esta fase resulta, según el psiquiatra vienés, esclarecedora para comprender algunos comportamientos sexuales como la homosexualidad y el sadomasoquismo

mismos y nuestra corporalidad desde la liberación de nuestro propio deseo, ya definitivamente nuestro y propio.

Obras citadas

- Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1973.
- Beckett, Samuel. *Fin de partida*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Daza, Paulina. "Alejandra Pizarnik: 'No puedo hablar con mi voz sino con voces': *Los perturbados entre lilas*." *Acta Literaria* 30 (2005): 151-168.
- Fishburn, Evelyn. "Different Aspects of Humour and Wordplay in the Work of Alejandra Pizarnik." *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed*. Ed. Fiona J. Mackintosh and Karl Posso. Woodbridge: Tamesis, 2007. 36-59.
- Izquierdo Reyes, Javier. *Los perturbados entre lilas de Alejandra Pizarnik: una edición crítico genética*. Tesis Universidad de La Laguna, 2014.
- Pizarnik, Alejandra. *Alejandra Pizarnik Papers*. Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- Pizarnik, Alejandra y Antonio Beneyto. *Dos letras*. Barcelona: March, 2003.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid. Opera Prima, 2002.