

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA**



**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**LOS CUERPOS FANTASMAS Y LOS MUÑECOS  
REARMABLES DE LA MODERNIDAD: UNA LECTURA  
SOCIOCRÍTICA A LOS PERTURBADOS ENTRE LILAS  
DE ALEJANDRA PIZARNIK**

**TRABAJO PARA OPTAR AL GRADO DE PROFESIONAL EN  
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
PRESENTADO POR  
Erick Federico Palomo Romero**

Bajo la asesoría de  
Sonia Burgos Cantor:

**Cartagena, 2010**

**LOS CUERPOS FANTASMAS Y LOS MUÑECOS**  
**REARMABLES DE LA MODERNIDAD: UNA LECTURA**  
**SOCIOCRÍTICA A LOS PERTURBADOS ENTRE LILAS**  
**DE ALEJANDRA PIZARNIK**

Tesis para la obtención del grado de Profesional en Lingüística y Literatura

Autor: Erick Federico Palomo Romero

Asesora: Sonia Burgos Cantor

Facultad de Ciencias Humanas

Universidad de Cartagena, 2010

## AGRADECIMIENTOS

Quiero aquí dar mis más sinceras **GRACIAS** a todas las personas que han contribuido de una u otra manera a que este trabajo se convirtiera en una realidad, a todos aquellos que me han acompañado a lo largo de este tránsito intelectual y emocional.

En primer lugar, a Dios creador del universo y dueño de mi vida quién me permite construir día a día otros mundos posibles. A mis padres, Alba Rosa Romero Torres y Jairo Federico Palomo Mendoza por el apoyo incondicional que me dieron a lo largo de toda mi carrera y sobre todo, por haberme enseñado que puedo lograr todo lo que me proponga.

A mi hermana Alexandra Palomo por ser una motivadora constante, por ser la mejor hermana y la mejor amiga. A mi tía Luz Marina Romero quién se convirtió en una sombra refrescante en medio de días abrasadores

A la profesora Sonia Burgos Cantor por su asesoría y dirección en el trabajo de investigación. Al profesor y amigo Emiro Santos quién en un momento crucial con sus recomendaciones bibliográficas, le dio un giro trascendental y necesario a esta. A los profesores del programa de Lingüística y Literatura por abrirme las puertas de mundos desconocidos y fascinantes que quizás no habría podido conocer sin ellos. A la Facultad de Ciencias Humanas, por el soporte institucional dado para la realización de este trabajo. A Lázaro Valdelamar por ser mi jurado.

A Carlo Randy Morales, Chavely Giménez, Carlos Correa, que son muy buenos amigos y excelentes contertulios quienes en medio de las discusiones y preguntas que planteaban, siempre me hicieron crecer en conocimiento.

A todas aquellas personas que de una u otra forma, colaboraron o participaron en la realización de esta investigación, hago extensivo mi más sincero agradecimiento.

Por último, quiero agradecerle a mi Yoli por ser siempre un apoyo incondicional, por su amor y su comprensión sin fin. Por echarme de menos cuando no podíamos estar juntos y por ser un firme testimonio de que el amor existe.

## RESUMEN

El presente trabajo analiza la única pieza teatral de la escritora argentina Alejandra Pizarnik, *Los perturbados entre lilas* y realiza una lectura sociocrítica a la simbología que develan las imágenes del cuerpo fantasma y la del cuerpo juguete del Mecano planteada en dicha pieza. Se focalizan estas imágenes del cuerpo debido a que se considera que la lectura sobre el espesor oculto del cuerpo planteado en ellas, los valores que lo distinguen de otras manifestaciones corporales históricas, permite identificar la visión profunda y crítica que sobre la realidad y el ser contemporáneo se plantea en toda la poética pizarnikiana. El abordaje explicativo de la pieza se fundamentó en las teorías antropológicas y sociológicas sobre el cuerpo en la modernidad de David Le Breton.

**“La felicidad no se teje con la técnica, sino con el sentido que damos al cuerpo y a la existencia, (...) pensar el cuerpo es pensar el mundo”.**  
**Le Breton.**

*A Pablo Blanquicet quien me enseñó  
la nostalgia de los héroes*

## ÍNDICE

<b>Capítulo 1. Introducción</b>	<b>8</b>
1.1. Objeto de estudio	12
1.2. Aspectos teóricos y metodológicos	14
1.2.1 Antropología del cuerpo	15
<b>1.2.2. El cuerpo como representación: breve historia de las concepciones del cuerpo.</b>	<b>18</b>
1.2.2.a) Las formas geométricas del neolítico	18
1.2.2.b) El cuerpo clásico	21
1.2.2.c) El cuerpo medieval	22
<b>1.2.3. Aspectos sociocríticos</b>	<b>33</b>
<b>Capítulo 2. La imagen del cuerpo fantasma y del juguete del mecano como objetos de representación del sujeto en la modernidad.</b>	<b>36</b>
<b>2.1 El cuerpo fantasma</b>	<b>37</b>
<b>2.2 Muñecos: la imagen del juego del mecano</b>	<b>47</b>
2.2.1 El autómata: la versión complicada del juguete del mecano	53
2.3 El drama de la finitud	59
2.4 Primer plano trasfondo	65
<b>Capítulo 3. Los perturbados entre lilas y la obra poética de Pizarnik</b>	<b>75</b>
<b>Capítulo 4. Conclusiones</b>	<b>82</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>85</b>

## Capítulo 1. Introducción

La realidad nos mira como si sólo fuéramos presencias delirantes, como a simples presencias maniáticas nos mira; pero no advierte, que en verdad somos ausencias caminando piedras de estupor y desamparo. Ella, nos ve jadeando con un pedernal clavado en el pecho, recorriendo los umbrales envueltos en una madeja de signos erizados y dándole bandazos al aire; pero no advierte que estamos, tal vez, esculcando en los altares, pidiéndole a algún busto acéfalo que restituya a los pájaros sus antiguas nubes para que pueblen los desiertos de nuestro país sin cielo.

En cambio el poeta, si lo advierte y se solidariza. Nos ayuda a buscar esos lugares imposibles. Él también indaga por ese dios hasta el cansancio, a pesar de que intuye, que jamás lo encontrará y que le tocará, al final del camino, conformarse con el extraño consuelo que le da el lugar inventado en su poema. Y lo seguirá haciendo, aunque le toque ver a través de la ventana la profundidad del silencio y aceptar la propuesta de la noche que le invita a ponerle un cierre definitivo a los labios y a dejarse llevar. Pero antes de que eso pase, nos dará sus luciérnagas, sin importar que ellas, con su intensa luz, transgredan los ojos de esa realidad que cada día urde su sabor a cenizas.



De allí la importancia de la imagen literaria, pues, “necesitamos un lugar donde lo posible se vuelva imposible”<sup>1</sup> tal como lo apuntó Alejandra Pizarnik para un reportaje donde le interrogaban sobre la funcionalidad de la literatura en el mundo de hoy. Para la autora, en la literatura y más específicamente, en el poema, es donde el “límite de lo posible es transgredido de buena ley, arriesgándose”<sup>2</sup>. Esto es verificable cada vez que una poética abordada deja ver transgresiones sobre las visiones de mundo imperantes o sobre la forma estética precedente o más aún, sobre el lenguaje mismo como norma. En estos casos, siempre se logra verificar, la presencia de luciérnagas que perturban unos establecimientos ideológicos, unas estéticas o unas tradiciones que se resisten.

En el caso de Pizarnik solo basta revisar la cantidad de estudios que en torno a su poética se han realizado, para constatar cómo se ha verificado desde la crítica una poética donde se conciben silencios desgarradores y definitivos, jardines que perturban porque instauran el reino de la noche, un *bosque* en alusión a lo prohibido al igual que una “escritura densa y llena de peligros” ávida de crear un *lenguaje nuevo*. La crítica, ha constatado con suficiencia, que uno de los universos poéticos donde dicho límite de lo posible es mayormente transgredido en la poesía latinoamericana, es sin lugar a dudas, el de Alejandra Pizarnik.

---

<sup>1</sup> PIZARNIK. Alejandra. Prosa completa. Editorial Lumen. Barcelona, p. 304.

<sup>2</sup> Ibid.,P.304

¿Pero que puede decirse de la producción en prosa de esta autora? Con ella parece que la crítica no es muy halagüeña, pues más allá de sus diarios y sus cartas, a la crítica no le ha interesado dicha producción. De allí que uno de los textos en prosa menos abordado dentro del repertorio de Pizarnik, sea su única pieza teatral, *Los perturbados entre lilas*.<sup>3</sup> En términos generales, a esta obra de teatro la “élite crítica latinoamericana” la ha considerado como un texto “desdeñable” dentro de la producción de Pizarnik, sólo útil para quienes desean rastrear elementos psicológicos o psicoanalíticos ligados a la vida de la autora. Pues por ser dicha pieza teatral un texto que pertenece a la última etapa de la escritura de la poeta antes de su suicidio, los críticos que asumen el estudio de su obra no resisten el impulso de abandonarse al velo pasional que la mitificación de su muerte ha generado y apoyándose en las palabras donde la autora dejaba claro que se “aferraba al intento de hacer de su vida literatura y literatura de su vida”<sup>4</sup>, la reducen a corolario de un desequilibrio psíquico concreto en imágenes de melancolía, soledad y aislamiento.

---

<sup>3</sup> En nuestra investigación no encontramos ningún trabajo serio y abarcante sobre los perturbados en Colombia y a nivel latinoamericano, estos se pueden contar con las manos. Destaca, sin embargo, el trabajo de Paulina Daza, aunque este no logra desligarse de las aproximaciones biográficas. Alejandra Pizarnik: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”. *Los perturbados entre las lilas*, en Scielo. *Revista de Estudios Literarios*. Universidad de Concepción de Chile (En línea). A consultar en world wide web: <http://www.scielo.cl/scielo/Nº30/ php?pid=S0717>

<sup>4</sup> PIZARNIK (2002). P., 303

En nuestro caso nos diferenciamos de estas aproximaciones reduccionistas a la obra en prosa de Pizarnik que sólo intentan verificar sus desviaciones o sus hábitos cotidianos, pues no comulgamos con la idea de que estos sean criterios de lectura de una obra literaria. Pues si bien, una imagen poética, es evidentemente producto de una visión particular, y por ende, lo creado por Pizarnik en este período de su vida reflejará, sus tormentos y su locura, compartimos con Bachelard la idea de que la imagen poética singular a pesar de ser producto de un temple de ánimo particular, subjetivo, “se transubjetiva a su vez debido a que tiene efectos en otros, y porque otros se pueden sentir conmovidos y transversalizados por ella”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. Fondo de cultura económica. Buenos aires, p.11

## 1.1 Objeto de estudio

El objeto del presente trabajo es el de analizar la pieza teatral *Los perturbados entre lilas* para realizar una lectura a la simbología que nos develan las imágenes del cuerpo fantasma y la del cuerpo juguete del Mecano planteada en dicha pieza. Focalizaremos estas imágenes para identificar la visión que sobre la realidad y el ser contemporáneo plantean. Queremos develar lo que en torno a ellas “conceptualiza” o para expresarlo mejor, sintetiza, merced a su multiplicación connotada, el texto de Pizarnik.

Para ello, nos interesará plantearle un diálogo al texto que nos revele desde el tiempo histórico que le da fecha, hasta el sustrato ideológico que permitió conrear dichas imágenes del cuerpo y así, entender en qué sentido y perspectiva ellas se instauran sociocríticamente. Al mismo tiempo, queremos ver cómo la traducción que podamos realizar de estas imágenes, establece un diálogo coherente con la poesía pizarnikiana en tanto que esta obra, como mostraremos, condensa de manera significativa las principales imágenes y temáticas de su poesía.

No sobra anotar, que este ejercicio de explicación de una imagen no debe ser nunca una traducción del símbolo en términos concretos, pues, como afirma Mircea Eliade, “si el espíritu utiliza las imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es justamente porque esta realidad se manifiesta de una manera contradictoria y, por consiguiente, no

sería posible expresarla con conceptos”<sup>6</sup> Por tanto, nuestra labor será la de analizar el texto y buscar una de sus posibles interpretaciones, pero sin pretender abarcar la total polivalencia ni toda la capacidad de sugerencia imaginaria que esta obra artísticas puede ofrecernos.

---

<sup>6</sup> Éliade, M., *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1980, págs. 17-8.

## 1.2. Aspectos teóricos y metodológicos

En esta parte, trataremos de establecer las bases teóricas y metodológicas que nos permitirán llevar a cabo el trabajo que hemos propuesto. En primer lugar, presentaremos en qué sentido trabajaremos los términos “cuerpo” e “imagen del cuerpo”, útiles a nuestra investigación. Para ello, señalaremos las teorías antropológicas y sociológicas sobre el cuerpo de David Le Bretón<sup>7</sup> como la fuente de inspiración principal de nuestras reflexiones sobre la imagen del cuerpo fantasma y la del juguete de Mecano, propuesta por la obra dramática.

En segundo lugar, realizaremos un breve recorrido por la historia occidental para revisar lo que las imágenes del cuerpo modeladas antes de la “modernidad” nos permitirían concluir al momento de compararlas con las imágenes que se nos presentan en la pieza teatral. Esto, debido a que consideramos que la lectura sobre el espesor oculto del cuerpo planteado en la obra dramática, de los valores que lo distinguen de esas otras manifestaciones corporales históricas, nos ayudará a rastrear la visión crítica que sobre la estructura social contemporánea y muy especialmente, sobre el papel que el individuo juega en dicha estructura, nos brinda el texto de Pizarnik.

---

<sup>7</sup> Los textos teóricos que harán las veces de columna vertebral de nuestro trabajo serán: *Antropología del cuerpo y modernidad* de LE BRETON, David. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002; Ídem, *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Por último, revisaremos algunas herramientas teóricas que Wolfan Iser nos brinda en su texto *El acto de leer*,<sup>8</sup> para plantearlas como eje vector de la lectura sociocrítica a la pieza teatral. Pues como hemos dicho, queremos verificar en qué época se sitúa la pieza, pero al mismo tiempo, en qué límite de los sistemas dominantes de dicha época, ella se instaura, y sobre todo, cuáles son las respuestas deficitarias que dichos sistemas dominantes plantean y que la obra dramática desvirtúa al colocar nuevas respuestas en primer plano.

### **1.2.1. Antropología del cuerpo**

Definiremos aquí el término imagen del cuerpo como la “representación que el sujeto se hace del cuerpo”; la manera en que se le aparece más o menos conscientemente a través del contexto social y cultural y a través de su historia personal. “El cuerpo –afirma Le Breton- es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo”<sup>9</sup>. De ahí que no exista nada natural en una mueca, en un gesto o en una pose, ni siquiera en una sonrisa. Todo es simbólico, convencionalizado por una comunidad en particular. Por esto entendemos, que las sociedades que asumen el cuerpo a través de representaciones sociales, al mismo tiempo, se asumen corporalmente, es decir, se definen a partir de “representaciones corporales”. De ahí, que nos

---

<sup>8</sup> ISER, Wolfgang. EL ACTO DE LEER. Teoría del efecto estético. Madrid: Taurus ediciones, 1987

<sup>9</sup>Le Breton, Antropología, P. 9

parece apropiado que tanto la antropología como la sociología, intenten tomar al cuerpo como campo de estudio desde una fenomenología social y cultural, “como materia simbólica, como objeto de representaciones y de imaginarios”<sup>10</sup>.

El cuerpo entendido como fenómeno social y cultural, como materia de símbolo y sobre todo, como “objeto de imaginario y representaciones” es lo que nos interesará para este trabajo. Es esta forma de asumirlo, la postura esencial de nuestro análisis, pues la traducción de las representaciones que en el arte, el cine y la literatura, se configuran a través de imágenes del cuerpo, nos permite ilustrar los modos de disolución del individuo, la destitución del sujeto como epítome de incoherencia y falibilidad, tras la configuración del caos posmoderno en todos los órdenes<sup>11</sup>.

En realidad, el cuerpo es un tema que se presta especialmente para el análisis antropológico, puesto que pertenece a la capa identitaria misma del hombre. Cada sociedad esboza en el interior de su situarse en el mundo, un

---

<sup>10</sup> Ibid. P.12

<sup>11</sup> Aun a riesgo de incidir en nociones consabidas, nos hacemos eco de la definición que Frederic Jameson postula para la edad posmoderna, un período, según él, de “milenario invertido en el que las premoniciones de futuro, catastróficas o redentoras, se han sustituido por la sensación del final de esto o aquello” (Jameson, 2001: 23)



saber particular sobre el cuerpo, una manera de plantearse lo corporal en tanto a su uso pero también en tanto a las correspondencias que dichos usos le permiten hacer en términos de sentido y valor. Así, los actores sociales asumirán el cuerpo a partir de la cosmovisión y de los imaginarios que su estructura social ha generado, pero al mismo tiempo proyectarán imágenes corporales como enclaves representativos de su misma visión del mundo, en una lectura hacia arriba, pero también hacia abajo del imaginario social. Todo esto evidencia, que el cuerpo, que parece algo tan evidente, no lo es en realidad, es más bien, una estructura compleja, o mejor aún, el resultado de una construcción social y cultural.

Por tanto, nos planteamos la necesidad de hacer un recorrido breve a diferentes momentos en la historia occidental para revisar en ellos, cómo se han configurado formas de apropiarse del cuerpo y así, comenzar a contrastarlos con la propuesta planteada en *Los perturbados entre lilas*. Para este propósito, tomaremos especialmente, tres momentos de la historia del arte pictórico como “trazos” representativos que nos permitan sintetizar la cosmovisión del hombre occidental antes de la modernidad y la forma en que esa cosmovisión se plasmó a través de imágenes corporales.

## **1.2.2. El cuerpo como representación: breve historia de las concepciones del cuerpo**

### **1.2.2.a) Las formas geométricas del neolítico**

Con el Neolítico surgió el “primer cambio de estilo” en la historia del arte<sup>12</sup>. Dicho cambio lo vemos claramente representado en la manera en que el hombre pasó a asumir su cuerpo en el terreno pictórico. Mientras que en el paleolítico los dibujos del cuerpo eran naturalistas, producto de una visión “monística” del mundo, “de una visión de la realidad en forma de un conglomerado simple, de un continuo ininterrumpido y coherente”<sup>13</sup>, en el neolítico con la nueva forma de ver y asumir el mundo, el hombre pasa a dibujar el cuerpo desde formas geométricas estilizadas que dejan clara la idea de abstracción que el hombre nuevo asume. Una imagen rupestre del cuerpo humano del neolítico nos deja ver una figura interpretada con una recta vertical para el tronco y dos semicírculos, vueltos el uno hacia arriba y el otro hacia abajo, para los brazos y las piernas. Con este dibujo del cuerpo, aparece una intención artística cerrada a la riqueza de la realidad empírica. En lugar de las minuciosas representaciones fieles a la naturaleza, plenas de

---

<sup>12</sup> HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y del arte. Tomo 1. Madrid: Ediciones Guadarrama, p. 18

<sup>13</sup> Ibid, p. 18

cariño y paciencia para los detalles del modelo correspondiente, encontramos por todas partes signos ideográficos, esquemáticos y convencionales, que pasan a indicar más que a reproducir icónicamente el objeto. El arte neolítico tiende a ahora a fijar la idea, el concepto, la sustancia de las cosas, es decir a crear símbolos en vez de imágenes.

El paso de la magia al culto, del acto de hechicería al rito, que a su vez fue producto de un nuevo sentir y de una nueva organización social y sobre todo de una nueva forma de subsistir a partir de la auto producción,<sup>14</sup> trajo consigo este proceso de conceptualización de los objetos y por ende, del cuerpo humano. De allí la imagen de un cuerpo nuevo, menos icónico, producto de un discurso que habla de un mundo más allá, que controla y rige los destinos del hombre. Un cuerpo que se sostiene en la percepción social de la fuerza o el poder sobrenatural impersonal que lo animaba todo; percepción que permite esbozarlo como representación de un imaginario colectivo que comienza a tener reverencia y temor al tótem y que pasa a apaciguar sus poderes o suplicar su ayuda, en vez de tratar de controlarlos directamente.

Es el momento en que se inicia el culto religioso. Pues, aparece la danza ritual, asociada a ritos de fertilidad y a la práctica religiosa primitiva. De hecho, los estudios indican que muy probablemente, cada grupo disponía de

---

<sup>14</sup> No podemos olvidar que la principal característica que define actualmente el período neolítico, no es otra que una nueva forma de vida basada en la producción de alimentos a partir de especies vegetales y animales domesticadas.

un hechicero, que se adornaba con una cabeza de toro salvaje hueca y una piel de toro que incluía la cola. Estos hechiceros son los que aprendían y difundían las nuevas técnicas, transmitían sus conocimientos a su sucesor o sucesores y hasta es posible que fueran los autores de las pinturas rupestres, pues en general, estas se suponen asociadas a los ritos religiosos o mágicos.<sup>15</sup>

El cambio de estilo que conduce a estas formas de arte completamente abstractas se montó sobre las bases de una transformación general de la cultura, que representa quizá el cambio más profundo que ha existido en la historia de la humanidad y a su vez, la configuración más clara de una idea social del cuerpo como punto de contacto con las fuerzas visibles e invisibles del universo. Esta marcaría el devenir general de las representaciones corporales durante lo que conocemos como “arte antiguo”.

La mayoría de los críticos delimitan cronológicamente el llamado “arte antiguo” desde el comienzo de la Historia (aproximadamente el IV milenio a. C. en Próximo Oriente y Egipto) hasta la caída del Imperio romano de Occidente (siglo V)<sup>16</sup>. Si bien, una lectura social de la gran cantidad de formas y estilos artísticos que se sucedieron en este período, nos muestra que fueron múltiples y variados los factores que permitieron conrear

---

<sup>15</sup> Aróstegui Sánchez, «Las raíces históricas de España». Barcelona: Editorial Vicens Vives a: 2004.p, 11

<sup>16</sup> ALVAREZ, José y PITA, José Manuel . *Historia general del Arte - Pintura I - La prehistoria y el mundo antiguo - Los universos bizantino e islámico* Madrid: Ediciones del Prado - 1994

variedad de plasmaciones pictóricas, de materiales y sobre todo, de matices ideológicos y sociales, no sería reduccionista decir, que en todos los casos, encontramos rasgos de validez prácticamente universal: el cuerpo pasó a ser la representación de un sentir colectivo que conectaba de manera indisoluble las múltiples fuerzas que interpelaban a la comunidad. Por ejemplo, tanto las grandes estatuas egipcias como las estelas sumerias que mostraban imágenes de cuerpos humanos, tenían funciones religiosas que conectaban a todo el conglomerado social con la idea de vida trascendente y también, funciones políticas –ejercicio del poder y memoria histórica–, identificadas con el dios o el rey –que podía ser objeto incluso de “*unadamnatio memoriae*”, borrando su nombre y sustituyendo sus rasgos por los del rey rival.<sup>17</sup>

### **1.2.2.b) El cuerpo clásico**

Si queremos encontrar un cuerpo en el mundo clásico, una digna muestra sería *El hombre de Vitruvio*, famoso dibujo que si bien pertenece al renacimiento, pues fue realizado por Leonardo Da Vinci alrededor del año 1492 en uno de sus diarios, condensa tanto el idealismo griego como el realismo romano clásicos. Este dibujo representa una figura masculina desnuda en dos posiciones sobreimpresas de brazos y piernas e inscrita en un círculo y un cuadrado. Es un tratado de un estudio de las proporciones

---

<sup>17</sup> PARROT, Andre. *Sumer* (El Universo de las Formas) Madrid: Editorial Aguilar 1969 p.23

del cuerpo humano, reflejo fiel de la manera como el arte clásico, tan caro al renacimiento, asumió el cuerpo. Pero al mismo tiempo es la manera como desde una representación corporal se asumía el hombre. En lo formal, se superó de manera definitiva el estilo geométrico y entonces, la preocupación fundamental pasó a ser la reproducción de cuerpos perfectos en cuanto a las medidas, creándose un canon de belleza, pero al mismo tiempo, la representación de un cuerpo que se sitúa en equilibrio con todas las fuerzas, las naturales, las de la divinidad, las del hombre mismo.

El cuerpo humano pasa a representar el equilibrio en todo su esplendor. Parece que fuese un hombre que tuviese ya conciencia de su individualidad, pues realza la belleza del sujeto modelado, pero en verdad, no alcanza a ser aún, el cuerpo pormenorizado que se comenzará a perfilar en el renacimiento y que se concretará definitivo con el Racionalismo en el siglo XVII. Es más bien, el cuerpo que pondera al humanismo, es decir, al conglomerado total de la raza humana mediante un ideal de proporción.

### **1.2.2.c) El cuerpo medieval**

El cristianismo crearía una representación de un imaginario metafísico, a partir de una imagen distinta del cuerpo con respecto al mundo helenístico y latino. Pues ni la idealización griega ni el realismo romano de la forma del cuerpo fueron los principios sobre los que el Cristianismo haría surgir su Estética. El cuerpo dibujado para el cristianismo fue el de la Iglesia, y es esta

la corporeidad que representó en la pintura que se desarrollaría en la Edad Media. En la primera carta que San Pablo envía a los Corintios y a los romanos, señala el itinerario estético que se impondrá en la Edad Media. Por ejemplo en el verso 23 de la carta a los romanos el apóstol dice: *“Pero veo en mi cuerpo una ley que lucha contra la ley de mi espíritu y me esclaviza a la ley del pecado que hay en mi cuerpo”* (Rom. 7:23) Y la necesidad de librarse de este cuerpo: *¡Desdichado de mí! ¿Quién me libraré de este cuerpo mortal? (Rom.7, 24)*

Pareciera pues, que surge una necesidad imperiosa de librarse de lo carnal en el cuerpo, de tratar de minimizarlo convirtiéndolo en reducto. Sin embargo, lo que se planteó fue la idea de que el cuerpo individual debía quedar crucificado como el de Jesucristo, de modo que en él pueda habitar Dios (Romanos I, 6, 5-9), para que así pueda ser miembro y cumplir su función de ese otro cuerpo que es la Iglesia (Cor I, 12, 12-26). Este cambio de concepción sobre la visión del cuerpo, pasa de una corporeidad física (sea ideal, sea real), a una corporeidad abstracta.

Es muy interesante, a este respecto, un fragmento procedente de la decoración mural de Sant Quirze de Pedret, que consiste en un hombre con barba, los brazos en cruz e inscrito en una corona circular en la que se posa una gran ave fénix. Este motivo se ha querido relacionar con la figura del orante, de tradición paleocristiana, y con el pavo, símbolo de la inmortalidad. Es en realidad, la representación de Cristo que resurge de la muerte, como

el Ave fénix de sus cenizas. Pero también, el círculo es el orbe, en el que el hombre, con los brazos en cruz, indica también, los cuatro límites del mundo. Así, de esta manera se configura una imagen corporal que representa al hombre como resumen de todas las cosas: "Homo quodammodo omnia"<sup>18</sup>.

Por otra parte, en este período los desnudos son representados de forma simbólica. No es importante la proporción, ni el volumen, ni en definitiva todos esos conceptos que fueron importantes en la representación del cuerpo en Grecia o Roma. Ahora es la línea, el mensaje, la imagen cargada de información lo que se intenta transmitir<sup>19</sup>. La figura por ello es representada de forma plana, con líneas claras, llena de colores casi puros, siempre cargado de una simbología mística. Así lo afirma Eirnova:

Lo trascendente del cuerpo estará representado por las aureolas que emanan del mismo. En estas aureolas, o en las potencias de los Santos, tenemos una clarísima representación simbólica que reduce la corporeidad a un pretexto, para llevarnos a ese otro mundo que es el que debe importar al cristiano. Con esta misma pretensión se representará una mano saliendo del Cielo, como signo de la Providencia, o niños desnudos, sin sexo,

---

<sup>18</sup> EIRANOVA, Silvio. El arte de la pintura. Blog consultado enero 30 de 2010 en <http://www.puc.cl/teologia> (consultado el 8 de junio de 2007).

<sup>19</sup> Ibid.



en el manto de Abrahan, como signo de la vida futura. Este simbolismo terminaría por convertirse en un alfabeto, en el que las personas de la época leían sin dificultad. En un conjunto de personas, se sabe quién es Pedro porque se le representa con el cabello ensortijado y la barba corta, mientras que Pablo es representado con una calva y una barba larga. De la misma manera que los personajes fueron adquiriendo una representación concreta, con las escenas que se representaban pasó lo mismo. Este simbolismo hizo que el cuerpo humano se usase junto con el de los animales. Los bestiarios, en los que se representaban seres, mezcla de hombre y animal, servían para transmitir determinadas lecciones morales. Lo cierto también es que en un momento dado, esos seres pasaron a no tener un significado concreto, y empezaron a tomar otros significados, dependiendo de quién los interpretase<sup>20</sup>

Fijémonos en que el hombre no es entendido en la Edad Media como un ser corporal, sino que pasará a ser un microcosmos, ordenado, como el mundo entero, desde y para Dios. Esta idea dominaría de tal manera la Edad Media, donde el énfasis se puso en la comparación de la perfección de lo creado, con la perfección del hombre, y de la propia perfección del hombre en sí mismo (por estar hecho a imagen de Dios). San Agustín, Santo Tomás

---

<sup>20</sup> ibid

de Aquino entre otros, consideraron al *Homo Quadratus* como ideal de perfección, y a Cristo como el *Homo Quadratus* por excelencia<sup>21</sup>. Es el cuerpo místico. Una imagen del cuerpo que representa al hombre como el resumen de las cosas, no como medida de estas. Diferencia crucial con la idea clásica de que el hombre es el centro de todo.

Pero la iglesia no fue la única que ayudó a configurar una imagen medieval del cuerpo. Es importante en este punto, anotar que en la Europa de la edad media, encontramos una amalgama entre el ideario cristiano y el ideario popular. Pues, en la Edad Media e incluso, en el Renacimiento, lo corporal se relaciona fuertemente con las festividades populares, y las culturas rurales, sobretodo, a partir de la noción de un cuerpo que se identifica con la naturaleza. El júbilo del carnaval –como dice Le Breton- y de las fiestas emparentadas con él- la de los locos, la del burro, las de los inocentes, junto con, los misterios, las sátiras, las farsas, la “risa pascual, las encerradas- pertenecen a un lugar olvidado de la historia<sup>22</sup>. Para ello, sería muy significativo leer la interesante obra de Francois Rabelais y así tener un testimonio vívido de este vasto universo que fusionaba la interesante

---

<sup>21</sup> Ibid

<sup>22</sup> Le Breton. Antropología... p.30

tradición popular con el ideario cristiano, que ya para esa época, estaba innegablemente permeado por aquel.<sup>23</sup>.

Esta amalgama tejió una noción de hombre, donde este no se distinguía con un cuerpo del entramado comunitario y cósmico donde estaba inserto. No existía la noción de “individuo” como la entendemos hoy, más bien el hombre estaba envuelto en un tejido cultural, donde su singularidad jugaba un papel nodal en medio de una red mucho más compleja, armada desde la cosmovisión cristiana y de los diferentes idearios populares de los pueblos europeos. Incluso posteriormente, en el renacimiento, a pesar del auge del humanismo, el hombre no se escindió a través de una “individuación de la materia”, sino que más bien, tomó “conciencia de su identidad y de su arraigo físico dentro de una estrecha red de correlaciones”<sup>24</sup>.

Así, asumiendo la tesis de Le Breton cuando afirma que: “las concepciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de la persona”<sup>25</sup>, podemos concluir que la correlación principal en estas representaciones corporales “premodernas” brevemente mencionadas, nos permite ver que en ninguna de ellas, se distinguen entre el hombre y el

---

<sup>23</sup> Para un acercamiento teórico sobre la cultura popular en Rabelais ver BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974; Alianza, Madrid, 1987

<sup>24</sup> Le Breton. *Antropología...*, p.54

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 13

cuerpo, sino que más bien este es el “vector de una inclusión y no el motivo de una exclusión”<sup>26</sup>.

La ruptura, comienza a fraguarse posteriormente en el siglo XVI, cuando el “cuerpo intenta definir al individuo y como consecuencia de esto, comienza a separarlo de los otros y del mundo”. En este momento se insinúa el cuerpo racional que prefigura las representaciones actuales del cuerpo y que marcan las fronteras entre un individuo y otro. Con respecto a esto, Le Breton afirma que el cuerpo pasó a convertirse en el factor de individuación en el Renacimiento<sup>27</sup> y que este cambio se dio especialmente en los sectores burgueses, cuando el naciente anatomismo comienza a desacralizar la naturaleza. Esta ruptura con respecto a la forma de asumirse anteriormente, comienza a perfilar la definición moderna del cuerpo y las consecuencias que esto acarrió: *“La definición moderna del cuerpo implica que el hombre se aparta del cosmos, de los otros, de sí mismos. El cuerpo es el residuo de estas tres contracciones”*<sup>28</sup>

Con el auge de los procedimientos anatomistas en los siglos XVI y XVII, se perfila el posterior desdeño de los saberes populares, pues se resalta el saber biomédico naciente y se le comienza a erigir como elemento sine qua non a la hora de abordar el cuerpo. Se comienza entonces, a perfilar la

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 33

<sup>27</sup> Ibid., p. 43.

<sup>28</sup> Ibid., p. 46

noción que el hombre tenía sobre su propio cuerpo como una noción equivocada e incluso “absurda”. En este sentido, se transforman al mismo tiempo la capacidad representativa del cuerpo, debido a que si cambia la manera del hombre asumirse corporalmente, cambiará, análogamente, el caudal simbólico que el cuerpo proyectaba. Así, el saber del cuerpo se convierte en el patrimonio más o menos de un grupo de especialistas protegido por las condiciones de racionalidad de su discurso.

Con respecto a esto, quizá podríamos argüir que la cultura erudita que se desarrolla en el siglo XVII solo alcanza a una minoría de la población europea y que por tanto al no ser patrimonio de todos los sectores sociales, no ejercería una transformación significativa. Sin embargo, el asunto no fue tan sencillo, pues cabe anotar que aunque se gestó dicha concepción del cuerpo desde y hacia una minoría, esta visión nueva, provino de un grupo que logró provocar acciones significativas debido a que ostentaba el respaldo de una clase burguesa naciente con poder económico y cada vez más, poder político. De allí que la visión anatomofisiológica del hombre, pasó a transformar poco a poco, los marcos sociales y culturales.

De todas maneras, no podemos desconocer que las tradiciones culturales populares, que asumían al hombre como parte de un entramado cósmico al que estaba ligado indisolublemente y que por tanto no configuraban la imagen del individuo isla, continuaron su diferenciación, entre otras cosas, a partir de los procedimientos y ritos de cura; mantuvieron dichos

procedimientos sujetos a unas pulsiones y a una cosmovisión distinta a la de la clase emergente que se erigía con el poder. Estas tradiciones continúan, aún hoy, manteniendo su influencia contra vientos y marea, preservando saberes sobre el hombre y el cuerpo distintos a los de la ciencia moderna a partir de la búsqueda de otras fuentes; “situándose en las antípodas del saber anatómico y fisiológico”. Sin embargo, el divorcio respecto del cuerpo del mundo occidental remite, histórica y necesariamente, a la “escisión entre la cultura erudita y lo que queda de las culturas populares de tipo comunitario”<sup>29</sup>

Ese es el origen del “borramiento ritualizado del cuerpo”, tan característico de la humanidad hoy, tan afín a nuestras percepciones diarias. Aparecen, así dos formas de asumir el cuerpo que permanecerán en constante tensión a partir de ese momento crucial de la historia. Dos visiones opuestas, la que desprecia por un lado, al cuerpo, y por tanto, se distancia de él porque considera que lo posee y aquella que por otro lado, lo caracteriza como su ser mismo.

Con el triunfo de las ideas cartesianas, de la fábrica de Versalio, de la ciencia en occidente y de la llamada medicina alopática que se basa en los preceptos anatomofisiológicos, la afirmación del “*cogito*” como toma de conciencia del individuo se basó, paralelamente, en la depreciación del cuerpo y pasó a denotar la creciente autonomía de los sujetos pertenecientes

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 33

a ciertos grupos sociales respecto de los valores tradicionales que los vinculan solidariamente con el cosmos y el resto de los hombres. Este imaginario “subordinará el cuerpo a la voluntad, convirtiéndolo en un objeto privilegiado del entorno de la segunda” (Le Breton, 56)

Para Le Breton, en la modernidad, el cuerpo pasa a convertirse en una metonimia del hombre mientras que en las sociedades premodernas este era un signo del hombre, un registro del ser, no de un poseer<sup>30</sup>. La axiología cartesiana y en general el racionalismo naciente elevaron a categoría superior al pensamiento y al mismo tiempo denigraron al cuerpo. Este pasa a ser tomado desde los experimentos de Versalio como un accesorio de la persona. Se da inicio a la visión mecanicista del mundo la cual adquiriría su principio fundamental con las palabras de Descartes: *“El universo es una máquina en el que no hay otra cosa para considerar que las figuras y movimientos de sus partes”*<sup>31</sup>

Con este fundamento la filosofía mecanicista quita el misterio que para las sociedades premodernas siempre mantuvo la naturaleza. “Esto malogró el sentimiento poético vinculado con la naturaleza, con sus rincones

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 52

<sup>31</sup> Descartes, René, *Meditaciones Metafísicas* en Antología de textos de Historia de la Filosofía II Universidad Iberoamericana, 1993.

secretos”<sup>32</sup>. Para Descartes, el cuerpo, hasta el hombre en su totalidad, es una máquina. Al que un alma hizo madurar. De hecho afirma en su sexta meditación: *“Como un reloj compuesto por ruedas y contrapesos.... Considero al cuerpo del hombre”*<sup>33</sup>.

Es justo entonces, que comencemos a conectar las ideas o concepciones del cuerpo- mundo, que derivamos de Le Breton, con las posibilidades significativas expuestas en textualidades complejas como la del texto literario que nos hemos propuesto abordar, teniendo presente que todos estos conceptos tratan de explicar un vacío de sentido en el mundo contemporáneo, pero se ven ante la imperiosa necesidad de valerse de las imágenes, puesto que como ya hemos mencionado, citando a Mircea Eliade: *“el espíritu utiliza las imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, justamente porque esta realidad se manifiesta de una manera contradictoria y, por consiguiente, no sería posible expresarla con conceptos”*<sup>34</sup>.

Creemos pues, en este sentido que Pizarnik lo hace, excepcionalmente. Pues a través de su texto dramático, logra desvirtuar el poder de la razón cartesiana y de los procesos de desarrollo que la época industrial trajo consigo como respuestas únicas a las necesidades del

---

<sup>32</sup> Le Breton. Antropología..., p. 58

<sup>33</sup> Ibid. P. 50

<sup>34</sup> Éliade., p. 18



hombre. De allí la lectura crítica que podemos realizar de la pieza teatral y que nos conecta con las concepciones del crítico alemán Wolfgang Iser en su teoría del efecto estético<sup>35</sup>.

### **1.2.3. Aspectos sociocríticos**

“La literatura –afirma Iser- tiene su lugar en los límites de los sistemas de sentido que dominan en cada época”<sup>36</sup>. Esto sobre todo, porque los sistemas ideológicos dominantes dejan déficits con sus explicaciones del mundo. Cada forma histórica del sistema de sentido ofrece respuestas deficitarias que no abarcan la totalidad compleja del hombre y es allí donde se instaura la literatura al “iluminar” en primera instancia, cuál de los “sistemas correspondiente” en el contexto mantiene el puesto supremo en la “jerarquía de vigor” y al mismo tiempo, conrear una reconstrucción simbólica del horizonte histórico del déficit. Los sistemas dominantes al dar sus respuestas actualizan ciertos aspectos de la realidad compleja del mundo, los traen a primer plano y al hacerlo desvirtúan otras respuestas que quedan como coro silenciado en el segundo plano del momento histórico. Es allí donde se instaura la literatura, cuando el texto de ficción trae a primer plano esos

---

<sup>35</sup> ISER, El acto de leer. ... (1987)

<sup>36</sup> Ibid., p. 123

elementos que el sistema había relegado, subrayando una especie de “crítica” que cuestiona implícitamente al sistema dominante.

En este sentido, el texto de Pizarnik configura imágenes del cuerpo y con ello nombra “una realidad” pero paralelamente, en ese acto de nombrar no solo hay una enunciación asertiva en términos pragmáticos, sino además, una enunciación declarativa, en la medida que nombra una situación nueva, creándola o más exactamente re-creándola. De ahí que comulguemos con la idea de Michel Foucault cuando nos dice que lo nombrado adquiere un peso mayor, pues no sólo lo caracteriza, sino que, además, “lo produce, lo realiza”<sup>37</sup>. Es decir, las palabras producen el mundo de las cosas, de lo que es posible ver, porque existe, en determinado momento histórico. Dicho de otro modo: las palabras no se presentan sólo para describir los objetos, sino para concrear la existencia de estos y de sus sombras. Así, los discursos con relación al cuerpo humano y a la literatura, o al arte en general, “configuran y producen al cuerpo dotándolo de sentido y provocando formas concretas de dialogar e interactuar con y frente a ellos” teniendo presente que estos poseen un anclaje en un determinado momento histórico<sup>38</sup>.

De esta manera, nos queda claro que un texto no existe por sí mismo, sino que pertenece a un universo de referencias extratextuales que, de algún

---

<sup>37</sup> Foucault, M. Las palabras y las cosas. Planeta Agostini, España 1985. P. 5

<sup>38</sup> *Ibíd.*

modo lo determinan. Este universo extratextual es lo que Iser denomina “repertorio”<sup>39</sup>, dicho de otra manera, el repertorio de un texto es la tradición literaria en la que dicho texto está inscrito. Este conjunto de referencias extratextuales son organizadas por medio de “extrategias”<sup>40</sup> y mediante estas se configuran los objetivos del texto y sus orientaciones. Así a la luz de las estrategias, el lector puede asumir las circunstancias socio-históricas en las que se desarrolla la historia narrada como una de las principales formas en que se configura el repertorio. La función de las estrategias textuales es de organizar la red interna de referencias ya que son estas las que pre-estructuran la forma del objeto estético para ser producidas por el lector.

Es hora pues, que abordemos, a *Los perturbados entre lilas* y rastreemos toda esa red interna de referencias que el texto nos organiza a partir de sus estrategias textuales y que nos ayudarán a identificar el tiempo histórico en el que se circunscribe. Con esta obra, nos enfrentamos a un texto dramático, con unas características estructurales y temáticas que nos permitirían de entrada, a manera de repertorio, situarla en un claro contexto de la historia del teatro contemporáneo. De esa manera, obviamente, sin pretender ser reduccionistas, diálogos y acotaciones, nos ofrecerán múltiples luces a la hora de identificar la visión del mundo que caracteriza a la pieza.

---

<sup>39</sup> Iser. El acto de leer... p. 91

<sup>40</sup> Ibíd. P. 143

## Capítulo 2: La imagen del cuerpo Fantasma y del cuerpo muñeco del mecano como representaciones del cuerpo moderno

XIX

(...) Una mano  
desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no  
cesa de pasar por el espejo. Volver a la memoria del cuerpo, he de  
volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz

Alejandra Pizarnik

En 1972, en la antología *El deseo de la palabra*, Pizarnik incluyó un fragmento de *Los perturbados entre lilas* con el título *Los poseídos entre las lilas*, pero el texto completo tal como lo podemos leer hoy, a pesar de estar firmado con fecha de 1969, sólo se publicó en el año 2002 en prosa completa, a cargo de la editorial Lumen<sup>41</sup>.

Nos enfrentamos, pues, a un texto relativamente reciente, si lo vemos desde la perspectiva de su publicación, pero más que reciente, “actual”, si consideramos, que las buenas obras literarias, trascienden en el tiempo y se “actualizan” cada vez que encuentran un lector, pues cómo hemos entendido leyendo a Iser, es el lector quien re-escribe el texto a partir del efecto estético que este le proporciona. Por eso, consideramos que la lectura a la obra teatral de Pizarnik nos ha develado a partir de las imágenes del fantasma y del muñeco del mecano, una cara oculta, el rostro de la

---

<sup>41</sup> Pizarnik, Alejandra (2006). *Prosa completa* (3 ed.) Barcelona: Lumen, 320 páginas. A esta edición remiten nuestras citas.

enajenación y los modos de ciertas pulsiones que anulan desde adentro, los edictos de nuestra civilización que sabe a cenizas y sus mares dormidos..

## 2.1 El cuerpo fantasma<sup>42</sup>

*Los perturbados* –como nos referiremos al texto de ahora en adelante- es la única pieza teatral de Alejandra Pizarnik. Es una obra que discurre en un acto y en el trasegar de cuatro personajes: Segismunda, Carol, Macho y Futerina. Segismunda es el personaje que tiene el poder de la palabra, está montada y se desplaza en un “fabuloso” triciclo *mecanoerótico*, y masca chicle con los ojos cerrados. Carol, es un personaje que permanece al lado de Segismunda mirándola atentamente, pero también, “*mirando al mundo a través de dos ventanas en forma de corazones*”. Por su parte, Macho y Futerina a partir de sus conversaciones evolucionan en un contexto erótico-escatológico y andan en triciclos destartalados.

---

<sup>42</sup> “Referirse al fantasma supone subrayar, primeramente, la obsesión y sobrevaloración de la imagen, lo tangible, la anulación de la visión dualista del hombre debido a la reducción del ser a lo corpóreo -una suerte de cosificación. Esta fisicidad prima lleva a la delineación de una colectividad corpórea impersonal, sin elementos marcadamente diferenciales de la esencia que puedan desmarcar al individuo. El resultado, una multiplicación de la réplica, un catálogo o cadena uniformada, en serie, en detrimento de la dimensión espiritual o aurática y, en confirmación ineludible de la caducidad de lo material, la difuminación y fragmentación de esta credencial sólo física merced a los discursos de la dispersión y la impersonalidad, tanto como la suplantación de la presencia real por medio de emersiones infográficas o pixeladas, producto de las nuevas tecnologías. V. OLIVARES, Julio. Entre la ceniza y el fantasma. El sujeto desencantado en la literatura y el cine contemporáneos. **Localización:** Espéculo: Revista de Estudios Literarios, Nº. 39, 2008. Consultado 20, 09. 2009 en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/eceniza.html>.

En cuanto a la “disposición del escenario teatral”, las acotaciones iniciales nos muestran que estos personajes interactúan en una habitación infantil llena de objetos e imágenes suigéneris:

*“Una habitación con muebles infantiles de vivos colores. Luz como una agonía, como cenizas. Pero también, a veces, como una fiesta en un libro para niños. En la pared del fondo, cubierta de espejos, hay dos ventanas verdes en forma de corazones.*

*A la derecha, en el proscenio, una puerta rosada. En la pared, junto a la puerta, un cuadro dando vuelta como un hombre orinando en un parque. En el proscenio, a la izquierda, dos pequeños féretrosinodoros, muy juntos, uno blanco a rayas verdes y el otro rojo con pequeñas flores de rafia” (p. 165)*

De entrada notamos, que estas acotaciones no son en realidad instrucciones sobre cómo debe ser el escenario o cómo deben actuar los personajes –objetivo de una acotación en las obras del teatro clásico-, sino más bien, la descripción de un espacio y unos personajes irrepresentables, a menos que se usen todas las ventajas técnicas de hoy. Esta estrategia nos permite identificar a la pieza como una obra del teatro contemporáneo y más específicamente como una pieza del teatro del absurdo.

Como vemos, se nos introduce en una habitación infantil adornada con objetos e imágenes de agonía y con objetos que chocan con lo infantil: “luz como cenizas”, “los espejos” que cubren “la pared del fondo”, el maniquí, la

*monja* al lado de un *payaso* y agachados en un rincón, “*el caballito de cartón empenachado con arneses lujosos*”. Todos estos “objetos” marcan un contraste absoluto con la vitalidad que proyecta la imagen clásica del cuarto infantil si tomamos la imagen del cuarto, como el eterno espacio de los juegos y la imaginación.

Aparece una *luz como una agonía*. Esta, puede ser perfectamente, la imagen de una vela extinguiéndose, agónica, o la de una lámpara a punto de apagarse para luego, instaurar de plano, el reino de la noche. Al *maniquí* es angustioso verlo con su estatismo que pasma, que contrasta definitivo con el movimiento y la energía vital del niño, con sus correndillas impetuosas, con su necesidad de crear y crecer. Por otro lado, está la *luz como ceniza*, símbolo de destrucción de lo que en un tiempo intentó alumbrar al hombre, pero que hoy no le da sentido, esta luz como ceniza es un índice sintomático de un mundo que no oculta su desintegración, reflejo a su vez de ese “desmoronamiento de las estructuras y los credos”<sup>43</sup> y del estado fantasmal del hombre contemporáneo.

En esa habitación también están, *los espejos del fondo*, temibles. Ellos nos hacen recordar que en la poética de Pizarnik, los espejos son siempre aterradores, y simbolizan zonas prohibidas o espacios de negación. De hecho, ella misma a este respecto, mencionaba en una entrevista: “en

---

<sup>43</sup> LYOTARD, F. 1987, La condición posmoderna. Madrid: Cátedra. P. 22

*verdad tengo miedo a los espejos*<sup>44</sup>. Por tanto, en *Los perturbados*, los espejos están para confrontar a los personajes con los monstruos de su propia identidad. Esta identidad está dada en forma de una corporeidad perfilada a modo de objetos o de cosas que se mueven en un lugar sombrío, donde la poca luz que queda, agoniza y al mismo los hace agonizar. Así, ellos, se enmarcan asociados a un registro nocturno, afirmación que la podemos ilustrar con el siguiente poema de *Árbol de Diana* y que conecta de manera coherente con el registro de *Los perturbados*:

*"cuando el palacio de la noche  
encienda su hermosura  
pulsaremos los espejos  
hasta que nuestros rostros canten como ídolos"*<sup>45</sup>

En esa habitación, que es el mundo, son estos, los espejos de la disolución o los laberintos sin retorno de Jorge Luis Borges, los enclaves de "la ausencia, la soledad y la privación, los espacios en blanco invocados por Paul Auster"<sup>46</sup>. Así, los espejos, la luz como ceniza, el caballo de palo contaminado con arneses lujosos y todos los otros "objetos" que "adornan" esta habitación infantil, nos permiten develar un espacio que no es país para niños: más bien, es un espacio para que sea habitado por "semas espectrales de la

---

<sup>44</sup> PIZARNIK. Prosa completa..., p., 312

<sup>45</sup> Pizarnik, Alejandra. "Árbol de Diana." 1962. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. P. 99

<sup>46</sup> OLIVARES, Julio. Entre la ceniza y el fantasma. ... (2008)



involución<sup>47</sup>. De esta manera se configura la primera imagen del cuerpo como representación que se nos da en *Los perturbados*: la del cuerpo fantasma, pues interpretamos como “fantasmáticas”, las delineaciones de estos personajes que nunca llegan a ser hombres o mujeres.

Esta habitación o casa parecida a “*una plaza de gran belleza metafísica*” (169), como la denomina Segismunda, es el esbozo de un mundo en ruinas, un espacio sin lugar visto a través de los ojos del “niño fantasma”, privado de su inocencia. Carol, es el personaje a través del cual mejor se ilustra esta idea del niño-fantasma que ve ese mundo de afuera del cual la “habitación infantil” es una clara metonimia, cuando leemos que él ve *al mundo a través de dos ventanas en forma de corazones*”(p.165) Estas ventanas que perfectamente pueden ser sus ojos, le permiten asomarse al mundo exterior y comenzar a describir en voz alta lo que hay afuera y relacionarlo con su propia existencia y así hacerse consciente de su propia condición. A este respecto, es muy dicente la conversación que sostienen Carol y Segismunda:

*“SEG: Se abrió la flor de la distancia. Quiero que mires por la ventana y me digas lo que veas, gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas... Como si te hubieses preparado desde la infancia, acercate a la ventana.*

---

<sup>47</sup> Ibíd.

*CAR: Un café lleno de sillas vacías, iluminado hasta la exageración, la noche en forma de ausencia, el cielo como de una materia deteriorada, pasa alguien que no vi nunca, que no veré jamás...” (p. 187).*

Ese alguien que Carol no ve nunca y que no verá jamás, ese fantasma, es él mismo, sobre todo, si sigue encerrado en medio de la “materia deteriorada”. Esta “materia deteriorada” es a su vez, la representación de un futuro, un crecimiento y un desarrollo que la sociedad y el hombre mismo, con sus acciones, se ha negado. Por ello, el texto presenta relación y concordancia entre la desolación de los personajes y las gentes que se ven por la ventana, pero también, entre ellos y la desolación del paisaje. Así Carol dice: *“CAR: No encontré nada. (...) todo es horriblemente invisible” (p. 188)*

En este micromundo todo está vacío y es invisible, el café con sus sillas, la noche y el cielo con sus formas de ausencia, transeúntes fantasmagóricos, espectros inexistentes en un letargo existencial. Una modorra perpetua que genera desconcierto y vértigo:

*“CAR: Una lámpara demasiado intensa, una puerta abierta, alguien fuma en la sombra, el tronco y el follaje de un árbol, un perro se arrastra, (...) (Repentinamente, en tono vengativo): Una*

*equilibrista enana se echa al hombro una bolsa de huesos y avanza por el alambre con los ojos cerrados.” (p. 193)*

Definitivamente, esta representación fantasmal, planteada en enclave corporal, nos habla de unos seres envueltos en una deshumanización rotunda, aspecto que la emparenta con algunos temas del romanticismo, donde intelectuales, filósofos y artistas se rebelaron contra lo que percibían como una deshumanización propiciada por procesos como la industrialización, el crecimiento de las metrópolis y el anonimato de la sociedad de masas. Estos procesos serían el “*viento violento que arrasó con todo*” para ponerlo en palabras de Segismunda y que en *Los perturbados*, se conecta magistralmente con la imagen del triciclo que siempre irrumpe en la escena de manera violenta. La imagen del triciclo, es isotópica a lo largo de todo el texto:

*“SEG: ¿Qué hiciste con tu triciclo?”*

*CAR: Nunca he tenido triciclo.*

*SEG: Es imposible.*

*CAR: Y cómo lloré por tener uno. Me arrastré a tus pies. Me mandaste a la mierda.*

*Aparece un triciclo ruinoso cabalgado por Macho, quien viste andrajos pero lleva guantes colorados de esquiador” (p.169).*

En *Los perturbados* siempre hay una relación entre la condición de los personajes fantasmas o personajes “cosas”, con la imagen del triciclo que se anhela, pero del que al mismo tiempo, hay que deshacerse:

*SEG: ¿Qué hiciste con tu triciclo?*

*SEg: (...) tirá los triciclos y también de paso a estas cosas que pedalean*

*(Car se dirige a los triciclos)(p. 174)*

Estos triciclos destartados, rechinantes y precarios, son un claro cuestionamiento del mundo industrializado que hizo surgir sus máquinas y todo su andamiaje técnico para mantener al hombre rendido a sus pies o como bien lo ilustra el texto, para que el hombre esté montado siempre en él, convirtiéndolo así en una prótesis más de la gran máquina.

El triciclo, asumido aquí como estrategia textual de primer orden, nos permite afirmar que el mencionado cuestionamiento emerge, en el contexto referencial del mundo de la segunda mitad del siglo anterior, en plena época post-moderna. Los años sesenta marcaron una época de cambios y revoluciones desde todos los aspectos socioculturales, fue una época donde se dieron los más grandes y poderoso cambios de la cultura política y estética. En este tiempo se cuestionaron las estructuras del poder y las formas unívocas de ver el mundo, se cuestionó a la ciencia occidental como la única verdad. Todos los movimientos que gestaron la contrucultura: los

movimientos feministas, los movimientos por los derechos civiles liderados por Martin Luter King para acabar la segregación racial, los hippies del verano de San Francisco, los movimientos antinucleares, etc.

Pero también es el momento en que asistimos a la “legalización ideológica de la hybris como signo específico”. En este momento, evidenciamos una consolidación de las ciencias médicas y biológicas como “incuestionables” ejes vectores del conocimiento sobre el hombre, después que otras explicaciones perdieron su hegemonía o su fuerza y apareció la era informática o de las tecnologías de información como relevos hegemónicos en el imaginario occidental.

En este sentido, la pieza teatral comparte el ámbito de quienes, desde las postrimerías del siglo XIX instauran, en el arte y la literatura, la sospecha y la dispersión. Este sería sin lugar a duda, su repertorio. La época científica por excelencia que, en nombre de la especialización, se fracciona el mundo del hombre hasta el punto de hacerlo desaparecer en la sombra fantasmal; es la época de la técnica que impulsa el progreso, paradójal disposición de servicio para el hombre, en detrimento del hombre.

Ahora bien, el fantasma nunca es un hombre, es más bien la imagen etérea de este, inmediata pero fugaz. Al no ser hombre esta imagen se convierte más bien en icono del hombre. Tal como una fotografía, signo representativo o icónico del hombre que representa, pero nunca, el hombre mismo. Este icono es índice de una realidad vacua, de la inestabilidad y

desaparición, de ese “acaecer desencantado de lo que fuera realidad en su momento y ahora no es sino reverberación o simulacro, ese significado incompleto que resulta de la traducción de todo referente original”<sup>48</sup>.

El sujeto contemporáneo quedó así instalado en “el descrédito o la dispersión, la privación de esencia y la anulación de los metarrelatos” a la que se refiere Jean-François Lyotard<sup>49</sup>, esa instauración de la pluralidad y el eclecticismo como formas de existencia. A este respecto, Olivares en su estudio sobre las imágenes de desencanto que contraen las nuevas tecnologías nos dice:

(...). Hemos quedado reducidos a los píxeles fragmentarios de una instantánea sobre papel de periódico, a las proyecciones de nuestras hechuras corpóreas en una cámara web, a la imagen retocada o las entradas de diario de supervivencia en “blogs” - desesperados intentos por evitar la disolución del ser en el anonimato colectivo y el implacable paso del tiempo, fracciones de identidad suspendidas cual mercancía propia del neoliberalismo y dispersas en el seno de la hiperrealidad-, cuando no a la vacuidad de unas líneas que ocultan más que muestran sobre las ventanas

---

<sup>48</sup> DERRIDA, J. & STIEGLER, B. 1998 [1996], *Ecografías de la televisión*. M. Horacio Pons (trad.) EUDEBA, UBA. Buenos Aires.

<sup>49</sup> LYOTARD, F. 1987, *La condición posmoderna*. P. 22

del “chat”, generalmente ligadas a esos “avatares” o “alter egos”, constructos y contingencias a la carta que constituyen nuestras personalidades *ad hoc* en Internet y sus “metaversos”<sup>50</sup>.

*En los perturbados*, los cuerpos fantasmas representan ilustraciones de este sujeto que abandona las delimitaciones y la asertividad individuales para diluirse en la impersonalidad colectiva.

## **2.2 Muñecos: la imagen del juego de mecano**

Otra imagen que se configura en la pieza teatral, es la del “muñeco” que se puede armar y rearmar al antojo. El texto muestra que Segismunda, personaje principal entre los cuatro, compró piezas para rearmarlos después que ellos habían perdido sus extremidades en un accidente. Ella los rearma con “piezas nuevas”, como bien lo afirma Macho, uno de estos personajes

*MACHO: ¿Querés saber la hora?*

*FUTERINA: ¿Para qué?*

*MACHO: Eso si que no sé. (Pausa.) Recordá cuando los tres camiones embistieron nuestros triciclos. Perdimos brazos y piernas. Segismunda nos compró brazos pero no quiso*

---

<sup>50</sup> OLIVARES, Julio. Entre la ceniza y el fantasma. ... (2008)

*comprarnos piernas, solamente estos zancos ganchudos para empujar los pedales. (Ríen.) (p.172)*

Aquí la pieza dramática, pasa a configurar otra imagen del cuerpo. Se trata de un cuerpo rearmado a la manera del clásico juguete a base de piezas, con las que pueden componerse diversas e ilimitadas construcciones o máquinas. Este famoso juguete llamado popularmente juego del Mecano, consiste en piezas metálicas de diversos tamaños, forma y color construidas en metal con filas de agujeros para sujetarlas a otras piezas por medio de tornillos. Así, los cuatro personajes de *Los perturbados* serán descritos como fantasmas, pero también como muñecos de construcción y reconstrucción. A ellos se les añadió nuevos brazos y unas piezas como zancos ganchudos.

Esta representación, nos conecta nuevamente con las tesis antropológicas de Le Bretón cuando nos habla de la pérdida de organicidad del hombre contemporáneo, plasmada, en la manera como este ha terminado usando y asumiendo su cuerpo. Le Breton menciona que siempre que la técnica es capaz de sustituir lo orgánico, el cuerpo entra en la dinámica de lo re-producible:

“Cada vez más la técnica es capaz de sustituir lo orgánico, incrementar el rendimiento del cuerpo y darle parcialmente la razón a la filosofía mecanicista representada por Descartes y la medicina de su tiempo.



Para contener las deficiencias originadas en la enfermedad, en los accidentes, en la vejez, los cirujanos disponen, hoy, de un asombroso repertorio de prótesis (aparato artificial que reemplaza un órgano o una función orgánica) y de ortesis (que refuerzan un órgano o una función lesionada). Bioquímicos e inmunólogos trabajan en conjunto para crear sustancias biocompatibles. La fábrica del cuerpo humano entra en la era de la reproducción industrial”<sup>51</sup>.

En concordancia con esto, podemos afirmar categóricamente que los personajes de *Los perturbados* son encarnaciones de la fractura de la unidad del hombre y del vacío axiológico que alcanzó al cuerpo occidental vía medicina moderna. Este vacío de sentidos en medio de una sociedad cada vez más secular, ha configurado la resultante lógica de una concepción mecanicista del individuo, encarnada en los usos de su propio cuerpo, en la concepción de su funcionamiento y de su realidad: el cuerpo es reducido a un rompecabezas o como afirma Le Breton, a “una versión complicada del juego del mecano”<sup>52</sup>

Paradojal todo esto, si recordamos que uno de los propósitos de la razón cartesiana y del desarrollo de la ciencia occidental a partir de la modernidad, tenía en miras proporcionarle al sujeto, su individuación, y con esto, otorgarle un rostro y una identidad. Sin embargo, el predominio del

---

<sup>51</sup> Le Breton. Antropología... p., 219

<sup>52</sup> *Ibíd.* P., 227

positivismo científico que ayudó a delinear la visión del cuerpo enmarcado en las ciencias biomédicas, al erigirse como eje vector de las lecturas hegemónicas del hombre occidental, le dieron a este, un cuerpo o la conciencia de que poseía un cuerpo, trayendo como consecuencia, que el hombre considerara a este cuerpo, un triste eco de su espíritu. Esto le restó a la axiología del cuerpo, la capacidad que tenía anteriormente de configurar al hombre mismo y de permitirle fluir en la “red cósmica de relaciones” y de “vincularlo con todas las energías visibles e invisibles que recorren el mundo”.

Al definirse el cuerpo de esta manera se da la pérdida de la carne del hombre, convirtiendo a su cuerpo, bajo el modelo mecanicista, en algo plano, pero no a la manera de las representaciones planas del Medioevo, donde el cuerpo se llenaba con la configuración de sentido que le daba la corporeidad mística de la iglesia; sino en una textura lisa, sin marcas de sentido que lo configuren en un momento donde los “valores” de la modernidad no le interpelan. Esto hizo, que pieza por pieza el hombre se fuese despedazando. Se fuese dislocando, “disociándose en el alfabeto de las posibilidades combinatorias (fuerzas, palancas, filtros, bombas, circuitos, corrientes, procesos, etc.)”<sup>53</sup> Una composición de piezas parciales, de

---

<sup>53</sup> Le Breton. Antropología... , p., 228

fantasmas, definidos y circunscritos por medio de un “corte funcionalista y estructurable. Así es el cuerpo operacional”<sup>54</sup>.

Con la imagen del muñeco rearmable de *Los perturbados*, encontramos la representación de la proyección ontológica creada por la nueva realidad gestada desde los principios de la cirugía médica pero hegemonizada en las últimas décadas con los avances y descubrimientos de trasplante. Es una imagen que nos permite una lectura hacia arriba y hacia abajo en el campo de representaciones que el cuerpo enmarca. Hacia abajo, pues, las sofisticadas cirugías que “modifican” al hombre a través de los nuevos usos que le da a su cuerpo lo permiten dibujar como “la versión mejorada del juguete del mecano”, con elementos disponibles y permutables, en su mayoría por materiales técnicos. Hacia arriba, el cuerpo representado configura un sin sentido, y simboliza el creciente proceso de mecanización<sup>55</sup> de la medicina moderna.

El avance de las cirugías, de la ortopedia, en fin de todo el aparato médico, nos permite encontrar hoy, prótesis de todas las extremidades, de muchos de los huesos, de las articulaciones, de las rodillas, de los senos, de los dedos, sacar la grasa de más o meter la de menos, etc., y con todas

---

<sup>54</sup> Michel Guillon. “Le corps et l’appareil” En *Le Breton sociología* P., 246

<sup>55</sup> Acuñamos este término para describir el auge de procedimientos quirúrgicos de trasplante de órganos, el auge de las cirugías estéticas y reconstructivas y de todo el andamiaje técnico que se ha construido en el campo médico. Pero también a los resultados psicológicos y sociales que estos procesos han acarreado.

estas nuevas piezas, se re-arma en medio de un circuito de producción y funcionalidad. A este respecto es muy puntual lo que nos agrega Guillon:

“El hombre con una prótesis, es siempre una demostración: la prótesis pertenece al orden del rendimiento... el hombre con una prótesis, cualquiera que sea, está condenado a una verificación de ostentación; mostrar y demostrarse que él (el hombre) y ella (la prótesis) funcionan. (...) El hombre asistido experimenta, de este modo, menos su relación con el mundo de lo que verifica, espectacularmente, su propia funcionalidad. La simulación mecánica del cuerpo no protege al hombre con una prótesis de la angustia por ser un híbrido<sup>56</sup>.

Vemos pues, que la medicina hoy está basada en una antropología residual. Lejos de ser un saber sobre el hombre, se ha convertido en un saber anatómico y fisiológico en estado refinado. Esto se ha dado principalmente por la excesiva fragmentación a la que se ha llevado a al cuerpo con la hiperespecialización de la medicina actual en torno a ciertas funciones y órganos, la utilización de nuevas tecnologías de diagnósticos por imágenes, el recurso terapéutico a medios cada vez más dependiente de la técnica. El cuerpo ya estaba diferenciado del hombre, pero hoy se encuentra fraccionado al extremo, mirado en la extensión de sus piezas.

---

<sup>56</sup> Ibíd. P., 220.

### 2.2.1 El autómeta: la versión complicada del juguete del mecano

Esta versión complicada del juguete del mecano que encarna el individuo moderno, se da precisamente por su carácter híbrido, por ser medio hombre y medio máquina, una especie de autómeta de umbral:

*“Car da vueltas por la habitación. Por el modo de caminar o por lo que fuere, parece un autómeta o un muñeco; no un ser viviente. Rumores de lluvia”. (p.192)*

Car, el muñeco parece ahora un autómeta, pues da vueltas sin sentido en medio de la habitación. Eso muestra que su relación con el entorno ha cambiado, ahora todo se le torna monótono, en perpetua circularidad, en un incesante circuito cerrado. Ese cambio, se lo podemos atribuir a que él ha sido alterado y rearmado tal como se puede hacer con una máquina. Por eso no parece un ser viviente, pues su relación con todo que lo rodea también ha sido modificada y denota su cambio interior. Con relación a esto, la fenomenología ayer ( Merleu-Ponty), la antropología hoy, nos muestran que el cuerpo es la condición del hombre, el lugar de su identidad: lo que se le saca o lo que se le agrega modifica la relación que mantiene con el mundo de una manera más o menos previsible<sup>57</sup>.

Sin embargo, cabe recordar aquí que Carol lloraba por ser parte de eso que hemos llamado la gran máquina del mundo técnico y por tanto, es como

---

<sup>57</sup> Ibíd. P., 190.

si él mismo hubiese deseado ser una máquina: “*CAR: Y cómo lloré por tener uno. Me arrastré a tus pies. Me mandaste a la mierda*”. (p.190).

Esa actitud de Carol con respecto al triciclo, ilustra bien la ambigüedad del hombre contemporáneo, quien por un lado siente la desazón que le produce la pérdida axiológica en la modernidad, pero al mismo tiempo, “disfruta” del hedonismo que le plantea el gran triciclo que ella ofrece. Es decir, el mismo hombre proclama a voces la fascinación por la gran maquinaria, tanto que desea convertirse en prótesis de esta, anclarse a ella y pedalearla todo el tiempo, sin importar que empeña con ello, su libertad. El llanto de Carol simboliza la fascinación por el mundo industrial y todos los “gadgets” que este mundo proporciona. Es índice de la obstinación que el hombre siempre ha tenido por la construcción de máquinas que lo replacen en la realización de sus antiguos trabajos y por la construcción de aquellas máquinas que logren imitar la mayoría de sus funciones. Pero este obsesivo maquinismo, que se planteó inicialmente como medio para liberarlo de las tareas cotidianas y del trabajo artesanal para permitirle dedicarse a actividades “del espíritu”, como el arte y la filosofía, lo terminó convirtiendo en un muñeco que “depende de la marcha del segundero”, en un engranaje más del gran triciclo, en un autómatas que da vueltas y vueltas en una habitación.

En *Los perturbados* se configura una imagen que se convierte en la representación clara de la significación de la técnica para una cultura

completamente determinada por su accionar y que entabla una relación entre el hombre y la máquina determinada por el poder cada vez mayor que esta ejerce sobre aquel. La presencia de estas máquinas que invaden cada vez con mayor fuerza su espacio vital, han terminado proyectando al hombre una especie de “imagen pantalla” de sí mismo y con ello, lo “dispensan de preocuparse por su propia contingencia, por su individualidad, finalmente por su libertad”, al otorgarle una “falsa autonomía”. Beuve nos lo advierte haciendo una metáfora:

Es necesario aquí recordar algunos excesos de una organización industrial y fabril, inhumana a fuerza de racionalidad y que solo deja al individuo pocas alternativas: se advierte en este caso, que la automatización se ha convertido en una noción social y ante todo económica –la dimensión técnica no es más que un *medio* del que el hombre no es más que una pieza menor<sup>58</sup>.

Los alcances de esta obsesión por crear máquinas que lo imiten, la imagen pantalla que la gran organización industrial le ha creado y la reducción a pieza a la que es sometido, han sido tales que han terminado haciéndole creer al hombre, que él mismo, es la máquina superior. De ahí, la fantasía que subyace en las investigaciones modernas de la ciencia, la de lograr un cuerpo que como una máquina, no envejezca y principalmente, que no

---

<sup>58</sup> BEAUNE. Jean-Claude (1990). Impresiones sobre el automatismo clásico (siglos XVI-XIX), en *Michel Ferrer (Ed.) Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus ediciones. P., 448

muera. Vemos que todos los días desde la ciencia se modela afanosamente un cuerpo en el que todas los órganos que lo componen puedan ser modificados o reemplazados cuando se gasten, cambiados por otros de mayor rendimiento y así, “como un reloj, marcar el tiempo pero no estar afectado por él”. Es “el hombre biónico o el cyborg del cine<sup>59</sup> el que se anuncia en el horizonte de un futuro no muy lejano. Ese resto humano que será “realzado por prótesis, por estimuladores, por pilas, por microprocesadores”, que sustituirán las funciones fisiológicas, los órganos envejecidos o los que no funcionen bien.

Es evidente que para las orientaciones técnicas y científicas de hoy, el cuerpo es un trazo no definitivo, no perfeccionado, cuyos rendimientos hay que controlar y mejorar. Por ello, uno de los ideales modernos es el del cuerpo siempre joven y bello que aparece en la televisión y que nos bombardea desde las revistas de salud y moda. Pues, este cuerpo así, reafirma “los valores centrales modernos: la juventud, la seducción, la vitalidad y el trabajo”. Mientras que el cuerpo del anciano, en palabras de Le Breton, “encarna lo reprimido” y hace recordar a manera de latiguillo descorazonador, la precariedad y fragilidad de la condición humana; y de manera agobiante, la “*incapacidad del hombre moderno para saber simbolizar el hecho de envejecer*”<sup>60</sup>. El ideal entonces, para el entramado

---

<sup>59</sup> OLIVARES, Julio. Entre la ceniza y el fantasma. ... (2008)

<sup>60</sup> Le Breton. Antropología... p., 142



moderno sería, hacer desaparecer totalmente ese cuerpo envejecido ya que él es un estigma intolerable que remite entre otras, la idea del cuerpo desechable, no útil.

La definición que da Erving Goffman con respecto del estigmatizado es muy dicente a este respecto, pues incluye tanto al discapacitado como a las personas ancianas:

Un individuo que habría podido con facilidad ser admitido en el círculo de las relaciones sociales ordinarias, posee una característica tal que puede llamarnos la atención y esto hace que nos alejemos de él, destruyendo, de ese modo, los derechos que tiene respecto de nosotros de acuerdo con sus otros atributos<sup>61</sup>.

Desde esa mirada sospechosa, suprimimos a ese cuerpo viejo, pues el que se necesita es el cuerpo de los gimnasios, el de las revistas de belleza, el cuerpo vegetariano, el cuerpo light, el cuerpo completo, capacitado, en fin, el cuerpo amoldado al canon de belleza mediante procesos de mecanización.

Esta idea de la necesidad de eliminar el cuerpo envejecido en la modernidad está irónica y magistralmente ilustrada en *Los perturbados* con la peculiar ópera de Segismunda. El texto muestra a Carol recordándole a Segismunda una pieza de 18 actos que dura tres minutos, donde ella pone a bailar a un

---

<sup>61</sup> GOFFMAN, Erving (1975). *Estigma*, Paris: Minuit, p, 17

grupo de 35 ancianos sobre 35 triciclos ataviados con tutús celestes y zapatillas rojas. A continuación, se detiene el diálogo entre Carol y Segismunda y aparecen los ancianos en una especie de acotación ambigua que permite configurar una escena “clásica” de lo que se denomina teatro dentro del teatro. Pero que al mismo tiempo, es una escena surreal debido a que los actores no son los personajes, sino más bien, unos “viejos” salidos de la imaginación de Segismunda y que irrumpen pedaleando de manera repentina, en la escena, para finalmente, desvanecerse en medio del escenario:

*“(Las luces se desvanecen; Seg y Car también. Luz fantasma, poética. Se escucha “El lago de los cisnes” (o algo parecido a la máxima velocidad). Irrumpen, pedaleando, los 35 ancianos del apocalipsis de Segismunda. De repente: imprevisto silencio seguido por una súbita oscuridad acompañada de un fuertísimo estampido. Un reloj tictaquea ruidosamente; se escuchan jadeos como si una muchedumbre fornicara o agonizara. Al encenderse las luces, Seg y Car aparecen en el mismo lugar y en la misma postura, pero como si en el lapso de la representación de la ópera hubiese estallado una bomba. La casa -"la plaza metafísica"- ha quedado en ruinas*

*Pausa. Largo silencio”. (p.178)*

Es a esos cuerpos ancianos que danzan a diario por las calles de la habitación-mundo, a esos moradores molestos de nuestra mirada, a los que la gran maquinaria quisiera desaparecer. En la pieza, ellos también son seres fantasmales, pero además, caricaturizados por la doble mirada que permite el teatro dentro del teatro y que los lleva al paroxismo espectral. Ellos son cuerpos, sin peso, arrojados con la explosión de la bomba, más

allá de su mundo extraño y desfigurado, a la insustancialidad. Pero también, son contagiados por la mirada, por ese “llamarnos la atención” como lo indica Goffman, que los destruye en un parpadeo de disolución. Cada pedaleo de esos triciclos destartados es el umbral de paso de lo real a la dimensión más insustancial del fantasma. Asolados por esa coreografía surrealista, estos fantasmas ancianos, sienten la llamada del abismo y son deglutidos finalmente por la explosión de la plaza metafísica, el drama de la finitud humana.

### **2.3 El drama de la finitud**

El hombre es un ser frágil, un ser falible, que puede equivocarse porque no coincide consigo mismo, porque es simultáneamente más grande y más pequeño que él mismo. ¿Dónde encontramos esta desproporción? Es aquí donde se nos plantea la paradoja de nuestros héroes. Los personajes de los perturbados están claramente marcados por una desproporción dentro de sí mismos, por una conciencia de su paradoja actual la de reconocerse sustancial y necesariamente finito a pesar de esa posibilidad de eternidad que promete la ciencia.

En cualquier caso, lo que el drama quiere poner de relieve es, que la condición fantasmal que ha resultado de la fascinación, no es nuestra realidad original, no constituye nuestro estado ontológico primero. Sin embargo, cabe la posibilidad de interpretar los dos estados, el de la

fascinación y el de desencanto, no de forma sucesiva, sino superpuestos el uno al otro. El drama manifiesta el estado “posterior” de fascinación en un contraste con el estado “anterior” cuando aún no se habían erigidos los “dioses” de la modernidad y se convivían con otras formas de asumir lo corporal. Es justamente así como la pieza alcanza su profundidad: al dramatizar la fascinación como un suceso surgido en la modernidad y que convierte al individuo en una especie de narciso moderno.

A partir de ese momento, el resultado de la fascinación anima el movimiento de la civilización y el apetito de posesión, de “belleza”, de poder, de conocimiento y de individualidad, *parece* constituir la realidad humana. Esta escisión del ser humano consigo mismo se presenta de forma ya brutal y definitiva en el caso de *Los perturbados* enfrentada al mismo tiempo con un desencanto expreso de los personajes por los resultados de dicha fascinación.

Esto lo podemos resaltar cuando Segismunda, creadora de la ópera, luego de la explosión, al ver la *plaza metafísica* en ruinas pregunta en un tono airado: “¿Quién habrá sido el bastardo de fantasmas sífilíticos?” Con esta pregunta que la distancia del acto destructivo de los 35 personajes que son símbolos del umbral antropológico del ciclo vital que da paso a la muerte, la vejez, el texto nos permite inferir que Segismunda al igual que Carol y los otros dos personajes, gravitan entre la alienación y el descontento,

convirtiéndose con ello, en “Héroes complejos”<sup>62</sup> por medio del proceso dramático de contradicción al que se someten. El "héroe complejo" no espera a que la sociedad le salve o le redima, sino que, más bien, él mismo si se puede, se salva. Es decir, podría ser que, a través de su acción, se llegue a salvar de su propia degradación.

Ellos se saben espectros fantasmales o muñecos de mecanos, por lo tanto manifiestan un expreso deseo de querer huir de esa condición que los perturba. Miremos a este respecto, como Carol nos muestra, su autoconciencia y por ahí mismo, su desencanto: “*CAR: Me voy porque la vida que llevo aquí, mi vida, no me gusta*”. (p. 178). O que tal, las dicientes palabras de Segismunda que es consciente que como un muñeco se ha ido desmoronando pieza por pieza hasta perder sus contornos antropológicos originales, convirtiéndose con ello en un fantasma:

*“SEG: (...) Y ahora, ¿qué hacemos aquí? Indefinidos, desposeídos, imbéciles. Nos desmoronamos en forma anodina.*

---

<sup>62</sup> Utilizamos el término héroe complejo en el sentido que lo vierte Sastre: "Es decir, en la tragedia compleja, reaparecen, modificados, los efectos "clásicos" de la tragedia, transcendidos en una catarsis-que-esa- toma-de-conciencia; operación en la cual se produce articuladamente, dialécticamente, el doble movimiento distanciaci3n (intencional = toma de conciencia) - reconocimiento (identificaci3n = momento catártico). (O viceversa: reconocimiento - distanciaci3n) v. PÉREZ STANFIELD, M. El héroe en las "tragedias complejas" de Alfonso Sastre. Colorado State University, Fort Collins EN [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih\\_09\\_2\\_036.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_2_036.pdf)

*Nuestra condición es tan funesta que ni siquiera puede haber duelo". (p.184).*

El Personaje manifiesta una conciencia totalmente clara de su condición fantasmal. Ella siente que no existe y por lo tanto, busca en medio de su residuo corporal lo que queda de ella, lo que vive en su lugar, y aunque no lo logra esbozar y definir de manera total, si sabe, que la desintegración viene del viento violento que todo lo ha arrasado, es decir, reconoce que es una fuerza exterior la que le ha causado dicha condición traducida en enclave de desencanto:

*"SEG (absorta): (...) Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. (...) Un viento violento arrasó con todo. Y no haber sabido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto...".*  
*(p. 191)*

Ella es un ser en crisis caracterizada principalmente, por su incapacidad de abordar su existencia así planteada. Siente que algo se perdió en el camino de su evolución antropológica y social, que quedó desposeída de los símbolos que la configuraban y que como consecuencia del sin sentido que trajo ese viento arrasador, ahora está desnuda o hecha girones.

Esta autoconciencia profunda de Segismunda, nos explica el porqué sale vestida con unos atuendos peculiares. Las acotaciones nos la describen

minuciosamente a partir de su atuendo. Ella entonces, pasa a cubrir su desnudes y sale vestida con una gran cantidad de trapos:

*“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. De su cuello pende un falo de oro en miniatura que es un silbato de roca rala y toda su persona evoca el otoño”.* (p. 166).

En estas acotaciones podemos leer una especie de humor irónico o más exactamente paródico, entendiendo como parodia la “imitación consciente de un texto, de un personaje o de un motivo”<sup>63</sup>. Se traen a colación nombres de distintos escritores como los modelos primigenios a parodiar, pero se los toma no para poner de manifiesto un distanciamiento y realizar una crítica a dichos modelos, sino más bien, como una especie de mezcla discursiva donde la voz acotadora se apropia de la imagen del personaje de forma caricaturesca para darnos un retrato irónico de él. En el caso de Segismunda la ironía que se proyecta en lo peculiar de su atuendo, enfatiza la tensión libertad-opresión del mundo contemporáneo. De hecho, la alusión a escritores simbolistas o románticos marcados todos por una vida fuerte de

---

<sup>63</sup> Fabb, Nigel. Comp. La lingüística de la escritura: debates entre lengua y literatura. Madrid: visor, 1989

excesos según la moral de la época, es clave para detectar lo que hemos expresado.

Lord Byron por ejemplo, consiguió la reputación de no ser convencional, de ser excéntrico, polémico y controvertido. Era famoso por su vestimenta extravagante y colorida, por sus relaciones románticas con hombres y mujeres al mismo tiempo. Por otro lado, Georges Sand, cuyo nombre real era Aurore, se hizo famosa porque luego de abandonar a su esposo, comenzó a preferir el uso de vestimentas masculinas, y alternaba esta práctica con el hecho de presentarse con prendas femeninas en reuniones, causando cierta incomodidad y confusión en algunos círculos sociales, especialmente, dentro de la aristocracia de la época. Sand utilizaba su ropa masculina como un "disfraz" que le permitió circular más libremente en París, y obtuvo de esta forma, un acceso a lugares que de otra manera hubieran estado negados para una mujer de su condición social.

Así pues, la alusión es clara, cuando Segismunda sale vestida con una capa modelo Lord Byron o George Sand, no se nos está definiendo simplemente la estética superficial del personaje, más bien, con ello, se construye una ambigüedad que está íntimamente ligada tanto a los presupuestos románticos como a los simbolistas, que buscaban en la ambigüedad y el hermetismo, el carácter más íntimo del símbolo y por tanto,



su fuerza expresiva. Segismunda busca esos símbolos con anhelo, los busca en el lenguaje, en la poesía, pero también, en lo prohibido.

A través del vestuario de Segismunda, podemos encontrar la presencia de la carga angustiosa-desesperada-trágica de autores románticos y simbolistas, que aparecen como el recuerdo constante del dolor que ella guarda, quien multiplicada y estoica, resiste. Ella sigue buscando, hasta el agotamiento el símbolo, los signos que le den sentido a su existencia, pues aunque pedalea en su triciclo, sabe que es un muñeco mecanizado, es decir, que está muerta pero que al mismo tiempo, sufre por esta condición:

*“SEGISMUNDA: (extrae un cigarro del bolsillo de su camisa y lo enciende cuidadosamente): “Es verdad que renuncié hace mucho a ser una persona. No obstante, vivo. ¿Por qué? No lo sé. Pero es así y sufro. ¿Acaso no he andado en busca de esos signos hasta el agotamiento y no he mirado hasta casi volverme ciega?”(p. 175).*

## **2.4 Primer plano trasfondo**

Llegamos pues, con este punto dentro de las estrategias textuales, a las que nos permiten subrayar la relación primer plano trasfondo, en términos de Iser, que se plantea en *Los perturbados*. La modernidad, nos suministró a la razón cartesiana y a todo el imaginario burgués, como condiciones sine qua non para asumir y explicar el mundo. Pero ha sido suficientemente claro, que las explicaciones del mundo desde estas ópticas no abarcaron

toda la realidad compleja del hombre, debido a que delinearon a un hombre a la manera del fantasma, un hombre sin carne. El cuerpo máquina de la modernidad, está sometido al rigor burgués del buen decir y del buen hacer a diferencia del cuerpo “grotesco del júbilo carnavalesco que es un cuerpo que no es separado y que ensambla a los hombres entre sí, es un signo de alianza”<sup>64</sup>.

El cuerpo en la sociedad medieval, dice Le breton, el de las tradiciones del *carnaval*, no se distingue del hombre, como sucederá con el cuerpo de la modernidad, entendido como un factor de individuación. En esa tradición, no hay una ruptura entre el hombre y su cuerpo. Pero la retirada progresiva de la risa y de las tradiciones de la plaza pública marca la llegada del cuerpo moderno como instancia separada, como marca de distinción entre un hombre y otro.

Le bretón afirma que el cuerpo grotesco no es plano como sí lo es el moderno, pues aquel está formado por salientes, protuberancias, desborda de vitalidad y se entremezcla con la multitud y por todo esto, se presenta insatisfecho con los límites que permanentemente trasgrede<sup>65</sup>. El autor cita a Bajtin:

---

<sup>64</sup> Le Breton. Antropología... p. 31

<sup>65</sup> Ibíd.

El cuerpo grotesco, (...) se excede a sí mismo, atraviesa sus propios límites. El acento está puesta en las partes de su cuerpo en que éste está, o bien abierto al mundo exterior, o bien en el mundo, es decir, en los orificios, en las protuberancias, en todas las ramificaciones y excrescencias: bocas abiertas, órganos genitales, senos, falos, vientres, narices.<sup>66</sup>

Esta cita es clave para entender lo que se plantea como respuesta actualizada en los perturbados. Pues las alusiones a lo erótico, el lenguaje de lo obscuro y lo escatológico en medio de imágenes de negación e imposibilidad configuran un humor irónico que nos permite entrever, como la modernidad despreció los órganos y las funciones carnales para convertirlas en objetos de pudor.

Por ejemplo, miremos como se concreta en *Los perturbados* la imposibilidad del roce de los cuerpos. El texto nos muestra que hay una imposibilidad para el contacto físico, concretándose con ello, una negación: “Las cabezas se acercan dificultosamente. No llegan a rozarse. Se apartan.”(p. 178).

Esto se actualiza con imágenes que combinan lo escatológico y lo obscuro, en contrapunto con las que denotan opresión con respecto a estos

---

<sup>66</sup> Ibíd. P., 31

temas. Así aparecen triciclos mecanoeróticos destartalados y rechinantes, un cinturón de castidad, enfrentados a la imagen de un hombre orinando en un parque, a una manta con figuras que representa parejas practicando el acto genético, a Macho que eructa con devoción en medio de la escena, al chino que Segismunda manda a la mielta y que antes de desaparecer, vomita sobre los pies de Carol.

El triciclo, símbolo de la gran máquina moderna se instaló para otorgar placer al sujeto moderno. El goce de los artilugios de la modernidad, de todo su aparataje técnico pasó de manera arbitraria a remplazar la libertad del manejo de los órganos y del goce sexual desde lo público, que se podía verificar en las sociedades medievales y con tradición del carnaval, por un goce atrofiado desde lo privado (y oculto), transversalizado por las nuevas formas de interacción que permiten los medios masivos de comunicación y muy especialmente la internet.

Así, la pieza actualiza más allá de las prohibiciones burguesas y de los manuales del “buen” comportamiento, las manifestaciones libertarias de la corporeidad del carnaval y subraya que estas no se emparentan con los triciclos: “Futerina: No podemos con los triciclos en las entrepiernas.” (p. 181).

Y además lo hace con la expresión de la nostalgia de un pasado donde el placer no estaba negado:

“Futerina: ¡Ah, 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 vos más altas) aquí están prohibidas. (...) No me evoques buenos recuerdos”. (p. 172).

Y con las conversaciones con mucha carga de ambigüedad:

*“MACHO: ¿Me deseás?*

*FUTERINA: Sí, ¿y vos?*

*MACHO: También. A pesar de todo, se para bien”. (p. 172)*

Pero de manera contundente, con la definición que Segismunda le da al término obscenidad:

*“SEG: La obscenidad no existe. Existe la herida. El hombre presenta en sí mismo una herida que desgarrar todo lo que en él vive, y que tal vez, o seguramente, le causó la misma vida”. (p. 168)*

Con esta definición de Lo obsceno, el resultado del ocultamiento moderno del goce, se convertiría en una especie de “apoyo”, un sistema de apuntalamiento a partir del cual Segismunda construye o re-construye su interacción con la realidad. Lo obsceno, es decir, lo que no se puede mostrar no es más que una construcción realizada por la regulación de la moral

moderna que tiene su enclave en la ética burguesa de tradición judeo-cristina, y que por tanto, no es connatural al cuerpo.

La definición de Segismunda desacraliza la respuesta del imaginario burgués y trae a primer plano la visión de los sectores populares donde la persona está vinculada a una totalidad cósmica que la supera, esa donde las fronteras de la carne no marcan los límites de la “monada individual”<sup>67</sup>. Pues, es “un tejido de correspondencia que entremezcla en un destino” a todos los seres de la naturaleza e incluso lo invisible, y en este tejido de correspondencia todo significa, pues todo está indisolublemente vinculado entre sí. Así, que la respuesta que se actualiza en la relación primer plano - trasfondo, es la que retorna al cuerpo humano su categoría de vector de una inclusión para que deje de ser el motivo de una exclusión. *En los perturbados* se alcanza a ver la imagen del cuerpo que vincula al hombre con todas las energías visibles e invisibles que recorren el mundo, replegada por la del modelo anatómico, por la de los códigos del saber-vivir o el modelo mecanicista. En ese límite del sistema de sentido, el texto se instaura y nos devuelve la del cuerpo interconectado con el cosmos<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Le Breton. Antropología... p. 35

<sup>68</sup> “Recordemos, a propósito de Freud, que el deseo no es búsqueda de un objeto o de una persona que aportaría satisfacción. Mejor dicho, es más que eso. Es la búsqueda de un lugar, de un momento de felicidad sin límite, de un paraíso perdido” \* Ponencia leída el 27 de noviembre del 2007 en el Conversatorio sobre Literatura y corporalidad convocado por el Colectivo de artistas costarricenses en el marco de su proyecto escultórico El jardín de las delicias, en la Galería Génesis de San José, Costa Rica.

Por otro lado, este cuerpo no quiere ser eterno y petrificarse como el cuerpo moderno, sino que prefiere participar regularmente de la ceremonia vital del renacer: “Preñado de una vida que habrá de nacer o de una vida que habrá de perderse, para volver a renacer”<sup>69</sup>. Sería esta, la segunda respuesta que se actualiza en *Los perturbados*, la que plantea estratégicamente la relación muerte-vida y vida –muerte como diálogo del fluido vital del cuerpo conectado con el cosmos. La imagen de la muerte, irrumpe en la poética de Pizarnik más inclinada a un juego del significante, pero siempre con la desintegración de la subjetividad como fondo. De igual manera, aparece en el esquema dramático, inclinada a solucionar lo que ha sido la desintegración del sujeto apartado de su axiología cósmica.

La muerte que es uno de los innumerable de la modernidad, es actualizada por el texto dramático como la salida definitiva del caos moderno. Cuando Carol nos dice que se va, porque la vida que lleva allí no le gusta, propone la ida total de la casa, es decir, la muerte definitiva como salida. A este respecto cabe recordar que el "héroe complejo" no espera a que la sociedad le salve o le redima, sino que, más bien, él mismo se salva.

De ahí el elogio que hace de la muerte al compararla con el sueño:

*“SEG (con mucho cansancio): No me dejan dormir. Cállense o hablen más bajo. Si pudiera dormir un minuto, un año. Si durmiera, detrás de mis ojos de dormida yo vería los mares y los laberintos y los arcoíris y las melodías y los deseos y el vuelo y la*

---

<sup>69</sup> Ibíd. P., 125

*caída y los espacios de los sueños de los demás vivientes. Yo podría ver y oír sus sueños". (p.185)*

La muerte para Segismunda sería el descanso del peso agobiante que impone la modernidad, le permitiría como en un sueño, acercarse a las melodías de los sentidos de la existencia. Ella reconoce que la muerte trae la liberación de su condición de fantasma y de la mecanización que el mundo le ha impuesto. Sabe que el no morir sería una esclavitud aburridora y agobiante, de allí que cuando pelea con Macho y Futerina les grita a modo de maldición: *"¡Malditos! ¡Que no se mueran nunca! ¡Que sólo sueñen con caballos tuertos!" (175)*

Buscar esa muerte implicaría la valoración del suicidio como mecanismo para hallarla:

*CAR: Juguemos entonces al paciente y el médico*

*"SEG: ¿Y si nos aburriéramos?"*

*CAR: Nos suicidásemos"*

Drama perturbador pero en apertura hacia la esperanza que proporciona la muerte para escapar del tedio axiológico que creó la modernidad con su ciencia y su visión del hombre. En él se da una salida que va en contravía con la obsesión de la ciencia moderna por despojar al hombre de su mortalidad. Para los perturbados, la inmortalidad y más aún en la modernidad, sería un maldecir al hombre y un sumirlo en la postración total. Sobre todo, porque es en la otra orilla, la de la muerte, donde se puede ver lo



que hay en el jardín de lo prohibido. Con respecto a esto cabe agregar un fragmento de la entrevista que Martha Isabel Moia le realizó en el año 1972 a la autora donde le preguntaba sobre este jardín:

M.I.M.- ¿Entraste alguna vez en el jardín?

A. P.- Proust, al analizar los deseos, dice que los deseos no quieren analizarse sino satisfacerse, esto es: no quiero hablar del jardín, quiero verlo. Claro es que lo que digo no deja de ser pueril, pues en esta vida nunca hacemos lo que queremos. Lo cual es un motivo más para querer ver el jardín, aún si es imposible, sobre todo si es imposible<sup>70</sup>.

Posibilidad que permiten el goce de la sexualidad sin tapujos, y finalmente, según lo que hemos estudiado, la muerte. Es por eso que desde nuestra apreciación, el accionar de estos personajes en el texto dramático nos invita a pensar que aún puede haber una salida. Entre tantas opciones que brinda la misma modernidad y quizá, desde toda muerte, es posible suponer que en ese fondo puedan hallarse los orígenes; y nos sea dado entender —desde allí— el devenir humano y su expresividad en orden dramático. La sexualidad y el amor primigenio y la muerte, serían por tanto, esos eternos silencios, que la voz lírica de los poemas de Pizarnik clama a

---

<sup>70</sup> Pizarnik, Alejandra. Prosa completa. P., 312

gritos, esos silencios que nos sacaría del murmullo de este mundo donde reina la máquina. Serían estas, las respuestas que se actualizan como primer plano en el contexto del mundo moderno.

### Capítulo 3. Los perturbados entre lilas y la obra poética de Pizarnik

Como apuntábamos al inicio de este estudio, la obra teatral *Los perturbados entre lilas*, condensa de manera significativa las principales imágenes de la poesía de Pizarnik. Pero además, lo hace mediante una síntesis magistral de las temáticas isotópicas de su poética, armando una urdimbre que sirve como corolario de sentido de toda su producción. Por un lado, en esta obra desfilan, los espejos, las lilas, el silencio, el viento, pero también, la errancia, la desgarradura, las sombras y los muñecos. Todas estas imágenes que son signos y emblemas de su poesía transitan de manera concordante en el drama de los perturbados.

Esta concordancia, la visualizamos cuando rastreamos las imágenes que hemos analizado de manera puntual en este estudio, la del fantasma y la del muñeco. Ellas habitan en gran parte de la poesía de la autora, especialmente en la que hace después del cambio de su registro poético<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Un estudio cuidadoso de toda la obra de Pizarnik nos obliga a dividirla en dos momentos específicos, el primer momento que va hasta 1962 abarca las publicaciones de sus primeros libros, a saber, *La tierra más ajena* (1965), *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958) y finalmente, *Árbol de Diana*. El segundo, incluiría *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968), *Nombres y figuras* (1969), *El infierno musical* (1971), *Los pequeños cantos* (1971), *La condesa sangrienta* (1971), los diarios y el libro póstumo de *Textos y sombras*. En la primera etapa de su poética, parece predominar un discurso que resalta el silencio y los versos cortos y un registro que expresa un dolor existencial a la manera de los románticos, mientras que en la segunda hay una mayor experimentación con una poesía en prosa, un discurso fragmentario, caótico, en el que el tono de desarraigo y confusión “acentúan un lenguaje de asociaciones libres de recuerdos de distinta índole más emparentada con el discurso surrealista e identificada con las voces de los poetas malditos”.

A partir de *Los trabajos y las noches* y *Extracción de piedra de la locura* el registro de Pizarnik cambió a mostrar una voz emparentada con el discurso surrealista donde la voz quiere ser la "otra". Se anhela ser "otra". En un principio escribe: *"No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra"*<sup>72</sup>. Esa otra que en ocasiones se vuelve otras, rompe con esa abstracción que sólo llevaba a un silencio como solución poética. A partir de este giro, los sujetos poéticos que la voz lírica escoge –los fantasmas, los muñecos, la niña y la muerte- así como las citas de Artaud, Nerval, Lautréamont, Baudelaire, etc., entre otros, crean una ascendencia literaria que remite también, a la tradición de los poetas malditos con los que se identifica.

Estos diferentes sujetos poéticos resaltan cierta estética y tradición en la que la voz se instala y se reconoce. El sujeto del fantasma le servirá para intentar percibirse insustancial ante su propia mirada y ante la mirada del otro, así como la mirada de la niña, le permite como ya lo habían hecho los surrealistas anteriormente, "reencontrarse con otra mirada, una primera mirada, anterior a los miedos, prejuicios y costumbres del mundo adulto". La muerte, por su parte, es la muerte de ese yo existencial en el que hay una representación del conflicto del sujeto fragmentado y mecanizado.

---

<sup>72</sup> Pizarnik, Alejandra. "Extracción de la piedra de la locura" 1962. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. P. 140

Vemos pues, la coherencia temática y la concordancia entre las visiones de mundo expresadas en la pieza teatral que nos ocupa y la poesía de Pizarnik. Por ejemplo, el poema *Estar de Extracción de la piedra de la locura* configura la habitación que aparecerá en *Los perturbados*, la cual, simbolizaba, en nuestra lectura, el espacio-mundo moderno con sus negaciones en el que habitan los personajes de la pieza:

*“Vigilas desde este cuarto  
donde la sombra temible es la tuya.  
No hay silencio aquí  
sino frases que evitas oír.  
Signos en los muros  
narran la bella lejanía”<sup>73</sup>.*

En los perturbados como bien hemos demostrado en nuestro análisis, se definen con suficiencia y de manera dramática cuáles son esos muros y sobre todo, cuáles son los signos que se escriben en ellos. Además demostramos cómo se verifica el sentido de la lejanía, ese momento vital de la existencia humana donde aún el cuerpo del hombre era el signo de una inclusión y por tanto, configuraba el punto de contacto con todas las fuerzas del cosmos, tanto las visibles como las invisibles. En esos momentos de la historia, el sujeto aún no era el fantasma perpetuo como la voz lírica nos

---

<sup>73</sup> Pizarnik, Alejandra. “Extracción de la piedra de la locura.” 1962. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. P. 152

dice que somos ahora, pues, no éramos aún la *sombra terrible* de la que se nos habla en el poema o la *sombra antigua* que *Vértigos o contemplación de algo que termina* del poemario, *Extracción de la piedra de la locura*, también nos habla:

*“Esta lila se deshoja,  
Desde sí misma cae  
y oculta su antigua sombra.  
He de morir de cosas así”<sup>74</sup>.*

En este poema la voz lírica confirma el vacío de la existencia aposentada en la inseguridad de lo sombrío que la rodea desde que aparecieron las configuraciones modernas, haciendo de ella un sujeto fantasma que al morir no remitirá más que la huella de su sombra, nunca la de su carne.

En *el infierno musical* también aparece el poema titulado *Los desposeídos entre lilas*, donde la voz invita a alguien a asomarse por la ventana y lo invita a ver seres fantasmales:

*“(…) Se abrió la flor de la distancia. Quiero que mires por la ventana y me digas lo que veas, gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas*

---

<sup>74</sup> *Ibíd.* P. 152

*fracasadas... Como si te hubieses preparado desde la infancia, acércate a la ventana*"<sup>75</sup>.

En esas sombras, objetos ilusorios y formas fracasadas uno también puede ver a los muñecos armados con piezas de mecano de los perturbados. Pero el aspecto más importante, a nuestro parecer en la relación de la poesía y la pieza dramática, se configura en el poema titulado *Anillos de ceniza*. En este, la voz lírica en tono luctual y vestida de saco y cenizas, se asume como vocera de los desposeídos, *de los vestidos de pájaros desolados en la lluvia y de los funestos, dueños del silencio*. Es decir, la voz se erige como verbo de aquellos que ya no tienen voz, de aquellos a los que el lenguaje ya nos le sirve para expresar ni siquiera su desposesión. De aquellos perturbados que entre lilas, han sido casi desdibujados por las respuestas deficitarias del sistema:

*"Son mis voces cantando  
para que no canten ellos,  
los amordazados grismente en el alba,  
los vestidos de pájaro desolado en la lluvia. (...)"*<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Pizarnik, Alejandra. "El infierno musical." 1962. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. P. 180

Pera esta voz que ve a las otras voces y que pasa a hablar por ellas reconoce que al estar también inserta en esa habitación y convivir con las negaciones que se configuran en ella y con las paradojas contemporáneas, a saber, fascinación y desencanto al mismo tiempo, se sobreentiende sujeto complejo en medio del drama de la modernidad. Por eso, ella no puede hablar desde una sola voz, sino que se ve obligada a hablar con esas voces que la complejizan como lo dice el poema *Piedra fundamental de El infierno musical*: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”<sup>77</sup>.

Consideramos que es *En los perturbados*, precisamente, el lugar donde todas la voz lírica pone a hablar a esas voces, después de fragmentarlas. El yo poético, se desliza mediante una especie de performance en el que el texto funciona como escenario. ¿Y qué es lo que se pone en escena? Un cuerpo que se re-hace, pero ahora no bajo los parámetros "lógicos", es decir, normativos, sino con la libertad que parecería permitir la "locura" de unos personajes aparentemente incoherentes cuando hablan<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Pizarnik, Alejandra. "Los trabajos y las noches." 1962. Poesía Completa. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. P. 187

<sup>77</sup> Pizarnik. (2002) P., 264

<sup>78</sup> Estas voces configuran según M. Rodríguez los periodos de la vida de la escritora. Ellas los divide en tres momentos específicos y les da nombres: oscilación, fuga y muerte, en su artículo "La galaxia poética latinoamericana. 2a mitad del siglo XX" (Rodríguez, 2002: 92).

(...) Cada personaje correspondería entonces a una línea de fuga en constante movimiento, rozando el límite, acercándose. Cada uno de los personajes presentes en la obra corresponde a un flujo deseante que se desterritorializa, que huye. Una huida buscada



En este sentido, la subjetividad nuclear de *Los perturbados* sería Segismunda. Los demás personajes son sombras o emanaciones, en todo caso subjetividades segundas, recalco a este propósito que Segismunda dice a Carol: “¿Y quién te garantiza que vos no sos la sombra de alguno de mis yo?”. La subjetividad nuclear de *Los perturbados* coincide con el sujeto poético de toda la poesía de Pizarnik, en el sentido que es un sujeto mutilado, en “busca irrefrenable del otro y espectador, si no actor, de una dinámica de destrucción, desposesión y muerte”<sup>79</sup>.

---

constantemente a través de la pluralidad de la poesía. "No puedo hablar con mi voz sino con mis voces", como escribe en "Piedra fundamental" (Pizarnik, 2001:264). Esta vez se apoya en el teatro para desarticular cada voz y dar forma a un personaje con una función, con una máscara que evidencia el "cocktail de yoes" presentes en su escritura, deambulando en su mundo poético-vital.

Cada personaje es entonces una voz que resiste a través del lenguaje y al mismo tiempo que desconfía y se siente traicionada por él. Una verdadera "máquina paranoica", si recurrimos a Deleuze y Guattari en el Antiedipo (1995).

<sup>79</sup> BUENAVENTURA, Sandra. Los perturbados entre lilas de Alejandra Pizarnik, entre Beckett y Pizarnik. Reescritura y autoreescritura por anticipación. consultado:10, 04, 2009 consultado en <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/buenaventura.pdf>

## Capítulo 4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas, hemos intentado cumplir con el objetivo que propusimos en la introducción del trabajo, a saber, el de analizar las imágenes del cuerpo fantasma y la del cuerpo juguete del mecano planteadas en la pieza teatral, para dilucidar en qué sentido el cuerpo así esbozado, actúa como objeto de representación y de imaginarios de la modernidad. Para llevar a cabo este propósito, hemos partido de las teorías antropológicas de David Lebreton sobre el cuerpo y nos hemos servido del enfoque de Wolfgang Iser para abordar la pieza desde una lectura sociocrítica.

*Los perturbados entre lilas* posee las principales características de los escritos que surgen desde el teatro del absurdo. Es una obra que carece, entre otras cosas, de intriga, de causalidad, donde aparentemente los personajes no tienen móviles específicos y sus diálogos se tornan incoherentes por momentos. Sin embargo, todas estas características conformaron las estrategias que nos perfilaron el repertorio textual. Esta pieza teatral, no es, como algunos (por falsos pudores) han creído, una obra desdeñable. Tampoco casual. Ella que fue escrita entre 1969 y 1971, en parcial simultaneidad con *El infierno música* y *la Bucanera de Pernambuco o hilda la polígrafa*, es núcleo y síntesis de un aspecto de la obra pizarnikiana: la disolución.

Si bien, el cuestionamiento de la modernidad nos remite a los orígenes del borramiento ritualizado del cuerpo que se comenzó a producir en el renacimiento y que continuó en los siglos posteriores con la razón cartesiana, el auge del positivismo y el surgimiento de la ciencia médica, tal como se perfiló en occidente; tenemos que mencionar que el mencionado cuestionamiento del texto estudiado, propiamente dicho, emerge, en el contexto referencial del mundo de la segunda mitad del siglo XX, en plena época post-moderna. Es el momento en que asistimos como mencionamos, a la legalización ideológica de la *hybris* como signo específico. Es la época científica por excelencia que, en nombre de la especialización, fracciona el mundo del hombre y lo convirtió en juguete de las nuevas tecnologías de información creadas, según, para impulsar el progreso, paradójica disposición de servicio para el hombre, en detrimento del hombre.

La pieza teatral, es pues, nacida de la angustia más desesperada, y se presenta a nosotros en una transposición grotesca, bajo la forma de una caricatura extravagante que, al menos en apariencia, nos invita tomar a risa. La actualización de los perturbados es posible porque el hombre de hoy descontento de la incómoda sociedad de este siglo que inicia y que en tan poco tiempo ha demostrado que triplicará en desasosiego al siglo anterior, puede comprenderse insatisfecho y convertido en fantasma y en autómatas como se percibió a finales de los sesenta del siglo anterior. El hastío de la vida, el vacío vital, la imposibilidad de decir lo que se quiere y de hacer las cosas que en verdad le dan rostro al hombre, no sólo provienen de las

negaciones contemporáneas, sino también, de la deshumanización en que nos ha sumido los nuevos “valores” que surgen despojado del potencial simbólico que el mantuvo al hombre antes de la modernidad y que le otorgaba sentido a su existencia. En semejante contexto, en tal ambiente, ocupado ahora en la necesidad narcisista de poseer un rostro, atormentado por pasiones insatisfechas, sin que de fuera reciba fuertes impulsos de acción, con la única perspectiva de acomodarse a una vida dominada por la internet y las tecnologías de información, se presenta al muñeco de hoy como un ente solitario, sin espíritu y desconcertado.

El mundo de Los perturbados es un submundo poblado de fantasmas: espectros, sombras, pero también personajes mutilados que sirven a Pizarnik para retratar otra realidad. Así, lo deforme, lo retorcido, lo obsceno, forma parte de lo cómico y de la risa. Los personajes Carl y Segismunda utilizan un vocabulario escatológico para burlarse del código social, se esconden bajo la máscara de la obscenidad y, a través de ella, expresan las incongruencias de la condición humana.

Entendimos a partir de esto, que en la forma como una cultura construye su noción de cuerpo, se cifra una forma simbólica esencial de entender la realidad. En la modernidad, el cuerpo es construido desde diversos niveles. En la Edad Media y el Renacimiento, lo corporal se relaciona fuertemente con las festividades populares, y las culturas rurales, y una noción de un cuerpo que se identifica con la naturaleza. Pero luego, surgió otra forma de la

corporalidad relacionada con su reducción a objeto de investigación (Vesalio), a un opuesto de la mente (Descartes), o una instancia construida y controlada por fuerzas panópticas (Foucault).

Así, la pieza de teatro nos ha presentado a unos personajes enmarcados en la imagen del fantasma y en la del muñeco del mecano como símbolos de la carencia axiológica del hombre moderno. Estos personajes, que de manera dramática se burlan del código social y sexual a través de la connotación de la imposibilidad de decir lo visible, se presentan como planteamiento de la imposibilidad y de la falta de libertad moderna. El fantasma es pues, expresión del conflicto interior del hombre, la representación de ese sujeto inacabado o a la deriva que trata de constituirse, casi sin tiempo para pensarse sino repensarse, en simultaneidad con la urgencia del devenir. Ese devenir está actualizado en la asunción libre y total de la sexualidad a la manera de los orígenes, a la manera del mundo festivo popular de la edad media. Y sobre todo, al final del camino, cuando no se pueda encontrar nada en los altares, ese devenir deberá imponerle al sujeto la posibilidad de su salvación: ponerle un cierre a los labios y dejarse llevar a la otra orilla

## BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ, José y PITA, José Manuel. Historia general del Arte - Pintura I - La prehistoria y el mundo antiguo - Los universos bizantino e islámico Madrid: Ediciones del Prado - 1994

BAJTIN, M. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Barcelona, Barral, 1974; Alianza, Madrid, 1987

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1997 [1976], *Rizoma-introducción*. Pretextos: Valencia.

DERRIDA, J. & STIEGLER, B. 1998 [1996], *Ecografías de la televisión*. M. Horacio Pons (trad.) EUDEBA, UBA. Buenos Aires.

Descartes, René, Meditaciones Metafísicas en Antología de textos de Historia de la Filosofía II Universidad Iberoamericana, 1993.

ECO, U. 1999 [1962], *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

Evangelista, Lidia. 1996. "La poética de Alejandra Pizarnik", en *Atenea* N° 473: 41-51.

Gallo, Marta. 1983. "Los espejos de Alejandra Pizarnik", en *Letras de Buenos Aires* N° 9: 9-20.

HABERMAS, Jurgen, Modernidad: un proyecto incompleto en El debate modernidad-posmodernidad, Puntosur Editores.

HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y del arte. Tomo 1 Ediciones Guadarrama, España, 1.976; 440 páginas

JAMESON, F. 2001, *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.

LE BRETON, David. Antropología del cuerpo y modernidad Buenos Aires: Nueva Visión, 2002; 255 páginas

————— La sociología del cuerpo. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002; 110 páginas

LYOTARD, F. 1987, La condición posmoderna. Madrid: Cátedra.

Marta Lopez Luaces. Los discursos poéticos en la obra de  
Alejandra Pizarnik en  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/pizarnik.html>

OLIVARES, Julio. Entre la ceniza y el fantasma. El sujeto desencantado en la literatura y el cine contemporáneos. Localización: Espéculo: Revista de Estudios Literarios, ISSN 1139-3637, N°.39,2008, en  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/eceniza.html>.

PAVIS, Patrice. 1990. Diccionario de términos teatrales. Buenos Aires: Editorial Paidós.

PIÑA, Cristina. 1999. Alejandra Pizarnik. Una biografía. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

PIZARNIK, Alejandra. 1994. Poesía completa y prosa selecta (edición preparada por Cristina Piña). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

\_\_\_\_\_. 2001. Poesía completa (edición a cargo de Ana Becció). Barcelona: Editorial Lumen.

\_\_\_\_\_. 2002. Prosa completa. Barcelona: Editorial Lumen.

Roggiano, Alfredo. 1981. "Alejandra Pizarnik: Persona y poesía", en Letras de Buenos Aires N° 2: 49-58.

SCHOPENHAUER, A. 1998, *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*. Valdemar: Madrid.

Venti, Patricia. 2003. "Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik", en Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid. El URL de este documento es:<http://www.ucm.es/info/especulo23/numero/pizarnik.html>