

Las estructuras imaginarias en el discurso teatral de Arlt y Pirandello

Gustavo RADICE | Natalia DI SARLI

Eje temático: Lenguaje y producción teatral, danza y expresión corporal

Diversos estudios precedentes han insistido en la intertextualidad e influencias existentes sobre la obra de Arlt y Pirandello. Dichos campos se hallan centrados en el análisis de la organización estructural del texto. Se intenta trascender aquí dicha mirada, y puntualizar el estudio de estos autores a partir de la comparación de las estructuras imaginarias^[1] que ambos dramaturgos plantean en *300 millones* y *Seis personajes en busca de autor*. Partiendo de dichas estructuras imaginarias, es posible acceder a diferentes construcciones de la realidad y su desarrollo a partir del accionar de los personajes. En ambos textos existe una serie de personajes que pueden denominarse concretos, y otra serie de personajes imaginarios entre los cuales existe una interacción. En Arlt, los personajes imaginarios –denominados personajes de humo, como Rocambole o la Cenicienta– surgen de la reelaboración de los esquemas del folletín, de la novela rosa y de imágenes publicitarias de la época. Su personaje concreto, la sirvienta, es extraído y reelaborado a partir de una crónica policial, y funciona como articulador de los personajes imaginarios. Pirandello instala esta dicotomía real-imaginario a partir del recurso del teatro dentro del teatro, donde los personajes se desdoblán en lo que podríamos llamar intra y extra dramáticos. Los personajes intra-dramáticos –los seis personajes del título– son quienes refieren la dimensión imaginaria que el autor plantea para la obra. Los personajes extra-dramáticos –el director, el escenógrafo y el grupo de actores– son aquellos que definen el mundo concreto, delimitado por la escena vacía.

Es así que cada personaje denominado concreto dentro del drama establece una relación particular con los personajes planteados como imaginarios: en *300 millones*, la sirvienta necesita y acude a los personajes imaginarios para solucionar su situación. A la inversa, en Pirandello, los seis personajes van en busca del personaje concreto para trascender su actual situación. La sirvienta

arltiana busca ser personaje imaginario, mientras los seis personajes de Pirandello buscan dejar el plano imaginario para convertir en realidad su drama y con ello cerrar el círculo de su existencia, al igual que la protagonista de *300 millones*.

El argumento de *300 millones* gira en torno a la figura de una sirvienta extranjera atrapada entre sus espacios oníricos y su espacio vivencial, en donde se desarrollan sus frustraciones y expectativas de vida. Los temas, los personajes[2] y procedimientos descriptivos arltianos, tales como el contrapunto realidad-fantasía, en este caso espacio vivencial-espacio onírico, se trasladan al teatro permitiendo la posibilidad de materializar en acciones y en espacios concretos toda la complejidad de su discurso. No debe confundirse la categoría de espacio onírico con aquellos esquemas producidos por el inconsciente durante el sueño. En Arlt, al igual que Pirandello, lo onírico se desarrolla en plena vigilia, es materialización de las fantasías conscientes del personaje dentro del mismo plano situacional que su realidad concreta. Este planteo, diferenciado de lo onírico como sueño, puede vislumbrarse en la acotación que Arlt hace sobre el vestuario de la sirvienta:

“Importante: La Sirvienta en el transcurso de toda la obra continúa vistiendo su guardapolvo de menestrala y los personajes de humo [personajes imaginarios de la sirvienta] afectarán no darse cuenta de ello”. [3]

Por otro lado, Pirandello acota:

“Quien pretenda traducir escénicamente esta comedia, ha de intentar por todos los medio la obtención de un efecto necesario para que los seis personajes no se confundan con los actores de la compañía. (...) pero el medio mas eficaz e idóneo, que aquí se sugiere, es el uso de especiales máscaras para los Personajes”. [4]

En ambos casos, los autores sugieren diferenciar los personajes concretos de los imaginarios a partir de la especificidad de los elementos visuales y kinésicos. Este recurso es utilizado por Arlt para romper con el “(...) imaginario de verosimilitud cotidiana que no le alcanzaba para mostrar los mundos de su imaginación, los mundos que no se ven con los ojos del cuerpo porque los sentidos son unas pobres herramientas de conocimiento. Los mundos reales en sus personajes tenían otras exigencias”. [5] En el caso de Pirandello, a partir del artilugio del teatro dentro del teatro, instala una dialéctica metadiscursiva con el fin de separar el universo imaginario del cotidiano, para dar cuenta de la diferencia entre aquello que se considera verosímil y lo que se presenta como verdadero:

“Padre: Pero usted sabe bien que la vida está llena de infinitas cosas absurdas, y que, descaradamente, ni siquiera tienen necesidad de parecer verosímiles por que son verdad.”

Director: Pero ¿qué dice usted, hombre?

Padre: Digo que lo que realmente puede considerarse un locura es esforzarse en hacer lo contrario: es decir, crear cosas verosímiles para que parezcan verdaderas.(...).[6]

De esta manera, en ambos casos, el objetivo es reflexionar sobre la complejidad de la existencia humana y la imposibilidad de comunicarse. Todos los protagonistas viven en un constante monólogo, el cual les permite ser bajo sus propias reglas, pero no existir en el afuera. Ambos autores construyen entonces sujetos que viven en constante monólogo, el cual legitima el ser de los mismos en su mundo imaginario. No obstante, dichos sujetos se hallan incapacitados de solucionar, en el mundo concreto, su existencia. En Arlt, la sirvienta es sorprendida al final de la obra por el Hijo de la Patrona, quien interrumpe bruscamente su vigilia imaginaria:

“Hijo: Abrí, Sofía... abrí, no seas testaruda Sofía....(Los personajes de humo permanecen inmóviles. La Sirvienta mira con un gesto de extrañeza dolorosa el fantoche humano que le pide placer en el instante que ella bendice en su enseño la felicidad de una hija que no existe...).[7]

En Pirandello, el personaje del Padre plantea el dilema de la existencia a partir de la configuración interna individual de los objetos que componen el mundo:

“El Padre: ¡Aquí está el error! ¡En las palabras! Cada uno de nosotros posee dentro de sí un mundo de objetos, su mundo de objetos. Pero, ¿cómo podremos entendernos, señor, si en las palabras que yo pronuncio encierro el sentido y el valor de las cosas tal como son dentro de mí, mientras quien las escucha las asume inevitablemente con el sentido y el valor que tienen para él, que tienen en el mundo que lleva dentro? Creemos entendernos, pero nunca nos entendemos. (...).[8]

Arlt describe la vida de sus personajes sin sentimentalismos, ni idealizaciones. Los espacios que habitan los protagonistas no son escenarios de la literatura descriptiva. Arlt no propone una visión romántica y nostálgica, por el contrario, los contextos vivenciales se transforman en el infierno que dispara en los personajes la construcción de sus contextos oníricos, en donde pueden ver concretadas sus expectativas de cambio de fortuna, frustradas por lo acuciante de su realidad. El espacio vivencial que habita la protagonista se muestra desde una perspectiva distorsionada, el cual se desdobra en dos dimensiones: por un lado, una dimensión concreta y por otro, una dimensión onírica. Ambas dimensiones se hallan diferenciadas por sus características espacio-

temporales, pero se encuentran relacionadas de manera equivalente, pues conforman en su especificidad, el espacio vivencial de la protagonista. Dicho espacio vivencial es la construcción imaginaria donde Arlt sitúa su arquetipo de sirvienta inmigrante:

“Cuarto de servicio. Camita de una plaza; en un ángulo ropero de madera blanca, un velador, un banquillo cantinero de tres pies. Al foro puerta. Al costado de la puerta, un ventanillo. El cuartujo, enalado de verde claro, tiene desolada perspectiva de policromía de una novela de entregas, por Luis de Val”.^[9]

Este espacio vivencial en *300 millones* desarrolla un desdoblamiento en espacios oníricos que responden a una instancia imaginaria, las cuales se corresponden a la frustración de la sirvienta con respecto a su búsqueda de un cambio de fortuna. La obra conlleva la posibilidad de manifestar las relaciones que los personajes concretos (la sirvienta) generan con sus instancias imaginarias (El Galán o la transformación de la habitación en el puente del barco), de manera que puede llegarse a materializar los esquemas imaginarios de la protagonista a partir de una relación simbólica específica que puede ser decodificada por el espectador:

“ ...Pero el cuchitril ha crecido, prolongándose su muro en el puente de un transatlántico, con amarilla chimenea oblicua, y las plumas de los guinches abiertas en abanico...”

En el caso de Pirandello, la construcción discursiva del teatro dentro del teatro, le permite el esbozo de espacios escénicos en donde transcurren las distintas secuencias del drama de los personajes. A lo largo de la obra, el Director, el Tramoyista y el Escenógrafo construyen dichos esbozos de espacios a partir de simples elementos de utilería, los cuales sugieren una atmósfera determinada por las acciones de los personajes:

“El Director (Al encargado del Atrezzo): Mire en el almacén a ver si hay un sofá.

El encargado del Atrezzo: Si, hay uno verde.

La Hijastra: ¿Verde?. No, era amarillo, con flores, de terciopelo; grande, y muy cómodo.

El encargado del Atrezzo: Pues así no lo hay.

El Director: ¡Qué mas da!, traiga lo que haya.

La Hijastra: ¡Pues no da igual! ¡El famoso diván de Madama Pace!^[10]

En la obra dramática de Arlt, los hechos más insignificantes de la realidad cotidiana ofician de disparadores para su particular exposición de otra realidad: los personajes del mundo arltiano se mueven en un constante vórtice de evasión del entorno que los oprime.^[11] A la inversa, los seis personajes pirandellianos se imponen a la realidad cotidiana desde la abstracción del mundo

imaginario de un autor. En Arlt, el conflicto dramático es planteado por el personaje concreto, la sirvienta. En *300 millones* no hay solución del conflicto, excepto la muerte, lo cual no es el objetivo de la protagonista (quien rechaza a la Muerte cuando esta se le presenta en su dormitorio). Arlt impide a la sirvienta encontrar una solución a su conflicto, su única posibilidad es la evasión catártica a su mundo imaginario, encerrando a Sofía en una realidad esquizoide donde lo concreto e imaginario pierden los límites. El único instante en que ella es consciente de sí misma es en el final de la obra, donde opta por la muerte, como única opción de poner un límite al desequilibrio entre ambos mundos que ella nunca pudo establecer. En Pirandello, el conflicto es presentado por los personajes imaginarios, quienes buscan “morir”, o mejor dicho entablan la búsqueda de la no-existencia a partir de la solución del conflicto. A diferencia de Arlt, Pirandello hace vivir a sus personajes en el mundo concreto del escenario, que es el lugar donde ellos pueden resolver su conflicto. El juego entre lo concreto – imaginario se plantea de manera inversa en ambos casos: Es así que en *300 millones*, la sirvienta va en búsqueda del mundo imaginario, mientras que en *Seis personajes*, los personajes del mundo imaginario son quienes interfieren en el mundo concreto.

De esta manera, ambos autores instauran la imposibilidad de equilibrar ambas dimensiones, pues los protagonistas, al no poder sostener la situación de evasión, desembocan en el final trágico, el cual le suministra la no-solución del conflicto. En *300 millones* asistimos al desenlace trágico de la sirvienta, que opta por el suicidio como solución a la imposibilidad de resolver de manera concreta el conflicto que mantiene durante toda la obra: trascender la conciencia de su ser social. En los seis personajes de Pirandello, la presentación fragmentada de su drama nunca se materializa de manera concreta en una representación hecha por los actores. La constante búsqueda de un autor por parte de los seis personajes es la búsqueda de alguien que explique la razón de su existencia, el porqué de su drama. La imposibilidad de hallarlo es la clave para comprender que el planteo de Pirandello se basa en que la existencia no pasa por una justificación externa sino por la conciencia del propio ser. Para Arlt, la existencia pasa por trascender la mirada de los otros, que es quien limita y juzga al ser, en el devenir de su existencia, como ser social. Al constatar que su existencia concreta pasa por la mirada de los demás –la cual es humillante cuando no indiferente– su única opción es dejar de existir completamente.

La búsqueda del ser construye entonces un mundo sin división entre imaginario y ‘realidad concreta’ puesto que ‘ellos son lo creen ser’ y es así como a partir de su imaginario creen posible su existencia. Es a partir del desdoblamiento de su mundo dentro del contexto vivencial, por

medio del funcionamiento de sus esquemas imaginarios, en donde ellos pueden concretar aquello que hace a su existencia, existencia que en realidad no es más que una construcción imaginaria.

En este caso se expone el existir de ciertos seres dentro del imaginario del autor. Puesto que el existir es organizar el mundo en base al propio discurso, es proponer un modelo de existir de 'la realidad concreta' mas allá de como se lo desea; los autores organizan de manera imaginaria el discurso que ellos consideran apropiado a sus necesidades. Arlt, a partir de las construcciones imaginarias llevadas a cabo a través del personaje de la sirvienta, pone en funcionamiento su dispositivo imaginario con todo lo que ello significa, esto es, poner en actividad su propio universo simbólico. En paralelo, Pirandello otorga a sus personajes el drama que han de representar: La historia del propio drama de cada uno de los personajes, lo que ellos relatan es una construcción imaginaria de los mismos personajes, los cuales solo pueden vivir dicha historia en tanto esta pueda ser representado en el escenario. Los personajes existen en la medida en que su drama se hace presente en la representación. De esta manera, podemos diferenciar que las instancias de construcción simbólica de las obras se mueven en un juego de cajas chinas. Es decir, lo que los autores hacen imaginar a sus personajes dan cuenta a su vez de su propia construcción imaginaria sobre el arquetipo que presentan. Al establecer una serie de comportamientos para los personajes y delimitar las cualidades que estos generan imaginariamente, los autores ponen de manifiesto su propia proyección imaginaria sobre el deber ser de las instancias imaginarias de los arquetipos que proponen.

Al describir a sus protagonistas y el espacio en que habitan, tanto Arlt como Pirandello elaboran de manera frecuente una serie de referencias hacia esquemas simbólicos propios de su contexto[12]. Dichas referencias pueden operar como indicadores o refuerzos de lo que en su proyección imaginaria consiste el deber ser grotesco de una sirvienta arquetípica y de sus construcciones oníricas. La designación de las cualidades de los personajes a partir de las reminiscencias a la literatura rosa o ciertas imágenes frívolas de la época, dan cuenta de la proyección imaginaria del autor sobre la pertinencia de ciertos esquemas simbólicos como paradigmáticos de su arquetipo de sirvienta. Dicha pertinencia responde por un lado a su propia concepción imaginaria sobre los procesos de construcción simbólica de un tipo cultural determinado. Por otro lado, deriva de un modelo ideológico sustentado por el autor, el cual le permite organizar su discurso de manera coherente y ejercer un tipo de consenso sobre su lectura de la realidad.

Como última instancia, podemos acotar que la existencia de una intertextualidad de los autores trasciende lo meramente estructural o formal del relato, sino que ambos autores se vinculan de manera más compleja, en tanto que Arlt manifiesta en este caso una construcción del relato en sentido inverso al planteado por Pirandello. No obstante, ambos hablan de la imposibilidad de los personajes para comunicarse entre sí, y plantean el problema de la existencia del ser. El mecanismo utilizado en el relato para plantear esta cuestión es la construcción de personajes que viven inmersos en un constante monólogo. En la sirvienta arltiana, este monólogo funciona como evasión más que como autorreflexión, mientras que los personajes de Pirandello buscan a través de este recurso la proyección de una posibilidad de autorreflexión en el otro sobre su propia conciencia de ser. Para ambos dramaturgos, la existencia del ser pasa por la conciencia del ser, dicha conciencia implica existir en el afuera como ser social. El juego de incomunicación que plantean define que la conciencia del ser radica en una construcción dialéctica con el otro, la cual a su vez determina el marco de prácticas sociales donde los individuos pueden desarrollarse.

Referencias bibliográficas

Arlt, Roberto: *300 millones*, EL TEATRO ARGENTINO, EL TEATRO INDEPENDIENTE, 1ª Edición, Centro Editor de América Latina, 1981.

Díaz, Esther: *La ciencia y el imaginario social*, Buenos, Biblos, 1998.

Pirandello, Luigi: *Seis personajes en busca de autor*, Buenos Aires, Nuevo Siglo, 1994.

[1] Esther Díaz establece que “un imaginario colectivo se constituye a partir de los discursos, las prácticas sociales y los valores que circulan en una sociedad. El imaginario actúa como regulador de conductas (por adhesión o rechazo). Se trata de un dispositivo móvil, cambiante, impreciso y contundente a la vez. Produce materialidad. Es decir, produce efectos concretos sobre los sujetos y su vida en relación, así como sobre las realizaciones humanas en general.”

[2] “Por fealdad, por mezquindad, por deformidad psicológica o moral, los personajes arltianos a veces piden piedad, pero el relato no se permite ese gasto de sentimientos. Se podría decir que Arlt construye la perspectiva del cínico. También podría decirse, la perspectiva nihilista de quien denuncia la violencia enmascarada pero inexorable de una forma social hipócrita. La refutación del sentimentalismo es una refutación de la moral en la sociedad burguesa.”

Sarlo, B., “Roberto Arlt, Un extremista de la literatura”, Clarín, Domingo 02 de abril de 2000, Disponible en: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2000-04-02/e-00311d.htm>

[3] Arlt, R.: *300 millones*, EL TEATRO ARGENTINO, EL TEATRO INDEPENDIENTE, 1ª Edición, Centro Editor de América Latina, 1981, Cuadro Segundo, Escena Uno, pp. 16-17

[4] Pirandello, Luigi: *Seis personajes en busca de un autor*, Buenos Aires, Nuevo Siglo, 1994, p. 42.

[5] Arlt, Mirta: Roberto Arlt: Un creador creado por el Teatro Independiente. Extracto. Disponible en: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/arlt001.htm>. Junio de 2005.

[6] Pirandello, Luigi: op. cit., p.46.

[7] Arlt, R.: Op. cit., p.58.

[8] Pirandello, L.: Op. cit., p. 63.

[9] Arlt, R.: Op. cit., p. 20.

[10] Pirandello, L.: Op. cit., p.86.

[11] "En el teatro esos personajes reemplazan el coraje por una especie de mecanismo esquizoide que los introduce en el mundo fabulado." Cfr. Arlt, Mirta: Roberto Arlt: Un creador creado por el Teatro Independiente. Disponible en: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/arlt001.htm>. Junio de 2005.

[12] Ver Supr., citas Nº 17 y 21.

GUSTAVO RADICE

Licenciado en Artes Plásticas orientación Escenografía. Prof. Adjunto. Taller Básico Escenografía I-V. Miembro integrante de diversos proyectos de investigación sobre teoría teatral e historia del teatro en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores de la Secretaría de Políticas Universitarias perteneciente a la Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación del Ministerio de Educación de la Nación. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Participación en congresos - encuentros - jornadas nacionales e internacionales sobre Historia del Arte y Teatro. gustavoradice@yahoo.com.ar

NATALIA DI SARLI

Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía. Ayudante Diplomada Taller Básico Escenografía I-V. Miembro integrante de diversos proyectos de investigación sobre teoría teatral e historia del teatro en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores de la Secretaría de Políticas Universitarias perteneciente a la Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación del Ministerio de Educación de la Nación. Actualmente, Becaria de Iniciación a la Investigación por la Universidad Nacional de La Plata en el área Ciencias Sociales. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Participación en congresos - encuentros - jornadas nacionales e internacionales sobre Historia del Arte y Teatro. nataliadisarli@ciudad.com.ar