

Texto y representación: génesis de escritura y problemas textuales de *África*

Juan Pablo Canala

Universidad de Buenos Aires, IHAYA (UBA-CONICET)

El 13 de febrero de 1968 el semanario ilustrado porteño *Primera Plana* publicaba, como adelanto en su página central, el exordio y el acto 1 de la obra teatral *África* de Roberto Arlt. Como era usual, en la sección titulada “Textos de *Primera Plana*”, la redacción de la revista incluía un pequeño comentario introductorio donde se informaba: “La obra se estrenó el 17 de marzo de 1938 en el Teatro del Pueblo; duró poco en cartel y fue rápidamente olvidada [...] A 30 años del estreno, [la editorial] Schapire incluirá esta pieza inédita en una edición del teatro íntegro de Arlt”.¹ El anuncio de la aparición del libro, y la publicación en la revista de algunos de los fragmentos de la obra en cuestión, hacían visible por primera vez un texto que solo existía en referencias bibliográficas dispersas, en relatos memoria-lísticos y en reseñas olvidadas en las páginas de los diarios porteños. Con el sencillo y ancestral acto de la edición, *África* dejaba de ser un recuerdo o un mito para aparecer por primera vez a disposición del público.

En décadas anteriores, el corpus narrativo de Arlt fue insistentemente reeditado y puesto al alcance de los lectores mediante numerosas ediciones. No obstante, un análisis detallado de su derrotero editorial permite advertir que las inexplicables modificaciones introducidas, voluntaria o involuntariamente, constituyeron un texto vacilante que fue el resultado de discutibles e infundadas decisiones.² Sin embargo, en lo que respecta a la producción teatral, el síntoma resulta igual de desalentador, aunque en un sentido inverso. De la totalidad de las piezas teatrales que Arlt escribió para su representación, solo un porcentaje ínfimo fue publicado en vida del autor. Como se verá, durante las dos décadas posteriores a la muerte de Arlt, el criterio asistemático con el que se editó su corpus teatral implicó

1 “África de Roberto Arlt”. En: *Primera Plana*, n.º 288, 13 de febrero de 1968, 56.

2 Algunas de las problemáticas textuales vinculadas a las novelas pueden encontrarse en Zubieta (2000), Canala (2012). Particularmente para los cuentos véase Juárez (2010).

no solo una progresiva y desordenada puesta en circulación de la obra, sino que también introdujo un interrogante mayor: ¿cuál era el origen de esos textos que se editaban y que hasta ese momento resultaban desconocidos?

La ausencia de un archivo Arlt constituye un obstáculo particularmente complejo para pensar el proceso escritural de su producción literaria, puesto que, como ha demostrado en su biografía Sylvia Saïtta (2000), el escritor nunca tuvo condiciones estables de vivienda, sumado esto a una vida personal y familiar nómada. De este modo, la falta de un reservorio en el que se consignen la mayor cantidad de materiales documentales, vuelve el archivo Arlt una auténtica fantasmagoría, caracterizada por hiatos y omisiones considerables (Didi-Huberman 2007) La única excepción del caso son los materiales reunidos y legados por su hija, Mirta Arlt, al Ibero-Amerikanisches Institut (IAI, por sus siglas en alemán; Schmidt-Welle y Wolff 2006-2007). Del conjunto de documentos allí conservados, este legado atesora los dactiloescritos originales de tres de sus obras teatrales.³ Estos materiales habilitan una lectura genética de la producción teatral conservada, donde la textualidad puede ser interrogada a partir de una concepción de escritura en proceso que, tal como lo definió Louis Hay, busque “desentrañar las redes de sentido de un manuscrito particular” (1994, 18)

Inscripto en este marco teórico, el presente trabajo se propone plantear algunas cuestiones tendentes a reflexionar acerca de las problemáticas textuales que subyacen a la edición del teatro de Arlt en general, y de la obra *África* en particular. Para ello, en primer lugar, se reconstruirá la circulación editorial del teatro arltiano, tanto en el contexto de su escritura, como el de su publicación. En segundo lugar, se analizarán las problemáticas alrededor de la autoría de los textos teatrales, revisitando las polémicas que suscitaron, tanto las puestas en escena, como la preparación de ediciones póstumas de sus piezas teatrales. En tercer y último lugar, a partir del original mecanografiado conservado en el Legado Arlt del IAI, se analizará el proceso escritural de la obra de teatro *África*, atendiendo a sus sucesivas campañas de escritura, para desentrañar las condiciones de producción del texto y para evidenciar la singularidad de su problemática textual. Partimos de la hipótesis de que la lectura desde una perspectiva genética, que incorpore el original mecanografiado con sus múltiples correcciones, permite complejizar el proceso de

3 En el Legado Arlt se conservan: *África*, *La fiesta del hierro* y un esbozo primigenio de *Saverio el cruel*. Sobre las problemáticas textuales de este último, véase el excelente trabajo de Julio Prieto (2010).

escritura de la obra. Asimismo, las huellas textuales presentes en el original permiten redefinir la noción de autoría, estableciendo dos facetas de la obra: la del texto como producción literaria y como representación.

1. El teatro de Arlt: una cartografía editorial

Durante los años treinta, como ya ha señalado repetidas veces la crítica, Arlt concluye su ciclo novelístico, orientando su producción literaria hacia la narrativa breve y el teatro (Saítta 2000; Juárez 2010). En los años que van de 1933 a 1940 se estrenan la totalidad de las piezas teatrales escritas por Arlt que, a excepción de una única incursión que el autor realizó en el teatro comercial,⁴ fueron representadas en el Teatro del Pueblo y bajo la dirección de Leónidas Barletta⁵ (Castagnino 1964; Ogás Puga 2008). A lo largo de la década, la presencia de Arlt en el teatro será constante y, del mismo modo que había acontecido con sus cuentos y sus textos periodísticos, parte de esos escritos teatrales comienzan a publicarse tanto en diarios y revistas, como en ediciones en formato libro. Una cartografía de este largo proceso editorial será necesaria para comprender el modo en el que circularon estas obras, a la vez que permite reconstruir las diferentes etapas de recepción de la producción teatral arltiana.

La primera obra de teatro de Arlt publicada es *300.000.000*, que fue editada en 1932 por el sello Raño, contemporáneamente a la aparición de las dos ediciones de la novela *El amor brujo*. El libro contaba con una introducción de Cayetano Córdova Iturburu e incluía una segunda pieza breve titulada *Prueba de amor*. En esa misma década aparecieron, en diarios y revistas, cinco obras teatrales más. Las dos primeras publicadas en el diario *La Nación* durante 1934: *Un hombre sensible* y *La juerga de los polichinelas* (Ogás Puga 2008, 470). Una tercera obra se publicó en la efímera *Gaceta de Buenos Aires* con el título de *Escenas de un grotresco*, cuya acción dramática se encontraba ambientada en un manicomio y estaba protagonizada por un personaje llamado Saverio, coincidencia que hizo que la crítica la pensara

4 *El fabricante de fantasmas* tuvo un primer estreno en el teatro profesional el 8 de octubre de 1936 en la compañía de Milagros de la Vega y Carlos Perelli (Castagnino 1964; Ogás Puga 2008).

5 Las obras de Arlt fueron representadas en este orden: *El humillado* (1931); *300 millones* (1931, 1933, 1942); *Saverio el cruel* (1934, 1935); *La isla desierta* (1938); *África* (1938); *La fiesta del hierro* (1940).

como una versión primitiva de *Saverio el cruel* (Dubatti 1997; Prieto 2010). Cuatro años después se publicarán dos piezas más: *Separación feroz* (*El Litoral*, Santa Fe, 1 de enero de 1938) y, por último, *La isla desierta*, dada a conocer en la revista porteña *El Hogar* en septiembre de 1938 con el título *El hombre del tatuaje* y presentada como “Cuento de Roberto Arlt”⁶ (Borgatello 2012). Fuera de este corpus, el resto de las obras representadas no circularon antes de su muerte en ningún tipo de edición. De modo que las obras *El fabricante de fantasmas*, *Saverio el cruel*, *África*, *La fiesta del hierro* y *El desierto entra a la ciudad* no estuvieron disponibles antes de la publicación en libro realizada, a instancias de Mirta Arlt, en las dos décadas siguientes a la muerte del autor.

Es en este punto donde comienza la compleja circulación póstuma de los textos teatrales de Arlt que, a diferencia de su obra narrativa, no se conocieron fuera de las representaciones en escena. La primera edición que reúne algunos textos teatrales fue realizada en 1950 por Raúl Larra en la editorial filocomunista Futuro (Petra 2017). Ese primer volumen de teatro incluyó *Saverio el cruel*, *El fabricante de fantasmas*, *La isla desierta*, *Trescientos millones* y *Prueba de amor*. Aunque algunas de ellas fueron tomadas de las ediciones y publicaciones previas, el resto de la selección veía la luz por primera vez. Unos años después, en 1952, la misma editorial publicó *El desierto entra a la ciudad*. El libro se encontraba precedido por un prólogo de Mirta Arlt quien, como editora y albacea de la obra, no ocultó el carácter póstumo del texto que se presentaba: “*El desierto* tal como hoy se publica está tan distante de lo que hubiese sido el texto definitivo como puede estarlo una obra en gestación” (Arlt 1952, 12). Las ediciones publicadas por la editorial Futuro constituyeron el corpus inicial del teatro arltiano. Sin embargo, no será hasta 1968 cuando la omisión de las piezas restantes sea efectivamente subsanada. Editado en dos tomos, también prologados por la hija del escritor, el *Teatro completo* que lanzó al mercado la editorial Schapiro, será el responsable de canonizar el conjunto de obras teatrales de Arlt. Todas las ediciones siguientes repetirán, sin alteraciones, las piezas allí reunidas. Los dos volúmenes de Schapiro incluyeron tanto los textos

6 Fue Monserrat Borgatello quien detectó la publicación de *La isla desierta* bajo otro título: “No en vano Arlt cambia el nombre de la obra a ‘El hombre del tatuaje’” (Borgatello 2012). Este es el ejemplo de un escritor que reescribe, cambia y altera muchas veces los mismos textos con otros nombres. Aunque es presentada la obra de teatro como relato, Arlt no altera el formato ya conocido del texto.

ya editados por Futuro, como así también aquellos que por entonces se mantenían todavía inéditos: África y *La fiesta del hierro*. No obstante, esta publicación deja de lado las burlerías y piezas cortas que el propio Arlt había dado a conocer en la prensa antes de su muerte, poniendo en discusión la idea misma de teatro “completo” y evidenciando la ausencia de criterios definidos a la hora de construir la obra del autor.

Tan solo unos años más tarde, en 1972 y en el contexto de la proliferación de antologías y compilaciones de la obra de Arlt, la editorial Corregidor publicó una edición con prólogo de Alberto Vanasco; se trataba de una antología heterogénea que agrupaba textos diversos: una autobiografía, las dos piezas teatrales dadas a conocer en *La Nación* (y excluidas del *Teatro completo*) y el cuento “Regreso”. Como adelanto a la publicación, el suplemento cultural del diario porteño *La Opinión* daba a conocer en sus páginas tanto la autobiografía como la pieza breve *Un hombre sensible*. En el comentario introductorio se afirmaba: “Ambas piezas son evidentemente laterales en su producción, pero sirven para confirmar el encuadre y peculiaridades de otras obras”.⁷ Casi una década después, en 1981, la publicación de los tomos de *Obras completas* realizados por la editorial Carlos Lohlé, con prólogo de Julio Cortázar, terminará de consolidar la circulación del corpus teatral de Arlt. En esos tomos se recuperaban aquellas obras dadas a conocer por Schapire, aunque se agregaban los “hallazgos” exhumados por Corregidor. Esta edición se constituirá como el conjunto de textos que se editarán hasta nuestros días, ya sea en tomos independientes o bien en recopilaciones autoproclamadas completas.

Esta reseña de los avatares editoriales del teatro evidencia una dimensión compleja en torno al origen no declarado de los textos teatrales que vienen editándose desde entonces. De modo que este diagnóstico impone un problema textual diferente para este corpus, respecto de la obra narrativa y periodística. En ninguna de las ediciones que hemos reseñado se declara ni el origen ni tampoco las intervenciones (correcciones, cambios y decisiones) emprendidas sobre esos materiales que la heredera y sus editores optaron por presentar en los tomos referidos. Las preguntas serían entonces ¿qué teatro de Arlt conocemos? ¿De dónde salen esos textos editados?

7 “Dos textos casi desconocidos de Roberto Arlt”. En: *La Opinión Cultural*, 19 de noviembre de 1972.

2. Polémicas: autoría y manipulación

En octubre de 1936, el diario *El Mundo* celebraba la incursión de su cronista estrella en el teatro comercial. En el artículo que anunciaba el estreno de *El fabricante de fantasmas*, será el propio Arlt quien, interrogado sobre las condiciones de la puesta en escena de su obra, explicita muy claramente el tipo de trabajo que suponía la actividad teatral: “Algunas palabras sobre la dirección: el señor Belisario García Villar que me presenta al teatro oficial me ha sorprendido con su clara visión del teatro. Él ajustó y corrigió severamente mi obra. Si tengo éxito con *El fabricante de fantasmas* se lo deberé netamente a él”.⁸ Lo que esta declaración de Arlt pone en el centro es la problemática en torno a los procesos de construcción del texto teatral, en tanto un espacio en el que confluyen las modificaciones y adaptaciones ajenas al autor, introducidas por el director y por aquellos que intervienen en las sucesivas etapas que implican la puesta en escena. Como ha señalado Raúl Castagnino en su pionero estudio sobre el teatro de Arlt: “no llevaba a sus intérpretes libretos definitivos, mineralizados; sus textos se ajustaban al cabo de los primeros ensayos [...] accedía fácilmente a las indicaciones de quienes creía más duchos que él en el oficio” (Castagnino 1964, 47).

Esta cuestión aquí enunciada pone en el centro la problemática alrededor de la autoría y circulación de los textos de Arlt, en el marco de las eventuales intervenciones practicadas por quienes llevaron adelante la puesta teatral de sus obras. A propósito de esta cuestión, resulta iluminadora una acalorada polémica mantenida entre Leónidas Barletta y Mirta Arlt, a propósito de la autoría de los textos teatrales del escritor. En 1964, Barletta estrena una pieza “desconocida” de Arlt, titulada *La cabeza separada del tronco*: “En el Teatro del Pueblo se estrenó la tragicomedia en un prólogo y cinco actos de Roberto Arlt sobre un arreglo realizado por Leónidas Barletta”.⁹ La extensa discusión que se produce en la prensa de la época, acerca de la autenticidad de esta obra, resulta fundamental para analizar los problemas textuales que subyacen a la cuestión autoral y editorial implicadas en las piezas teatrales de Arlt.

En su origen, el texto de *La cabeza* retomaba aquello que el autor había publicado en 1934 bajo el título de *Escenas de un grotresco*. Dada esta situación, los críticos contemporáneos pusieron el acento en la problemática

8 “El fabricante de fantasmas”. En: *El Mundo*, 7 de octubre de 1936.

9 “La cabeza separada del tronco”. En: *Clarín*, 17 de mayo de 1964.

alrededor de la autenticidad de la puesta, preguntándose cuánto había de Arlt y cuánto de Barletta en la obra que se representaba. A propósito, decía un artículo de periódico *El Siglo*: “Debemos señalar, ante todo, la dificultad que existe en establecer dónde comienza el ‘arreglo’ de Barletta. Pensamos que el director del Teatro del Pueblo no se habrá atrevido a ir más allá de la posible depuración de un texto por corregir”.¹⁰ La voz de Mirta Arlt no se hizo esperar y, en un virulento artículo publicado en el diario *La Nación*, afirmó: “La cabeza separada del tronco no existe como obra independiente. El autor de ‘300 millones’ descartó de su pieza ‘Saverio, el cruel’ varias escenas y este material de descarte es el que ha aprovechado Barletta para llevar al escenario una obra que, estrictamente, no puede considerarse de Roberto Arlt [...] El arreglo de Barletta queda flotando entre dos aguas. En los pasajes ajenos está Arlt, pero el conjunto no es Arlt”.¹¹

La acusación que pesó sobre el trabajo de Barletta en la prensa, señalando como manipulador de borradores ajenos, no tardó en hacerse eco por parte de los críticos de su propio diario. Fue en *Propósitos* donde José Ariel López esgrimió una defensa del director teatral a partir de la invocación de documentación probatoria. En su nota, se publicó la reproducción de una carta de Elisabeth Mary Shine,¹² viuda de Arlt, donde autorizaba la puesta y donde avalaba la autenticidad del texto: “El apresurado cronista debió saber antes de acusar que el testimonio de la hija del primer matrimonio de Arlt, doña Mirta A. de Font, carece de valor probatorio porque ella está en conflicto con su madrastra la señora Elisabeth Shine de Arlt, que nos autorizó a representar el libreto inédito”.¹³ *Propósitos*, en plena batalla legal por la herencia del escritor, redujo la polémica alrededor de la autenticidad de la puesta a un mero conflicto de derechos, aunque no se privó de confrontar a quienes habían difamado el trabajo de Barletta.

Las acusaciones que subyacen a la polémica no hacen otra cosa que exhibir el complejo mecanismo de escritura conjunta que supone la gestación de un original destinado al teatro: “El director del Teatro del Pueblo ha limpiado

10 Eichelbaum, Edmundo. “Una pieza inédita de Roberto Arlt. Presentada por el Teatro del Pueblo”. En: *El Siglo*, 20 de mayo de 1964.

11 “Tragicomedia atribuida a Roberto Arlt”. En: *La Nación*, 1 de junio de 1964.

12 La carta reproducida en *Propósitos* decía: “Apreciado amigo: He asistido al estreno de ‘La cabeza separada del tronco’ de Roberto Arlt, mi esposo, y le ratifico mis sinceras felicitaciones por la actuación de los intérpretes y la presentación y arreglo que Ud. ha hecho de la obra original de Roberto, cuyo libreto le llevé en su oportunidad”.

13 López, José Ariel. “Una crítica de ‘La Nación’”. En: *Propósitos*, 4 de junio de 1964.

la obra, como lo hizo con toda la producción de Arlt (y hay pruebas) y como corresponde al ‘metier’ de director teatral”.¹⁴ De esta forma, el autor del artículo expone los mecanismos de trabajo a los que fueron sometidos los originales de Arlt por parte de Barletta como director de todas sus puestas. La impugnación pública de la hija del escritor solo puede entenderse a la luz de su rol como curadora y editora de los textos teatrales de Arlt. Al desautorizar el mecanismo habitual que supone el trabajo mancomunado subyacente a los textos teatrales y sus puestas, Mirta Arlt reservaba para sí misma la tutela, tanto de la circulación, como de la edición de la obra de su padre.

Sin embargo, será el diario de Barletta desde sus páginas, el que impugne la imagen pública de Mirta Arlt como abnegada y rigurosa albacea, utilizando argumentos similares a los esgrimidos en contra del director y denunciando la manipulación ejercida por la hija del escritor en el proceso de edición de las obras completas de su padre. En ese punto, la nota del periodista de *Propósitos* pone atención sobre la publicación póstuma de *El desierto entra a la ciudad*, revelando las condiciones en las que se concibió ese libro: “La señora Mirta A. de Font, informante de ‘La Nación’, careciendo de solvencia literaria, que no se hereda, ni se adquiere por contagio, terminó el final de ‘El desierto entra en la ciudad’”.¹⁵ La acusación vertida por el periodista podría ser entendida tan solo como un argumento *ad hominem*, cuyo objetivo era el de descalificar la labor de la hija de Arlt. No obstante, entre la correspondencia legada al IAI, se encuentra una carta enviada por Mirta Arlt a Raúl Larra que permite aclarar algunas cuestiones al respecto. En el intercambio epistolar fechado en agosto de 1951, esto es, un año antes de que Futuro publicara la edición de la obra póstuma, Mirta Arlt comparte con su editor la opinión de Barletta acerca de la intención de dar a conocimiento público el texto de la pieza en cuestión: “Barletta me ha escrito; me dice sobre ‘El desierto’: ‘Mi opinión ya te la he manifestado. Es una pieza sin terminar y sin madurar que hará daño a la memoria de Arlt, a mi juicio, yo no la pondré en escena. La tuve muchos años y pude haberla corregido sin que nadie se enterase. Pero es una obra particularísima que solo hubiese admitido la mano del autor. Él solo sabía lo que quiso decir. Lo único que está hecho es el primer acto’”.¹⁶

14 López, José Ariel. “Una crítica de ‘La Nación’”. En: *Propósitos*, 4 de junio de 1964.

15 López, José Ariel. “Una crítica de ‘La Nación’”. En: *Propósitos*, 4 de junio de 1964.

16 Carta de Mirta Arlt a Raúl Larra, Buenos Aires, 1951. Legado Arlt, Instituto Ibero-Americano de Berlín, fol. 1.

La negativa categórica de Barletta, tanto de publicar el texto como de realizar una eventual puesta en escena de la obra, radicaba en la naturaleza informe de esos originales conservados. No obstante, Mirta Arlt matiza la afirmación del director y señala: “Bueno yo creo que Barletta exagera y que la obra está bastante más hecha de lo que entiende. (De todos modos, si usted decidiera no publicarla, pienso que sería una lástima, pero, en fin, lo dejo a su criterio. También creo que los verdaderos motivos de Barletta no están expresados, aunque eso es harina de otro costal)”.¹⁷ La carta en cuestión revela con mayor claridad lo que el artículo denuncia. La posición de Barletta, defendida públicamente mediante la voz del periodista de su diario, hace de dominio público aquello que hasta ese momento había permanecido en el ámbito de la intimidad. La lectura de la carta ilumina, de forma decisiva, los argumentos esgrimidos por ambos contendientes a propósito de la autenticidad de los textos teatrales de Arlt. Si para Mirta Arlt, *La cabeza separada del tronco* era una tergiversación basada en los borradores descartados de *Saverio el cruel*, para Barletta, la edición de *El desierto entra en la ciudad* incurrió en una acción similar. La supuesta tergiversación de la obra de Arlt llevada adelante por Barletta en el ámbito del teatro, donde los cambios y reformulaciones de un texto están contemplados en los usos y costumbres habituales que subyacen a toda puesta teatral, resulta menos escandalosa que la efectuada por la hija del escritor en el ámbito de la edición. La impugnación del proceder editorial de la heredera supone ya no el hecho de pensar el texto sometido a las necesidades de la puesta en escena, sino el interrogante que subyace a las eventuales decisiones emprendidas para convertir los papeles póstumos del autor en un texto publicable. Si los detractores de Barletta se preguntaban cuánto había de Arlt y cuánto de su propia cosecha en la obra reseñada, los detractores de Mirta Arlt formulaban el mismo interrogante a propósito de la edición de la obra teatral póstuma.

De este modo, la polémica aquí enunciada evidencia que los textos teatrales de Arlt se constituyen como un campo de tensiones que problematizan tanto el proceso escritural de las obras, como los avatares editoriales que las pusieron en circulación. Para poder deslindar estas cuestiones, en el apartado siguiente se analizará el original de *África* que, como caso particular, permitirá reflexionar acerca de las problemáticas hasta aquí esbozadas, ofreciendo alternativas y abordajes para la edición de un texto teatral.

17 Carta de Mirta Arlt a Raúl Larra, Buenos Aires, 1951. Legado Arlt, Instituto Ibero-Americano de Berlín, fol. 1.

3. *África*: escritura, puesta en escena y edición

Existe una foto clásica de Roberto Arlt tomada en 1940 tras las bambalinas del Teatro de Pueblo en la que aparece sentado en una silla con unos papeles en las manos. Arlt asiste al ensayo de *La fiesta del hierro* y mira con atención aquello que sucede sobre el escenario. No se sabe cuál es el contenido de esos papeles que sostiene en las manos; es posible que se trate del original de su guion teatral que, en el ámbito de ese ensayo y ante la dinámica de la puesta en escena, irá reescribiendo a partir de ideas propias, de indicaciones de técnicos, de actores y de los comentarios del propio Barletta, que oficia como director.



Resulta verosímil que ese original, pasado en limpio y sometido a la consideración del trabajo mancomunado que supone todo hecho teatral, incorporara en la etapa siguiente, nuevos arreglos que respondieran a las demandas de la representación. En el marco de las particularidades ya enunciadas del trabajo teatral cabría preguntarse, a partir del original disponible de *África*, cuáles y cómo fueron las diferentes etapas de escritura, puesta en escena y edición de esta pieza en particular.

Uno de los pocos testimonios acerca de la escritura de esta obra se desliza en las cartas que Arlt mantuvo con su amante Ivonne Lambert mientras escribía *África*. Si se leen con detalle esas cartas se puede advertir que, detrás del confesional tono amoroso, se revela el modo en el que Arlt elaboraba los borradores que confluían en una primera versión de sus obras: “Martes. Termino de escribir la primera parte del cuarto cuadro de *África*. Podría escribir, en una carilla diálogos de la obra, y en la otra esta carta que te dirijo, mi querida [...] Te escribo en la cama, mi cama está cubierta de papeles desparramados. Me siento cómodo en medio de este desorden y esta soledad y esta esperanza. *África* me gusta. Creo que la obra va a salir bien. Cuando la veas realizada estarás orgullosa de mi” (Larra 1992, 136-137).

La escena recreada por Arlt, recostado sobre la cama, rodeado de una caótica maraña de papeles desplegados mientras se encuentra hilvanando las partes que conformarán los actos de la obra, permite reconstruir conjuntamente las condiciones mismas de su escritura. Esos bosquejos y primeras versiones, escritos probablemente en forma manuscrita, se combinan con otro elemento fundamental a la hora de dar cuenta del proceso de escritura de *África*, en el que el autor incorporó y reelaboró sus propios textos de temática africana publicados con anterioridad. Como ha señalado Laura Juárez: “efectúa con un mismo material el pasaje de un género a otro. Así, *África* es el resultado de la reescritura de los argumentos de dos relatos incluidos en *El criador de gorilas*” (Juárez 2010, 127-128). Los textos retomados son “Rahutia la bailarina” (*El Hogar*, 28 de mayo de 1937) y “La aventura de Baba en Dimisch esh Sham” (*El Hogar*, 23 de julio de 1937). La crítica ha señalado las continuidades marcadas entre ambos relatos, entendiéndolos como los antecedentes que inspiraron el desarrollo del argumento general de la pieza teatral. No obstante, una lectura detallada del vínculo entre los relatos y la obra permite dar cuenta de las operaciones de reciclaje emprendidas por Arlt, al retomar estructuras narrativas preexistentes que se incorporan como materia maleable en un nuevo contexto de escritura.

“Rahutia la Bailarina”

Ms

El joven encendió otro cigarrillo, y continuó, obcecado:

—*Por culpa de Rahutia, mi hermano ha muerto. Esa sepulturera ha hecho daño a muchos hombres.*

El joven decía la verdad, aunque la cólera lo cegaba. Prosiguió:

—*Allí tienes al hijo de Ber, enjuto como un perro, y loco como un camello cuando llega la primavera. Y también Alí, que ha despilfarrado en el Tremecén la hacienda de su padre... Tú no me conoces a mí, pero yo te conozco a ti.*

El comerciante pensó que podía responderle a ese energúmeno que él no era Rahutia, pero las palabras del joven, en vez de ofenderle, despertaban el odio doloroso enterrado en el fondo de su pecho. En verdad que lamentaba ahora haber dejado con vida a aquella mujer, cuando un pocillo de veneno lo hubiera simplificado todo. El joven, pálido de ira, continuaba:

¿*No es una iniquidad que tales abominaciones ocurran y que la responsable sea la mujer de un babuchero?* (Arlt 2005, 221)

EL HERMANO DE EL MOCKRI. —Por culpa de Rahutia, mi hermano ha muerto. Esa sepulturera ha hecho daño a muchos hombres.

Allí tienes al hijo de Ber, enjuto como un perro, loco como un camello cuando llega la primavera. Y también Alí ha despilfarrado en el Tremecén la hacienda de su padre. Tú no me conoces a mí, pero yo te conozco a ti.

¿No es una iniquidad que tales desdichas ocurran y que la responsable sea la mujer de un joyero ^{platero} 18

El ejemplo aquí seleccionado permite advertir el modo en el que Arlt retoma textualmente los diálogos directos de sus relatos breves que, despojados de la presencia de las descripciones del narrador omnisciente, son incorporados como parlamentos de los personajes de su pieza teatral. Cabe destacar que un análisis detallado de este proceso, que aquí solo se reseña brevemente, muestra que la totalidad de los diálogos directos de los personajes de los cuentos en cuestión, son incorporados por completo a la escritura de la obra.¹⁹ De esta manera, se podría afirmar que los cuentos éditos se

18 Arlt, Roberto. *África. Drama en cinco actos y un exordio oriental*. Legado Arlt, Instituto Ibero-Americano de Berlín, fol. 72r.

19 A propósito de esta cuestión, Laura Juárez ha señalado algunos desplazamientos significativos entre ficción y teatro: “Interesa destacar que mientras en el cuento ‘La aventura de Baba en Dimisch esh Sham’, que Arlt reescribe en la obra de teatro, como dijimos,

constituyen como pre-textos redaccionales (Lois 2001, 2) que contribuyen a desentrañar las diversas etapas del proceso de génesis de la obra.

Estos materiales publicados y reutilizados, al igual que los apuntes “tomados en la cama”, confluirán en una primera versión mecanografiada. Ese texto de Arlt, compuesto “frente a la Underwood”, no resulta ser la versión definitiva de la obra destinada a la representación en el escenario. Muy por el contrario, suponía tan solo una etapa de la escritura, un momento específico dentro de un largo proceso de reelaboraciones dictadas no solo por los ritmos cambiantes de la imaginación del escritor, sino también por una serie de intervenciones ajenas que obligaban a reescribirla, generando nuevas versiones del texto. Esas profusas fases redacciones que dan cuenta de las diferentes fases de escritura, posiblemente descartadas cuando se consideraba que la nueva versión resultaba más ajustada al texto que pretendía representarse. El único testimonio disponible acaso sea una copia mecanografiada posterior, destinada a la lectura y corrección de quienes intervinieron en la puesta en escena. Una inspección material del original custodiado en el IAI da cuenta de algunas particularidades destacables. El texto se encuentra incompleto, le falta el último folio, dejando trunco el final de la obra. Asimismo, se advierte que sobre el texto mecánico existen profundas reescrituras manuscritas de seis grafías no identificables con la mano de Arlt. Algunas de ellas corresponden a Barletta, mientras que hay otras cuya identidad no ha podido determinarse. En la mayoría de los casos las correcciones se orientan a aliviar el texto o bien a corregirlo en función de las necesidades que impone la puesta en escena teatral. A partir de algunos ejemplos se evidenciará de qué manera y con qué objeto se realizaron las diferentes operaciones de reescritura. Veamos el primer caso:

El ciego ^{Baba}—

—En nombre del e^clemente, del Misericordioso, ¿L^{ll}ueve o no llueve? Relumbra el sol o luce la luna? ¿Es de noche o es de día? ¿Es de noche o es de día?

(Varios artesanos se hartan de pescado en el puesto de un z^curdo; rodean al ciego.) ^{Baba},20

el ‘Narrador de cuentos’ llama a la multitud porque va a contar una ‘hermosa historia’, en la pieza dramática ese personaje, en cambio, invoca a los oyentes a escuchar una ‘sangrienta historia’ y una ‘historia terrible’ (Juárez 2010, 160).

20 Arlt, Roberto. *África. Drama en cinco actos y un exordio oriental*. Legado Arlt, Instituto Ibero-Americano de Berlín, fol. 1r.

Una corrección evidente se introduce en los nombres de los personajes. En su formulación inicial, Arlt mantiene el mismo esquema de denominación presente en sus novelas. De este modo, la designación del “ciego” o del “cojo” resultaría insuficiente fuera del marco de un texto pensado para ser leído, puesto que, para la representación es necesario que los personajes sean referenciados con nombres que los identifiquen y que permitan a otros personajes de la obra establecer vocativos claros que no atenten contra la comprensión del espectador.

Un segundo nivel de correcciones apunta a sintetizar parlamentos que redundan en escenas superfluas. A lo largo del examen del texto mecanografiado se advierte una gran cantidad de parlamentos que Barletta o alguno de sus asistentes decidieron omitir por constituir desvíos narrativos que no contribuyen al conflicto de la escena y que, eventualmente, podrían prolongar innecesariamente la representación de la obra. Un ejemplo que ilustra este procedimiento se advierte en los comentarios realizados por Hussein, Rahutia y el Mockri tras la lectura de un pasaje del Corán:

(Al Mockri)

- | | |
|-----------|--|
| Rahutia | No sabes que jamás debe leerse el amuleto de un hombre cargado de odio. Esas palabras indican proximidad de muerte ara alguien |
| Hussein | -Puedes estar equivocada Rahutia. Esas palabras del Profeta no anuncian exclusivamente proximidad de muerte, sino también la posibilidad de satisfacer un propósito secreto. Además el creyente puntual en sus deberes religiosos no le teme a la muerte.- |
| Rahutia | -Yo no le temo a la muerte. Puedo decirte que la he visto de cerca. Pero tu secreto me dá miedo. |
| El Mockri | -Ciertos miembros de sectas afirman que la muerte es el tránsito necesario para saltar de una estrella a otra. Lo crees tú? ²¹ |

A partir de estas marcas realizadas sobre el original, se puede postular que en la materialidad del texto (Chartier 2006) conviven tanto la redacción Arlt, escrita a máquina, como las múltiples correcciones posteriores introducidas para la puesta en escena. En este sentido, gracias al análisis del proceso escritural, esto es, a partir de la indagación de las sucesivas etapas de escritura evidenciables en el original conservado, se podrían establecer dos estados del texto. El primero, entendido como “texto teatral” o texto

21 Arlt, Roberto. *África. Drama en cinco actos y un exordio oriental*. Legado Arlt, Instituto Ibero-Americano de Berlín, fol. 12r.

literario, realizado por Arlt y resultante de una serie de fases redaccionales, cuyos testimonios no se conservan, que contempla las reescrituras y las discusiones previas mantenidas entre el autor y sus interlocutores del Teatro del Pueblo. El segundo estado textual correspondería al “texto dramático” o espectacular,²² como producto de las intervenciones de quienes adaptaron y modificaron la versión de Arlt para su representación. Las marcas que Leónidas Barletta y el resto de los correctores anónimos ejercieron sobre ese texto inicial, bajo la forma de reelaboraciones e impugnaciones, tenían por objeto depurarlo y alivianarlo. Se pretendía un texto que pudiera ser memorizado y representado, que pudiera interpretarse en escena y no, como aparece en la formulación inicial del autor, que estuviera destinado a la lectura. No obstante, esa doble inscripción material, que hace visible el “texto teatral o espectacular” mediante las reescrituras antes referidas, no puede sino ser entendida también como una textualidad concreta, como un momento de corte en un fluir mayor que, si bien sostiene la arquitectura de una puesta en escena fijada de antemano para el texto de Arlt, de ninguna manera supone una correspondencia plena entre el original y aquello que efectivamente se representó. El texto “teatral o espectacular” de ninguna manera puede contener de forma total el acontecimiento que supone el hecho teatral. La lectura de las diferentes reseñas de *África*, dan cuenta de esta cuestión, al señalar la variabilidad de la estructura dramática de la obra que, alternadamente, suma o resta actos, quita o agrega escenas.²³ Resulta interesante retomar esta cuestión en tanto que toda adaptación posterior al estreno de la obra, impulsada por las rectificaciones necesarias respecto del plan inicial, pueden conjeturalmente haber producido nuevas versiones, de cuyos originales no disponemos. En este sentido y a la luz de las evidencias habría que señalar que el original conservado se constituye como un momento, como una etapa específica dentro de una larga cadena de procesos de escritura, corrección y reelaboración.

La otra cuestión que debe ser abordada aquí tiene que ver con el proceso de edición del que fue objeto la pieza *África*. Como se dijo al comienzo de este trabajo, será la publicación de Schapire la que haga asequible el texto de esta obra por primera vez. La decisión de Mirta Arlt de emprender la publicación de la obra teatral de su padre la llevó a contactar con el propio

22 Retomo y adapto para la conveniencia de esta propuesta de edición las hipótesis de Alfredo Hermenegildo (1995).

23 Sobre esta cuestión, véase el trabajo de Sylvia Sáitta incluido en este mismo volumen.

Barletta, que había conservado esos originales. En su frondoso archivo personal, el dramaturgo había conservado los escritos teatrales de Arlt que, además, contaban con las intervenciones realizadas para la ejecución de las eventuales puestas en escena. Del corpus total de las obras editadas se puede asegurar que al menos tres originales obraban en poder del dramaturgo en el momento en que su hija preparaba la edición del *Teatro completo: África, La fiesta del hierro*²⁴ y *El desierto entra a la ciudad*. Respecto de esta última, como ya se ha mencionado en la carta antes referida, fue entregada a Mirta Arlt en 1951 para la publicación en la editorial Futuro. Por su parte, los borradores primitivos de *Saverio el cruel* se encontraban en poder de Elisabeth Mary Shine que, como ya se mencionó, los entregó a Barletta para preparar la puesta en escena de *La cabeza separada del tronco*.²⁵ El dramaturgo, a pesar de los insistentes requerimientos de la viuda, jamás devolvió el original de la pieza, que mantuvo en su poder hasta su muerte. En los años que median entre la polémica que hemos referido y la preparación del volumen de Schapire, la hija de Arlt se avocó a reunir todo el material disponible para la edición de los textos teatrales de su padre. Con esos originales en su poder, y con el acuerdo de los editores, se decidió cuál era la forma que esos textos tendrían en su pasaje a letras de molde.

Si se examina el texto que presenta la edición de *África* lo que se advierte es una extrema fidelidad al original conservado en el IAI. De esta manera, todas las correcciones introducidas por quienes arreglaron el texto para su representación teatral fueron incorporadas al texto editado.²⁶

24 Recientemente, y gracias a la generosidad de un librero de Buenos Aires, pude examinar una copia desconocida de *La fiesta del hierro*. La copia en cuestión, que formó parte del archivo personal de Leónidas Barletta, presenta un texto limpio, sin correcciones manuscritas. Habrá que realizar un análisis más detallado que permita establecer el proceso de génesis y el vínculo que esta versión, hasta ahora desconocida, mantiene con el original conservado en el Legado Arlt del IAI.

25 Tras la polémica suscitada alrededor del estreno, la viuda de Arlt le envía a Barletta una carta solicitando la restitución del original: “Querido Barletta: No envié la ‘La cabeza cortada del tronco’ de vuelta”.

26 La misma situación se advierte si se coteja el original de *La fiesta del hierro*.

Ms

El Mockri — Aparentemente están por Francia. En realidad los civiles están ~~contra~~ ^{odian a} Francia y ~~contra~~ España. El movimiento nacionalista ~~se fortalece~~ ^{crece}. Trabaja secretamente, ~~para~~ ^{la} clandestinidad en su propia fuerza. Un comerciante ~~experto~~ que se establezca en Tanager y ~~se ponga~~ ^{aquí} al servicio de movimiento nacionalista puede ganar mucho dinero en el contrabando de armas.

Hussein — Tu eres ~~un~~ servidor del Califa.²⁷

Ed. Schapire

El Mockri — Aparentemente están por Francia. En realidad odian a Francia y España. El movimiento nacionalista crece. Trabaja secretamente, La clandestinidad en su propia fuerza. Un comerciante que se establezca aquí al servicio de movimiento nacionalista puede ganar dinero en el contrabando.

Hussein — Tu eres servidor del Califa.

(Arlt 1968, 205).

Frente a esta situación habría que plantear algunas cuestiones: ¿qué es lo que una edición crítica debería entender por “original” cuando se habla de un texto dramático?, ¿debe considerarse la primera versión escrita por el autor o bien el texto que surge de la puesta en escena? Como señala Ignacio Arellano para la edición de textos del teatro clásico: “Desde el punto de vista de la literatura, sin duda la versión auténtica, la del poeta, es la principal. Pero desde el punto de vista del teatro ambas nos interesan, porque normalmente la versión modificada por las gentes de teatro ofrecerá importantes detalles sobre la condición teatral de ese texto” (Arellano 2007, 17).

La decisión de la heredera y de los editores a la hora de establecer el texto de *África* implicó no separar aquello que en la génesis misma de la obra no fue concebido de forma aislada e independiente. De modo que reflexionar sobre la escritura de *África* a partir de la posibilidad de establecer una edición crítico-genética implica poder deslindar, en el análisis de su proceso de escritura, las dos fases textuales que confluyeron en el original analizado. En este sentido, la edición genética que presentamos en este volumen permite reconstruir la totalidad del proceso escritural de la obra, identificando las sucesivas etapas y dando cuenta de las diversas temporalidades del texto. No se trata entonces de formular un nuevo texto que opte por alguna de las dos instancias arriba enunciadas, entendiendo una de ellas (la inicialmente formulada por el escritor) como “más verdadera” que la otra, sino, por el contrario, se trata de hacer visible la interacción entre ambas.

27 Arlt, Roberto: *África. Drama en cinco actos y un exordio oriental*. Legado Arlt, Instituto Ibero-Americano de Berlín, fol. 10r.

Estas evidencias explicitadas permiten arribar a algunas conclusiones relevantes. La primera que se desprende del análisis detallado del proceso escritural de la obra posibilita caracterizar la figura de Arlt, más que como un *escritor de teatro*, como escritor *en el teatro*. Las huellas persistentes que su destreza como narrador deja sobre el diseño inicial de los cuadros teatrales de *África* marcan la inadecuación genérica que se pone de manifiesto en cierta impericia visible en su escritura teatral. Los largos segmentos que los correctores excluyeron de la obra muestran la falta de síntesis que caracteriza la primera formulación de la escritura teatral de Arlt, por momentos más proclive a la narración desbordada que caracterizó a sus ficciones, que a la unidad coherente que requiere un texto pensado para su representación. En este sentido, al revisar por medio de esta edición de los dos estados del texto las diferentes intervenciones realizadas por los correctores, se advierte una ampliación de la noción misma de autor dentro del ámbito del teatro. En *África* conviven tanto quien escribió el texto inicialmente, como quienes lo modificaron para su puesta en escena. Lo que la génesis permite mostrar es el modo en el que se produce esa interacción, constituyendo la singularidad del texto teatral. Una segunda conclusión permite, a partir de este caso, dar cuenta del modo en que los textos teatrales publicados de Arlt fueron el producto de una determinación editorial que no declaró de forma explícita qué texto se editó, que no señaló la incorporación de las correcciones de la puesta en escena como parte misma de la obra, obturando la riqueza de ese diálogo y canonizando una versión de las obras fundada solamente en la autoridad del nombre de escritor y omitiendo la compleja trama en la que ese texto se había gestado.

De esta forma, la edición de los dos estados del texto de *África* supone hacer justicia acerca de las fuerzas productivas que se congregaron en la obra. Poder leer la génesis de la escritura presente en una edición crítico-genética devuelve al lector una dimensión del texto teatral más compleja y, a la vez, más fidedigna que la que se tenía hasta el momento.

Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio. 2007. *Editar a Calderón*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Veruert.
- ARLT, Roberto. 1932. *300.000.000. Prueba de amor*. Buenos Aires: Raño.
- 1950. *Saverio el cruel. El fabricante de fantasmas. La isla desierta. Trescientos millones. Prueba de amor*. Buenos Aires: Futuro.

- 1952. *El desierto entra a la ciudad*. Buenos Aires: Futuro.
- 1968. *Teatro completo*. Buenos Aires: Schapire.
- 2008. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada.
- BORGATELLO, Monserrat. 2012. “Prólogo”. En: Arlt, Roberto. *3000000/La isla desierta*. Buenos Aires: Hernández.
- CANALA, Juan Pablo. 2012. “Las aspiraciones de Silvio Astier: fama, delito y lectura en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt”. En: *Orbis Tertius*, n.º 18, 1-14.
- CASTAGNINO, Raúl H. 1964. *El teatro de Roberto Arlt*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- CHARTIER, Roger. 2006. “Materialidad del texto, textualidad del libro”. En: *Orbis Tertius*, n.º 12, 1-15.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Das Archiv brennt”. En: Didi-Huberman, Georges y Ebeling, Knut (eds.). *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos, 7-32.
- DUBATTI, Jorge. 1997. “Roberto Arlt desconocido. Escenas de un grotesco”. En: *El Cronista Comercial*, viernes 3 de enero, 6-7.
- HAY, Louis. 1994. “La escritura viva”. En: *Filología*, n.º XXXVII, 5-22.
- HERMENEGILDO, Alfredo. 1995. “Texto literario/vs./Texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español”. En: *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 109-118.
- JUÁREZ, Laura. 2010. *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg.
- LARRA, Raúl. 1992. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Leviatán.
- LOIS, Élida. 2001. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial.
- OGÁS PUGA, Grisby. 2008. *El modelo extranjero en la primera dramaturgia de Roberto Arlt: primera modernización teatral argentina*. Tesis doctoral. Doctorado en Letras. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1591> (consultado el 30 de agosto de 2020).
- PETRA, Adriana. 2017. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, Julio. 2010. “Los dos ‘Saverios’: delirio, poder y espectáculo en Roberto Arlt”. En: *Iberoamericana* 10, n.º 38, 49-68.
- SAÍTTA, Sylvia. 2000. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm y WOLFF, Gregor. 2006-2007. “El legado de Roberto Arlt en el Instituto Ibero-Americano”. En: *Anuario Americanista Europeo*, n.º 4-5, 361-371.
- ZUBIETA, Ana María. 2000. “Estudio filológico preliminar”. En: Arlt, Roberto. *Los siete locos/Los lanzallamas*, edición crítica y coordinación de Mario Goloboff. Nanterre et al.: ALLCA X (Colección Archivos, 44), XXXIII-XXXV.

Criterios utilizados para esta edición

Para el establecimiento del texto de la presente edición crítico-genética de *África* de Roberto Arlt se ha tenido en cuenta el único manuscrito conocido de la pieza teatral, conservado en el Legado Arlt del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín. En virtud de las particularidades de copia disponible, se ha optado por editar los *dos estados del texto*, entendidos estos como el texto literario producido por Arlt y el texto dramático resultado de las diversas intervenciones que corrigieron la versión para su puesta en escena. De este modo, el texto fijado atiende no solo a la versión mecanografiada, sino también a sus correcciones manuscritas. Asimismo, se ha tenido en cuenta la edición póstuma de la obra recopilada en el tomo primero de *Teatro completo* (Schapiro 1968) que edita por primera vez el texto teatral y que se constituyó como la versión canónica de la obra.¹

No obstante, y a efectos de que el lector pueda reconstruir las diferentes etapas de reescritura, al pie se encuentran las notas genéticas, precedidas por la abreviatura del original (*Ms*), donde, por medio de una transcripción lineal del original (que presenta la escritura en un sintagma horizontal y recurre a un conjunto reducido de signos), se han registrado las variantes que permiten advertir el proceso de escritura y corrección del texto. Con el objetivo de ofrecer una mayor economía en la presentación de las notas genéticas se han empleado las siguientes convenciones que pretenden mostrar el proceso de génesis de la pieza teatral en su doble inscripción textual:

~~tachado~~: se reproduce la tachadura para los casos de reemplazo y de supresión de letra, palabra, párrafo o, incluso, para los casos en que aparecen parlamentos completos tachados. Ej.: «El ~~Mockri~~ Se murmura que las paga Italia, y otros».

~~doble tachado~~: indica una realizada con la máquina de escribir. Ej.: «~~No era de gravedad en mal~~ La benefició el hueso del santo». En este caso, el tachado consiste en una supresión realizada por medios mecánicos.

1 Existen otras ediciones que replican el mismo texto de la primera edición póstuma: *Obras completas* (Carlos Lohlé, 1981); *África* (Losada, 2006), *Teatro completo* (Losada, 2011) y, más recientemente, *África* (Alción, 2013). En lo que respecta a esta última edición habría que señalar que el Acto II se edita de forma incompleta.

[—]: texto tachado ilegible: segmentos tachados que no permiten identificar la palabra u oración desechada. Ej.: «repartir mis [—] bienes».

agregados: indica un agregado manuscrito, realizado en la misma línea del renglón, escrito en el interlineado, superpuesto, que sobrescribe la letra, palabra u oración que estaba en primer lugar. Ejs.: «Está ^{Ahora está} conspira^{ndo}» (agregado de un segmento que indica un cambio morfológico);

«Un ^Mercader» (agregado de una letra. En este caso el tachado obliga a sustituir la minúscula por mayúscula);

«colgando ^{que cuelgan}» (agregado de una palabra o sintagma);

«(Otra vez todos se persignan) ^(Otra vez se persignan todos)» (agregado de toda una oración).

En aquellos casos en los que haya un segmento o párrafo que **Ms** agregue de forma deliberada respecto del texto base, se consignará en nota de la siguiente manera:

Ej.:

«**Ms** agrega

Joyero. — Te deseo una feliz venganza. Y no te olvides de mi alfombra.

Herm. del Mock. — Vete en la paz de Alá. Tu alfombra no será manchada. Y no te olvides que necesito después hablar contigo. Oh y no intentes escapar.

Joyero. — Recordaré todo esto durante veinte años señor. Queda ahora en la paz de Alá. Que tu venganza sea cumplida y sabrosa.

(Mutis del Joyero)».

[corchetes]: intervención del editor; se trata de intervenciones realizadas por el editor que intentan ampliar la información sobre el proceso de escritura o dejar constancia de decisiones editoriales en el establecimiento del texto crítico.

{corchetes quebrados}: notas explicativas; se trata de notas que aclaran aspectos lingüísticos, históricos y literarios que facilitan la lectura de la obra. Se ha optado por incluir un conjunto reducido de notas con motivo de no intervenir excesivamente la lectura de la edición.

En lo que se refiere a las acotaciones teatrales, se ha optado por normalizar su presentación en bastardilla a efectos de marcar un cambio tipográfico que las diferencie de los parlamentos de cada personaje.

En lo que respecta a las correcciones manuscritas, dado que no se trata de una edición diplomática, se ha optado por no indicar en nota los cambios de tinta, aunque sí se identificarán, a continuación de la intervención, las diferentes grafías manuscritas rastreables en el original. Se individualizarán solo aquellas que no puedan ser atribuidas de forma contundente a la mano de Leónidas Barletta.² De este modo, se indicarán en nota, y a continuación de la variante, solo aquellos casos en que se trate de correcciones atribuibles a otra mano no identificada.

Ejs.:

- [G1 no identificada] (correcciones en bolígrafo azul);
- [G2 no identificada] (correcciones en tinta negra, grafía pequeña);
- [G3 no identificada] (correcciones en tinta negra, grafía amplia);
- [G4 no identificada] (correcciones en tinta negra, grafía amplia);
- [G5 no identificada] (correcciones en lápiz negro).

En aquellos casos en los que, en un mismo parlamento, haya dos intervenciones diferentes que corrijan un mismo segmento se indicará de la siguiente manera ej.:

«Esta muchacha y el rufián que bizquea a tu lado se ~~han presentado~~ ^{presentaron en mi} comercio [G5 no identificada] hoy al caer de la tarde ~~invitándome~~ ^{y me invitaron} a venir a esta casa para beneficiarles» (la primera corrección corresponde a una grafía no identificada, mientras que el resto debe atribuirse a Barletta).

Con respecto a la puntuación (puntos, comas, signos de interrogación y exclamación) el texto mecanografiado es errático en su uso. Se ha optado por incorporar al texto las enmiendas practicadas en forma manuscrita por

2 A lo largo del análisis material y descriptivo del original, se ha procurado reunir la mayor cantidad posible de documentación manuscrita producida por Barletta. La compulsión de cartas, documentos administrativos y originales de obras han permitido ver la regularidad en la grafía de Barletta, evidencia que se ha utilizado para atribuir muchas de las correcciones halladas en el original de *África*. No obstante, se ha advertido que la grafía de Barletta varía de acuerdo con el soporte y a la tinta empelada en los documentos. Es por esto último que solo le han sido atribuidas aquellas correcciones asimilables a los documentos consultados.

los eventuales correctores sin indicarlas en nota, a fin de no recargar el aparato de variantes con información innecesaria. Solo en aquellos casos que fuera estrictamente inevitable, y por razones de legibilidad, se ha enmendado el texto dejando constancia en nota al pie.

En lo que respecta a ciertos usos arcaicos o poco frecuentes de formas léxicas (*tendecillas*, *tahonero*) o de formas transliteradas de origen árabe (*as-sani/hasaní*; *Jalifa/Califa*) se ha optado por conservarlas tal como aparecen en *Ms*, con la finalidad de no enmendar los usos que corresponden a la escritura de Arlt. En los casos que fuera necesario aclarar su significado se ha optado por incluir una nota al pie.

Por último, no hemos consignado las lecturas erróneas o las erratas involuntarias de la primera edición, sino que nos hemos limitado a presentar un texto de la obra lo más depurado posible y fiel al testimonio conservado.

[J. P. C.]