

“Todo es posible en este mundo”. **Representación entre particularismo** **y universalismo en el drama *África* de** **Roberto Arlt**

Monika Raič

Humboldt-Universität zu Berlin

Aunque Roberto Arlt no dejó de escribir después de su última novela, *El amor brujo* (1932), la crítica sobre su trabajo novelístico y periodístico entre 1926 y 1932 casi sugiere que así fue. Recién en los últimos años creció el interés crítico por la obra producida a partir de los años treinta (Juárez 2010), textos relacionados con la cultura musulmana y la geografía norteafricana (Gasquet 2007). Generalmente, Arlt es concebido como el autor cuyo trabajo se destaca por la preocupación por particularidades porteñas, expuestas en las crónicas *Aguafuertes porteñas* (1928-1933) y también en *El juguete rabioso* (1926) y *Los siete locos* (1929). Estas novelas ponen de relieve asuntos nuevos y desconocidos del Buenos Aires de comienzos del siglo xx porque introducen temas hasta entonces no tratados por la literatura argentina. A raíz de la original y doble ocupación, periodística y ficcional, con Buenos Aires, resultaba difícil tomar en serio que Roberto Arlt dejara el terreno porteño y dirigiera su interés a África del Norte, un ámbito lingüísticamente ajeno, geográficamente lejano y culturalmente muy distinto. Pero este giro tiene buenas explicaciones que todavía no han sido aclaradas suficientemente. Asimismo, esta reorientación plantea abundantes preguntas que hasta ahora no se analizaron en profundidad: ¿por qué se impone el Oriente de manera tan incisiva en la obra de Arlt?, ¿qué significados contiene la multitud de pistas narrativas y temáticas trabajadas e incorporadas del ámbito oriental y cómo puede interpretárselas?, ¿por qué deja Arlt la novelística y se enfoca en el drama en su producción literaria?

Gracias a los estudios postcoloniales, los textos africanos arlteanos se reconocieron como un conjunto. Se estudiaron las *Aguafuertes africanas* (Majstorovic 2006; Bollig 2009) y ante todo los cuentos cortos compilados en el volumen *El criador de gorilas*. “Lo interesante de estas obras es que no

reflejan un saber real, sino que tienen su origen en los viajes imaginarios del autor y de los viajeros europeos que a partir del siglo XIX y hasta entradas del XX, elaboraron un saber sobre el Oriente” (Cox 1996, 368). Este diagnóstico de Victoria Cox puede considerarse representativo para la manera de abordar el conjunto “oriental” en un primer momento. Estos análisis resaltaron el hecho de que Arlt dibujara escenas orientalistas-exóticas, que sus representaciones hablasen desde una posición hegemónica-europea y que los cuentos reprodujeran una versión argentina del “orientalismo europeo”, término y perspectiva introducida en la crítica literaria por Edward Said con la publicación de *Orientalism* en 1978. Pero esta ponderación parece dejar de lado la savia del contenido literario en su cotejo con la experiencia e investigación periodística emprendida por Arlt durante su estadía en Marruecos en 1936. En vez de buscar estampas orientalistas para afirmar la prefiguración imaginaria de un “orientalismo periférico” (Taboada 1998), puede registrarse cómo el conocimiento adquirido sobre la cultura marroquí en su momento histórico es transferido primero a las *Aguafuertes africanas* y, con el paso intermedio de los cuentos cortos, confluye en el drama *África*, pieza teatral presentada en su edición crítica en el presente volumen. En esta pueden percibirse las nítidamente observadas costumbres culturales, así como los problemas sociales y políticos particulares del Marruecos invadido por intereses coloniales. No obstante, el drama trata de experiencias humanas universales: el amor, el engaño, el entramado de conflictos individuales y colectivos. Por lo tanto, la meta general de este ensayo, al igual que el brío de la presente edición crítica del drama *África*, es la de abrir la discusión sobre la segunda parte de la obra de Arlt a un estudio completo e integral de la misma. Para eso es necesario, por un lado, poner de relieve que existen dos partes de su obra, producidas por una ruptura que surgió a partir de dos intereses nuevos de Arlt: primero, el giro al género dramático; y segundo, la cultura musulmana que Arlt conoció en Marruecos y que tomó como fuente de *topoi* literarios. Por otro lado, es importante insistir en que, a pesar de esa ruptura, la obra mantiene su unidad gracias a un mismo autor ávido y mordaz.

1. *Aguafuertes* y mimesis

La observación aguda y la reproducción de la realidad mediante el uso de una retórica de exageración son características del Arlt periodista y novelista

que se han discutido en profundidad en relación con las crónicas porteñas (Martínez 1997) y las novelas (Sarlo 1996; Komi 2009). Este mismo Arlt se embarca hacia España para encontrarse con “lo desconocido”, que para un “escritor de habla castellana [...] constituye un sueño tan batido y acendrado” (Arlt 2017a, 33). En la *aguafuerte* “Señores... me voy a España” (12 de febrero de 1936) Arlt asegura a sus lectores: “Veré con mis ojos. Meteré la nariz y la cabeza y los pies y las manos y todo el cuerpo dentro de aquello, que es un país con una antigüedad conservada de siglos y siglos. Estaré allí. Allí con mi persona” (Arlt 2017a, 34). El escritor de las *Aguafuertes porteñas* promete aplicar las mismas percepciones sensoriales, los mismos modos de investigación, cuando se encuentre en territorios que conoce a través de narraciones y por cercanía, pero que son lugares de hecho desconocidos. El método de aproximación que Arlt promete aplicar podría designarse con el término “observación participante” según la antropología social, aunque Arlt no es un investigador científico, sino un escritor de ficción y corresponsal para *El Mundo* desde España y Marruecos.

Al igual que las crónicas periodísticas que recorren como hilo conductor su obra entera —porque son trabajos que le generan ingresos estables durante toda su vida—, puede destacarse en la obra de Arlt la búsqueda de una mimesis adecuada como motivación general. Como dice enfáticamente en la *aguafuerte* citada, usando metáforas corporales para declarar el intento de percibir la totalidad, Arlt aspira a representar de manera fiel y con una mirada perspicaz la realidad. El afán autoimpuesto es la representación de esta de la manera más completa, o de una manera polifacética que exhiba las tensiones perceptibles. En esta tarea Arlt diferencia su proyecto en España crucialmente de otros escritores-viajeros anteriores. En la *aguafuerte* “Argentinos en Europa” (17 de octubre de 1928), escrito en un momento muy lejano a la oportunidad de tal viaje para sí mismo, Arlt discute y deprecia ciertas representaciones literarias que desde su perspectiva repiten una y otra vez un solo punto de vista ideológico y estético:

[L]os que viajan por Europa necesitan hacernos saber a nosotros los argentinos que quedamos aquí, la impresión maravillosa que les produjo los acueductos, y las ruinas, de las que sólo quedan unos escombros con los que se podría fabricar pedregullo sin que por ello nada perdiera el arte ni la humanidad. A ese modo de gansear lo llaman hacer poesía y qué sé yo cuántas otras incoherencias más. Y lo curioso es esto: todos esos sujetos que vienen con la novela de las ruinas de Italia, son unos farsantes que se quieren dar bombo de artistas y de haber estado en Italia y en las ruinas porque ello es muy elegante. Y después se quejan de que

Pío Baroja les trate de salvajes y tontos. [...] Lo que no ven los “escribidores” que nos aturden con chorros de correspondencia pseudo literaria, es que en los países que visitan hay una mayoría que vive y trabaja, que en todos los territorios recorridos hay industrias y fábricas que nosotros ni sospechamos, y con la inconsciencia de los botarates si van a Roma nos hablarán de cuadros y ruinas, y si van a París de tango, apaches y “entretenidas”. El resto, los millones de gente que vive ejerciendo mil oficios diversos y pasando mil tragedias distintas, eso sí que no lo ven.

La verdad es ésta: que todo argentino que va al extranjero está viviendo en sus correspondencias en literatura mala y falsa, lo que es agregar el insulto a la injuria, como decía el loro que citaba el truhán [sic] de Samuel Weller (Arlt 1975, 74).

Esta cita pone de relieve que Arlt, de manera práctica, habla de mimesis en los dos sentidos que traduce este concepto antiguo. Por un lado, cuestiona la posibilidad de la imitación de la realidad objetiva y, por el otro, entra al cuadrilátero de la competencia por la mejor representación de la realidad, en la que el objetivo es superar a otro poeta en su talento retórico y narrativo. Demostrar que su representación es más elocuente y más verdadera resulta importante para Arlt. En esta disputa con los viajeros anteriores, Arlt intercala la burla poética con una fuerte crítica social. Ataca a la clase burguesa o alta, los que tienen las comodidades para emprender un viaje tal a Europa, y desprecia su representación porque no se molestan con la realidad actual, sino que miran al revés, hacía un pasado cuyo contenido importante, según Arlt, justamente no se guarda en las ruinas que todavía se ven y que ellos describen. Para Arlt, lo importante está guardado en la historia y la poesía, para usar la terminología y diferenciación de Aristóteles, y no en las reiteradamente alabadas ruinas cuya representación Arlt no considera una mimesis muy lograda. Uno de los ejes centrales de la obra de Arlt —no importa qué tema, qué país, cultura o de qué género se trate— es el de representar y de este modo guardar el momento histórico en que él vive y que él es capaz de captar por su presencia. Sus dos preguntas fundamentales son cómo hacer visible lo que no es visible para todos, pero que a la vez determina muchas vidas en su momento contemporáneo y cómo representar verazmente las múltiples capas de la realidad moderna y *global*. Si bien estas preguntas atañen a ambas partes de la obra, lo global, el mundo que consiste en diferentes culturas, religiones y naciones inseparablemente entretrejidas, pero muchas veces opuestas en conflictos, se impone fundamentalmente como preocupación a partir del viaje a España y Marruecos.

2. Dos partes de la obra

La crítica reconoció el estrecho trabajo entre realidad y ficción (Masotta 1965; Piglia 1974; Hayes 1981) en la primera etapa de la obra arltiana. En las *Aguafuertes porteñas*, Arlt describe la urbe moderna, quebrante, ruidosa y caótica; la ciudad poblada por hombres y mujeres desplazados, marginales, desorientados y marcados por la vida en la metrópolis expansiva, personajes que han experimentado o que son propensos a la violencia. En la *aguafuerte porteña* “La calle Florida” (3 de febrero de 1929, *El Mundo*), por ejemplo, escribe:

He hablado tanto de las calles canallas, con sus mansardas asomadas al sol y sus tiestos de geranios que riega casi siempre una muchachita vestida de percal, que hoy, día decorado de nubes, con un crepúsculo que antorchan letreros luminosos, maravilla de lo pálido verde, de lo pálido azul y amarillo, siento necesidad de hablar de la calle Florida.¹

Arlt describe en sus crónicas contextos diversos y los entornos opuestos de Buenos Aires. Después, en las novelas, introduce a la clase baja, cautelosamente observada a contraluz de la burguesía; otorga un lugar literario a un tipo de personajes que se autodenominan “canalla”, como el protagonista Remo Erdosain, porque no encuentra su lugar en la sociedad, ya que la inmigración masiva no solo cambió el paisaje urbano, sino que también transformó la estructura social. Se desmontan en el protagonista Erdosain las buenas intenciones, su esfuerzo de vivir una vida feliz, de cumplir con las normas sociales, y muestra que el ser humano moderno perdió las direcciones éticas y prácticas para semejante vida buena. “La humanidad ha perdido sus alegrías y sus fiestas. ¡Tan infelices son los hombres que hasta Dios lo han perdido!” (Arlt 2000, 56), dice el Astrólogo a Erdosain. Por su desorientación total, Erdosain, pues, se dirige a los entornos marginales de la sociedad, a prostíbulos a causa de su matrimonio infeliz, a una sociedad secreta que promete apoyarlo en sus problemas económicos y cuyo líder le sirve de guía espiritual en sus planes de derrocamiento del Estado. Arlt entiende y muestra en *Los siete locos* que en la metrópolis de Buenos Aires ya

1 Puede accederse a una selección de las *Aguafuertes porteñas* en la página web de la Biblioteca Virtual Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aguafuertes-portenas-seleccion/html/ffd70615-7195-48d6-b084-e97a19f32730.html> (último acceso: 27 de agosto de 2020).

no hay lugar social predeterminado y que los efectos de la modernidad, la masificación, por un lado, la atomización del individuo, por el otro, ejercen su poder invisible sobre las vidas. Una lección imperativa parece ser que ya nadie es capaz de actuar sumamente bien. En la tensión entre sus búsquedas y fracasos, el protagonista logra producir cierta simpatía, aunque se opone a las normas jurídicas (robo), sociales (engaño) y éticas (asesinato). Su infelicidad es revelada en su autohipocresía y su indefectible búsqueda de la felicidad es llevada hacia la negación de la vida extrema cuando se enreda en el asesinato de Barsut. Arlt percibe ese sufrimiento general (moderno) con incesante fervor. Conoce gente de toda clase social en la urbe porteña, conoce paseos pintorescos y también calles oscuras. Los observa cautelosamente y los estudia en profundidad para entender sus dinámicas y motivaciones, y de ahí nacen las ideas y tramas de las novelas. En un primer paso, Arlt exhibe sus reflexiones de manera condensada y textual en las *Aguafuertes porteñas*. Este saber político, sociológico y psicológico forma la base para los lugares, personajes y marcos ficcionales de las novelas. La crítica literaria y cultural, que nítidamente y desde diversas perspectivas ha analizado la novelística de Arlt (Viñas 1974; Piglia 1998; Rivera 1986), reconoció en las oposiciones y contradicciones la mimesis arltiana de la polifacética urbe de comienzos del siglo xx, marcada por las fuertes contraposiciones de personajes, ambientes sociales y lugares emotivos. En esto se identificó el carácter novedoso de la escritura de Arlt y se lo comparó con las respectivas novelas de escritores contemporáneos como James Joyce, Alfred Döblin o John Dos Passos (Martínez de Richter 2006). Este resumen representa la perspectiva aceptada de la primera parte de la obra de Arlt en cuanto a la estética y política de su escritura.

A su vez, las representaciones del entorno norteafricano, de la cultura y religión musulmana —a la que Arlt no pertenece de manera “natural”— no fueron leídas con la misma franqueza. Las tensiones biográficas, culturales, políticas y retóricas confluyeron con la tendencia de la crítica postcolonial, que leyeron sus enunciaciones sobre “Oriente” bajo el signo del “orientalismo” y el exotismo. Pero esta perspectiva obstruye la discusión imparcial de los textos que de diversas maneras tratan tópicos nuevos que exceden el marco porteño unívoco que constituyó la primera parte de su obra.

En el ensayo *Roberto Arlt en sus biografías*, Sylvia Saítta destacó que “las biografías del escritor son tomas de posición crítica de quienes las escriben, pues se trata de escrituras situadas en un presente de enunciación que difiere de los tiempos del escritor biografiado, pero no de la lectura de sus

textos” (2013, 129). Una lectura análoga puede efectuarse en cuanto al corpus de textos conectados a la experiencia en Marruecos. Con la aparición de *Orientalism* la crítica literaria y cultural asumió las proposiciones de Edward Said, quien estudió ciertas representaciones literarias inglesas y francesas dedicadas a la cultura oriental. Said combinó este enfoque con una discusión sobre la estructura del poder político-colonial en cuya construcción, según su argumento, las enunciaciones literarias participan y sostienen la hegemonía cultural europea. A muy grandes rasgos, Said arguyó que, desde la antigüedad, Europa creaba, a través del conocimiento científico, histórico y artístico *sobre* el Oriente, ciertas imágenes *del* Oriente que permitieron su construcción como otredad inferior. “Oriente” es opuesto a “Occidente” y sirve para la construcción de la identidad occidental-europea que, finalmente, es capaz de ejecutar su poder y establecer estructuras jerárquicas como las que son consecuencia del colonialismo. Si bien Said logró reunir textos canónicos bajo la nueva e importante perspectiva crítica poscolonial, su toma de posición y argumentación presentan varios problemas que desde la aparición de *Orientalism* se discutieron ampliamente. Se criticó su esencialismo cultural en cuanto a la imagen de un Occidente unido (Europa) contra un Oriente homogéneo, incoherencias metodológicas, un moralismo parcial, la ahistoricidad o lecturas literarias erróneas². Dado este punto de partida teórico inestable, parece cuestionable la adopción directa del concepto “orientalismo” para la explicación de procesos culturales entre América Latina y “Oriente”, ya que ambas regiones fueron colonizadas y desarrollaron relaciones distintas con las naciones colonizadoras³. Pero más importante para la presente indagación que una revisión de estos marcos teóricos es la comprensión de que la aplicación de la metodología de *Orientalism* no ayuda en la de la compenetración del drama África y tampoco en la descripción, iluminación y reorganización de la segunda parte de la obra de Arlt.

2 Vale revisar las críticas de Ahmad Aijaz (1992) y Robert Irwin (2013).

3 El estudio de Arndt Brendecke (2012) es recomendable para profundizar sobre las dinámicas entre España y los territorios colonizados.

3. *Aguafuertes africanas*

En febrero de 1935 Arlt se embarca en su primer y único viaje fuera del continente americano. Hasta junio de 1936 recorre como “enviado especial” del diario *El Mundo* la mayor parte de España y, más importante aún, el norte de Marruecos, las ciudades de Tánger y Tetuán. Durante todo el viaje manda textos a Buenos Aires que, en cuanto al género periodístico, varían entre reportaje, comentario político, crónica y entrevista. En Marruecos surgen los temas nuevos que dominarán la producción literaria de Arlt hasta su inesperada muerte en 1942, como destacó Sylvia Saítta:

El impacto del viaje, el encuentro con otros escenarios [...] repercuten en la escritura arltiana de la década del treinta: tanto en las variaciones de su columna periodística como en las nuevas propuestas narrativas [...]. El estudio de estas nuevas dimensiones tópicas y el análisis del modo en que la suma de experiencias obtenidas a lo largo del viaje reconfigura su proyecto narrativo, abren líneas de investigación poco transitadas por la crítica arltiana que permitirán iluminar la obra de Roberto Arlt de un modo renovado y diferente (Saítta 1999, 43).

Para abordar la tarea que Saítta reivindica, es necesario destacar que Arlt conserva en Marruecos el mismo *modus operandi* que se discutió arriba. Él mismo lo precisa en la *aguafuerte porteña* “El placer de vagabundear” (20 de septiembre de 1928):

Ante todo, para vagar hay que estar por completo despojado de prejuicios y luego ser un poquitín escéptico, escéptico como esos perros que tienen la mirada de hambre y que cuando los llaman menean la cola, pero en vez de acercarse, se alejan, poniendo entre su cuerpo y la humanidad, una respetable distancia (Arlt 2017b, 74).

El prometido método de “meter todo su cuerpo” durante el viaje en España puede conectarse con el aquí expresado intento de liberarse lo más posible de prejuicios o lugares comunes aburridos y falsos. Además, en cuanto a su perspectiva cultural y política, Arlt declara su imparcialidad cuando está a punto de dejar España⁴: “Antes de partir de Sevilla, para Marruecos, me habían advertido que tuviese cuidado con los moros. Yo, con mi fuero

4 He elaborado la importancia de la estadía en España para la perspectiva del argentino Arlt en Marruecos en Raič (2020).

interno, resuelvo tener no solo cuidado con la gente de color, sino con los blancos, a quienes conceptúo infinitamente más peligrosos” (Arlt 2017a, 156). Retomando y torciendo el argumento racista que viene escondido como consejo, Arlt verifica, casi diez años después de haber escrito la arriba citada *aguafuerte porteña*, su mirada despojada de prejuicios. La repetición irónica de la oposición “moros y blancos” resulta en la burla del que cree en tales prejuicios y en la dicotomía de “negro y blanco”. Además, Arlt da a entender que la indagación en la historia, especialmente en la todavía muy próxima experiencia de la Primera Guerra Mundial, solo puede hablar de los males producidos por las fuerzas coloniales, “los blancos”. En esto se posiciona claramente en contra de políticas de sumisión como el colonialismo y de las imaginaciones que resultan de ello.

Las crónicas que Arlt escribe para *El Mundo*, ya sea en Buenos Aires, de viaje por Patagonia (Arlt 2016), Uruguay, Río de Janeiro (Arlt 2013), España o Marruecos, son textos en que el escritor/periodista siempre se dirige directamente a las lectoras y los lectores porteños. Con ellos ya tiene cierta familiaridad por las cartas de lectores que a lo largo de su carrera en *El Mundo* recibe y responde⁵. No solamente en el tono y en las descripciones precisas sobre la geografía, el paisaje, la arquitectura, los personajes y la atmósfera se nota esta direccionalidad, sino también en el enfoque y estilo directo, sin filtro. Es importante señalar esto, porque las crónicas desde Marruecos, que son el punto de partida de la ocupación pública y literaria de Arlt con este nuevo ámbito cultural, fueron tomadas con el veredicto de ser exóticas y orientalistas, como resumió la cita de Victoria Cox. Pero este juicio obstruye un análisis detallado del esfuerzo de traducir lo que Arlt ve, investiga y (pre)siente *in situ* porque reduce las observaciones de Arlt al imaginario *orientalista* en el sentido de despreciar la cultura musulmana marroquí por un lado y alabar sus extravagancias por otro. Es más preciso tomar las *Aguafuertes africanas* como testimonio textual de alguien que incondicionalmente quiso hacer un esfuerzo y reportar Marruecos de un modo tal que los lectores lejanos que no podían tener la misma experiencia logran una idea veraz de la diversidad política y cultural contemporánea en esa parte del mundo. Esta premisa no se incorpora por creer en la (buena) intencionalidad del autor, sino porque los textos lo muestran. Si Arlt

5 En varias *Aguafuertes porteñas* Arlt retoma ideas, preguntas o quejas de cartas de lectores y las discute en crónicas como “Yo no tengo la culpa” o “No, yo no soy así” (Arlt 2017b, 113 y 117).

recurre a la cinematografía o a literatura precursora es para evocar estas imágenes conocidas para trabajar y explicar su visión a través de ellas. Lo cierto es, en todo caso, que el adjetivo “exótico” proviene del griego antiguo y significa simplemente “ajeno” o “forastero”, y la transmisión del ámbito ajeno, de la cultura, del pensamiento y conducta de gente que vive lejos de Buenos Aires (y a primera vista parece muy diferente), es la simple —y a la vez imposible— meta de las *Aguafuertes africanas*.

Arlt llega a Marruecos y busca entender las estructuras detrás de los movimientos que observa, y lo hace con la consciencia crítica de que “la mente trabaja únicamente sobre la base de experiencias y comparaciones” (Arlt 2017a, 177). La primera *aguafuerte* desde Marruecos, titulada “El Agenta n.º 80 y su substituto” no trata “lo oriental” porque los primeros movimientos interesantes son de espionaje internacional:

Frente a un surtidor de nafta, nos detiene el humilde señor que da vuelta a la manija de una gasolinera; es un inglés de expresión inteligentísima; conversa en árabe con éste señor y a continuación me comunica que está muy contento de conocerme, que aquí, en la Sell Mex trabaja un argentino; si quiero dejarle mi nombre, él se lo entregará al argentino, el cual vendrá a visitarme; irónicamente le dejo mis señas a este inglés tan servicial y políglota que se gana la vida en un surtidor de nafta en vez de traducir los poemas de Abul Kasin Ferdoussi, y me marchó. Luego me informo, y me comunican que el argentino es un entremetido judío, que trabaja al servicio de la policía. El inglés también es espía, el surtidor de nafta es un puesto de vigilancia sumamente estratégico. [...] Cada cancillería europea tiene aquí su cuerpo de espías. [...] En Tánger es dónde se preparan los golpes de mano, las campañas políticas clandestinas, los atentados (Arlt 2017a, 160).

La llegada a Marruecos es una estampa cómica de sucesiones de prácticas que resultan de la política internacional. En Tánger, Arlt localiza inmediatamente la actuación de fuerzas nacionales europeas peleándose por informaciones en esta coyuntura entre el continente africano y europeo que es de importancia geopolítica. El espacio norteafricano dirigido por fuerzas políticas forasteras casi invisibles —en el caso citado por la actuación perfecta de los espías— es una observación que se convertirá en un motivo principal que trabaja en la superestructura de los cuentos y en forma concentrada en el drama África. Además, ya en esa breve cita resaltan las características fundamentales de una crítica que se podría entender como crítica poscolonial, o como casi la adivinación de la futura crítica postcolonial

de *Orientalism*: Arlt muestra que no existen valores europeos uniformes, apunta a las grandes diferencias ideológicas que surgen en Europa, pero involucran el mundo entero. Vale recordar que en el preciso momento histórico en el que Arlt escribe desde Marruecos, “Occidente” está extendiendo por segunda vez sus conflictos políticos e ideológicos a nivel mundial que terminarán en la Segunda Guerra Mundial. Leer el subtexto político de las *Aguafuertes de viaje* —y de las *Aguafuertes africanas* en especial— invierte las lecturas existentes del corpus “oriental” y les otorga, en un primer paso, la perspectiva crítica que Arlt reivindica para su manera de describir lo que pasa frente a sus ojos mientras él “vagabundea”.

Se desconoce la fecha exacta de la llegada y partida de Arlt a Marruecos. Lo cierto es que Arlt enviaba sus textos directamente a Buenos Aires, donde se publicaron después de un proceso de redacción. La primera *aguafuerte africana* aparece el 30 de julio de 1935 y la última, el 21 de agosto. De aquí puede estimarse que Arlt pasó unas seis semanas en las ciudades marroquíes de Tánger y Tetuán. Durante este período, se publican catorce crónicas:

30 de julio de 1935 El agente n.º 80 y su sustituto. Dos malandrines que se reverencian. Cada turista puede ser el mendrugo de un chivato (1)

30 de julio de 1935 El Tánger. Martirologio del turista. Plaga de guías. Persecución sistemática hasta el tercer día (2)

1 de agosto de 1935 En el Zoco Grande de Tánger. Mercaderes y campesinos. Uñas pintadas y tatuajes. “Flirt” sin trascendencia (3)

2 de agosto de 1935 ¿Dónde está la poesía oriental? Las desdichadas mujeres del Islam. Mugre y hospitalidad (4)

3 de agosto de 1935 El narrador de cuentos. Abuso de ingenuos y piadosos. Precursores del teatro (5)

5 de agosto de 1935 El trabajo de los niños y las mujeres (6)

6 de agosto de 1935 Noviazgo moro en Marruecos en el año 1935 (7)

7 de agosto de 1935 Boda musulmana en Tánger. Me faltó coraje para usar el magnesio. Tambores, trompetas y la novia en la jaula. ¿Fiesta o sacrificio? (8)

8 de agosto de 1935 Esclavitud del matrimonio. Deseo y terror de la civilización europea (9)

12 de agosto de 1935 La vida campesina en la ficción y en la realidad. Las mujeres, bestias de carga. Treinta kilos por 50 kilómetros (10)

13 de agosto de 1935 Tetuán, ciudad de doble personalidad. Me interno en el Barrio Moro. Reminiscencias cinematográficas (11)

18 de agosto de 1935 El arrabal moruno. Mis amigos los tenderos. Saludos, genuflexiones y parásitos. Un refugio de paz y tranquilidad (12)

19 de agosto de 1935 Visita a la escuela musulmana. Hay que saber el Corán de memoria. El palmetazo es en la planta de los pies. Indiferencia paternal por los conocimientos paternos (13)

21 de agosto de 1935 Salida de Tetuán. Hay que irse o enredarse. Rjmo, la de los ojos de miedo. La tristeza de la partida (14).

A grandes rasgos pueden resumirse cuatro temáticas principales que son abarcadas en las crónicas desde Marruecos:

- i) la tensa situación política internacional y la sociedad marroquí dependiente de ella y marcada por la transculturalidad;
- ii) las condiciones de vida y de trabajo de la población, especialmente de las mujeres y niños marroquíes;
- iii) la estructura y las normas sociales del país islámico y
- iv) la representación previa de la cultura islámica en las artes y el cine a contraluz de lo visto y experimentado *in situ*.

En siete de las catorce crónicas resalta, ya en el título, “la mujer” como interés o preocupación (3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 14). En total, se tematizan en nueve *aguafuertes* los diferentes roles sociales, la apariencia femenina marroquí o sus problemas dentro de la ciudad y sociedad islámica, transitada por europeos y entremezclada con sus respectivos valores y avances. Por lo tanto, enfocar y examinar las distintas representaciones de la mujer podría facilitar un nuevo acercamiento a las primeras enunciaciones desde y sobre Marruecos.

4. Las mujeres cabilas: “Son otra cosa que mulas estas mujeres”

En la tercera *aguafuerte* de su estadía en Tánger, Arlt describe el Zoco Grande (3), la “plaza mayor” de Tánger, que sirve de mercado, centro comercial y social de la ciudad. Al ser el narrador en primera persona de las aguafuertes, Arlt primero describe el camino hacia el mercado y se detiene retratando el transcurso y las personas que le saltan a la vista y que captan su atención. Gran parte de esta *aguafuerte* se ocupa con las campesinas cabilas que venden su mercadería en la ciudad:

Las campesinas se cubren con anchos y campanudos sombreros de esterilla, cuyas alas, para que no les caigan sobre las mejillas, se sostienen mediante cordones de algodón negro o azul, amarrados a la copa del sombrero. Usan

pantalones color rosa o verde, ajustados al tobillo. Casi todas van descalzas; algunas jovencitas tienen las uñas de los pies pintadas de rojo, y a lo largo de la pierna, tatuajes de un celeste muerto, rayas dentadas, lunas, estrellas, la rosa de los vientos. Se envuelven el cuerpo en una saya abierta, rayada verticalmente con listas bermejas y blancas, son raras las que no se adornan con ajorcas de plata, pulseras y largos pendientes. Las campesinas más pobres, llevan pantalón únicamente hasta las rodillas, el resto de la pierna lo envuelven en cueros pelados de oveja. Las madres de niños muy pequeños llevan sus infantes enfardelados a la espalda. Cuando los pequeños plañen lo amamantan. A pesar de su fealdad, se cubren el rostro sobre la frente y la nariz, de modo que apenas son visibles de ellas, los ojos, o un solo ojo. Los gandules de sus maridos, recostados en el suelo fuman o charlan, por excepción trabajan (Arlt 2017a, 163).

Esta *aguafuerte* se publica en *El Mundo* acompañada por tres fotografías tomadas por Arlt con su cámara fotográfica Kodak. En el legado del Instituto Ibero-Americano no se conservan estas instantáneas, pero se encuentra una colección de copias por contacto. Estas son fotografías del mismo tamaño de la película fotográfica, que se realizaron para poder observar las imágenes producidas y elegir los negativos para el proceso de positivado y, finalmente, de su publicación. Entre estas copias de contacto, cuya historia y procedencia es desconocida, figuran ocho que están, definitivamente, tomadas en Marruecos. Las dos fotografías siguientes muestran las mujeres campesinas de la *aguafuerte* “En el Zoco Grande”:



Campesina con niño © IAI Berlin.



Campeasinas en sus puestos de mercado © IAI Berlin.

Las dos fotografías evidencian la exactitud del retrato de la vestimenta y son testimonio del enfoque en la vida real que Arlt había prometido. A la vez, este modo de representación se entremezcla con el tono irónico-cínico de Arlt, por ejemplo, cuando explica de paso que las mujeres cubren su rostro para esconder su “fealdad”. El carácter irónico que atraviesa las *aguafuertes* podría entenderse como distanciamiento necesario para no caer en el sentimentalismo del que Arlt acusó a las representaciones anteriores. Su observación de las condiciones de vida no termina en lo superficial: el duro trabajo de las mujeres, notable en su fisonomía y sus niños colgando de la espalda, es contrapuesto con el ocio masculino. Además, Arlt profundiza sobre las mujeres campesinas en la *aguafuerte* “La vida campesina en la ficción y en la realidad. Las mujeres, bestias de carga. Treinta kilos por 50 kilómetros” (Arlt 2017a, 176; 10). Aquí da a conocer que investigó sobre el trance de estas mujeres y describe cómo las había visto “desde la ventanilla de un autobús” (Arlt 2017a, 177) cuando él viajaba de Tánger a Tetuán. El conductor del colectivo le informa que las mujeres caminan dos días y dos noches desde sus pueblos para llegar a la ciudad y vender su mercadería, que pesa treinta kilos y que ellas cargan en su espalda durante todo el camino.

Son las mujeres que yo he visto “poéticamente” tiradas como bestias entre los yuyos, con la cara vuelta al suelo, semejantes a cadáveres. Son las viejas prodigiosas de treinta años que, en el Zoco, silenciosas, envuelven su mirada taciturna al que se les acerca, mustias bajo el ala de sus enormes sombreros de paja. [...] Las frases sentimentales sobran aquí. Usted como yo, se da cuenta de que los presidiarios, los marineros, los hombres de fundaciones, los domadores de caballos realizan una vida fácil y alegre, junto a estas pobres mujeres que, con su sangre extenuada, fermentan a leche que a lo largo del camino se detienen para dar de sus pechos a las criaturas que llevan en brazos. Y a veces no se detienen. Los amamantan caminando. Sus hijas, las muchachas de doce y trece años, van a su lado, cargadas con fardos de leña, carbón o forraje. Y de pronto pienso que la noche que una campesina alumbró y de su vientre nació una hija, esa noche la mujer debe llorar de amargura por haber dado al mundo una bestia más (Arlt 2017a, 178).

Aquí, Arlt primero vuelve la ironía contra sí mismo cuando desmantela su propia, errónea, perspectiva “poética” de la realidad y da a conocer la dura materialidad de la vida de las campesinas y su trabajo de supervivencia. Si bien el tono pesimista y desesperanzado de esta *aguafuerte* parece marcar un final discursivo al inextricable asunto, las escenas observadas, al contrario, seguirán brotando en la escritura de Arlt durante mucho tiempo. En futuras crónicas, como “Las madres del mundo miran y escuchan...” del 28 abril de 1937 (Arlt 2009, 82), Arlt retoma el tema de la preocupación maternal por el futuro de sus hijos e hijas frente a la explotación en un mundo masculino. Más importante para la presente argumentación es que la detallada reflexión de la vida de las campesinas cabilas se transforma en ficción en el segundo acto de África. Axuxa, la joven mujer se desmaya de agotamiento al entrar a la ciudad porque carga el carbón que vino a vender con su madre en el mercado de la ficticia ciudad de Dimisch esh Sham. La asamblea dramática de mercaderes y vendedores que acuden a ayudar a la joven no condensa las escenas de mercados y calles que Arlt conoció y describió en las *aguafuertes* (especialmente 11 y 12), sino que redundó en el casamiento de Axuxa con Hussein el Cojo. Este casamiento significa, en primer lugar, el ascenso social para la campesina, cuya vida cambia drásticamente porque aprende a leer y le regalan una máquina de coser. No obstante, el conocimiento de las *Aguafuertes africanas* es necesario para entender el transcurso del tercer acto de África, ya que este presenta varios elementos que pueden resultar desentonados o incoherentes. Por ejemplo, se le regala una máquina de coser a Axuxa que ella recibe con asombro y arrebató.

5. La pequeña burguesía: “Hace un año que estoy aquí y aún no ha pasado una sola noche en mi alcoba”

En el tercer acto de *África* Arlt transpone su conocimiento sobre las “hijas de la clase media y de la pequeña burguesía” (Arlt 2017a, 175) sobre quienes busca información a través de personas que tienen acceso a sus vidas porque él ni las puede ver. Se le da a entender que las mujeres viven “encerradas” en sus casas una vez que termina su infancia.

El encierro es rigurosísimo. Una ex vendedora de la casa de máquinas de coser Singer, me contaba que en muchos casos, se ven obligados a transportar las máquinas a la casa de las interesadas musulmanas, porque sus esposos no les permiten concurrir a la agencia. La empresa tiene profesoras de bordado que hablan correctamente el árabe y dan lecciones a domicilio. Muchas moras pudientes ¡es notable el caso! para distraerse se dedican a trabajos de costura y bordado [...]. En el hogar, marido y mujer viven separados, ellas con sus criadas, él con los suyos. [...] Las criadas les traen del mercado todos los cuentos que circulan por la ciudad [...]. A veces suben a las terrazas en las que se comunican con sus vecinas, algunas saltan las balastradas y en estas alturas se han tramado amoríos complicados. [...] Casi todas son analfabetas. [...] Sin embargo, son inteligentes; absorban rápidamente los elementos de cultura occidental; una europea poco pudibunda, me dice que “tienen una facilidad extraordinaria para asimilar los vicios europeos”; creo que esta reflexión es ingenua; los vicios nacen en [...] la soledad de estos hogares de secuestradas (Arlt 2017a, 176).

Después de haber entendido que solo las mujeres trabajadoras se mueven solas en el espacio público, Arlt busca y consigue información sobre las invisibles a quienes no puede visitar ni entrevistar. Habla con una acomodadora de cine o con una vendedora de máquinas de coser, que le informan, de manera fragmentaria, sobre la manera de vivir de las mujeres que él no puede ver. Lo que Arlt entiende de las historias de sus informantes es que existe una exclusión estructural de la vida pública y política de la mujer burguesa. Al mismo tiempo da a conocer que aun en este encierro son posibles pequeñas fugas. Las “encerradas” son informadas a través de sus criadas, que les traen noticias y chismes del mercado a los hogares. Además, existe una red de comunicación invisible que corre a través de las azoteas que interconectan arquitectónicamente las casas privadas y así posibilitan incluso aventuras románticas secretas.

El *aguafuerte* “Esclavitud del matrimonio. Deseo y terror de la civilización europea”, de la que proviene la cita de arriba, es la última de tres (7, 8 y 9) en las que Arlt observa desde el punto de vista femenino la conducta, la vida íntima y amorosa en “Tetuán, Tánger, Xexauen⁶” (Arlt 2017a, 171). En su descripción enfatiza la vida separada entre esposa y esposo, y pregunta implícitamente por la posibilidad de realización de intimidad y amor. La curiosidad por este tema y esta esfera de la vida nace en el aguafuerte “Noviazgo moro en Marruecos en el año 1935” (7) y se traduce, al igual que la noción de los chismes que se comunican a través de las azoteas, en el hilo narrativo del tercer acto de África. En la conversación entre Axuxa y Salem que trata las dificultades que ella tiene con el aprendizaje del alfabeto y con su educación en general, se trata el matrimonio de vidas separadas entre ella y Mahomet:

SALEM. — ¿Qué quieres?

Axuxa. — ¿Cómo quieres que yo aprenda con gusto a escribir, a bailar, a leer, si nuestro señor nunca me da un beso? Hace un año que estoy aquí y aún no ha pasado una sola noche en mi alcoba. Y yo lo quiero. (*enternecida.*)
Dime, Salem: ¿qué es lo que tiene nuestro señor contra mí? ¿Le repugno? ¿No le agrado? (*África*, 42).

La exposición del rechazo afectuoso hacia la mujer puede ser rastreada a partir de otras descripciones en las *aguafuertes*. En la primera (7) de las tres que tratan la vida amorosa burguesa en Marruecos, Arlt mezcla aspectos documentales con inserciones ficcionales y remite al proceso en que los padres evalúan “cuál de las muchachas de la vecindad puede ser convenientemente la esposa de su hijo” (Arlt 2017a, 171). Describe con angustia cómo las madres de los futuros novios negocian sus hijas y sus hijos para lograr ventajas familiares, ya sean económicas o sociales:

Una muchacha musulmana, de la pequeña burguesía, cuesta doscientos pesos argentinos, es decir, de ochenta a ciento veinte duros. Si el matrimonio se concierta, cuatro días antes de la boda, el novio, que no conoce a la que va a ser su esposa sino por referencias poéticas, envía a la casa de su prometida un par de

6 Chefchaouen es una ciudad 115 kilómetros al suroeste de Tánger. Es la única mención de la ciudad en las *aguafuertes*, por lo que no es seguro que Arlt la visitara durante su estadía.

babuchas para cada pariente de la que será su mujer. Los amigos ya han sido avisados y remiten obsequios a la casa de la novia. Dos días antes de la unión, comienza el martirio de la virgen (Arlt 2017a, 172).

En la segunda *aguafuerte*, “Boda musulmana en Tánger” (8), Arlt describe este “martirio” y el transcurso de la boda musulmana que él observa sentado en un café del Zoco Chico:

Son las diez de la noche. La gente charla sentada en las mesitas; los musulmanes se pasean de arriba para abajo por la calle de los Ciaghins. Agentes de la policía internacional espían los rostros de puntos turbios; de pronto, un doloroso quejido de trompetas, súbitas manchas de luz en los muros oblicuos de un pasadizo techado y bajo el arco encalado aparece una procesión de moros con vestiduras blancas, la cabeza tocada de gorros cónicos rojos. [...] De pronto, bajo el arco encalado asoma un burro negro y sobre el lomo de burro, una caja de seda blanca, jaula, *mariá*, coronada de rosas, encortinada con visillos color cereza.

En el interior de esta jaula viene encerrada la novia, invisible para todos los ojos. La traen de la mezquita donde la han hecho dar vuelta al santuario, siempre en el interior de la *mariá*; ahora acompañada de los amigos del padre del novio, va hacia la casa del que será su esposo. Estos amigos que no conocen su rostro, que no lo conocerán jamás, sostienen la jaula por cada vértice, marchando a los costados del burro. ¿Quién es ella? Ni su mismo esposo conoce aún su semblante (Arlt 2017a, 173).

El *aguafuerte* comienza con la exposición brusca de las distintas realidades que suceden paralelamente en el mismo espacio, pero que son caracterizadas, ante todo, por su desconexión. Por un lado, Arlt presenta el bullicio del Zoco Chico. En esta plaza central hay gente sentada en los cafés, como el mismo Arlt, al mismo tiempo que el espacio es transitado por habitantes, por espías extranjeros y también por el desfile de la boda que atraviesa la ciudad escoltando a la novia a su futuro hogar. Por otro lado, Arlt describe la novia que él, como todos los demás, no puede ver, una mujer escondida de todas las miradas y totalmente separada del espacio público del que invisiblemente forma parte. La descripción se detiene primero en lo que Arlt, de manera acertada y significativamente, denomina “jaula”. Se trata, de hecho, de una “litera”, un vehículo con el que desde la antigüedad se transportaba a una o dos personas, sentadas en una caja de coche y que tenía dos varas laterales para poder ser portada a hombros. En la descripción de Arlt no aparecen alusiones al pasado de este medio de transporte o a su connotación cultural. El término “jaula” en vez de “litera” es usado a propósito,

determinando así una interpretación clara y peyorativa. Lo que enfoca es el encierro de la mujer transportada, la jaula como lugar limitado donde se guardan animales preciosos como, por ejemplo, pájaros o tigres que los dueños quieren poder observar sin correr el riesgo de que se escapen o sin el peligro de tener una interacción con ellos en la que la jerarquía de poder y posesión se cuestione. Con la casi obsesiva descripción de la boda, Arlt agita *de facto* las estructuras de la invisibilidad de la novia que describe. Si bien su rostro permanece desconocido, Arlt interviene e inquiriere por lo que pasa adentro de la “jaula”. De esta manera ya consigue una primera liberación.

En el segundo paso, Arlt cuestiona la identidad y la posibilidad de una vida libre para la mujer casada. Ya los acontecimientos del transcurso de la boda le hicieron entender la imposibilidad de cualquier libertad para la “mujer honesta” (Arlt 2017a, 175) musulmana. Es característico cómo Arlt trata de perforar el muro que separa la novia invisible y desconocida en la “jaula” del entorno al que él y todos los demás asisten. Con el intento de ponerse en su lugar, se imagina cómo ella podría estar sentada en la litera y cómo podría sentirse. Es un modo de acercamiento psicológico a la vida interior de la joven mujer con quien de esta manera el narrador-observador se conecta:

Yo miro, hipnotizado por el tambor, la jaula de seda. Allí adentro va ella, remota, de rostro ignorado para todos, hacia un hombre al cual conoce de referencias, va ella hacia un acto de amor, del cual la primera brutalidad serán las violadoras manos de las matronas.

El cortejo dobla por callejuelas estrechísimas, techadas, artesonadas, puertas caladas de arabescos. El resplandor de los fanales ilumina como el reverbero de un incendio torres encaladas, murallas de piedra, pórticos de mezquitas, la sombra de la jaula de seda, agigantada, retrepa los ángulos de la calle, se proyecta en corredores sombríos hediendo a manteca rancia y el tambor estrepita como un trueno constante, anunciando un sacrificio irremediable, sangriento, mientras que ella, desconocida, remota, en cuclillas, permanece allí adentro de la oscura jaula de seda. Y uno no sabe por qué, siente ganas de llorar (Arlt 2017a, 174).

El *aguafuerte* termina de una manera emocional, en la que Arlt expresa su conmoción por el destino de la joven. Desde su punto de vista, de tal trato y encierro no hay salida, ya que las estructuras sociales son firmes y fuertes, en Marruecos como en todas partes del mundo. La demanda implícita de estas reflexiones, entonces, es la de igualdad y libertad como derecho

humano de la mujer. Una libertad para que mujeres en países islámicos “orientales” tenían y siguen teniendo que luchar al igual que las mujeres europeas u “occidentales”. El marco interesante en el conjunto de *aguafuertes* que describen la vida de la mujer burguesa marroquí no es geográfico, cultural o religioso. El tema principal es “el género en disputa”, para parafrasear el célebre título de Judith Butler. Arlt no juzga la cultura marroquí o la religión islámica como particularidades. Más bien expone la injusticia estructural que hace que una mujer —si no es campesina o trabajadora y sufre de otros problemas existenciales— no es otra cosa que un precioso pájaro, una comodidad que asegura la progenie.

La observación, exhibición y denuncia de las estructuras de la clase burguesa recorre la obra entera de Arlt. En su última novela, *El amor brujo*, mezcla justamente estos aspectos sociales con la historia de amor entre Irene Loayza y Estanislao Balder. A partir de la relación de estos personajes, la novela reflexiona sobre la convención de un matrimonio que oprime la sexualidad y reprime el despliegue del deseo. La misma preocupación surge en Marruecos. Es importante recordar ese eje porque los textos de Arlt sobre las mujeres marroquíes se publican en *El Mundo*, el diario “para toda la familia”. Desde este punto de vista, los reportes dramáticos enviados desde Marruecos repercuten en Buenos Aires en un espacio donde el encierro no se efectúa con tal rigurosidad, en una “jaula”, pero donde el rol político “inferior” de la mujer se había vuelto a comprobar poco tiempo antes que Arlt emprenderá su viaje: el 17 de septiembre de 1932, la Cámara de Diputados aprobó la ley que otorgaba a mujeres mayores de 18 años el derecho al voto independientemente de su nivel de alfabetización, pero el Senado rechazó esta ley. Recién en septiembre de 1947 el sufragio femenino pasó por ser ley en la Argentina⁷.

7 La ley n° 13.010 del voto femenino puede consultarse en la página web del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos bajo este link: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/45000-49999/47353/norma.htm> (último acceso: 27 de agosto de 2020).

6. Mujeres libres: “Te vi bailar. Tus danzas meten miedo en el cuerpo”

Después de retratar a las mujeres campesinas y burguesas, en “Salida de Tetuán” (14), la última *aguafuerte* desde Marruecos, Arlt introduce una tercera “clase” de mujeres. En esta *aguafuerte* de despedida de Marruecos, Arlt nombra cuatro mujeres, Rjmo, Menana, Zoraida y Axuxa, y las califica de “muchachas libres de la morería” (Arlt 2017a, 185). Este *aguafuerte* se diferencia en varios aspectos de los textos anteriores, pero lo que más llama la atención es la falta de un hilo narrativo claro, notable incluso en la sintaxis. Muchas frases quedan inacabadas o abiertas con puntos suspensivos. Aparecen repeticiones que no conllevan información, opinión o posicionamiento de Arlt, no es posible definir un tema o un mensaje claro, como era la regla de los textos anteriores y posteriores. Puede observarse, por ejemplo, la exclamación “[:]Tetuán... Tetuán!” tres veces o la repetición de la frase “Cuando todo estuvo empaquetado” (Arlt 2017a, 186), que señala el final claro de su estancia en Tetuán, que se mezcla con la añoranza de quedarse.

A pesar de la inexactitud del texto periodístico, es evidente que Arlt se encuentra en “un quilombo”, en el doble sentido de la palabra: está en un burdel, lo que queda claro por la descripción de las bailarinas como “mujeres libres” que cantan y tocan sus instrumentos musicales. También, expresa su desorientación y un caos emocional porque siente una atracción fuerte por Rjmo, una muchacha que “tiene los ojos de miedo” (Arlt 2017a, 185) y que con su “mano tibia” aprieta la mano de Arlt mientras dice “palabras tan dulces y torpes” (Arlt 2017a, 186). Más allá de hechos contables, lo que caracteriza este texto es el tono emotivo, que transluce un cariño cargado de deseo. Al ser un texto breve que trabaja más bien con alusiones que con direcciones claras, la crítica ha circunscrito las pistas al erotismo y al entorno oriental. Se ha argumentado que Arlt efectúa una reescritura orientalista siguiendo el modelo del escritor francés Gustave Flaubert (Gasquet 2007, 272), quien conoció durante su viaje a Egipto en 1849 a la *ghaziya* Kuchuk Hanem. Pero esta evaluación de la última *aguafuerte* es igual de poco convincente que el dictamen orientalista sobre el encuentro de Flaubert con Kuchuk Hanem (cf. Irwin 2013). Es preferible deducir de las pocas evidencias que tenemos de la estadía en Marruecos el conocimiento que Arlt hizo, en vez de inducir una perspectiva teórico-política posible, pero poco probable.

Cabe destacar tres puntos que resaltan de esta última *aguafuerte*. Primero, sorprende la declaración inequívoca de cariño y deseo hacia la bailarina Rjmo que Arlt da a conocer públicamente en “el diario para toda la familia” en el año 1935, siendo él mismo un hombre casado y padre de una hija. Si hay motivos para declarar escándalo en torno a la última *aguafuerte*, este es, entonces, la circunstancia de su publicación y no tanto su contenido. Segundo, entran como personajes nuevos las nombradas bailarinas al mundo narrativo-diegético de Arlt y con esto, tercero, Arlt accede también en Marruecos al entorno del “mundillo”. Este espacio es típico de la ficción arltiana y la escena de la última *aguafuerte* recuerda sutilmente al protagonista de *Los siete locos* que en el capítulo “Terror en la calle” huye a un prostíbulo. En vez de tener relaciones con la trabajadora sexual, Erdosain prefiere preguntarle sobre el verdadero amor y siente ganas de llorar. Asimismo, en el *aguafuerte* desde Tetuán el prostíbulo funciona —especialmente en contraste con los espacios sociales, escénico-urbanos y políticos que Arlt había descrito hasta ese momento— como el espacio en que las normas sociales opresivas, determinadas por la razón de una mayoría masculina y sostenidas por la prohibición de la violación de aquellas normas, no existen. Si bien parece una fuerte contradicción hablar del prostíbulo como espacio en el que cierto poder masculino no domina, en el *aguafuerte* de Arlt esto parece lo más cercano a la verdad. En la reproducción de su español defectuoso, Arlt no se burla de Rjmo, sino que muestra la posibilidad de comunicación más allá del manejo correcto del lenguaje. De este modo también señala procesos transculturales en la vida práctica y apunta a cierta agencia de las mujeres “libres”. Por último, el desierto, por antonomasia el espacio que rompe con la idea de delimitación, es introducido en la representación de Marruecos en las *aguafuertes*. La conexión de este espacio con lo femenino, porque “Zoraida se iba al desierto” (Arlt 2017a, 185) debe ser entendido como señal de apertura, justamente en el texto que figura como cierre de la estada en Marruecos de Arlt. Si bien la mayoría de las *Aguafuertes africanas* expone la materialidad de la existencia humana en el contexto de las restricciones sociales y políticos globales, el último texto convoca a algo así como la esperanza, justamente, quizás, por su casi incomprensible semántica, tapada por el espesor emotivo de la doble separación. En el personaje de Rahutia la bailarina, Arlt evoca, tanto en el cuento corto como en África, la agilidad intelectual y física de las bailarinas que conoció en Tetuán.

7. Rahutia, Hussein, Axuxa y Baba en Dimisch esh Sham

De regreso en Buenos Aires, Arlt no solo reescribe las *aguafuertes* y las publica en el volumen *Aguafuertes españolas*, sino que elabora en cuentos cortos los temas y personajes que se discutieron arriba. Son tres cuentos que forman la base narrativa de la pieza África y en ellos se acentúan distintas observaciones y perspectivas de la estadía en Marruecos.

En “La aventura de Baba en Dimisch esh Sham”, el narrador de cuentos Baba relata cómo se enteró de la reactivación del movimiento nacionalista musulmán en el Magreb, donde distintas fuerzas y sociedades secretas conspiraban contra el sultán de Fez y el mandatario de Francia (Arlt 2017c, 196). El cuento exhibe cómo los conflictos políticos impactan incluso las vidas privadas y una familia. En este cuento, Arlt entrelaza asuntos de política colonial y los movimientos de liberación colonial con sus observaciones del Zoco en el *aguafuerte* “El narrador de cuentos. Abuso de ingenuos y piadosos. Precursores del teatro” (5). En la figura del narrador de cuentos, Arlt reconoce implícitamente la antigua mimesis, el relato oral o cantado de un narrador a un público que lo escucha en vivo.

“Rahutia la bailarina” es la historia de una joven mujer de dieciséis años repudiada por su marido, quien sospecha “que ella, desde la terraza de su finca, lo engañaba con su vecino” (Arlt 2017c, 179). Huye de Tetuán a Fez y comienza a trabajar como bailarina, ya que no cuenta con otros recursos. Es notable que Arlt, a pesar del uso del estilo directo libre, enfoque la perspectiva femenina en este cuento. “Rahutia, la bailarina, había corrido a través de las decepciones con el mismo gesto doloroso de un guerrero que tiene las sienes atravesadas por una saeta. Su corazón estaba empapado de odio a los hombres” (Arlt 2017c, 182). También en este cuento la política internacional aparece cuando Rahutia es acusada de haber asesinado a su amante, El Mockri. Pero este traicionaba al califa y al sultán colaborando con Abd el-Krim, líder de la resistencia contra la administración colonial española y francesa, y terminó siendo asesinado por su padre, quien quiso evitar la vergüenza familiar.

El último módulo narrativo de África es el cuento corto “Hussein el Cojo y Axuxa la hermosa”, cuya base son las descripciones de las mujeres campesinas en el Zoco. El cuento puede ser resumido como la historia de una venganza, por un lado y, por el otro, como la historia de un amor tardío, o —podría argumentarse también— una historia de dos *metamorfosis*: Axuxa, la pobre carbonera, se convierte en la esposa del adinerado Hussein,

que a su vez se reconvierte en un hombre sin cojera vengándose de su antiguo maestro. El platero Babá Aziz hizo apalear tanto la planta de los pies del niño Hussein, que este no pudo apoyarlos en el suelo durante un mes. Cuando finalmente pudo caminar, su pierna “estaba encogida para siempre” (Arlt 2017c, 412). Es un cuento que tiene ciertos rasgos de cuento de hadas, aunque no existe una moraleja definitiva o un final completamente feliz.

Como en los cuentos cortos porteños reunidos en el volumen *El jorobado*, también los personajes de estas narraciones se caracterizan, ante todo, por defectos fisionómicos o característicos. Los personajes tanto como los eventos siempre se encuentran fuera de lo “normal” y fuera de las normas sociales. Pero, a pesar de las semejanzas que se pueden destacar con la obra global de Arlt, queda abierta la pregunta por la función del espacio norteafricano en la ficción posterior al viaje.

En el ensayo “Distancia y distanciaci3n en *El criador de gorilas*”, Nicasio Perera San Mart3n reuni3 elocuentemente el an3lisis de la especificidad de los textos del conjunto de *El criador de gorilas* con la obra de Arlt. Destaca primero cierta naturalidad en el cambio de g3nero y 3mbito cultural. El “realismo obsesivo del Roberto Arlt novelista, empeñado en dar forma literaria a una relaci3n ag3nica inmediata con una realidad abigarrada y polif3rmica pero unívoca” (Perera San Mart3n 1981, 88) necesariamente tiene que entrar en crisis despu3s de la experiencia en Marruecos. Esta crisis es resuelta

a trav3s de un nuevo tipo de creaci3n, de elaboraci3n m3s compleja —puesto que, junto a los componentes emocionales, entraran en juego mediaciones intelectuales— y de presunto o posible alcance universal —puesto que la mediaci3n se basa en el universalismo de los conceptos y la “realidad” representada se diversifica, deja de ser significativa en s3, y pasa a ser simple “marco” de una peripecia que su modelo “real” condiciona, pero no determina” (Perera San Mart3n 1981, 88).

Partiendo de esta premisa, analiza el conjunto de cuentos cortos enfocando en ellos el uso de la *distancia* temporal y espacial y el m3todo de la *distanciaci3n*. Entiende que “la distancia permite sustraer a la narraci3n de las normas de funcionamiento de la realidad, y abrir el cauce de la imaginaci3n y la fantas3a. La peripecia as3 validada, por extraordinaria que sea, engendra un conocimiento del mundo, cuya representaci3n hiperb3lica inspira —o tiende a inspirar— formas de comportamiento o normas

de conducta” (Perera San Martín 1981, 92). El uso de *distancia* explica asuntos formales de los cuentos cortos, pero no explica el uso del espacio ajeno. Para esto recurre al término *Verfremdungseffekt*, efecto de alejamiento, i. e. la *distanciación*, que es una técnica de representación dramática que Berthold Brecht definió para su teatro. Se entiende por distanciación “todo procedimiento estilístico que, al crear una distancia entre el objeto artístico y la percepción habitual de su destinatario, le sustrae, por sorpresa, a la alienación, y desarrolla su conciencia de su imbricación en las infraestructuras, y/o, de las características de estas, y/o de sus relaciones con las superestructuras” (Perera San Martín 1981, 99). Es bien sabido que Brecht “inventó” esta técnica con el fin utópico de despertar la conciencia de la clase trabajadora y destruir su alienación con el mundo.

Especular con las intenciones de los autores es riesgoso, pero en el caso de Arlt vale considerar esta idea. Arlt mismo puede ser considerado un trabajador cuya conciencia fue despertada a través de la literatura que él eventualmente también crea. Es notable que Perera San Martín recurra a la metodología y terminología dramática para acceder a los cuentos cortos. Esta intuición expone en los cuentos cortos lo que Florian Nelle (2001) tituló “el gesto del teatro” en los textos en prosa de Arlt. También cabe subrayar que las obras dramáticas de Arlt se producen con Leónidas Barletta, la figura más importante de la vida cultural de la izquierda independiente argentina de ese momento. Es además en el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de la Argentina fundado por Barletta en 1930 y cuya existencia depende directamente de ideas marxistas, donde las obras de Arlt se estrenan⁸.

8. *África*, drama en cinco actos

El 17 de marzo de 1938 se estrena *África* de Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires. Es la sexta obra dramática de Arlt después *Trescientos millones* y *Prueba de fuego* en 1932, *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas* en 1936 y *La isla desierta* en 1937. En el título de la obra anterior ya resonaba con la palabra “desierto” el cambio de escenario que produjo el

8 Grisby Ogás Puga desarrolla la relación entre Arlt, Barletta y la primera etapa del Teatro del Pueblo en su ensayo “Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo” (Ogás Puga 2011).

viaje a Marruecos. En este marco, la pieza *África* debe ser vista como la culminación de la ocupación de Arlt con temas relacionados con Marruecos, el norte de África o el “Oriente”.

Al drama, que se compone de cinco actos que reorganizan las tres historias de los tres cuentos cortos discutidos arriba, precede un “Exordio al uso oriental” en el que Baba el Ciego da apertura a la pieza teatral convocando a los transeúntes del escenario para que escuchen su historia:

Tú, comerciante, que tienes los oídos taponados de cera, quítate la cera de los oídos. [...] Carbonera del zoco, deja de quitarte la carroña que tienes entre los dedos de los pies. [...] Jugador [...], apártate de los dados. Vendedor de agua, apártate de la ramera. Escucha al ciego virtuoso y tus negocios prosperarán (Arlt 1991a, 406).

Pero el exordio aquí no solo sirve de práctica dramática común, la que prepara y pide el silencio de la audiencia que se encuentra en la sala, sino que tiene que ser entendido en el sentido retórico clásico de la *captatio benevolentiae* que, como la estructura de cinco actos, puede servir de referencia al teatro antiguo. También incluye la dimensión política del acto de narrar:

(*Un gendarme indígena, de pantalón¹³ rojo, casaca azul y turbante blanco, se detiene frente a BABA.*)

GENDARME. — ¿No sabes, anciano, que está prohibido por el Jalifa {9} provocar tumultos junto a la Puerta? Ponte al lado de la fuente si quieres contar historias.

BABA. — Guiadme, hermanos (*África*, 7).

Esta escena es, a la vez, la solución escénica con que se despeja el escenario y la que da apertura al primer acto. Pero el diálogo entre el gendarme y el narrador de cuentos también remite a la relación entre *polis* y *poiesis* descrita, por ejemplo, por Platón en *La República*. Con el desalojamiento del narrador, Arlt carga a la narración, que es personificada en la figura del narrador, con el poder de causar un tumulto público, es decir, con el poder de desestabilizar las normas y leyes de la polis. Echado de la puerta de entrada a la ciudad, Baba el Ciego tiene que narrar sus cuentos al lado de la fuente. Aquí hay que enfatizar, que la fuente es un *topos* del arte y la literatura cargado de significados desde la antigüedad: el agua que brota de la fuente es una metáfora del origen de la existencia humana, puede simbolizar la vida eterna y en la antigüedad se imaginaba la fuente como morada

de dioses y musas. Esta puesta en escena del narrador de cuentos y su expulsión de las murallas de la ciudad no es casualidad. Debe ser entendida como el anuncio de una sacudida de lo que estos muros tratan de proteger a través de la narración.

El drama comienza con la adaptación dramática del cuento “La aventura de Baba en Dimisch esh Sham”. El primer acto comienza en la casa de El Mockri, quien es visitado por su padre, un servidor del califa. El padre se ha enterado de la traición de su hijo y antes de que quede manchado el honor de la familia, decide matar a su primogénito. El Mockri se intenta fugar, haciéndose pasar por el ciego Baba, a quien hace traer a su casa para disfrazarse con la ropa del narrador de cuentos. Los sicarios de su padre lo descubren y es ahorcado; su amante, Rahutia la bailarina, logra escaparse. El segundo acto comienza con el accidente de Axuxa, una mujer joven del pueblo que trabaja con su madre como carbonera. Se desmaya al entrar a la ciudad donde pensaba vender carbón. Inmediatamente es rodeada de gente que trabaja en la calle, a los que se suman Menelik el Negro y Ganan el Jorobado: quieren comprar a la joven campesina y discuten el precio con su madre. Pero Hussein el Cojo aparece y adquiere a Axuxa, mostrando la victoria de su generosidad sobre la avaricia de los dos traficantes. Axuxa vive en su casa, la educa y le procura toda suerte de comodidades, hasta una máquina de coser. A pesar de todos esos favores materiales, de la juventud y la belleza de Axuxa, Hussein no convive con ella. No puede hacerlo hasta que no logre vengarse de Mahomet el Joyero, su primer amo, el marido que repudió a Rahutia. Cuando Hussein era un niño de ocho años trabajaba como aprendiz en su taller; Mahomet lo azotó brutalmente en las plantas de los pies y provocó su cojera. Para cumplir el propósito de la venganza, Hussein y Axuxa entran clandestinamente en Tánger en la caravana del Hermano de El Mockri, quien aparece en el acto tercero y a su vez se halla en persecución de Rahutia, a la que todos suponen causante de la muerte de El Mockri. En los dos últimos actos, estas historias que funcionaban independientemente se entrecruzan: Axuxa consigue atraer a Mahomet a la casa de Hussein; el Hermano de El Mockri logra que Mahomet localice a Rahutia y la traiga a su tienda. La venganza del Hermano de El Mockri queda frustrada ante la tremenda comprobación de que no hay más asesino que su propio padre; en cambio, Hussein se cobra su deuda con Mahomet, ojo por ojo, diente por diente... o sea: pie por pie, cortándole un pie con un hacha. La truculencia en el momento en que el hacha secciona el pie de Mahomet es tan tremenda que el estremecimiento experimentado por

Hussein es tal que los músculos de su pierna, contraídos desde la infancia, se distienden y su cojera se desvanece. Antes de que caiga el telón, Salem —el servidor eunuco de Hussein— exclama, grave: “Y ahora, amo mío, a tener muchos hijos para hacer grande la gloria del Islam” (Arlt 1991, 465).

No se sabe mucho sobre el estreno y la representación escenográfica. En el legado de Arlt se encuentran tres fotografías del estreno del drama que se incluyen en la contribución de Sylvia Saítta en el presente volumen. También existen varias críticas del estreno en diarios y revistas, entre ellas la reseña publicada en la revista católica *Criterio*, cuyo autor firma con las siglas “J. E. A.”:

Don Roberto Arlt es un literato que no carece de imaginación. Pero la suya es una imaginación de tipo periodístico. Medio periodista, medio literato, el señor Arlt tiene una pluma que no puede detenerse en nada, incapaz de estarse quieta un solo momento. [...]

La obra anterior de Arlt —“Saverio el Cruel”, “El fabricante de fantasmas” (no recordamos bien cuál de esas es la última— nos parecieron tan poco elogiables como la presente lucubración pseudoafricana, según puede verse en la colección de CRITERIO o en nuestro libro “El teatro argentino como problema nacional”. [...] Lucubración pseudoafricana. Hemos leído por ahí que el señor Arlt anduvo durante tres o cuatro meses por algunas ciudades de Marruecos. Anduvo, naturalmente, en calidad de turista, a la pesca de pintorequismos, y a fe que ha pescado algunos. ¿Pero qué es lo que sabe el señor Arlt de la vida africana, de sus problemas, de sus características espirituales y biológicas? Sabe lo que puede saber un hombre, por inteligente que sea, que haya paseado por aquellos andurriales a través de unas cuantas semanas. Sabe lo que hace falta para escribir en “El Mundo” algunas notas entretenidas, notas que la gente lee —la gente que las lee— mientras toma el desayuno y que se olvidan tan pronto como el desayuno pasa a la historia. Todo lo cual quiere decir que del África, para hacer un drama, el señor Arlt no sabe absolutamente nada.

En efecto, así ha salido la pieza que acaba de estrenar el Teatro del Pueblo. Una especie de narración de aventuras policiales para distraer a los niños, que no se recomienda para niños por su exceso de “clima”. No de “clima” africano, en rigor, sino de “clima” a secas. Una pieza de clima, entre nosotros, es una obra desagradable, que trasciende a sensualidad primitiva. Alrededor de esto hay —en un prólogo y cinco actos— una intriga de película con espionaje y ambiente de venganza. Pero lo mismo puede inventarse para cualquier país centroamericano, asiático u oceánico. En otras palabras: nada entre dos platos.

Se trata de una reseña que desprecia por completo el drama que discute. El crítico J.E.A. devalúa totalmente el entorno y la perspectiva, ignora la relevancia del diario *El Mundo* y la obra entera de Arlt e incluso desprecia su persona. En primer plano esta reseña demuestra la ferocidad con que ciertos críticos respondieron a las “provocaciones” de Arlt. Aquí habrá que tener en cuenta la orientación ideológica y política de la revista, que con su conservadurismo diverge fundamentalmente de la posición “anarquista transnacional” de Arlt que destacó Glenn Close. Según él, Arlt es “resueltamente antipatriótico en su ideología, [...] ignora las fronteras nacionales y, especialmente en el Nuevo Mundo, se asocia indeleblemente con extranjeros inmigrantes” (Close 2000, 8), y no con las establecidas, conservadoras fuerzas sociales. En un segundo plano, la reseña contiene inconscientemente impulsos para una productiva comprensión de la obra dramática que la crítica todavía no destapó. La inversión del juicio peyorativo releva cuatro puntos interesantes.

Primero, el crítico subraya la imaginación de Arlt y su conexión con el género periodístico que Arlt desde sus comienzos como escritor supo entretener con la literatura. Esta imaginación desbordada debe ser entendida como la base para el entendimiento del otro, no como un obstáculo. Segundo, destaca “El teatro argentino como problema nacional”, señalando que el Oriente no forma parte y no debería ser objeto de interés del teatro nacional argentino. A esto podría responderse con la idea que Jorge Luis Borges expresó en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”. Borges señala que el problema de la tradición (europea o mundial) en cuanto a la literatura nacional argentina es un pseudoproblema, y concluye su ensayo con la famosa afirmación de que los escritores argentinos

no debemos temer y [...] debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos a tolerables escritores (Borges 1974, 273).

El tercer punto está interconectado con el primero sobre la imaginación que a su vez remite a lo que Borges llama “el sueño voluntario” y enfoca el reproche de que Arlt no sabe nada de África o de Marruecos —un argumento que no tiene base como se pudo demostrar en los *close readings* de

las *Aguafuertes africanas*—. Estas crónicas exponen —sin pretensiones científicas o sociológicas— un estudio sagaz y detallado de la cultura marroquí y sus integrantes. Lo primero que se distingue en los textos que Arlt escribe sobre Marruecos *in situ* es la voluntad de describir, traducir y transmitir netamente la experiencia a sus lectoras y sus lectores porteños. Esto atañe por un lado *al lugar*: el paisaje, la estructura de la ciudad, las calles, la arquitectura, la infraestructura; por otro lado, le interesa representar, y en eso es el mismo Arlt de las *Aguafuertes porteñas*, la gente que vive en este lugar particular: las mujeres, los hombres, los niños, los extranjeros que, sobre todo, son espías internacionales. Arlt se enfoca en el rol social y el *habitus* de cada grupo integrante de la sociedad marroquí. La descripción de los diversos roles femeninos en la sociedad marroquí, por ejemplo, ha sido un punto focal en el presente análisis. Además, en los *aguafuertes*, Arlt acumula datos y explicaciones históricas y da, de manera implícita, indicaciones sobre asuntos políticos.

El cuarto y último punto es la confirmación de que lo que Arlt muestra de y en África podría tener lugar en cualquier país centroamericano, asiático u oceánico. Este “reproche” remite a la *universalidad* de las figuras y de la acción dramática, o sea, da cuenta de que los sucesos descritos no están localizados en la particularidad marroquí u oriental, sino que conciernen a “toda la humanidad”. Si bien el crítico de *Criterio* quiso destacar un desamparo en la obra de Arlt, su observación en realidad demuestra el punto más fuerte de la misma, que la crítica todavía no apreció.

La aproximación a las descripciones de las particularidades marroquíes sin la perspectiva de *Orientalismo* abrió la pregunta sobre el significado de la “maravillosa fiesta de colorido local” que Arlt en una entrevista dijo querer transmitir. En vísperas del estreno, Arlt habla de África y aclara:

Después de vivir cierto tiempo en Tetuán y Tánger, llegué a la conclusión de que las películas que trataban de Marruecos o África no reflejaban nunca la maravilla de su paisaje [...], ni tampoco reproducían el espíritu de su gente [...]. Un conocedor de literatura inglesa me manifestó que en los Estados Unidos e Inglaterra el público no experimentaba interés por las obras de ambiente oriental en las cuales no figuraban estrechamente ligados a la trama personajes europeos. Quizá esta conducta prive a las películas de ambiente exótico de su verdadero interés psicológico y social. Por mi parte creo haber resuelto el problema sin necesidad de injertar en el argumento de África personajes europeos. En cambio, desfilan a través de sus seis actos, personajes de la más diversa calidad social, desde el “xej-el-clam”, o sea “jefe de conversación”, que en los

zocos relata historias de un dramático tenor primitivista, hasta figuras de conspiradores panislamistas (Castagnino 1964, 65).

Aquí, Arlt vuelve a enfatizar su búsqueda de *mimesis veraz*. Si bien sabe que es imposible poner en escenario una “copia” o representación totalmente fiel al entorno que él conoció, apuesta al teatro porque la representación dramática funciona través de actores que incorporan los personajes ficticios y que producen por su mera presencia física un espesor en la representación que el cine y las representaciones escritas no consiguen.

Aceptando la distanciada mirada de Arlt y su manera irónica de exhibir sus observaciones, esta fiesta no necesariamente es un acontecimiento romántico, sino más bien uno que es marcado por fuertes tensiones, como se observó en la descripción de la boda musulmana, “la ceremonia sagrada” (Arlt 2017a, 173) de que Arlt ha sido testigo. Esta tensión entre acceso y exclusión, discutida en cuanto a los personajes femeninos, puede remitir a la desorientación general del humano entre las dos Grandes Guerras. La preocupación por el mundo que está dirigido y manejado hacia la segunda catástrofe mundial se destaca claramente en África. Los impulsos de las sangrientas revanchas surgen no solo de una ley universal humana, el ojo por ojo, sino que son también causadas por las influencias de la política internacional.

Con la presente edición crítica quisimos abrir paso a una reevaluación de este drama que debe ser visto como la culminación de la ocupación y fascinación de Arlt con las culturas reunidas por el islam y el continente africano. Esto no debe ser entendido con la visión simplista de un Arlt “orientalista”. Ya en la primera etapa de la ficcionalización de sus experiencias en Marruecos se destacó que “estos textos traducen el impacto de las tensiones del mundo colonial y del ascenso del fascismo” (Perera San Martín 1981, 109). Este impacto se transfigura en los personajes que se encuentran bajo las influencias de estas tensiones políticas. No debe pasarse por alto que la pieza teatral comienza con un drama familiar que entretreje los movimientos políticos locales del Magreb en relación con la política internacional. Esta trama continúa en la superestructura del drama porque es una de las fuerzas que conduce a la necesidad del viaje en persecución de la venganza. La venganza, como el amor, el odio y los problemas que surgen por cierta pertenencia a una persona, a una familia, a una ciudad e incluso las dificultades que resultan de la búsqueda de pertenencia a una nación independiente en el mundo global, son emociones y experiencias

que Arlt demostró de manera ejemplar y particular en *África*. Pero se trata de temas de alcance universal que no solo atraviesan fronteras nacionales, sino que recorren la historia humana entera. “Todo es posible en este mundo” (*África*, 54) dice Mahomet el Platero después de la visita de Rahutia y Salem, disfrazado de mujer, a su tienda. *África* condensa el momento histórico entre las dos Grandes Guerras, pero ante todo exhibe la inestabilidad de este mundo y de las vidas individuales. Confirma con vigor la visión del mundo como lugar sumamente violento, pero siendo un espacio inestable, también subraya, que a través de las travesuras y el *travestí* —de Salem el Eunuco en este caso— las tensiones violentas siempre producen aperturas, con la posibilidad de conseguir justicia o, por lo menos, una situación menos violenta. Podría, quizás, denominarse esto “esperanza arltiana” para la humanidad.

Bibliografía

- ARLT, Roberto. 1975. *Nuevas aguafuertes*. Buenos Aires: Losada.
- 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica y coordinación de Mario Goloboff. Nanterre et al.: ALLCA XX (Colección Archivos, 44).
- 2009. *El paisaje en las nubes. Crónicas en El mundo 1937-1942*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 2013. *Aguafuertes cariocas. Crónicas inéditas desde Río de Janeiro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- 2016. *Aguafuertes patagónicas*. Editado por Sylvia Saïtta. Buenos Aires: 800 Golpes.
- 2017a. *Aguafuertes de viaje. España y África*. Editado por Sylvia Saïtta. Buenos Aires: Hernández.
- 2017b. *Aguafuertes y notas periodísticas*. Editado por Laura Juárez. Buenos Aires: Eudeba.
- 2017c. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- BOLLIG, Ben. 2009. “Africa under Erasure: the North African Travels of Domingo Faustino Sarmiento and Roberto Arlt”. En: *Journal of Transatlantic Studies* 7, n.º 3, 363-375.
- BORGES, Jorge Luis. 1974. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- BRENDECKE, Arnd. 2012. *Imperio e información: funciones del saber en el dominio colonial español*. Trad. por Griselda Mársico. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- CASTAGNINO, Raúl Héctor. 1964. *El teatro de Roberto Arlt*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- CLOSE, Glen S. 2000. *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- COX, Victoria. 1996. “Viajes reales y ficticios: Roberto Arlt y su descripción del Oriente”. En: *Hispanic Travel Literature* XII: 368-378.
- Criterio*. 1938. Año XI, n.º 525, 24 de marzo de 1938, 357-358.

- GASQUET, Axel. 2007. *Oriente al sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.
- HAYES, Aden W. 1981. *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*. London: Tamesis.
- IRWIN, Robert. 2013. “Flaubert’s Camel: Said’s Animus”. En: Elmarsafy, Ziad (ed.). *Debating Orientalism*. London: Palgrave Macmillan, 38-54.
- JUÁREZ, Laura. 2010. *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg.
- KOMI, Christina. 2009. *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- MAJSTOROVIC, Gorica. 2006. “From Argentina to Spain and North Africa: Travel and Translation in Roberto Arlt”. En: *Iberoamericana* 6, n.º 21, 109-114.
- MARTÍNEZ DE RICHTER, Marily (ed.). 2006. *Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- MARTÍNEZ, Victoria Jeanne. 1997. *The Semiotics of a Bourgeois Society. An Analysis of the Aguafuertes Porteñas by Roberto Arlt*. Potomac: Scripta Humanistica.
- MASOTTA, Óscar. 1965. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- NELLE, Florian. 2001. “Roberto Arlt y el gesto del teatro”. En: Morales Saravia, José y Schuchard, Barbara (eds.). *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 125-138.
- OGÁS PUGA, Grisby. 2011. “Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el teatro del pueblo”. En: *Stichomythia*, 11-12, 28-41.
- PERERA SAN MARTÍN, Nicasio. 1981. “Distancia y distanciación en El criador de gorilas”. En: Sicard, Alain (ed.). *Seminario sobre Roberto Arlt*. Poitiers: CRLA, 85-110.
- PIGLIA, Ricardo. 1974. “Roberto Arlt: la ficción del dinero”. En: *Hispanamérica* 3, n.º 7, 25-28.
- 1998. *Respiración artificial*. 4ª ed. Buenos Aires: Sudamericana.
- RIVERA, Jorge B. 1986. *Roberto Arlt: Los siete locos*. Buenos Aires: Hachette.
- SAÍTTA, Sylvia. 1999. “Nuevos viajeros, otras miradas. Roberto Arlt en España”. En: *Hispanamérica* 28, n.º 82, 35-43.
- 2013. “Roberto Arlt en sus biografías”. En: *Iberoamericana* 13, 52, 129-137.
- SARLO, Beatriz. 1996. *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- TABOADA, Hernán G. H. 1998. “Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1786-1920”. En: *Estudios de Asia y Africa* 33, n.º 2-106, 285-305, <https://doi.org/10.2307/40313279>.
- VIÑAS, David. 1974. *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Siglo Veinte.