

TEATRO INDEPENDIENTE Y PENSAMIENTO ALTERNATIVO: TRADUCCIÓN DEL OTRO Y METÁFORA DE SÍ EN ÁFRICA, DE ROBERTO ARLT

Jorge Dubatti

El movimiento de Teatro Independiente en la Argentina (1930-1969) se caracterizó por su autoconciencia ideológica, por su voluntad militante de autodefinición en los diversos órdenes de su actividad. La afirmación de que la escena independiente generó en el país un nuevo concepto de teatro en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia política y teorías estéticas propias, aparece una y otra vez en los metatextos de los artistas que protagonizaron su desarrollo, tanto en diarios y revistas (*Metrópolis, Conducta, Propósitos, Talía, Teatro XX*) como en libros escritos al fragor de los acontecimientos. Recordemos los textos del fundador y gran animador Leónidas Barletta,¹ de José Marial,² del primer Luis Ordaz³ y de Enrique Agilda.⁴ También se insiste sobre su incalculable impacto modernizador y sus efectos en la escena argentina actual en las memorias y ensayos de teatristas e historiadores publicados en los últimos treinta años: Néstor Tirri,⁵ Raúl Larra,⁶ José Marial,⁷ Pedro Asquini,⁸ Luis Ordaz,⁹ David W. Foster,¹⁰ Osvaldo Calatayud,¹¹ José Maset,¹² Osvaldo Pellettieri,¹³ Estela Obarrio,¹⁴ Ricardo Rissetti,¹⁵ Carlos Gorostiza.¹⁶

Respecto de la situación en que se encontraba el teatro en Buenos Aires en 1930, la iniciativa independiente significó una vigorosa puesta en práctica de pensamiento alternativo al servicio de la generación de una nueva dinámica dentro del campo teatral —primero en Buenos Aires, luego irradiada a las provincias y a los países latinoamericanos, en especial Uruguay—, diversa de las formas de producción profesional, comercial, filodramática y gubernamental. Los independientes diseñaron una nueva política teatral, si se comprende el término política (traspolando diversos aportes del campo de los estudios y la teoría política clásica y moderna, a la especificidad del teatro) como toda práctica o acción artística (en los diferentes niveles de la poética, en la producción y la circulación, en la gestión de recursos e institucional, en la recepción) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de dichas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales.¹⁷ A partir de esta definición distinguimos macropolítica de micropolítica para designar, bajo el primer término, los grandes discursos políticos de representación, de extendido desarrollo institucional en todos los órdenes de la vida social (liberalismo, izquierda, socialismo, comunismo, peronismo, radicalismo, etc.); bajo el segundo, la construcción de espacios de subjetividad política alternativa, por fuera de las macropolíticas, o en singular,

compleja tensión de distancia y complementariedad con ellas. El teatro independiente se autoatribuye tal calificativo como explícita declaración de autonomía política respecto de cuatro modalidades de producción características en su tiempo y que rechaza de plano. Los «enemigos» son:

1) los grandes artistas cabezas de compañía del «teatro de arte» en el circuito profesional, en tanto imponen al trabajo teatral una estructura jerárquica de raíz ancestral (que proviene del surgimiento de la *vedette* o primera figura en el Renacimiento y se asienta en los siglos XVIII y XIX con la «dictadura del primer actor»), sustentada en el narcisismo, la excepcionalidad del «genio» y el divismo;

2) los empresarios y artistas del circuito comercial, que repiten con algunas variaciones dicha estructura jerárquica, pero, para mayores males, descuidan el «teatro de arte» y apuestan por una escena conformista, sin calidad ni trascendencia pedagógica, que halaga los gustos populares para conseguir caudalosa convocatoria y producir ganancias de taquilla, y en consecuencia rebaja el valor del teatro a los números de la recaudación, la escena como negocio redituable;

3) la vertiente de los elencos no profesionales, vocacionales o filodramáticos,¹⁸ que reproducen, en escala degradada, en los márgenes del campo teatral, las formas de organización profesional y comercial;

4) los funcionarios del teatro oficial-gubernamental, identificado por los independientes con el proselitismo, el *statu quo* macropolítico. En tanto los colectivos del movimiento independiente son militantes de la izquierda o simpatizan con la tendencia filoizquierdista (salvo excepciones), consideran el teatro gubernamental como herramienta de ratificación del pensamiento de la derecha y el centro derecha en la Argentina. El rechazo a esta línea se acentúa notoriamente en los años del peronismo (1946-1955). De esta manera, los independientes se vinculan a la macropolítica a través del diseño de una micropolítica teatral más o menos complementaria —en rasgos básicos— con los principios del discurso socialista, y por extensión con el progresismo nacional. Sólo algunos colectivos trabajaron, con variable ortodoxia, cerca del Partido Comunista.

A partir de la traspolación nacional de las propuestas del Teatro del Pueblo, de Romain Rolland,¹⁹ realizada por Barletta en 1930, los procesos de desarrollo del teatro independiente fueron diversificándose, al punto de dar como resultado formaciones como el Teatro del Pueblo, La Cortina, Teatro Libre Evaristo Carriego, La Máscara y Nuevo Teatro, cada una de ellas con rasgos diferenciales, especialmente en el armado de sus repertorios, en la elección de autores y obras, en materia de concepciones de puesta en escena y formación de los actores. No se ha insistido hasta hoy lo suficiente en la importancia de marcar esa diversidad dentro de la unidad del movimiento.

Una coincidencia sobresaliente de las formaciones del teatro independiente fue su interés por modernizar el teatro nacional a través del advenimiento de una nueva dramaturgia argentina. Entre 1930 y 1969 el movimiento propició la escritura de textos dramáticos innovadores, la indagación en poéticas inéditas que, debido al diseño de su espectador-modelo, podemos suponer que habrían sido rechazadas o ignoradas por los circuitos profesional, comercial, gubernamental o filodramático, ya fuera por su alto grado de contraposición (en términos de I. Lot-

man)²⁰ respecto de las convenciones estatuidas, o por la voluntad sin concesiones de búsqueda de nuevos territorios poéticos y políticos. Dicha dramaturgia aportó al teatro argentino metáforas epistemológicas²¹ de singular composición, cuya lectura invita hoy a reconsiderar el teatro como la inscripción de peculiares formas de imaginar, pensar y habitar el mundo, como una herramienta de construcción de subjetividades alternativas y concepciones analíticas sobre lo real que van más allá de la ortodoxia establecida, contra el sentido común y la visión «natural» del mundo. El teatro como vía de conocimiento e investigación de la realidad en diferentes órdenes: social, cultural, histórico, político, metafísico. Nos detendremos en un exponente notable de la producción dramática surgida del teatro independiente, quien puso en ejercicio dicho campo de investigación a través de una decena de obras: Roberto Arlt (1900-1942), vinculado a la primera década de trabajos del Teatro del Pueblo, el momento «heroico» de constitución y primera afirmación del movimiento. Analizaremos uno de sus textos más singulares.

Conjunto intratextual

La estadía de Roberto Arlt en el norte de África —producto de un desvío de su recorrido por España entre 1935 y 1936— duró unos pocos días,²² pero su contacto con el mundo de Marruecos y el islam generó una fuerte productividad textual y uno de los conjuntos intratextuales²³ más importantes de su obra:

- a) catorce aguafuertes publicadas en el diario *El Mundo*. El tema africano comienza a ser tratado por Arlt ya en el aguafuerte española del 24 de julio de 1935, pero la primera aguafuerte nominada «africana» corresponde al 30 de julio de 1935. La serie de las catorce se extiende hasta el 21 de agosto de 1935;²⁴
- b) veintidós relatos de temática «oriental», que publica en *El Hogar* y en *Mundo Argentino* entre enero de 1937 y mayo de 1942, quince de ellos recogidos en *El criador de gorilas* en 1941²⁵;
- c) la pieza teatral *África*, que se estrena en el Teatro del Pueblo, con dirección de Leónidas Barletta, el 17 de marzo de 1938, en el local cedido por la Municipalidad, emplazado en Corrientes 1530 (donde será más tarde construido el actual edificio del Teatro San Martín)²⁶.

El trabajo de intratextualidad o reescritura de sus propios textos en diferentes formatos genéricos fue una práctica frecuente en Arlt, resultado de su proyecto de escritor profesional, quien por necesidades laborales y económicas, y por su credo de «prepotencia de trabajo», mantenía una producción sostenida en diversos medios gráficos.²⁷ Dicho proyecto se relaciona con la perspectiva que Sylvia Saïtta asume en su mencionada biografía: «Me propuse pensar a Arlt como una nueva figura de intelectual, producto de la masificación y la comercialización de la prensa y de la literatura, tensionado por las definiciones estéticas y políticas que el período que abarca su vida imponía a los intelectuales» (Saïtta, 2000, p. 10).

Lo cierto es que antes del viaje a Marruecos el tema oriental-africano no se había manifestado centralmente en su producción (la composición *La isla desierta*, en que aparece el motivo

del sueño con tierras exóticas, es posterior al viaje). El contacto de Arlt con África había sido mediatizado sólo por lecturas (Flaubert, *Salambó*) y el cine (Joseph von Sternberg, Ramón Novarro, Jacques Feyder). En las aguafuertes pondrá el acento en la «necesidad» de viajar y experimentar territorialmente Marruecos para conocer la verdadera realidad africana, de acuerdo con el «ver para creer».

La escritura del drama *África* es resultado de un intrincado proceso de genética textual,²⁸ cuya condición de posibilidad está dada por el acopio de un conjunto de lecturas, el cine y diversas fuentes de información; la experiencia del viaje; y la experiencia de escritura.²⁹

En cuanto a las instancias de reelaboración textual, el orden es el siguiente:

- 1) La posible existencia de un diario de viaje, libreta de notas y apuntes.
- 2) La escritura, en 1935, durante el viaje, de las catorce aguafuertes africanas.
- 3) La publicación en 1937, ya en la Argentina, de tres cuentos de temática marroquí: «La aventura de Baba en Dimish Esh Sham», *El Hogar*, 23 de enero de 1937, «Rahutia la bailarina», *El Hogar*, 20 de mayo de 1937, «Hussein el Cojo y Axuxa la Hermosa», *El Hogar*, 25 de junio de 1937.
- 4) La conclusión del drama *África* hacia fines de 1937, la asistencia a los ensayos en 1938, los cambios introducidos en el manuscrito original y el estreno el 17 de marzo de 1938.

La poética de *África* está estrechamente ligada tanto a la experiencia del viaje como a la reescritura intratextual de las aguafuertes y los tres cuentos citados. En Roberto Arlt Raúl Larra afirma que *África* tenía «seis actos» y que «en los ensayos Barletta aconsejó a Arlt eliminar el último acto pues consideraba cerrada la obra con el anterior. Arlt se resistió: "No me lo toqués, no me lo toqués". La noche del ensayo general, cuando Barletta estaba encima de una escalera ultimando detalles de la puesta, apareció Arlt con las manos en los bolsillos y le dijo: "Che, viejito, sacame ese acto por favor"»³⁰.

Larra está en lo cierto cuando refiere al hecho que en la puesta fue suprimido un acto, pero se equivoca al decir que fue el último. Si el lector se guía por una carta de Arlt a su madre, en la que le cuenta detalles del espectáculo, advertirá que se suprimió el acto primero (el que transcurre en la finca de Rahutia, el de la muerte de El Mockri), que en verdad resulta catalizable si se brinda la información necesaria en los parlamentos posteriores: «*África* no sólo me gusta como obra teatral en sí, sino también como una sucesión de cuadros de colores, pues el primer cuadro, como dije, es un mercado árabe, el segundo cuadro el interior de un harem, el tercero la joyería de un árabe y el cuarto el interior de una casa morisca».³¹

En esta carta Arlt no menciona entre los «cuadros de colores» la finca de Rahutia y pone en primer lugar el mercado (en realidad el acto segundo, el de la compra de Axuxa). Cuando Larra habla de «seis actos», además, debería referirse a seis «partes»: el «Exordio al uso oriental» o prólogo de marco y los cinco actos, de acuerdo con la estructuración del drama propuesta por Arlt y que se verifica en la notación del texto dramático editado. La aclaración es pertinente, en tanto los espectadores que asistieron a las funciones del Teatro del Pueblo no conocieron el acto primero, y por lo tanto los críticos no evaluaron el «texto completo».³² Para nuestro análisis consideraremos la obra en su totalidad, sin hacer abstracción de ese primer acto.



Roberto Arlt (1900-1942).

Teatro del epos, narrador generador

La comprensión de la poética de *África* está sujeta a la naturaleza que se otorgue a la relación entre el Exordio y los actos. Según Raúl H. Castagnino, «*África* es la única pieza larga de Arlt que presenta sólo el asunto informado por la realidad, sin la habitual incursión al plano de los sueños o al disloque del absurdo mágico». ³³ Para Sylvia Saïtta «*África* es la única obra teatral donde Arlt no apela al desdoblamiento de planos para separar la realidad de la ficción: el elemento fantástico es parte constitutiva de lo real pues la magia oriental lo legaliza» (*Un escritor en el bosque de ladrillos*, ed. cit., p. 156). Sin embargo es fundamental advertir que las dos intrigas enlazadas por el motivo de la venganza —la de Hussein el Cojo y la del Hermano de El Mockri— que se desarrollan y cruzan en los cinco actos están enmarcadas por la enunciación de un «jefe de conversación», un «xej-el-clam», llamado Baba el Ciego, quien en el mercado de Tetuán cuenta estas historias. El mismo Arlt se lo explica a su madre en la carta citada: «Cuando se levanta el telón aparece un poblado árabe de un color que tira de espalda de tan bonito, y un

ciego empieza a contar unas historias, y de pronto se hace la oscuridad y luego aparece otra vez la luz, y la gente comprende que todo lo que se representa en el escenario es lo que cuenta el ciego» (Arlt-Borré, *Para leer a Roberto Arlt*, p. 97).

Este narrador oral «al uso oriental» hace que las historias adquieran una entidad doble, tensionadas entre el testimonio y la invención, entre la realidad y la imaginación, entre el registro de historias reales y la construcción significativa del mito. El valor cultural identitario de esta modalidad artística marroquí es expuesto por Arlt en un aguafuerte del 3 de agosto de 1935, que en la edición original de *El Mundo* lleva el título «El narrador de cuentos. Abuso de ingenuos y piadosos. Precursores del teatro». La narradora Ana Pelegrín, en su trabajo «La aventura de oír: De la narración y los narradores en la tradición oral y en la modernidad», destaca ese aguafuerte y señala que lo que Arlt llama el tam-tam es en realidad el darbuka, un instrumento de percusión con el que se acompañan los narradores y músicos marroquíes tradicionales.³⁴ Sobre la tradición del arte de la narración oral, son luminosas las páginas de Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, en las que abundan las referencias a prácticas no occidentales³⁵.

Por ese marco (el «Exordio»), *África* adquiere estatuto de «teatro del relato o teatro del epos». Se trata de una variante de los marcos de ensoñación propuestos por Arlt en *Trescientos millones* y *El fabricante de fantasmas*. Lo cierto es que las imágenes que se despliegan luego del Exordio son la escenificación del relato del ciego Baba, el montaje de su cuento resultado del estallido tridimensional de su imaginación (o de la de quienes lo escuchan, en un pasaje del relato a la escena que implica la «presentificación» de lo narrado. El pasaje del epos (referencia verbal de acontecimientos *in absentia*) a la escena (mostración de los acontecimientos *in praesentia*) otorga a Baba la modalidad del *narrador generador*, según la acertada clasificación de Ángel Abuíñ.³⁶ No se trata de una vuelta al pasado a la manera de un *flash-back*, sino de la objetivación escénica de los contenidos de una(s) conciencia(s), es decir, una variante del procedimiento expresionista en el que se basan *Trescientos millones* y *El fabricante de fantasmas*. Vemos con los ojos de la imaginación del ciego, o de uno de sus oyentes (¿Arlt?), es decir, asistimos al montaje escénico de la subjetividad del narrador o del oyente.

Si bien en el cierre de la obra Arlt decide no regresar a Baba en el zoco, la presencia del marco del narrador es recordada indirectamente en el texto de los actos a través de la inclusión de Baba como personaje en el acto primero (cuando El Mockri intenta tomar su lugar para escapar) y en el acto segundo (al final, cuando Baba pide información sobre la muerte de El Mockri como si no supiera nada de ello). Esta inclusión otorga al narrador un carácter homodiegético: participa como personaje de la historia que narra. Hay también una autorreferencia de la situación de enunciación, cuando en función irónica el Hermano de El Mockri reflexiona sobre el destino y los avatares de la doble venganza y afirma: «Él me entrega a su mujer y a mi vez yo le entrego a él a Hussein. (*Silencio. Meneando la cabeza.*) Ni un jefe de conversación podría imaginar una trama mejor» (Acto quinto, ed. cit., p. 606).

En resumen: la única escena «realista» corresponde al Exordio; la escena de los actos mezcla realidad africana e imaginario de la ficción popular; observación y mito. El entrecruzamiento no es casual: para Arlt el mito constituye una carta de presentación y un rasgo identitario de Marruecos, el mito circula abundantemente en la cultura marroquí, tal vez propiciado por la relevancia de la visión de mundo religiosa, no materialista ni racionalista. Arlt hace referencia a

este problema en el aguafuerte «El mercader oriental y *Las mil y una noches*» (ed. cit., p. 322-324). Esto requiere una aclaración: Arlt no se propone sostener que la realidad marroquí sea en sí misma «mágica», sino que es el tejido social, la intersubjetividad la que instala el mito en la vida cotidiana, no en tanto magia real sino en tanto mito. Los narradores son indispensables para la cultura marroquí, no porque cuentan lo que realmente acontece en la realidad, sino porque instalan en la existencia la función mítica como ampliación, enriquecimiento y aprendizaje del mundo. Mito y realidad son sustancias diversas, hay que pensar el mito como metáfora del mundo y preguntarse por qué la realidad marroquí recurre a la construcción y frecuentación de estos determinados mitos. Nada más lejos de Arlt que proponer un «realismo mágico» africano. En el episodio de la máquina de coser regalada a Axuxa queda claro a través de rasgos satíricos que colocan a los marroquíes en un lugar políticamente incorrecto de ignorantes: la muchacha atribuye a magia la capacidad de la máquina, habitada «por un genio» (p. 591-593). La «bestialidad» feeriza erróneamente lo prosaico.

Por otra parte, el carácter de narrador homodiegético de Baba aporta otra pista sobre el estatuto ficcional de las historias que se cuentan. Si bien la llama en el Exordio «historia auténtica» (p. 560), antes de abandonar la escena como personaje del cuento en el final del acto primero Baba recibe la siguiente advertencia del Padre de El Mockri: «Escúchame, Ciego: si llegas a decir una sola palabra de lo que has escuchado esta noche aquí no necesito decirte que mandaré matarte» (p. 572).

Si remitimos este parlamento al contexto de enunciación de las historias, es Baba quien está contando que le ordenaron que no cuente, que se lo ordenó un hombre de confianza de la corte del Califa, ¡y para colmo lo cuenta en el zoco a metros de la Puerta donde el Califa ha prohibido que se formen tumultos! Si la historia fuese auténtica, Baba al narrarla públicamente estaría desafiando a sus potenciales asesinos. Esto demostraría una vez más que realidad y ficción se entretrejen en sus relatos con hilos diversos pero difícilmente diferenciables. Que hay ficción es indudable, pero el límite entre ambos campos no es nítido.

Baba no es sólo un narrador homodiegético, sino además intradiegético, es decir, ya no narrador de marco sino enmarcado: en el acto primero narra el origen de su ceguera (p. 570-571).

«África es la luna»: otredad e identidad

Todo el corpus africano de Arlt (las aguafuertes, los cuentos, el drama) está trabajado desde la percepción y construcción de una «cultura otra», regida por parámetros no occidentales. La poética de *África* es una máquina integral de traducción del otro y, simultáneamente, de reencontro con el propio universo cultural a partir de un sistema de analogías y complementariedades. Paso y contrapaso, doble movimiento centrífugo y centrípeta, salirse de sí y regresar al complejo uno mismo.

Por un lado, Marruecos es para Arlt el «espacio de la otredad, que es el lugar de la atracción exótica» en términos de Ovidi Carbonell y Cortés.³⁷ En nuestra hipótesis, este eje de composi-

ción —el extrañamiento, la distancia que produce la percepción de la otredad— cumple una función provocadoramente descolonizadora del pensamiento occidental, desarticuladora del *mirage* —o cliché de representación del extranjero, en términos imagológicos— de la cultura marroquí —eminente islámica— y por extensión de la definición de la identidad africana. «No diga Marruecos; diga África —me dice un espía, y tiene razón—», afirma Arlt en su aguafuerte «El trabajo de los niños y las mujeres» (p. 319). Esto justifica el valor espaciocultural del título del drama. Genera además un efecto pirandelliano de relativismo: ver otras realidades culturales produce un efecto de «desnaturalización» de la propia. Esa voluntad descolonizadora, por otra parte, resulta precursoramente poscolonial y antiimperialista —no en vano en la pieza se registra el conflicto entre el gobierno marroquí, bajo la tutela de los protectorados español y francés, y el movimiento nacionalista de liberación de Marruecos—. ³⁸

La operación de traducir al otro es compleja y esa dificultad es tematizada por Arlt en la problemática de la traducción del árabe de Marruecos en las aguafuertes. Arlt se hace ayudar por su amigo español Antonio de la Vega, quien sí maneja la lengua y le va brindando información. El carácter de otredad de Marruecos es sintetizado por Arlt en la expresión «África es la luna», correspondiente a declaraciones del autor en víspera del estreno recogidas por Raúl Larra, ³⁹ ya presente en las aguafuertes de 1935 en expresiones del tipo «Se tiene la impresión de vagar en una ciudad lunar» (aguafuerte «Tetuán, ciudad de doble personalidad», p. 338) «¡Irse de Tetuán!... de la ciudad de la luna» (aguafuerte «Salida de Tetuán», p. 341). Dice Arlt en el texto transcrito por Larra: «África es la luna. Así como suena. La luna por la diversidad fabulosa de sus tipos humanos, por el primitivismo de sus costumbres, por su régimen de la Edad Media sirviendo de fondo a las más perfectas organizaciones industriales modernas, lo que determina continuados contrastes que dejan atónito al viajero y espectador» ⁴⁰.

Decir que África es la luna equivale a ubicarla fuera de la realidad, fuera del planeta, para acentuar su carácter de otredad.

La búsqueda de ese efecto de extrañamiento cultural atraviesa todos los niveles del drama. En *África* Arlt persigue a la par dar cuenta del «color local» (procedimiento costumbrista de origen romántico) y producir el «contraste cultural» con las convenciones del espectador argentino, en una mecánica que repite el funcionamiento de su propia recepción de la realidad africana: «África, África que suscita y desenrosca de nuestros corazones los sentimientos más contradictorios, África que por momentos nos seduce con su color y en otros emana de su carnaza una bestialidad tan repulsiva que aterroriza» (aguafuerte «El trabajo de los niños y las mujeres», p. 319).

La voluntad de registro de la singularidad cultural marroquí constituye una red isotópica densa y redundante que cohesiona todos los niveles del texto. Arlt introduce la «diferencia» africana en el lenguaje, el vestuario, el detallado inventario espacial de las acotaciones (como la del comienzo del acto segundo), las costumbres, los tipos de relatos. Apela a un extrañamiento de la sensorialidad con la sugerencia, por ejemplo, de sabores desconocidos, como el de «pata de camello hervida en leche agria» (p. 560). Juega además con la imprecisión y la dificultad para el anclaje referencial en los receptores, que no saben muy bien de qué se habla, de qué objetos, geografía, organización social y política o de qué situaciones características del mundo marroquí. En algunos casos Arlt recurre a analogías burdas que permiten hacerse una idea aproximada:

«Bajo el sobaco sostiene un tamboril en forma de florero» (acotación inicial del Exordio, p. 559). También produce distancia el ataque fanático a «los perros judíos» y «los perros cristianos» (p. 560) con el que parte Baba en el Exordio. En relación con el universo registrado en las catorce aguafuertes, la pieza teatral funciona como un centro de confluencia, síntesis y saturación de todo lo visto, una suerte de «condensado» de la experiencia africana, en el plano real y en el mítico. Mientras la crítica busca señalarle un corrimiento de su poética habitual —desplazamiento que Arlt concretaría a costa de la endeblez de la pieza—,⁴¹ el autor de *África* parece responder a un criterio más abierto y desafiante, en cierta medida complementario con la tesis de Borges sobre el escritor argentino y la tradición: «Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo».⁴² Pueden hallarse puntos de contacto entre *África* y los cuentos anteriores de *Historia universal de la infamia* (1935).

Un procedimiento central de efecto de extrañamiento radica en que los acontecimientos relatados en *África* siguen una lógica vinculada a un fundamento de valor religioso: el islam. El drama está sembrado de citas del texto sagrado, proverbios, consejos, refranes que entroncan con esa visión de mundo religiosa. Es justamente la religión el puente entre realidad y mito. Arlt marca una permanente extensión de la religión a todos los sucesos y casos de la vida cotidiana que modifica la noción de justicia occidental. De esta manera instala una violencia sin reparo, sin contención, en servicio de un principio religioso, ya se vea encarnada la voluntad de Alá en los mandatos políticos del Califa, las bondades del señor Hussein o las reglas que impone el Corán. La violencia descarnada de fundamento religioso habilita la desaparición del carácter de obscenidad y la mostración en escena de la tortura y la muerte. El padre de El Mockri no tiene reparos en mandar asesinar ante sus ojos a su hijo, porque éste ha traicionado al Califa a favor de los nacionalistas. Un *tragema* occidental —el padre mata al hijo, el filicidio— que pierde su dimensión trágica en el fundamento de valor religioso: el hombre se debe a Alá, no a su familia. De la misma manera se flagela primero y luego se asesina a la sirvienta Menana porque «lo traiciona a nuestro señor» (p. 589). «Menana es turca (...) Tú debes ser hija de árabes por la fidelidad que guardas a tu señor», le dice el eunuco Salem a Axuxa la Carbonera (p. 589). Finalmente, en el acto quinto, la tortura y amputación del pie de Mahomet. Acontecimientos que actualizan, tamizados por el filtro del mito y la voluntad de los «milagros» (como el de la pierna de Hussein el Cojo en el cierre de la obra), reelaborados por la imaginación en el relato de Baba, una forma religiosa de comprender lo real y habitar el mundo.

Por otra parte, en *África* no todo pertenece a la dimensión cultural del otro. En estos personajes Arlt metaforiza la propia identidad: sus personajes porteños se parecen en muchos aspectos a los marroquíes. *África* es la pieza donde más se condensa y acumula un tópico central de la narrativa arltiana: la traición.⁴³ El Mockri —nacionalista— traiciona al Califa y en consecuencia a su padre; el padre traiciona al hijo; el espionaje es una mecánica de traición; Menana traiciona a Hussein y Axuxa a Menana; Mohamet traiciona a Rahutia y el hermano de El Mockri traiciona a Mohamet; Mohamet intenta traicionar a Hussein con el ardid de los diamantes. El espacio cultural árabe multiplica, libera y justifica la práctica de la traición, así como la de la violencia. «Cuanto más vasto es el terror de tu cuerpo, más profunda es mi satisfacción», expresa con placer Hussein (p. 617) en la medida en que siente que cumple con el proverbio «Pagarás la cabeza con la cabeza, el diente con el diente, el ojo con el ojo» (p. 613-614 y 615). Instaure, en

suma, otro régimen de justicia poética. Pero esa violencia desmedida se parece en mucho a la de las «fieras» y los «monstruos» de las novelas y relatos argentinos. Con la justicia poética de África Arlt continúa su indagación en la «fenomenología del mal» (Masotta) y profundiza su tarea de «introducir una gran crisis en el juicio valorativo sobre el mal». ⁴⁴ Tal vez sea el territorio africano lo más parecido a la «isla desierta» con la que sueñan los personajes de la pieza homónima. Recordemos la danza liberadora de los oficinistas poco antes del final (*La isla desierta*, p. 555-556) y pongámosla en relación con el aguafuerte «El narrador de cuentos»: «Uno, a pesar de la mugre, de los parásitos y del hedor, está bien... respira... Es como si se encontrara en un sanatorio de bestialidad profunda que le curara de esa larga y terrible enfermedad que se llama civilización» (ed. cit., p. 316).

Metáfora de sí, África se transforma en la Argentina. África es tan inesperada como sacudidora metáfora nacional, porque la bestialidad, la violencia, la tortura, la muerte, la traición, la puesta entre paréntesis de los supuestos «valores occidentales», la ignorancia no le son ajenos.

El Teatro del Pueblo es consciente de la novedad que la dramaturgia de Roberto Arlt trae al teatro nacional. Así lo expresa Pedro González en «África de Arlt», un extenso artículo publicado en *Conducta* (n. 1, julio de 1938, p. 29), órgano del Teatro del Pueblo, donde se afirma: «Roberto Arlt está probando que es el dramaturgo de hoy (...) Su imaginación es prodigiosa, sus criaturas sorprenden y conmueven, sus bárbaras disonancias despiertan al espectador adormilado desde hace años en su butaca (...) arranca alaridos de envidia a los «prestigiosos dramaturgos» que todavía escriben admonitorios discursos dialogados, a lo Ibsen». ⁴⁵

Y es mérito de una formación del teatro independiente haber propiciado el encuentro entre esta compleja pieza de Arlt y los espectadores argentinos.

NOTAS

1. Entre muchos otros textos de Leónidas Barletta, destaquemos dos libros de síntesis: *Viejo y nuevo teatro*. Buenos Aires; Eurindia, 1960; *Teatro. Manual del director*. Buenos Aires: Stilcograf, 1969.
2. MARIAL, José. *El teatro independiente*. Buenos Aires, Alpe, 1955.
3. ORDAZ, Luis. *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Futuro, 1946. Segunda edición ampliada: *Leviatán*, 1957.
4. AGILDA, Enrique. *El alma del teatro independiente*. Buenos Aires: Intercop, 1960.
5. TIRRI, Néstor. *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla, 1973.
6. LARRA, Raúl. *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta, 1978.
7. MARIAL, José. *Teatro y país*. Buenos Aires: Agón, 1984.
8. ASQUINI, Pedro. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Editorial Rescate, 1990; *El teatro, ¡qué pasión!* Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2003.
9. Nos referimos a los tres fascículos de Luis Ordaz sobre «El teatro independiente», en AA.VV. «Historia de la literatura argentina». Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. Más tarde fueron reeditados en su *Historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 1999, p. 331-406.

10. FOSTER, David W. *The Argentine Teatro Independiente (1930-1965)*. York, South Carolina: Spanish Literature Publishing Company, 1986.
11. CALATAYUD, Osvaldo. *Bonorinoalsetecientos*. Buenos Aires: Catari, 2000.
12. MOSET, José. *Trotatablas. Eugenio Filippelli*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores, 1994.
13. PELLETTIERI, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997. Dir., *Historia del teatro argentino*, tomo IV, Buenos Aires, Galerna, 2003.
14. OBARRIO, Estela. *Teatro Fray Mocho (1950-1962)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 1998.
15. RISETTI, Ricardo. *Memorias del Teatro Independiente Argentino 1930-1970* Buenos Aires. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
16. GOROSTIZA, Carlos. *El merodeador enmascarado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
17. Véase al respecto nuestra tesis doctoral inédita «El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política (1961-2003)».
18. Es importante aclarar que hay otra vertiente que resulta complementaria con los valores organizativos e ideológicos del teatro independiente.
19. ROLLAND, Romain. *Teatro completo*. Tomo I. Buenos Aires: Hachette, 1959.
20. LOTMAN, Iurij. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Península, 1988.
21. Para la consideración de las poéticas como metáforas epistemológicas, seguimos a Umberto Eco: «El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como "metáfora epistemológica", es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja —a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad». ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1984, p. 88-89. Véase al respecto: DUBATTI, J. *El teatro laberinto*. Buenos Aires: Atuel, 1999, p. 11-12; y «Cultura, teatro y metáfora epistemológica». *Cuadernos de Historia y Teoría Teatral*. [CIHTT, UBA] n. 1 (agosto de 1999), p. 5-20; o en *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*. [Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires] n. 8 (1998), p. 35-48.
22. Sobre el viaje de Arlt en España y África, véanse: SAÍTTA, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000, p. 136-171; y BORRÉ, Omar. *Roberto Arlt, su vida y su obra*. Buenos Aires: Planeta, 2000, p. 237- 242 [capítulo: «Aguafuertes españolas»].
23. Hablamos de intratextualidad cuando los procesos intertextuales operan sobre textos del mismo autor. Seguimos al respecto a: MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
24. SAÍTTA, Sylvia. *Ibídem*. «Bibliografía de Roberto Arlt. Publicaciones en orden cronológico», p. 296-297.
25. ARLT, Roberto. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996 [edición a cargo de Ricardo Piglia y Omar Borré]. Véase especialmente: BORRÉ, Omar. «Nota a esta edición», p. 615-630.
26. Citamos las aguafuertes y las piezas teatrales por la edición: *Obra completa*. Tomo II. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981.

27. Al respecto, remitimos a las observaciones que Omar Borré realiza sobre los mecanismos de reescritura en la edición de los *Cuentos completos* citada en nota 25.
28. LOIS, Elida. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
29. Sobre las relaciones entre experiencia de viaje y experiencia de escritura en la literatura no ficcional y en la variable específica del relato testimonial, véase: DUBATTI, J. «Literatura de viajes y teatro comparado». En: *El teatro laberinto*. [ed. cit.], p. 41-48.
30. LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Ameghino, 1998, p. 107.
31. ARLT, Mirta; BORRÉ, Omar. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984, p. 97.
32. Sobre la recepción crítica de *África*, véase: BORRÉ, Omar. «De la crítica: El Teatro del Pueblo». En: *Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio, cronología y bibliografía*. Buenos Aires: Ediciones América Libre, 1996, p. 64-70.
33. CASTAGNINO, Raúl H. *El teatro de Roberto Arlt*. Universidad Nacional de La Plata, 1964, p. 65.
34. AA.VV. *Cuenteros y cuentacuentos. De lo espontáneo a lo profesional*. Buenos Aires: Fundación El Libro; ALIJA; Fundación Salottiana, 2000, p. 114-124.
35. LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. Stephen Mitchell & Gregory Nagy; Cambridge/London; Harvard University Press, 2001. [Contiene un cd-room con audio y vídeo].
36. ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel. *El narrador en el teatro*. Universidad de Santiago de Compostela, 1997, p. 27 y siguientes.
37. CARBONELLY CORTÉS, Ovidi. *Traducir al otro. Traducción, exotismo y poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997 (Escuela de Traductores de Toledo; 2).
38. Que recién triunfará en 1956, catorce años después de la muerte de Arlt.
39. LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Ameghino, 1998, p. 107.
40. Según Omar Borré, este texto fue publicado el 23 de enero de 1937 en *El Hogar* junto con el cuento «La aventura de Baba en Dimisch Esh Sham» (en su citada edición a los *Cuentos completos* de Arlt, p. 620).
41. Por ejemplo, Raúl H. Castagnino, en su *El teatro de Roberto Arlt*, ed. cit., p. 69.
42. BORGES, Jorge Luis. «El escritor argentino y la tradición». En: *Discusión* [incluido en *Obras completas*] Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 274.
43. Seguimos al respecto a MASOTTA, Óscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
44. GONZÁLEZ, Horacio. *Arlt, política y locura*. Buenos Aires: Colihue, 1996, p. 7.
45. Citado por Omar Borré en *Arlt y la crítica (1926-1990)*, ed. cit., p. 66.