



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

LETRAS LATINOAMERICANAS

**EL "ORIENTALISMO PERIFÉRICO" DE ROBERTO ARLT:  
EL MARRUECOS DE ENTREGUERRAS EN *EL CRIADOR DE GORILAS*  
Y EN *LAS AGUAFUERTES ESPAÑOLAS***

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS LATINOAMERICANAS)

**PRESENTA:**

JORGE ANDRÉS KASEP RODRÍGUEZ

TUTORA: DRA. MARÍA BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., OCTUBRE DE 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

Quiero agradecer a mis padres, con quienes siempre he podido compartir mis gustos e inquietudes, y nunca han dejado de apoyarme en cada uno de mis proyectos. A Eli, que con su amor y entusiasmo inmensos me ha escuchado y me ha dado la confianza que a veces me hace falta. A mi hermana Graciela, que en cada entrañable encuentro renueva mis ánimos.

Agradezco a la Dra. Begoña Pulido, por la gran ayuda que siempre me brindaron sus lecturas y consejos oportunos. A las Dras. Yanna Hadatty y Liliana Weinberg, y a los Dres. José Serrato y Ricardo Chaves, por las atinadas aportaciones y correcciones que cada quien me hizo en su lectura de la presente investigación, pues me ayudaron a darle mayor claridad y precisión.

Especialmente por lo que ha significado vivir bajo el contexto de la pandemia actual, agradezco a quienes, con su gran amistad y cariño, me ayudaron y me hicieron sentir acompañado a lo largo de este proceso, aunque la mayoría de las veces sólo fuera posible a distancia. En particular quiero agradecer a Nancy, por la disposición que siempre tuvo para ayudarme en la investigación, pero sobre todo por las refrescantes pláticas acompañadas de alguna buena bebida. A Julia, por las entrañables charlas de literatura y tantos otros temas, primero de camino a los partidos de fútbol, pero después también en la pantalla. A David, a quien, a pesar del tiempo que ha pasado sin que podamos vernos, siempre tengo presente por la unión especial que tenemos más allá de las letras. El entusiasmo que hubo detrás de este trabajo también se lo debo a todos ustedes.

## Índice

Introducción. Roberto Arlt en Marruecos, ¿lugares comunes o visiones renovadas de un orientalismo “periférico”?	4
Capítulo 1. El periodismo moderno y la construcción exótica del espacio colonial	40
1.1 El relato de viajes como práctica discursiva	40
1.2 “Tánger” o la crónica de un “mito cultural”	47
1.3 “Tetuán, ciudad de doble personalidad”, entre la crónica y la ficción	61
Capítulo 2. Narración oral y modernidad	77
2.1 Manifestaciones de la oralidad en “El narrador de cuentos”	78
2.2 El narrador tradicional en “La aventura de Baba en Dimish Esh Sham”	93
2.3 La narración oral en <i>El criador de gorilas</i> : descentramiento del sujeto occidental	103
Capítulo 3. El estereotipo colonial de la mujer marroquí	115
3.1 Lo exótico en la literatura de viajes: un legado del estereotipo ambivalente	116
3.2 La mujer marroquí en las “aguafuertes”	124
3.3 La mujer marroquí en <i>El criador de gorilas</i>	141
Conclusiones	153
Bibliografía	167

## Introducción. Roberto Arlt en Marruecos, ¿lugares comunes o visiones renovadas de un orientalismo “periférico”?

La modernidad, que si bien no está estrictamente delimitada por un comienzo y un final específicos sí puede situársela temporalmente, más que un periodo histórico, si seguimos a Marshall Berman en su afamado libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, es la experiencia vital de todo humano determinada por la desorbitante aceleración de diversos procesos tecnológicos e industriales, cuyos efectos emergen en cada campo de la actividad social y cultural, pública y privada, tanto en la guerra como en la paz. Esta experiencia se vuelve más compleja en cuanto que la modernidad no se desarrolla de la misma manera en distintos lugares, y aunque puede rastrearse su origen en la expansión económica y política de las naciones hegemónicas occidentales, su indispensable interacción con sociedades periféricas ha generado muy variadas relaciones. En un capítulo que estudia el caso de la Rusia zarista del siglo XIX, sugerentemente titulado “San Petersburgo: el modernismo del subdesarrollo”, el propio Berman fue uno de los primeros en observar el desplazamiento de la modernidad hacia una nación que, a diferencia de Estados Unidos y las principales potencias europeas, no presentaba las mismas condiciones socio-económicas para su eclosión.

Asimismo, para finales de los años 80, García Canclini (1989) analiza la situación latinoamericana en términos de “culturas híbridas”, mientras que Beatriz Sarlo (1988) piensa en el ámbito específicamente porteño como una “modernidad periférica”, donde se puede notar que, pese a tratarse de sociedades que durante el siglo XIX habían alcanzado su independencia política de las potencias europeas, en variable medida mantenían respecto a ellas una profunda dependencia cultural. Aunque dichos conceptos den pauta para

comprender mejor la complejidad de esta experiencia histórica, hay que tener en cuenta que no es posible generalizar bajo parámetros similares todos los procesos globales que, más allá de las fronteras hegemónicas de Occidente, se extienden sobre los márgenes de la modernidad.

En el campo literario, que da cuenta de un variadísimo registro en que se ha manifestado este fenómeno, merece mayor atención de la que ha recibido el caso de Roberto Arlt; no me refiero a la faceta más reconocida de su obra, circunscrita a sus novelas y sus crónicas sobre Buenos Aires, denominadas “aguafuertes” porteñas, y de las cuales se sabe bien que suponen un valioso producto literario en torno a la experiencia periférica de la modernidad rioplatense, sino a aquellos textos que, en diferentes momentos, fueron resultado de su breve pero decisivo viaje a Marruecos en 1935, consistentes en una serie particular de cuentos y “aguafuertes” que indagan, desde su representación narrativa, aspectos conflictivos de una modernidad globalizada y heterogénea. No hay duda de que la visita al norte africano debió ser una experiencia sumamente estimulante para la escritura de Arlt, sin embargo, y tomando en cuenta la desatención en que dicha faceta ha caído, se vuelve necesario preguntarse, ¿hasta qué punto estas nuevas condiciones dan lugar a una narrativa ficcional y periodística distintiva de su producción previa?, ¿qué tanto pueden asimilarse sus recursos formales y estéticos y la profundidad de sus temas con lo que había publicado en Buenos Aires?, y en caso de que impliquen una nueva óptica literaria dentro de la obra Arlt, ¿qué lega a la tradición argentina, o a otras tradiciones literarias que la cruzan?

En términos generales, estas son las principales interrogantes que guían los ejes de la presente investigación, pues mi intención no sólo es profundizar en los textos mencionados como una etapa particular en la escritura de Arlt, sino también comprender mejor las relaciones de convergencia y ruptura que establece con otras facetas de su obra, ampliar una

visión crítica que la mayoría de las veces se ha enfocado principalmente en su producción de los años 20, relegando en buena medida lo que supone su incursión literaria y periodística en un plano internacional y no únicamente porteño. Como se podrá apreciar en este trabajo, a la luz de determinadas corrientes críticas y teóricas recientes esta vertiente puede tener un lugar relevante en la recepción actual de la obra de Arlt.

En mi opinión, uno de los aspectos que comporta mayor interés en este conjunto es la confrontación de dos “periferias” distintas, la rioplatense y la magrebí, como un signo conflictivo de la modernidad que se proyecta en la propia escritura, no tanto porque Arlt pueda y busque situarse discursivamente desde cada una de estas latitudes, pues no deja de tratarse de un escritor evidentemente occidental, sino porque, en un espacio tan distinto como el Marruecos colonizado, su discurso narrativo sólo puede recurrir a los códigos familiares de una modernidad con la que, sin embargo, llega a ser incisivamente crítico, pero que a su vez se muestra, quizá con mayor claridad que en su obra previa, como parte inseparable de su formación intelectual. De esta manera, la estadía de Arlt en Marruecos implica una incursión literaria –más conflictiva de lo que muchas veces se ha querido admitir– en una tradición tan diversa y arraigada como el orientalismo, lo que supone el uso de determinados paradigmas occidentales en los que, tanto por su condición periférica de escritor formado en la nueva prensa argentina, como por el impacto de su experiencia en un entorno colonial, se debate entre la continuidad de los tópicos tradicionales y sus desvíos ideológicos, en parte producidos por aquella creciente incertidumbre que caracterizó el campo político y cultural de Occidente en los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Dado este contexto, y mediante el análisis literario de algunos cuentos de *El criador de gorilas*, publicado en 1941, y de las crónicas de Marruecos publicadas en el tomo de las *Aguafuertes*

*españolas* de 1936,<sup>1</sup> la presente investigación se propone rastrear en Arlt las posibles señales de una crisis en el seno mismo del orientalismo como fuente de conocimiento y representación o, por el contrario, la prolongación de sus motivos tradicionales en una época que en distintos ámbitos experimentaba a gran velocidad cambios radicales.

### **Arlt y su relación ambigua con la “modernidad periférica”**

Cabe aclarar que, en virtud de los temas a tratar, resulta necesaria la extensión un tanto prolongada de este apartado introductorio, pues antes de precisar la situación que atravesaba el orientalismo en el campo cultural argentino, y particularmente los cambios que experimentó en las primeras décadas del siglo XX, es conveniente analizar los aspectos más importantes del lugar en el que Arlt se define como escritor y sus relaciones con los principales fenómenos literarios de la época en Argentina, sobre todo aquellos que se vinculan con un incipiente periodismo de masas, pues en buena parte determinan las condiciones en que, mediante los textos que nos interesan, Arlt se va a posicionar dentro del orientalismo.

Es bien sabido que los inicios de Arlt como escritor se caracterizan por dificultades económicas que, a la par de una práctica literaria marcada por numerosas críticas y rechazos,<sup>2</sup> le llevaron a desempeñar diversos trabajos ajenos al ámbito de las letras. Sin embargo, su

---

<sup>1</sup> La edición de las *Aguafuertes españolas* que aquí se emplea es una publicación reciente (2015) de Hermida Editores, la cual altera ligeramente su título original: *Aguafuertes (andaluzas, marroquíes, gallegas, asturianas, vascas y madrileñas)*. Aunque, salvo excepciones a aclarar, nos remitamos a esta edición, para evitar confusiones con los diversos tomos de otras “aguafuertes” seguiremos aludiendo y citando estos textos bajo su título original.

<sup>2</sup> Quizá el ejemplo más ilustrador de estos avatares sea el de la recepción de *El juguete rabioso*, la primera novela de Arlt, pues al cabo de cuatro años de rechazos pudo ser publicada en 1926, contando con el apoyo, cabe aclarar, de una figura influyente como Ricardo Güiraldes. No obstante, la novela fue objeto, salvo algunas excepciones, de omisiones y comentarios lapidarios, según indica Marina Letourneur: “En la revista de vanguardia *Martín Fierro*, no hablan de Arlt, *La Vanguardia* no da cuenta en 1926-1927 de la publicación de *El juguete rabioso*, *La Razón* tampoco. Elías Castelnuovo, de la editorial *Claridad*, rechazó el manuscrito” (150). Sobre una revisión más detallada de este proceso editorial, véase el capítulo “‘Recuerdos del adolescente’ (1922). Notas sobre un fragmento recuperado de *El juguete rabioso*”, en Corral (2009).

formación no constituye una línea precisamente marginal, pues se inserta en el marco mayor de la “profesionalización” del escritor por el que pasaron otros autores desde finales del siglo XIX, como una de las numerosas consecuencias de la modernización acelerada que, según indica el trabajo pionero de Jorge B. Rivera, experimentó la capital argentina:

Las transformaciones modernizadoras que se han producido en el país a partir de 1880 (desarrollo urbano, consolidación de la clase media, alfabetización, inmigración, aparición y crecimiento de una incipiente industria cultural, etc.) unidas a la idea de la autonomía del escritor y del hecho literario, a la novedosa imagen del trabajo de creación como actividad autárquica y válida por sí misma (en una hipotética división del trabajo intelectual y de los campos de la cultura), tienden a afirmar paulatinamente el hecho de la “profesionalización” del escritor, que aspira a obtener prestigio, poder social y cierta independencia económica a partir de su trabajo como tal. (337)

Si los principales escritores argentinos, antes de la década señalada por Rivera, también tienen una impetuosa actividad política que se proyecta sustancialmente en su producción literaria, todas aquellas “transformaciones modernizadoras” constituyen un factor imprescindible en la emancipación del ámbito cultural de sus claves abiertamente ideológicas, pues tiene como consecuencia principal la paulatina ampliación y, por tanto, diversificación del público lector. Este proceso resulta decisivo en la formación y estructuración de las instancias culturales que tejen los valores propios del campo intelectual, como sugiere Bourdieu en un célebre texto que, si bien se refiere al caso francés, en buena parte puede pensarse en relación a este momento de la vida rioplatense: “a medida [...] que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas (en adelante mediatizadas por la estructura del campo), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural” (138). El crecimiento del público lector, así como de las instancias culturales y sus medios de difusión —entre los que ocupa un papel relevante la implementación de nuevos contenidos y formatos en el periodismo—, no sólo es

importante en el marco general de la “profesionalización” del escritor, sino también, como veremos, en la particular relación que Arlt establece con esta cultura de masas y sus formas de legitimación.

Naturalmente, el crecimiento que va adquiriendo el campo intelectual implica la multiplicación de diversa índole de instancias de legitimación que, si bien componen, según Bourdieu (1979), una suerte de unidad objetiva en torno a una jerarquía de valores y preocupaciones contextuales, no se traduce en movimientos homogéneos, por el contrario, se produce una gran variedad de visiones que tejen la complejidad del ámbito cultural. En el caso de las primeras décadas del siglo XX argentino, como señala Sarlo, la fundación de revistas como órganos de difusión institucionales o de grupos con afinidades intelectuales hace visible la intervención en la escena pública de las diversas corrientes literarias: “Ellas diseñan estrategias y allí se definen las formas de coexistencia o conflicto entre diferentes facciones del campo cultural. Algunas de las invenciones estéticas del periodo pasaron por revistas: desde el criollismo urbano de vanguardia, que difunde *Martín Fierro*, a la fusión de revolución estética y revolución política que esgrime *Contra*” (1988, 27).

Aunque los escritores publicaban con cierta frecuencia en varias de las revistas que aparecieron en la época, a veces con posturas encontradas, hasta hace no muchos años —pues esta perspectiva ha ido cambiando— la crítica había distinguido tradicionalmente dos corrientes literarias predominantes: la del grupo de Florida, con un perfil marcadamente cosmopolita y vanguardista que puede observarse en las publicaciones de *Proa*, y la del grupo de Boedo, amparado en el pensamiento de izquierda y el realismo social que refleja *Claridad*. A diferencia de algunas de las figuras literarias más importantes en esos años, y aunque Arlt llegara a participar de sus discusiones y manifestara mayor afinidad con los de Boedo, su

práctica literaria nunca reflejó una inclinación clara hacia alguna de estas tendencias, como puede colegirse, según lo precisa Rose Corral, de su aparición en diversas publicaciones:

no publica nada en *Martín Fierro* aunque sí en *Proa*, y anticipa un capítulo de *Los siete locos* en *Pulso*, otra efímera revista de vanguardia dirigida por Alberto Hidalgo. Pero tampoco actúa clara e incondicionalmente junto a los boedistas en la revista *Claridad*, [...] cuya editorial se encarga de reimprimir *El juguete rabioso* y *Los siete locos* y de publicar asimismo la primera edición de *Los lanzallamas*. (2009, 20)

Arlt, como se puede apreciar, no se excluía completamente de estos tribunales de legitimación específicamente literaria; sin embargo, su posicionamiento en el campo intelectual no parece que busque delegarlo, al menos en buena parte, a estas instancias. Posiblemente, la famosa dificultad de considerarlo como un escritor de las vanguardias o del realismo social estriba en cierta medida en que son otro tipo de espacios aquellos en los que proyecta con mayor claridad su figura autoral.

Por supuesto, toda mercancía cultural se debe en buen grado a los lectores que la consumen, pero así como surgen variadas tendencias intelectuales, el público mismo no permanece homogéneo, sino que también su demanda se diversifica en distintos tipos de intereses que, al menos en parte, muchas veces se encuentran determinados por el capital cultural que caracteriza a cada clase social.<sup>3</sup> Es así como, frente a toda aquella serie de revistas específicamente literarias, formadas en torno a figuras como autoridades en el área e incluso, como vimos, a movimientos concretos del momento<sup>4</sup>, surgen también

---

<sup>3</sup> Un ejemplo literario que ilustra muy bien este aspecto podemos apreciarlo en la postura que Arlt tiene respecto a la traducción de obras extranjeras, pues hace plenamente visible las divisiones sociales y culturales que caracterizan al campo intelectual, tanto por constituir un factor de “democratización” cultural como por la elección de determinados autores. Como indica Corral,

[Arlt] advierte pronto la existencia de una doble legalidad: desde la perspectiva de la “alta cultura” habría lecturas legítimas de autores extranjeros, las que llevan a cabo los que pueden leer en inglés o en francés, y que corresponden a una élite cultural y social minoritaria. Y habría también apropiaciones ilegítimas, de los que leen traducciones: las traducciones masivas de la editorial Claridad, por ejemplo, que difunden otro tipo de literatura, obras de Henri Barbusse (*El fuego*) o Erich María Remarque (*Sin novedad en el frente*). (2009, 25)

<sup>4</sup> Respecto a este tipo de publicaciones, además de su contenido, Rivera puntualiza características reveladoras de su producción: “tanto *Claridad* como *Nosotros* y *Martín Fierro* son revistas en última instancia ‘especializadas’, que satisfacen apetitos y requerimientos muy específicos a través de mecanismos y fórmulas eminentemente ‘profesionales’ (estructura de

publicaciones caracterizadas por contenidos mucho más heterogéneos, al alcance de un lector que no requería necesariamente la competencia que exige el campo intelectual sino, a decir de Rivera, la de “otro campo, el de las revistas y los *magazines* ‘no especializados’, manipulados por criterios estrictamente comerciales y periodísticos” (379).

En este sentido, también se dan las condiciones para que se geste lo que Rivera llama el “periodismo popular”, cuya figura central sea probablemente el editor Natalio Botana a partir de la fundación del periódico *Crítica* en 1913, el cual buscaba, en oposición al estilo solemne y serio del periodismo tradicional, dar prioridad al tono ameno e incluso sensacionalista para captar la atención de cualquier espectador, así como a un amplio y versátil espectro de noticias y temas de interés popular.<sup>5</sup> El hecho de que, en función de su contenido y del público al que se dirigen, puedan distinguirse claramente publicaciones como las revistas literarias de periódicos populares o *magazines* “no especializados”, no se traduce necesariamente en una correlativa división esquemática de la posición que ocuparon diversos escritores en el campo intelectual; por el contrario, podemos encontrar numerosos cruces y traslados, como lo registra el propio diario *Crítica*, pues durante la década de los 20 Botana recluta, en búsqueda de plumas habilidosas y desenvueltas, a algunos autores “martinferristas” para sus columnas, de tal manera que incluso Borges llega a dirigir el

---

redacción, nivel de los materiales, tiraje, calidad gráfica, canales de distribución, pago de colaboraciones, precio, etc.)” (378-379).

<sup>5</sup> Rivera ofrece una visión más completa y pormenorizada de las características e innovaciones que el nuevo “periodismo popular” habría introducido:

Se puede afirmar que Botana exploró todos los rubros del periodismo e inventó indudablemente algunos: la redacción atractiva y agresiva de los titulares, la falta de ampulosidad, las historias de interés humano, la utilización de materiales gráficos con un sentido moderno del diseño y la función, la valorización de las ilustraciones (que dejan de cumplir el rol de pasivas “acompañantes” de la noticia), el “olfato” para la elección de colaboradores, la amenidad y el entretenimiento, el uso de la historieta [...], la cobertura informativa “completa”, la crónica policial, la viñeta costumbrista, el gran desarrollo de la crónica deportiva y el turf, etc. Se puede afirmar, también, que Botana exploró no pocos de los vicios del periodismo moderno, y que fueron justas, en este sentido, muchas de las críticas que se le formularon. (373)

suplemento literario del periódico, así como también Arlt lleva a cabo algunas crónicas de la innovadora sección policial (Rivera, 371-373).

Sin embargo, esta parcela periodística no supuso para Arlt simplemente una actividad alternativa o paralela a su labor literaria, a diferencia de varios escritores que la orientaron principalmente a las publicaciones especializadas, sino que apuntaló profundamente su faceta creadora, no sólo por los múltiples cruces con el “periodismo popular” que experimenta su ficción, sino porque también la define en su relación determinante con la cultura de masas. No resulta casual que la gran mayoría de sus crónicas y cuentos, de los cuales apenas unos cuantos se difundieron posteriormente en libros recopilatorios, fueran publicados originalmente en el diario *El Mundo*, fundado en 1928, y en las revistas “no especializadas” de *El Hogar y Mundo Argentino*, publicaciones que pertenecían a la Editorial Haynes (Rivera, 379) y que llegaban a amplios sectores del público lector. Así lo constata Sarlo al comentar las intenciones y lineamientos, muy parecidos a los del diario *Crítica*, que se planteó *El Mundo* para incursionar en un periodismo que resultaría sumamente exitoso:

*El Mundo* quiere diferenciarse de los diarios de ‘señores’, los órganos escritos y leídos por la clase política y los sectores ilustrados. Proporciona un material configurado sobre la base de artículos breves, que pueden ser consumidos por entero durante los viajes al trabajo, en la plataforma del tranvía o los vagones de tren y subterráneo. [...] Ritmo, rapidez, novedades insólitas, hechos policiales, miscelánea, secciones dedicadas al deporte, el cine, la mujer, la vida cotidiana, los niños, configuran las pautas y el formato del nuevo periodismo para sectores medios y populares. (1988, 20)

De esta manera, si juzgamos el tipo de publicaciones donde frecuentemente aparecía su nombre, Arlt buscaba vincularse con un rango amplio de lectores que, como hemos visto, en buena parte había surgido desde finales del siglo XIX, a consecuencia de una creciente alfabetización de la clase trabajadora y de las migraciones masivas (tanto desde el interior

como el extranjero) hacia las grandes urbes.<sup>6</sup> Al respecto, podemos retomar una cuestión que se plantea Bourdieu y cuya respuesta, lejos de ser definitiva, queda abierta a diversas manifestaciones: “cabe preguntarse si hay que considerar la revolución estética que se afirma en la teoría de la realidad superior del arte y del genio autónomo, como una simple ideología compensatoria suscitada por la amenaza que la sociedad industrial y la industrialización de la sociedad intelectual hacen pesar sobre la autonomía de la creación artística...” (141). En el caso argentino, aunque efectivamente algunos autores otorgaban un valor superior a la autonomía artística y celebraban el culto al genio creador, sobre todo a inicios del proceso de “profesionalización” (Rivera, 351), muchas figuras de la época no se distanciaron completamente de esta masificación de la industria cultural e incluso, como puede suponerse, para Arlt representó un medio de legitimación de amplias y estimulantes posibilidades literarias. La configuración de los medios masivos para un nuevo público, consumidor potencial de una variedad de intereses que rebasaban lo entendido como específicamente literario, dio pauta en diversos autores a innovadoras búsquedas estéticas, según afirma Rivera: “toda una línea de escritores y de artistas se dedicará a explorar, analizar e interpretar de manera más adecuada y creadora el amplio espectro que abren los *medios* y el naciente periodismo masivo” (357).

Arlt desarrolla esta proyección autoral en relación con sus propios orígenes, pues desde su más temprana formación, como hijo de inmigrantes con una “deficiente” competencia lingüística y en una situación económica precaria, se presenta como un escritor

---

<sup>6</sup> Mónica Bernabé da cuenta de la cercanía que podía comportar este contacto para Arlt con relación a su escritura periodística:

La crónica para Arlt constituyó una fuente de ingresos, un recurso para ganar un sueldo. También fue un medio para promocionarse, una vidriera desde la cual construyó su figura de autor (y también su autoridad). [...] En el trayecto que se inicia en 1928, día a día, podemos apreciar cómo el cronista deviene personaje mediático: sus lectores le escriben pilas de cartas pidiéndole consejos, contándole historias, solicitándole ayuda. Lo llaman por teléfono a la redacción para conocer su opinión respecto a algún suceso resonante... (142)

culturalmente familiarizado con las diversas inquietudes populares e incluso con la expresividad de su habla.<sup>7</sup> Si, por un lado, las élites intelectuales podían celebrar la modernización cultural de Buenos Aires y sus medios de comunicación, también rechazaban, por el otro, sus efectos de movilidad y migración masiva que, desde el uso mismo del lenguaje, propiciaban un desarraigo de la identidad nacional.<sup>8</sup> Arlt registrará este fenómeno precisamente como estrategia de legitimación de su propia escritura: “La defensa de Arlt en lo que toca a lo nacional [...], la dará en el terreno del lenguaje, pugnando por una lengua viva, actual, el ‘idioma de los argentinos’ hablado en las calles de la ciudad. Se opone en sus ‘aguafuertes’ a los gramáticos de la lengua, a los defensores puristas de la norma del español e inicia lo que llama con humor ‘estudios de filología lunfarda’...” (Corral, 2009, 26). Como catalizadora de una escritura literaria, esta “lengua viva” de los argentinos se compenetra con algunos aspectos de la cultura de masas, como cabe imaginar, segregados de las instancias letradas durante las primeras décadas del siglo XX argentino, en tanto configuraban diversos tipos de intereses populares y, según lo plantea Sarlo, “elementos no completamente formalizados de la imaginación, [...] dimensiones no políticas ni ideológico-políticas de la cultura popular, barrial, de capas medias, entendiendo por ésta a la de sectores urbanos de origen criollo e inmigratorio...” (1997, 11). En una lectura sugerente, Sarlo define estos

---

<sup>7</sup> Cabe rescatar los comentarios de Letourneur al respecto: “Recordemos también que Arlt venía de una familia de inmigrantes que nunca llegó a hablar bien el español: ‘El modelo de la lengua que se practicaba en la sobremesa de su hogar está viciado de deformaciones sintácticas, de declinaciones defectuosas propias del alemán y del italiano que hablaban sus padres’. Según su amigo Roberto Mariani, Arlt escribía como hablaba, con un lenguaje en el que se mezclaban voces muy castizas con otras del lunfardo.” (150).

<sup>8</sup> Letourneur expone un claro y elocuente ejemplo de esta postura predominante, y que si bien precede en algunos años a la actividad literaria de Arlt, su carácter institucional demuestra qué tan profundamente arraigada se encontraba en el campo intelectual:

El 7 de junio de 1913 tuvo lugar la clase inaugural de la primera cátedra de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires, a cargo de su rector Ricardo Rojas. Éste emprendió la elaboración de la tradición literaria nacional en reacción a la sensación de crisis de la identidad que sentía debida a la incorporación acelerada y masiva de inmigrantes europeos al cuerpo de la sociedad argentina. Según Rojas, el desarraigo y el cosmopolitismo eran efectos dramáticos del proceso de modernización porque afectaban el criollismo. Este punto de vista era compartido por un sector decisivo de la élite intelectual de esos años... (147)

nuevos recursos como “saberes del pobre”, en los que Arlt observaría un contrapunto subversivo a los valores de la cultura institucionalizada:

Arlt escribe una respuesta a la cultura literaria de su tiempo. Cambia el vocabulario de la literatura, bajo el impacto de imágenes que provienen de las noticias de la Primera Guerra Mundial sobre armamento, de la metalurgia, la aviación, el cine o la divulgación científica. Estos temas ofrecen su espacio lexical para la construcción de imágenes expresionistas. Pero Arlt también traduce de otros sistemas de representación, ve Buenos Aires en el cine y en las fotografías extranjeras de las grandes metrópolis, encuentra en el paisaje urbano y en el vocabulario de los manuales técnicos una riqueza verbal marcada por la modernidad: su escritura pone en escena una respuesta al conflicto sobre las lenguas de la literatura. (1997, 53)

Esta variedad de representaciones visuales y conocimientos técnicos de índole popular, a los cuales habría que añadir una serie de géneros literarios vinculados al periodismo, como el folletín, la novela sentimental o la crónica policial, constituyen para Arlt un bagaje de discursos culturalmente marginales con los que, curiosamente, no busca como tal excluirse del campo intelectual, sino cuestionar desde el interior, mediante la incorporación de estos “sistemas de significación” en una escritura eminentemente literaria y en circuitos de publicación que así la reconocen, los términos y estrategias de legitimación instituidos.<sup>9</sup> En este sentido, Arlt encuentra en los medios masivos una relación con los sectores populares que trasciende la publicación periódica “no especializada” de sus cuentos y “aguafuertes”, pues no sólo reúne posteriormente algunos de ellos en el formato más prestigioso del libro, sino que determina formalmente la escritura narrativa de sus novelas, como Corral lo expone a profundidad en “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”: “En la redacción

---

<sup>9</sup> Bourdieu describe en términos generales las tensiones que, en el interior del campo intelectual, más inestable de lo que en su momento se puede apreciar, estas artes o prácticas marginales pueden desatar en sus mismas dinámicas:

A diferencia de una práctica legítima, una práctica en vía de legitimación plantea a los que se entregan a ella la cuestión de su propia legitimidad. Los que quieren romper con las reglas de la práctica común y rehúsan conferir a su actividad y a su producto la significación y la función acostumbradas, se ven constreñidos a crear íntegramente el sustituto (que no puede aparecer como tal) de lo que se ha dado, con la forma de certidumbre inmediata, a los fieles de la cultura legítima, a saber, el sentimiento de la legitimidad cultural de la práctica y todas las reiteraciones que le son solidarias, desde los modelos técnicos hasta las teorías estéticas. (162)

del periódico escribe tanto sus aguafuertes como sus novelas. [...] El contacto con Buenos Aires y sus gentes proveen al escritor de motivos, situaciones, atmósferas, imágenes, o sea, un abundante material que, apenas esbozado en las breves notas periodísticas, reaparece transformado en la ficción” (2009, 63).

De cierta manera, se debe a estos aspectos que la obra de Arlt sea vinculada parcialmente a la literatura de vanguardia, como lo constata su inclusión en la antología de Verani y Achugar,<sup>10</sup> para quienes sus obras de ficción, pese a que no suelen experimentar radicalmente con los elementos más visibles de la linealidad temporal o la identidad de los personajes, “responden a una eclosión de la unidad narrativa tradicional al privilegiar la introspección y la ensoñación” (Achugar, 28). Por supuesto, se trata de una introspección plenamente moderna que no sólo dispone del lenguaje de diversos ámbitos discursivos (convencionalmente literarios o no) como modelos de representación, sino que, por encima de cualquier pretensión objetiva del realismo predominante de la época (Corral, 2006), en cierto grado aspira a producir la realidad más que a referirla, una introspección configurada de tal manera que, a veces incluso en la mismas “aguafuertes”, se asocia estrechamente a los recorridos y encuadres cinematográficos, las fantasías tecnológicas o las aventuras del folletín.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Dicha antología, titulada *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (1996), comporta una importancia particular, pues responde a las inquietudes que hasta poco antes apenas estaban emergiendo en torno a la presencia narrativa, y no sólo poética, de la producción vanguardista en Hispanoamérica, mucho más consistente de lo que normalmente se pensaba y, en este sentido, como un antecedente decisivo de literaturas ampliamente reconocidas, como la de los autores del boom. Para una mayor profundización, véase el artículo de Corral (2006).

<sup>11</sup> En *La imaginación técnica*, Sarlo analiza detenidamente estas proyecciones literarias que, al margen de las apariencias, no priorizan un valor referencial:

Arlt literalmente *proyecta* una ciudad porque, en sus textos, Buenos Aires es tanto una representación como una hipótesis. Se siente al mismo tiempo fascinado y repelido por la ciudad que construye en sus ficciones, sobre la que imprime proféticamente imágenes de ciudades *completamente* modernas, en un montaje de lo que cree saber de América del Norte y lo que generaliza a partir de muy pocos datos empíricos de la Buenos Aires realmente existente. [...] es el soporte sobre el que imprime la ciudad imaginada, la ciudad futura, donde el presente será reparado por la imaginación técnica. (44).

Sin embargo, este montaje literario, que se sirve de una multitud de elementos provenientes de la “democratización” cultural, no implica una resuelta celebración de la modernidad y su confianza en el progreso, sino que deviene frecuentemente en una suerte de angustia y desamparo en medio de la profusión de signos heterogéneos. No se trata de un caso aislado, pues esta relación vacilante y hasta contradictoria con la modernidad supone un rasgo común a algunos escritores del momento y más allá de sus tendencias estéticas, como indica Corral: “Arlt, como varios escritores latinoamericanos del periodo [...], asociados o no directamente con movimientos de vanguardia, pensaron pronto la modernidad de manera crítica, como el escenario ‘de una incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y contradicciones’, porque ser moderno es ser a la vez anti-moderno” (2009, 16).

Por un lado, Arlt recurre a determinados sistemas de representación discursiva que, sobre todo desde la cultura de masas, tienen una circulación y permeabilidad social sustancialmente modernas, en tanto que para el ciudadano común constituyen modelos de aspiración y deseos, e incluso de invención; por otro, explora las relaciones de poder y control que estos relatos sociales, erigiéndose como constitución de un determinado régimen de verdad, pueden tramar entre los sujetos de la modernidad. De ahí que, en su lectura del díptico narrativo que compone *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, Sarlo atribuya un papel fundamental a las fantasías tecnológicas, tanto como recursos estéticos de representación como, a su vez, medios de instrumentalización tecnocrática, en la medida que aspiran a perfeccionar determinados mecanismos de control y sometimiento social: “Lo que es un instrumento de una sociedad autoritaria [...], es al mismo tiempo material se ensoñación y fuente de belleza. Arlt escribe un capítulo de la estética industrial, que tiene posibilidades mortíferas pero produce identificaciones y fantasías poéticas. [...] la destrucción y la belleza se enlazan en una ambigua relación de necesidad” (1997, 57).

A esta crítica social de la modernidad como componente de su escritura, también la acompaña una crítica particularmente literaria. En su única entrevista hasta ahora conocida, publicada en 1929, Arlt da su opinión incisiva en torno a temas relacionados con la literatura argentina del momento, desde sus tradiciones y proyecciones hasta sus influencias importadas, comenzando por el marco más amplio de la cultura: “Si por cultura se entiende una psicología nacional y uniforme creada por la asimilación de conocimientos extranjeros y acompañada de una característica propia, esta cultura no existe en la Argentina” (Borré, 2000, 267). Si Arlt desdeña cualquier legado cultural como cimiento de importancia para las nuevas propuestas literarias, no es porque adopte una postura de ruptura radical al estilo de las vanguardias, por el contrario, pese a que no se refiere explícitamente a éstas, en buena medida su visión más corrosiva se enfoca en figuras y grupos afines bajo el apelativo de “ola de modernismo”, “escritores desorientados [...] que tienen una herramienta para trabajar, pero a quienes les falta material sobre el que desarrollar sus habilidades”; y se explica más adelante: “lo atribuyo a que estos hombres tienen inquietudes intelectuales y estéticas y no espirituales e instintivas” (272-273).

Si bien, entre numerosos y mordaces comentarios lanzados por el estilo, Arlt rescata en su valoración a unos cuantos escritores, queda claro que no considera que la literatura argentina haya conformado un impulso generacional trascendente, donde la técnica sea un medio al servicio del conocimiento profundo de la época que se vive, y no un fin utilitario que dé cuenta de ella en su nivel más superficial, como indica Corral: “Lo que parece estar en juego, en 1929, es la fundación (pues para Arlt no hay una tradición heredada o no se reconoce en los modelos propuestos) de otros paradigmas de una literatura nueva que vaya, es obvio, más allá de la incorporación de los signos visibles de la modernidad” (2009, 27). Más que un valor esencial y universal de la literatura, Arlt parece priorizar las fuerzas

históricas que la definen, no para reflejarlas pasivamente sino, por el contrario, para problematizarlas desde un enfoque estético particular.

Desde estas trincheras más o menos bien definidas, Arlt emprende su único viaje transatlántico con destino a España, en lo que sería una de las últimas etapas de su trayectoria como escritor, pues muere por problemas cardíacos de manera temprana en 1942. Este recorrido se extendería desde febrero de 1935 hasta mayo de 1936, apenas antes de que tengan lugar las sangrientas contiendas de la Guerra Civil, la cual tuvo inicio, curiosamente, con la sublevación falangista en territorio marroquí, donde Franco se haría cargo del “Ejército de África”. Arlt se ocuparía entonces de cubrir la precariedad y miseria que se plasmaban en el tenso ambiente social de diversas latitudes españolas,<sup>12</sup> como se puede observar en las crónicas que envía a *El Mundo*, por parte del cual, ya como una de sus plumas más célebres, había realizado desde inicios de los años 30 viajes al interior de Argentina, así como a Brasil y Uruguay. Es durante esta década que la escritura de Arlt trasciende realmente el ámbito porteño, pues en sus “aguafuertes” registra aquellos signos de la modernización que caracterizaban a estos lugares, es decir, los distintos ritmos que este proceso imponía globalmente a sus habitantes. Las observaciones que Arlt vierte en estos textos dan cuenta de una modernidad ya no sólo diversa, sino profundamente desigual, y donde emergen serios cuestionamientos en torno a los cambios sociales y culturales que se experimentaban a escala mundial. En *The Avant-garde and geopolitics in Latin America*, Fernando Rosenberg señala que los textos de viajes de Arlt –como también los de su contemporáneo Mário de Andrade–

---

<sup>12</sup> En su introducción a la edición de Hermida Editores de las *Aguafuertes españolas*, Toni Montesinos lo resume de la siguiente manera: “sus dotes de observador [...] brillaron al describir el duro mundo de la pesca en Andalucía y Galicia, el atroz trabajo de los mineros en Asturias, las revueltas callejeras en Madrid...” (29).

dan cuenta de un tiempo fracturado y complejo que ya no puede reconciliarse con los grandes relatos del progreso, como tampoco con la recuperación idealista de las tradiciones:

In writing down their experiences [...] these writers found themselves confronted with situations where mapping the practices that constituted a shifting notion of culture was a condition for articulating their own thoughts. These texts perform a history of a present replete with past discourses, overshadowed practices, expelled subjects, contending spaces, and outmoded artifacts, all of which fail to add up to a narrative of territorial integration, historical overcoming, or a promising future. Instead of the language of survival (or traditions) and evolution (toward modernity), these texts exhibit an effort to conceptualize a present that escapes the main narratives of modernity, a present that is suddenly out of joint. (108)

Como una parte significativa de esta vertiente, el recorrido que Arlt sigue en España se verá brevemente interrumpido por su tránsito hacia Marruecos, país que desde la firma del tratado Hispano-Francés de 1912 estaba administrado y dividido en los protectorados de Francia y España. Aunque el Protectorado español de Marruecos se encontraba en un momento de supuesta “pacificación” para el año en que viaja Arlt, durante las décadas anteriores se dieron diversos conflictos bélicos que resonaron en la prensa internacional y con los que es muy probable que Arlt estuviera familiarizado al menos superficialmente. Debido a la tensión política desatada por la Primera Guerra Mundial, las tropas españolas avanzaron decididamente sobre el territorio marroquí hasta 1919, sin embargo, no contaron con la firme sublevación que emprendieron las poblaciones de la región del Rif, al punto que, bajo el mando del entonces popular líder Abd El-Krim, consiguieron establecer entre 1921 y 1926 la República del Rif, cuyo gobierno autónomo desconocía tanto a las autoridades coloniales como a la del mismo sultán. Podemos encontrar en algunos cuentos y “aguafuertes” de Arlt discretos resabios de estos conflictos, desde las ocasionales menciones a los empobrecidos campesinos del Rif, hasta la alusión, en el cuento de “La cadena del ancla”, a una personalidad como Al-Raisuli, líder rebelde de la región de Yebala que emprendió numerosas guerrillas contra las autoridades españolas durante la década del 10.

Respecto al viaje que Arlt lleva a cabo, Gasquet precisa con claridad: “La etapa africana es breve pero intensa: se embarca en Algeciras hacia Tánger el 12 de julio de 1935, con escala en Gibraltar. De Tánger viaja a Tetuán, pasando por Ceuta, antes de regresar a España por Málaga” (2010, 271). Como resultado, las pocas “aguafuertes” de Marruecos, aparecidas en su columna entre julio y agosto de 1935, se sitúan exclusivamente en Tánger, “zona de control internacional” que, desde el Estatuto de Tánger de 1923, era administrada por agentes de diversas potencias occidentales, y en Tetuán, territorio circunscrito al Protectorado español, así como, de manera fugaz, en el espacio rural que media entre ambas ciudades. Sin embargo, es indudable que, en términos literarios, los efectos de este viaje fueron mucho más prolongados, no sólo porque en 1936 Arlt decide reunir algunas de estas crónicas marroquíes en el tomo de las *Aguafuertes españolas*, sino también porque, desde 1937 hasta su muerte, escribe numerosos cuentos de temática orientalista en *El Hogar y Mundo Argentino*, de entre los cuales escoge sólo algunos para su último libro en vida, *El criador de gorilas*, publicado por la editorial chilena Zig-Zag.

Estos textos nos muestran a un Arlt fascinado y sorprendido por aquella sociedad marroquí que, pese a compartir con su propio ámbito argentino una condición periférica respecto a las hegemonías occidentales, encuentra sumamente ajena en numerosos aspectos, produciéndole tanto admiración como rechazo. Por lo tanto, en la búsqueda de formas representativas, Arlt no puede sino reescribir los tópicos del orientalismo que habían permeado en Argentina, de acuerdo tanto a los proliferantes modos discursivos de la cultura de masas como también al nuevo contexto colonial, atravesado por la inestabilidad política de las potencias europeas. Hay determinados temas y motivos que siempre interesaron la imaginación creativa de Arlt y que, en la recreación de un ambiente tan distinto al de Buenos Aires, encuentran cierta continuidad, como las conspiraciones y las sociedades secretas, la

obsesión por el dinero, la institución familiar y las figuras marginales, entre otros, por medio de los cuales no sólo explora minuciosamente la sociedad marroquí con la que entra en contacto, sus usos y costumbres, sus intrigas y emociones, sino que también lo revelan a él mismo como un sujeto de esa modernidad que tanto había criticado en su obra previa y que, sin embargo, es parte indisoluble de su sensibilidad.

Frecuentemente se insiste en ver esta producción “africana” de Arlt, en detrimento suyo, como una etapa ya no sólo distinta, sino directamente contradictoria de su faceta previa, pues suele pensarse de acuerdo con un uso de códigos literarios supuestamente del todo extraños a los que hasta entonces lo habían distinguido. Por esta razón, y aunque sea en términos generales, resulta relevante destacar la posición que el autor ocupó en su campo intelectual, más que para conocer su trayectoria, para entender mejor las relaciones culturales que desde este espacio tendió con el orientalismo. En efecto, la postura de Arlt ante las vanguardias y su uso de diversos modelos de la cultura de masas comportan un papel determinante en su práctica orientalista, pues el desarrollo que esta tradición importada tuvo en Argentina plantea otras formas de ambigüedad, e incluso contradicción, con una modernidad paradójicamente indiscernible de su pensamiento intelectual. Desde esta perspectiva, el presente estudio busca integrar la presencia determinante del contexto cultural argentino en el que Arlt se encontraba inmerso y que no siempre se ha tomado suficientemente en cuenta, lo cual ha dado lugar, en mi opinión, a aproximaciones reducidas y simplificadas de este importante momento de su producción literaria.

### **Las vertientes “periféricas” del orientalismo argentino**

Una tradición como el orientalismo, entendida a grandes rasgos como toda forma de conocimiento producida desde Occidente en torno a aquellos territorios vagamente

denominados “orientales”, en el fondo constituye un fenómeno inmensamente difícil de aprehender a cabalidad, pues en su conjunto, pese a que ha dado lugar a sólidos y perdurables (que no significa “fieles”) modelos de representación, no obedece a una corriente sistemática en particular. Esto se debe a que, desde los inicios de una noción cultural propia de lo “occidental”, ha surgido una gran variedad de respuestas a la cercanía, y en muchas ocasiones confrontación, con aquella alteridad que se concibió como lo “oriental”. En este sentido, parte de la producción del orientalismo pasa por el estudio interdisciplinario de la “imagología”, es decir, de las imágenes de lo extranjero, se hallen o no en textos calificados como “literarios”, según las caracteriza Pageaux: “Si admitimos que toda cultura se define también oponiéndose, comparándose a otras, la representación del Otro (literario o no) se vuelve parte constitutiva de cualquier cultura [...]. Así definido, el imaginario se halla sin duda íntimamente vinculado con la Historia, en el sentido de la historia de los acontecimientos, política y social” (123).

Pese a los matices e incluso críticas que se le han hecho al respecto, no me parece que podamos prescindir de las aportaciones pioneras que realizó Edward Said sobre el orientalismo en su famosa publicación homónima de 1978, pues mantienen un grado importante de su vigencia e interés. Dada la novedad que suponía su enfoque, ya en su introducción a *Orientalismo* Said se enfrenta con algunos problemas metodológicos que comporta este fenómeno cultural y que conviene tener en cuenta. Said distingue, en primer término, aquellos ámbitos donde se pretende que, desde la investigación, enseñanza y difusión principalmente académicas, esa amplia producción de conocimientos denominada orientalismo adquiera el orden y carácter sistemático propios de determinadas disciplinas. En un panorama mayor, considera el orientalismo como el marco de clasificación ontológica y epistemológica de la dualidad occidental/oriental, la cual define lo que llama un “estilo de

pensamiento”, en tanto constituye una base conceptual de los más diversos campos de actividad social, incluyendo los que atañen a la literaria, sus productores y consumidores. Su tercera acepción, y que en buena medida determina a las dos anteriores, se refiere a la agencia que la autoridad discursiva se permite ejercer materialmente sobre lo “oriental”, a la toma de decisiones políticas, en su sentido más amplio, realizadas sobre un Oriente que, especialmente a partir de la Ilustración, dejaba de configurar sólo una construcción imaginaria para el occidental, pues su colonización lo situaba lejos de ser “*esencialmente* una idea o una creación sin su realidad correspondiente”: “Oriente fue orientalizado, no sólo porque se descubrió que era ‘oriental’, según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera –es decir, se le podía obligar a serlo–” (2008, 25).

Por supuesto, no se debe entender que el mayor contacto que propiciaba este sometimiento diera lugar a una mayor “fidelidad” o “verdad” sobre las nociones que desde Occidente se podían producir de lo “oriental”, en tanto que seguían perteneciendo a una imaginación cultural que, sin embargo, empezó a tener efectos profundos en la realidad social y política de aquello que se entendía como Oriente. Asimismo, la persona que se consideraba desde cualquier punto de vista occidental no pensaba, ya fuera desde los saberes académicos o los no especializados, que Oriente fuera una construcción de su propia cultura, y que la modularan una serie de acontecimientos históricos que restringían firmemente lo que pudiera enunciarse respecto a esa área de conocimiento. En este sentido, el amplio espectro de movimientos y corrientes que le dan cierta forma indefinida al orientalismo, necesariamente implica, no obstante, un discurso donde el estereotipo tiene un lugar privilegiado y que, por lo tanto, sostiene en distintos contextos coloniales las relaciones de poder que determinan esta subordinación cultural, como puede colegirse de la afirmación de Pageaux: “Portador de

una definición del Otro, el estereotipo es lo enunciado de un saber supuestamente colectivo que pretende ser válido para cualquier momento histórico. El estereotipo no es polisémico, sino altamente policontextual, reutilizable a cada instante” (108).

Si bien la consecuencia más visible de las relaciones de poder que se sostienen en el estereotipo es la ocupación política de los territorios colonizados, también se ponen en juego dentro de los ámbitos ideológico y cultural. Así se entiende que los países latinoamericanos (como el caso argentino que nos compete), pese a que no tuvieron la proyección hegemónica de las potencias occidentales para colonizar otros territorios, desarrollaran nuevas vertientes del orientalismo con propósitos propios y no sólo como simple emulación de tradiciones extranjeras. Por lo tanto, más que su trayectoria europea, ampliamente estudiada, conviene explorar de manera sucinta las condiciones específicas en que el orientalismo germinó y se desarrolló en la sociedad argentina, en tanto nos permitan entender las vías ideológicas y culturales por las que fueron importadas las relaciones de poder que se sustentaban en esta tradición, y con las que necesariamente Arlt debió dialogar en los textos a analizar.

Pese a que las nociones colectivas en torno a la alteridad han existido desde la formación de las culturas más antiguas, los orígenes de lo que hoy se entiende sobre la dicotomía de Occidente y Oriente pueden rastrearse en los primeros procesos consistentes de globalización, es decir, en los acontecimientos de colonización que dieron lugar a los imperios transatlánticos europeos. Como señala Walter Mignolo en *Historias locales/diseños globales*, texto que reflexiona precisamente sobre lo que implican estos eventos planetarios, Occidente se proyecta como una cultura global asentada en la dominación colonial y las nacientes condiciones de la modernidad, donde su expansión y desarrollo sobre el territorio denominado americano tiene una destacada importancia: “el occidentalismo fue una rearticulación planetaria que se dio en el siglo XVI y que continuó como imaginario

englobador del sistema-mundo moderno/colonial y de la modernidad/colonialidad. Las ‘Indias Occidentales’ y ‘América Latina’ se convirtieron en piezas cruciales en dicha redistribución y, verdaderamente, hicieron posible el orientalismo” (117-118).

Evidentemente, los virreinos no se encontraban en la misma situación geopolítica que las monarquías europeas; sin embargo, en tanto formaban parte de esta configuración de lo “occidental”, incorporaron los primeros elementos de lo que Hernán Taboada llama “orientalismo periférico” –noción sumamente pertinente para el presente análisis–,<sup>13</sup> y que si bien tiene en principio una función especialmente culta y libresca, con el advenimiento de las guerras de independencia empieza a admitir intereses eminentemente políticos, sobre todo desde una perspectiva ideológica: “en el siglo XVIII la imagen predominante fue la del despotismo oriental que fue equiparada a la del despotismo español por los pensadores de la Independencia, llegando incluso a sospecharse un origen común para ambos” (Taboada, 1998, 286). No resulta de ninguna manera casual, por supuesto, esta nueva suerte de asociaciones políticas sobre ideas tan tradicionalmente arraigadas, pues la propia práctica orientalista europea pasaba por cambios profundos, sobre todo al nivel de aquella relación material subrayada por Said. A diferencia de la conquista americana llevada a cabo casi tres siglos antes, el pensamiento ilustrado planteaba, acorde a términos de alteridad radicalmente distintos, nuevas relaciones de poder en los procesos de colonización de los territorios asiáticos y africanos<sup>14</sup> que influyeron decisivamente en el pensamiento político e intelectual,

---

<sup>13</sup> En la introducción a su libro *Un orientalismo periférico: Nuestra América y el Islam*, Taboada aclara el origen un tanto incierto del término, aludiendo al artículo que se cita: “Creo que lo de ‘orientalismo periférico’ lo inventé yo. Así apareció en el título de un viejo trabajo titulado ‘Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1782-1929’ [...], que tras algunas dudas decidí no incluir en esta compilación. Pero como en el caso de otras cosas y palabras [...] lo he encontrado después en algunos escritos de diversa procedencia y ya no sé si me copiaron o yo los copié sin darme cuenta o todos juntos soñamos el mismo término” (2012, 16-17).

<sup>14</sup> De acuerdo con Mignolo, que comenta la postura poscolonial del sociólogo peruano Aníbal Quijano, estas nuevas relaciones se encuentran filosóficamente determinadas por el legado de la Ilustración y su planteamiento eurocéntrico del sujeto racional, detentador autorizado de la mirada objetiva sobre el mundo circundante: “Quijano asumió la tarea de analizar las crisis epistemológicas que él sitúa en el principio epistemológico de la escisión del sujeto conocedor y el objeto conocido.

ámbitos por entonces sumamente compenetrados, de las nuevas naciones latinoamericanas, como expone Mignolo:

en este momento de transición en el sistema-mundo moderno, la independencia de Estados Unidos y la Revolución Francesa se convirtieron en modelos de modernidad y modernización, y asentaron los modelos económico, político y epistemológico. Así pues, quedó claro que “América Latina” no era Oriente, sino el “extremo Occidente”, y sus propios intelectuales, como Domingo Faustino Sarmiento en Argentina, se erigieron a sí mismos en los líderes de una misión civilizadora en su propio país, abriendo, por lo tanto, las puertas a una larga historia de colonialismo intelectual interno que comenzó a quebrarse en 1898 cuando el sistema experimentó un punto de inflexión. (118)

Por supuesto, la élite política argentina no podía sino asumir esta “misión civilizatoria” de manera distinta, que podríamos llamar “periférica”, a la de las potencias europeas, pues incluso la vertiente orientalista que en este contexto se importaba, si bien resultaba más consistente y compleja que en la época colonial, era un producto parcial de los nuevos usos imperialistas de los modelos principalmente franceses e ingleses, como señala Taboada: “La dependencia de las fuentes europeas, la falta de originalidad, la posición marginal en el conjunto de la producción cultural, son características que nos remiten a un ‘orientalismo periférico’, es decir, uno que toma prestadas sus categorías centrales de las que habían sido difundidas en Europa” (1998, 287). A pesar de este flagrante apego, la posición marginal del orientalismo argentino no consistía únicamente en una llana imitación textual o en seguir las rutas exóticas que los viajeros europeos testimoniaban,<sup>15</sup> sino también en una noción oriental

---

Él analiza este paradigma, según el cual el acento reside en el carácter individual del sujeto cognoscente, suprimiendo, por lo tanto, la dimensión intersubjetiva en la producción de conocimiento” (122). Es en este marco que Said ubica también una proliferación de saberes “especializados”, de casta eminentemente ilustrada, que dieron mayor complejidad al conocimiento orientalista: “Bajo el lema general de conocer Oriente y dentro de los límites que el paraguas de la hegemonía occidental imponía, a partir de finales del siglo XVIII emergió un Oriente complejo, adaptado a los estudios académicos, a las exposiciones en los museos, a las reconstrucciones en la oficina colonial, a la ilustración teórica de tesis antropológicas, biológicas, lingüísticas, raciales e históricas sobre el género humano y el universo...” (2008, 27).

<sup>15</sup> Gasquet realiza una aproximación bastante sugerente sobre la influencia particularmente importante que tuvieron los ideólogos de la Ilustración francesa en Argentina, en especial Volney con *Las ruinas de Palmira*, un clásico de la época que, a partir de los documentados viajes del autor, organiza los principales fundamentos ideológicos de un orientalismo de corte racionalista. Para profundizar en el tema, véase el capítulo titulado “El arquetipo europeo y el debate sobre la cuestión oriental” (2010).

de barbarie como base de comparación con aquello que se excluía de un proyecto de nación sustancialmente positivista, es decir, las comunidades “salvajes” del interior, personificadas precisamente por Sarmiento en la figura del gaucho.<sup>16</sup> Aunque no fue el único ni el primero de su generación que, a partir de las “contribuciones” a las ciencias sociales del orientalismo ilustrado, intentó dar una caracterización pretendidamente sociológica del gaucho, Sarmiento configuró en diversos textos esta índole de relaciones de manera más elocuente que ningún otro.<sup>17</sup>

Profundamente sensible, desde su eurocéntrica perspectiva ideológica, a la condición fronteriza que atravesaba la incipiente formación de la cultura nacional argentina, pues las élites criollas consideraban que se enfrentaban a un sociedad étnicamente heterogénea, Sarmiento pensó la pampa como el terreno de esta confrontación en los parámetros que, según consignaba la bibliografía orientalista, los ideólogos europeos habían representado el desierto asiático y africano, como bien ha notado Gasquet: “Comprender la ascendencia de esta noción de frontera es clave para poder insertar la representación orientalista dentro de este mismo dispositivo: ambas tiene por base la escenografía del desierto. Sin el teatro del desierto, como espacio característico de la barbarie, el orientalismo argentino pierde asidero...” (2010, 16).

---

<sup>16</sup> Gasquet destaca estas asociaciones llevadas a cabo por Sarmiento en los escritos que documentan su viaje hacia Argelia, en los que de alguna manera corrobora una serie de planteamientos que antes sólo había podido elucubrar desde el escritorio: “Sarmiento confirma su intuición de semejanzas ‘reales’ entre el jinete árabe y el gaucho, entre las milicias tribales y las montoneras indias, cierta noción de hospitalidad simple –primitiva pero acogedora–, la mirada viva del gaucho y del árabe, etc.” (2010, 93). Para profundizar en el tema, véase también Perus (2012) y Colombi (2005).

<sup>17</sup> Bergel señala este respecto:

aun cuando [...] ellas [las referencias orientalistas de Sarmiento] revisten particular interés por su capacidad evocativa y por los efectos persuasivos de sus poderosos usos analógicos, el núcleo ideológico que ponían de manifiesto, y que ubicaba al Oriente como expresión inequívoca de la barbarie, no resultaba demasiado novedoso cuando en la década de 1840 Sarmiento compone sus principales textos. En otras palabras, el sanjuanino recoge, estiliza y despliega una visión que se encontraba en buena medida disponible ya en las representaciones orientalistas rioplatenses cuanto menos desde los años que siguen a la Revolución de Mayo. (2010)

Cabe señalar que en Europa, a esa vertiente académica del orientalismo directamente determinada por la dominación política colonial, se le oponían en su mismo terreno otro tipo de manifestaciones, principalmente provenientes del romanticismo, que consideraban a Oriente como un motivo de inspiración estética y espiritual, en detrimento del racionalismo exacerbado del que era objeto. En este sentido, podemos pensar que ya se perfilaba parte de una emancipación propiamente cultural, según apreciamos en los planteamientos de Bourdieu sobre el campo intelectual; sin embargo, en América, y particularmente en Argentina, no sucede de esa manera, pues durante casi todo el siglo XIX el orientalismo revestirá un sesgo fundamentalmente sociopolítico, de la misma forma que la incorporación cultural de las corrientes románticas, como expone Bergel en su tesis doctoral, no implicaron una respuesta eminentemente estética:

Como es bien sabido, allí donde en Europa el romanticismo pudo suponer una reacción ante los postulados de la Ilustración –y al programa político liberal concomitante–, en la naciente Argentina en cambio se encabalgó y supo completar [...] al movimiento revolucionario iniciado en mayo de 1810. En ese marco, la mirada dominante durante el siglo XIX acentuará los componentes negativos de un Oriente [...] que fue representado como contramodelo de la sociedad moderna y civilizada que se aspiraba construir. (2010, 38)

Será a finales del siglo XIX, como lo había sugerido Mignolo, que se manifestarán los primeros síntomas de inflexión no sólo a esta mirada negativa de Oriente, deudora del positivismo argentino, sino también a ese uso ideológico del que era objeto, pues coincide con la conformación de un campo intelectual que dejaba de ser subsidiario de intereses políticos, contra los que, precisamente, empieza a dirigir sus más vehementes críticas y propuestas estéticas. En este marco, tiene cabida una mayor recepción de determinadas corrientes europeas, que ya en décadas anteriores habían destacado desde el ámbito artístico la crisis “espiritual” en la cultura occidental, sobre la cual representaban un profundo sentimiento de decadencia. Asimismo, el modernismo latinoamericano surgía a nivel

continental como la expresión literaria más relevante de este espíritu de época, y desde la cual los escritores manifestaban afinidades hacia temas orientales, constituyendo uno de los precedentes más importantes de lo que, en la Argentina de los años 20, Bergel llama “orientalismo invertido”: “ese fenómeno de autonomización estética [...] puede advertirse en las incursiones orientalistas del lote de escritores modernistas, que instalan lo bello en la cúspide de su jerarquía de valores. En ellos [...] el anterior afán de modernidad [...] trueca en un cosmopolitismo estético, un ‘acuerdo estratégico con el universalismo’...” (2010, 89). En su estudio, que me parece la aproximación más completa que hasta ahora conozco al orientalismo argentino, Bergel considera que, tanto la nueva apertura del periodismo a las noticias internacionales, como la creciente influencia de los círculos teosóficos en Buenos Aires, también jugaron un papel determinante en este cambio de perspectiva sobre Oriente, pues cada cual a su modo, ya fuera mediante la crítica al materialismo occidental o a las aspiraciones expansionistas de las grandes potencias, contribuyeron a una sólida conformación de los ejes “espiritualistas” y “antiimperialistas” en el ámbito intelectual argentino.

En sus crónicas y cuentos, Arlt dialoga con estas directrices generales que dieron forma al orientalismo en Argentina, por lo cual era necesario apreciar los principales motivos contextuales a los que respondieron. En algunas ocasiones, las aproximaciones críticas a la faceta orientalista de Arlt resultan sesgadas o reductoras, ya que no toman en cuenta, precisamente, estos diversos matices y contraposiciones que traman la complejidad del orientalismo argentino. Entre otras generalidades por el estilo, se suele decir que Arlt retoma los clichés más típicos del orientalismo, cuando no se tiene del todo claro de qué perspectiva se abreva y si no pueden tener otras funciones en un nuevo contexto. Quizá uno de los juicios más difundidos al respecto sea el que, en su prólogo a las *Obras completas* de Arlt de 1981,

emitió Julio Cortázar refiriéndose a *El criador de gorilas*: “llega a la paradoja de una escritura prácticamente libre de defectos formales pero al servicio de mediocres cuentos exóticos, nacidos de un tardío y deslumbrado descubrimiento de otras regiones del mundo, y que salvo alguno que otro pasaje carecen de esa atmósfera que es el estilo profundo de su mejor obra” (254).<sup>18</sup> Otro que ejerce su crítica desde el oficio literario es David Viñas en su postfacio a los *Cuentos completos*, donde muestra un alto aprecio por la prosa de Arlt que se consigna en el volumen, con excepción de *El criador de gorilas*: “Las figuras y escenarios de esta versión *orientalista* de Arlt reenvían en segunda o en cuarta potencia a otras lecturas lejanas, prefabricadas y obviamente reconocibles. Y resulta un kitsch más bien polvoriento y desabrido: con sus colecciones de babuchas, bailarinas al biés, chilabas y cigarrillos egipcios” (818).

Como puede observarse, en estas apreciaciones predomina una crítica a cierta noción de exotismo, etiqueta que no me parece casual ni arbitraria, pues en el fondo creo que remite a determinados debates teóricos e ideológicos en torno al poscolonialismo, los cuales ya se suscitaban desde los años 60 y tomaron fuerza en los 80, inercia que ha evolucionado en muy diversos derroteros y que incluso hoy en día sigue vigente. Asimismo, la atención académica que más recientemente se ha dado sobre estos textos, reflejada en una producción más bien escasa de artículos y tesis, tiende a insistir sobre esta perspectiva que, si bien da lugar en algunos casos a interpretaciones sugerentes, también me parece propensa a generar lecturas peligrosamente anacrónicas, pues muchas veces sólo se relaciona a Arlt con corrientes decimonónicas y se descuidan, por un lado, la influencia que los modernos medios masivos

---

<sup>18</sup> Resulta pertinente la lectura que hace Camenen al respecto de esta crítica, pues observa en ella una especie de norma tácita sobre la relación entre determinados estilos literarios y su compromiso social: “Al negar a Arlt el derecho de ‘escribir bien’, Cortázar en realidad sólo deja en evidencia sus propios prejuicios ideológicos, y cierta ingenuidad romántica. Al proletario genial le está vedado probar cualquier otro tipo de escritura, y cuando se aventura fuera de su esfera autorizada, comete un pecado doble: estético e ideológico” (2018).

de comunicación ejercían sobre su escritura y, por el otro, los intereses que Oriente revestía para la cultura argentina en las primeras décadas del siglo XX.

Quizá la mayor consecuencia de esta postura sea que, con la prioridad que se presta al exotismo tradicional, e incluso a determinados elementos fantásticos que sólo aparecen ocasionalmente en el conjunto de estos textos, se relegan en buena medida los elementos más representativos de las relaciones de Marruecos con la cultura occidental de entreguerras, los cuales lo ubican en un espacio contingente y liminal entre la modernidad y el subdesarrollo. Aún aquellos remanentes exóticos que pueden resaltar cierto colorido local están constantemente situados, aunque sea desde una posición marginal, en función de esa cercanía con Occidente como su contraparte moderna, es decir, en función de un marco global del que Marruecos también formaba parte. Rosenberg señala, precisamente, que se trata de un enfoque recurrente en la escritura de las “aguafuertes”:

Arlt's journalistic production weaves particularity and universality differently, since locality stands not as a barrier against global flows, but as the only site where they display their effect and might be contested. While supporting the self-absorption of the city's effort to consolidate its identity, Arlt simultaneously countered this tendency with his permanent attention to what in the social space disrupted a sense of a well-rounded locality. (124-125)

En este sentido, no se debe menospreciar la representación del mismo sujeto occidental como agente o intermediario, en sus múltiples manifestaciones, de aquellos flujos globales, pues tiene un lugar fundamental dentro de la visión que Arlt proyecta del Oriente moderno. No obstante, llama la atención que investigadores como Axel Gasquet (2010) y Laura Juárez (2008), quienes probablemente, hasta donde he podido indagar, han puesto mayor interés en los textos que aquí se analizan, llegan a alternar el tipo de crítica mencionada con algunas lecturas más productivas, como podrá apreciarse en distintos momentos de la presente investigación, pues tocan, junto con otros críticos más ocasionales como Camenen (2018),

Cimadevilla (2012), Majstorovic (2015 y 2017), Jarkowski (1993), o Maino (2008), ciertos aspectos que competen directamente a los temas aquí estudiados.

Por supuesto, no se pretende ver en Arlt lo que no podía ser, un crítico implacable de la cultura occidental que, capaz de situarse en la condición misma de la periferia marroquí, expusiera a conciencia las diversas formas de dominio y colonización moderna; sin embargo, creo que también resulta ingenuo asumir su etapa orientalista como si fuera un tipo de escritor que nunca dio señales de ser en su obra previa, es decir, uno que integra modos de representación en virtud únicamente de sus cualidades estéticas, como si comportaran un valor de verdad en sí mismas y no se les reconociera su capacidad de configurar creencias a partir de la ficción y el artificio. En este sentido, Jarkowski propone una aproximación bastante aguda, pues considera esta faceta como una de las últimas estrategias con que, después de otros intentos no siempre satisfactorios,<sup>19</sup> Arlt indagó nuevas alternativas a la interrogante que cruza toda su obra: “Perseguirá entonces una forma que su estilo no encuentra sino a través del viaje africano, condición necesaria para diseñar la que sería su última respuesta a la pregunta ¿qué es la ficción?” (34). En tanto Arlt encuentra en la ficción una configuración particular de la realidad, el presente trabajo también se enfoca, en diálogo tanto con los textos del autor como con los planteamientos críticos que ha generado, en analizar los modelos de representación ficcional del oriente africano que, curiosamente, no sólo se desarrollan en los cuentos, sino también en el montaje narrativo de algunas crónicas.

---

<sup>19</sup> Jarkowski se refiere, en este sentido, a la costumbre que tenía Arlt de anunciar la pronta publicación de libros o de sus adelantos que nunca vieron luz, deteniéndose en el caso particular de una novela que se llamaría *El pájaro de fuego*.

## **Perspectiva crítica**

En consonancia con lo planteado anteriormente, cabe hacer una aclaración muy importante: no se busca dilucidar la presencia o ausencia de alguna clase de verdad y autenticidad sobre Marruecos, pues si este conjunto de textos trata de articular diversas imágenes literarias sobre sus habitantes y su entorno, es decir, sobre temas que Arlt observa como extranjero, sus representaciones recurren necesariamente el uso de determinados estereotipos, figuras del imaginario colectivo que, más que referir la realidad, aluden a las formas en que es concebida, como señala Pageaux: “el estudio de la imagen no se ha de atener tanto al grado de ‘realidad’ de la imagen, [...] cuanto a su conformidad más o menos nítida con un modelo, con un esquema cultural que existe antes que él, en la cultura ‘que mira’ y no en la cultura ‘mirada’...” (105). Por lo tanto, las visiones que detenta Arlt en torno a los diversos atributos que concibe como “orientales”, sean positivos o negativos, no se discuten por algún supuesto valor objetivo, como sí por las formas de concordancia o divergencia que establecen con los referentes orientalistas de los que abrevan, y en consecuencia, con las relaciones de poder colonial que sus estereotipos plantean. En todo caso, lo que es posible cuestionar en este terreno son sus pretensiones de objetividad.

Para dicho propósito, además de considerar algunas ideas de Pageaux sobre la imagología o de Bourdieu sobre el campo intelectual, o de Sarlo, Corral y Bernabé, entre otras investigadoras, sobre ciertos aspectos de la obra de Arlt, a lo largo de este trabajo se ahondará también en las aportaciones de determinados teóricos poscoloniales, en la medida que nos permitan situar una tradición tan arraigada como el orientalismo dentro del nuevo contexto en que Arlt desarrolla su escritura narrativa, en vez de pensarla únicamente, según creo que se ha hecho, a partir de los elementos que, casi como sedimento de estéticas anteriores, parecen retrotraer su práctica al ambiente modernista o incluso decimonónico. Por

supuesto, las reflexiones de Said en torno a las características del orientalismo y, como complemento, las consideraciones culturales y geopolíticas de Mignolo sobre el paradigma occidental, respaldan varios pasajes del análisis realizado, pero también se destacan las valiosas aportaciones teóricas de Bhabha sobre la ambivalencia del discurso colonial o de María Lugones sobre la interseccionalidad colonial de raza y género. Tales ejes conceptuales de la crítica poscolonial tienen la capacidad, en mi opinión, de destacar elementos comunes a situaciones muchas veces disímiles, sin que deban descuidar su especificidad, como puede colegirse de la acepción amplia que Bhabha ofrece sobre esta corriente de pensamiento:

Las perspectivas poscoloniales emergen del testimonio colonial de países del Tercer Mundo y de los discursos de las “minorías” dentro de las divisiones geopolíticas de Este y Oeste, Norte y Sur. Intervienen en esos discursos ideológicos de la modernidad que intentan dar una “normalidad” hegemónica al desarrollo desigual y las historias diferenciales, a menudo desventajosas, de naciones, razas, comunidades, pueblos. Formulan sus revisiones críticas alrededor de temas de diferencia cultural, autoridad social y discriminación política para poder revelar los momentos antagónicos y ambivalentes dentro de las “racionalizaciones” de la modernidad. (211).

Con base en los intereses que precisa Bhabha, la crítica poscolonial puede iluminar varios aspectos de la producción “africana” de Arlt, de su integración o desvío de aquella “normalidad” hegemónica, pues continuamente su escritura explora esa geopolítica cultural que se configura en la modernidad. Si este conjunto de textos constituye una especie de “testimonio colonial”, de acuerdo a la definición de Bhabha, seguramente no lo será porque “preste” voz al sujeto colonial marroquí, pero tampoco porque asuma el discurso colonialista de las potencias occidentales; entonces, ¿en qué lugar del amplio espectro del “testimonio colonial” puede ubicársele? Me parece que la crítica poscolonial, como este trabajo pretende mostrar, puede dar cuenta de esa postura ambigua, en la que Arlt tanto ironiza sobre los valores coloniales de Occidente, como también los incorpora en su necesaria mediación con la sociedad marroquí. Ante todo, se trata de un posicionamiento desde el ámbito de la

producción cultural, cuya relación con el poder político, si bien efectiva, no puede ser directa, como especifica Said en torno a la índole múltiple del acervo orientalista de cualquier época: “es, sobre todo, un discurso que de ningún modo se puede hacer corresponder directamente con el poder político, pero que se produce y existe en virtud de un intercambio desigual con varios tipos de poder” (2008, 34). Por lo tanto, nuestro análisis se propone rastrear las formas que, bajo representaciones literarias que incorporan diversas modalidades discursivas, adoptan distintos tipos de poder colonial en los textos de Arlt, desde los que decantan el rechazo o la legitimación de determinados cánones estéticos, hasta los que dirigen su paternalismo occidental o la denuncia social.

Por último, es conveniente referir a grandes rasgos el *corpus* de textos que se estudian y la forma en que se dispone de ellos. Se trata de una selección amplia de algunas de las “aguafuertes” y cuentos que, posteriormente a su publicación original, fueron reunidos en los mencionados tomos de las *Aguafuertes españolas* y de *El criador de gorilas*. En contraparte a la dificultad que supone acceder a la lectura de los textos originales o incluso inéditos, este enfoque permite conformar como punto de partida una visión de lo que, en un formato mucho más duradero, Arlt debió haber proyectado como la versión que más se daría a conocer de su faceta “oriental”. En mi opinión, resulta más productivo analizar paralelamente determinadas crónicas y cuentos que dar prioridad a uno de estos géneros, pues es innegable que la trama que urde Arlt en sus ficciones se nutre en buena medida por las experiencias que vierte en sus “aguafuertes”. Por supuesto, pese a sus semejanzas, no se trata del mismo tipo de discurso, como se especifica en algunas acotaciones narratológicas, e incluso se puede pensar que en muchas ocasiones Arlt aprovecha el componente creativo de la ficción para desarrollar las potencialidades de sus observaciones como cronista.

En este sentido, llama la atención que frecuentemente la crítica ha visto en las crónicas una preocupación predominantemente social, mientras que los cuentos develarían inquietudes primordialmente estéticas. No me parece que estas perspectivas cuenten con argumentos muy firmes, pues probablemente se basan en lo que agudamente ha observado Bernabé como una suerte de apreciación episódica de la trayectoria literaria de Arlt: “Sería muy simple, y a la vez reductor, sostener la hipótesis de la existencia de dos Arlt: un primer Arlt novelista, con ideas políticas confusas y más preocupado por la ficción que por su trabajo en el diario, y un segundo Arlt que al cierre de su etapa como escritor de novelas [...] desarrolla una escritura periodística más comprometida” (123).

Si bien los temas más reconocidos y destacados en la narrativa de Arlt, según presentan cierta continuidad en los textos a analizar, orbitan esta investigación, me enfoco principalmente en aquéllos que condensan determinados elementos particulares del contexto marroquí, de tal manera que organizan la estructura y los capítulos del presente trabajo: en el primer capítulo, se estudia la representación del espacio colonial específicamente en las crónicas de “Tánger” y de “Tetuán, ciudad de doble personalidad”, donde encontramos una amplia proyección del entorno que alterna arraigados tópicos orientalistas con el lenguaje narrativo de los medios modernos; el segundo capítulo se dedica a las posibles funciones que tiene el marco de la narración oral en su relación con la presencia occidental, situada en distintos grados bajo un contexto colonial y moderno en la crónica de “El narrador de cuentos” y en los cuentos de “Las aventuras de Baba en Dimish Esh Sham”, “La cadena del ancla”, y “Ejercicio de artillería”; por último, en el tercer capítulo se analiza la compleja y ambivalente condición que comporta la figura de la mujer marroquí, tanto por la precariedad de sus condiciones sociales como por los estereotipos exóticos de los que abrega, y cuyo desarrollo particular y en ocasiones contradictorio se observa en las crónicas de “Tánger”,

“El trabajo de los niños y las mujeres”, “La vida campesina en la ficción y en la realidad”, “Casamiento morisco” y “Noviazgo moro en Marruecos en el año 1935”, así como en los cuentos de “Rahutia la bailarina” y “Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte”.

Por supuesto, se podrían rastrear otros motivos igual o más relevantes, pues ésta no pretende ser una investigación exhaustiva. Uno de ellos probablemente sea el lugar que ocupa la llamada “África negra” en el imaginario colonial de Arlt, pues su presencia a lo largo de estos textos, ya se sitúen en Marruecos o, como es el caso de algunos cuentos, en alguna región del África central, no pasa en absoluto desapercibida. Casi siempre en un segundo plano, encontramos al hombre negro ubicado en el escalafón más bajo de la servidumbre, al punto que, tanto en los cuentos como en las “aguafuertes”, se le refiere frecuentemente como un esclavo, ya sea de explotadores árabes u occidentales, como apunta Gasquet:

en todos los cuentos africanos aparece bien delineada una jerarquía social rígida. Los negros son la base de la pirámide social, privados de libertad, brutalizados, son mano de obra esclava o servidumbre; los musulmanes ocupan la escala intermedia, son artesanos y comerciantes; y los blancos, instalados en la cima social, son ociosos, excéntricos turistas [...], funcionarios coloniales o gestores de una gran empresa colonial y, a veces, aventureros huyendo de un pasado turbio (2010, 282).

No obstante, quizá resulta todavía más notable la representación de la mujer negra, pues no sólo se le observa en términos semejantes a los de su contraparte masculina, sino que también se relaciona con el título mismo de *El criador de gorilas*: aunque Arlt no llama así a ninguno de sus cuentos, se remite a la trama del primero que aparece en el tomo, “La factoría de Farjalla Bill Alí”, que sitúa en el Congo la historia de un despiadado musulmán, criador y traficante de gorilas que, huérfanos y privados de su libertad, hacía amamantar por nodrizas negras. Si en principio resulta un tanto opaco el título del libro, la carga significativa que adquiere en este cuento anticipa las condiciones de explotación y enriquecimiento clandestino que, de muchas maneras y en diversos contextos y latitudes africanas, son objeto

de estas narraciones. Para la presente investigación, sin embargo, he preferido enfocarme en el espacio y las figuras particulares que ocupan el mayor interés de Arlt en este conjunto de textos, el de Marruecos y sus habitantes (sean nativos o extranjeros), pues también permiten apreciar mejor los diversos préstamos entre su escritura cronística y de ficción. La importancia que comportan los temas seleccionados es que, desde mi perspectiva, permiten apreciar críticamente en qué medida Arlt, como algunos han sugerido, reivindica una serie de clichés y prejuicios producidos a partir de las relaciones de dominio sobre Oriente, o por el contrario, en los albores de una guerra que generaba tensiones políticas sin precedentes para el orientalismo, articula en su representación de Marruecos los síntomas de una crisis occidental desde sus mismos modelos coloniales.

## Capítulo 1. El periodismo moderno y la construcción exótica del espacio colonial

En este capítulo se analiza la importancia que, en algunas de las “aguafuertes” de Marruecos, tiene la construcción del espacio en tanto proyección de la diferencia colonial, opuesta a la cultura occidental en que se inscribe claramente el narrador de las crónicas. Considero pertinente para la presente investigación este punto de partida, pues no sólo se observa detenidamente esa nueva faceta periodística de las representaciones exóticas, sino que también se destacan una serie de temas y elementos formales que, si bien persisten a lo largo del corpus “orientalista” de Arlt, también serán objeto de desviaciones e incluso sugerentes distanciamientos. En este sentido, se trata de textos periodísticos que, desde un planteamiento verídico y referencial, proyectan la base de un escenario colonial que será susceptible, no obstante, de conflictivas intervenciones y posicionamientos, en algunas ocasiones irreconciliables, pero que dan lugar, en mi opinión, a las lecturas más productivas de esta faceta “africana” de Arlt.

### **1.1 El relato de viajes como práctica discursiva**

El relato de viajes comporta ciertas convenciones discursivas eminentemente modernas, pues a partir de la posición que, según expone Beatriz Colombi, detenta el viajero como sujeto de enunciación respecto a un espacio determinado, que es objeto de su desplazamiento y, por tanto, de sus observaciones, se destaca la gran presencia y desarrollo que este género encontró en la literatura del colonialismo europeo: “El sujeto [del relato de viajes] [...] puede definirse como aquel que se expone, en mayor o menor grado, a la alteridad, por eso su retórica es la

del ‘descubridor’, lo cual le otorga un *locus* de superioridad respecto a su objeto. Como lo han demostrado numerosos especialistas, esta práctica está ligada a una práctica expansionista e imperial...” (2006, 27). No obstante, Colombi considera el relato de viajes como una “formación discursiva” (no necesariamente literaria) que ha atravesado grandes “umbrales epistemológicos” históricamente situados y que, al volverlo sumamente inestable, se deben tomar en cuenta para su análisis.<sup>20</sup> En este sentido, aunque Colombi subraya aquella posición privilegiada del “descubridor”, también pondera las limitaciones de pensar el relato de viajes como un discurso exclusivamente eurocéntrico y colonial: “Si bien esta aserción resulta demasiado concluyente y esquemática, ya que no dejaría margen para una enunciación ‘otra’, no podemos dejar de advertir la presencia de esta impronta, aun en aquellas circunstancias en las cuales la situación del viajero diste de ser la del colonizador” (2006, 27).

Al situarnos en el contexto de la crisis del paradigma occidental y de la renovada visión sobre Oriente que hay en la primeras décadas del siglo XX argentino, estas consideraciones cobran gran relevancia, pues no deja de tratarse, pese a la mirada benevolente que en algunos sectores intelectuales inspiraba lo “oriental”, de vertientes discursivas de lo que Bergel denomina como “orientalismo invertido”, pues bajo una perspectiva distinta se “redescubre” Oriente en el seno de una revalorización cultural latinoamericana.<sup>21</sup> En el caso concreto que nos ocupa, no hay duda de que la obra general de

---

<sup>20</sup> Colombi ejemplifica el tipo de variabilidad discursiva a la que se refiere:

podemos hablar primeramente de una formación discursiva que atraviesa umbrales correspondientes a cambios epistemológicos acaecidos en su historia, lo que arroja espacios textuales que conciernen a la peregrinación, la exploración, la conquista y el dominio territorial, el viaje educativo (el *Bildungsreise*), el científico, el burgués (el *grand tour*), el letrado o el turístico. Por la vastedad de su registro constituye un género discursivo que en determinadas condiciones –cuando sus productores son letrados o intelectuales y su escritura y lectura obedece a las pautas de un horizonte artístico y estético– se lo reconoce como género literario. (2006, 13)

<sup>21</sup> La reacción intelectual antiimperialista, a la que Bergel atribuye en parte estas nuevas perspectivas, es propiciada en un inicio por las ambiciones geopolíticas de Estados Unidos:

Roberto Arlt se asienta profundamente en esta suerte de crisis cultural, con la que se hace necesario confrontar el registro orientalista que dejó su viaje por Marruecos. A su vez, también se debe estudiar en función de esa mirada privilegiada que, como una especie de “descubridor”, asume el viajero en su escritura, donde sería posible rastrear, por lo tanto, los códigos literarios y culturales empleados para “descubrir” determinadas características de aquella alteridad. Como puede apreciarse, este tipo de testimonios da cuenta más de los medios con que se comunica aquella “exposición a la alteridad” de la que habla Colombi, que de una alteridad auténtica o genuina.

Desde una perspectiva poscolonial, como bien apunta Bhabha, estas zonas de contacto entre diversas entidades geopolíticas producen una faceta de la cultura que, lejos de sustentar identidades aisladas dentro de fronteras fijas, la revelan como un fenómeno profundamente transnacional y traduccional:

Es transnacional porque los discursos poscoloniales contemporáneos están arraigados en historias específicas de desplazamiento cultural, ya sean el “pasaje intermedio” de la esclavitud a la servidumbre bajo contrato, el “viaje” de la misión civilizadora [...]. La cultura es traduccional porque esas historias espaciales de desplazamiento, ahora acompañadas por las ambiciones territoriales de las tecnologías mediáticas “globales”, imponen la pregunta acerca de cómo la cultura significa, o qué es significado por la cultura. (212)

Bhabha observa acertadamente que el desarrollo de las tecnologías mediáticas a nivel global comporta en el último siglo un impacto profundo y determinante sobre las formas que adopta esta “traducción cultural”, ante lo cual, si consideramos las afirmaciones de Gasquet, los textos periodísticos y ficcionales de Arlt pueden suponer un caso significativo: “Arlt es el primer periodista y escritor popular argentino que trata en abundancia el tema Oriental. Casi

---

la guerra hispano-norteamericana de 1898, que puso en evidencia el poderío del gran país americano del norte y que mostró también sus nuevas apetencias sobre América Latina, puso en marcha una toma de conciencia intelectual que se expresó [...] en un movimiento de ideas que Óscar Terán sintetizó, en un artículo ya clásico, bajo el nombre de “primer antiimperialismo latinoamericano”. Esta nueva percepción impulsó asimismo a que la anterior certeza acerca de la “misión civilizadora” de Europa en Oriente comenzara a ser puesta en cuestión... (2010, 69)

todos los viajeros y escritores [...] escribían para un público reducido y sus textos se difundieron en un círculo muy estrecho. En cambio, el predicamento de Arlt tenía de antemano asegurada una gran audiencia” (2010, 289).

Como hemos visto en la introducción, este perfil del escritor íntimamente ligado a su proceso de profesionalización puede definirse por el tipo de publicaciones en que su nombre circula, pues su producción se ve en buena medida determinada por el público al que se destina y, en este caso, al que “descubre” una cultura y una sociedad distinta. Sin embargo, Arlt también fragua intensamente una figura de autor en el contenido mismo de sus textos, como es bien sabido, y no es una excepción su posicionamiento frente al escritor-viajero independientemente de que él mismo lo asuma en su práctica literaria, pues en una serie de crónicas que no forman parte de sus escritos de viaje, y que fueron compiladas en 1960 por primera vez en la editorial Hachette bajo el título de *Nuevas aguafuertes*, lanza una crítica mordaz a ciertos autores argentinos que escriben desde distintos puntos en el extranjero.<sup>22</sup> Resulta especialmente sugerente el “aguafuerte” titulada “Lo que no ven los ‘escribidores’”, donde Arlt expone, frente a las “impresiones de viaje” de sus contemporáneos que considera superficiales, el tipo de observaciones que, en su opinión, comportan el verdadero interés en la escritura de viaje:

---

<sup>22</sup> Es en el inicio de la crónica titulada “El argentino en Roma”, donde Arlt establece concretamente estos distanciamientos literarios, y a los que también asocia, como resonancia de su famoso prólogo a *Los lanzallamas*, con ciertas pretensiones y comodidades económicas: “Todo argentino de plata se cree con derecho a escribir un libro o una serie de libros. Eso es sintomático. Después de los billetes de Banco quieren la gloria, y eso explica el libro de Noel y las correspondencias francamente estúpidas del señor Lagorio, poeta y vicecónsul en Italia, o las memorias sobre Palestina del señor Rohde, o las de Carrasquilla Mallarino tan malas como las de Rohde, las de Lagorio y las de Manuel Gálvez” (33). Tal genealogía no resulta casual, si atendemos a las consideraciones que, en su introducción a una interesante y actualizada antología de viajeros argentinos por Oriente, apunta María Sonia Cristoff:

El viaje por Tierra Santa se instala por entonces –como experiencia y como tópico– entre la clase patricia argentina, en un tono más próximo a la reverencia católica del Chateaubriand de *De París a Jerusalén* [...]. Si bien tanto Max Rohde como Delfina Bunge [esposa de Manuel Gálvez] escriben sus notas de viaje para el diario *La Prensa*, siguen estando en las antípodas del nuevo perfil de escritor que, como señala Sylvia Saítta, en esa misma época empiezan a viajar como cronistas contratados por los distintos medios que protagonizan el surgimiento de un periodismo masivo y comercial. (24)

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 industriales 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. (35)

Arlt se distancia aquí claramente del estilo que, como herencia tardía de un romanticismo espiritual y hasta religioso, se había desarrollado en la escritura de viaje de cierta élite literaria argentina, y que estaba al servicio de un esteticismo exacerbado por el culto a las ruinas y demás rastros de una antigüedad sublime, donde cualquier manifestación terrenal y moderna de los tiempos presentes era objeto de menosprecio. En contraparte, Arlt destaca otra especie de inquietudes que en cierto grado anticipan la escritura que él mismo ofrecería en sus crónicas de viaje de los años 30, pues su atención se dirige, desde su travesía por el interior argentino hasta su viaje transatlántico, a los oficios y avatares cotidianos de la gente común, ya fuera el ciudadano de las urbes modernas o los campesinos y estancieros de los pueblos pequeños. Se trata de un registro consecuente con los intereses sociales e internacionales que, entre otros contenidos, el nuevo marco informativo del periodismo popular brindaba para aquella “gran audiencia” que tenía como público.<sup>23</sup>

Las crónicas de viaje que Roberto Arlt envía a *El Mundo*, sobre todo si pensamos en los que realiza fuera de Argentina, se ubican en la extendida práctica de un periodismo internacional que, debido al acelerado desarrollo de las telecomunicaciones, había pasado por cambios radicales en las décadas previas. El gran uso y perfeccionamiento que tuvo el

---

<sup>23</sup> En un sugerente artículo derivado de su tesis doctoral, y donde aborda con mayor profundidad ciertas consecuencias del perfeccionamiento de la comunicaciones en el cambio de siglo, Bergel destaca el surgimiento en la esfera pública de una nueva forma de agrupamiento moderno diferente al de la multitud, más caótica y circunscrita a determinado espacio físico, y es la del público de los medios masivos: “Gracias al telégrafo y otros adelantos tecnológicos, el diario traía consigo una facultad innovadora: la de construir casi al instante corrientes de opinión conformadas por personas ubicadas en lugares muy alejados entre sí” (2017, 208).

telégrafo a finales del siglo XIX incentivó un enorme interés en la prensa por los acontecimientos que ocurrían alrededor de todo el mundo;<sup>24</sup> en el caso particular de Argentina, como lo expone Bergel (2017, 200), este contacto en tiempo prácticamente real con sucesos espacialmente lejanos propició en el cambio de siglo que el periodismo, hasta entonces definido casi en su totalidad por un corte políticamente faccioso, encontrara una veta sumamente productiva en temas que, por su carácter internacional, ya no atañían directamente a las cuestiones locales, ampliando sustancialmente el rango de intereses de su público.

Por supuesto, los cables telegráficos no dieron lugar únicamente a cambios cuantitativos en la difusión de noticias, sino también a otros en su misma disposición escrita. Como bien señala Bergel: “De diversas maneras, la información vertida en rápidas pastillas telegráficas propició un tratamiento ya literario, ya histórico o filosófico, capaz de desarrollarla, contextualizarla, ampliarla o utilizarla como insumo para reflexiones más elaboradas o experimentaciones estéticas” (2010, 77). Si bien los principales focos de interés periodístico radicaban en la información proveniente de Europa o Estados Unidos, la visión renovada que en las primeras décadas del siglo, como insiste Bergel, inspiraban los países de Oriente, también se desarrolló profusamente en las nuevas modalidades de opinión internacional: “la nueva provisión en abundancia de noticias sobre las realidades alejadas de Asia y África favoreció el desarrollo de un tratamiento ulterior de esos materiales, ya sea a

---

<sup>24</sup> Curiosamente, Bergel afirma que el uso y perfeccionamiento del telégrafo estuvo en un principio profundamente relacionado con las prácticas colonialistas del siglo XIX europeo: “el despliegue de las agencias de información internacional coincidió con la expansión militar y colonial europea que se acelera en el último tercio del siglo XIX. [...] En ese contexto, la nueva dinámica de la información que las agencias de noticias trajeron aparejada tuvo un papel evidentemente central para el diseño e instrumentación de las políticas expansionistas europeas, a la vez que comunicó a los públicos urbanos emergentes las novedades de ese proceso” (2017, 210-211)

través de la figura del corresponsal, o en reflexiones urdidas por intelectuales locales” (2010, 77).

En este contexto, el gran avance de los medios de comunicación y de transporte tuvo repercusiones en la misma crónica en tanto género periodístico, pues se volvió una práctica común que los periódicos mandaran a sus “enviados especiales” a cubrir las situaciones y acontecimientos que sucedían en el extranjero, dando lugar al reportaje, según lo define Geraldine Rogers, como una forma eminentemente moderna de la escritura cronística, “cuyo rasgo distintivo consistía en trasladarse al lugar de los hechos para obtener información y producir notas que dieran cuenta de lo visto y oído *in situ*” (26). Las “aguafuertes” españolas que se publican en *El mundo* se sitúan claramente en el marco de esta producción textual, pues la información que abordan, entendida como “verídica” y de actualidad, se articula en un elaborado entramado narrativo a partir de la presencia misma del cronista en el “lugar de los hechos”: “Los corresponsales –que a veces adquirirían considerable protagonismo aventurero– daban forma discursiva a la experiencia real o imaginada, combinando recursos documentales y procedimientos ficcionales para *hacer ver* escenas lejanas y hacer oír la voz de los personajes” (Rogers, 29). De esta manera, el reportaje se empieza a articular en buena medida como un género en el que algunos autores introducían su práctica literaria en la escritura periodística, lejos de mantenerlas dentro de convenciones textuales separadas. Como veremos a continuación, mediante diversos recursos Arlt explora extensamente este tipo de intercambios genéricos.

## 1.2 “Tánger” o la crónica de un “mito cultural”

Las “aguafuertes” españolas de Arlt constituyen el registro de una práctica tanto literaria como periodística, pues deben este doble carácter a que, como enviado especial de *El Mundo*, debía de dar cuenta de una realidad lejana, como era el tenso ambiente social que imperaba en España (añadiéndose Marruecos), mediante un estilo autoral ampliamente reconocido y consumido por los lectores del periódico. Podemos considerar estos textos, por lo tanto, como una vertiente más en el extenso rango del relato de viajes, pues aquella impronta referencial que, tanto este género discursivo como el periodismo, exigen de una presupuesta realidad específica, no impide la prolijidad literaria o incluso “estetizante”, según apunta Colombi sobre su desarrollo histórico:

La función central de todo narrador de un relato de viaje, su deber implícito, es informar, y de acuerdo a los pactos que rigen el género, que tal información sea veraz, es decir, fiable. Tal fiabilidad se apoya en su carácter de testigo presencial, situación que refuerza con el protagonismo de la mirada, que fija selecciones y jerarquías en el relato. Esta mirada ha transitado desde la objetividad (siempre relativa) a la subjetivación propia del siglo XVIII y XIX, cuando se desarrollan más profusamente los géneros del yo. (2006, 25)

Como vertiente de esta tradición, el desarrollo particular de las crónicas de viaje de Arlt no residiría en este giro subjetivo, ya ampliamente explorado en la misma Argentina, sino en las nuevas condiciones a que daban lugar el periodismo de masas y las propias posturas estéticas de Arlt ante la literatura de su tiempo. Por supuesto, como bien lo indica Colombi, la veracidad que comporta la información del narrador descansa en gran medida sobre los pactos de lectura que, entre otros posibles factores, producen los paratextos característicos del género; sin embargo, en todo relato de viaje esta fiabilidad también se construye sutilmente a un nivel textual, aunque implique más un efecto retórico que una prueba “real” del viaje. En buena parte, esto se debe a que, desde una enunciación narrativa invariablemente planteada desde la primera persona gramatical, de acuerdo con Colombi (2006, 14), se

configura aquel “carácter de testigo presencial” del narrador, en tanto establece la mediación que todo acontecimiento narrado requiere. El relato de viaje necesariamente implica, por lo tanto, una narración homodiegética en la que el narrador es en algún grado partícipe y personaje del contenido de su enunciación, lo que propicia determinadas proyecciones donde el viajero enunciado se identifica ya no sólo con el sujeto de enunciación, sino con la figura misma del escritor: “En el viaje aceptamos también un pacto según el cual admitimos una doble actividad por parte del sujeto, que podríamos expresar en la fórmula ‘el que escribe es el que viaja’, en la medida que la mayoría de los textos escenifican una escena de escritura que convalida ese doble papel” (Colombi, 2006, 23-24).

Las “aguafuertes” de Marruecos exploran estas convenciones narrativas del viaje, mediante las cuales se presupone incluso al lector de periódico al que se dirigen. Aunque estos textos no abundan sobre las escenas que menciona Colombi, encontramos algunos breves pasajes que sugieren ciertos momentos de escritura: “Todas las horas que tengo libres, es decir, aquellas en que no escribo, las gano merodeando por las catacumbas del arrabal moruno” (132). Hay claramente una búsqueda consecuente con cierto efecto de realidad, y esto se debe a que, cuando la narración se presenta predominantemente en tiempo presente, ya no sólo el narrador, sino también su propia enunciación se sitúan en la misma dimensión de lo narrado. Luz Aurora Pimentel afirma en *El relato en perspectiva* sobre esta simultaneidad narrativa: “La narración simultánea [...], al suponerse contemporánea de los acontecimientos narrados no puede ser sino intradiegética” (160). Además de estas formas textuales de verosimilitud, también podemos pensar que este tipo de fragmentos apelan, si consideramos su contexto original de publicación, al reconocimiento tácito del escritor por parte de su público, tanto en su labor de cronista como en su actividad viajera, ya para entonces fácilmente asociadas a la firma de Arlt.

No obstante, podemos constatar estrategias más palpables de esta complicidad con el lector, o por lo menos de interpelación, y que curiosamente se relacionan con cierta inestabilidad de la primera persona. Un ejemplo claro lo encontramos en “Tánger”, la primera crónica de Marruecos que aparece en las *Aguafuertes españolas*, y donde los cambios que se presentan en el uso de la persona gramatical coinciden con la disposición de distintos momentos temáticos y descriptivos. Si bien aparecieron previamente en *El Mundo* otras “aguafuertes” marroquíes con motivo de la llegada del escritor desde España, en el libro publicado en 1936 “Tánger” inaugura esta serie en el sentido pleno del término, pues las primeras impresiones sobre esta ciudad narradas por el autor sirven, en buena medida, como base de las observaciones que desarrollará en otras crónicas.

El texto empieza con una voz en tercera persona que sitúa inmediatamente su atención en una figura bien delimitada de la modernidad: “El martirologio del turista en Tánger, comienza al llegar al puerto. [...] el viajero se ve obligado a solicitar ayuda de la policía indígena, para que no le arranquen los bultos de las manos o le revienten las maletas” (94). Aunque el narrador no asume una identidad específica, su discurso se focaliza plenamente en la figura del turista moderno, el viajero de Occidente que desde el siglo XIX, dado el desarrollo de una industria que empieza a facilitar la movilidad y los servicios a un nivel masivo, puede costear la novedosa experiencia del viaje por placer y entretenimiento. En principio, Arlt se queja del acoso turístico que, ante la expectativa económica que supone, este viajero sufre por parte de vendedores y guías nativos, insistentes hasta el hartazgo, miembros de una sociedad profunda y extensamente empobrecida como la de Tánger. Continuamente Arlt subraya y precisa la situación lamentable del turista en esta tercera persona, mediante diversos apelativos que la perfilan: “Inútil es que el *extranjero* menee la cabeza” (94), “¡Oh candor *occidental!*, ignorante de la paciencia y tenacidad oriental” (95);

y sintetiza así la tensa relación del turista y el nativo: “Toda esta canalla, persistente, pegajosa, hediendo a manteca rancia, forma un círculo, implacable, en torno de la mesa del turista. Psicólogos profundos, proceden contra el *forastero* por el procedimiento del agotamiento, pues en cuanto uno de ellos se marcha, otro toma su lugar...” (95) (Las cursivas son mías).

Paulatinamente, el narrador introduce formas enunciativas que ya no sólo se focalizan en el turista, sino que directamente identifican esta figura tanto con él como con su potencial lector. Así se entiende la constante interpelación en segunda persona: “Levanta *usted* la mirada de su diario...” (95), “–Fuera– grita *usted* rabioso”, “Se mete *usted* al café” (96), etc. A su vez empieza a intercalarse el “uno” como tercera persona, con lo que el narrador se asimila explícitamente con el turista e incluso, como una suerte de transición introductoria a la primera persona característica del relato de viajes, termina por desdoblarse en un personaje que, por el bagaje de la experiencia, es capaz de tomar distancia del viajero ingenuo: “Es inútil que el turista de paso proteste. Las que más padecen son las señoras. Cuando ven a sus maridos vaciar la cartera, se aprietan acongojadas los bolsos contra el pecho. Y *uno* que ha pasado por ello, contemplando el espectáculo, se ríe, divertido” (97).

Hay, por supuesto, ejes precisos en esta construcción elíptica de la identidad del narrador, en tanto “extranjero” o “forastero” occidental que incluso manifiesta cierta superioridad despectiva respecto a la alteridad a la que se expone, ávida de ganancias materiales, claramente situada en un entorno callejero con el que el cronista no se identifica; no obstante, en una observación más detenida, su carácter de turista resulta un poco más problemática de lo aparente. La burlona invectiva pareciera asumir el viejo tópico orientalista del viajero desencantado, cuyo genio excepcional y sensible aborrece toda manifestación del

turismo moderno,<sup>25</sup> como puede aducirse de la ironía que el narrador muestra ante la pérdida de “autenticidad cultural”: “después [pasan] los fabricantes de guitarras árabes, una concha de tortuga con un mástil que es un palo de escoba. Para que el forastero no dude de la sonoridad del instrumento, rasgan las cuerdas; después los vendedores de carteras, ilustradas con paisajes árabes y que se fabrican en Barcelona y que al turista se le pasan como confeccionadas en el país...” (95). Sin embargo, el uso de la primera persona más adelante, aparte de terminar por dotar de una presencia figural al narrador, introduce aspectos particulares que matizan bastante el tipo del turista que el texto perfila.

Tal como Colombi describe el relato de viajes, en esta “aguafuerte” el narrador no sólo se vuelve plenamente partícipe de lo que narra desde que adopta por primera vez la primera persona gramatical, sino que también asume explícitamente una mirada central y privilegiada que ya no abandonará y que, para el potencial lector argentino, detenta el punto de vista a partir de cuya fijeza o movilidad se “descubre” un espacio hasta entonces desconocido: “Descaradamente me instalo en el cajón de un mercader, entre un círculo de moras, y desde allí, semejante a un rey mago, me dedico a observar el trajín del mercado” (97). Después de toda aquella reflexión sobre la situación del turista, de manera un tanto abrupta el narrador-personaje nos traslada, mediando apenas escuetas indicaciones sobre su ubicación, al mercado de Tánger conocido como el Zoco grande, donde emprende digresiones de una nueva naturaleza.

---

<sup>25</sup> Cristoff destaca el desarrollo que este tópico tuvo, precisamente, en aquella tardía filiación esteticista de la que Arlt se distanciaba:

La obediencia modernista sin fisuras de la prosa de Max Rohde, su esteticismo inmune sin duda tuvieron mucho que ver en el fastidio arltiano. [...] No es de extrañar que en ese esteticismo a ultranza en el que Max Rohde se mueve, el turismo aparezca como molestia sobredimensionada. Aunque a principios del siglo XX el turismo no era sólo una práctica institucionalizada sino también masiva, para Max Rohde, como para Pierre Loti dos décadas antes, un turista en Tierra Santa es una forma de sacrilegio... (25)

Si bien, en mi opinión, estos giros no resultan descarados, llaman la atención desde una lectura atenta, lo cual quizá se explique por la reelaboración de esta crónica en el tomo de 1936, pues en ella se incorporan, como especifica Juárez en su tesis doctoral, dos “aguafuertes” distintas como si fueran una misma.<sup>26</sup> En la presente investigación no me propongo precisar los posibles efectos de estas modificaciones, pues hasta ahora, como queda dicho en la introducción, no me ha sido posible consultar los textos como fueron publicados originalmente. Lo que en nuestro caso importa es que, aun a pesar de la inestabilidad inicial de la persona gramatical y del cambio repentino de escenarios, el “Tánger” de las *Aguafuertes españolas* preserva cierta cohesión narrativa, ya que es referido desde la unidad vocal que representa una misma fuente de enunciación, es decir, desde la voz de un cronista que en todo caso modula los grados de subjetividad a través del turista occidental, del lector y hasta de él mismo en tanto presencia figural. Como señala Pimentel, esta unidad vocal supone un efecto de verosimilitud incluso en los relatos de ficción, pues “nuestro acceso narrativo al mundo ficcional está mediado por ese narrador único, [...] según los grados de subjetividad del narrador, el mundo narrado puede ser aceptado o confrontado pero, en general, el lector no duda de que lo ocurrido haya ocurrido, pues el narrador es su fuente principal de información...” (143). Además, a partir de que el narrador de “Tánger” asume la primera persona, como veremos, discurre constantemente en prolongadas descripciones en torno a aquel “trajín del mercado”, recurso que resulta, junto a la digresión, constitutivo del relato de viajes en función de su reforzamiento referencial, como apunta Colombi: “La descripción [...] está estrechamente relacionada con la mimesis y produce el efecto referencial del relato

---

<sup>26</sup> Cito aquí la nota al pie de Juárez donde señala los títulos y fechas de publicación originales que conforman la crónica en cuestión: “Las dos aguafuertes son ‘El Tánger - Martirologio del turista - Plaga de guías - Persecución sistemática hasta el tercer día’, en *El Mundo*, 31 de julio de 1935, y ‘En el Zoco Grande de Tánger - Mercaderes y campesinos - “Flirt” sin trascendencia’, en *El Mundo*, 1 de agosto de 1935” (2008, 121).

[...]. La digresión, por su parte, resulta un componente primordial ya que es usual la intercalación de argumentaciones que interrumpen, al igual que la descripción, el flujo de la narración...” (2006, 21).

En lo que respecta a su descripción del Zoco, Arlt hace desfilar una serie de figuras que, así como revelan ciertas inquietudes propias de su periodismo previo y más conocido, también sitúan un espacio claramente diferenciado e incluso extraño al ámbito porteño: “Una muchedumbre de nativos y extranjeros pululan en este muladar. Negras inmensas, apoyándose en largos bastones con collares de coral hasta el ombligo; viejos que venden escudillas de leche, desarrapados con andrajosas chilabas color de barro, llagas en los tobillos, cráneo rapado; esclavos con casquetes de algodón y enormes espuelas” (98). Hay, evidentemente, una visión degradada de lo callejero y popular, y si bien pareciera sugerir antes el rechazo que la atracción, el narrador no tarda en afirmar explícitamente la complacencia que la densidad de este escenario inspira: “Gozo y paladeo el espesor de esta atmósfera tosca y brutal” (99). Empieza a perfilarse aquella postura crítica del escritor viajero que se anticipaba en “Lo que no ven los ‘escribidores’”, donde a esa noción intelectual y pretenciosa del país extranjero, asentada en sus monumentos y vestigios históricos, se antepone el interés por la vida de la gente común y por los espacios en que discurre: “Bajo las ramosas cúpulas, los mercaderes, de turbante, juegan con piedritas o monedas. Algunos lavan los pies en la plaza pública, otros se cubren las llagas de las piernas con emplastos de yerbas y ceniza, y una pestilencia de pimienta, manteca rancia y pescado flota por donde se va” (98-99).

A partir de este rechazo del típico viaje turístico, se puede entender el desprecio que Arlt había mostrado hacia los *souvenirs*, productos de una industria que también apela, desde su propio mercado, a ese preponderante carácter objetual de la cultura. En todo caso, las

formas elevadas y monumentales sólo cobran presencia como contraposición directa de la caótica y heterogénea vida de la calle: “El sol centellea en los charcos de agua, los perfumes de las flores fermentan [...], y la única forma limpia, pura y simétrica, es la torre de la mezquita, rectangular, recortando el cielo con sus aristas agudas y planos revestidos de mosaicos pentagonales blancos y negros” (100). No obstante, como si este fondo pulcro y ordenado palidciera ante el primer plano del mercado, inmediatamente se advierte: “Pero ningún muecín [quien llama a oración] canta la hora en ella...” (100).

Si entendemos, en términos generales, el exotismo como esa relación establecida a partir de la atracción por la diferencia cultural, en tanto fetichiza a lo “otro” desde el lugar de lo propio, resulta consecuente pensar que aquel “gozo” del cronista, fundado precisamente en los rasgos diferenciales del entorno, dé lugar a una narración sustancialmente influenciada por aquella vertiente exótica del orientalismo. Precisamente, se trata de una imagen cultural que, al constituir en cierta medida una versión preconcebida de Oriente, podemos incluso vislumbrar en algunos pasajes breves de las *Aguafuertes cariocas* que Arlt escribió pocos años antes de su viaje a Marruecos. Al inicio de “En la caverna de un compatriota”, por ejemplo, alude fugazmente al colorido estampado que este ambiente exótico inspira: “Mañana, pasado o cualquier otro día me ocuparé del maravilloso bazar que es Río de Janeiro. Sí, un bazar oriental de mil colores” (27); asimismo, en “Los pescadores de perlas” también encontramos esa mirada ambivalente entre el rechazo y la atracción del entorno callejero, pues el cronista hace una relación manifiesta del hedor de los barrios de Río de Janeiro con el imaginario de la atmósfera oriental:

Me senté en un pilarcito de piedra y quedéme mirando. La plazoleta de agua bien podría situarse en el África, en Ceilán o cualquier rincón de Oriente. Y aunque negros, agua y pescado despedían olor a salazón insoportable, sé que cualquiera de los que me leen se hubiera apretado apresuradamente las narices al tener que estar allí; pero yo permanecí mucho tiempo con los ojos fijos en el agua... (38).

Como ya se ha mencionado, esta veta exótica del escritor porteño ha sido considerada comúnmente en demérito de su función periodística, como se observa en la postura crítica de Camenen: “En tanto corresponsal de un periódico, Arlt pretende diferenciar su mirada de la práctica diletante y estética de los viajeros argentinos de clase alta. Si bien el escritor pasea brevemente por zonas menos turísticas o se interesa por la condición de la mujer, la intención objetivista, sin embargo, cede rápidamente el paso a la seducción de los tópicos orientalistas” (84). A este respecto, cabe tomar en cuenta algunos breves pasajes donde el propio Arlt, en “aguafuertes” que, a pesar de que no pertenecen a esta etapa viajera, tienden lazos subrepticios con ella, reflexiona sobre ciertos motivos de escritura y representación, y que pueden problematizar la idea de una asimilación pasiva o lineal de dichos tópicos. Esto se debe a que, aun bajo el peso de ese gran acervo literario que comporta como tradición, el orientalismo no excluye necesariamente aquel registro social que tomaba forma en el periodismo popular de la época, como me parece que ilustra ejemplarmente el caso de Arlt, pues se trata del primer viajero argentino que, en su periplo por Oriente, frente a las formas instituidas del patrimonio cultural, subraya la vida y los personajes de la calle como su principal foco de interés.

En un sugerente artículo que analiza la figura del “enviado especial” en el periodismo porteño a inicios de siglo, Martín Servelli da cuenta de la postura de Arlt en un marco más amplio, ya manifiesta en 1933 durante uno de sus viajes al interior argentino: “Mi visión ha sido puramente cinematográfica. Mi retina sólo se ha impresionado por lo que han contemplado mis ojos. No he escudriñado en las rendijas de la cultura de los lugares que he visitado. Mi interés, puramente humano se ha detenido en la calle, que es la única posesión indiscutible del pueblo” (263, fragmento de las “Aguafuertes fluviales” citado por Servelli).

Claramente, de estos motivos se presupone una mayor importancia y autenticidad que de lo tradicionalmente concebido como cultura local;<sup>27</sup> no obstante, también tiene un lugar relevante la mirada desde la que se contempla, esa “visión cinematográfica” que sugiere la imprescindible mediación del cronista y que no es la del “pueblo”, contraste que se vuelve evidente en un entorno extranjero, menos cercano y familiar.

En este sentido, para la escritura periodística de Arlt resulta sumamente importante su presencia autoral a través de cierto estilo, más o menos maleable, pero que Mónica Bernabé, en un interesante artículo que estudia sus influencias decadentistas, sitúa en el entrevero del realismo y lo grotesco (132-141). Por supuesto, no se trata de reducir la narrativa de sus crónicas a esta fórmula, pero sí de advertir una impronta constante en la búsqueda de la desproporción que, lejos de una pretendida armonía, parece ofrecer la realidad del escenario moderno. El propio nombre de “aguafuerte”, que Arlt emplea para designar estos textos, no sólo remite a una técnica de grabado con ácido corrosivo, sino también al particular e influyente repertorio visual que Goya desarrolló por este medio, y que en “El placer de vagabundear”, crónica de 1928, el autor asocia directamente a la representación grotesca del espacio urbano: “¿qué fue Goya, sino un pintor de las calles de España? Goya, como pintor de tres aristócratas zampatortas, no interesa. Pero Goya, como animador de la canalla de Moncloa, de las brujas de la Sierra Divieso, de los bigardos monstruosos, es un genio [...]. Y todo eso lo vio vagabundeando por las calles” (45). La calle ya se anuncia como

---

<sup>27</sup> A propósito de las “aguafuertes” sobre la provincia argentina, Rosenberg señala que esta postura periodística de Arlt no estuvo exenta de las críticas de sus contemporáneos, quienes esperaban una mayor compenetración con el folclor indígena de la región, achacándole una mirada superficial que el propio cronista se encargó de defender:

He distances himself from the educated reader who desires some degree of empathy with the Indians and expects the reporter to perform the translational work of producing a national identity as a colorful mosaic. For that reason, in the final note on his travels to the coast, in addition to presenting his vision as superficial once again and as not penetrating and cultural, he makes clear that what he saw and observed was the unmitigated fact that on the coast, there existed great economic misery, high unemployment, and a lack of cargo to transport. (130)

el espacio privilegiado, y persiste notablemente en la mirada del cronista que ocupa su lugar en el mercado de “Tánger”, desde el cual describe aquellas multitudes abigarradas que ahí convergen caóticamente. Una marca tan arraigada en la obra de Arlt, sin embargo, ¿cómo abreva del orientalismo para distinguirse tan categóricamente en las “aguafuertes” marroquíes de cualquier otra serie?

En la descripción de un entorno referencial, no sólo nos encontramos ante lo que Pimentel define como un proceso de “iconización” verbal, es decir, la elección y disposición de los rasgos particulares que interesa resaltar de un espacio entendido como extratextual, sino que también se apela a una suerte de mito cultural que éste carga consigo: “la referencia es también a un mito cultural. Mitos compartidos y transferidos: tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado. Y es que la ciudad significada no sólo establece una relación directa y unívoca entre un significante diegético y un referente extratextual puramente topográfico” (31). Por supuesto, los tópicos orientalistas constituyen ejes fundamentales de cierta dimensión “mítica”, y en el caso de Arlt no sólo descansan sobre aquellos objetos marcadamente “orientales” que descubre en su observación del Zoco –donde los andrajosos visten “chilabas” y las mujeres usan enormes “collares de coral”, “ajorcas de plata, pulseras y largos pendientes” (98)– sino que sobre todo se desarrollan en la incorporación de determinados supuestos culturales, pues afirma Pimentel: “Más allá de la función verosimilizante, la ciudad descrita tiene una función que sólo podemos llamar ideológica” (31). Para Arlt, como se ha visto, la ciudad de Tánger se conforma por la gente que transita sus calles, y es mediante el conjunto de su heterogénea multitud que concibe y le atribuye un determinado carácter, como veremos, ampliamente definido en términos de cierta función ideológica con la que le interesa dialogar, y que en el último párrafo de esta “aguafuerte” se puede apreciar con mayor claridad:

ya es el carguero del puerto, con la chilaba andrajosa que le deja las piernas desnudas y una panza enorme, ya son hombres siniestros como Boris Karloff en su caracterización de La Momia, tiesos, espectrales, picados de viruelas, con una nube en el ojo; otros, en cambio, tienen una altura de gigantes y son panzudos, caderudos, se balancean como paquidermos bajo sus largas vestiduras, marchan seguidos de párvulos vestidos de verde rabioso, que hacen chillar sus pájaros de marfil; algunos acompañados de una cocota francesa, desnuda bajo un vestido de seda transparente; dos granujas extienden ante un matrimonio inglés una alfombra de diez metros de largo, azul y oro, y hay que apretar los dientes para no gritar de admiración; [...] un chico negro, belfudo, con las manos cubiertas de cicatrices de quemaduras, ofrece ramos de rosas bermejas; pasan varoncitos con chilaba violeta y a un costado de la cabeza, casi junto a la oreja, una sola trenza larga que les cae sobre el hombro; un anfibio me ronda, restregándose los labios con la lengua y haciéndome guiños indecentes, estamos en Tánger, señores Tánger, codiciada por las potencias, donde conviven fraternalmente los vicios más extraordinarios, aquí todo está permitido... (101-102)

Se hace más visible el principio cultural que “ordena” todas estas descripciones de una muchedumbre heterogénea y, en apariencia, caótica en su diversidad y disposición, pues aquellas fisonomías deformadas (“picados de viruelas, con una nube en el ojo”, “con las manos cubiertas de cicatrices”, “que se balancean como paquidermos”, etc.), aquellos cuerpos señalados por alguna clase de excesiva desproporción, no se rigen simplemente por una arbitraria búsqueda de lo grotesco, sino también por el encuentro con esa atribución ampliamente difundida de Tánger, en tanto “ciudad internacional”, como puerta al placer vicioso y desenfrenado, y ante la cual el “occidental”, como se asume el cronista, podía experimentar la inquietante atracción de un esparcimiento liberador. Juárez señala acertadamente: “Esta idea de la voluptuosidad, de los *vicios extraordinarios* y de África como el lugar *en que todo está permitido*, [...] es asimilable al imaginario del orientalismo y el exotismo –también al exotismo del imaginario decadente y modernista” (101). No obstante, persiste un sesgo que el análisis de Juárez parece reforzar y que impide, en mi opinión, apreciar estos textos en una mayor dimensión.

Según la investigadora, Arlt realiza una asimilación lisa y llana de aquellas estéticas finiseculares en su escritura, pues configura un exotismo que reivindica la fascinación por los panoramas típicos y pintorescos, incluso predominantes sobre los aspectos bajos y terrenales que degradarían la belleza artificiosa: “Esta fascinación frente al espectáculo de lo diverso que transforma a los hombres en color, se combina con una descripción acumulativa que deja de lado ciertos elementos degradados (el olor, la suciedad) que estaban presentes antes, para acentuar y saturar la referencia a lo llamativo, lo típico y lo sobresaliente” (101). Sustentada en aquella dimensión mítica que hace de Tánger una especie de “paraíso artificial”, es sumamente palpable tal influencia cromática; sin embargo, esto no impide en ningún momento, como sugiere Juárez, su búsqueda en el ámbito callejero, en sus prácticas cotidianas, donde conviven grupos de diversas razas, clases y oficios, pues resulta una materia pródiga en ese “espectáculo de lo diverso” que marca un claro distanciamiento con respecto al decadentismo o al modernismo.<sup>28</sup> El viaje a Oriente que Arlt proyecta en sus “aguafuertes” se desvía, en este sentido, de representaciones literarias más tradicionales, como indica Gorica Majstorovic: “Arlt employs occasional digression, repetition, first-person narration, all the while conforming to reader’s expectations –inherited largely from the *genteel tradition*– [...]. Nevertheless, while Arlt follows the travel writing protocol, he also deviates from its model by challenging the discourse of tourism as leisurely travel...” (2017, 102). En el caso de “Tánger”, sin embargo, este nuevo enfoque no subvierte aquel “mito cultural” que la ciudad comporta, por el contrario, su incursión en nuevos planos está al servicio de esta carga simbólica.

---

<sup>28</sup> En “La tintorería de las palabras”, crónica publicada en 1940 en una de sus últimas columnas llamada “Al margen del cable”, Arlt destaca claramente, más allá de la influencia de ciertas inquietudes y corrientes literarias, las diferencias estilísticas que inevitablemente distinguen una época de otra, como señala abiertamente respecto a autores representativos del legado decimonónico: “Entre las formas de un Chateaubriand y un Hugo o las maneras de un Huysmans o un John Dos Passos, media la misma distancia que aquella que podemos descubrir entre un sulky y un avión” (2009. 567).

Si bien, como señala Juárez (2008, 121), aquel párrafo final de “Tánger” es un pasaje añadido que no aparece sino hasta la publicación de las *Aguafuertes españolas*, no irrumpe tajantemente en el texto, pues da continuidad a las descripciones que ya se venían presentando de ciertas figuras y entornos; más bien se termina de asentar aquel “mito cultural” que guía la representación de la ciudad y que, probablemente, hacen de esta “aguafuerte” el texto que menos se desvía de ciertos supuestos orientalistas. No obstante, incluso en mayor medida que los atributos exotizantes de esta dimensión “mítica”, el legado más determinante del orientalismo está en el lugar que ocupa el propio narrador de “Tánger”, pues en oposición a este espacio notoriamente colonial, al que se traslada el recorrido callejero y popular que interesa al cronista, se proyecta implícitamente un sujeto trascendental que “sabe” (ya que es quien “observa”) y que se distingue claramente del plano que es objeto de observación, un narrador en buen grado cercano al sujeto de conocimiento prototípico de la autoridad colonial, según lo caracteriza Mignolo:

el conocimiento, de acuerdo con la conceptualización de la epistemología moderna (y con interioridad “moderna” quiero decir el ejercicio de la colonialidad del poder para dibujar la diferencia colonial), se fundó sobre la proyección de un sujeto europeo occidental empírico, blanco, masculino, heterosexual y de clase media, en un sujeto del conocimiento trascendental [...]. Por lo tanto la epistemología moderna, que fue capaz de subalternizar otras normas de conocimiento, se erigió asumiendo una perspectiva universal de observación y un lugar privilegiado de enunciación. (192)

Lo que resalta de este modelo hegemónico que describe Mignolo, para nuestros propósitos, es tanto las afinidades como las diferencias que guarda con el narrador asumido y proyectado en las “aguafuertes”, ya que definen un espacio fronterizo que se debate entre el canon y los márgenes de representación cultural. Más allá de los atributos que ciertamente Arlt no puede compartir (básicamente los del europeo blanco), el narrador de “Tánger” asume asertivamente estos rasgos de identidad occidental, pues el cronista puede destacar, mediante esta inequívoca afirmación de la propia cultura, lo exótico y seductor de un espacio

representado en función de sus diferencias, aunque éstas se desplieguen sobre escenarios y motivos que no se representarían antes en el orientalismo argentino y que responden a nuevas prácticas de escritura. En varios pasajes de las siguientes “aguafuertes”, sin embargo, este “lugar de enunciación privilegiado” dejará de detentar la estabilidad epistemológica que tiene en “Tánger”, pues el contacto progresivo con aquella alteridad, como veremos, también se manifestará en cierto distanciamiento de la propia cultura occidental.

### **1.3 “Tetuán, ciudad de doble personalidad”, entre la crónica y la ficción**

Hay que tener en cuenta que, en su conjunto, las “aguafuertes” de Marruecos no comportan una sola impronta narrativa o periodística, y así como en “Tánger” encontramos bases que se seguirán desarrollando en otras crónicas de esta serie, como los lugares que se describen, la situación de las campesinas, o las interacciones del mismo cronista, algunos elementos se matizarán significativamente, pues aquel esparcimiento y libertad ya no se enfocarán tanto en la exacerbada celebración de “extraordinarios vicios”, y aquella promisión de misterio y aventura (a la que abona la referencia de Boris Karloff y “La Momia”) se desenvuelve, más que en el montaje de acción e intrigas, en una ambigüedad reflexiva que oscila de la angustiante huida a la tranquilidad espiritual. Así puede apreciarse plenamente en el texto que cierra la serie de Marruecos en las *Aguafuertes españolas* y que Arlt dedica a otro espacio semiurbano: “Tetuán, ciudad de doble personalidad”, una extensa crónica que también había sido publicada originalmente en partes independientes.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> En una nota al pie, Juárez especifica los títulos y fechas de publicación originales de los textos que componen esta crónica: “Estas dos aguafuertes son ‘Tetuán, ciudad de doble personalidad - Me interno en el barrio moro - Reminiscencias cinematográficas’, en *El Mundo*, 13 de agosto de 1935 y ‘El arrabal moruno - Mis amigos los tenderos - Saludos, genuflexiones y parásitos - Un refugio de paz y tranquilidad’, en *El Mundo*, 18 de agosto de 1935” (2008, 122).

Arlt experimenta en Tetuán un sugerente contraste con respecto a Tánger, pues desde que entra a la ciudad no sólo se encuentra con un paisaje sumamente urbanizado (“Calles anchas, limpias, pavimentadas [...], letreros de gas, edificios de cinco pisos...” etc.), sino también con una serie de impresiones visuales y auditivas que lo devuelven a la familiaridad de la lengua propia: “Una radio toca el vals *Danubio Azul*, un almacén exhibe el título *Los Andes*, oficiales españoles con fajín azul y rojo, [...] letreros con inscripciones ‘Cuidado, zona escolar’”; todo lo cual le hace pensar: “¿Estamos en África o en Rosario?” (128-129). Ante la falta del exotismo deseado, Arlt no oculta su profunda decepción, al punto de reivindicar el ambiente ominoso del “barrio moruno”, ya no del todo extraño: “El espectáculo me desconcierta. Mi olfato, acostumbrado a las emanaciones de la leche agria y líquidos fermentados, cueros en descomposición y pimienta que apesta las callejuelas de Tánger, extraña la ausencia del tufo nauseabundo” (129); sin embargo, cuando se encuentra inesperadamente con ese entorno insólito y atractivo que tanto espera, queda de manifiesto una curiosa contradicción que, en varios textos de esta faceta orientalista, se intensificará en mayor o menor medida. Después de advertir con molestia “un cine descomunal, a tres cuerdas otro cine”, uno de los indicios más característicos de la modernidad de entreguerras, expresa con admiración repentina:

Un arco en forma de herradura, dentado en un lienzo de muralla. Me acerco.

Y de pronto... inesperadamente aparece:

Aquí... aquí está Marruecos. El Marruecos que ustedes conocen, señores: el de la película de Von Sternberg.

¿Recuerdan ustedes esa calle techada de pámpanos que con sus anchas hojas sombrean el pavimento donde cruzan los legionarios del film? La calle prodigiosa, emparrada como un patio, con troncos de enredaderas clavados a lo largo de puertecillas de los comercios. Está aquí, en Tetuán, con sus frescas siluetas vegetales y se llama la calle de los Tafirín (129-130).

Es cuando menos notorio que, pese a buscar un entorno exótico que reniegue de cualquier rasgo manifiesto de la “civilización”, Arlt recurra a diversos referentes cinematográficos para

representarlo, productos de una industria eminentemente occidental y que, para entonces, suponía uno de los medios de expresión más modernos. No resulta una referencia aislada en este corpus textual, como veremos, ni tampoco en otros pasajes de la obra de Arlt, pues en su regreso a Argentina en 1936, como señala Corral (2009, 97), dedica una breve sección de su columna en *El Mundo* al séptimo arte, e incluso, en otras crónicas escritas hasta su muerte en 1942, incluye ocasionales alusiones sobre diversas películas.<sup>30</sup> Se debe tomar en cuenta que, pese a que el cinematógrafo se introdujo en Buenos Aires a principios del siglo XX, casi al mismo tiempo que en las grandes ciudades europeas y estadounidenses, las críticas y reseñas sobre cine apenas empezaron a proliferar hasta esos mismos años treinta, interés incipiente que, sin embargo, tuvo un alcance muy paulatino en el ámbito literario porteño: “Si bien es central a casi todos los movimientos de vanguardia europeos el interés e incluso la fascinación por el cine o, mejor, por un tipo de cine, un cine poético que experimenta con las imágenes en movimiento [...] hay que decir que ese interés por el cine no se refleja en una revista como *Martín Fierro*, emblemática de la vanguardia argentina” (Corral, 2009, 89-90).

Dicho aspecto pone seriamente en duda, a mi parecer, que Arlt buscara con su nueva narrativa “orientalista” alguna suerte de reconocimiento y legitimación literaria en el campo cultural instituido, como sugiere Juárez en relación al proceso de estetización que caracterizaría tanto la reelaboración de estas “aguafuertes” como su narrativa de ficción:

---

<sup>30</sup> Corral también expone una lista tentativa de las películas que refiere Arlt a lo largo de sus crónicas:

entre las cintas aludidas (Arlt se refiere generalmente a las películas por sus títulos y actores que intervienen en éstas, y pocas veces a los realizadores) están, sin ánimo de exhaustividad, Fritz Lang (*M, el vampiro de Dusseldorf*); Josef von Sternberg con *El ángel azul* y *Morocco*; Georg Wilhelm Pabst (*La ópera de los cuatro centavos*, con guión de Bertolt Brecht y música de Kurt Weill), Marcel Carné, *El muelle de las brumas*; el sueco Dreyer y su *Juana de Arco*; la película *Alta traición* con la actuación de Emil Jannings, un actor muy apreciado por Arlt; *El pensamiento* de Andreiev; *La Madre* de Gorki llevada a la pantalla por Pudovkin y que comenta en una fecha temprana, 1928; *La isla de las almas perdidas* (también conocida como *La isla del Dr. Moreau*), basada en la novela de Wells. (2009, 96-97)

“estos textos constituyen un ámbito en el que la literatura de Arlt dibuja un nuevo lugar, redefine posiciones y ensaya algunos modos de legitimación tendientes a dejar sin efecto, o a matizar, las críticas que el escritor había recibido a propósito del estilo” (2008, 104).<sup>31</sup> Como pocos escritores argentinos, Arlt no duda en integrar, en mayor o menor grado, la expresividad de los nuevos medios, entre los cuales la fotografía tiene también un lugar particular, ya que el propio cronista solía llevar consigo una cámara fotográfica a los diversos lugares a donde *El Mundo* lo enviaba. Aunque finalmente aparecieron en el periódico pocas de la fotografías que él mismo tomó junto a las crónicas marroquíes, esta materialidad visual es mucho más palpable en las publicaciones originales;<sup>32</sup> no obstante, a pesar de que ya no forman parte de las *Aguafuertes españolas*, el lenguaje fotográfico se incorpora en cierto grado a su escritura, como apunta Majstorovic: “in his texts Arlt refers to photography in both the terms of its materiality and its symbolic value” (2015, 207).

Me parece que es el caso, curiosamente, de aquella referencia cinematográfica a *Morocco* (1930) de Josef von Sternberg. Si *La Momia*, en la famosa caracterización de Boris Karloff, se mencionaba en “Tánger” para generalizar con su carga visual un estereotipo siniestro, la escena con la que inicia *Morocco* sirve para situar, mediante una imagen masivamente difundida, un paisaje particular y localizado que el mismo Arlt reconoce como parte de su bagaje cultural. Sin embargo, la escena se describe sólo para congelar una imagen,

---

<sup>31</sup> A este respecto, Jarkowski considera que Arlt posiblemente encontraba más estimulante explorar nuevos derroteros literarios que insistir sobre las bases que lo popularizaron como escritor en los años veinte, sobre todo si se toman en cuenta las críticas que recibió *África*, obra teatral de cuya trama se desprenden dos de los cuentos de *El criador de gorilas*, y que antes de legitimarlo en el campo intelectual lo denostaban: “podía considerarse si no fue el mismo Arlt quien esquivó algún tipo de fortuna, para otros invaluable, entregado a cambios cuando permanecer en ciertas fórmulas le hubiese evitado juicios amargos como los que recibió: ‘*La Prensa*, media docena de líneas, dijo poco menos que yo era una bestia’, anotó en una carta de 1938, días después del estreno de *África*” (33).

<sup>32</sup> A diferencia del material fotográfico de Arlt que se adjunta a otras series viajeras de sus “Aguafuertes”, Pilar Cimadevilla advierte que en el caso de las crónicas marroquíes, además de que “sólo cinco de las dieciocho notas que conforman el corpus africano se publicaron acompañadas de fotos” (2), la relación entre las imágenes impresas y el contenido del texto resulta un tanto desarticulada: “Es probable que el autor tuviera consciencia de la desconexión entre sus notas y sus imágenes, y haya intentado unir ambas producciones a partir de epígrafes que él mismo escribía” (3). Además del citado artículo, véase Majstorovic (2015) para abordar otras consideraciones sobre este material fotográfico.

casi tan estática como una tarjeta postal, sobre un “lienzo de muralla”, donde el propio “arco en forma de herradura” pareciera sugerir el marco fotográfico. El párrafo que sigue inmediatamente al fragmento citado refuerza, en mi opinión, dicha forma estática del encuadre, que abreva más de ese lenguaje visual y moderno con el que Arlt estaba claramente familiarizado:

Me detengo estático a la entrada del barrio moro. Ahora comprendo. La fotografía de la ciudad se diseña en mis ojos. Lo moderno, es un menor de edad que recientemente ha cumplido quince años. Hace veinte años, donde hoy beben sus cocktails los oficiales de fajín, se extendía el arenal, dunas que el viento cambiaba de dirección. Tetuán moderna ocupa el centro de la herradura dentada que traza el semicírculo de montañas desde cuya punta se divisa la cinta azul del Mediterráneo. A diferencia de Tánger, donde lo moderno y antiguo se anudan como en la selva las raíces de plantas distintas, Tetuán conserva una delimitación turística, natural, perfecta. La ciudad en el centro. Tras de esta muralla se encuentra el barrio moro cuyo fondo también lo cierra otra muralla almenada. (130)

A modo de visión panorámica, Arlt intenta abarcar todo un conjunto urbano, casi como si se tratara de un paisaje detenido desde las alturas, y cuya vista ya no depara aquellas confusas y caóticas multitudes, sino un orden bien demarcado espacial y culturalmente, en el que la muralla ante la que se encuentra el cronista pareciera erigir la frontera entre el viejo y periférico barrio moro y el centro moderno de Tetuán. Esa presencia de lo moderno, aunque más enfática que en las otras “aguafuertes”, sólo se bosqueja en aquellas acotadas impresiones urbanas que preceden el encuentro con el “lienzo de muralla”, apelando tácitamente a ese bagaje occidental y cosmopolita que comparte el público argentino. Si bien la escena de *Morocco* también plantea el referente visual de un espacio opuesto y “antiguo”, el cronista cruza “la entrada del barrio moro” para “descubrir” al lector lo que aguarda en la profundidad de aquel encuadre: “Me interno en el Tetuán antiguo, en la ciudad que casi tiene

cinco siglos de vida oscura y cavernaria” (131).<sup>33</sup> Este gesto es sumamente significativo, pues matizará en buena medida aquella promisión de aventuras y misterios, tan manifiesta en el ambiente de los “extraordinarios vicios” a que invitaba Tánger.

El desplazamiento consiguiente, si seguimos las reflexiones de Colombi, lleva como “todo relato [...] una predicación valorativa del espacio, y desde luego, como apunta Michel de Certeau, a una construcción del mismo” (2006, 19). En el caso de “Tetuán...”, el montaje del entorno a partir de una enunciación focalizada se lleva sustancialmente a cabo mediante la codificación literaria de otros medios expresivos. Colombi distingue, desde las propuestas del crítico francés, una producción del “lugar”, donde se presentan y coexisten elementos cuya relación es estable, y una del “espacio”, definido por el movimiento en una dimensión temporal que trastoca el orden de estos elementos:

Las estructuras narrativas son operaciones organizadoras del espacio en tanto mapa o en tanto recorrido, a partir de procedimientos de delimitación y de focalizaciones enunciativas, es decir, de lo que Certeau llama “el signo del cuerpo en el discurso”. A partir de los indicadores de mapa o de recorrido, de cuadro o movimiento, de “ver” (orden de los lugares) o “ir” (orden del espacio), Certeau define el relato de viaje como la interacción entre estos dos constituyentes... (2006, 20)

En este sentido, diversos modelos pueden servir para desarrollar narrativamente el “lugar” y el “espacio”; si los encuadres que Arlt realiza sobre el entorno de “Tetuán...”, parecen provenir de un linaje fotográfico y producir aquellos “lugares” inmovilizados que captan su

---

<sup>33</sup> La convergencia de distintas temporalidades en un espacio determinado no es un elemento exclusivo de las “aguafuertes” marroquíes, pues también podemos encontrarlo en algunos pasajes sobre la Provincia de Buenos Aires. Sin embargo, cada uno de estos ámbitos guarda rasgos particulares bajo la mirada de Arlt: en Tetuán observa las reminiscencias de un pasado casi medieval que contrasta visiblemente con los signos de la modernidad, de manera que entre estos dos tiempos parecieran trazarse fronteras bien delimitadas, sin ninguna clase de transición o continuidad. En la periferia bonaerense, por el contrario, el pasado se exhibe en los desechos que dejó una modernidad incipiente, en construcción, y cuyo avance acelerado ha dejado detrás una maquinaria en ruinas, como apunta Rosenberg a propósito de una crónica titulada “Grúas abandonadas en la Isla Maciel”:

The spectacle of journalism, the phantasmagoric quality of its production of novelty, is defied here by the presentation of a stagnant remnant of the past, of artifacts left behind by the production line that no longer feed the direction of the present. Arlt incorporates hints of the desire for urban spectacle that he is called to fulfill in the iterable and consumable presentation of his column, but by the same token, he delivers what can be rightly called a dialectical image in the Benjaminian sense. In the place where the construction of past utopias persist in their ruined state, among abandoned and collapsing leftovers, the train tracks retain a shadow of unidirectional progress. (127)

interés, también nos encontramos con extensos recorridos del narrador a través de “espacios” que, al menos por momentos, se inspiran claramente en las secuencias de un determinado lenguaje cinematográfico. Se ha señalado, curiosamente, que en sus notas sobre cine Arlt se enfoca en la trama de las historias, relegando aspectos específicos del montaje fílmico;<sup>34</sup> no obstante, “Tetuán...” guarda similitudes con lo que Corral advierte en textos posteriores, donde se trasciende el plano anecdótico para integrar esta nueva dimensión visual en la escritura misma: “en el estilo de varias de las últimas crónicas de Arlt (en las más literarias y las más fascinantes también), puede observarse un uso creativo del cine, algo que podría definirse como un ritmo cinematográfico” (2009, 98).<sup>35</sup>

En “Tetuán...”, además de un recurso estético, también responde a la necesidad de cierta situación narrativa que plantea el cronista: “Vagabundeo por las catacumbas celestes del arrabal moruno. Mi sensibilidad occidental se descentra como en el panorama de un sueño de opio en estos laberintos encalados de lejía azul...” (131). Arlt no sólo manifiesta el desconcierto de su orientación espacial, sino también de su sensibilidad cultural, es decir, de su propia subjetividad, como si fuera insuficiente para comprender y comunicar adecuadamente ese laberíntico espacio del barrio antiguo, opuesto a la opulenta modernidad del centro cosmopolita, pues el narrador ya no se encuentra ante ese lienzo panorámico, en cuya superficie cada parte de la ciudad ocupaba su sitio delimitado, formando un conjunto inteligible. Aunque el cronista conserva su perspectiva privilegiada, se empieza a

---

<sup>34</sup> En un interesante artículo, Rita Gnutzmann se refiere a este aspecto: “en sus notas, Arlt se queda del todo en la *fábula* y no menciona en ningún momento el *sujet*, para utilizar la terminología de los formalistas rusos; brillan por su ausencia aspectos del *lenguaje* fílmico como montaje, perspectivismo, planos, luces, etc., elementos que cualquier crítico interesado en el cine podía estudiar a partir de los años veinte” (74).

<sup>35</sup> Corral también observa esta influencia del lenguaje cinematográfico en la construcción de imágenes y espacios ultramodernos y mecanizados en la narrativa de ficción de Arlt: “ese plano, pues, de las imágenes es sin duda el más original de la escritura arltiana, y no sólo en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* sino en toda su ficción. El cine expresionista alemán (con sus claroscuros), el cine soviético (en lo que se refiere sobre todo a movimientos de multitudes, pensemos en su relato ‘La luna roja’, por ejemplo) son una fuente indudable del imaginario arltiano, contemporáneo de la edad del ‘cinematógrafo’” (2009, 101).

desestabilizar aquella identidad occidental sobre la que, tanto en “Tánger” como al inicio de “Tetuán”, se afirmaba como observador. Por supuesto, no es que el narrador renuncie a su propia identidad, pero ya sugiere sutilmente un encuentro conflictivo en esa zona de contacto que comporta el espacio colonial, pues las fronteras de la cultura, que desde su autoridad el narrador podía establecer sólidamente, empiezan a perder su presupuesta nitidez; se trata de ese momento en el cual el entorno colonial revela su condición ambigua, pues el “sujeto trascendente” ya no puede sostener ese estado de observación transparente y holística en su relación con lo “otro”, según lo describe Bhabha: “Es el horizonte del holismo, al que aspira la autoridad cultural, el que se vuelve ambivalente en el significante colonial” (160).

Sin embargo, a fin de comunicar su experiencia, el narrador sólo puede devolver aquella descentrada “sensibilidad occidental” al bagaje de su propia cultura, pues encuentra una vez más su punto de comparación en la referencia cinematográfica: “Por momentos evoco escenas de la película *La Atlántida*. ¡Qué exactos son los cuadros representando al capitán de Saint-Avit extraviado en estos mismos pasadizos encalados!” (132). Aquí se apunta a un aspecto principalmente anecdótico de *La Atlántida* (1932), adaptación del reconocido director alemán Georg Wilhelm Pabst, y aunque las escenas indicadas aluden a tomas en movimiento, parecen cobrar, en tanto “cuadros”, una función más cercana a la de aquella calle enmarcada de *Morocco*, pues Arlt se detiene a observar y describir determinados “lugares” de ese confuso entorno. Algunas páginas después, no obstante, conforme cobra mayor presencia aquel “signo del cuerpo en el discurso”, es decir, el movimiento mismo del narrador y ya no sólo su mirada, la representación estable de objetos y espacios encuadrados ya no es suficiente para dar cuenta de la experiencia del cronista, cada vez más incierta y dubitativa, como si volviera a descentrarse: “Camino perdida la noción del rumbo. En este laberinto de pasadizos ignoro si marchó hacia el sur o el oeste. Algunos han sido tan

bajamente techados que es menester inclinarse como en el interior de una cueva para avanzar” (136). Aquel observador, en tanto sujeto trascendente y autoridad cultural, se vuelve incapaz de producir un conocimiento confiable, la simple alusión cinematográfica no puede comunicar este desconcierto, pues el narrador se halla en la necesidad de formalizar desde su propia experiencia un espacio que ya no alcanza a comprender, momento en que el lenguaje, como describe Bhabha, debe significar y ya no sólo dar cuenta de la diferencia:

El trabajo de la palabra impide la pregunta de la asimilación transparente de significados transculturales en un signo unitario de la cultura “humana”. Entre-medio (*in between*) de la cultura, en el punto de su articulación de la identidad o diferenciación, aparece la cuestión de la significación. No es simplemente un asunto de lenguaje; es la cuestión de la representación de la diferencia en la cultura –modales, palabras, rituales, costumbres, tiempo–, diferencia inscripta sin un sujeto trascendente que sabe [...] ¿Qué ocurre con la identidad cultural, la habilidad de ubicar la palabra correcta en el lugar correcto en el momento correcto, cuando cruza el sin-sentido colonial? (157)

Bhabha destaca ese punto en que el encuentro cultural no supone una traducción lineal y objetiva entre términos correspondientes, sino que se vuelve un proceso continuamente significativo tanto de lo “otro” como de lo “propio”, sobre todo en esos pasajes donde no parecer hallarse un sentido presupuesto en el lenguaje. Ante la falta de aquel “signo unitario” y transparente, y que pareciera descentrar cualquier “palabra, lugar y momento” correctos, toda representación de lo “otro” se manifiesta en su más evidente parcialidad, pues se vuelve necesario recurrir abiertamente a medios expresivos de la propia cultura para dar cuenta del espacio y tiempo de la diferencia colonial. Así lo demuestra la pluma del mismo Arlt, como puede apreciarse en lo que resulta el momento máximo de su desconcierto en “Tetuán...”:

De tanto en tanto tropiezo con un moro, cuya cabeza cubierta por el capirote de la chilaba recuadra de un triángulo su rostro amarillo y barbudo. La suela de las babuchas roza como un bisbiseo la piedra de río, la sombra se pierde en una hornacina; allí hay una puerta. Es imposible adivinar nada.

Se tiene la impresión de vagar en una ciudad lunar. Los seres humanos desaparecen en recodos inesperados; las mujeres con la línea de los ojos libre de la envoltura blanca, asoman un instante y desaparecen lanzando cristalinas carcajadas;

[...] silencio, puertas cerradas, consteladas de clavos, más pasadizos y agujeros y altos brocales [...]. Uno gira y gira y no sabe por dónde salir; toma por distintas calles y viene siempre a parar al mismo pórtico de arco dentado, donde en cuclillas sobre una estera le espía con cruel frialdad un musulmán piadoso, que encapuchonado repasa las gordas cuentas de su rosario. Y de pronto, uno se dice que aquí podrían asesinarle sin que se enterara nadie. Y, precipitadamente, echo otra vez a caminar en busca del rostro de un blanco. (137)

Varios aspectos de este recorrido emulan notoriamente la secuencia de *La Atlántida* referida páginas atrás, como si el cronista pretendiera encarnar el confuso extravío del teniente Saint-Avit. En la película, éste y su amigo Morhange son raptados en el Sahara por los misteriosos habitantes de la mítica Atlántida, que no habría sido tragada por el océano, sino que se encontraría perdida entre las dunas del desierto. La escena aludida sigue de cerca la búsqueda desesperada de Saint-Avit, pues despierta desconcertado en la antiquísima ciudad sin saber el paradero de su amigo, y empieza a deambular erráticamente por corredores rudimentarios tan estrechos como pasadizos, a veces techados, en un desplazamiento apresurado y dubitativo que “gira y gira” en los recodos de asimétricas calles que parecieran reconducirlo sobre sí mismas. A su vez, se topa constantemente con la inescrutable mirada de los habitantes de la Atlántida, caracterizados al modo árabe en sus rasgos y vestimentas: de pie o sentados en el suelo, misteriosos hombres y mujeres embozadas observan su desconcierto, hay quienes siguen de largo y desaparecen por callejones sombríos, otros lo contemplan silenciosos, e incluso algunos sólo traslucen de sus bocas cubiertas e invisibles aquellas “cristalinas carcajadas”. La escena refuerza aquella vulnerabilidad que experimenta el cronista, al punto que ansía encontrar “el rostro de un blanco” de la misma manera que Saint-Avit busca angustiado a su compañero. A lo largo de estos pasajes, el “aguafuerte” intercala algunas visiones estáticas de aquella “ciudad lunar” con la narración focalizada en los movimientos del cronista, desplazamiento que redefine constantemente, de una manera muy

similar a la secuencia cinematográfica, las relaciones espaciales que guarda el personaje con los elementos que componen el entorno.

No obstante, mientras que en la crónica de “Tánger” se desprendía claramente esa dimensión “mítica” que, en términos de las aventuras y los excesos que deparaba, definía su carácter exótico, el entramado de “Tetuán...” comporta un proceso de significación cultural sumamente distinto que incluso se distancia de sus referentes cinematográficos, aun cuando parte de aquellas secuencias visuales para configurar sus desplazamientos narrativos. En el “barrio antiguo” de Tetuán, donde percibe una impunidad inquietante, el narrador no oculta la angustia que ese medio le transmite, y que pareciera tornar su recorrido en huida. Esta “exposición a la alteridad” revelaría, como pocas veces en Arlt, una palpable y urgente necesidad de la civilidad del Occidente moderno, según observa Gasquet:

Su acostumbrada crítica de la sociedad urbana moderna, sobre cuyo modelo edificó la modernidad periférica de Buenos Aires, aparece aquí muchas veces como un refugio frente al atraso social, económico y político imperante en Marruecos. Por supuesto, Arlt era lo suficientemente descreído para evitar caer en la inocente trampa tradicionalista –nostálgica y reaccionaria– representada por Rohde, que pugnaba por el mantenimiento de las estructuras arcaicas del pasado. Pero es evidente que frente al medievalismo social de Marruecos, los males de la sociedad urbana moderna aparecen pintados como un mal menor. (2010, 289).

De acuerdo con dicha postura, Arlt adoptaría en esta “aguafuerte” la función ideológica que se sostiene en *La Atlántida*, pues el capitán Saint-Avit, a pesar de que asesina a su compañero mientras se encuentra bajo los misteriosos encantos de la gran reina Antinea –interpretada por un ícono cinematográfico de la *femme fatale* como Brigitte Helm, famosa protagonista de *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang–, consigue escapar de aquella sociedad mítica para volver con las legiones del ejército francés. Tomando en cuenta este gesto final, me parece que la lectura de Gasquet se sostiene de manera muy parcial, pues el cronista, a diferencia del destino trágico que en esta película implica el encuentro con lo “otro”, asume una posición

expresamente ambigua. El narrador de “Tetuán...” experimenta una creciente atracción que no responde a pasiones voluptuosas y desenfrenadas, sino a un esparcimiento calmo y contemplativo, ajeno por completo a la exposición materialista y cambiante del espíritu civilizado, y que por momentos pareciera relegar por completo los peligros de los que se cree objeto: “Por el arroyo oscuro corre el tiempo a mis pies, como un agua turbia, y yo comprendo qué bueno y qué santo es esto de poderse sentar en el umbral de las puertas de las calles techadas con troncos de árboles, quedarse así el tiempo que le dé la gana a uno...” (131-132); la angustiante impunidad se vuelve, asimismo, en la despreocupada comodidad frente al desinterés público: “Podría andar descalzo y nadie me miraría ni mejor ni peor. Esta libertad infinita, que va del harapo hasta el monóculo y que en cualquiera de sus gradaciones encuentra la infantil sonrisa mora, es un regalo del cielo” (138).

Como puede pensarse, en “Tetuán...” se incorpora una construcción significativa sobre todo a nivel formal, en lo que a las secuencias cinematográficas se refiere, y no tanto ideológico. De esta manera, la asimilación de aquellos referentes se circunscribe en su mayor parte al “ritmo” propio de un lenguaje visual ampliamente compartido. La importancia que tiene el uso de estos medios modernos no sólo radica en la configuración de una escritura nueva, sino también, y quizá en mayor medida, en la difusión masiva de la que provienen, pues uno de los componentes más relevantes en toda representación sobre Oriente, según señala Said, son las estrategias comunicativas que familiarizan, hasta cierto grado, lo que para determinado público resulta desconocido, en una suerte de alternancia donde el objeto representado preserve la condición de lo “extraño”, sin dejar al mismo tiempo de reconocérsele: “Se tiende a dejar de juzgar las cosas porque sean completamente extrañas o completamente conocidas; surge una nueva categoría intermedia, una categoría que permite

ver realidades nuevas, realidades que se ven por primera vez como versiones de una realidad previamente conocida” (2008, 92).

Arlt emplea, como hemos visto, determinados elementos de los medios modernos para configurar aquella categoría intermedia, no obstante, su propia condición de occidental también se trastoca en este proceso hasta el límite de una supuesta asimilación, de tal manera que el cronista puede manifestar en el cierre del “Tetuán...”, sin por ello causar extrañeza o desconcierto: “la paz, esa paz del saludo musulmán, la paz ritual que el creyente desea a su prójimo, está en mi corazón” (140). Por supuesto, no es que al término de su viaje el narrador se haya familiarizado con un entorno ajeno, ya dado de antemano, sino con esa proyección cultural que recrea en sus crónicas y a la que, incluso en los bordes del sin-sentido colonial, significó en sus propios términos. En este posicionamiento, el autor reniega de aquella civilización con la que continuamente se había identificado pero a la que, sin embargo, no puede dejar de pertenecer, pues aquella “paz del saludo musulmán” no la experimenta como el nativo que se queda en casa, sino como el occidental que vuelve a un espacio familiar del que, sin embargo, pretende haberse distanciado.

Se puede considerar, según lo visto, que la voz narrativa de “Tetuán...” no sólo se desenvuelve en la contradicción que supone representar, mediante la incorporación escrita de lenguajes eminentemente modernos, un entorno entendido como arcaico y opuesto al orden civilizatorio, sino también en la contradicción de guiar estos desplazamientos pretendidamente testimoniales a partir de construcciones intertextuales manifiestamente ficticias. Este gesto retrotrae, si lo vemos en perspectiva, uno de los rasgos más sobresalientes de la narrativa previa de Arlt, y es el uso de la ficción como un modulador masivo de experiencias y expectativas “reales”. Por supuesto, no resulta casual que recurra a expresiones visuales que asumían en la época un sello de novedad, pues la ficción, como

señala Jarkowski, es dinámica y variable de acuerdo a las formas que cada coyuntura socio-histórica prioriza sobre otras: “el uso de la ficción no es invariante sino histórico, es decir, simultáneamente, causa y efecto de un orden tramado por múltiples discursos que modelan la intelección de lo real con pregnancias inestables. Arlt percibió de manera clara y distinta la materialidad de la producción simbólica...” (32). Si bien se trata de un eje fundamentalmente reconocido en sus novelas, nada impide que también pueda integrarse a la escritura cronística, pues el cruce entre ficción y realidad en la estructura narrativa no anula necesariamente los pactos de lectura que cada género presupone desde “fuera” del texto, es decir, desde una aproximación externa a él, más que inherentemente establecida.<sup>36</sup>

Como se ha visto, existe cierta crítica a la falta de veracidad que comportan estas formas de domesticación cultural, y que dejarían de responder al pacto de lectura de la crónica periodística. La reelaboración literaria que presentan las *Aguafuertes españolas* supondría, en opinión de Juárez, la preeminencia de una construcción estética del espacio, dejando en segundo plano el dominio de lo social que se exigía en el contexto periodístico original: “los textos excluidos son textos anecdóticos, que, o bien relatan experiencias y dificultades del cronista, o bien presentan un contenido de actualidad o de crítica sociológica, escasamente literaturizable, que no remite a la puesta en escena de lo raro, de lo desconocido para un occidental” (103). Aunque otras crónicas que se editan en el tomo de 1936, como veremos

---

<sup>36</sup> Aunque los diversos recursos del aparato paratextual sean determinantes sobre los pactos de lectura, éstos también tienen efectos directamente en las convenciones propiamente textuales de los géneros, relacionadas en particular con el desarrollo focal de la narración, como expone claramente Colombi:

es en el nivel del modo o focalización donde, según Genette, pueden encontrarse diferencias: “Entre todos esos órdenes, es el modo (o focalización) el único que aporta un punto de divergencia narratológica entre los dos tipos”, y consiste en que “los giros subjetivizantes son indiscutiblemente más naturales en el relato de ficción”. Todo relato es susceptible de ofrecer una focalización interna con giros subjetivizantes o externa que excluye toda incursión en la subjetividad de los personajes. No obstante, lo propio de lo factual es que debe o bien justificar cuando introduce giros subjetivizantes o psicológicos (a partir de documentos o fuentes) o bien modalizar estos giros a partir de fórmulas de atenuación, que permitan ver que se trata de una suposición, conjetura o especulación. Un ejemplo en nuestro campo puede aclarar el punto: el narrador de viaje no puede ingresar indiscriminadamente en el pensamiento de cualquier personaje representado, a riesgo de romper la verosimilitud del género, y su propia fiabilidad como informante. El género limita la autoridad plena del narrador y lo excluye de la omnisciencia. (34)

en los siguientes capítulos, se destacan en particular por una incisiva crítica social específicamente asentada en el contexto marroquí, el propio narrador del “aguafuerte” de “Tetuán...” también asocia directamente su sosegado “vagabundeo” al contacto humano: “... camino. Una quietud profunda reposa en mi pecho. Ando lentamente bajo arcos encalados, me detengo frente a los antros de los plateros...” (139). Así, Arlt deambula de puesto en puesto, donde diversos obreros se empeñan en oficios calificados de rudimentarios y hasta “medievales”, pero que el autor, no obstante, observa plácidamente y los describe con minucioso interés.

Coloreadas sombras de acuarela tiñen la calle y el frente de las cuevas. Los fabricantes de carteras, maceran en sus almireces de bronce los colores con que tiñen los arabescos de cuero. El golpe de sus mazos de tronco cónicos, retumba sordamente en las cavernas de ladrillo, de techo bajo, de suelo de tierra húmeda. Me asomo a la gruta de los esteros y fabricantes de cortinas, oscuras, frescas, con hedor de paja fermentada. Allí, en anchos bastidores de troncos de árboles, están amarrados los hilos paralelos entre los cuales, ellos, van insertando las pajas teñidas de matices diversos. Sus ayudantes infantiles, ensotanados, la cabeza encapuchonada, de rodillas en el suelo, escogen los tallos, los llevan a los labios, y los mantienen así apretados, hasta que se los pide el maestro. (139-140)

Arlt no relega en “Tetuán...” aquel interés por el trabajo y la industria como objeto del viaje, y si bien los sitúa en ese atraso social que circunscribe a lo “oriental” (“Todo aquí es primitivo, antiquísimo, remoto”), en este punto se representan bajo la mirada del cronista que se siente acogido y familiarizado con el espacio exótico, donde incluso el problema del trabajo infantil, aspecto que en crónicas previas critica y reprueba rotundamente, apenas se menciona como parte del escenario cotidiano. Aunque el libro, nuevo formato de las *Aguafuertes españolas*, matiza numerosos y significativos elementos paratextuales de las crónicas originales, su elaborada e incontestable investidura estética, en mi opinión, no parece distanciarse radicalmente de la de su producción periodística. Además de que, como se puede apreciar, de una u otra forma las “aguafuertes” manifiestan ese sintomático interés

social en su contenido, también se producen en un contexto textual que, sobre todo si pensamos en la profesionalización del escritor, subordina el valor informativo a las experimentaciones formales, como precisa Servelli:

el “gesto antinformativo de la crónica, que continuamente viola las normas de la referencialidad periodística” [...] define su espacio de operaciones en el límite de la referencialidad y la ficción, en el juego con las fronteras del género. Para [Julio] Ramos, la heterogeneidad formal de la crónica representa las tensiones de la autoridad literaria ante las presiones e interpelaciones de otros discursos, como el informativo. (251)

Como analizaremos en los siguientes capítulos, ya sea en la recepción e intervención de estereotipos coloniales, o en la producción de instancias narrativas mediante la oralidad, la escritura orientalista de Arlt una y otra vez reincide en el cruce de la ficción literaria y la información verídica, exhibiendo rasgos intercambiables entre distintos géneros textuales. Sin embargo, cabe advertir que, dentro de este *corpus*, resultan distintivas crónicas como “Tánger” y “Tetuán...”, pues se prodigan en la producción de un entorno exótico casi del todo aislado, donde apenas tiene lugar esa interacción desigual con la modernidad, y de la cual el cronista parece ser su único emisario. Son ciudades que Arlt no sólo representa en un espacio físico determinado, sino también alejadas en un tiempo remoto, como si se desarrollaran al margen de esa “civilización” que por momentos se manifiesta, pero con la que nunca se relacionan directamente. Serán en otras “aguafuertes”, pero sobre todo en los cuentos, donde se harán realmente visibles los signos coloniales del tiempo presente.

## Capítulo 2. Narración oral y modernidad

La figura del narrador oral comporta una gran importancia en las literaturas populares de Oriente y, asimismo, no pasa en absoluto desapercibida por Arlt, como lo constatan notablemente varios textos de *El criador de gorilas*, además de que ocupa una especial atención en la crónica de “El narrador de cuentos”. En algunos de estos casos, Arlt recrea al narrador tradicional mediante una escritura que, curiosamente, tiende cierto enclave con elementos propios de la literatura oral, lo que supone por momentos una especie de dislocación respecto al contexto colonial –y por lo tanto, moderno– en el cual se sitúan estas narraciones. Pero también se introduce el relato oral a través de otro tipo de figuras misteriosas que emergen de ese entorno colonial, espías o aventureros que tienen a un interlocutor circunstancial y, por consiguiente, se vuelven tanto personajes como mediadores de la narración misma. La circulación oral de estas historias adquiere, en tanto recurso narrativo, un lugar significativo y relevante en las representaciones coloniales de Arlt, al punto que sus frecuentes manifestaciones pueden generar múltiples interrogantes, ¿qué funciones asume la narración oral en la escritura orientalista de Arlt? En el caso de los narradores árabes, ¿suponen un elemento renovador de la visión sobre el oriente norafricano?, ¿o son simplemente un resabio de la tradición, un elemento pintoresco que hereda Arlt del orientalismo precedente? Estas preguntas constituyen las directrices del presente capítulo.

## 2.1 Manifestaciones de la oralidad en “El narrador de cuentos”

En términos generales, me parece que el conjunto de las “aguafuertes” marroquíes de Arlt ha suscitado en la crítica mayor ambivalencia que sus “cuentos africanos”, sobre los cuales suele señalarse de manera casi inequívoca una asimilación supuestamente más tradicional del exotismo orientalista. En el caso de las crónicas, además de aquella reelaboración estilística que, según Juárez, se opera sobre el contenido social y “escasamente literaturizable” de las publicaciones originales, podemos observar en la postura de Gasquet, como se constata en el espacio dedicado a Arlt en *Oriente al sur*, que advierte algo de la visión crítica y descreída del autor incluso en los textos editados en 1936. Por supuesto, esta concesión se mantiene hasta cierto grado, pues Gasquet busca establecer una división más o menos clara entre aquellas crónicas que, por un lado, discurren en una minuciosa descripción del entorno, pródiga en el léxico arabizante, la observación de costumbres exóticas y de elementos extraños a la mirada del argentino, y aquellas otras que, por otro lado, esgrimen agudas críticas a la modernidad colonial y analizan la preocupante situación social de sectores marginados, como los de los campesinos, las mujeres y los niños:

Arlt se desprende en estas crónicas sociales de la mirada impresionista, abandona la colorida estampa en filigrana para sumirse en la realidad del país, en sus miserias inenarrables. Se amonesta a sí mismo y a sus lectores por el erróneo y fantástico imaginario Oriental [...]. Por eso se propone enmendar esta distorsión imaginaria, abocándose a continuación a una crónica realista y social que se esfuerza –sin lograrlo del todo– por superar el pintoresquismo epidérmico. (2010, 275-276)

Al parecer, Gasquet no cuenta entre este grupo selecto de “aguafuertes” a “El narrador de cuentos”,<sup>37</sup> pues es cierto que, si bien empieza con una descripción un tanto grotesca de la miseria que colma a la mayoría de las personas que acude a escuchar cuentos en el Zoco

---

<sup>37</sup> El investigador hace explícita esta distinción: “Crónicas como ‘El trabajo de los niños y las mujeres’, ‘Casamiento morisco’, ‘Noviazgo moro en Marruecos en el año 1935’, ‘La vida campesina en la ficción y en la realidad’ se ocupan especialmente de retratar este orden social aberrante” (2010, 275).

Grande de Tánger, no hay tanto un tono de aflicción por la desigualdad social que se pone en evidencia, sino la intención de enfatizar los contornos de un espacio cotidiano que puede ser evadido, o por lo menos suspendido, en el momento que empieza la narración del “xej-el-clam”, o el narrador de cuentos: “Toda esta multitud de narices vastas, de frentes estrechas, con fachas de bandidos, forman un círculo en el suelo de piedra. Mantienen las piernas cruzadas, mostrando la planta del pie calloso. Algunos se acarician dulcemente los dedos de los pies, otros se revientan los piojos en el canto de las piedras” (103).

En continuidad con las descripciones de la crónica de “Tánger”, Arlt hace desfilar a esta multitud exótica mediante una serie de elementos característicos de la vida popular en el mercado y de los múltiples oficios que ahí convergen: “vendedores de flores con un ramo de rosas aplastadas sobre la cabeza, rifeños campesinos, envueltos en chilabas vastas y enormes, cortadores de babuchas, tejedoras de cestos de caña, cosechadores de ‘leben’ embozados totalmente en su lana blanca, cargadores de agua, con un odre de pelo lacio colgado al flanco” (102-103); pero el cronista también distingue, en ocasiones por medio de estereotipos físicos, una diversidad de grupos raciales que no sólo se materializa en el colorido heterogéneo de vestuarios locales, sino también de gestos y rasgos corporales: “negros esclavos sudaneses, con la mota cubierta de una redecilla de conchas blancas y caracoles verdes. [...] turcos blancos, gordotes, mejillas como bifés, barba lacia en collar y fez escarlata ladeado sobre la cabeza rapada, moros andaluces de bronce, finos y tiesos junto a los troncos de los árboles, hebreos que mascan trozos de madera y escupen las astillas...” (102).<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> A propósito de estas descripciones tan marcadamente racializadas, cabe señalar que Marruecos no es el primer escenario que da pie a este tipo de observaciones en la escritura de Arlt. Con motivo de su viaje a Río de Janeiro en 1930, en las *Aguafuertes cariocas* también emergen con frecuencia, bajo una colorida indumentaria, determinados atributos raciales que se asientan visiblemente en cierto estereotipo del hombre negro, lo cual se puede notar desde la crónica en la que narra su llegada al puerto brasileño, “Ya estamos en Río de Janeiro”: “Una camiseta roja que avanza movida por un cuerpo invisible; un pantalón blanco movido por unas piernas invisibles. Se mira y de pronto una dentadura de sandía en un trozo de carbón chato, con labios rojos...” (17).

En tales términos, la composición de este “paisaje social” parecería reafirmar aquel “pintoresquismo” literario que acusa Gasquet; no obstante, es necesario analizar el planteamiento narrativo de “El narrador...” no sólo como un repositorio, sino también como reescritura de aquel colorido “imaginario oriental”, pues en la representación de “lo extranjero” no debe darse por sentado una relación predeterminada entre el texto y los referentes socioculturales de los que abreva, como sugiere Pageaux: “Se trata de ver [...] cómo se articulan la representación literaria del extranjero y la cultura ‘que mira’. Nos equivocaríamos si creyéramos que se trata simplemente de una confrontación mecánica del texto y su ‘contexto’” (118). Por lo tanto, cabe preguntarnos, ¿qué interés narrativo y cultural tiene aquel conjunto de marginados en esta representación particular de la sociedad oriental?, ¿constituye un elemento de crítica o de reivindicación de los valores de superioridad occidental? A fin de dilucidar estas cuestiones, se debe señalar que la conformación de este grupo efímero y circunstancial no obedece, sin embargo, a ese flujo arbitrario de la calle en el que la mirada del cronista puede posarse en cualquier momento, pues tiene como figura primordial y distintiva al narrador oral, centro de gravedad particular en torno al cual orbita el cuerpo colectivo y que sin duda captó profundamente el interés del escritor.

En contraste con “aguafuertes” como “Tánger” o “Tetuán...”, donde la representación de la alteridad, siguiendo la tradición del relato de viajes que describe Colombi, tiene como claro centro de acción al propio cronista, quien desde la primera persona visualiza el espacio de acuerdo con sus propios desplazamientos, el caso de “El narrador...” muestra ciertos matices narrativos diferenciales. Aunque se mantiene, en tanto crónica, el discurso del autor-narrador, el “otro” también cobra una presencia figural mucho más definida y predominante, dando lugar a lo que Pimentel define como narración testimonial: “aunque como persona haya participado en los eventos que ahora relata, el narrador

testimonial no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del ‘yo’ que narra, sino la vida de otro” (137). Si bien, como representaciones exóticas del espacio, “Tánger” y “Tetuán...” también contienen algunos pasajes que incorporan estas características de la narración testimonial, me parece que en “El narrador...” resultan en mayor grado constitutivas, al punto que esta crónica se desarrolla en tercera persona prácticamente en su totalidad.

A diferencia de lo que encontramos en algunos relatos de *El criador de gorilas*, irónicamente el narrador oral de esta crónica es sólo un personaje que, en términos textuales, no llega a asumir la voz narrativa; sin embargo, la atención que concentra y el tipo de acciones en las que se desenvuelve adquieren una gran importancia en cuanto a la significación cultural que esta figura implica, y sobre la que, por lo tanto, conviene extenderse. En su ensayo de “El narrador”, Walter Benjamin describe la importancia de este personaje como un prototipo popular fundamental en la circulación de saberes tradicionales, común a culturas de diversas latitudes y que, en el ámbito occidental, precede al dominio de la literatura escrita, es decir, al momento en que paulatinamente tanto la producción como el consumo de narraciones pasaron a ser prácticas privadas y solitarias. Esta alteración repercute directamente sobre el lugar que ocupa la experiencia transmitida por el relato, pues la fijación que adquiere por medio de la escritura restringe su acceso y limita sus funciones, como apunta Benjamin en torno a la figura eminentemente moderna del novelista:

El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar de forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo. (2001, 115)

Benjamin relaciona la experiencia, y el sentido de transmitirla mediante su narración, a la ejemplaridad del consejo; la define por una sabiduría inherente que la hace no sólo comunicable sino también colectivamente trascendente, como destaca en la función que tenían los narradores orales, ya fuera como relatores de viajes aleccionadores o como transmisores de tradiciones enraizadas en los orígenes de una identidad comunitaria. Sin embargo, las condiciones de producción y consumo que conllevaría la modernidad implicaron una serie de cambios paulatinos sobre estos paradigmas tradicionales: así como la invención de la imprenta determina la evolución que sigue la ficción en la literatura, también acelera el desarrollo de la información como renovada forma de comunicación, exacerbada durante el siglo XIX por el crecimiento de la prensa. Benjamin no piensa que la información sea un producto de la modernidad, sino que adquiere un lugar privilegiado como modalidad narrativa que, contrario a la antigua función del narrador, supone una verificabilidad en la realidad plausible, carácter que la vuelve inmediata y rápidamente desechable. La experiencia se vacía del sentido que en principio tenía para ser narrada y compartida, queda únicamente el lenguaje como artificio de un contenido empobrecido.

Asimismo, estas cuestiones resuenan constantemente en las “Tesis de filosofía de la historia” del propio Benjamin, un texto que, desde otro ángulo, discurre sobre los mismos intereses y preocupaciones, pues en los fragmentos o “tesis” que lo componen se problematiza la historia en tanto narración situada desde la modernidad: lejos de aspirar al conocimiento inalterable de un pasado fijo y secuencial, Benjamin sostiene que la trascendencia de la historia radica en el desplazamiento y resignificación potenciales a que puede dar lugar su relación con el presente, ya no dada de antemano para legitimarlo, sino inestable y en continua construcción. A propósito de este contrapunto, Sarlo describe el giro extremo y hasta contradictorio que el filósofo traza en la trayectoria de su pensamiento: “...

hace dos movimientos que se entrelazan en una contradicción desgarrada. Por un lado, señala la disolución de la experiencia y del relato que ha perdido la verdad presencial antes anclada en el cuerpo y la voz. [...] Benjamin se rebela frente a esto, a través del movimiento romántico-mesiánico de la redención del pasado por la memoria” (2006, 34).

Aunque en sus “Tesis...” ya no hable explícitamente del narrador tradicional, Benjamin reflexiona, en términos muy afines, sobre el saber histórico como la vicisitud moderna de la narración y su trascendencia, pues la redención a la que alude Sarlo implica, en un proceso donde la memoria juega un papel imprescindible, la restitución de la experiencia. Estos postulados confrontan una noción de la historia que la ordena y concibe cronológicamente tal cual se supone ha acontecido, clausurando así cualquier forma de intervención sobre un pasado instituido e instituyente del presente al que legitima. Benjamin propone, por el contrario, un saber que indague en los momentos críticos de la memoria que han sido matizados o excluidos de aquel tiempo lineal, en tanto implican la conflictiva convergencia de distintas fuerzas históricas, pues a partir de las necesidades y cuestionamientos que emergen en la precariedad de determinado orden establecido, se busca trazar un movimiento recíproco que, como restitución y trascendencia del conocimiento de la historia, resignifique radicalmente el pasado y a su vez proyecte nuevas alternativas sobre el presente. Se trata, por lo tanto, de un saber que pueda subvertir la causalidad histórica que articulan los relatos “oficiales”, o como diría elocuentemente Benjamin, de “pasar por la historia el cepillo a contrapelo”:

Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. Para el materialismo histórico se trata de fijar la imagen del pasado, tal como ésta se presenta de improviso al sujeto histórico en el momento del peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición, como a aquellos que reciben tal patrimonio. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de ser convertidos en instrumentos de la clase dominante. (2012, 66)

En sus “Tesis...”, Benjamin plantea constantemente esta reformulación del saber histórico en relación con la teoría marxista de la lucha de clases, pues la historia como herramienta de legitimación estaría al servicio de los intereses hegemónicos para perpetuar el poder ejercido por determinados sectores. Curiosamente, también se han advertido vertientes de aquel peligro de ser “instrumentos de la clase dominante” en las diversas formas de poder establecidas por las relaciones coloniales: el sometimiento cultural subyacente a ese determinismo histórico se extiende más allá de las jerarquías sociales que se sostienen al interior del estado nacional, pues también se desarrolla en el control geopolítico y racial que durante los siglos XIX y XX llevaron a cabo las potencias occidentales.<sup>39</sup> En este sentido, Bhabha expresamente retoma las “Tesis...” de Benjamin para incorporarlas en una producción más amplia de su crítica poscolonial, ya que encuentra en esa forma de indagación a través de la memoria una práctica decisiva en la emergencia del sujeto colonial y en su confrontación con los diversos procesos modernos de marginación racial:

El presente ya no puede ser visto simplemente como un quiebre o un puente con el pasado y el futuro, o como una presencia sincrónica: nuestra autopresencia directa, nuestra imagen pública, se revela en sus discontinuidades, sus desigualdades, sus minorías. A diferencia de la mano muerta de la historia que pasa las cuentas del tiempo secuencial como un rosario, buscando establecer conexiones seriales causales, nos vemos enfrentados a lo que Walter Benjamin describe como un estallido de un momento monádico del curso homogéneo de la historia... (21)

La carga cultural que, como expone el propio Benjamin, comporta la figura del narrador oral, tiene esa capacidad potencial de revelar desde los márgenes aquellas “discontinuidades” en

---

<sup>39</sup> A este respecto, Mignolo reflexiona en torno a un pasaje de Fanon y su visión sobre la lucha de clases en el contexto colonial:

Cuando Fanon afirma, en *Peau noir, masques blancs*, que para un negro que trabaja en una plantación de azúcar la única solución es luchar, pero que el hecho de que ‘se embarque en esta lucha y persista en ella no surge de un análisis marxista o idealista, sino sencillamente de que no puede concebir la vida de otro modo’, no está negando el poderoso análisis que Marx realiza de la lógica del capitalismo. Está llamando la atención sobre las dificultades que entraña saltar de un análisis de la lógica del capitalismo a la verdad de la solución social. Fanon está advirtiendo acerca de la potencia de la conciencia negra, y no simplemente de la conciencia de clase. (151)

el tiempo mismo de la modernidad, en la medida que asume aquella función elemental de narrar y transmitir la experiencia, de abrir lazos significativos con una historia colonial que, en el caso oriental, es suplantada por un imaginario extranjero que la legitima como objeto de su dominio. Ahora bien, resulta cuando menos sugerente el caso de “El narrador...” de Arlt, donde evidentemente no es posible encontrar ese narrador oral que dé cuenta de sí mismo, que como tal pueda devenir desde el propio espacio colonial en una manifestación divergente de aquel “curso homogéneo de la historia”; sin embargo, se trata de una representación que emerge en un contexto de profundos cambios en la cultura occidental, donde las nuevas vertientes del orientalismo y de las prácticas periodísticas en el ámbito rioplatense podían dar lugar a una mirada desplazada, y en cierto sentido “discontinua”, de la modernidad.

Se puede pensar que esta figura tradicional, en principio, constituye en “El narrador...” un elemento más de aquel mismo interés por lo “otro” llamativo y singular del entorno callejero que ya se desplegaba en “Tánger”, crónica que le precede en el tomo de las *Aguafuertes españolas* y donde la representación del espacio colonial, según se analizó en el capítulo anterior, sigue notoriamente los rasgos más típicos del exotismo oriental en mayor medida que otros textos de Arlt. En este sentido cabe considerar que, al margen de las funciones que le atribuye Benjamin, el orientalismo también produce una imagen del narrador oral a partir, sobre todo, de la amplia difusión que en Occidente tuvo *Las mil y una noches*, referente por excelencia de la literatura popular árabe desde el siglo XVIII, y cuyas numerosas traducciones en buena medida separaban a este conjunto de textos del carácter

oral y público que, desde sus orígenes, fue la base de su producción y consumo en los países árabes.<sup>40</sup>

Se sabe que *Las mil y una noches* suponían incluso una de las lecturas más frecuentes de Arlt, por lo que, como algunos críticos ya han señalado, no se puede obviar esta influencia sobre su propia representación de “lo oriental”. Para Juárez, a este respecto, la fascinación que ejerce el entorno marroquí en la obra de Arlt se manifiesta en narraciones de lo “maravilloso” incluso dentro de sus mismas “aguafuertes” –ahí donde teóricamente se debería cumplir una función referencial, aunque fuera en términos exóticos–, lo que posteriormente determinaría una construcción espacio-temporal de corte “legendario” en sus cuentos:

“Camino de sueño en sueño”, dice Arlt, y donde, no sólo el espacio, también los objetos y las personas adquieren características maravillosas, al modo legendario de las *Mil y una noches*. Es decir, este ámbito no sólo extraña la visión, sino también, instala una brecha en el tiempo y en el espacio, en la cual aparecen otras reglas de funcionamiento del mundo. Esto anticipa lo que va a suceder después en los relatos de *El criador de gorilas*, donde, el quiebre de lo rutinario y la salida de la predestinación que se da en la construcción de esa dimensión espacio-temporal legendaria resulta la condición de posibilidad para la aparición de lo maravilloso y la aventura. (2001, 102)

Si bien, cabe aclarar, se trata de una valoración general de estos textos que no aborda concretamente la situación del narrador oral, esta figura sólo puede ser decisiva, en tanto personaje que permite nuevas instancias narrativas, en la apertura y caracterización legendaria de aquella “brecha” con “otras reglas de funcionamiento”, como bien lo ilustra el

---

<sup>40</sup> A este respecto, la fijación escrita de *Las mil y una noches* tomó un lugar tan preponderante que era común considerar los manuscritos “originales” árabes como la base de las reproducciones orales y no al contrario. Asimismo, las traducciones al francés y al inglés que popularizaron en el mundo occidental *Las mil y una noches*, como producto ejemplar del saber orientalista, se adaptaron más al gusto del público europeo al que iban dirigidas que a un verdadero traslado cultural, como señala Allen: “The language of the collection [los manuscritos árabes de *Las mil y una noches*] had been that of the *hakawati* [el narrador oral] [...], a register that, needless to say, contained a good deal of colloquial usage and was thus quite different from the elaborate style of *adab* [literatura culta árabe] [...]. In rendering the texts into English, translators had to select an appropriate level of the target language”. (279-280). Resulta evidente que el orientalismo desplegó un imaginario literario sobre el contenido de las narraciones populares, susceptibles de fijarse por escrito y adaptarse a un molde conceptual, y no tanto sobre sus situaciones de enunciación, más volátiles y difíciles de aprehender en el papel.

antecedente de *Las mil y una noches*. Sin embargo, aun cuando Arlt manifiesta un constante interés por esa suerte de “suspensión” que la narración oral ejerce sobre sus oyentes, no me parece que, tanto en los cuentos como en las “aguafuertes”, eluda una representación verosímil del espacio y el tiempo en función de alguna dimensión legendaria con sus propias reglas, ya que el presente histórico en que sitúa sus narraciones también cobra gran relevancia.

En este sentido, no se puede afirmar que el cronista asocie su modelo de narrador con una figura como Sherezada, pues ésta no comporta, más allá del entretenimiento que provoca la suspensión provisional de sus relatos, esa dimensión colectiva y pública del narrador popular que se manifiesta sustancialmente en aquel despliegue performativo de la narración oral, aspecto mediante el cual precisamente Arlt proyecta un narrador distinto en su “aguafuerte”. Podemos pensar que se trata, en todo caso, de la reescritura de un tópico tradicional, pues éste forma parte de un sistema de representación que, como afirma Pageaux, es susceptible de admitir determinadas intervenciones sobre sus propios modelos culturales: “dentro de una sociedad y una cultura consideradas campos sistemáticos, el escritor escribe, escoge su discurso sobre el Otro, a veces en contradicción total con la realidad política del momento: la ensoñación del otro se convierte en un trabajo continuo de investidura simbólica” (120).

Se puede afirmar, en mi opinión, que en “El narrador...” se lleva a cabo uno de estos procesos de “investidura simbólica”, a partir del cual Arlt también “escoge” y articula determinados elementos de representación de la alteridad, y por el que puede dar cuenta de ese precario escenario social en que se sitúa el relato oral, de la contingencia en que, mediante su enunciación, se desarrolla esa relación transitoria y única con un público que, si bien es efímero, no resulta arbitrario. En virtud de la “suspensión” de este espacio, Arlt empieza a

captar y plasmar en su escritura una serie de cualidades profundamente enraizadas en la literatura oral, esa forma de manifestación popular que, en balance con la evasión del entorno en la que el público participa, está siempre instalada en un momento y lugar determinados de la sociedad, situación que precisamente renueva cada recreación que se hace de los relatos populares, enriqueciéndolos por su carácter performativo e inestable, como afirma Martha Elena Munguía: “La oralidad sólo puede pensarse en términos de *performance*, lo que incluye la doble acción de emisión y recepción; es decir, emisor y receptor se hallan unidos en una voz actuante y un oído atento que tienen presencia activa, corpórea, para contribuir a la creación de este universo cantado o narrado” (44).

En este sentido, “El narrador...” constituye lo que podríamos llamar una narración de la narración, pues precisamente concede un lugar preponderante a esa unidad corpórea del relato que conforman emisor y receptor. El cronista, que ha intentado dar cuenta de todo lo que observa desde su particular punto de vista, no comprende lo que el narrador está contando a su público expectante, por lo que no puede sino limitarse a narrar sus gestos y ademanes, el uso de instrumentos que estructuran rítmicamente su relato, la interacción con su audiencia, que al escuchar participa de la narración, manifiesta sus emociones ante los giros de la historia y reacciona ante todas las interpelaciones del emisor:

Narra un cuento en idioma árabe. Pronuncia media docena de palabras y nuevamente golpea el fondo del tam-tam. [...] Toma la vara y señala un punto en el suelo de piedra. [...] Los espectadores vuelven los ojos a ese punto y menean la cabeza afirmativamente como si vieran allí algo que confirma las palabras del narrador. El xej separa el bastón del suelo y se queda contemplándolos a todos en silencio, increpa el espacio, protesta con movimientos de cabeza y golpes de pie desnudo en el suelo [...]. Nuevamente, el xej-el-clam golpea con sus dedos callosos el tam-tam; silencio, pero ahora el narrador habla en voz baja, debe reproducir un diálogo al oído de alguien. Los viejos insensiblemente dejan apagar sus pipas, los niños entreabren los belfos infectos, dejan de rascarse; todos mueven la cabeza asintiendo a esa voz que murmura quedo, mientras que los párvulos se dan con el codo, asombrados, como diciéndose: “Quién iba a predecir semejante complicación”.

De pronto el narrador levanta la voz, pronuncia tres palabras y todos estallan a carcajadas. (103-104)

Puede notarse que, en lugar de referir lo que otro narra, narrar la narración implica dar cuenta de todo un conjunto de acciones del narrador y los efectos que produce, de su interacción con el público mismo. Lejos de relegar el sentido de la narración oral a ese contenido inaccesible, de circunscribirlo a una historia aislada que no puede comprender, el cronista lo percibe en las manifestaciones visibles de su circulación social, de las actualizaciones que emergen a partir de aquella unidad dinámica que supone su enunciación, como sugiere Munguía: “La memoria del ‘contador’ es un cauce de la memoria popular que no se constituye como folclore, sino que se vive como constante actualidad susceptible de ser recreada, ajustada, transformada” (44). Como objetos de representación literaria, estos rasgos se distancian de los tópicos tradicionales del orientalismo, pues en tanto despliegan determinadas funciones performativas capaces de reactivar la memoria colectiva, remiten a esa potencial desestabilización del tiempo clausurado en el discurso colonial.

Además, en la representación de esa actualidad, en la búsqueda de los signos del presente histórico que se atestigua, Arlt da cuenta de un elemento que se vuelve relevante dentro de este marco y que ya era característico de su obra previa: el vínculo entre la narración y el dinero. En este sentido, el valor económico tiene la capacidad de exponer el interés social que existe en torno a la circulación de las narraciones, a las circunstancias en que se enuncian. En “El narrador...” no se trata, en mi opinión, de un aspecto simplemente secundario o decorativo, por sólo mencionar que al *xej* se le paga por contar sus historias, pues Arlt describe de manera pormenorizada y con cierto drama el compromiso económico que endeuda a los circundantes: “Rebotan las monedas de cobre en las piedras. Desarrapados que no tienen ni para comer le arrojan su óbolo; los chicos de tahona, los freidores de pescado,

los mandaderos, se rascan los bolsillos” (104); el narrador, no obstante, se niega a recoger las monedas, le parecen insuficientes para compensar el valor que atribuye a su historia, valor acatado por un público que no se indigna ante el desdén del *xej*, quien los increpa e incluso recrimina moralmente en nombre de Alá. En respuesta, el público se incomoda por no poder retribuir esa especie de enajenación imaginaria que ha experimentado durante la narración, hasta que hace una de sus pocas intervenciones el mismo cronista: “los espectadores raspan los bolsillos; los esclavos negros se urgen sus harapos. Un viejo abre su monedero. Yo arrojé mi cuarta moneda, pero de plata esta vez. El *xej-el-clam*, me señala con su bastón, me propone como un ejemplo que debe avergonzar a los buenos musulmanes; todos me miran y otra lluvia de cobres rebotan en el pavimento” (105).

El vínculo que se crea de esta manera entre un relato y su valor económico puede ser sumamente expresivo del contexto en el que se produce, ya que las necesidades sociales a las que responde están situadas en un marco histórico y, por lo tanto, dirigidas según determinados intereses. Si seguimos a Piglia, uno de los que mejor ha entendido la prosa de Arlt y su relación con el dinero como generador de ficción, un relato adquiere su valor de cambio, ya de por sí una convención social que presenta variables impredecibles, en la medida en que su historia trama con determinados deseos y aspiraciones sociales, así se trate de la narración más sencilla y aparentemente ingenua:

El dinero –podría decir Arlt– es el mejor novelista del mundo: legisla una economía de las pasiones y organiza –en el misterio de su origen– el interés de una historia donde la arbitrariedad de los canjes, las deudas, las transferencias es el único enigma a descifrar. En este sentido el dinero es una máquina de producir ficciones, o mejor, es la ficción misma porque siempre desrealiza el mundo [...]. Los personajes de Arlt no ganan dinero, *se lo hacen* y en ese trabajo imaginario encuentran la literatura. (1974, 25)

Dado el interés del que goza el narrador entre las clases bajas de Tánger, quien se dispone a contar su relato en el espacio mismo donde se cruzan, y por un momento suspenden

sus labores, personas de la más diversa índole popular, adquiere especial importancia ese conjunto de pasiones y deseos que, desde la visión de Arlt, puede entretejer la historia del *xej*, y al que debe el valor tanto social como económico que su público está dispuesto a costear. No se trata, por supuesto, de un estado fidedigno y cabal de la sensibilidad social marroquí, sino de los motivos particulares que al propio Arlt le interesa resaltar en el entramado narrativo no sólo de las “aguafuertes”, sino también de sus mismas ficciones, pues su escritura únicamente puede representar aquellas “pasiones y deseos orientales” desde esa condición específica como extranjero que, en tanto cronista y narrador, ya asume en el campo intelectual una figura de escritor establecida ante sus lectores argentinos, a fin de cuentas, un público occidental y moderno. A este respecto, Pageaux señala: “el viaje no es sólo un desplazamiento en un espacio geográfico o en el tiempo histórico; es también un desplazamiento dentro de una cultura, la que mira. No se ‘ve’ al extranjero más que con las herramientas que se llevan en el propio equipaje (cultural). Hasta las palabras (también ellas) que se toma en préstamo para decir el espacio recorrido y transformarlo en un ‘paisaje’” (125).

Debemos tener en cuenta, por lo tanto, ese “equipaje cultural” que se manifiesta en la escritura de Arlt y que, asimismo, implica su posicionamiento dentro del campo intelectual argentino. Según se observó en la introducción, Arlt entiende su práctica literaria como parte de una formación cultural dinámica e inestable a la que, lejos de encontrar en Argentina una tradición ya dada y asentada, los procesos históricos llevan a reinventarse continuamente. Me parece que, en cierta medida, esta impronta también puede incidir en algunos momentos de su producción orientalista, donde los resabios de la tradición, en vez de dirigir una búsqueda esencial y “originaria” de la cultura del “otro” exótico, también dan lugar a los signos de una modernidad crítica. La crónica de “El narrador...” esboza, en este sentido, una situación

narrativa que, si bien sugiere mediante los elementos analizados esa dimensión contingente de la cultura, se transfigura en algunos de los cuentos de *El criador de gorilas* bajo un pacto de lectura ficcional: mientras en el “aguafuerte” Arlt busca aprehender una determinada situación de enunciación a partir de la interacción entre el narrador y su auditorio, en sus cuentos se permite ficcionalizar ese discurso narrativo del que en principio sólo captaba su “materialidad” oral, recrearlo literariamente a partir de historias concretas donde, como veremos, los términos tradicionales del orientalismo se confrontan directamente con el presente histórico a partir del cual Arlt elabora sus ficciones.

Sobre este punto resulta revelador que, como indica Juárez (2001, 107), la versión de “El narrador...” de las *Aguafuertes españolas* presenta una significativa añadidura respecto al texto original: al final de la crónica, cuando el autor ya ha referido todas sus observaciones sobre la narración oral que presencia, menciona algunos breves pasajes de las aventuras de Yeha, personaje muy popular en la cultura árabe, protagonista de numerosas historias que, según Arlt, frecuentemente toman los narradores orales como base de sus relatos, “coloreados por ingenuidad, furbería, astucia, tontería y viveza. [...] Yeha es a veces santo, otras truhán, su personalidad oscila entre la simpleza y la genialidad, su nombre hace aflorar la sonrisa a los labios musulmanes” (105). Curiosamente, los relatos orales que Arlt ficcionaliza en *El criador de gorilas* cobran ciertas resonancias con estos rasgos, pues esa personalidad que “oscila entre la simpleza y la genialidad” se despliega en la acción de los diversos personajes que tejen las tramas de sus “cuentos africanos”. No obstante, lejos de un imaginario fantástico o legendario, la recreación narrativa de esa “astucia y viveza” permite que el autor desarrolle sus narraciones desde las intrigas y tensiones políticas del momento, en buena parte urdidas dentro de la conflictiva situación colonial de Marruecos en los albores de la Segunda Guerra Mundial.

## **2.2 El narrador tradicional en “La aventura de Baba en Dimish Esh Sham”**

En el cuento de “La aventura de Baba en Dimish Esh Sham”, el personaje de Baba, un narrador oral ciego que se inspira claramente en “El narrador de cuentos”, desarrolla su historia en el marco de las confrontaciones entre las autoridades árabes oficiales, que obedecían a los intereses de las potencias europeas, y las facciones nacionalistas que, varios años antes de la independencia de Marruecos en 1956, reclamaban su autonomía. En este sentido, no se trata directamente de un enfrentamiento entre árabes y europeos, puesto que, desde la firma del Tratado Hispano-Francés en 1912, Marruecos constituía un protectorado de Francia en la mayor parte de su territorio, que tenía su capital en Rabat, y un protectorado de España que tenía su capital en Tetuán, además de la “ciudad internacional” de Tánger que, como se mencionó en la introducción, era administrada por funcionarios de diversas potencias europeas, aunque primordialmente de la francesa y la española. Bajo esta institución política, supuestamente tanto el sultán como el jalifa, su representante en el protectorado español, mantenían un gobierno soberano en el país, no obstante, sus funciones radicaban básicamente en acatar las disposiciones del Residente francés y del Alto Comisario español respectivamente, principales representantes de la autoridad colonial. Por lo tanto, si bien la política exterior de Marruecos y el control de los asuntos internos pasaban por las decisiones de los Estados francés y español, se llevaban a cabo por intermedio de las clases nativas privilegiadas, situación por la que Arlt puede plantear en “La aventura de Baba...”, más que un enfrentamiento directo contra la autoridad colonial, una serie de conflictos emergentes dentro de la misma sociedad marroquí. Como señala Said con respecto al prolongado proceso que precedió las independencias de varios países árabes: “Entre las dos guerras mundiales del siglo XX los grupos militantes no eran todavía tan clara y

completamente antioccidentales” (306); sin embargo, “los procesos que culminaron en independencia tras la Segunda Guerra Mundial estaban ya en marcha” (1992, 308).

Como parte de un intercambio textual constante en la obra de Arlt, “La aventura de Baba...” no sólo retoma la figura del narrador oral que encontramos en el “aguafuerte”, sino también toda una serie de elementos que constituyen su espacio de acción particular, desde el ambiente que lo rodea: “el triangular empedrado del zoco, sembrado de rosas podridas y cáscaras de melones. Había sido día de mercado” (50); hasta el público callejero que improvisadamente se va conformando en torno suyo: “Insensiblemente acudían los curiosos a escuchar al ‘jefe de conversación’. Eran artesanos de los contornos, negros batidores de cobre con las manos quemadas de azufre, tahoneros manchados de harina [...]. Algunos con los ojos abiertos continuaban comiendo su pescado o royendo un hueso de carnero, y el aceite se les corría hasta el mentón” (51). No obstante, como ya se ha sugerido, el carácter ficcional de esta recreación altera sustancialmente su desarrollo narrativo.

Textualmente, en este cuento ya no encontramos a ese narrador en primera persona que configura al cronista, en tanto personaje situado dentro de su mismo discurso como parte de las convenciones del género, sino a un narrador heterodiegético que, por el contrario, ya no participa de su narración y sólo comporta mediante la tercera persona una función vocal, es decir, un valor únicamente enunciativo. Esto no significa, sin embargo, que se trate de un narrador neutral o por completo ausente de su enunciación, como aclara Pimentel: “un narrador heterodiegético, o en tercera persona, puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que, si está ausente del *universo diegético*, no necesariamente lo está del *discurso narrativo*” (142). Esta injerencia se trasluce con mayor claridad en la emisión de juicios y valoraciones que no se pueden atribuir a ninguno de los personajes, sino a esta suerte de narrador “impersonal”, pero también se puede observar en la filiación cultural

de cualquier voz narrativa que, en mayor o menor grado, emerge en la representación de “lo extranjero”.

No resulta casual, por lo tanto, que el narrador heterodiegético de “La aventura de Baba...” construya un espacio visiblemente inspirado en las descripciones llevadas a cabo por el cronista de “El narrador...”, pues a pesar de que éste adopte narrativamente una presencia figural de la que aquél carece, ambos exponen una mirada claramente occidental que no se identifica con su objeto de enunciación. Esta perspectiva repercute en una representación del espacio que, como señala acertadamente Juárez sobre este mismo cuento, lo distancia de las interiorizaciones psicológicas y proyecciones distorsionadas que caracterizan la ficción más reconocida de Arlt: “los espacios no resultan fragmentarios, no aparece una visión de contacto, deformada: ingresa la perspectiva a las narraciones de Arlt y se consolida un sujeto observador diferente. Este sujeto ya no se percibe a sí mismo, se aleja de su interior y de las psicologías exacerbadas, y se orienta al mundo, al exterior, con una mirada distanciada y con preponderancia de la visión” (2008, 111).

En este sentido, si la crónica de “El narrador...”, como se apuntó anteriormente, incorpora algunos rasgos de la narración testimonial, “La aventura de Baba...” asimismo asume una perspectiva cercana a la de ciertos mecanismos de representación ficcional que, como indica Achugar, también operan sobre la forma testimonial: “En el caso de la narrativa, la voz del mediador [...] no siempre funciona como una apoyatura del Otro sino como un punto de vista diferente o como una voz culta, claramente distinguible de lo ‘folclórico’ o ‘exótico’ de la voz del Otro” (1992, 68). El narrador heterodiegético de “La aventura de Baba...” registra esa “voz culta” que no se asocia al narrador ciego, “el desarrapado, cuya chilaba negra parecía haberse arrastrado por todos los muladares del Islam”, ni a ese auditorio de “campesinos que se hartaban de pescado y cuzcuz” (50); sin embargo, a la manera del

cronista de las “aguafuertes”, este narrador da cuenta de su interacción, de esa interrupción en la vida cotidiana de los circundantes que, a decir de Baba, tienen “los oídos tapados con cera” (51).

En contraparte, encontramos la representación de un registro oral que busca distinguir a estos “otros” del narrador culto, el montaje de una escritura que comporta cierto efecto de realidad característico tanto del género testimonial como de su ficcionalización, según precisa Achugar.<sup>41</sup> De esta manera, además de referir aquellos gestos y ademanes corporales que introducen la narración oral, también se transcribe la interpelación verbal por la que el personaje de Baba busca despertar el interés entre los circundantes y conformar un público popular improvisado: “Detente, quesera... Ven aquí, carbonero. Poned el trasero sobre las piedras. No os pesará. Mi narración es más sabrosa que la pata de camello hervida en leche agria. [...] Quitaos la cera de los oídos, ecuánimes creyentes. [...] Que comienzo... que comienzo...” (52). En este punto, Baba deja de ser únicamente personaje para volverse él mismo un “narrador delegado”, pues su discurso ya no sólo se encuentra dentro del marco narrativo que se había planteado en un principio, sino que, a diferencia de lo que sucede en “El narrador...”, él mismo asume la función enunciativa y da lugar a una narración diferenciada.

Se trata, por supuesto, de una simulación del relato oral en la escritura, pues no se produce a partir del registro de la lengua hablada, sino de la intertextualidad que Arlt plantea

---

<sup>41</sup> Achugar apunta que la oralidad refuerza el efecto de realidad que comporta el encuentro con un “otro” externo al ámbito del letrado; sin embargo, esta función no se mantiene bajo los mismos términos dentro del pacto de lectura que supone la ficción:

La permanencia o la huella de la oralidad permite generar en el lector la confianza de que se trata de un testimonio auténtico, o sea que está frente a un texto donde la ficción no existe o existe en un grado casi cero que no afecta la verdad de lo narrado. Los mismos recursos pueden ser encontrados en la ficción, en ciertos tipos de ficción al menos: aquella que supone una “willing suspension of disbelief” [...]. Una convención, o como dijéramos antes una institución o formación discursiva, que funciona para el receptor “como si” lo recibido o percibido fuera “verdad” o “real”. (1992, 66).

con determinado vocabulario orientalista. Además del ejercicio intertextual que encontramos en ciertas referencias, explícitas o no, a la obra de otros autores, Noé Jitrik destaca, en un sugerente análisis formal de *El juguete rabioso*, el intercambio que suponen los préstamos o apropiaciones verbales de esta novela, y que claramente provienen de diversos registros de escritura, literaria o no, más que del habla porteña: “Donde más se puede observar este mecanismo de apropiaciones y préstamos es en el terreno del vocabulario, en el cual se registran palabras que, evidentemente, no son de uso corriente en la Argentina de 1925 [...], dichas palabras provienen de lecturas” (116). De la misma manera, el discurso narrativo de Baba, si bien remite a ese efecto de oralidad que sobre todo aterriza en las interpelaciones a su público, se nutre, además de las expresiones recurrentes en la obra de Arlt, de un vocabulario literario que comúnmente puede encontrarse en los pasajes exóticos, incluso de corte modernista, de los escritores occidentales. Así puede notarse en el comienzo mismo de la narración de Baba, el marco descriptivo del entorno donde acontecerá su historia: “La ciudadela amurallada y blanca parecía aplanarse a los pies el abultado monte. En su cresta, a mucha altura sobre el nivel de la arena, se arqueaba la desolación de las palmeras. [...] En los alminares, revestidos de mosaicos reproduciendo verticales tableros de ajedrez, la luna fijaba vértices de plata. Más allá, infinito, amarillento, oscureciéndose hacia el confín, se extendía el desierto” (52). Esta nueva instancia, que ya no está a cargo del narrador heterodiegético inicial, supone ese giro literario que trasciende las “limitaciones” del cronista y recrea un trasunto ficcional del narrador oral y sus funciones.

La narración del ciego continúa con el diálogo entre un misterioso vendedor de alfombras y Marbruk ben Hassan, un joven de familia adinerada e influyente a quien Baba se refiere como “el hombre de la limosna”. Desde el inicio de la historia este diálogo, por cuanto desgrana en pocas líneas un ambiente bélico y clandestino, sugiere una trama

conspirativa: “–Las ametralladoras llegarán desarmadas en el interior de los ejes de los carros que conduce Ahcmet. –Luego [el vendedor] exclamó en voz alta–: Señor, piénsalo bien, esta alfombra es tan rica en diseños de oro que no encontrarás otra semejante ni en el mejor bazar de Estambul” (53). Después de que Marbruk hace retirar con fingido desdén al presunto comerciante, mensajero encubierto cuyas palabras en voz baja lo revelan como un traficante de armas, el narrador en breves líneas aclara los hilos móviles de la intriga, situada en el marco de un conflicto político que convenientemente se ha infiltrado a la esfera familiar:

Marbruk ben Hassan se sumergió en sus proyectos. Pertenecía a una de las sociedades secretas que reactivan el movimiento nacionalista musulmán. En el Maghreb, él conspiraba contra el sultán de Fez y el mandatario de Francia. En el pozo seco de su finca en Msella del Pachá, en Fez, podían encontrarse cincuenta mil cartuchos de fusil. Estaba a cubierto de sospechas. Su hermana era una de las cuatro esposas del Sultán; su hermano, un fiel servidor de los franceses; su padre, el primer cadí o juez de la ciudad. (54)

Sin embargo, la verdadera trama narrativa, el artilugio de la ficción por el cual se indagan los matices e incluso las contradicciones emergentes en estos conflictos ideológicos, se desenvuelve en el inesperado enfrentamiento del joven Marbruk con su propio padre, el cadí de Fez. Las tensiones sociales se trasladan al terreno aparentemente más privado e íntimo de la familia e incluso de la religión, pues Arlt proyecta una sociedad tradicional donde la moral islámica y la lealtad sanguínea se hallan profundamente subordinadas a los intereses políticos de estas facciones: “–¡Perro! Traicionas a nuestro señor el Sultán. Traficas armas para sublevar a las tribus. [...] La clemencia de Alá ha impedido que la cólera de nuestro señor el Sultán cayera sobre mi cabeza y la de nuestra familia” (56); y ante esta acusación del cadí, acorralado en su propio palacio, “Marbruk ben Hassan exclamó, mientras pensaba en otras cosas –Alá se apiade de mí” (57). Bajo la simulada sumisión e incluso acatamiento de la sentencia del padre, la muerte inmediata, Marbruk elucubra su urgente escapatoria, donde incluso asoma ese telón de fondo europeo en el que se sitúa la precaria causa nacionalista:

“Tenía que intentar la fuga. Si alcanzaba a reunirse con Mohamet Bey se reiría de los asesinos mudos que traía su padre. [...] ¿Y si Mohamet Bey se negaba a mezclarse en la partida perdida? Podía refugiarse en el consulado alemán. Von Freser había varias veces intentado insinuárselo. ¿Ofrecer su experiencia al Servicio Secreto Alemán?” (59).

Por un lado, se confronta cierto concepto generalizado en Occidente sobre la personalidad del oriental, según acusa Said, como un sujeto carente de iniciativa e ideas propias, por no mencionar lo poco común que resulta, en mi opinión, depositar esta clase de protagonismo en un personaje árabe: “Una muy corriente y falsa interpretación occidental sostiene que, por un lado, fueron ideas exclusivamente occidentales de libertad las que lideraron la lucha contra el sometimiento colonial, con lo cual engañosamente se desdeña la existencia de fuerzas que, dentro de las culturas indias y árabes, *siempre* se resistieron al imperialismo” (1992, 312). Pero por el otro, y quizá más importante, quedan de manifiesto los móviles ideológicos que, incluso desde posturas enfrentadas, manipulan “instituciones” sociales como la familia y la religión, profundamente arraigadas en tanto estructuras de identidad. No me parece, sin embargo, que Arlt proyecte alguna clase de corrupción moral y espiritual de la sociedad marroquí en particular, sino el lugar conflictivo del que son objeto los valores sociales en ese proceso inestable y nunca definitivo de las formaciones culturales, como Said sugiere en su introducción a *Cultura e imperialismo*: “La cultura es una fuente de identidad; una fuente de identidad bien beligerante, [...] la cultura puede ser un auténtico campo de batalla en el que las causas se expongan a la luz del día y entren en liza unas con otras” (14). En este sentido, los engaños de los que se busca valer “el hombre de la limosna”, e incluso el hecho de que considere para sus adentros la posibilidad de prestar sus servicios a un aliado europeo, no hacen de Marbruk un impostor de ese nacionalismo musulmán que

daría origen a los partidos independentistas, sino que lo sitúan con mayor plenitud en el terreno y la historia concretas donde lleva a cabo su lucha.

No obstante, me parece que el punto de mayor interés del cuento radica en la intervención, curiosamente involuntaria, que Baba tiene en su propia historia. Marbruk simula, como ya se mencionó, acatar el castigo del cadí: “Yo he tomado mi camino, pero no quiero que mi familia cargue con la vergüenza de mi secreto. Es preferible que me dé muerte con mis propias manos. Sólo quiero pedirte una gracia. Autorízame a repartir mis escasos bienes entre algunos creyentes, que no me olvidarán jamás en sus oraciones” (58). Esos creyentes son Aischa, su esclava, y el ciego mendigo de la mezquita, Baba, a quien en realidad hace traer para vestirse con sus ropas e imitar su aspecto, a fin de poder salir disfrazado del palacio mientras su padre piense que se encuentra a solas dentro de él, quitándose la vida por su propia mano, como había solicitado. Marbruk amenaza a Baba de muerte para que no lo delate y, a fin de garantizar su silencio, ordena a Aischa que le pague con una moneda de oro antes de que, ya disfrazado del ciego, lo acompañe a la salida de su palacio.

Baba narra entonces: “Luego ya no oí más la voz del ‘hombre de la limosna’, y quedé desnudo en medio de la sala de un palacio desconocido, con una moneda de oro en la mano. Y aunque la moneda de oro estaba muy apretada en mi mano, el miedo también estaba muy apretado en mi corazón, y comencé a orar para que el Profeta iluminara la noche de mi ceguera” (61-62). Acaso esa iluminación sea que, a continuación, el ciego escucha lejanamente un alboroto y cae en cuenta de que descubren al “hombre de la limosna”, comprende que éste ya no tiene salvación y que se apresuran a matarlo. Baba siente cómo un hombre de “voz grave y encolerizada” se aproxima a él y le dice: “Ciego, toma estas monedas, pero te juro sobre el Corán que como digas una palabra de lo que escuchaste aquí,

te haré cortar la cabeza” (62). En nombre del Corán, Baba es amenazado por saber la verdad de una historia que, al día siguiente, según escucha, queda disfrazada como un suicidio por despecho amoroso, pues se dice que la esclava Aischa, a “quien nadie pudo nunca más encontrarla”, abandonó al hijo del cadí. Este final del cuento se resuelve en la paradoja, pues el ciego ilumina a los oyentes circundantes con aquella ominosa verdad mediante su narración prohibida, rompe el silencio que no sólo se le compró por cuenta doble, sino que también debía guardar bajo amenaza.

Me parece que aquí encontramos un gesto clave, donde Arlt invierte el interés económico de una historia cuyo valor se establece, a diferencia de lo que pasa en la crónica de “El narrador...”, no sobre la efectividad de su circulación social sino, al contrario, sobre su acallamiento, es decir, sobre una completa restricción a su acceso. Nos hallamos ante un proceso similar al que Piglia analiza a propósito del robo de libros en *El juguete rabioso*: “El precio interfiere en el acceso a ‘la belleza’: sólo en el desvío de esta apropiación ilegal es posible *tener* un texto. [...] Signo de toda posesión, [el dinero] garantiza la legibilidad, es decir, la posibilidad misma de acceder a una lectura” (1973, 53). En el caso de “Las aventuras de Baba...”, la manera de restringir la narración del ciego, ese “texto” oral que asume una clase de materialidad distinta a la de las librerías o las bibliotecas de *El juguete rabioso*, es silenciándola por medio de la amenaza y el dinero. En este sentido, el relato que leemos en la voz del ciego es una suerte de robo, pues Baba trasgrede la prohibición en el hecho mismo de su enunciación, en cuyo final, y no antes, podemos reconocer esa desviación “ilegítima” que hace posible la circulación de su historia y, se entiende, su apropiación popular.

Si se observa atentamente, la representación de la institución jurídica resulta de una importancia fundamental en esta y otras proyecciones orientalistas de Arlt. A este respecto, Gasquet reafirma el uso de una balanza distinta en el enfoque de las crónicas (al menos de

algunas de ellas) y en el de los cuentos: “los graves temas sociales de sus aguafuertes [...] aparecen ahora [en los cuentos] declinados en simples motivos exóticos” (2010, 279). Entre otros aspectos, Gasquet advierte “la ausencia de leyes” en las ficciones de Arlt como un rasgo común a cierta noción típica del orientalismo, según la cual imperaba una justicia personal y arbitraria en las caóticas sociedades de Oriente:

la ausencia de regulación legal en las relaciones humanas y falta de autoridad jurídica, es otro de los elementos subyacentes en estos textos. Todas las historias tratan de venganzas y traiciones sórdidas, a menudo múltiples, urdidas en una semiconfidencialidad que supone una ausencia total de marco legal en las sociedades orientales. La regulación de los diferendos es estrictamente personal, los hombres enderezan los entuertos sin mediación de terceras instituciones. (2010, 280-281)

Por supuesto, los cuentos de Arlt no respaldan ninguna clase de confiabilidad en la regulación legal, pero no me parece que su estructura deje de cobrar alguna forma o influencia en la trama de estas ficciones, por el contrario, el conflicto político de Marbruk y su padre, un agente jurídico, comporta sustancialmente un carácter legal, y deben actuar precisamente “a escondidas” de ese mismo aparato. Como se puede suponer, no se trata de un componente nuevo en la obra de Arlt, pues la clandestinidad constituye frecuentemente un eje fundamental en su narrativa “porteña”. En consecuencia, resulta necesario precisar si estos personajes orientales “al margen de la ley” comportan esa diferencia colonial que, por oposición, también detente asertivamente el lugar de lo “propio”, la legitimidad del orden moderno y civilizado, donde se sitúen figuras como aquel narrador distante y casi testimonial de “El narrador...” y “La aventura de Baba...”. En este sentido, Pageaux define la identidad por su relación con lo “otro”, incluso (o precisamente) cuando resulta del todo opuesto y antagónico: “la imagen del Otro revela las relaciones que establezco entre el mundo (espacio original y extranjero) y yo. La imagen del otro aparece como una segunda lengua, paralela a la que hablo, coexistente con ella, duplicándola en cierta manera, para decir otra cosa” (106).

De esta manera, la ficcionalización de la narración oral en otros cuentos de *El criador de gorilas* da cuenta del carácter problemático que este paralelismo cultural adquiere en la obra de Arlt, sobre todo si se observa, como veremos, el desarrollo narrativo que en estas historias tiene el personaje propiamente occidental.

### **2.3 La narración oral en *El criador de gorilas*: descentramiento del sujeto occidental**

Si bien en “La aventura de Baba...” se retoman varios elementos planteados en la crónica de “El narrador...”, la representación de la narración oral es un recurso que, en tanto instancia narrativa dentro del relato, encuentra llamativamente un buen número de vertientes a lo largo de los cuentos de *El criador de gorilas*. Este motivo literario no sólo se articula desde la enunciación de un narrador oral tradicional, como en los textos analizados, sino que responde a las más diversas circunstancias narrativas, en las cuales se exploran distintas formas de circulación oral de la historias. Mirta Arlt, hija del autor, resalta este particular interés en su breve pero sugerente prólogo al libro: “Los cuentos de *El criador de gorilas* sugieren la forma hoy perdida de las narraciones con marco a la manera del *Decamerón*, los *Canterbury tales*, *Las mil y una noches* o *Sobremesa y Alivio de caminantes*. Relatos para entretener la marcha, para maravillar a los escuchas durante los altos del camino, en suma, relatos para ser oídos” (158-159).

A diferencia de “La aventura de Baba...” que, como vimos, curiosamente no recrea ese personaje-narrador que sí asume el cronista en tanto escucha, encontramos en otros cuentos a un interlocutor concreto y aparentemente circunstancial al cual, no por casualidad, se le dirige la narración, y que en variable medida se podría asociar con el autor, pues en los distintos contextos se trata casi siempre de un extranjero específicamente occidental. De este

planteamiento deviene buena parte de la clave exótica de los cuentos, ya que cada narración “enmarcada” tiene lugar por el interés que despierta el “otro”, en virtud de su íntima relación con ese entorno extraño y ajeno pero que, no obstante, el extranjero desea conocer. Se ficcionaliza, por lo tanto, una situación testimonial, sobre lo que Pimentel comenta:

En narraciones testimoniales, el principio de incertidumbre domina, ya que un aspecto capital de este tipo de narración es precisamente dar cuenta sobre las posibles formas de acceso a la vida de otro [...]. En narración testimonial se modifica constantemente la información proporcionada sobre el otro y van apareciendo nuevas fuentes de información. Estas nuevas fuentes de información generalmente se presentan en la forma del discurso narrativo de un personaje cuyo conocimiento relativo de la historia es mayor que el del propio narrador... (145)

Se trata de historias que, en nuestro caso, revelan las condiciones de un entorno exótico que cada narrador-interlocutor apenas conoce, y respecto al cual se mantiene distante, como si estuviera de paso. Sin embargo, estas narraciones no configuran escenarios donde esos “otros” actúen y se desenvuelvan aisladamente, donde apenas fuera perceptible la presencia occidental, como podría pensarse sobre el conflicto de Marbruk y su padre, sino que, por el contrario, en la composición de sus espacios convergen distintas fuerzas sociales que en los años treinta configuran, bajo la perspectiva de Arlt, el entramado colonial de Marruecos y otros territorios africanos.<sup>42</sup> De la misma manera, los personajes a cargo de estos relatos orales proceden de diversos lugares y condiciones, incluso algunos de países occidentales, como advierte Majstorovic: “the narrator positions himself not as a protagonist, but rather as

---

<sup>42</sup> Aunque la mayoría de los cuentos de *El criador de gorilas* se ubican en Marruecos, algunos se trasladan a otras latitudes exóticas, como especifica Gasquet:

se desprenden una serie de relatos situados en el África ecuatorial o en Asia, que poseen algunos rasgos distintivos respecto a aquellos de ambientación marroquí. Nos referimos a “La factoría de Farjalla Bill Ali” (Stanley, Congo), “Los hombres fieras” (Monrovia, Liberia), “Accidentado paseo en Moka” (Bioko, Guinea Ecuatorial), “El cazador de orquídeas” (Madagascar), y parcialmente también, “Halid Majid el achicharrado” y “Acuérdate de Azerbaijan” cuyas acciones se ambientan parcialmente en Java y Ceilán. Estos cuentos fueron elaborados con total independencia imaginaria de su incursión marroquí, aunque estos relatos poseen un eje narrativo semejante a los relatos maghrebíes, pues tienen por protagonistas a musulmanes. (2010, 286)

a listener of stories he hears from others. These stories are also heard and transmitted by the North African and other international ‘others’” (2015, 206).

Desde este enfoque, resulta productiva una aproximación simultánea a los cuentos de “La cadena del ancla” y “Ejercicio de Artillería”, casos en los que cobran gran importancia las relaciones coloniales que definen a diversos personajes occidentales. A manera de contraste, estos cuentos introducen, por un lado, la narración oral de un misterioso policía europeo, de quien nunca se puede saber a ciencia cierta a qué Estado sirve, y por el otro, la de un “zejle” o “poeta ambulante” de la provincia marroquí. Ambos se dirigen a un narrador-interlocutor que fácilmente podemos identificar con la figura del cronista que el propio Arlt asumía, como observa Cimadevilla: “El modo en que el narrador se posiciona como testigo concuerda con las fórmulas utilizadas en muchas de las aguafuertes porteñas y españolas” (8). Desde esta posición, Arlt plantea el contexto en que, al inicio de “La cadena...”, se introduce la narración de aquel policía encubierto como agente hotelero: “Cuando a finales del año 1935 visité Marruecos, el tema general de las conversaciones giraba en torno a las actividades de los espías y de las potencias extranjeras. Tánger se había convertido en una especie de cuartel general de los diversos Servicios Secretos” (82). Por su parte, el “Ejercicio...” reafirma esa presencia sobreentendida del extranjero muy cercana a la del cronista, en tanto testigo de la narración, al dar cuenta de su casual encuentro en el mercado de Larache con el “zejle”: “debía tener un hambre de siete mil diablos, porque cuando me vio aparecer con zapatos de suela de caucho y el aparato fotográfico colgando de la mano, me hizo una reverencia como jamás la habrá recibido el Alto Comisionado de España en el protectorado” (63).

El Oriente de Arlt se ubica constantemente en este tipo de encrucijadas políticas y culturales, por lo cual no me parece que estas ficciones presupongan alguna esencia oriental

de la que surja ese exotismo casi ilegible, a fin de que “África se narre a sí misma”, según lo sostiene Juárez: “no hay excesivas concesiones al lector, –en el sentido de acercar y/o traducir lo que está siendo representado a los modos culturales y saberes del posible receptor...” (2008, 116). Por el contrario, Arlt no sólo apela a una serie de códigos culturales que hacen legibles sus textos, donde incluso el orientalismo más mistificador y “legendario”, como hemos visto en el primer capítulo, recurre a los referentes de que dispone en su momento, sino que también los sitúa en una coyuntura colonial específica que la prensa internacional cubría desde los años veinte y que, en mi opinión, busca acercar a los lectores un Oriente inmerso en la agitación geopolítica de los tiempos modernos.<sup>43</sup> En virtud de esta aproximación, por la que se busca dar cuenta de lo que acontece en aquellos parajes lejanos, podemos entender que la función del narrador-testigo que encontramos en el “Ejercicio...”, aunque se sitúe en una clara y por momentos soberbia posición de superioridad, también se homologue en cierto grado con la del “zejle”, quien le ofrece, “en un español magníficamente atrofiado”, narrarle una historia digna de sus “educadas orejas” a cambio de una moneda de plata, lo que aquél acepta y, para mejor comprensión del lector, pone en “asequible castellano” (64).<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Aunque durante los años 30 la presencia española en Marruecos no se vio seriamente amenazada, en la década anterior la situación colonial de la zona llamó la atención internacional por una serie de revueltas de los campesinos del Rif y de Yebala, pertenecientes al protectorado español, y que desconocían tanto la autoridad política de España como la del mismo sultán. Incluso se estableció por un tiempo el estado independiente de la República del Rif (1921-1926), cuyo líder, Abd-el-Krim, se volvió un personaje mundialmente conocido, al punto que entabló un interesante contacto con algunos sectores intelectuales latinoamericanos que, como refiere Bergel, se solidarizaban con las causas antiimperialistas:

He allí uno de los referentes más habituales del orientalismo invertido argentino de los años '20. Los conflictos armados y las guerras de guerrillas entre las poblaciones del norte de África y las potencias europeas tenían una larga tradición. Pero fue en esa década cuando, bajo el mando de Abd-el-Krim, un nombre que se haría rápidamente célebre, las noticias de la renovada resistencia anticolonial marroquí alcanzaron a circular profusamente en el escenario internacional. Ello hizo que ese ciclo de luchas mereciera la simpatía de los intelectuales y de buena parte de la opinión pública latinoamericana. (2010, 148)

<sup>44</sup> En un sugerente artículo, Juárez describe los rasgos que, posteriormente a su viaje por España y Marruecos, Arlt desarrolla en su práctica periodística, mucho más enfocada en temas de interés internacional. En mi opinión, muchos de los aspectos que Juárez destaca y analiza no sólo se observan ya en las “aguafuertes de Marruecos”, sino que también se anuncian sutilmente en las funciones de aquel trasunto ficcional del cronista que, como testigo e incluso “traductor”, encontramos en cuentos como “La cadena del ancla” o “Ejercicio de artillería”:

La historia de “zejle” remite a la presencia del ejército español en la ciudad de Larache, donde Muza, un usurero musulmán, daba préstamos a toda clase de desesperados: “se había especializado con los oficiales de la guarnición española. Ciertamente que a los oficiales les estaba terminantemente prohibido contraer deudas con prestamistas musulmanes, pues podían complicarse las cosas...” (65). Esa tensión que pareciera presuponer cualquier vínculo con el “otro”, se respalda en una serie de rasgos físicos inquietantes y que claramente confieren ciertas cargas significativas a determinadas distinciones raciales. Maino Swinburn observa en este tipo de aspectos, que “otorgan un fuerte carácter paradójico a la representación del Otro”, la perniciosa influencia de los estereotipos coloniales: “a pesar de las pretensiones de objetividad con que Arlt busca dar vida a los personajes de sus cuentos, denunciando ácidamente los estereotipos y recurriendo a una forma literaria propia del mundo oriental, acaba reproduciendo fielmente, a pesar suyo, los estereotipos clásicos con que ‘Occidente’ ha estigmatizado a ‘Oriente’ a lo largo de su historia” (6).

Esta perspectiva puede atribuirse a descripciones como la del guardia de la finca de Muza, “su gigantesco portero –un eunuco tunecino, negro y corpulento como un elefante”; asimismo, a la par de esta visión del siervo negro, dócil e intimidante al mismo tiempo,<sup>45</sup> el teniente Benegas se encuentra, después de haberse valido de numerosos préstamos, con un Muza imponente y amenazador: “Muza se levantó adusto de sus cojines. Era la primera vez

---

Si las *Aguafuertes porteñas* se focalizan en la tipicidad, estas notas, por el contrario, convergen en lo excepcional y en los temas de guerra y curiosidades del mundo que le permiten a Arlt seguir siendo cronista de viajes. Ahora bien, cuando Arlt escribe textos cuyos temas son ajenos al ámbito local, introduce una lengua cosmopolita, extrañada, alejada no solamente del referente discursivo del espacio porteño, sino también casi deslocalizada de la tipicidad enunciativa del escritor periodista de las aguafuertes y de las formas expresivas del habla rioplatense [...]: una lengua que introduce, transcribe, traduce, se toca y se funde con reiteradas y múltiples expresiones extranjeras. (78)

<sup>45</sup> Nuevamente, se pueden observar ciertos precedentes de estos estereotipos racializados en las *Aguafuertes cariocas*. En una crónica titulada “Trabajar como negro”, Arlt ya había destacado aquella ambivalencia que atribuye al hombre negro, provisto de una temible fuerza física y a la vez de una sumisión casi infantil, sin dejar de señalar el degradante escalafón social al que lo halla reducido: “Una fuerza espantosa estalla en sus músculos. Hay negros que son estatuas de carbón cobrizo, máquinas de una fortaleza tremenda, y sin embargo algo infantil, algo de pequeños animalitos se descubre bajo su semicivilización” (63).

que Benegas veía de pie al prestamista. Muza era alto como una torre. Las barbas, que le llegaban hasta el ombligo, le daban el aspecto de un Goliath” (66). Efectivamente, sobre estas versiones de la imagen del “otro” operan formas de representación sumamente arraigadas que, según expone Bhabha en su iluminador análisis, responden a una profunda ambivalencia que atraviesa el mimetismo colonial, en tanto éste proyecta un sujeto parcialmente descolocado de su condición humana: “el mimetismo colonial es el deseo de un Otro reformado, reconocible, *como sujeto de un diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente*. Lo que equivale a decir que el discurso del mimetismo se construye alrededor de una *ambivalencia*; para ser eficaz, el mimetismo debe producir continuamente su deslizamiento, su exceso, su diferencia” (112). Ese exceso que define la diferencia, como se destaca en el “gigantesco tunecino” o en la altura y las barbas de Muza, refuerza una función perturbadora en las relaciones con el “otro”, de quien se toma distancia al no reconocérsele por completo como a un semejante.

No obstante, además de conjurar esta clase de significantes miméticos en el “Ejercicio...”, Arlt también expone las estrategias de control colonial que subrepticamente los sustentan. El dubitativo teniente Benegas, después de que Muza lo amenaza con revelar sus deudas al ejército español, se decide por confesar él mismo su delicada situación ante el coronel Oyarzún. Sorpresivamente se entera de que otros siete tenientes se encuentran en el mismo apuro, por lo que el coronel resuelve que a la mañana siguiente la guarnición dispare “accidentalmente” sobre la finca de Muza durante los ejercicios de batería, llevados a cabo en sus inmediaciones. Por supuesto, en medio del “ejercicio”, un Muza desconcertado cae en cuenta de los motivos de su desgracia: “los siete hombres que él había beneficiado con sus préstamos, bombardeaban deliberadamente su hermosa finca. No vacilaron en matarle a él, a sus nueve esposas, a sus diecisiete criados” (71). La relación de los hechos llega al Alto

Comisionado español, quien maquilla ante el jalifa los verdaderos motivos del “percance”, atribuyéndolo a un error técnico. Al final el jalifa, “infinitamente comprensivo”, replica: “Me alegro de que el asunto no tenga mayor trascendencia, porque Muza no era de la comunidad marroquí, sino argelina” (72).

Como puede apreciarse, Arlt no idealiza al personaje de Muza a pesar de haber caído en la desgracia, por el contrario, aquellos numerosos criados y esposas refuerzan la amenazante figura del árabe tirano y su “excesiva” ambición de poder. Sin embargo, el “Ejercicio...” también da cuenta de los intereses políticos que subyacen en el conflictivo encuentro de Occidente con el “otro”, a los que se subordina aquel “sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente”. Esta sujeción colonial, de orden sustancialmente político, no sólo hace posible que los tenientes de la guarnición española, por personales que sean sus motivos, ejecuten “accidentalmente” a Muza, sino también que para el mismo jalifa marroquí resulte intrascendente por pertenecer a una comunidad “diferente”. Este conflicto de intereses expone, en mi opinión, la “doble articulación” que Bhabha encuentra en la producción mimética del sujeto colonial, pues por un lado supone “una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina que se ‘apropia’ del Otro”, como personifica el jalifa en tanto funcionario de la autoridad colonial, y por el otro, “es también el signo inapropiado, una diferencia u obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia” (112), como se aprecia en las medidas del ejército español con el conflictivo prestamista.

Aquella carga inquietante que, ciertamente, Arlt recoge de los estereotipos orientalistas en figuras como Muza, no se refuerza por esa típica oposición ejemplar de la presencia occidental, pues en varios de estos cuentos se exploran, en mayor o menor grado, las paradójicas zonas de contacto y confluencia con su contraparte colonial. En este sentido,

no me parece que Arlt adopte una postura crítica hacia la modernidad únicamente en relación al imaginario orientalista que alimenta la industria turística de la época, como sostiene Maino Swinburn sobre la supuesta “moderación del llamado extremismo arltiano”: “Arlt reprocha reciamente tales estereotipos en cuanto ve en ellos una conducta invasiva, fenómeno que irá acrecentándose a medida que la industria del turismo vaya creciendo [...], pero su perspectiva crítica sólo llega hasta ahí. Los discursos con que Occidente se ha referido tradicionalmente al mundo Oriental no son problematizados por Arlt” (8). En mi opinión, la “perspectiva crítica” de Arlt, profundamente irónica, no pasa en estas ficciones por la denuncia abierta y comprometida ni por la visión aislada de estereotipos orientales, sino por la proyección en el espacio colonial de un Occidente que, más allá del negocio turístico, subvierte en la clandestinidad sus propios relatos civilizatorios.

La narración del policía encubierto en “La cadena...” da cuenta, precisamente, del funcionamiento extremo de estas coyunturas. El relato tiene lugar cuando, en el Zoco Chico de Tánger, pasa frente al narrador-viajero y el policía un extraño mendigo: “un europeo gigantesco, andrajoso, tan melenudo como un indígena del Borch, la barba en collar y los pies calzados con unas pantuflas de piel de cabra” (83). Es entonces cuando el misterioso agente introduce la intrigante historia del mendigo, quien había sido, ante la sorpresa de su interlocutor, un oficial de marina francés llamado René Vasonier. Resulta cuando menos llamativa la semejanza que el aspecto de este personaje caído en desgracia guarda con ciertas figuras orientales de *El criador de gorilas*, los que resaltan, según observa Gasquet, por alguna significativa deformidad: “Se trata de tullidos, discapacitados, marginales del género humano [...]. Pero la monstruosidad de estos personajes no se reduce a su aspecto físico; todos padecen una suerte de lombrosianismo moral: son ladrones, usureros, contrabandistas, [...] oportunistas que [...] recurren al Corán para justificar el maquiavelismo constante de

sus acciones” (2010, 280).<sup>46</sup> Sin embargo, esa carga (in)moral no sólo se traduce en la apariencia del “otro”, sino que también se manifiesta en el desarrollo narrativo de distintos personajes occidentales que, de una u otra forma, participan de las relaciones coloniales, como se ilustra plenamente en Vasonier: “era el primer oficial de *La Nuit*, un paquete de diez mil toneladas que hacía el servicio de cabotaje entre Tánger y El Cairo. [...] Éste contrabandeaba haschich y se dedicaba a la trata de blancas como agente de Giacomo Nigro en toda la costa mediterránea. El capitán del buque no sospechaba estas actividades extrañas de su primer oficial” (87).

En la narración del policía encubierto, nos encontramos ante un ambiente conspirativo donde distintos agentes personifican los intereses enfrentados de países europeos, mismos que confabulan en favor o en contra de las insurrecciones nacionalistas en el norte de África. Esta situación resulta sumamente propicia para el contrabandista, quien acepta sacar de Tánger a una espía, escondida ingeniosamente en su barco, para que en El Cairo reorganice el servicio de espionaje del movimiento nacionalista: “La nueva relación con Yama Mohamed [el líder del movimiento] abría amplias perspectivas para su tráfico ilegal. [...] los intereses secretos que corrían de El Cairo a Tánger, bajo la forma de informes, paquetes extraños, armas contrabandeadas y personas en constante fuga, aparición y desaparición, le aseguraban con su intervención cómplice un destino magnífico” (91). Como se puede notar, Vasonier no sólo disfraza sus verdaderas actividades ante el capitán de *La Nuit*, nombre que alude al carácter secreto y clandestino que realmente comporta el buque, sino que su complicidad con el movimiento árabe se supedita por completo a sus propios intereses

---

<sup>46</sup> En una nota al pie, Gasquet especifica el uso del término “lombrosionismo”, “derivado del criminólogo positivista italiano Cesare Lombroso (1835-1909), cuya teoría se opuso al crimen como rasgo natural del hombre, defendiendo la idea de una heredad criminal pasible de rastrearse en la fisonomía y los defectos físicos, basada en el determinismo biológico y el eugenismo social” (2010, 280).

económicos. Para el infortunio de Vasonier, ciertos episodios inesperados y truculentos, además de quebrar sus aspiraciones, lo conducen al lamentable estado en el que se le avista en el Zoco Chico. Desvalido y ciego, es como si la miseria que se proyecta esta vez en su aspecto físico desplazara en parte su condición humana, a la manera de esa producción mimética que, como apunta Bhabha, opera sobre el sujeto colonial: “el exceso o deslizamiento producido por la *ambivalencia* del mimetismo [...] se transforma en una incertidumbre que fija al sujeto colonial como una presencia ‘parcial’. Con ‘parcial’ quiero decir ‘incompleta’, ‘virtual’” (112).

En más de un sentido, estas narraciones transgreden los términos en que tradicionalmente se distinguía a Oriente de Occidente, pues los europeos, ya se trate de agentes del gobierno o de personajes externos a cualquier fuerza del Estado, lejos de comportar alguna clase de superioridad sobre el “otro” que no sea la del dominio material, en tanto poder político y económico, revelan perturbadoras estrategias de explotación y control. La escritura de Arlt, como extranjero y occidental, no deja de abreviar notoriamente de un imaginario orientalista que sitúa al “otro” en el espacio ajeno y distante de la diferencia colonial; no obstante, sus ficciones también se descolocan del lugar “propio” que detenta este discurso, y siguen lo que Jarkowski, en una valoración general de la obra de Arlt, denomina como un uso “parapedagógico” de la tradición: “la ficción se desea en un afuera de sí misma, interviniendo materialmente para producir el descrédito de otros discursos –de los que es deudora porque los sobreescribe– impugnándolos en sus valores y en sus fines, aunque no en sus medios” (31).

Me parece, por lo tanto, que podemos rastrear en esta faceta orientalista cierta continuidad con la obra previa de Arlt fundada en la desviación moral de los personajes, aspecto que, en función de un extremismo para nada moderado, Sarlo considera como una

de las cualidades distintivas y radicales en su escritura: “El extremismo de Arlt es una máquina que vacía las ideologías de sus diferencias. Más allá de la moral, a la que sus personajes desprecian o sucumben en esporádicos accesos de culpa, la narración extremista [...] sólo puede ser narrada como crisis de todos los valores, que ya no pueden organizar significativamente las acciones” (2007, 233). Las narraciones abordadas dan cuenta, efectivamente, de acciones desprovistas de cualquier sustento moral, constituyen el revés de los relatos civilizatorios que legitiman el sometimiento moderno del “otro”, prolijo objeto de creencias y ficciones en que descansan las relaciones coloniales. Quizá a esto se refiere Jarkowski, cuando considera que Arlt encuentra en África una nueva y última vertiente en torno a su constante cuestionamiento por la ficción:

África es la figuración más extrema de la ficción entendida como el aparato de producción de una creencia autosuficiente. Desguarece el discurso de Arlt, le veta las ciudades incandescentes o la fórmula del ensueño frustrante, le impone el olvido de la intriga espontánea de las calles veloces o el repertorio de figuras metalúrgicas; y aún si reencuentra los tópicos para desatar la narración –la traición, la venganza, el adulterio, el complot–, África desafía a reformular la lógica narrativa ciñéndola a un nuevo género y a nuevos códigos culturales que la atraviesen. (34)

En mi opinión, la presencia de la narración oral responde al uso de estos nuevos códigos culturales en la obra de Arlt, por los que, como observamos en “La aventura de Baba...”, “La cadena...” o “Ejercicio...”, se indagan y subvierten los discursos coloniales en tanto generadores de creencias, pues trastornan ese lugar de la cultura estable y privilegiado donde, en tanto sujeto del discurso, tendría que reconocerse el narrador occidental. Asimismo, los diversos escenarios de *El criador de gorilas* donde tiene lugar la narración oral no se sitúan únicamente, por supuesto, en el contexto específicamente marroquí. Resultan de particular interés los cuentos que se desarrollan en otras latitudes del continente africano donde, por

supuesto, Arlt nunca estuvo,<sup>47</sup> pues entran en juego una nueva clase de estereotipos y entornos coloniales que remiten a una África negra de la que, como puede esperarse, el narrador se mantiene a un mismo tiempo fascinado y distante. Curiosamente, se trata de narraciones donde cobran mayor presencia ciertos elementos fantásticos, pero que, si bien condimentan el género de aventuras en que se inscriben, no relegan a un simple marco de fondo el tiempo de la modernidad, como sostiene Juárez (2008, 106-107), pues no dejan de manifestarse los mecanismos de enriquecimiento y explotación de orden colonial.

A fin de cuentas, Arlt encuentra en la narración “enmarcada” un engranaje productivo entre estos cuentos y su contexto de enunciación, con el que se sostienen relaciones significativas más allá de las funciones tradicionales de la oralidad. En este sentido, Munguía destaca la oralidad como un remanente esencial en la composición del cuento, que de cierta forma lo remueve fuera de sí: “Si la tradición oral hunde sus raíces y halla su sentido en una antigua memoria colectiva compartida por el cantor-relator y su auditorio, el narrador de cuentos no operará de manera radicalmente diferente al construir la complicidad con su virtual receptor y desplegar un mundo de profundas resonancias” (45). Efectivamente, las narraciones orales que emergen a lo largo de *El criador de gorilas*, lejos de remitir a alguna forma de enseñanza tradicional que poco tendría que ver con los interlocutores, articulan lo que Arlt concibe como las nuevas tramas de una modernidad crítica, ya no dentro sus propios límites, sino en virtud de sus relaciones coloniales.

---

<sup>47</sup> Aunque resulta un poco más complicado seguir las posibles líneas de influencia que Arlt pudo tener en su recreación del contexto africano, Majstorovic destaca una referencia sugerente:

If Borges relied on Western Orientalists (Burton, Renan, Palacios, Margaret Smith), Arlt was most likely the reader of the widely circulated (but long-forgotten) José Más. [...] When he visited Spain in 1935, Más was actually the second most popular writer after Blasco Ibáñez. Arlt's *El criador de gorilas*, for example, contains an Orientalist fantasy titled “La factoría de Farjalla Bill Allí”, while supernatural orchids are the source of narrative suspense in “El cazador de orquídeas”. These stories are filled with reluctant exoticism. Although there is no explicit referente (other than the mention of Moka, a Guinean toponym) Arlt most likely read Más. His Orientalist stories, to some degree, echo *En el país de los Bubis* (1920), Más's best seller of the time that was based on the eight years the autor spent in the Spanish colony of Fernando Poo, Equatorial Guinea. (2015, 211)

### Capítulo 3. El estereotipo colonial de la mujer marroquí

Un elemento constitutivo del imaginario orientalista es la representación de la mujer oriental, que no es única y definitiva sino susceptible de muy diversas variaciones, según la relación específica que en un marco sociocultural determinado interese sostener y proyectar mediante el discurso colonial. Estas variaciones no sólo responden a las diferencias que emergen al comparar contextos coloniales particulares –la mujer árabe, la mujer africana o la mujer del lejano oriente, por ejemplo, no se pueden homologar como un mismo objeto del saber colonial–, sino también a las distintas funciones por las que se concebía a la mujer nativa, y para las cuales se conformaban espacios específicos que no compartía con otros sujetos coloniales. De esta manera, la bailarina exótica, la esposa subyugada al matrimonio musulmán, o la campesina como fuerza de trabajo, no ocupan el mismo lugar en el imaginario orientalista, si bien en ocasiones surgen de zonas colindantes. Como veremos en este capítulo, la representación de la mujer marroquí supuso una importante preocupación en algunos cuentos y crónicas de Roberto Arlt: su pluma explora aquellos entornos fluctuantes y da cuenta, en términos tanto estéticos como sociales, de una postura del autor poco común dentro de la tradición orientalista, pues por momentos la condición colonial de esta figura no se concibe como un carácter intrínseco y esencial, sino en función del opresivo aparato social en el que se encuentra sometida.

### **3.1 Lo exótico en la literatura de viajes: un legado del estereotipo ambivalente**

Por supuesto, la mujer formaba parte de un repertorio amplio de representaciones en el discurso colonial, y se configuraba mediante lo que Pageaux (107) considera una forma particular de la imagen del otro: el estereotipo. Se trata, en opinión del teórico comparatista, de una figura de comunicación cultural que no transmite tanto un mensaje único y monovalente, sino que confiere un significado incuestionablemente esencial, es decir, que tiende a confundir atributos de diversas categorías (entre los que se encuentran los de índole racial) con un determinado valor inherente y esencial al sujeto que los comporta. Si bien este conocimiento estereotípico puede regir formas “especializadas” del discurso colonial, como la de los ámbitos académico y político, también implica una profunda base social que sustente cierta idea inmanente e inmutable de la cultura, pues “la promoción del atributo al rango de esencia exige el consenso sociocultural más amplio posible”. Como afirma Pageaux:

el estereotipo es la expresión misma de un tiempo bloqueado, el tiempo de las esencias. De ahí la posible estandarización del estereotipo, su proliferación en toda expresión cultural fabricada en serie (la literatura “industrial” del siglo XIX, folletines, melodramas, carteles, propaganda, etc.). En este caso, el interés del estereotipo es evidente: transmite una forma mínima de informaciones para una comunidad máxima, lo más masiva posible; ha ido a lo “esencial”. (108)

Entre las múltiples figuras y estereotipos de lo exótico que produjo la literatura de viajes durante el siglo XIX, la mujer nativa supuso un enclave fundamental de las elaboradas construcciones estéticas del imaginario colonial, en tanto podía representarse como un objeto de deseo extraño y a la vez fascinante. Esta suerte de exotismo erótico, además de dar pie a un correlato sexualizado de la conquista de los países orientales, también se desarrolla en función de determinadas corrientes artísticas europeas que se oponían a las herencias racionalistas de la Ilustración, replanteando el lugar de Oriente como un estimulante imaginativo y espiritual. Said reconoce en ciertos autores un amplio marco de renovación

frente a los rígidos estatutos positivistas: “Flaubert, Vigny, Nerval, Kinglake, Disraeli y Burton realizaron sus peregrinaciones para disipar el moho del archivo orientalista preexistente. Sus escritos debían ser un receptáculo nuevo para la experiencia oriental” (2008, 208). Esto permite apreciar un desarrollo del orientalismo que, lejos de ser integral y coherente, dio lugar a numerosas y por momentos contradictorias vertientes, las cuales serían de una u otra forma integradas a la cultura letrada hispanoamericana.

Según explica Said, un acervo importante de las representaciones exóticas del Oriente se encuentra en las narraciones escritas por los viajeros franceses después de la etapa napoleónica, cuando la campaña de Francia en territorio egipcio había fracasado y su capacidad expansionista se encontraba mermada, pues ya no persistía de la misma manera esa conciencia nacional de dominación política y los escritores se prodigaban en una rebuscada elaboración de impresiones subjetivas que, pese a responder a proyectos literarios particulares, pretendían cautivar la sensibilidad del lector europeo: “A diferencia de Volney y Napoleón, los peregrinos franceses del siglo XIX no buscaban una realidad científica, sino una realidad exótica y, sobre todo, atractiva. Ciertamente esto fue así en los peregrinos literatos empezando por Chateaubriand que encontró en Oriente un escenario acorde con sus mitos, obsesiones y exigencias personales” (2008, 210). Esta nueva corriente de pensar y recrear lo “oriental” supone la preponderancia de la voluntad estética del autor, la omnipresencia de su persona en la escritura para dar cuenta de lo que había de extraño y atractivo en lo “otro”; se trata de una apropiación de la diferencia a partir, no de su similitud o proximidad, sino de una inquietante pero seductora distancia cultural mediante la cual podía medirse la capacidad imaginativa y literaria del “genio” creador.

A finales del siglo XIX, estas vertientes también encontraron eco en determinadas búsquedas intelectuales y estéticas de la élite letrada hispanoamericana, por lo que el

orientalismo deja de ser únicamente un repositorio libresco de referentes ideológicos para la conformación de una identidad occidental, y empieza a cobrar una importancia preeminentemente literaria con la emergencia del modernismo. Como señala Gasquet:

La aspiración cosmopolita de los modernistas estaba ávida de horizontes nuevos y, en el contexto hispanoamericano, nada más exótico que los ambientes orientales [...]. La evocación del Oriente literario y onírico (que pocas veces designaba rasgos reales) tenía una cualidad mayor para los maestros del modernismo [...]: era una respuesta a las certezas científicas del positivismo finisecular, que tanto denostaban. [...] Para las plumas modernistas Oriente estaba constituido casi exclusivamente por un mundo espiritual, de pura representación, en donde incluso las riquezas materiales de Sultanes y Mahrajás estaban puestas al servicio de un alma trascendente y desencarnada. (2008, 2)

Según podemos apreciar, el uso del exotismo oriental como un recurso estético responde a necesidades similares para los modernistas; si bien ellos encuentran su mayor actividad renovadora en el paso de entre siglos, su influencia se extendió hacia las primeras décadas del siglo XX. Por lo tanto, hallaremos resonancias de este exotismo literario, más como la búsqueda de una visión espiritual que como una propuesta formal, en la evolución que siguió la tradición orientalista hispanoamericana, particularmente en el caso argentino: “el movimiento de búsqueda de nuevos horizontes culturales y filosóficos desplegado en la Argentina tras la primera guerra, aunque en clara ruptura con la poética modernista [...], se situaba en continuidad con las premisas de retorno a la espiritualidad inaugurada por los modernistas” (Gasquet, 2008, 12). Parte del legado de los escritores modernistas fue esa recepción exótica de las culturas orientales en función de determinadas cualidades místicas y espirituales, lo que no supone únicamente una postura literaria, sino que también se asienta en la proliferación de determinadas prácticas y comunidades intelectuales, como la teosofía y el ocultismo, que encontraron buena acogida en el fértil y cosmopolita suelo porteño.

Ahora bien, aunque los motivos y estereotipos exóticos, en virtud de la “diferencia” que proyectan, se destaquen por su ostentosa visibilidad, no puede darse por sentado que

funcionen de la misma manera en distintos procesos de representación. Por este motivo, cabe tener en cuenta las importantes consideraciones teóricas de Bhabha en torno al estereotipo colonial y su condición ambivalente, pues constituyen la base sociocultural desde la que se confeccionan los distintos componentes del relato exótico, entre los que encontramos, naturalmente, las representaciones de la mujer nativa. Para Bhabha, el estereotipo colonial es la principal estrategia producida en el discurso de una cultura dominante, a fin de mediar con las culturas subordinadas una relación que no es simétrica ni dialéctica, sino que siempre sitúa a los sujetos coloniales en una oposición desproporcionada entre dominadores y sometidos o, en otras palabras, entre quienes son los sujetos de la enunciación y los del enunciado. En este sentido, Bhabha concibe el discurso colonial como un aparato de poder cuya efectividad sólo es posible apreciar en función de una estructura ambivalente:

Es un aparato que gira sobre el reconocimiento y la renegación (*disavowal*) de las diferencias racial/cultural/históricas. Su función estratégica predominante es la creación de un espacio para “pueblos sujetos (*subject peoples*)” a través de la producción de conocimientos en términos de los cuales se ejercita la vigilancia y se incita a una forma compleja de placer/displacer. Busca autorización para sus estrategias mediante la producción de conocimientos del colonizador y del colonizado que son evaluados de modo estereotípico pero antitético. El objetivo del discurso colonial es construir al colonizado como una población de tipos degenerados sobre la base del origen racial, de modo de justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción. Pese al juego de poder dentro del discurso colonial y a los cambiantes posicionamientos de sus sujetos (por ejemplo, los efectos de clase, género, ideología, diferentes formas sociales, sistemas varios de colonización, etc.), [...] que es crucial a su ejercicio de poder, el discurso colonial produce al colonizado como una realidad social que es a la vez un “otro” y sin embargo enteramente conocible y visible. (95-96)

Bajo esta perspectiva, el estereotipo colonial se conforma a partir de lo que resulta cercano y familiar en los términos culturales del colonizador, a partir del lugar social específico que se considera adecuado para el sujeto colonizado, lo que da pie a esa rigidez e inmutabilidad que planteaba Pageaux, donde el “otro” puede ser amplia y hasta “científicamente” reconocido. Pero a su vez, paradójicamente, es imprescindible que este estereotipo también se conforme

por lo desconocido y extraño, lo que no puede ni debe comprenderse como parte del ser humano que se relaciona con su entorno mediante un pensamiento racional. Esta ambivalencia justifica precisamente la condición subalterna del colonizado y de la precaria “sociabilidad” a la que se le relega, pues se reniega de él mediante esa diferencia racial que el estereotipo debe mantener como irreductible e inaprensible, al margen de cualquier parámetro. El discurso colonial se expresa, de esta manera, como una necesidad de la modernidad para distinguir los términos de su etnocentrismo racionalista, en la medida que, de acuerdo con el “juego de poder” aludido por Bhabha, su ambivalencia permite producir variaciones de un estereotipo inestable, construido a lo largo de diversos ámbitos de control de la vida social.

A pesar de que significó para muchos escritores una respuesta rica en posibilidades frente al positivismo finisecular, el exotismo supone probablemente una de las experiencias estéticas más extremas del discurso colonial tal como lo analiza Bhabha, pues a través de esa diferencia insalvable e irreductible con la propia cultura, se indaga y reconoce a “el otro” (o quizá sea mejor decir, “se construye” o “se crea”) como un objeto atractivo y, por lo tanto, como un objeto de deseo a disposición del sujeto occidental. Esto se vuelve sumamente notable en el caso específico de la representación de la mujer oriental, figura asociada a un imperativo deseo sexual que, aun cuando da pie a una posesión directa, no deja de comportar una condición ajena y distante. En función de este objeto de ensoñación y deseo, Said señala precisamente esa relación asimétrica que facilitó el control del ámbito sexual en el dominio colonial, como se constata en la escritura de algunos de los autores más populares y preeminentes de la Europa decimonónica:

Oriente era un lugar donde se podía buscar una experiencia sexual que resultaba inaccesible en Europa. Ningún escritor europeo que escribiera o viajara a Oriente después de 1800 estuvo dispensado de esta búsqueda: Flaubert, Nerval, “Dirty Dick”

Burton y Lane fueron los más notables. [...] pero incluso esta búsqueda, si era repetida por mucha gente, podía llegar a ser tan regulada y uniforme como el mismo saber (y eso es lo que pasó). Con el tiempo, “la sexualidad oriental” se convirtió en una mercancía tan normalizada como cualquier otra en la cultura de masas, con el resultado de que los lectores y escritores podían obtenerla si lo deseaban sin la necesidad de ir a Oriente. (2008, 232)

Aunque Said no se detenga aquí en el papel específico que, respecto a esta “sexualidad oriental”, desempeñó el exotismo en la configuración del imaginario cultural europeo, no resulta difícil concebir que durante el siglo XIX tuviera lugar en la literatura de Occidente el prominente desarrollo de la mujer exótica como un estereotipo de notoria ambivalencia, pues su representación en este contexto colonial, a la vez que detenta una máxima distancia y jerarquía entre los sujetos, permite una relación directa y hasta física, ya no con “el otro” racial, sino con aquella “otra” que además se distingue por su cualidad genérica. Como se apreciará más adelante, la diferencia irreductible que caracteriza a la mujer oriental en las narraciones exóticas se vincula sobre todo a una condición femenina que, en función de esa liberación sexual que implica para el sujeto occidental, la hará distinta a cualquier mujer europea.

Si bien aquella mercancía literaria que menciona Said, y de la que claramente es un componente fundamental la exotización de la mujer oriental, estaba destinada en principio al gusto de un público europeo en el que la cultura de masas estaba ganando terreno, pasó también a ser parte del consumo del lector argentino, cuyas coordenadas culturales se estaban reubicando debido a la transformación de su posición social desde finales del siglo XIX. El público letrado había aumentado considerablemente y, por lo tanto, se debía propiciar su interés en la producción de un renovado mercado editorial. Entre muchas de las posibilidades de esta demanda cultural emergente, Gasquet advierte una atracción literaria por el tema oriental entre los lectores argentinos a partir de diversas publicaciones relacionadas, entre las

que destacan traducciones de antiguas obras orientales así como de autores contemporáneos,<sup>48</sup> además de cierto interés en el legado del exotismo colonial, como puede apreciarse en “la importante recepción que tuvieron los autores europeos que abrevaron asiduamente en el tema o ambiente oriental, como Gustave Flaubert, Pierre Loti o Lafcadio Hearn entre los más destacados, cuyas obras fueron acogidas con fervor por los lectores rioplatenses” (2008, 7).

En mi opinión, estas diversas tendencias y manifestaciones que dan cuenta del renovado interés literario por Oriente, desde el exotismo desbordante de la literatura de viajes y del esteticismo modernista hasta las búsquedas espirituales en las corrientes teosóficas o en los escritores orientales, de una u otra manera tienen en común la “diferencia irreductible” que, como expone Bhabha, arroja esa mirada distanciada y distintiva de lo “otro”, pues consisten en formas de apropiación de determinados elementos orientales que, aun preservando su carácter particular y “diferenciante”, no se expresan desde sí mismos, sino a través de las inquietudes y necesidades surgidas en diferentes coyunturas de la cultura

---

<sup>48</sup> Bergel también se refiere específicamente a la ola de traducciones que, en el ámbito letrado argentino, propició este nuevo mercado:

desde mediados del '10 [Joaquín V.] González, junto con otras figuras como Carlos Muzzio Saenz Peña y Álvaro Melián Lafinur, ponen a disposición del público argentino cuidadas traducciones de lo que el período juzga lo más renombrado de la literatura oriental (Tagore, pero también las *Rubaiyat* de Omar Khayyam y los *Cien poemas de Kabir*). Esas obras promueven en los años '20 nuevas traducciones –a cargo del padre de Jorge Luis Borges, Jorge Guillermo Borges, que publica en la revista de la vanguardia literaria *Proa* una nueva versión de las *Rubaiyat*, y del tucumano José Guraieb, quien hace la primer traducción literaria argentina directa del árabe al volcar al castellano el libro *Analectas*, del escritor libanés Khalil Gibrán–, así como estudios eruditos sobre la literatura oriental y sus diversas traducciones. (2010, 209)

Asimismo, Bergel señala el amplio rango de publicaciones de las corrientes teosóficas, fundamentales en la difusión de este “interés oriental”:

más aún que ese corpus literario (presumiblemente consumido por grupos de apetencias intelectuales sofisticadas); la zona del mercado del libro que aprovechó el surco abierto por el orientalismo invertido tuvo que ver [...] con el haz de incitaciones provisto por la teosofía. Esta tuvo desde mediados de los años '10 una segunda ola expansiva, en el marco de la cual surgieron nuevas revistas vinculadas a su perspectiva (como *Ondas Bhúddicas*, en esta etapa el órgano oficial de la Sociedad Teosófica, o *La Estrella de Occidente*, dirigida por Nicolás Kier, a la sazón fundador de la editorial homónima que se especializará en libros de temática orientalista y espiritista). Y así como hubo figuras que habían estado vinculadas a esta tendencia que abjuran de ella, en los años '20 algunos intelectuales continúan interesados o aún se aproximan por primera vez a las orientaciones y principios teosóficos. (2010, 210)

occidental, e incluso en detrimento de ella bajo el marco de un positivismo finisecular en crisis.

Como se hace notar en distintos pasajes de su obra, Arlt fue uno de los lectores asiduos de esta literatura tanto nacional como importada que abundaba en el tema oriental, y aunque conocía bien el renovado ambiente cultural en que se percibían ciertas corrientes de pensamiento espiritual, se rehusó a adherirse a cualquiera de estos movimientos.<sup>49</sup> Sin embargo, así como hay que cuestionar aquella lectura predominantemente esteticista con que ciertas críticas caracterizan la faceta orientalista de su obra, también hay que matizar el rechazo que el propio autor presume, pues desde el momento en que, como enviado de un periódico occidental, escribe sobre un Oriente en el que se manifiestan las fronteras culturales del propio escritor, no puede darse por sentado un completo apartamiento de las corrientes que al respecto se desarrollaban en su entorno. Como observaremos en algunos textos a partir de la representación de la mujer marroquí, Arlt asume una posición conflictiva y no exenta de contradicciones dentro de esta faceta del orientalismo argentino. En este sentido, no se trata de trazar una trayectoria coherente e íntegra: por el contrario, el motivo de la representación literaria de la mujer marroquí nos permite apreciar un proceso de escritura marcado continuamente por desviaciones éticas y estéticas.

---

<sup>49</sup> Como otros escritores, Arlt dio cuenta de estas corrientes en uno de sus textos más tempranos, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, publicado en el número 63 de *Tribuna Libre* en 1920, el cual constituye una dura crítica a este tipo de organizaciones. Para entonces la Sociedad Teosófica, cuya primera Rama en Argentina (y en América Latina) se fundaría en 1893 (Chaves, 2020, 45), ya había extendido ampliamente sus actividades entre diversas logias. Sin embargo, para Arlt no se trataba de una simple inquietud temprana y pasajera, pues incluso en el díptico novelesco de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, ambas consideradas generalmente como sus obras cumbre, se ha señalado la presencia fundamental de los grupos de iniciados y organizaciones secretas. En relación a estos temas, véase el capítulo de “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*” en Corral (2009) y Sarlo (2007).

### 3.2 La mujer marroquí en las “aguafuertes”

Podemos encontrar un sugerente punto de partida para analizar la representación que hace Arlt de la mujer marroquí en la crónica titulada “¿Dónde está la poesía oriental? Las desdichadas mujeres del islam. Mugre y hospitalidad”, pues llama la atención que apareció en *El Mundo* en 1935 pero no se incluyó en la publicación del volumen de las *Aguafuertes españolas* en 1936. Aunque en la presente investigación no nos ocupemos directamente de las publicaciones originales de las “aguafuertes”, el interés de este texto particular se debe a que da cuenta de una postura determinada de Arlt sobre el exotismo literario y la mujer oriental, como puede constatarse en los fragmentos que, a manera de contraste con los clichés orientalistas manifiestos en otros cuentos y crónicas del autor, tanto Gasquet (2010, 275) como Juárez (2001) citan en sus respectivos estudios:

Las mujeres, a su vez, carecen de encantamiento y seducción femenina, provocador del sobresalto imaginativo y poético. Desfiguradas en el interior de sus mantas, la cabeza encapuchada, la frente vendada, el rostro cubierto [...] son menos atractivas que una monja tornera, cuyo aspecto reproducen con ostensible y superior deformidad. Leo no sé en qué revista, de un señor que encarece la poesía de Oriente, que “estas mujeres se pierden por las calles como fantasmas”; a mí más que fantasmas, me parecen bolsas ambulantes. Descalzas, mostrando los calcañares amarillentos por las babuchas aplastadas, desafío a nadie que pueda encontrar inspiración poética en fuentes tan bastas. (Cita de Juárez, 99)

Al momento de especular sobre el posible motivo que llevó a Arlt (o quizá a sus editores) a excluir este texto de las *Aguafuertes españolas*, Juárez le atribuye una falta de interés literario por evadir e incluso criticar el sesgo del encanto exótico de quienes escribían sobre Oriente, lo cual “contrasta notablemente con la construcción y los agregados estetizantes de las aguafuertes reescritas para el libro” (99). Si bien es verdad que se invierte la valoración de la mujer oriental, pues sus atributos exóticos dejan de ser objeto de deseo y atracción, no me parece en absoluto que esto conlleve una falta de voluntad estética por parte del autor. Arlt proyecta una mujer oriental que resulta repelente y grotesca en la medida en que la inviste de

determinadas características y figuraciones, tan “estetizantes” como las de la contraparte exótica que recrea en otros textos.

Si nos remitimos a la particular proyección literaria que posiblemente se planeó en torno a las *Aguafuertes españolas*, este fragmento puede cotejarse con diversos pasajes de la extensa crónica de “Tánger”, la cual sí es publicada posteriormente en el libro como la primera de las “aguafuertes” de Marruecos. Como se analizó en el primer capítulo, se trata de una de las crónicas que asume en mayor grado los rasgos más típicos del exotismo orientalista, entre los que encontramos, en curiosa continuidad con los términos “antiestéticos” de “¿Dónde está la poesía oriental?...”, determinados apuntes sobre la mujer marroquí: después de dar pormenorizados datos sobre el atuendo general de las campesinas que observa en el Zoco, Arlt señala que “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” (98); o cuando el cronista dice establecer contacto visual y flirtear con “las moritas, por excepción bonitas”, asegura que “simulan irritarse, tapándose el rostro con el embozo. Así otro minuto, luego se descubren lentamente y se echan a reír mostrando hileras de dientes brillantes. Son pequeños animalitos” (99). Finalmente, y para apuntalar su vestuario abundante y holgado, Arlt vuelve a sugerir aquella imagen de las “bolsas ambulantes”, pues afirma: “Las mujeres trazan conjuntos abigarrados, bultos blancos, las formas femeninas desaparecen bajo enormes ropones que deforman el pecho, los brazos, la cabeza...” (100); así como también recuerda el atuendo de las monjas: “tropiezo con grupos de moras embozadas en sus vestiduras, más cubiertas que monjas, con el rostro hacia la mitad de la nariz oculto por una venda de lino y los pies desnudos...” (101).

Como puede notarse en estos fragmentos, de forma semejante a la que se expone en “¿Dónde está la poesía oriental?...”, Arlt no pretende dar una imagen neutral de lo que

observa mediante su escritura, por el contrario, emplea sobre todo los elementos distintivos del vestuario femenino musulmán para destacar rasgos y semblantes que, en clara oposición a los parámetros occidentales de belleza, tiendan a la deformidad e incluso a la animalidad de su aspecto. Visto en perspectiva, esto no implica un recurso del todo ajeno a su obra precedente, pues su énfasis en aquellas desfiguraciones físicas, que secundan la segregación social de ciertos sujetos, era frecuentemente materia de su escritura tanto periodística como de ficción, suponía cierta búsqueda de la desproporción respecto a los preceptos tradicionales del realismo. Mónica Bernabé se pregunta por la manera en que Arlt, muchas veces desde las convenciones de géneros populares, escribe en los límites del realismo, y asocia estos aspectos con los resabios de la literatura decadente.<sup>50</sup>

... su escritura acciona otra biblioteca: la heredada del decadentismo y fuertemente atravesada por un *bric à brac* de imágenes que, desde fines del siglo XIX, venían fraguando un nuevo régimen escópico, es decir, modos de mirar y gramáticas de la mirada que al cronista de las “Aguafuertes” le permitieron torcer las formas tradicionales de representación prescindiendo de las estridencias rupturistas y de los manifiestos y la gestualidad vanguardista. (124)

Desde su obra temprana, Arlt conjuga esta herencia con elementos de otras tradiciones literarias, por lo que en sus mismas crónicas proyecta ya una imagen de autor particular, pues lejos de ceder a los moldes de un lenguaje informativo, su voz narrativa cobra una preponderante importancia no sólo por su constante presencia en la narración y comentario de los acontecimientos, sino también por la elaboración de un estilo que plantea vasos comunicantes entre periodismo y ficción. Aquellas “formas y temas de lo monstruoso” que señala Bernabé tienen, no obstante, una importante resignificación como elementos de representación orientalista que no pasa por un simple traslado de motivos, pues establecen

---

<sup>50</sup> En parte, Bernabé se basa en las numerosas lecturas que el mismo Arlt ostenta en distintos pasajes de “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, donde asocia su inicial interés por la teosofía con una serie de autores que le fascinaron precozmente (Bernabé, 125).

los términos del distanciamiento social y cultural en el que Arlt sitúa su encuentro con lo “otro”. En el fragmento de “¿Dónde está la poesía oriental?...”, Arlt no sólo rechaza la versión literaria que hay en Argentina de la mujer oriental, sino también cualquier cualidad, bajo parámetros occidentales, que ésta pueda tener como sujeto real. Sin embargo, a pesar de que en “Tánger” encontramos una especie de glosa a esta imagen, se plantea desde una postura un tanto diferente, y que quizá explique la omisión en las *Aguafuertes españolas* de “¿Dónde está la poesía oriental?...”. Aunque “Tánger” no deja de mostrar una actitud de distancia y superioridad por parte del narrador con respecto a lo que le rodea y observa, esta vez sus impresiones, por medio de fulgurantes motivos de lo callejero y cotidiano, dan lugar a una particular versión exótica de Oriente: “Esta unanimidad de colores violetas, té, café con leche, cacao, bronce, plata, va y viene; uno llora por dentro de no tener ojos en las sienas, en la nuca; dan ganas de correr tras ellos para decirles que vuelvan a pasar” (101).

Si en el fragmento de “¿Dónde está la poesía oriental?...” encontramos un tajante tono de desprecio que incluso pareciera disuadir de cualquier curiosidad hacia Oriente, y especialmente hacia la mujer marroquí, en “Tánger” también se construye una imagen grotesca que, no obstante, se vuelve sumamente ambigua por cuanto tiene de llamativo, reivindicando el funcionamiento típico del estereotipo colonial, según lo expone Bhabha. Como parte de su estrategia discursiva, el estereotipo requiere de esta inestabilidad para reproducirse bajo distintos aspectos, su efectividad se debe en buena medida a la capacidad que muestra para satisfacer diversas necesidades, surgidas en determinados momentos históricos y sociales de la presencia colonial: “la ‘escisión’ subversiva es recuperable dentro de una estrategia de control social y político. Es cierto y reconocible que la cadena de significación estereotípica está curiosamente mezclada y escindida, es polimorfa y perversa, una articulación de creencia múltiple” (Bhabha, 107-108). De esta manera, el estereotipo

“polimorfo” de la mujer oriental es lo que permite configurar aquella imagen en torno al encanto inasible de “estas mujeres [que] se pierden por las calles como fantasmas”, sobre la cual en un principio ironiza burlescamente Arlt, pero también es lo que da lugar al singular atractivo que se proyecta del “zoco” moruno, que en parte componen las campesinas, con sus costumbres y atuendos “deformantes”. En virtud de esta versatilidad, Bhabha señala que el estereotipo no debe concebirse como un objeto de deseo acabado, sino como una estrategia discursiva que integra un gran componente performativo, pues se actualiza constantemente: “La fantasía colonial, que no es el objeto del deseo sino su puesta en escena, no es la atribución de identidades previas sino su producción en la sintaxis del escenario del discurso racista, desempeña un papel crucial en esas escenas cotidianas de la subjetivación en una sociedad colonial” (107).

La productividad de esta “fantasía colonial” parte, por supuesto, de un interés político de dominio y supremacía que puede trasladarse a otros contextos, como se observó en la introducción en torno a los usos ideológicos del orientalismo en la Argentina decimonónica, pero también trasciende al ámbito mayor del imaginario cultural en el que se manifiestan determinadas percepciones sobre el “otro”. En este sentido, la escritura de Arlt explora y recrea diversas facetas de esa “fantasía colonial”, donde la mujer oriental resulta un elemento de representación notable y por momentos contradictorio, pues en las *Aguafuertes españolas* de 1936 se matiza constantemente. Esta publicación parece buscar, a diferencia de esa llana voluntad estética que le atribuye Juárez, una visión ya no sólo menos repelente que lo proyectado en “¿Dónde está la poesía oriental?...”, como puede indicar el atractivo exótico de “Tánger”, sino también una mirada paradójicamente crítica y social, esbozada en una serie de crónicas sobre la precaria situación de la mujer oriental. Tal es el caso de “La vida

campesina en la ficción y en la realidad”, que se plantea desde una posición sumamente distinta a lo que hasta aquí hemos observado:

Nosotros, los argentinos, estamos más imposibilitados para formarnos una idea de las espantosas condiciones de vida que matizan a una campesina marroquí, que un ciego para comprender la diferencia óptica que separa a un color de otro. No dudo que entre los lectores se encuentran personas cultas, interiorizadas de las novelas que giran en torno de la vida de los campesinos. Los autores clásicos, casi todos han dedicado un fragmento de sus adobadas mentiras al encarecimiento de la vida campesina. A través de ese cristal, la existencia se nos ha estereotipado en la imaginación, como un estado donde la paz y los goces que en él se encuentran son dignos de intercambiarse por las inquietudes que ofrece la ciudad. (125)

Como en pocos pasajes de estos textos, encontramos aquí una ácida crítica ya no sólo a una tradición particular sino a lo que Arlt entiende como una tendencia general de la producción letrada, en la que resulta difícil descartar, aunque no se le mencione explícitamente, el exotismo literario propio de los estereotipos orientales. Es posible que esta impronta social, tan contrastante con los fragmentos anteriores, derive del proceso de profesionalización del escritor en Argentina durante las primeras décadas del siglo XX, al que Arlt en buena medida estuvo unido en su formación literaria y que suponía una estrecha relación con las nuevas corrientes del periodismo, más cercano a los intereses populares como medio masivo. Si bien desde sus primeras “aguafuertes” ya encontramos este perfil periodístico, fue en la década de los 30 que Arlt se suma a la línea del “enviado especial”, figura que años antes había empezado a destacar principalmente en los reportajes del diario *Crítica*, como apunta Servelli: “Hacia 1920, este diario emblemático de la prensa popular de Buenos Aires imprimió un nuevo giro en el reportero viajero [...]. Las crónicas que los enviados especiales produjeron en las décadas de 1920 y de 1930 profundizaron la veta abierta por un incipiente periodismo de investigación y de denuncia” (253). Sin duda, Arlt no es ajeno a esta corriente, e incluso el volumen que conforma las *Aguafuertes españolas* se articula en buena medida por dicho eje. Esto no significa, por supuesto, que las “aguafuertes”

marroquíes se desarrollen íntegramente en la misma línea, sin embargo, resulta significativo que Arlt reflexione ocasionalmente sobre sus propios cambios en el tono de su escritura, como puede notarse en una reveladora autocorrección que hace de sus primeras impresiones al inicio de “La vida campesina...”:

Cuando en artículos anteriores describí el Zoco Grande de Tánger y sus campesinas, lo único que precisé fue un aspecto pintoresco de la cuestión. Me dijeron que unas veces traían su mercadería al mercado, sobre asnos, y otras, a la espalda; y yo escuché estas referencias y no les di importancia, porque la mente trabaja únicamente sobre la base de experiencias y comparaciones. (126)

Arlt plantea aquí un contrapunto muy importante no sólo en cuanto al cambio de su enfoque como cronista, sino también en cuanto a aquello que determina estas variaciones sobre lo “otro”: la experiencia directa como parámetro para la comprensión de lo que observa. Precisamente, esta reflexión acompaña un pasaje donde narra el trayecto en autobús de Tánger a Tetuán, durante el cual repara en unas campesinas que van a pie en dirección inversa y, hasta entonces, cae en cuenta de que son las mismas que ha visto vender sus productos en el mercado de Tánger. Por supuesto, la experiencia de Arlt a su llegada a esta ciudad no abarcaba un entramado social más profundo que aquel que podía observar de inmediato y que, como se ha señalado, representa en función de los motivos literarios que mejor resaltaban su búsqueda exótica, los que de cierta manera constituían la base comparativa para comprender un entorno extraño y ajeno.

De esta forma, Arlt busca matizar aquel sesgo exótico inicial queriendo atribuir una especie de miopía a la falta de experiencia suficiente, e incluso esta vez pretende asumir, en lugar de la superflua mirada viajera que goza en la búsqueda y acumulación de impresiones, la ignorancia inherente al observador extranjero para recoger un testimonio directo y genuino del entorno: “que nadie tenga pretexto de achacarme rebuscamientos de temas curiosos. Hablaré con la más enorme de las ignorancias y con el más extraordinario de los

desconocimientos, de la vulgar vida de las campesinas marroquíes, tal cual la he visto desde la ventanilla de un autobús” (126). Esta nueva mirada crítica no excluye, sin embargo, una correspondiente reformulación del estereotipo ambivalente, aunque se coloque en términos muy diferentes a los del exotismo tradicional. En las *Aguafuertes españolas* encontramos, además de “La vida campesina...”, otra crónica dedicada a la precaria situación de las campesinas que se titula “El trabajo de los niños y las mujeres”. Puesto que integran rasgos de escritura claramente relacionados, cabe realizar una lectura paralela de estas “aguafuertes”.

Ambas se sitúan en un espacio geográfico que también es comprendido como una frontera cultural, donde los cruces y contrastes sociales conforman una desconcertante ambigüedad que se presenta desde la primera frase de “El trabajo...”, alusión de lo que un presunto espía le sugiere al cronista: “No diga, Marruecos, diga, África”. No es que, como puede parecer en principio, Marruecos quede abarcada cabalmente dentro de la idea tácita que se tiene de África, pero sí que ésta supone un componente extraño y ajeno que persevera incluso en los territorios más cercanos y dominados por la cultura occidental y sus “espías”: “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...” (108).

No se trata de la misma repulsión ambigua que se manifiesta, por ejemplo, en la grotesca atracción que despierta la deformidad de aquellas mujeres del mercado, jorobadas y ciclópeas, sino de la indignación ante las terribles condiciones sociales de los sectores marginados, tan contrastante en un espacio hasta cierto punto familiarizado con la civilidad occidental, según indica Arlt en “La vida campesina...”: “Yo les voy a hablar de la campesina marroquí, en África. Pero no en el África Central, sino aquí, en el África costera del

Mediterráneo, de los caminos asfaltados, en el África de las puertas de Europa, en el África donde se pasan las películas de Joan Crawford y se dictan cursos por correspondencia, y funcionan estaciones de radio” (126). Este giro resulta, en mi opinión, de gran relevancia e interés en la producción orientalista de Arlt, pues tiende el terreno para reescribir el estereotipo de la mujer oriental y volverlo sumamente endeble a partir del contraste que supone esta precariedad social, al punto que, si bien se sigue situando en cierto distanciamiento cultural, como veremos, no apuesta por preservar su irreductibilidad.

Los planteamientos de María Lugones, aunque apuntan a ampliar los términos del pensamiento decolonial actual, también permiten apreciar desde qué posición Arlt concibe y representa los cruces de colonialismo y género, pues su escritura señala algunos de los problemas fundamentales de esta intersección. Lugones retoma para sus reflexiones algunas aportaciones del crítico peruano Aníbal Quijano en torno a lo que llama “colonialidad del poder”, es decir, la estructura de poder jerarquizada a partir de la invención de la “raza”, en tanto de ella se asumen determinadas cargas culturales que influyen en todos los ámbitos de la vida social, tanto pública como privada: “‘colonialidad’ no se refiere solamente a la clasificación racial. Es un fenómeno abarcador, ya que se trata de uno de los ejes del sistema de poder y, como tal, permea todo control del acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo, la subjetividad/intersubjetividad y la producción del conocimiento...” (20).

Si bien Lugones considera adecuado el esquema de Quijano para comprender los diversos aspectos que abarca la colonialidad, también encuentra limitada su relación con el género, pues se le reduce al control del acceso sexual inapelablemente ejercido desde la voluntad masculina, mientras que ella lo concibe ampliamente entrelazado con todos los ámbitos de poder racial y a partir del sometimiento de la mujer como recurso material: “el marco de Quijano reduce el género a la organización del sexo, sus recursos y productos y

parece caer en cierta presuposición respecto a quién controla el acceso y quiénes son constituidos como ‘recursos’” (28). Estas consideraciones se vinculan directamente con el replanteamiento de Arlt en torno a la mujer nativa, pues su mirada como cronista se desplaza hacia el trabajo como uno de estos ámbitos, ya no sólo de control, sino de plena explotación social brutalmente ejercida sobre la campesina marroquí, como lo expresa en “El trabajo...”:

He visto mujeres cargadas de enormes fardos de leña, caminar a pie por cuestas que conducen a las kabilas, seguidas por sus maridos, montados en un burro, y llevando por toda carga la criatura en brazos. Espectáculo que produce una indignación tremenda. Ellas siembran el campo; cuando el animal es insuficiente para tirar del arado, la mujer se unce a él, como otra bestia.

En el mercado se encargan de vender, de limpiar la verdura, de aderezarla, de almohazar y cargar las bestias, de amamantar las criaturas, mientras que los zanganotes de sus cónyuges, recostados en el suelo, o en una estera de café moro, o a la sombra de una higuera, beben té, juegan a las chinas, o fuman sus largas pipas. (110)

En este fragmento se destaca insistentemente, además de las dificultades y múltiples labores que deben sobrellevar los campesinos para vender sus productos en el mercado, la notoria división de género para llevarlo a cabo. Las condiciones de trabajo se vuelven tanto más penosas cuanto se organizan de acuerdo con jerarquías no sólo raciales, sino también genéricas. Arlt encuentra en el mercado de Tánger un espacio prolífico de sociabilidad al margen, aunque colindante, de la modernidad que el dominio europeo ha trasladado a la antigua ciudad, un espacio vinculado principalmente a las clases bajas en donde no sólo se segrega a la población nativa, sino también a la mujer marroquí como una fuerza de trabajo diferenciada y oprimida. Curiosamente, el punto de comparación que toma Arlt para representar la escala más baja de esta degradación social es el mismo que, en muchos pasajes de la literatura exótica, se había empleado para referir la limitación mental y los modales rudimentarios de las mujeres nativas: la “animalización” de sus rasgos y comportamiento. Sin embargo, el enfoque social de Arlt cambia profundamente la valoración desde la que se

concibe a la mujer marroquí, los diversos símiles animales a los que recurre no buscan sustentar los atributos femeninos como culturalmente “primitivos”, sino resaltar su despiadada explotación por parte del hombre, su semblante avejentado y casi agónico, resultado de esa suerte de condena vitalicia que implica ser campesina en Tánger, según puede apreciarse al final de “La vida campesina...”:

Son las mujeres que a lo largo del camino 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 en el Zoco, silenciosas, envuelven en su mirada taciturna al que se les acerca, mustias bajo el ala de sus enormes sombreros de paja. Las mismas, las mismas del camino. ¡Treinta kilos a las espaldas! El hijo en brazos. ¿Y éste es el trabajo de un día? No, el de todas las jornadas, el de toda la vida, hasta que se les quiebra el corazón, y caen como caen los caballos en los tremendos días de verano, muertos sobre los adoquines. (127)

No se trata aquí de esa animalización literaria que pretende aproximar al sujeto colonial a su estado “natural”, describiendo su “lado salvaje” o su comportamiento instintivo e irracional, ni mucho menos se trata de las visiones “poéticas” que aderezan la vida campesina, pues para Arlt estas imágenes no sirven como manifestaciones o licencias estéticas de un carácter inherente y esencial a la campesina marroquí, sino como formas profundamente significantes del entorno social que la somete de tal manera, como otro recurso animal. Este enfoque en la representación de la mujer replantea aspectos fundamentales del estereotipo colonial tal como lo habíamos apreciado, aunque no se sustrae completamente de él. Si bien Arlt tiene la intención de suplantar cierta imagen “poética” de la campesina marroquí, su escritura esboza los elementos para configurar otro estereotipo, sobre todo por cuanto éste sigue proyectando una imagen del otro lado de la frontera cultural, del espacio social del “otro”, un estereotipo que no se refiere tanto a los atributos propios de la campesina como sí de los de su contexto, siempre ajeno y extraño, delineado especialmente por la particular displicencia del hombre marroquí. En la medida en que estas diferencias se mantengan al margen de lo propio, es

decir, de la cultura occidental que el mismo Arlt porta, es que la representación de la mujer marroquí hereda el componente estructural estereotípico del discurso colonial.<sup>51</sup>

En este sentido, si bien tanto “La vida campesina...” como “El trabajo...” se desarrollan en un territorio fronterizo claramente colonial, Arlt circunscribe sus observaciones casi exclusivamente al entramado de una sociedad en la que Occidente, salvo por la presencia de algunas autoridades brevemente mencionadas, aparece por completo al margen, como si la crítica mirada del cronista sólo tuviera como objeto de escarnio cierta “masculinidad” del sujeto colonizado. A este respecto, en un interesante estudio que, si bien se orienta a campos distintos del literario, retoma buena parte del discurso colonial que se ejercía en el Protectorado de España en Marruecos, Isabel Jiménez-Lucena señala: “‘la cuestión de la mujer’ venía siendo considerada como uno de los aspectos más relevantes del atraso de los países colonizados; tan relevante que se definía como clave en la imposibilidad que tenían las sociedades musulmanas para aproximarse a la sociedad europea, es decir, a la modernidad y la civilización” (75).<sup>52</sup>

La situación de la mujer marroquí constituye, como puede apreciarse, un elemento relevante para la legitimación del discurso colonial de la época, y que probablemente haya influido hasta cierto grado en la visión del propio Arlt. Sin embargo, esa “cuestión de la mujer” no consideraba tanto a la campesina que, en cuanto objeto de explotación y fuerza de

---

<sup>51</sup> En un giro interesante, Arlt aludirá a los pasajes de estas “aguafuertes” en una crónica titulada “La angustiada búsqueda del agua”, parte de una serie en la que el escritor cubrió la sequía que en 1937 assolaba la provincia de Santiago del Estero, y donde desplaza esta mirada crítica hacia la indolencia que su propia sociedad parece mostrar ante una situación análoga: “pueden imaginarse este drama de las mujeres árabes que yo he visto en Tánger y Tetuán caminar leguas y leguas cargadas de pilas de carbón. ¡Oh! ¡Qué claro lo recuerdo! Entonces creía que ese espectáculo sólo podía encontrarse en África. Y me admiraba grandemente. Ingenuamente. No sabía que en la Argentina las campesinas santiagueñas vivían penurias semejantes” (217).

<sup>52</sup> La investigadora resalta que esta “cuestión de la mujer” no supuso ninguna reforma que modificara su situación, pues más bien constituyó un doble discurso para la legitimación de las actividades coloniales: “el no reconocimiento de papel alguno de las mujeres marroquíes por parte de los colonizadores era contradictorio con la importancia que se le adjudicaba en el cambio social del país colonizado. Esta fue una de las contradicciones de un discurso que elaboró pretensiones legitimadoras más que de cambio real...” (77).

trabajo, frecuentaba el mercado, como sí a la opresiva vida familiar de la mujer marroquí de clase media o alta. Precisamente, Arlt trata estos temas en las crónicas tituladas “Casamiento morisco” y “Noviazgo moro en Marruecos en el año 1935”, donde se vuelve más patente, quizá bajo la influencia de este discurso, la tentación por contrastar con la cultura occidental un atraso social que permea incluso en las clases más privilegiadas:

Hasta los nueve años de edad, aquí en Marruecos, la mujer musulmana disfruta de libertad infantil. Su vida se desarrolla como la de una criatura normal europea, le está permitido encontrarse o jugar con varones; algunas, muy escasas, concurren a la escuela árabefrancesa, pero al llegar a los diez años de edad las puertas de la calle se cierran con llave; ya no podrá salir más, ningún hombre debe verle el rostro [...].

De allí que todas las mujeres que encontramos por la calle, pertenezcan a la llamada clase baja de esta sociedad medieval. Sin medios económicos para rodearse de criadas, se ven obligadas a salir personalmente para hacer las compras. (“Noviazgo moro...”, 123)

Arlt deja en claro el medio social “aristocrático” y de “pequeña burguesía” a la que pertenecen las mujeres sobre las que escribe en estas crónicas, por lo que, antes de pensar la distancia cultural en que las sitúa de acuerdo con nuevas formas del estereotipo colonial, me parece relevante puntualizar su indagación en distintos ámbitos de la vida marroquí, pues Arlt no sólo pretende discernir los factores culturales que la subyugan, sino también las categorías sociales a las cuales obedece. A diferencia del caso de las campesinas, para quienes Arlt no establece una base de comparación occidental lo suficientemente explícita, el enclaustramiento que supone la vida familiar para la mujer marroquí de alta sociedad está notoriamente contrastado con la supuesta libertad de la mujer europea, pues da a entender, entre otras cosas, que a ella no se le encierra a determinada edad, ni deja de ir a la escuela (occidental, por supuesto), ni mucho menos se le obliga a cubrirse el rostro u ocultarse de cualquier otra manera. El objeto de estas argumentaciones radica sobre todo en la vida conyugal, una extensión posiblemente más penosa del primer encierro: “Matrimonio

significa para la musulmana, cambiar de prisión doméstica. Algunas sufren horriblemente en la proximidad de su matrimonio con un desconocido” (123).

En “Noviazgo moro...”, uno de los aspectos de las relaciones maritales musulmanas que más indigna al autor es su alto grado de impersonalidad, pues empieza narrando cómo estas uniones son concertadas por los padres de las parejas, quienes si se conocen probablemente sólo sea por referencia, según Arlt. Sin embargo, los preparativos y detalles de la boda son los que prefiguran el riguroso aislamiento social al que la mujer se verá arraigada de por vida, sin ningún otro tipo de aspiración. En este sentido, su elevado estrato social no supone mayores posibilidades de emancipación, por el contrario, determina directamente estas limitaciones en términos tan prácticos como simbólicos, pues no únicamente le permite tener a su disposición criadas que salgan a la calle en su lugar, sino también todo un suntuoso rito matrimonial, cuyos lujos figuran para Arlt el cautiverio ornamental de la desposada: “La visten con maravillosos pantalones de seda, le calzan los pies con babuchas de terciopelo recamadas de oro, le pintan el cabello, el rostro, las uñas, la adornan de ajorcas y diademas, y la cubren de un gran velo blanco. [...] No habla ni mira. Muda y ciega, como la requiere el rito musulmán en sus relaciones con el esposo” (122).

Si nos situamos en un marco mayor de la obra de Arlt, advertiremos que no se trata únicamente de una oposición cultural entre la superioridad occidental y el retraso oriental, como si reprodujera llanamente el discurso colonial del momento, sino que estos textos forman parte de una invectiva más extensa contra el matrimonio como institución familiar. Como señala Jarkowski, en la década de los 30 la escritura de Arlt deriva frecuentemente en una especie de “cruzada antimatrimonial”, en tanto crítica de un modelo que fundamenta cierto orden social: “es preciso reconocerlo como un mecanismo cohesivo y ordenador, [...] que actúa regulando el sentimiento amoroso de las personas al dictarles objetivos y valores,

[...] al modelar las experiencias, las prácticas y la imaginación de los enamorados y (es lo fundamental) al fraguar inadvertidamente nexos entre la felicidad individual y el orden social...” (27).<sup>53</sup> La visión que tiene Arlt de la esposa musulmana, en tanto vertiente de esta crítica, se funda en la paradójica fluctuación entre la proximidad de una postura empática, como la faceta del sujeto colonial que se reconoce familiar y cercana a la propia cultura, y esa distancia o “diferencia insalvable” que el matrimonio específicamente musulmán parece imponer. A este respecto, el atuendo que usa la mujer marroquí no supone un lujo insustancial y vano, por el contrario, sus componentes asumen formas profundamente cargadas de estos significados: esa suntuosidad con que la esposa viste y adorna cada parte de su cuerpo, elocuentemente rematado por el “gran velo blanco”, se vuelve una especie de barrera material y exóticamente sensible a los ojos del extranjero, pero que, sin embargo, la recluye de cualquier contacto. La expresión más elocuente de esta imposibilidad es aquella condición de la mujer que remarca Arlt, como “muda y ciega”, al margen de toda sociabilidad que no sea la de su esposo.

El autor piensa aquí en las condiciones de control principalmente matrimoniales sobre la mujer marroquí y, por lo tanto, aborda por primera vez el ámbito de la vida social al que normalmente se reduce el sometimiento de la mujer colonial, es decir, el control de la vida sexual. Sin embargo, no lo hace a partir del poder que el sujeto occidental puede ejercer, como si fuera una disputa con el colonizado por dominar y disponer de sus recursos, enfoque que, según señala Lugones, suele asumirse: “Quijano parece dar por sentado que la disputa

---

<sup>53</sup> Jarkowki señala que el interés de Arlt por estos aspectos puede observarse en muy diversos géneros de escritura:

Por fijar un marco de aproximación, puede atenderse a la sugestiva cantidad de textos que Arlt escribe, junto a *El amor brujo*, entre 1930 y 1933, y que, como esa novela, constituyen jinetes de una cruzada contra el ideal de felicidad dominantes; una serie por demás extensa, compuesta por relatos, esbozos dramáticos, aguafuertes y hasta conferencias, que figura un uso parapedagógico del discurso literario, cuyo objeto más evidente parece la intervención, desde el plano simbólico, para minar la credulidad hacia el ideal que estructuraba el sentimiento amoroso de las personas. (26)

por el control del sexo es una disputa entre hombres, sostenida alrededor del control, por parte de los hombres, sobre recursos que son pensados como femeninos. [...] no parece, tampoco, que las mujeres disputen ningún control sobre el acceso sexual” (28). Precisamente, la denuncia de Arlt se manifiesta sobre todo por la sumisión que, en su opinión, se le exige a la mujer musulmana mediante el matrimonio y la dote que se cobra, como si se tratara de un intercambio comercial para que se disponga de ella como un recurso más, como si los ornamentos que la adornan en el rito fueran una extensión de sí misma por su valor material. Quizá sean los pasajes del “Casamiento morisco” los que representan con mayor intensidad y dramatismo el aislamiento que sufre la mujer marroquí desde el día que se casa, pues el cronista atestigua, desde la comodidad de un café en el Zoco, la procesión nocturna que lleva por las calles de Tánger a la desposada, puesta sobre el lomo de un burro y dentro de una pequeña caja encortinada, rodeada de personas con altas lámparas de gas y un acompañamiento musical compuesto por redobles de tambor y cadencias de trompeta:

¿Ésta es una boda o un sacrificio? No lo sé [...]

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 [...]. El cortejo dobla por calles estrechísimas, tachadas, 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. (119)

Esta caja oscura, que aun más que las prendas y adornos de boda, cubren y ocultan a la ignota mujer, condensa el encierro que, reducido hasta el extremo, Arlt atribuye a la vida conyugal sellada por el matrimonio musulmán; y sin embargo, su celebración no se circunscribe únicamente a los partícipes del evento, sino que se proyecta sobre todo el espacio que rodea al cronista, como si el rito definiera a su vez los contornos de la calles y edificios que

conforman la ciudad. La “jaula” que aprisiona a la mujer se abre paso a través de esos pasadizos estrechos y techados, entre murallas y complejos imponentes que parecieran replicar su encierro; y al mismo tiempo, las luces del cortejo extienden la figura de la “jaula” por donde pasan, como anunciándose a la ciudad y sus habitantes, pues Arlt contempla una suerte de indolente curiosidad en la mirada de todos aquellos que se encuentran en el Zoco; aunque, quizá previsiblemente, ningún otro se estremezca ante este “sacrificio” tanto como él. Arlt trasluce con cierta vehemencia su sensibilidad y afectación occidental, que muchas veces la usa para tomar distancia de esa sociedad que, en su opinión, precariza y oprime a la mujer marroquí de los estratos más diversos.

Hacia el final de “Noviazgo moro...”, no obstante, Arlt parece olvidar aquella ignorancia y desconocimiento que, según afirma en cierto pasaje, el extranjero debía reconocer para denunciar las verdaderas condiciones sociales de la mujer, pues en su lugar asume la autoridad suficiente para definir, desde una notable superioridad cultural, las aptitudes intelectuales de la esposa marroquí: “No es muy fácil indagar en su vida psíquica. [...] Casi todas ellas son analfabetas. Las europeas que las tratan [...] tropiezan en sus preguntas no sólo con dificultades del idioma, sino también con la pobreza de sintaxis de sus interlocutoras, originales en seres humanos casi primitivos...” (124). Arlt matiza estas aseveraciones de manera un tanto contradictoria, o por lo menos ambigua, ya que inmediatamente destaca la inteligencia de estas mujeres en lo que entiende como un ávido interés hacia la cultura occidental: “Ellas admiran vivísimamente a las europeas cuya existencia libre se les antoja un prodigio cósmico, monstruoso que las aterroriza y arroja en el fondo de profundas cavilaciones” (125).

Aunque, hasta cierto grado de manera inevitable, estos resabios del discurso colonial influyan en su proyección de las mujeres marroquíes, el enfoque social que observamos en

estas crónicas supone un giro para entonces innovador en la producción de la “fantasía colonial” y sus estereotipos, y constituye para Arlt, no sólo como escritor occidental sino también como pluma del nuevo periodismo, un punto de contacto fundamental con Oriente, un enclave posible para comprender una cultura que continuamente halla tan distinta y ajena a la suya propia. A fin de cuentas, me parece que el cronista es el principal sujeto de aquellas “profundas cavilaciones”, al punto de que, en algunos de sus cuentos, tiene la posibilidad de traspasar la barrera del idioma e indagar en lo que, a consideración del autor, subyace a esa “vida psíquica” de la mujer árabe, como veremos a continuación.

### **3.3 La mujer marroquí en *El criador de gorilas***

A diferencia de lo que observamos en las “Aguafuertes”, Arlt no dedica en sus cuentos un espacio tan extendido y diverso para representar a la mujer marroquí, no tanto porque sea una figura ausente en su narrativa, sino que muy pocas veces asume esa profundidad del personaje que permite caracterizar sus cualidades específicas. De hecho, para buena parte de la crítica, la “mujer oriental” de Arlt resulta un elemento diferencial entre su escritura periodística y la de ficción, pues aquel enfoque social que atraviesa sus crónicas se transfiguraría en una llana representación exótica de la figura femenina, según sostiene Gasquet: “Hemos visto la fuerte censura que el cronista realiza frente a la condición en que viven las mujeres marroquíes. Cuando Arlt pasa del registro periodístico al literario estas convicciones parecen diluirse, adaptándolas ahora a simples elementos del decorado Oriental, con escaso o ningún soslayo crítico” (2010, 284). Sin embargo, en los pasajes ficcionales donde la representación de la mujer adquiere mayor interés y trascendencia, se puede apreciar que, lejos de heredar pasivamente la búsqueda estética que precisa el exotismo

oriental, Arlt cuestiona o, cuando menos, problematiza de una forma similar a la que encontramos en sus crónicas aquella “diferencia insalvable” que tradicionalmente plantea el estereotipo colonial.

Esto no impide, por supuesto, que Arlt reescriba notoriamente algunos de los tópicos más reconocibles del exotismo orientalista; así se constata en el cuento titulado “Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte”, donde no sólo encontramos en la figura femenina una versión oriental de la *femme fatale*, sino que también se sitúa en una Tánger caracterizada como el espacio de aventuras imprevistas y voluptuosos vicios, a la manera de aquel “mito cultural” que, como se analizó en el primer capítulo, se reproduce en las “aguafuertes”. Piter, el personaje protagonista, es un médico que emigra de El Havre, en el norte de Francia, por los falsos rumores que lo culpaban de haber envenenado a su esposa. Su huida hacia Tánger no es fortuita o impulsiva; por el contrario, Piter considera que sólo en ese clima africano, aunque no demasiado alejado de Occidente, podría encontrar la libertad y tranquilidad de las que aquellas injurias lo privarían en Europa: “Piter no experimentó angustia. En aquella ciudadela amurallada, de calles tortuosas, de sinagogas sombrías, de mezquitas con ciegos en los pórticos y de freidurías de pescado, en cierto modo era ventajosa una mala reputación. En África, sin honradez, se puede llegar a alguna parte” (150). Es significativo que la inocencia del personaje se presuma en torno a hechos que ocurrieron en Europa, donde resulta extraordinaria y agraviosamente notoria esta clase de acusaciones, mientras que, en la ciudad marroquí, cuyos estrechos y oscuros rincones sugieren el crimen y la impunidad, esta infamia puede sobrellevarse e incluso presentar ciertas ventajas.

En este sentido, se puede “llegar a alguna parte” de muchas maneras, y entre otras, la aventura sexual es una de ellas, como una experiencia muy distinta a la que se puede tener con la mujer occidental, según señala Said: “en la Europa del siglo XIX, con su creciente

*embourgeoisement*, la sexualidad estaba institucionalizada hasta un grado considerable. [...] la sexualidad en la sociedad implicaba un tejido de obligaciones legales, morales, políticas e incluso económicas que eran bastante meticulosas y ciertamente molestas” (2008, 232). Claramente, la narración tiene como telón de fondo la continuidad de este “tejido de obligaciones” que compone la sexualidad institucionalizada a principios del siglo XX, y de la que Piter busca desprenderse en el espacio ajeno y exótico de Tánger. Es por ello que, al poco tiempo de su estadía, los rumores de aquella “mala reputación” parecen propiciar una misteriosa y atractiva invitación, pues una mujer negra se acerca a Piter en la mesa de un bar y lo interpela con la frase que da título al cuento. Intrigado, sigue a la mujer que “se alejaba sin volver la cabeza”, internándose a través de laberínticas callejuelas y pasadizos que, de forma muy similar a ciertos recorridos urbanos del cronista, intensifican el aura de aquella “clandestinidad oriental”, como si al adentrarse en la ciudad cediera cada vez más a la atracción de esa mujer que apenas conocía de nombre.

A pesar de su escueta caracterización, la aparición de Zobeida comporta rasgos sumamente significativos: “La cabeza cubierta por un velo, estatura sorprendente, el rostro de cutis oscuro, aniñado” (152). Este semblante anticipa el carácter misterioso e imponente de la mujer, mezclado con cierta ingenuidad que, como hemos visto, Arlt también atribuye en sus “aguafuertes” al aislamiento de la esposa musulmana. Zobeida le dice al protagonista que lo ha hecho traer por los rumores que le rodean, pues requiere de un potente veneno para matar a su marido, un jorobado cambista del zoco. Aunque en principio Piter se resiste a las insistencias de la mujer, nunca reniega de las falsas acusaciones e incluso, cuando Zobeida le hace la supersticiosa proposición de embrujar a su marido, desiste de disuadirla, pues “Ella no entendería sus razones” (154). Como se puede notar fácilmente, Zobeida encarna algunos aspectos característicos del estereotipo colonial de la mujer árabe, ilusa e infantil como rasgos

de su ignorancia, pero que a la vez se muestra traidora y cruel, ajena a cualquier raciocinio. Según observa Juárez con respecto a este mismo cuento, esa figuración oriental de la *femme fatale* tiene lugar en los típicos interiores lujosos y exóticos con los que tradicionalmente se la relacionaba:

en una continuación de la línea que viene desde Flaubert, aparecen asociados esta figura femenina y los marcos suntuosos del decorado oriental. Así, la habitación que se representa [...] introduce paradigmáticamente una escenografía sobrecargada de objetos lujosos, exóticos, ornamentales, cosméticos, aromáticos: “almohadones”, “tapices”, “chucherías de bronce”, “de plata”, “mesitas laqueadas”, “piedras preciosas”, “cristales”, “gemas”, “esencias misteriosas”, “olor a jazmín”, “incienso”. Es decir, objetos que aparecen más por su valor estético que por su funcionalidad y que contribuyen a crear esa atmósfera misteriosa, rara y estilizada en la que las mujeres fatales pueden llevar a cabo la misteriosa y perversa atracción que pierde a los hombres. (2008, 113)<sup>54</sup>

Arlt sigue, evidentemente, todo un modelo de representación exótica profundamente asentado en la tradición orientalista; no obstante, más allá de estos referentes, es necesario extender nuestra visión crítica a sus posibles usos dentro del texto, pues Zobeida, en mi opinión, excede este modelo cuando expone los verdaderos motivos de sus acciones: “Me casaré contigo. Tú me llevarás a Francia y me enseñarás a leer y escribir como saben todas las francesas. Entonces podré salir a la calle sin cubrirme el rostro” (154). Su atracción no reside simplemente en la belleza y sensualidad exótica con que se caracteriza a la mujer árabe, pues ya no sólo se trata de esa seductora cercanía física que el estereotipo representa, sino de traspasar el lugar diferenciado que ocupa en el discurso colonial.

En clara oposición a las tajantes distinciones que, a propósito de la representación de la mujer marroquí, la crítica ha establecido entre su obra periodística y de ficción, se trata de un personaje sumamente emparentado con la figura de la esposa musulmana que Arlt

---

<sup>54</sup> Más adelante en su investigación doctoral, Juárez precisa que la asociación de estos suntuosos espacios con la “mujer fatal oriental” se aprecia desde “el Flaubert de ‘Herodías’, *La tentación de San Antonio* y *Salammbô* en adelante” (143).

proyecta en sus “aguafuertes”, pues es evidente que no se borran las fronteras culturales; por el contrario, se atribuyen considerables ventajas a la condición de la mujer occidental, en cuyo ámbito incluso el matrimonio, en vez de presentarse ahora como una encrucijada institucional, garantiza la circulación y visibilidad social de la mujer, a quien no se le exige ocultarse entre las paredes de su casa o bajo del velo, gran símbolo de su reclusión. Sin embargo, estos términos ya no suponen una distancia insalvable e inherente a la mujer marroquí, pues se vuelven un modelo de aspiración para trascender su oprimente situación.

El final del cuento resulta un tanto abrupto y ambiguo, pues Piter cede a los “encantos” de Zobeida y, aunque no envenena a su esposo, sí provoca involuntariamente un accidente en el mercado que de igual forma lo acaba matando. Según Juárez, “es imposible decidir si es el influjo hipnótico de Zobeida lo que ocasiona la muerte de su esposo jorobado, cuando el personaje a quien se le ha encomendado asesinarlo le dirige la mirada, o ésta se debe a la acción de la casualidad” (2008, 143), ambigüedad que da lugar, en su opinión, a la presencia de lo fantástico. Aunque resulta difícil discernir una clave explicativa clara, recordemos que Arlt, según hemos apreciado en cuentos como “La cadena del ancla”, “Las aventuras de Baba en Dimish Esch Sham”, o “Ejercicio de artillería” (entre muchos otros que no se analizan aquí), frecuentemente explora los mecanismos de la ficción en tanto generadora de creencias y susceptible, al mismo tiempo, de revelarse como un artificio narrativo, por lo que en este cuento no se puede descartar esa emergencia de la casualidad que, a manera de contrapunto, desautoriza las cualidades sobrenaturales de la *femme fatale* exótica. No obstante, me parece que la representación más acabada e interesante de la mujer colonial en los cuentos de Arlt la encontramos en “Rahutia la bailarina”, donde asume un papel verdaderamente protagónico y transgrede en mayor grado los modelos tradicionales. Aunque la tensión narrativa de esta historia gira en torno a las formas masculinas de poder y

control que sufre la mujer marroquí, no se plantea como un conflicto conyugal aislado, sino como parte de un entramado social en que se conjugan diversos niveles de explotación.

A diferencia de algunos de los cuentos y las crónicas que hemos analizado, “Rahutia...” se presenta mediante un narrador heterodiegético, es decir, una voz narrativa en tercera persona que no pertenece a ninguno de los personajes y que sólo se interrumpe por el diálogo directo entre éstos. De esta forma, la situación narrativa se plantea a partir del matrimonio fallido de Ibu Abucab, comerciante y fabricante de babuchas en Tetuán que había repudiado a su esposa Rahutia, pues sospechaba que lo había engañado con un vecino desde su terraza. Este personaje no pertenece a las clases altas de la ciudad, sin embargo, en la confección de sus productos trabajan para él niños de apenas 9 y 10 años, situación que en poco tiempo lo ayuda a prosperar rápidamente. Es evidente que se trata, como sucede con mayor frecuencia de la que la crítica suele reconocer, de una figura narrativa inspirada en “aguafuertes” como “El trabajo...” o “Tetuán...”, pues Arlt pareciera retomar de su escritura periodística aquellos elementos seminales que le interesa desarrollar como materia de sus ficciones. El ascenso social al que aspira esta clase comerciante se ostenta y sostiene no sólo sobre la subordinación de la mal pagada mano de obra infantil, sino también sobre el sometimiento de la mujer en las relaciones matrimoniales: “Dentro de algunos años, con ayuda de Alá, [Ibu Abucab] se enriquecería, y podría, como otros vecinos, mantener un harén. También la humillaría a Rahutia” (29). Se trata de una estructura social en la cual, a semejanza de lo que Arlt denuncia en sus “aguafuertes”, se concibe a la mujer principalmente como un recurso humano del cual se dispone, y cuya acumulación supone incluso cierta clase de lujo.

Por su parte, Rahutia reniega de esta condición y, después de refugiarse en Fez, se vuelve bailarina, profesión por la que adquiere con el pasar de los años una gran popularidad

en los barrios de Marruecos. El propio narrador da cuenta de la particular atracción a la que Rahutia debía su fama: “Las danzas de esta mujer fea eran un temblor de rodillas y crócalos que exaltaban a los espectadores. Presagiaban la muerte y el zarpazo de la fiera” (28). Por supuesto, esta exaltación habla más del imaginario occidental que propiamente de la experiencia del hombre marroquí, no porque éste fuera ajeno a tales espectáculos, sino porque los términos en que se concibe a esta “bailarina exótica” se asientan en un estereotipo colonial de extensa tradición. Al respecto, se considera que una de las fuentes orientalistas más prolíficas e influyentes para configurar este modelo proviene de los escritos de Flaubert en torno a su viaje a Egipto en 1853, particularmente de aquellos pasajes de su *Correspondance* y de *Voyage en Oriente* donde describe a Kuchuk-Hânem, una bailarina y prostituta egipcia con la que Flaubert se relacionó y que, incluso se piensa, pudo haber inspirado al personaje de la mujer cartaginesa de *Salammbô*.<sup>55</sup>

La conformación de este estereotipo colonial da lugar a una ambivalencia sumamente contrastante, pues por un lado, su exacerbado erotismo enfatiza la belleza exótica e imponderable de la bailarina árabe, al punto que parece elevarse por encima de cualquier categoría terrenal, mientras que, por el otro, destaca la voluptuosidad de su presencia, estéticamente materializada en la cercanía física y en sus detalles ornamentales. En un sugerente texto, Lisa Lowe atribuye esta volubilidad a lo que llama la “mujer descendente” (*descending woman*), donde queda implicada la dirección conceptual de su movimiento: “this descent [...] is a means of both erotizing and materializing the oriental woman, of simulating

---

<sup>55</sup> A este respecto, Said resalta las características de los personajes de las mujeres orientales en la narrativa de Flaubert, a las que, asimismo, se les atribuye aquella ingenuidad y limitada inteligencia que el escritor francés observa en el modelo de Kuchuk-Hânem: “Seguramente ella era el prototipo de la mayoría de los caracteres femeninos de sus novelas, con su sensualidad instruida, su delicadeza y (según Flaubert) su grosería no inteligente. [...] Después de su viaje a Oriente, escribió una carta a Louise Colet en la que decía que ‘la mujer oriental no es más que una máquina; no distingue entre un hombre y otro’” (2008, 228).

a progression that charts her movement from being a distanced erotic image to being an immediate and particularized anatomy, under the gaze of the narrator-observer” (84). Por lo general, la mirada que daba cuenta de esta experiencia sensual y estética era encarnada en primera persona por un narrador occidental, muchas veces el personaje principal de la narración que solía fungir como trasunto del propio autor; sin embargo, en “Rahutia...”, a diferencia de lo que observamos en los cuentos anteriores, no hay ningún personaje que asuma esta perspectiva, o que autorice la contraparte occidental. Ni siquiera encontramos ese narrador en tercera persona que, a la distancia de los sucesos contados, atestigua o refiere lo que otros le han dicho, como es frecuente en *El criador de gorilas*. Por el contrario, en “Rahutia...” hay un narrador ciertamente occidental pero despersonificado, omnisciente, que si bien describe a la bailarina y el fervor que despierta entre los hombres, ya no apela a esa experiencia directa del personaje que tradicionalmente implica la representación de la “mujer descendente”.

Aunque, por lo demás, la narración parece seguir los ejes principales de dicho estereotipo, hay cierto elemento indeterminado que poco a poco se percibe, por el que las “danzas de esta mujer fea” transmiten una suerte de inadecuación o descolocamiento respecto a la “bailarina exótica” tradicional. No se trata de alguna clase de sensación imprecisa y volátil, sino de un extrañamiento situado concretamente en el texto, pues el propio narrador se cuestiona en cierto momento por esa “mujer descendente” que es el objeto de su discurso: “¿Qué era lo que atraía de esa mujer fea? ¿Acaso su corazón, más seco que la arena, y un tedio cargado de versatilidad, o su enorme desprecio por el dinero, que la tornaba tan grande e inconquistable como el mismo Califa, que todos los viernes acudía a la mezquita, seguido de un escuadrón y un descabalgado caballo de guerra?” (33). Es claro que un narrador heterodiegético no se limita necesariamente a referir el discurso y las acciones de los

personajes, ni tampoco supone un punto de vista objetivo o neutral, por el contrario, hay determinados juicios y expresiones que dan cuenta de su “presencia”,<sup>56</sup> como puede apreciarse en este fragmento, pues sus preguntas apelan implícitamente a cierto bagaje occidental, a esa forma específica y letrada de conocimiento que ha conformado el estereotipo colonial de la bailarina árabe, quien no sólo se supone que no deba ser fea, sino que, aún peor, tampoco deba ser inconquistable, como si la misma guardia del califa la amurallara.

Esto se debe, como revela el propio narrador, a que la atracción de Rahutia no reside en la belleza física ni en el lujo material, sino en ese desprecio hacia los hombres que aprendió de su desdichada experiencia, en la libertad afectiva que su baile podía expresar, produciendo un fervor no menos intenso que el atribuido a la “mujer descendente”: “su sensibilidad dolida la había convertido en una danzarina que hacía aullar a las masas cuando se presentaba en los tabladillos.” (33). En conformidad al estereotipo que personifica, Rahutia es señalada como la causa de las desgracias de numerosos hombres que, ante la imposibilidad de poseerla, caían en una terrible desesperación.<sup>57</sup> Es, precisamente, a partir de este aspecto que se desenvuelve la trama del cuento, pues un personaje de la “aristocracia indígena” se

---

<sup>56</sup> Pimentel advierte sobre el peso específico que, al margen de la acción y el discurso de los personajes, esta clase de voz narrativa puede tener:

En discurso indirecto libre, la voz del narrador, *qua* voz, en rigor no se “oye”; su presencia sólo está marcada por la sintaxis que declara la filiación *narrativa* del discurso. Existen, sin embargo, otras formas de transposición mucho más mediadas, en las que la presencia y voz del narrador se hace sentir en un grado creciente. En estas formas el contenido ya no es puramente figural; pueden aislarse frases introductorias, paráfrasis y toda suerte de operaciones de síntesis, que ya no corresponden al discurso original, tal y como debió haberlo pronunciado el personaje, sino que han de atribuirse al narrador. (93)

<sup>57</sup> Según Gasquet, en el personaje de Rahutia puede observarse nuevamente la influencia que el cine ejerce sobre la escritura de Arlt, pues también abreva de una figura mucho más moderna y mediática de la época que las mujeres exóticas de Flaubert: “La elaboración de su personaje Rahutia le debe mucho al modelo de princesa egipcia encarnado en el cine por la famosa actriz Theda Bara (1885-1955), cuya caracterización de Cleopatra la consagró como *vamp* indiscutida del cine mudo en 1917. [...] La bailarina, atractiva y lúbrica, representa el doble perfecto del hombre y desde ese lugar amenaza con destruirlo” (2010, 284). Cabe señalar, sin embargo, que se trataría de una influencia parcial, pues un componente fundamental en el personaje de Rahutia es que su atracción no radica en la belleza física que, de acuerdo a los parámetros exóticos occidentales, sí ostentan sus modelos estereotípicos.

presenta como el hermano de El Mokri, uno de esos “desdichados” hombres que acabó suicidándose, y consigue con la ayuda de Ibu Abucab encontrarse a solas con Rahutia en la casa del comerciante, a fin de cortarle la cabeza para vengar a su hermano.

En este punto, se entabla un diálogo entre los personajes en el que Arlt modula con gran habilidad dramática la tensión narrativa del cuento, pues a la creciente premura del hermano de El Mokri por consumir su venganza se contraponen la desafiante serenidad de Rahutia, quien asegura, en lo que resulta un nuevo guiño al conflictivo trasfondo político del momento, que en realidad El Mokri se había relacionado con peligrosos agentes de distintas facciones y se encontraba en una encrucijada conspiratoria de la que sólo pudo salir ahorcándose en la casa de la bailarina. Mientras se desarrollan estas disertaciones, Arlt monta una interacción corporal profundamente significativa, pues Rahutia acentúa aquella cercanía física de la “mujer descendente” descubriéndose el rostro, jugueteando distraída con sus adornos y propiciando un furtivo contacto con el hermano de El Mokri, quien se muestra cada vez más dubitativo e inseguro de sus acciones, al punto que obedece a Rahutia cuando, a fin de revelarle un terrible secreto que lo convencerá de su inocencia, le pide que haga salir al esclavo que resguarda la entrada de la habitación. En realidad, la bailarina está segura de que el hermano de El Mokri seguirá cegado por su convicción, y aprovecha la distracción en que lo tiene la duda para asestarle una puñalada mortal:

...mientras las sombras de la muerte llenaban sus ojos, alcanzó a escuchar aún aquella dulce voz femenina que le decía:

–Te he dicho toda la verdad... (39)

En lugar de la venganza, se consuman “la muerte y el zarpazo de la fiera” que la danza de Rahutia presagiaba. Revierte por completo el movimiento de la “mujer descendente”, no tanto porque Rahutia sea inalcanzable como objeto de deseo sexual o amoroso, sino porque se sustrae al control del hombre sobre el dominio de la vida misma. Lejos de considerarla

una figura aislada e incomprensida por su entorno, Arlt imagina a su personaje como parte de una aspiración colectiva en la que puede reconocerse la mujer marroquí común, como un anhelo que circula subrepticio en su sociedad: “Rahutia corría a través de las terrazas como un fantasma: las mujeres de otros harenes la veían pasar, pero con esa solidaridad cómplice que liga a todas las musulmanas, fingían no verla...” (39). Como en los textos analizados anteriormente, esta crítica social se dirige a esa “masculinidad colonial” que, si bien está sometida al dominio occidental, también conforma una terrible estructura de explotación dentro de su propia comunidad.

Cabe destacar, sin embargo, que mientras en varias de sus crónicas y cuentos Arlt recurría, en menor o mayor grado, al contraste cultural como base de su denuncia, el final de “Rahutia...” confiere a la mujer marroquí un espacio desde el cual se reafirma su diferencia, en vez de contraponer el modelo occidental como su única aspiración posible: “[Rahutia] pasó frente a un soldado español, y se encontró en la calle negra que conduce a los montes. Con rápidos pasos, se internó en la sombra de África” (40). Aunque el personaje de Rahutia abreva de un extendido estereotipo orientalista, como es la “bailarina exótica”, y preserva aquella distancia insalvable de la “calle negra” que conduce a la “sombra de África”, el narrador ya no reniega de su condición colonial, sino que la reconoce en lo que, podemos pensar con Bhabha, podría considerarse una suerte de reivindicación de lo irreductible: “Lo que se le niega al sujeto colonial, tanto en su papel de colonizador como de colonizado, es esa forma de negación que da acceso al reconocimiento de la diferencia” (100). En su papel de escritor occidental, Arlt imagina en este cuento la posibilidad de subvertir las condiciones coloniales de la mujer marroquí, desde esa diferencia afirmativa que, en mi opinión, el personaje de Rahutia representa.

Como se ha podido apreciar, la proyección literaria que tiene la mujer oriental de Arlt comporta una serie de préstamos y relaciones prolíficas entre crónica y ficción; por supuesto, hay diferencias en sus modos de representación, pero éstas no pasan por una división categórica como por momentos Juárez, entre otros críticos, parece sostener: “Mientras en los cuentos aparecen mujeres fatales, aquí [en las ‘aguafuertes’] esclavas, mártires y prisioneras. Mientras que por un lado se privilegia lo exótico y lo pintoresco y la descripción esteticista, irresponsable, por el otro hay un enunciador orientado por una preocupación sociológica y moral...” (2008, 118). Los personajes de Rahutia y Zobeida no se limitan a reproducir un estereotipo tan común a los relatos orientalistas como el de la mujer fatal, sino que también, aunque no asuman el tono de indignación y denuncia con el que puede cargar la voz del cronista, se encuentran profundamente atravesadas por la precaria condición de “prisioneras” que Arlt esboza en sus textos periodísticos.

Por su parte, las diversas mujeres de las que se habla en estas “aguafuertes” no asumen el carácter narrativo del personaje; esto no significa que, lejos de un lenguaje directo y neutral, no sean objeto de un profundo interés estético y literario, además de social, que se manifiesta en las distintas formas de representación de su oprimente entorno. A este respecto, Bernabé señala: “Arlt trabaja sobre la lengua rígida del periodismo informativo y del realismo social. Su ademán irónico la corroe y deforma alejándola de los estereotipos del realismo sociológico con que los progresistas de su tiempo pretendían documentar las severas condiciones de vida de los desposeídos en una ciudad que cambiaba día a día y vertiginosamente” (129). Si seguimos dichas consideraciones, esta elaboración formal de la escritura resulta un gesto común y característico de la pluma de Arlt, tanto como periodista, ya sea del ámbito porteño o en calidad de “enviado especial”, como también escritor ficcional.

## Conclusiones

Si la obra más reconocida y estudiada de Roberto Arlt, particularmente sus novelas y sus “aguafuertes” porteñas, ha dado pie a posturas encontradas y contradicciones críticas en torno a su estilo, los textos aquí analizados tampoco dejan de suscitar lecturas divergentes. Como se puede apreciar en las aproximaciones y perspectivas críticas emprendidas en los tres capítulos de la presente investigación, no sólo confluyen diversos modelos de representación en esta “faceta orientalista” de Arlt, sino que también emergen de su escritura distintas formas de posicionarse ante lo “otro”, en función tanto de su situación sociopolítica como de su proyección estética. Además de los temas y aspectos aquí abordados sobre los cuentos de *El criador de gorilas* y las “aguafuertes” de Marruecos, no necesariamente los únicos relevantes, podemos encontrar una copiosa serie de motivos que también da cuenta de estas relaciones conflictivas; sin embargo, me parece que la proyección cronística del espacio colonial marroquí, las funciones narrativas de un recurso culturalmente cargado como la narración oral, y la representación de la mujer nativa, según el orden en que se dispusieron los capítulos, nos pueden aportar claves altamente sugerentes para pensar lo que, en su introducción a *Orientalismo*, Said llama la “localización estratégica” del autor, es decir, el lugar (o los lugares) que éste asume respecto, más que a la “realidad” misma del Oriente, a las fuentes y materiales a través de los que se le “mira”:

Utilizo la noción de estrategia simplemente para definir el problema al que todo escritor sobre Oriente tiene que enfrentarse: cómo abarcarlo, cómo aproximarse a él [...]. Todo el que escribe sobre Oriente debe definir su posición con respecto a él; trasladada al texto, esta posición presume el tipo de tono narrativo que él adopta, la clase de estructura que construye y el género de imágenes, temas y motivos que utiliza en su texto; a esto se le añaden las maneras deliberadas de dirigirse al lector, de abarcar Oriente y, finalmente, de representarlo o hablar en su nombre. Sin embargo, nada de esto sucede en la esfera de lo abstracto. Cualquier escritor que trate de Oriente

[...] asume algún precedente oriental, algunos conocimientos previos de Oriente, conocimientos a los que hace referencia y en los que se apoya. (44)

En este sentido, aunque las relaciones de poder político que implica el trasfondo colonial no dejen de cruzar toda producción moderna del orientalismo, no se trasladan de manera lisa y directa en el texto literario, como ya se ha señalado en nuestra introducción (35), pues aquella figura de escritor a la que se refiere Said se debate sobre todo en los términos del “poder cultural” de su momento, definido por una trama compleja de valores estéticos siempre en tensión, siempre dinámica. Es a través de ellos que, efectivamente, la visión sobre lo “otro” supone en su reverso el valor de lo propio. De esta manera, es innegable que la vertiente del orientalismo argentino, sobre todo lo que respecta a la literatura de viajes, se encontraba en gran medida determinada por sus referentes europeos; no obstante, más allá del peso específico que estas (y otras) fuentes extranjeras implican, es evidente que el “posicionamiento” a que dan lugar los cuentos y crónicas de Arlt aterriza sobre el terreno cultural del orientalismo que, durante las primeras décadas del siglo XX, se había conformado específicamente en Buenos Aires. La apreciación de algunos ejes relevantes que definían este espacio particular de producción literaria, nos permitirá entender mejor el contrastante contexto en que se sitúan varios de los aspectos del “estilo de Arlt” abordados en los capítulos previos.

Como se señaló en distintos puntos de esta investigación, Arlt declara de manera explícita una visión sumamente crítica de cierta corriente argentina de escritura viajera, conformada básicamente por acaudalados escritores (e incluso diplomáticos) provenientes de un reducido círculo “aristocrático”, quienes buscaban dar cuenta mediante sus impresiones, ya fuera a manera de cartas o memorias de viaje, de una refinada sensibilidad estética, así como de sublimes experiencias ante majestuosos y “atemporales” monumentos de la cultura.

Si bien en las “aguafuertes” de Marruecos Arlt no da nombres ni casos específicos a este respecto, como sí observamos en aquellas crónicas que, no exentas de incisiva burla, discurren acerca de estos escritores viajeros, es indudable que también alude a estas tendencias cuando, por ejemplo, ante la visión por momentos grotesca del mercado de Tánger o de las campesinas extenuadas por la inhumana explotación de la que son objeto, ironiza sobre la “poesía de Oriente” de la que otros escriben y se encargan de divulgar –entre quienes probablemente Max Rohde fuera en el momento su mayor representante con *La senda del palmero* (1929) y *Oriente* (1933). Al margen de las emblemáticas atracciones culturales, quizá ese marcado interés por el ambiente y las personas de las populosas calles sea uno de los aspectos que, como una línea periodística bien asentada en sus crónicas, Arlt hace más visible y evidente en cuanto al lugar desde el que busca enunciar su escritura de “lo oriental”; sin embargo, a partir del análisis realizado podemos encontrar ciertos elementos que, de forma más disimulada y subrepticia para una lectura actual, determinan otros ejes relevantes en el posicionamiento que Arlt asume dentro de un rango mayor y más complejo del orientalismo argentino.

La perspectiva que en Argentina se tenía de las culturas orientales, cabe insistir, experimentaba crecientes cambios en las primeras décadas del siglo XX, sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial, cuando entre varios intelectuales latinoamericanos, aunque también europeos, se presiente una aguda crisis de la cultura occidental. Una de las diversas respuestas que generó este ambiente global fue un nuevo tipo de aproximación a Oriente, concebido como fuente de una “espiritualidad” a la que se volvía necesario aproximarse. Esta coyuntura resulta especialmente propicia a la recepción de diversas corrientes de pensamiento oriental, en buena medida provenientes de las tradiciones religiosas de la India, para lo cual supuso un importante enclave el asentamiento de los círculos teosóficos a los

que ciertos escritores eran sumamente allegados, como es el caso de Leopoldo Lugones o Ricardo Güiraldes. Si bien Arlt estaba familiarizado con la influencia de la teosofía en Argentina e incluso con diversos escritores, tanto nacionales como extranjeros, que compartían estos intereses “espirituales”, según se constata en el texto temprano de “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, resulta claro que su perspectiva sobre Oriente, con la atracción que le supone y a pesar de que también se proyecta desde una profunda crisis occidental, diverge notoriamente de la de estas corrientes.

Al margen de las tradiciones religiosas orientales que despertaban el interés de numerosos intelectuales y artistas, la atención que Arlt presta a los acontecimientos de los barrios populares de Marruecos rastrea, sobre todo, aquellos signos sociales que marcan un profundo contraste con su propio bagaje moderno, lo que apela a un lugar de enunciación bien determinado y reconocido, la del autor occidental que escribe sobre el “otro” para proyectar y dar cuenta de su diferencia, de la distancia cultural que media entre el sujeto observador y su objeto de observación. Por supuesto, esta mirada no arroja aquella suerte de comunión “espiritual” al que algunos intelectuales de la época aspiraban, sino una visión occidental sobre las manifestaciones históricas y materiales del espacio colonial, a partir del cual Arlt puede apelar a modelos de representación orientalistas, tanto del momento como también de la literatura decimonónica. De esta manera pudimos apreciar, por ejemplo, que el cronista de las “aguafuertes” asume una voz narrativa sumamente cercana a la de los exóticos relatos de viajes del siglo XIX, pero que a su vez incorpora determinados recursos secuenciales del lenguaje cinematográfico; o también que la representación literaria de la mujer nativa abreva del arraigado estereotipo de la *femme fatale* oriental, así como permite abordar un conflictivo tema del momento como el de la abnegada esposa del matrimonio musulmán, tanto en las crónicas como en los cuentos.

Desde la publicación en los años 20 de sus novelas y de sus “aguafuertes” porteñas, Arlt defendía abiertamente la búsqueda de un estilo que, lejos de situarse bajo el amparo de alguna tradición literaria, dialogara con los fenómenos y acontecimientos socioculturales que lo rodeaban. En “La tintorería de las palabras”, una sugerente crónica publicada en 1940, un año antes de que apareciera *El criador de gorilas*, y donde expresa su creciente preocupación por la terrible magnitud de la guerra, Arlt afirma:

En cada edad, la humanidad, por intermedio de sus buzos más geniales, sumergió la palabra en las polícromas cubas de una tintorería espiritual, y de esa tintorería, la palabra salió barnizada de matices nuevos, coloreada de flamas más brillantes, empastada de tintas más calientes, más ligeras, más duras. [...] La aparición de los colores industriales, del reclamo, de la arquitectura necesitada de espacio, los triples fenómenos del arte sometido a los cambiantes reflejos de la economía, de la política y de la mecánica, engendró escritores nuevos, es decir, estilos nuevos. (2009, 566-557)

Las conocidas proyecciones de la modernidad porteña que encontramos en su narrativa, profundamente cargada de aquella imaginación técnica de la que habla Sarlo, responden a esta clase de inquietudes; sin embargo, es evidente que el viaje a Marruecos exigía otro tipo de recursos para su escritura, pues las manifestaciones de esta temporalidad colonial divergían en buena medida de las que observara en el Buenos Aires moderno.

Juárez observa en los diversos narradores de *El criador de gorilas* a esa figura distante que dispone del espacio como una especie de escenario: “un Oriente que se presenta a la visión como un espectáculo, como un cuadro que la mirada puede abarcar en su recorrido de las distintas escenas” (2008, 110). Ya no se trata de un entorno de pertenencia, de esa gran urbe que se introyecta en las ensoñaciones y angustias de un Silvio Astier o de un Remo Erdosain, sino de un Oriente que resulta extraño y ajeno, y del cual el narrador occidental en *El criador de gorilas*, aunque no siempre se haga pasar por tal, sólo puede dar cuenta desde esa exterioridad y distancia escénica. En este sentido, no debe desconcertar que varias de las

situaciones narrativas que se plantean en estos cuentos, como se ha apreciado en esta investigación, parezcan inspirarse en los cuadros que componen algunas de las “aguafuertes” de Marruecos: las calles encaladas y estrechas que configuran el laberíntico mapa de sus barrios, el “espectáculo” del mercado en el que encontramos la actividad cotidiana de los comerciantes y sus jóvenes obreros malpagados, o de los narradores orales que convocan en círculo a empleados y transeúntes de los alrededores, son algunos de esos pasajes que también son captados por la voz narrativa del cronista, pues no deja de indagar esa exterioridad del espacio exótico.

Como se ha insistido a lo largo de esta investigación, la representación que tiene lugar sobre estos ambientes apela al bagaje específicamente occidental y colonial con el que cuenta el autor. Por supuesto, este imaginario heterogéneo no implica únicamente cierta proyección del espacio, sino también de los mismos sujetos que pertenecen a él, y de los que, en cuanto tales, hemos observado que se distancia aquel narrador ficcional o cronístico. Los resabios esteticistas que revisten la suntuosidad y los ornamentos que acompañan el irresistible atractivo de la *femme fatale* oriental, los placeres y vicios voluptuosos que comporta el Tánger moderno e “internacional” como “mito cultural”, el énfasis de raigambre decadentista en los defectos físicos y las desproporciones grotescas de las figuras que transitan la densidad pestilente del mercado, pero que también caracterizan significativamente a personajes como Baba el ciego y Muza el prestamista, o incluso la opresiva “situación de la mujer” en el matrimonio musulmán que no podía aspirar a las libertades de las que gozaban las occidentales, constituyen todos determinados elementos narrativos que abrevan de modelos y estereotipos coloniales con que se ha pensado el Oriente islámico, pues configuran algunas de las imágenes que desde Occidente median las relaciones con el “otro”, las formas de concebirlo y subordinarlo en el marco de la producción cultural.

Como se puede apreciar, los diversos referentes que convergen en la escritura de Arlt frecuentemente cargan de cierto exotismo y misterio a esa alteridad oriental, a partir de la cual, además de la proyección del espacio y los sujetos coloniales, se da pie a una sugerente continuidad con las tramas que desde los años 20 interesaban profundamente al autor, aunque esta vez bajo otras claves de lectura que suponen un contexto distinto, según apunta Jarkowski:

[África] Desguarece el discurso de Arlt, le veta las ciudades incandescentes o la fórmula del ensueño frustrante, le impone el olvido de la intriga espontánea de las calles veloces o el repertorio de figuras metalúrgicas; y aun así se reencuentran tópicos para desatar la narración –la traición, la venganza, el adulterio, el complot–, África desafía a reformular la lógica narrativa ciñéndola a un nuevo género y a nuevos códigos culturales que lo atraviesen. (34)

Por supuesto, Jarkowski piensa en los tópicos que “desatan la narración” en los cuentos de *El criador de gorilas*, y que en buen grado coinciden con los de su obra previa, pero también ciertos brotes de acción narrativa que encontramos en las mismas “aguafuertes” son el precedente claro de algunos de estos motivos, como pudimos observar en la narración que hace el cronista de esa suerte de complot circunstancial y popular que compone el público del “narrador de cuentos”, o de su errático recorrido entre los misteriosos pasadizos del barrio moro de Tetuán. No resulta casual, en mi opinión, que este último pasaje remita sustancialmente a la secuencia visual de *La Atlántida* de Pabst, pues el cine de la época parece prefigurar en cierta medida la clase de intrigas que, si en las crónicas se sugieren como un abanico de posibilidades, en los cuentos se desarrollan plenamente. Los referentes cinematográficos de Arlt pertenecen a la cultura de masas que se estaba formando en la industria fílmica del momento, tanto del cine europeo como estadounidense, y que constituye un correlato moderno de las historias de acción y aventuras en el Oriente exótico, como advierte Said: “Uno de los aspectos que el mundo electrónico posmoderno ha traído consigo

es el reforzamiento de estereotipos a través de los cuales se observa Oriente: la televisión, las películas, y todos los recursos de los medios de comunicación han contribuido a que la información utilice moldes cada vez más estandarizados” (2008, 52).

A la manera de las películas que heredan y actualizan este imaginario colonial para los nuevos medios masivos, la acción que se desenvuelve en los escenarios orientales de Arlt siempre es protagonizada, si no por figuras o personajes occidentales (entre los que contamos al propio cronista), sí por cierta presencia cultural del Occidente de entreguerras que de una u otra forma se manifiesta. En varios cuentos de *El criador de gorilas* como “La cadena del ancla”, “Ejercicio de artillería” o “Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte”, entre otros, las historias se tejen a partir de la intervención de agentes, traficantes, aventureros o simples turistas que de alguna manera participan de la trama, en la cual se prioriza la eficacia de la acción narrativa sobre la interiorización psicológica de cualquier personaje. Incluso los cuentos de “Rahutia la bailarina” y “Las aventuras de Baba en Dimish Esh Sham”, donde toda acción es emprendida por personajes nativos, se desarrollan en torno a temas y preocupaciones culturales de Occidente: por una parte, la seductora atracción de la *femme fatale* oriental que no está sometida al matrimonio musulmán; y por otra, la subordinación de las insurrecciones nacionalistas a los intereses en conflicto de las potencias militares de Europa.

Sin embargo, en varios pasajes de los cuentos y “aguafuertes” marroquíes Arlt interviene sobre estos asentados referentes populares, aspecto en el que radica su mayor interés. Esos moldes y estereotipos de los que Said habla, toda aquella variedad de referentes orientalistas que cruzan la escritura de Arlt, provienen de una serie de modelos culturales con la que Occidente no sólo imagina su contraparte oriental, sino con la que también produce determinadas formas de sujeción y control simbólico del “otro” colonial, de su “diferencia”,

que pasa a ser parte de lo propio en cuanto se le subordina bajo diversas relaciones de poder, pero que a su vez se debe mantener parcialmente irreductible y distante, como expone Bhabha sobre la recuperación de esa “escisión” subversiva que representa el “otro”:

la fantasía colonial no trata de cubrir ese momento de separación. Es más ambivalente. Por un lado, propone una teleología: bajo ciertas condiciones de dominación colonial y control el nativo es progresivamente reformable. Por el otro, en cambio, despliega efectivamente la “separación”, la hace más visible. Es la visibilidad de esta separación la que, al negar al colonizado las capacidades de autogobierno, independencia y modos occidentales de civilidad (*civility*), da autoridad a la versión oficial y a la misión del poder colonial. (108)

Estas estrategias de producción simbólica en el marco de la cultura no sólo determinan el lugar que ocupa la alteridad, sino que también presuponen la legitimidad de la autoridad occidental que revisten todas las formas de su presencia en el espacio colonial. Si bien Arlt reincide en distintos momentos de su escritura sobre estos ejes culturales, como revelan la caracterización racial de ciertas figuras o la visión de Tánger como fuente de excitantes y peligrosos vicios, es precisamente mediante la proyección de esta presencia occidental que se desestabilizan los fundamentos sobre los cuales tradicionalmente se sostienen sus relaciones coloniales. La denuncia que, en función de la premisa social del nuevo periodismo, Arlt lleva a cabo en algunas “aguafuertes” marroquíes sobre la acentuada precariedad de las mujeres y de los niños obreros, constituye probablemente la faceta más visible de su crítica al entorno colonial, al grado de que, según se ha apreciado en distintos momentos de esta investigación, se suele considerar prácticamente como el único aspecto sobre el que Arlt muestra una postura divergente del exotismo oriental. Aunque, a este respecto, el autor asume ciertamente una perspectiva inusual y sugerente, su crítica se dirige a un sistema de explotación conformado principalmente por los hombres nativos, y del que las potencias occidentales permanecen ausentes, como si estuvieran al margen. No obstante, hay otras vertientes de esta escritura orientalista donde se manifiesta una profunda crisis de la

“civilización” occidental, sentimiento común a numerosos intelectuales argentinos de esas primeras décadas del siglo XX.

Si bien las transformaciones de la modernidad y los avances tecnológicos son temas recurrentes de su obra narrativa, Arlt también es uno de sus más incisivos críticos en sus novelas y “aguafuertes” porteñas; asimismo, la visión de Occidente que arroja sobre todo en *El criador de gorilas*, a pesar de los modelos orientalistas de los que abreva, mina determinados aspectos que supuestamente legitiman su autoridad colonial. Así, mientras que en la crónica de “El narrador de cuentos” se desarrolla, de manera un tanto lejana de los estereotipos tradicionales, la sugerente figura del narrador oral y su interacción performativa con un público popular y contingente, en varios cuentos Arlt ensaya con la potencialidad de esas historias como instancias narrativas, imagina las tramas que, en virtud de su circulación oral, podrían urdirse con los sentimientos e intereses activos de la sociedad, pues formarían parte de una cultura viva que no ha sido absorbida y fijada en el museo oficial de ninguna clase de institución. Son narraciones que no comportan, por lo tanto, un saber enclaustrado en la tradición, sino intrigas situadas plenamente en la encrucijada colonial, y de la que Occidente tiene una parte sumamente activa.

De esta manera, podemos observar que en el cuento de “Las aventuras de Baba en Dimish Esh Sham”, tanto la autoridad del sultán como los movimientos nacionalistas están íntimamente determinados por la subrepticia intervención de las potencias europeas; en “Ejercicio de artillería”, que el personaje de Muza el prestamista, estereotipo racial del musulmán tirano y avaricioso, es ejecutado extrajudicialmente por estorbar a los intereses de un poderoso e indolente ejército español; o en “La cadena del ancla”, que las facciones políticas y el espionaje en el norte africano se relacionan íntimamente con la actividad secreta de los traficantes europeos, máxima expresión del interés económico sobre una sociedad

explotada. Incluso el personaje de Rahutia comporta sutilmente, desde mi perspectiva, ciertos elementos divergentes de la tradicional bailarina exótica: no sólo subvierte los relatos de conquista y sometimiento, sino que, a diferencia de las valoraciones que se hacen sobre el matrimonio musulmán en las “aguafuertes”, en vez de aspirar a los beneficios que supuestamente proporciona el casamiento occidental, reivindica la posibilidad de su libertad al internarse en la “sombra de África”. Todos estos gestos narrativos constituyen desviaciones ideológicas sustanciales de aquel discurso colonial que subyace al orientalismo, a la producción cultural de un imaginario global, y del que precisamente provienen todos esos referentes que cruzan los textos analizados, pues Arlt no dejaría de ser un crítico constante de la modernidad occidental, sobre todo a raíz del progresivo ascenso del fascismo.

Por otra parte, también cabe mencionar una serie de temas que, a lo largo de la presente investigación, resaltaron en las diversas lecturas que realicé tanto de las “aguafuertes” marroquíes como de *El criador de gorilas*, y que por motivos de pertinencia y espacio no me resultó posible desarrollar, si bien en líneas generales siguen de cerca la tesis propuesta y pueden resultar sugerentes para futuras investigaciones. Como se destaca al final de la introducción (37), las figuras del hombre negro y la mujer negra, si bien no ocupan el foco principal en la escritura de Arlt, sí tienen una presencia cuando menos notoria. Es verdad que en las “aguafuertes” apenas se les menciona como sirvientes o incluso esclavos, pero esto apenas suponen indicios del ominoso lugar que tienen en *El criador de gorilas*, pues son objeto, sobre todo en los cuentos que se sitúan en el África central, de una explotación deshumanizada a manos de aventureros y traficantes, tanto musulmanes como europeos.

Muy de la mano de esta clase de tramas se advierte constantemente el motivo del dinero, tan importante como en las encumbradas novelas de *El juguete rabioso* y *Los siete locos*, pues constituye, en mi opinión, uno de los principales mediadores de las relaciones

que Occidente tiene con el continente africano en *El criador de gorilas*. Así se aprecia claramente en el personaje de Vasonier de “La cadena del ancla”, contrabandista y oficial de marina, pero también puede observarse en cuentos como “Accidentado paseo a Moka” y “El cazador de Orquídeas”, que protagonizan aventureros occidentales en búsqueda de exorbitantes fuentes de riqueza. Relacionado con estos aspectos, también encontramos el tema del turismo moderno, pues es posible rastrear en algunos cuentos aquella actitud crítica que Arlt vierte al respecto en la crónica de “Tánger”, como en “Halid Majid el achicharrado”, donde se narra el idílico romance de un joven árabe con una extravagante mujer occidental, situados irónicamente en el marco de exóticos panoramas, a semejanza de las tarjetas postales de la industria turística. Sin embargo, posiblemente sea en “Los bandidos de Uad-Djuari”, del que Gasquet ya ha realizado interesantes observaciones (2010, 283), donde se aborde a mayor profundidad este motivo, pues narra el montaje de aventuras a la manera en que se exportan mediante un imaginario exótico.

Me parece que, en términos generales, puede apreciarse la complejidad que reviste la lectura de esta “faceta orientalista” de Roberto Arlt. En “Un cadáver sobre la ciudad”, ensayo dedicado al escritor porteño y aparecido en *Formas breves* (1999), Ricardo Piglia hace una alusión tan corta como significativa, en lo que supuso la primera referencia que alguna vez tuve sobre este conjunto de textos: “Los relatos de Arlt (y en especial los extraordinarios cuentos africanos, que son uno de los puntos más altos de nuestra literatura) confirman que Arlt buscó siempre la narración en las formas duras del melodrama y en los usos populares de la cultura...” (51). En su obra, Arlt no sólo es un crítico de la época que presencia, sino de los estilos y las tradiciones literarias en boga. Aquellos “usos populares de la cultura” que despliega en sus crónicas y narraciones no sólo dan cuenta, en este sentido, de determinados giros e intervenciones en los modelos de los que abreva, sino también de una deliberada

divergencia del campo intelectual argentino en lo que se refiere a perspectivas del Oriente, más proclive a las influencias teosóficas y las tendencias espirituales.

En cambio, la incorporación de esas “formas duras del melodrama”, a las que frecuentemente apelan sus referentes, dan lugar a una narrativa sustancialmente distinta: la “venganza pasional” que se pone en marcha en el cuento de “Rahutia...”, la aventura amorosa en la que se ve envuelto el personaje europeo de “Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte”, e incluso los enredos familiares que supone el violento enfrentamiento de Marbruk y su padre, el cadí de Fez, en “Las aventuras de Baba...”, son tramas que, entre muchas otras que también encontramos a lo largo de *El criador de gorilas*, se construyen a partir de esos exaltados giros sentimentales, frecuentemente asociados al gusto de las “masas”, pero en las que también se entreveran diversos motivos del conflictivo encuentro colonial, plenamente vigentes en la sociedad marroquí de los años 30 y sus relaciones con la cultura occidental. Por supuesto, este aspecto no dejaría de significar una frontal oposición a la institución literaria del momento, pues Arlt parece intuir lo que Bourdieu reflexionaría décadas después en su influyente teoría sociológica sobre el gusto estético:

La estructura del campo intelectual mantiene una relación de interdependencia con una de las estructuras fundamentales del campo cultural, la de las obras culturales, jerarquizadas según su grado de legitimidad. Se observa, en efecto, en una sociedad dada, en un momento dado del tiempo, que todas las significaciones culturales [...] no son equivalentes en dignidad y en valor y no exigen con la misma urgencia la misma aproximación. (163)

Quizá la escritura de las “aguafuertes” de Marruecos y de *El criador de gorilas* no suponga un estilo del todo innovador y excepcional, pues lejos de brotar al margen de cualquier corriente, en ella convergen diversos modelos y referentes que, no obstante, adquieren una carga profundamente significativa tanto por las desviaciones que presentan al interior de los mismos textos como por las relaciones que plantean hacia aquella “estructura del campo

intelectual”, encrucijada que da pie a una producción orientalista tan periférica como particular para su misma época. En mi opinión, esta faceta en la narrativa de Arlt no escapa al juicio que emite Piglia en su prólogo a *El paisaje en las nubes*,<sup>58</sup> cuando afirma que, en relación al debate y las reservas que muchas veces suscitó su escritura, “se han ido creando las condiciones necesarias para que su obra pueda ser verdaderamente leída. Ha sido necesario despejar los sucesivos mitos que han entorpecido la comprensión de lo nuevo que Arlt traía a la literatura argentina” (9). Me parece que, de alguna forma, dicha idea estuvo animando el análisis realizado a lo largo de este trabajo, pues a la luz de distintas visiones críticas e, incluso, de las relaciones establecidas con otros textos del mismo Arlt que forman parte de momentos muy distintos de su escritura, he buscado ampliar las posibles lecturas que su etapa orientalista puede tener en la actualidad, más allá de las categorías en las que normalmente se le encasilla. La presente tesis, a fin de cuentas, aspira a colaborar para seguir creando esas condiciones necesarias a las que alude Piglia.

---

<sup>58</sup> Recopilación de las últimas crónicas que Roberto Arlt escribió para *El Mundo*.

## Bibliografía

- Achugar, Hugo, "Historias paralelas / ejemplares: la historia y la voz del Otro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, pp. 51-73.
- \_\_\_\_\_, "El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana", en Hugo Verani (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM, 1996, pp. 7-40.
- Allen, Roger, *An Introduction to Arabic Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Arlt, Mirta, "El criador de gorilas", en *Prólogos a la obra de mi padre*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1985, pp. 155-161.
- Arlt, Roberto, *El criador de gorilas*, Buenos Aires, Losada, 1945. [1<sup>ra</sup> ed.: 1941]
- \_\_\_\_\_, *Nuevas aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 1975. [1<sup>ra</sup> ed.: Hachette, 1960].
- \_\_\_\_\_, *Paisaje en las nubes. Crónicas en "El Mundo" 1937-1942*, ed. e introd. de Rose Corral, pról. de Ricardo Piglia, México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 566-568.
- \_\_\_\_\_, *Aguafuertes cariocas. Crónicas inéditas desde Río de Janeiro*, pról. de Gustavo Pacheco, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.
- \_\_\_\_\_, "El placer de vagabundear", en *Elogio de la vagancia*, comp. de Roberto Contreras Soto, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2014, pp. 43-50.
- \_\_\_\_\_, *Aguafuertes (andaluces, marroquíes, gallegas, asturianas, vascas y madrileñas)*, introd. de Toni Montesinos, Madrid, Hermida Editores, 2015. [1<sup>ra</sup> ed.: 1936]
- Benjamin, Walter, "El narrador", en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 2001, pp. 111-13.4
- \_\_\_\_\_, "Tesis de filosofía de la historia", en *Ensayos escogidos*, trad. de H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 2012, pp. 63-78.
- Bergel, Martín, *Un caso de orientalismo invertido. Representaciones intelectuales del Oriente en la cultura argentina de la primera posguerra (1918-1930)*, Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2010. En línea.

- \_\_\_\_\_, “Modernización de la prensa y nuevas imágenes del Oriente. Una aproximación al problema de la emergencia de una opinión pública sobre temas globales (Buenos Aires, 1880-1914)”, en María Inés de Torres (ed.), *Territorios en disputa: prensa, literatura y política en la modernidad rioplatense*. Montevideo, Universidad de la República de Uruguay, 2017, pp. 195-218.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI, 1999.
- Bernabé, Mónica, “Crónica, vanguardias y tecnologías: Roberto Arlt y sus ochocientas palabras por día”, en Marcela Aguilar, Claudia Darrigrandi, Mariela Méndez y Antonia Viu (eds.), *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*, Santiago de Chile, Universidad Finis Terrae, 2014, pp.119-156.
- Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*, trad. de César Aira, Buenos Aires, Manantial, 2012.
- Borré, Omar, “Entrevista a Roberto Arlt”, en *Roberto Arlt. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Planeta, 2000.
- Bourdieu, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en VV. AA., *Problemas del estructuralismo*, trad. de Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia, México, Siglo XXI, pp. 135-182.
- Camenen, Gersende, “Roberto Arlt: el Oriente ‘al margen del cable’”, *Iberoromania*, núm. 87, 2018, pp. 83-95.
- Chaves, José Ricardo, *Isis modernista. Escritos panhispánicos sobre teosofía, espiritismo y el primer Krishnamurti (1890-1930)*, México, Bonilla Artigas, 2020.
- Cimadevilla, Pilar, “África en tres tiempos. El impacto de la experiencia oriental en la obra de Roberto Arlt”, en *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2012. En Línea.
- Colombi, Beatriz, “Sarmiento en España: orientalismo, españolada y prisma europeo”, en *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina 1880-1915*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- \_\_\_\_\_, “El viaje y su relato”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 43, 2006, pp. 11-35.

- Corral, Rose, "Notas sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia", en Rose Corral (ed.), *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, México, El Colegio de México, 2006, pp. 13-33.
- \_\_\_\_\_, *Roberto Arlt. Una poética de la disonancia*, México, El Colegio de México, 2009.
- Cortázar, Julio, "Roberto Arlt: apuntes de una relectura", en *Obra crítica/3*, ed. de Saúl Sosnowski, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, pp. 247-260.
- Cristoff, María Sonia, "El viaje dislocante", en *Pasaje a Oriente. Narrativa de viajes de escritores argentinos*, comp. de María Sonia Cristoff, Buenos Aires, F.C.E., 2009, pp. 11-60.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- Gasquet, Axel, *Oriente al sur. El orientalismo argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.
- \_\_\_\_\_, *El orientalismo argentino (1900-1940). De la revista "Nosotros" al Grupo Sur*, Working Paper núm. 22, University of Maryland, Latin American Studies Center, 2008. En línea.
- Gnutzmann, Rita, "Roberto Arlt y el cine", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 32, 2003, pp. 71-81.
- Jarkowski, Aníbal, "La colección Arlt: modelos para cada temporada", *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios* 11, 1993, pp. 23-36.
- Jiménez-Lucena, Isabel, "Género, sanidad y colonialidad: la 'mujer marroquí' y la 'mujer española' en la política sanitaria de España en Marruecos", en Walter Mignolo (comp.), *Género y descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2008, pp. 55-84.
- Jitrik, Noé, "Entre el dinero y el ser. Lectura de *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt", en *La memoria compartida*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1982, pp. 79-122.
- Juárez, Laura, "Las aguafuertes africanas de Roberto Arlt: reescritura, tensiones divergencias", *Cuadernos Angers*, 2001, vol. 4 (4), pp. 97-111
- \_\_\_\_\_, *Roberto Arlt en los años treinta*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2008. En línea.

- Letourneur, Marina, "Roberto Arlt y el campo intelectual argentino de los años veinte y treinta", *Diálogos Latinoamericanos*, núm. 21, 2012, pp.144-157.
- Lowe, Lisa, "Orient as Woman, Orientalism as Sentimentalism: Flaubert", en *Critical Terrains. French and British Orientalisms*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991, pp. 75-101.
- Lugones, María, "Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial", en Walter Mignolo (comp.), *Género y descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2008, pp. 13-54.
- Maino Swinburn, Pedro, "El criador de gorilas de Roberto Arlt: la renuncia a la otredad", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 39, 2008. En línea.
- Majstorovic, Gorica, "Narrative unmoored: Photography, orientalism, and geopolitics in Roberto Arlt's 'La cadena del ancla'", *Symposium*, 2015, vol. 69 (4), pp. 203-213.
- \_\_\_\_\_, "Cosmopolitan critique and the 'Atlantic' Arlt", *Atlantic Studies*, 2017, vol. 14 (1), pp. 99-111.
- Mignolo, Walter, *Historias locales/Diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2003.
- Munguía Zatarain, Martha Elena, "La oralidad en la memoria del género. El proceso de conformación del cuento hispanoamericano", en *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, México, El Colegio de México, 2002, 33-77 pp.
- Pageaux, Daniel-Henri, "De la imagería cultural al imaginario", en Pierre Brunel e Yves Chevrel (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, trad. de Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI, 1994, pp. 101-131.
- Perus, Françoise, "'Orientalismo' y 'occidentalismo' en la escritura de *Facundo* de Domingo F. Sarmiento", *Cuadernos Americanos*, núm. 139, 2012, pp. 105-116.
- Piglia, Ricardo, "Roberto Arlt: la ficción del dinero", *Hispanamérica*, núm. 7, 1974, pp. 25-28.
- \_\_\_\_\_, "Roberto Arlt: Una crítica de la economía literaria", *Los Libros*, núm. 28, 1973, pp. 49-60.
- \_\_\_\_\_, "Roberto Arlt", en *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI-UNAM, 1998.

- Rivera, Jorge B., “La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos”, *Capítulo*, núm. 56, 1985, pp. 337-360. En línea.
- \_\_\_\_\_, “La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos (II)”, *Capítulo*, núm. 57, 1985, pp. 361-384. En línea.
- Rogers, Geraldine, “Zona de pasajes”, en *Raúl G. Tuñón, poesía y reportaje*, México, UNAM, 2020, pp. 11-29.
- Rosenberg, Fernando, “Leaving home. Cosmopolitanism and Travel”, en *The Avant-garde and geopolitics in Latin America*, Pittsburgh, PA, University of Pittsburgh Press, 2006, pp. 106-135.
- Said, Edward, *Orientalismo*, trad. de María Luisa Fuentes, Barcelona, Debolsillo, 2008. [1<sup>ra</sup> ed.: 1978].
- \_\_\_\_\_, *Cultura e imperialismo*, trad. de Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 1993.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988,
- \_\_\_\_\_, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1997.
- \_\_\_\_\_, “Crítica del testimonio: sujeto y experiencia”, en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y primera persona*, México, Siglo XXI, 2006, pp. 27-58.
- \_\_\_\_\_, “Roberto Arlt”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Sylvia Saítta (ed.), Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 215-236.
- Servelli, Martín, “‘De nuestro enviado especial’: la crónica periodística de viaje en los diarios *Crítica* y *El Mundo* (1920-1930)”, en Marcela Aguilar, Claudia Darrigrandi, Mariela Méndez y Antonia Viu (eds.), *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*, Santiago de Chile, Universidad Finis Terrae, 2014, pp. 247-269.
- Taboada, Hernán G.H., “Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1786-1920”, *Estudios de Asia y África*, 1998, vol. 22 (2), pp. 85-305.
- \_\_\_\_\_, *Un orientalismo periférico: nuestra América y el Islam*, México, UNAM, 2012.
- Terán, Óscar, “El primer antiimperialismo latinoamericano”, en *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.

Viñas, David, “Postfacio. Entre jorobados y gorilas”, en Roberto Arlt, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 2012, pp. 801.-821.