

Roberto Arlt y su obra teatral *África*: la dislocación de las identidades imposibles

Cristian Marcelo Mangiante (marcelomangiante@gmail.com)

Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER) – Universidad Católica de Santiago del Estero (UCSE).

Eje 3: Reconstrucción de experiencias de intervención profesional, activista o artística, etc.

Palabras clave: Arlt, *África*, identidades.

Los avances de los años 90 en el ámbito de los estudios culturales y de género, del psicoanálisis y de la teoría *queer* imprimieron un giro cultural y de género a las humanidades y las ciencias sociales que ha permeado a la crítica literaria. Así, la obra de Roberto Arlt pasa hoy por una era de re-deconstrucción. Se leen diferente sus textos "clásicos": lo que fue enaltecido, tiende a bajar: Elsa Drucaroff (1998) descubre un Arlt misógino en las *Aguafuertes Porteñas*, Tania Diz (2011) un Arlt falogocéntrico en *Los siete locos*. Pero también se reevalúan sus textos antes considerados "menores"; lo que estuvo siempre abajo, tiende ahora a subir, a ser mejor visto y valorado: Rita Gnutzmann (2002) elogia los cuentos de *El criador de gorilas*, Mariela Rodríguez (2003) las aguafuertes patagónicas, etc. Pero el giro crítico sobre la obra de Arlt no es algo que esté terminado, sino un proceso al que le quedan varias intervenciones pendientes. Para dar un ejemplo: si descontamos una mínima referencia preparada en 1968 por Mirta Arlt, hija de Roberto, para el tomo 1 del Teatro Completo de Roberto Arlt, hay una obra, *Prueba de amor*, que, hasta donde sé, no ha sido analizada por ningún crítico aún, pese a que Arlt es uno de los autores más estudiados de la literatura argentina y pese a la tendencia que, como decía, existe en la actualidad a ampliar el corpus arltiano considerado digno de análisis. *Prueba de amor* es la obra teatral más breve del dramaturgo, cuentista, novelista y periodista porteño. Yo espero escribir una crítica de esa obra muy pronto. Mientras tanto, quiero apuntar un par de cuestiones notorias de *Prueba de amor* y luego me enfoco en *África*:

Arlt plantea en este drama una suerte de duelo dialéctico entre el factor dinero y el factor amor en el marco de las relaciones de pareja de la época en que escribe la pieza teatral, que es de 1932. De cuál elemento predomine depende qué tipo de vínculo va a unir o separar a los personajes. La relación de domesticidad (tradicional y hegemónica, heteronormativa y falogocéntrica, burguesa y cristiana) es posible cuando lo que cuenta es el dinero y se sostiene mientras lo que ordena la relación es el dinero. La relación de amor, en cambio, sólo es posible, sólo emerge, cuando el dinero es accesorio o no existe. La relación entre dos personas perdería todo carácter –se perdería, se terminaría– cuando ni el dinero ni el amor son ya los principios organizadores, aunque pueda haber todo el dinero o el amor del mundo del lado de uno u otro de los personajes. Pero lo novedoso no es este esquema, bastante clásico a decir verdad. Lo novedoso es que en la literatura de Arlt, y es notorio en *Prueba de amor*, las identidades de los personajes no derivan de ninguna presunta esencia sino que se producen por completo por imperio del vínculo y que son radicalmente performativas: en el lapso de un par de acciones y de unas pocas líneas de diálogo, de un instante al siguiente, Frida y Ginter transitan por tres escenarios muy diferentes: se vinculan con frialdad y cálculo, primero; se aman con devoción y arrebató, a continuación; y se desprecian y separan sin vuelta atrás,

después. Lo que los devasta y humilla (no a uno, sino a ambos, al personaje masculino tanto como al femenino) no son los avatares de la sexualidad en sí, lo físico-genital de lo sexual, sino eso que, con términos de Foucault, llamamos *la voluntad de saber*. Es la necesidad de establecer la verdad de un deseo y de un placer, de obtener la prueba que certifique, de manera indubitable y definitiva, una identidad sexual y de género lo que marca el sino trágico de ambos. Esta auténtica obsesión moderna siempre se frustra por la condición performativa y situada —esto es: nunca definitiva— de las identidades y las identificaciones. Pero el problema no atañe sólo al objeto del conocimiento, ¡demasiado escurridizo y cambiante! sino también al sujeto: la historia de la sexualidad occidental moderna, del siglo XVII hasta hoy, ha mostrado que la pasión por develar la verdad del sexo acabó por develar el sexo de la verdad. Es imposible fijar un punto cero, una exterioridad desde donde verificar quién ama a qué o a quién y si lo hará por siempre o no. No es sólo que el conocimiento y su sujeto son siempre sexuados sino, más radicalmente: es porque son sexuados antes que cualquier otra cosa, que pueden ser conocimiento y sujeto. Entonces, proponerse obtener pruebas de amor es iniciar una empresa aporística, imponerse una meta imposible de alcanzar en el marco de nuestra civilización occidental, moderna y falocrática. La obra lo ilustra a cabalidad.

Prueba de amor es una tragedia y es una obra realista. *África*, en cambio, es una farsa y tiene momentos delirantes, propios del grotesco modernista, claramente anti-realista y más cerca de lo cómico que de lo trágico. Contra la imagen común que se tiene de él, Arlt fue un autor multifacético y diverso, más experimental cuanto más consagrado; no un autor encadenado a tres o cuatro obsesiones, a dos o tres estilos y a uno o dos discursos.

África, escrita seis años después que *Prueba de amor*, en 1938, también presenta identidades desesencializadas y performativas. Performativas a tal extremo que dejan de ser verosímiles. La obra, que cuando no fue ignorada fue denostada por la crítica del siglo XX, —que le achacó inverosimilitud, pintoresquismo, desajustes argumentales, etc.— empieza a ser reivindicada ya en el siglo XXI. La han realizado Luis Facelli (2001) y Jorge Dubatti (2006), aunque por motivos opuestos: Facelli sostiene que los analistas no supieron apreciar en ella la continuidad del tono irónico de piezas anteriores; Dubatti, en cambio, deplora que los estudiosos no hayan comprendido la discontinuidad desoccidentalizante de *África* frente a la obra dramática previa de Arlt. Y ve en esta obra rasgos que colocan a Arlt como un precursor del pensamiento decolonial y la postcolonialidad.

Ningún autor o autora hasta ahora ha realizado un estudio de *África* con perspectiva de género o queer. Es llamativo. Es todo un síntoma, también, que ni siquiera Facelli o Dubatti se refieran al rasgo que, en nuestra opinión, es el más sobresaliente y perturbador de esta pieza teatral. En *África* la historia la cuenta un ciego, llamado Baba; hay tres asesinos mudos, cuyos nombres se desconocen; hay un freidor de pescado que espía para los franceses que tiene un solo brazo; hay un negro llamado Menelik y Marruecos, donde se ambienta la obra, no es un país del África negra sino del África árabe; hay un rengo, Hussein el Cojo; hay una criada, Menana, que es matada por su traición pero también por ser turca; hay un castrado, Salem, que en el cuarto acto se traviste y en el quinto resulta que además es tuerto; y hay un vendedor de especias, Ganan, que es jorobado doble, de pecho y de espalda.

Eve K. Sedgwick, en su clásico libro *Epistemología del clóset* (1993), establece que la imagen del clóset o armario, si bien describe más plenamente a la identidad homosexual que a cualquier otro tipo de identidad de género, también es válida para representar muchas identidades modernas que padecen una u otra forma de opresión: es la situación de opresión la que empuja al individuo sexuado adentro del armario. Un individuo judío, gitano, indígena,

habitando en sociedades que no sean, respectivamente, judías, gitanas, indígenas, más de una vez se verán compelidos a camuflar o negar sus “raíces” familiares, étnicas, comunitarias... Un anarquista precisará a menudo un clóset ideológico. Pero la figura del armario es válida sólo para aquellas identidades capaces de aprovechar la coartada que el mismo provee ante la hostilidad del medio. Las identidades instituidas como abyectas con base a criterios de sexo, raza, edad, estatura, peso o menoscabos físicos suelen correr, respecto a las demás, por ser evidentes, con la desventaja extra de no poder contar con el clóset como aliado.

Exceptuando a la criada, que podría encubrir su origen turco¹, todos los personajes de *África* forman parte del universo de los excluidos del clóset identitario. Una interpretación ideológicamente correcta para tanta mutilación y deformidad constantes podría ser: Arlt quiere mostrarnos a los que no pueden disimularse en ningún clóset, enrostrarnos a los que están a la vista aunque no los queramos ver. Quienes han clasificado a Arlt como un autor cercano a Boedo, filoizquierdista, proclive a la literatura realista y de denuncia social podrían sostener esta hipótesis. ¿Pero será eso? Porque Ganan, el jorobado dorsal y pectoral, ¿no es, acaso, un personaje imposible? Porque Hussein el Cojo al relatar el origen de su renguera declara: “Yo no nací cojo. Hasta la edad de 8 años mis piernas eran rectas como los colmillos de un elefante”... y los colmillos de los elefantes, se sabe, son curvos, al menos en nuestro sistema de referencias; con lo que el parlamento, el personaje y su supuesto padecimiento resultan inverosímiles. Porque Baba, el ciego, antes de contar su historia a la puerta del templo, a la intemperie, pregunta a sus oyentes si es de día o de noche, pero también si hace frío o calor, si llueve o está ventoso... y Baba es ciego, nada menos, nada más.

Un clóset puede ser un escudo, pero también puede causar asfixia. Unos pueden esconderse dentro del armario, otros se esconden afuera: los personajes de *África* son asimétricos, en múltiples planos. En ellos, la deformidad, el desvío... o bien no es tal, o bien es más de lo que es, es un desvío en segundo grado; por ejemplo: es una segunda torsión sobre piernas ya torcidas, o es una jiba con contrajiba, un ciego es más ciego que un ciego. Arlt no vacila en burlarse de los rengos (como Astier en *El juguete rabioso*), o de los jorobados (como novio y novia en *El jorobadito*), pero también los redime, porque, a fin de cuentas, ninguno de sus personajes sufre de manera efectiva y duradera su rareza (la doble jiba, paródicamente, reintegra la esbeltez; el ciego no ve ni tiene tacto pero sabe todo sobre aquello de lo que nadie sabe nada); incluso, suelen sacar ventaja de su condición, nunca real por completo, nunca del todo fingida. Los condenados son condenados, pero también salvados en *África*, como no llegan a serlo en las novelas ni en los cuentos ni en las aguafuertes ni en otros dramas. Así la identidad no es un sí-mismo. Es una otredad. Es cualquier otra cosa menos el sí-mismo de la cosa. Quien sale del clóset no revela lo que es, porque ya es otro ser afuera; y quien entra al clóset no es alguien que se oculta sino una otra identidad, encubierta.

Respecto al juego específico de las identidades sexuales y de género: un personaje, Hussein el Cojo, cuando una golpiza en *los pies* dejó lisiadas *sus piernas* quedó, a la vez, impotente; y cuando se sane de un padecimiento se curará del otro; esta concurrencia es imposible en el marco de una cultura falocéntrica, pero podría ser consistente con una cultura que erige a las piernas o los pies como órganos centrales de la sexualidad o con cualquier formación cultural rizomática, abierta a conexiones impensadas y desjerarquizadas. Hussein

¹ Nótese que, mientras los connacionales de Arlt solemos, aún hoy, llamar “turco” a cualquier árabe, en la obra teatral la distinción entre quienes pertenecen a uno u otro pueblo llega a justificar la vida o la muerte. Arlt exaspera la diferencia con la intención de amonestar esa pauta cultural, dechado de ignorancia, que encierra desde una periferia de Occidente a distintos pueblos “de Oriente” en el mismo clóset.

el Cojo es el ejemplo por excelencia de esta deriva que se hace impredecible de la mano del milagro eventual, pero también a causa de una realidad expandida que permite conexiones y fugas que serían imposibles en el contexto de una fábula occidental-racionalista.

En la obra cada personaje juega un rol aparente u oficial y otro rol oculto o clandestino, ligeramente más auténtico: los traidores juegan a la lealtad, los leales se hacen pasar por traidores. A la vez, cada conversación es, normalmente, dos conversaciones simultáneas: la que se hace en voz baja, como de contrabando, transmitiendo la información que importa, y la que se hace a viva voz, tan ecuánime y honorable como impostada.

Llamo la atención sobre otro personaje, Salem: en un momento es tuerto, en otro es travesti y –de principio a fin de la obra– es castrado: de Beauvoir (1949) denunció que en el capitalismo moderno la mujer es una mediación entre el varón y el castrado; pero Salem cumple en *África* el papel de encarnar la crisis del paradigma heteronormativo binario y dicotómico y de mediar (es más, de operar una cierta reconciliación) entre las figuras femeninas y masculinas.

Beatriz Preciado, en el *Manifiesto Contrasexual*, relata cómo desde la década de 1950 se ha ido desarrollando una tecnología médica y psiquiátrica para intervenir quirúrgica y discursivamente sobre los cuerpos de los recién nacidos apuntando a reforzar la civilización heteronormativa y el imperio del pene. El nuevo absolutismo masculinista es tal que permite desde hace más de cuarenta años a quienes nacen con pene convertirlo con éxito en vagina, pero aún es penoso –funcional y estéticamente– el resultado de las operaciones que buscan formar un pene donde la ciencia y la biopolítica se chocan con una vagina. El escándalo, que el heterosexismo patriarcalista no puede soportar por un lapso mayor a los 18 meses, lo constituyen los niños intersex, aquellos que no pueden adscribirse por la simple observación de sus genitales a uno de los solamente dos sexos (y solamente dos géneros) que contempla el imperativo heteronormativo hegemónico. Hay que operar. Erradicar lo que sobra, reformar lo que queda. En este contexto, autores como Barthes (2004) y Cixous (1975) han ensayado distintas maneras de salir de este tiránico modelo de producción de genitalidad e identidad. Cixous, quien afirma que el pensamiento falocéntrico perjudica no sólo a las mujeres sino también, en menor medida, a los hombres, propone una escritura que llama bisexual: se trata de un modo de inscribir en la página y en la vida no tanto la igualdad ni tampoco la diferencia sino la multiplicidad, pero sin buscar una ficticia completud –representada, para ella, por la figura ovidiana del hermafrodita–. Barthes también considera y relega la figura del hermafrodita, pero encuentra en la del andrógino la forma que representa la comunión de los contrarios, esa que la cultura heterosexista falocéntrica necesita conjurar en beneficio de la reproducción de la desigualdad capitalista. El andrógino no estaría marcado por la genitalidad ni la reproducción: mientras el hermafrodita representa lo animal-literal-genital, el andrógino, según Barthes, realiza el pasaje a la metáfora, lo humano y el misterio.

Quiero señalar que hay en Arlt, antes de que escriban Barthes y Cixous, antes de que se empiece a desarrollar una tecnología específicamente médica para moldear los sexos y los géneros como la que describe Preciado, una búsqueda de producir identidades sexuales que dinamiten el reino de la lógica binaria falocrática. Y testimonio de esta búsqueda son personajes como el Astrólogo de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* y también Salem, el castrado, travesti, tuerto de *África*. Un dato sobre Salem: mientras los demás se arrastran cegados por el deseo hacia un destino que les resulta inescrutable, el castrado es el único personaje en *África* que conoce el deseo de los demás y saca partido de esta capacidad de ver, capacidad que sólo él tiene porque sólo él ha dejado de ser un ser deseante. La obra no revela

cuándo ni cómo fue castrado Salem. Sí sabemos que el Astrólogo de las novelas fue mutilado por una granada. En 1929, cuando se publica *Los siete locos*, todavía sin el arsenal que la medicina y la psiquiatría a través del doctor Money le proveerían a la maquinaria de la violencia sexual y de género de la modernidad tardía, Arlt debió echar mano a un método más rústico, pero igual de violento, para inscribir en la cultura y la literatura argentinas una identidad sexual distinta y discordante: no la identidad que habría querido la cultura de la tiranía de los penes sino la que instala la más rotunda renuncia a dicha tiranía. Una identidad, por otra parte, menos ingenua que las que luego bocetarían Barthes o Cixous y más foucaultianamente atravesada por la materialidad del poder. Una identidad que la crítica, los espectadores y los lectores ignoraron, despreciaron y extirparon del catálogo de las identidades posibles y legítimas como se extirpa hasta la actualidad, bisturí mediante, toda forma intersexual de vivir y de hacer obra.

Una primera lectura de África con perspectiva de género –la nuestra– constata: Los personajes de esta farsa son, de modo simultáneo y contradictorio, cuerpos: a) desorganizados, sin órganos (Deleuze-Guattari, 1975; Preciado, 2011); b) sinestésicos: sus sentires están *fuera de lugar, dis-locados*; c) deformes, asimétricos e indisciplinados; y d) engañosos, falsos, traidores: no son lo que son, no tienen identidad, son otredades radicales. *África*, en tanto operación de desoccidentalización, no es una orientalización (Said, 1980). Las normas del eurocentrismo falocéntrico dominante son violentadas una y otra vez por esos personajes marginales y desobedientes y por una trama teatral análoga. Destotalizadas, despojadas de la centralidad desde la cual podían ser articuladoras de diferencias, las normas euro y falocéntricas son devueltas al estatus de particularidades, como unas diferencialidades más entre otras diferencialidades cualesquiera (Laclau, 1990). Los mutilados, torturados, violados, esclavizados, abyectos conquistan su (no-) identidad destruyendo y desvirtuando los símbolos, costumbres, mitos, lógicas narrativas occidentales, cristianas y falocráticas. Pero lo extraordinario es que Arlt no articule una nueva hegemonía política, religiosa ni sexo-genérica: ningún nuevo significante se postula como el legítimo, positivo, originario, pleno, central; deja de haber un referente-parámetro a partir del cual medir las distorsiones, desvíos, perversiones (Foucault, 1976). Así, quedan ilimitadamente legitimadas todas las identidades sexuales, de género, culturales y políticas posibles.

Para Stuart Hall la identidad se construye a través de la exclusión violenta, *a través de la diferencia, no a pesar de ella* (Hall, 2003). En *África* cada personaje ejerce algún tipo de violencia y primero ha padecido esa misma u otra forma de violencia; la mayoría de las veces la violencia es evocada por los personajes pero la venganza de Hussein contra Mahomet no se relata: tortura y mutilación aparecen escenificadas. La violencia y el desprecio hacia los símbolos, las costumbres y creencias de los occidentales y cristianos, en *África*, lejos de ser simples muletillas, elementos de color o ambientación, son componentes identitarios nodales y necesarios. De los personajes. Y de la obra. Los mutilados, los torturados, los violados, los esclavizados, los abyectos teatralizan, ensayan, realizan en *África* su venganza y a través de ella llegan a afirmar y negar su identidad, a salvarse y a condenarse.

Cixous, la filósofa feminista argelina, comparó lo femenino y el África: a ambos, dijo, les cabe por igual el apelativo de “continente negro”: tanto lo femenino como lo africano tienden a constituirse más que como polos subordinados u ocultos como la alteridad absoluta, lo siniestro, lo diabólico; en fin, como el límite mismo de la masculinidad y de Occidente (Cixous, 1975). Tanto para ella como para el Arlt de esta obra teatral, el África no es un lugar, es un concepto. “África es la luna”, escribió Arlt en una aguafuerte marroquí, metaforizando la otredad por antonomasia, lo que no tiene lugar en la Tierra. África es el lugar de lo partido,

lo dis-locado, lo no idéntico, lo sin sí-mismo, lo que es imposible en este mundo y que, sin embargo, ES.

Adelantado a los planteos feministas de su tiempo, Arlt no desplegó tramas que plasmaran la integración de los opuestos ni el respeto a la diferencia sexo-genérica sino una verdadera multiplicidad sexual (Deleuze, op.cit.), una performatividad situacionista radical de las identidades (Butler, 2006) y una biopoliticidad absoluta de los cuerpos (Preciado, op.cit.). El falogocentrismo de la crítica literaria de casi todo el siglo XX nunca pudo descubrir, pero sí encubrir, en *África* una de las facetas más asombrosas de Roberto Arlt como autor: la de un dramaturgo precursor de la literatura *queer*. A 76 años del estreno sin pena ni gloria de *África*, si ustedes quieren aplaudir, que no sea a la ponencia, sino a la pluma de Arlt.

Referencias bibliográficas

ARLT, Mirta (1968): “Valoración crítica” de *Prueba de amor* y “Valoración crítica” de *África*. En: Teatro Completo. Tomo 1. Editorial Schapire, Buenos Aires.

ARLT, Roberto (1968): *África*. En: Teatro Completo. Tomo 1. Editorial Schapire, Buenos Aires.

ARLT, Roberto (1968): *Prueba de amor*. En: Teatro Completo. Tomo 1. Editorial Schapire, Buenos Aires.

BARTHES, Roland (2004): *Lo neutro*. Paidós, Barcelona.

CIXOUS, Hélène (1975): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, Barcelona.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI (1975, 1997): “Rizoma. Introducción”. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos, Valencia.

DIZ, Tania (2011): *Imaginación falogocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli*. Tesis doctoral. Versión digital disponible en:

http://www.flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/4114/2/Imaginacion_falogocentrica_y_feminista_Tania_Diz.pdf (vista: 07-09-2014).

DUBATTI, Jorge (2006): “Teatro independiente y pensamiento alternativo: traducción del otro y metáfora de sí en *África*, de Roberto Arlt”, en: Biagini, Hugo: El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: obrerismo y justicia social (1930-1960), Biblos, Buenos Aires.

FACELLI, Luis. A (2001): “África (1938): exotismo, parodia, alteridad”. En: Cuadernos de Teatro, no. 14 Teatro y Artes III, comp. Julia Elena Sagasetta, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

FOUCAULT, Michel (1976): *Historia de la sexualidad. Tomo 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores, México.

GNUTZMANN, Rita (2002): “*El juguete rabioso: Del aprendizaje a la escritura*”, en *Revista de Literaturas Modernas*, n° 32 – pp. 67-89, Mendoza.

HALL, Stuart (2003): “¿Quién necesita identidad?”. En: Hall, S. y Du Gay, P. (eds.): *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu, Buenos Aires.

PRECIADO, Beatriz (2011): “«Money makes sex» o la industrialización de los sexos”. En: *Manifiesto contrasexual*. Anagrama, Barcelona.

RODRÍGUEZ, Mariela (2003): “Una expedición a la “Frontera” a comienzos del siglo XX: La Patagonia en las crónicas de Roberto Arlt”. En: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 9, n° 19, p.153-180, julio de 2003.

SEDGWICK, Eve Kosofsky (1993): *Epistemología del clóset*, University of California Press, Berkeley.