



deSignis

ISSN: 1578-4223

info@designisfels.net

Federación Latinoamericana de
Semiótica
Argentina

Rai, Monika

Oriente en la gran pantalla. No-ciones del desierto en The Mistress of Atlantis, Morocco y
las Aguafuertes marroquíes.

deSignis, vol. 27, julio-diciembre, 2017, pp. 135-145

Federación Latinoamericana de Semiótica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066847014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Oriente en la gran pantalla. Nociones del desierto en *The Mistress of Atlantis*, Morocco y las Aguafuertes marroquíes. *Orient on big screen. Notions of the desert in The Mistress of Atlantis, Morocco and the Aguafuertes marroquíes*

Monika Raič

(pág 135 - pág 145)

En la obra de Roberto Arlt, la estadía en Marruecos marca un giro hacia el espacio “oriental” en la producción literaria. La meta de este artículo es rastrear algunas capas de los primeros textos sobre Marruecos, mostrando su vinculación con el cine contemporáneo. Examinaré la lectura general “orientalista” de las *Aguafuertes marroquíes* en comparación con las películas *La Atlántida* y *Morocco*. Así intento demostrar que la estrategia de Arlt al usar el imaginario cinematográfico va más allá de una simple instalación de dicotomía entre “oriente” y “occidente”. En mi lectura, los primeros textos sobre y desde el espacio y la cultura “oriental”-marroquí señalan las aspiraciones de Arlt de entender el mundo desde el extremo de lo totalmente ajeno y de ahí encontrar un modo de participación en los procesos del mundo, un modo de pertenecer a un mundo cosmopolita.

Palabras clave: literatura argentina y cine de los años 30, Roberto Arlt, orientalismo, desierto

This essay examines Roberto Arlt's first texts from Morocco, the *Aguafuertes marroquíes*, by comparing them to the 1930ies films *The Mistress of Atlantis* and *Morocco*. By taking issue with the general “orientalist” lecture of Arlt's text, I will show how the filmic plots and themes are intertwined. Thus, a more complex understanding beyond the mere dichotomy of “Orient” and “Occident” is needed. I argue that we can sense in these first texts Arlt's interest in processes of the world that go beyond a particular nation or culture and situate his work, from the world's peripheral position that Argentina is, in a cosmopolitan realm.

Keywords: Argentine literature and film of the thirties, Roberto Arlt, Orientalism, desert.

Monika Raič es asistente universitaria en el departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Innsbruck. Trabaja sobre 'Weltliteratur', cosmopolitismo y orientalismo, literatura latinoamericana del siglo XX, literatura francesa del siglo XIX, el cine de los años 1920-30 y fotografía. monika.raic@uibk.ac.at

Este artículo fue referenciado por la Univ. de Viena el 20/04/17 y por la UAB el 08/05/17

Durante los 14 meses como corresponsal en España entre febrero de 1935 y mayo de 1936, el periodista y escritor argentino Roberto Arlt cruza —sin haberlo planificado de antemano— la larga distancia entre Occidente y Oriente, atravesando el corto estrecho de Gibraltar hacia Marruecos. Ahí Arlt se queda tres semanas y escribe las “Aguafuertes” que envía directamente a Buenos Aires. El diario *El Mundo* publica su primer texto desde Marruecos el martes, 30 de julio de 1935, cambiando el suplemento geográfico “Aguafuertes españolas” por “africanas”. En la recopilación de las “Aguafuertes españolas”, el subcapítulo “Marruecos” reúne las “Aguafuertes africanas” editadas y cierra con el último texto desde Marruecos, “Salida de Tetuán”:

Tristeza de la noche en que Zoraida partió para el desierto. Estábamos en su casa con el novelista, un maestro, yo trabado en mi traje musulmán, la cabeza apoyada en el regazo de Rjmo, la que tiene los ojos del miedo. Y Axuxa besando tiernamente a Zoraida dejaba caer sus lágrimas porque Zoraida se iba al desierto. [...]

Al desierto que está lejos... al interior de África. Cruzada la zona de los oasis, Zoraida lejana.

Direcciones distintas de toda la rosa de los vientos. [...]

De todas las ciudades he partido contento, alborozado, por lo que esperaba conocer; pero cuando salí de Tetuán, tuve que mordirme los labios para no dejar escapar las lágrimas. Y cuando llegué a Ceuta, y me apoyé en el puente y miré las montañas de África, que ya no vería más, sufrí tan atrocemente que la gente que pasaba volvía toda la cabeza para mirarme. Y es que estaba mordéndome para no llorar. (Arlt 1990: 189)

El futuro le dará la razón: Arlt no volverá a ver las montañas de África. Muere sorprendentemente seis años más tarde en julio de 1942. Pero el viaje por Marruecos incita nuevos temas que dirigirán incisivamente su producción literaria. La escritura de Arlt cambia la escena de la urbe moderna de Buenos Aires al “Oriente”, imaginario y topos que hasta ahora no ha atraído mucha atención de la crítica literaria.¹ Ante todo no se han estudiado los textos “orientales” en comparación con el cine de los años 1920/30, que expone una gran cantidad de películas situadas en el ámbito “oriental” y que Arlt nombra directamente. Tal investigación resulta indispensable para entender dichos escritos de Arlt, ya que la imagen movida juega un papel significativo en su trabajo (Fontana 2009: 77). A lo largo de las diez *Aguafuertes marroquíes*², Arlt designa cinco películas demostrando su “imaginario iconográfico [...] grandemente influido por el Oriente que divulgaba la cinematografía hollywoodense” (Gasquet 2010: 273). Pero no solamente en evocaciones directas, sino también en ausencia de ellas podemos observar referencias a este imaginario. Así sucede en el párrafo citado, en el que Arlt a la vez narra su despedida de Marruecos y la de su amante Zoraida. Esta escena va a servir como punto de partida y ejemplo en este análisis.

El estudio *Orientalism* (1978) de Edward Said introdujo el “Oriente” como topos de la crítica literaria postcolonial, exhibiendo los modos de representación europeos coloniales sobre el Cercano Oriente. En el marco de su investigación, Said también presta

atención al desierto. Comparando las enunciaciones sobre el “Oriente” de Edward William Lane y François-René de Chateaubriand, Said destaca como la descripción y la caracterización del desierto “retreated into a position equating the Orient with private fantasy, even if that fantasy was of a very high order indeed, aesthetically speaking.” (Said 2003:176) Así, la posición que Chateaubriand toma es la de dominio sobre lo que no conoce: “[I]f the Judean desert has been silent since God spoke there, it is Chateaubriand who can hear the silence, understand its meaning, and—to his reader—make the desert speak again.” (Said 2003: 173) Esto abarca el argumento general de Said que indica que la esquematización del “Oriente” por el “Occidente” resulta de la relación dispar de poder entre los que pertenecen a la potencia colonial y los que son colonizados.

En el caso de las *Aguafuertes marroquíes* de Roberto Arlt observamos ciertas semejanzas y fuertes distinciones en cuanto al tratamiento del “oriente”. Para evaluar el significado de Oriente en los textos de Arlt, es necesario fijar por separado las partes que componen el topos “oriente”. Así va a ser posible demostrar que los textos de Arlt no presentan una simple derivación del modelo orientalista europeo, sino que plantean preguntas en el ámbito de lo universal a través del enfrentamiento con la cultura y el espacio ajeno. Inquirir en el topos desierto en los textos de Arlt presenta una tarea interesante, porque juega un papel importante en la despedida de la última “Aguafuerte” como demostraré en este artículo. De regreso a Buenos Aires, este topos también marca una dirección principal, tal como señalan los títulos de las obras de teatro *La isla desierta* (1937) y *El desierto entra a la ciudad* (1942).

EL DESIERTO: ETIMOLOGÍA E IMAGINACIÓN

La última “Aguafuerte marroquí” habla de la doble despedida. Zoraida, probablemente la amante de Arlt, va al desierto. Arlt, el protagonista y escritor del texto, se va de Marruecos, zona transitoria del desierto. No sabemos por qué Zoraida se va al desierto, ni qué significa irse al desierto o, como en el caso de Arlt, que significa abandonar la zona cercana al desierto.

Por lo tanto, una muy breve aproximación etimológica al término *desierto* rastreará las diferentes perspectivas occidentales³ sobre este espacio. El latín clásico diferencia en cuatro conceptos (en alemán “Begriffe”), lo que generalmente entendemos como *desierto*. Los términos *desertum*, *solitudo*, *arena sterilis* y *vastitas* enfocan más bien aspectos *funcionales* que efectos *evocativos*.⁴ Esto se debe al hecho de que el Imperio Romano, antes de las Guerras púnicas, no tuvo mucho contacto ni conocimiento del desierto más próximo en el Norte de África. Así, el latín ofrecía palabras prefabricadas para describir con *desertum* la desolación, con *solitudo* la soledad, con *arena sterilis* el seco estéril y con *vastitas* la vastedad o inmensidad como cuatro aspectos y sensaciones frente a este fenómeno (Lindemann 2000b, 89). Más allá de los diferentes significados y connotaciones, los términos marcan ya la importante diferencia de perspectiva: mientras *desertum* y *solitudinis* remiten a la posición del ser humano ante los fenómenos del desierto, *arena sterilis* y *vastitas* intentan dar características más o menos objetivas de las circunstancias fenomenológicas. También podemos ver una polaridad en la pareja *desertum* y *solitudo*: el primer término confronta el

ser humano con la desolación *en* el desierto; el segundo, con la soledad del desierto *interno*. En resumen, el latín clásico reúne en estos cuatro términos un concepto de negatividad. El desierto es el espacio de deficiencia, ausencia, es el espacio de todo lo que no hay y de todo lo que es desconocido, es la esfera de lo negativo por antonomasia y la esfera de lo forastero.

Recién el latín tardío incorpora el término *eremus* del griego antiguo ἐρημος (*erê-mos*). Con la quinta denominación no solo entra un concepto positivo, sino también la posición del hombre ante el desierto se transforma. El *locus eremus* deviene la oposición del *locus amoenus*. *Eremus* es el epíteto para los profetas bíblicos y describe la retirada intencional de lo mundano para un fin religioso, transcendental o metafísico.

Según este análisis etimológico, puede resumirse la relación entre el desierto y el ser humano en la cultura occidental antigua en tres relaciones: oposicional, antagónica o dependiente. (Lindemann 2000b: 94) En todos casos un individuo o un grupo se encuentra en *lucha* o en un tipo de *negociación* con el desierto. El significado “desierto” por eso demuestra una vinculación fuerte con la persona que habla y su posición de enunciación.

Para Agustín de Hipona, por ejemplo, el desierto es alegórico. La lucha del pueblo israelita en el desierto demuestra que el mundo entero es el desierto donde Dios examina la humanidad. El desierto carece de toda descripción funcional. Una nueva perspectiva funcional sobre el desierto surge recién en el siglo XIX después de la conquista de Egipto por Napoleón y la subsiguiente exploración del territorio, su historia y cultura. El “Viaje en Orient” se convierte en una actividad de moda que artistas, científicos y escritores burgueses emprenden en búsqueda de nuevos saberes y aventuras por tierras desconocidas y exóticas. Como demostró Edward Said en su análisis del “Orientalismo”, tomando como ejemplo la obra de Gustave Flaubert que ofrece un ejemplo paradigmático para esta percepción de lo ajeno: después de su viaje al “Oriente” con el fotógrafo Maxime Du Camp, Flaubert vuelve a trabajar el topos del desierto desde distintas perspectivas, por ejemplo en *La Tentation de saint Antoine* (1874) o *Salammbô* (1862), reconectando así sus trabajos previos con este espacio en *Rage et impuissance* (1836), *Mémoires d'un fou* (1836-38), *Smarb. Vieux Mystère* (1839) o *Novembre* (1842, Lindemann 2000a: 147). Con Flaubert, la perspectiva sobre el desierto cambia: en sus escritos él sube metafóricamente a las pirámides — como lo hizo de verdad y como demuestra la famosa fotografía de Du Camp — y de ahí mira el panorama del desierto como un lienzo blanco que llena con su imaginación. El espacio negativo se transforma en *paisaje*. El desierto ya no es el territorio desconocido e inseguro, porque la vista elevada asegura la fijación del campo, lo estabiliza a través de la imaginación.

Pero una fijación definitiva del topos del desierto es tan imposible como la fijación de sus dunas que migran con el viento. Por eso Deleuze y Guattari describen dos diferentes espacios (culturales), prestando las características del desierto:

L'espace lisse et l'espace strié, — l'espace nomade et l'espace sédentaire, [...] — ne sont pas de même nature. Mais tantôt nous pouvons marquer une opposition simple entre les deux sortes d'espaces. Tantôt nous devons indiquer une différence

beaucoup plus complexe, qui fait que les termes successifs des oppositions considérées ne coïncident pas tout à fait. Tantôt encore nous devons rappeler que les deux espaces n'existent en fait que par leurs mélanges l'un avec l'autre: l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié; l'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse. Dans un cas, on organise même le désert ; dans l'autre cas, c'est le désert qui gagne et qui croît ; et les deux à la fois. (Deleuze y Guattari 1980: 592)

PAISAJE CINEMATográfico

El último texto de Arlt sobre Marruecos cierra con observaciones sobre paisajes en relación con movimientos de personas y así, plantea preguntas sobre el desierto como espacio constantemente sometido al estrío y alisamiento. Zoraida va al desierto, más allá del oasis; Arlt, el protagonista de la “Aguafuerte”, se despide del continente africano; apoyado en el puente mira las montañas de África desde Ceuta, un punto geográfico significativo: en cuanto a un aspecto geográfico pertenece al continente africano, en cuanto al aspecto administrativo pertenece a España. Es una zona *trans*, una zona sometida al permanente estrío y alisado político y cultural. Una dinámica parecida se nota en el narrador ilocalizable, oscilando entre el recuerdo de la noche de dos despedidas y *planos cinematográficos*.

La técnica narrativa fílmica no es sorprendente. A lo largo de las diez *Aguafuertes marroquíes*, Arlt explica a sus lectores a través de evocaciones de imágenes cinematográficas o reticencias a películas contemporáneas reconocidas, lo que ve entre Tánger y Tetuán. En la aguafuerte “Tetuán, ciudad de doble personalidad”, por ejemplo, surgen dos indicaciones:

Y de pronto ... inesperadamente aparece:

Aquí... aquí está 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, emparada como un patio, con troncos de enredaderas clavados a lo largo de las puertecillas de los comercios. Está aquí, en Tetuán, con sus frescas siluetas vegetales y se llama la calle de los Tafirín. (Arlt 1990: 181)

Unas líneas y unos instantes narrativos más tarde:

Vagabundeo por las catacumbas celestes del arrabal moruno. [...] A veces, al volver bruscamente la cabeza, veo tres muchachas espiándome tras la punta de una puerta. Chillan al encontrarse con mis ojos, y las tres, sacándome la lengua, cierran la poterna con un recio golpe, y yo no me muevo; me quedo allí, sentado en el suelo, reposando de esa multitud de visiones estampadas en mi memoria, y que cuando esté lejos de África las recordaré como se recuerda la tenencia de un precioso tesoro que ahora paladeo con lentitud gozosa. 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! (Arlt 1990: 183)

Ambas películas cuentan variaciones del “amour fou” que se desarrolla en ciudades cercanas al desierto norteafricano. La presencia de la Legión extranjera y su trabajo en el desierto es otra semejanza.

La primera película que Arlt nombra, *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930), cuenta los sucesos amorosos en la ciudad marroquí Esauria. La película comienza con la entrada de la Legión extranjera que regresa de una misión en el desierto y cierra con su salida al mismo. En este marco de entrada y salida se desarrolla la historia de Amy Jolly (Marlene Dietrich), una cantante de cabaret, su novio, el rico pintor Le Bessiere (Adolphe Menjou) y el legionario Tom Brown (Gary Cooper) con quien Jolly tiene un romance. Al despedir a la Legión extranjera, Jolly decide dejar a Le Bessiere y seguir a Brown al desierto. Jolly se suma a la caravana de mujeres nómadas de la legión y desaparece con ellas en el desierto.

La Atlántida (en la versión original *Die Herrin von Atlantis*; en la versión inglesa *The Mistress of Atlantis*, Georg Wilhelm Pabst, 1932) comienza con un paratexto a modo de prólogo. Vemos a un científico frente a un micrófono de una estación de radio reportando sus investigaciones sobre la Atlántida. Los cuadros siguientes muestran al protagonista Saint Avit en una fortaleza de desierto escuchando el programa de radio que acabamos de ver siendo grabado. Desencadenada la memoria por los informes de la radio, Saint Avit cuenta a su compañero los sucesos de su estadía en la fortaleza desierta *Atlántida*, en la que él y su ahora muerto compañero Morhange fueron secuestrados. En esta fortaleza la reina Antinea seduce a los secuestrados y cuando se cansa de ellos, los asesina y guarda como momias. Pero Saint Avit consiguió escaparse y volvió a su batallón desde donde cuenta su experiencia en la Atlántida.

En el reportaje transmitido por radio desde un lugar en oposición a la fortaleza desierta, el científico supone que la isla mítica Atlántida, mencionada por Platón en el fragmento “Critias” de *La República*, no se encuentra en el fondo marino, sino que está oculta en el desierto y señala dos referencias sobre la naturaleza de los seres humanos o, de manera más abstracta, sobre los anhelos de naciones (imperiales). Dice:

Atlantis, an ancient dream of a lost continent, which techniques and culture are said to reach mythical dimensions, undiscovered up to date, but nevertheless it is there, it exists, it is even shown on old maps. But it will be useless to ask travelling officers for any information about it. But it exists of thousands of years in the *history of the world* and we know that these tenacious *human dreams* are always realized sooner or later. Troy was found; the Egyptian and Phoenician homes of culture were discovered. Atlantis will also be found. (Pabst, *The Mistress of Atlantis*, 1:30-2:34 min)

El conductor no explica solamente el interés, supuestamente “natural” del ser humano, de encontrar una historia que el tiempo ha cubierto con arena y el impulso de naciones imperiales de conquistar estas tierras por medio de la guerra. Él también añade que el ámbito de sueños (“ancient dream” y “human dream”) juega un rol importante en esta búsqueda. En el desierto los sueños pueden ser encontrados o realizados, pues las lo-

curas (amorosas) de Amy Jolly y Saint Avit pueden ser entendidas como entrega al espacio totalmente desconocido, a la esfera de lo ajeno y negativo total por no soportar la vida en el mundo actual. Por eso, en los últimos cuadros de ambas películas se ven sus cuerpos desapareciendo, fusionándose con el desierto y el horizonte.

ARLT: SALIENDO DEL CINE

Para relacionar las enunciaciones fílmicas con la despedida literaria de Arlt cabe destacar primero la semejanza del *plot*: en los tres casos se trata de un *amour fou* en un ámbito oriental y en el caso de las películas, la entrega del individuo al desierto en tiempos de guerra.⁵ También sería muy fácil encontrar corrientes “orientalistas” en la superficie: los tres casos trabajan con imágenes romantizadas, prefabricadas y con estereotipos de personajes de la sociedad árabe-islámica en los papeles secundarios. Pero, la construcción de ambas películas transmite más que un adorno “orientalista” que, por cierto, resalta a primera vista. El “orientalismo” saidiano no es sujeto del “human dream” y solamente una parte de la “history of the world”. Ambas películas se niegan a emitir mensajes explícitos coloniales o a reafirmar las jerarquías de represión europea sobre la colonia. Al contrario, Amy Jolly y Saint Avit como protagonistas occidentales son personajes afligidos, sin dominio de su razón o control de su imaginación, condición que se ve claramente en la entrega a la locura, esto es, al desierto. Son dirigidos por fuerzas y dinámicas del deseo que operan como motores del desarrollo narrativo y son opuestas a la cultura racional moderna de Occidente. Ambas películas demuestran la lucha del individuo con su propia identidad, “extraviado”, como describe Arlt a Saint Avit, en un territorio desconocido. En ambas películas el desierto es metáfora y alegoría en la que pesa no solamente la tradición que vimos en el excursus etimológico, sino también el “human dream” del individuo moderno. El locutor de radio conecta la Atlántida del fragmentario platónico “Critias”⁶ con el “human dream” y el llamado del desierto. Amy Jolly se despide del novio rico y se lanza al desierto, quitándose incluso sus zapatos finos, metáfora de la vida burguesa y occidental. El reencuentro de Saint Avit con el tuareg, quien fue su guardia en Atlántida, le convence internamente que sus alucinaciones no son manía, se acuerda de Antinea y sigue los pasos del tuareg al desierto.

Arlt, el protagonista de la aguafuerte *Salida de Tetuán*, quien anteriormente se había comparado con Saint Avit, contempla en sus últimas frases las “montañas de África” estando todavía en aquel continente. Transmite también el llamado del desierto, pero ya se encuentra en Ceuta, el lugar transitorio de África a Europa. Escenifica perfectamente el momento de decisión apoyado en un puente, metáfora para la conexión de un lugar con otro. Sigue el argumento emotivo, como los ejemplos cinematográficos, pero solamente hasta cierto punto. Arlt no se lanzará al desierto, sino que seguirá el consejo de su amigo escritor: “Es mejor que se vaya, si no se va a enredar aquí” (Arlt 1990: 189).

Para Arlt no se trata de enredarse o no, él no busca iniciarse como “orientalista” en la reproducción de clichés. Su texto intenta transmediar a su propia posición la búsqueda del “human dream” de los protagonistas occidentales en el espacio forastero y desconocido.

Si bien la solución del europeo occidental es el lanzamiento al desierto o de acuerdo con Said, la imposición de una cierta perspectiva y un cierto saber, la solución para Arlt es la distanciada, pero a la vez emotiva meditación desde el puente. Por eso la comunicación entre el discurso cinematográfico y el texto literario debe ser entendida en dinámicas *trans-mediales*. Arlt elige el discurso cinematográfico y evoca a Saint Avit, personaje e imagen memorizada, que le sirve como argumento para marcar la autenticidad de sus observaciones. El “yo” que habla en el último párrafo desde África es el de “acá y ahora”, es un yo fotográfico que Arlt adopta en el gesto fotográfico y lo transforma en ontología propia (Camenen 2012: 210).

El texto presta su valor testimonial a la imagen sin mostrar la imagen/fotografía, o como Barthes explica: “La photographie n’est jamais qu’un chant alterné de “Voyez”, “Vois”, “Voici”; elle pointe du doigt un certain vis-à-vis, et ne peut sortir de ce pur langage déictique” (Barthes 1980: 16). Arlt se aprovecha de esta inestabilidad de lo imaginario para sacudir la imaginación del desierto cinematográfico con su propia postura. El futuro lugar de enunciación de Arlt, eso es el del protagonista de su propio informe, no puede estar en el desierto porque ahí se pierden los trazos en la arena. Su posición es la metáfora Ceuta: el lugar transitorio de idas y vueltas, de las permanentes llegadas y partidas, de reescrituras y relecturas. Así, Arlt no le concede un significado claro al desierto como Said demuestra en su ejemplo sobre Lane y Chateaubriand, sino que organiza en el topos del desierto un espacio estético de permanente renegociación.

DESIERTO, “ORIENTE” Y MUNDO

Las *Aguafuertes marroquíes* a su vez invitan a una reevaluación de las películas *La Atlántida* y *Morocco*. Desarrollan su posición hacia el “oriente” a través de las sutiles disonancias de las películas bajo la capa “orientalista”, como vimos en el análisis del topos del “desierto”. Así, la estrategia narrativa aborda los aspectos del discurso “oriental” de forma ambivalente, desestabilizadora y a la vez subversiva. Esta técnica se ve claramente en el tratamiento del desierto, geografía inherente del imaginario oriental, en la atracción y el rechazo de la entrega al mismo como en los modelos cinematográficos —y mucho más en la clásica tradición literaria “orientalista”. También hemos visto que el desierto tiene una doble función: es lugar de la negación absoluta y lugar del deseo ilimitado, de la imaginación desencadenada. Pero más allá de los estereotipos etimológicos, según Nietzsche “El desierto crece”⁷ (Nietzsche 1889): así, la experiencia del desierto para los individuos de los años 1930 ya no es prefabricable. Por eso las películas cierran sin comunicar cual sería la función del desierto para los individuos.

Observamos también que el discurso orientalista no explica de modo satisfactorio las diferentes dimensiones estéticas y narrativas. Ni en el caso de las películas ni en el de las *Aguafuertes marroquíes* una lectura simplemente “orientalista” tomaría en serio las referencias sutiles que operan en contra de la corriente imperial, racional o particular, individual. Si entendemos la entrega al desierto en las películas como negación del mundo bélico, imperial, moderno, colonial, la decisión por el desierto funciona como apertura

a un nuevo mundo que los protagonistas no pueden imaginarse desde el punto del que parten. En este caso, el desierto tiene las características de “world” como Pheng Cheah lo entiende. Es un “spiritual intercourse, transaction, and exchange aimed at bringing out universal humanity [...], a form of relating or being-with [...] an ongoing, dynamic process of becoming, something continually made and remade rather than a spatial-geographical entity.” (Cheah 2008: 30). Según Cheah:

Literature creates the world and cosmopolitan bonds not only because it enables us to imagine a world through its powers of figuration, but also, more importantly, because it arouses in us pleasure and a desire to share this pleasure through universal communication. Literature enhances our sense of (being a part of) humanity, indeed even brings humanity into being because it leads to sociability. (Cheah 2008: 27)

En esta función específica de la literatura – y del cine, debemos añadir – los protagonistas se entregan al desierto para ser parte de la humanidad en vez de ser parte de su mundo particular que es su clase social o su nación. El desierto invita a sumergirse en el territorio rizomático a escala universal. Arlt entendió que el desierto más que otro espacio funciona como lienzo para la imaginación insensata, deseo de lo que no es, pero puede ser más allá de la nada. Por eso el escritor y protagonista de la “Aguafuerte” no se entrega al desierto en persona. Trabaja esta apertura imaginaria en sus futuros textos, intentando demostrar lo universal humano que no se puede ver. “[S]ince one cannot see the universe, the world, or humanity, the cosmopolitan optic is not of perceptual experience” (Cheah 2016: 3). La óptica cosmopolita se basa en una experiencia imaginaria.

Como su escritura no pertenece al canon europeo, Arlt tiene que buscar su lugar en un ámbito cosmopolita que incorpora lo marginal, una literatura cosmopolita marginal que “enhances our sense of (being a part of) humanity, indeed even brings humanity into being because it leads to sociability” (Cheah 2008: 27). La distribución de películas de Hollywood y Weimar a partir del siglo XX es una contribución importante para la óptica cosmopolita de Arlt. Además, los aspectos performativos del teatro jugarán un papel importante en la composición de ese mundo imaginario alternativo en su obra. Porque como la imagen aporta una comunicación universal de la que la literatura carece y viceversa, la representación dramática, además, incorpora lo que uno *sueña* y consigue demostrar en escena en momentos irrepetibles.

NOTAS

1. Axel Gasquet es el primero en estudiar en conjunto los “escritos orientales” de Arlt en el capítulo “Ficción morisca y africana de Roberto Arlt” de su libro *Oriente al Sur* (2000: 269).
2. En este trabajo hago referencia a los textos reeditados que muestran revisiones importantes en comparación con las *Aguafuertes africanas*, publicadas en *El Mundo*. Las denomino, por lo tanto, *Aguafuertes marroquíes*. La reedición tampoco contiene las fotografías que Arlt sacó durante su estada en Marruecos y que se publicaron en *El Mundo* entre 1935 y 1936.
3. No cabe en este artículo la exposición de la perspectiva del desierto en la cultura árabe musul-

mana. Para complementar el tema, Marco Schöller examina sus rasgos en el ensayo “Wüstensöhne wider Willen. Zum Bild der Wüste in der arabisch-islamischen Kultur der Vormoderne”; en: Schmitz-Emans, M. y Lindemann. U. (2000) *Was ist eine Wüste. Interdisziplinäre Annäherung an einen interkulturellen Topos*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

4. Sigo completamente en esta sección el análisis etimológico de Uwe Lindemann, traduciendo y parafraseando los resultados de su amplia y completa investigación; véase Lindemann (2000b); Schmitz-Emans y Lindemann (2000).

5. Arlt menciona varias veces de pasada la tensión política internacional del año 1934 también desde Marruecos: “Agentes de la policía internacional espían los rostros de puntos turbios (Arlt 1990: 173).

6. Rastrear el complejo modelo de la guerra entre Atenas y Atlantis que Platón plantea y que recorre analógicamente la trama de *La Atlántida* excede el marco de este artículo. Cabe destacar que Atenas como “polis ideal” se construye a través de la guerra con Atlantis, una “huge island outside the Mediterranean [that] had extended their rule inside that sea, as far as Italy to the north and Egypt to the south” (véase Annas, J. (2011) “The Atlantis Story: the Republic and the Timaeus”; in: McPherran, M. *Plato's Republic: a critical guide*. Cambridge University Press, 53). Una isla y “nación” que después de su derrota es ilocalizable y se convierte en mito.

7. Versión original: „Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt...“ (Nietzsche 1889: 2).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arlt, R. (1990) *Obras Completas. Tomo III. Aguafuertes españolas. Marruecos*. Buenos Aires: Planeta.

Barthes, R. (1980) *La chambre claire*. Paris: Galimard.

Camenen, G. (2012) *Roberto Arlt : Ecrire au temps de l'image*. PU Rennes.

Cheah, P. (2008) “What Is a World? On World Literature as World-Making Activity”; en: Daedalus, Vol. 137, No. 3, *On Cosmopolitanism*, 26-38.

— (2016) *What is a World. On Postcolonial Literature as World Literature*. Duke University Press.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1980) *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.

Fontana, P. (2009) *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería.

Gasquet, A. (2010) *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.

Lindemann. U. (2000a) *Die Wüste. Terra incognita. Erlebnis. Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*. Heidelberg: C. Winter.

— (2000b) “Passende Wüste für Fata Morgana gesucht. Zur Etymology und Begriffsgeschichte der fünf lateinischen Worte für Wüste”; en: Lindemann, U. y Schmitz-Emans, M. (2000) *Was ist eine Wüste. Interdisziplinäre Annäherung an einen interkulturellen Topos*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Nietzsche, F. (1889) *Dionysos-Dithyramben*. Digital version of the German critical edition of the complete works of Nietzsche. ed. Colli. G. and Montinari, M. <http://www.nietzschesource.org/#eK-GWB/DD> (10.08.2017)

Said, E. (2003) *Orientalism*. London: Penguin.

PELÍCULAS

La Atlántida (1932), Dir.: Georg Wilhelm Pabst.

Morocco (1930) Dir.: Josef von Sternberg.