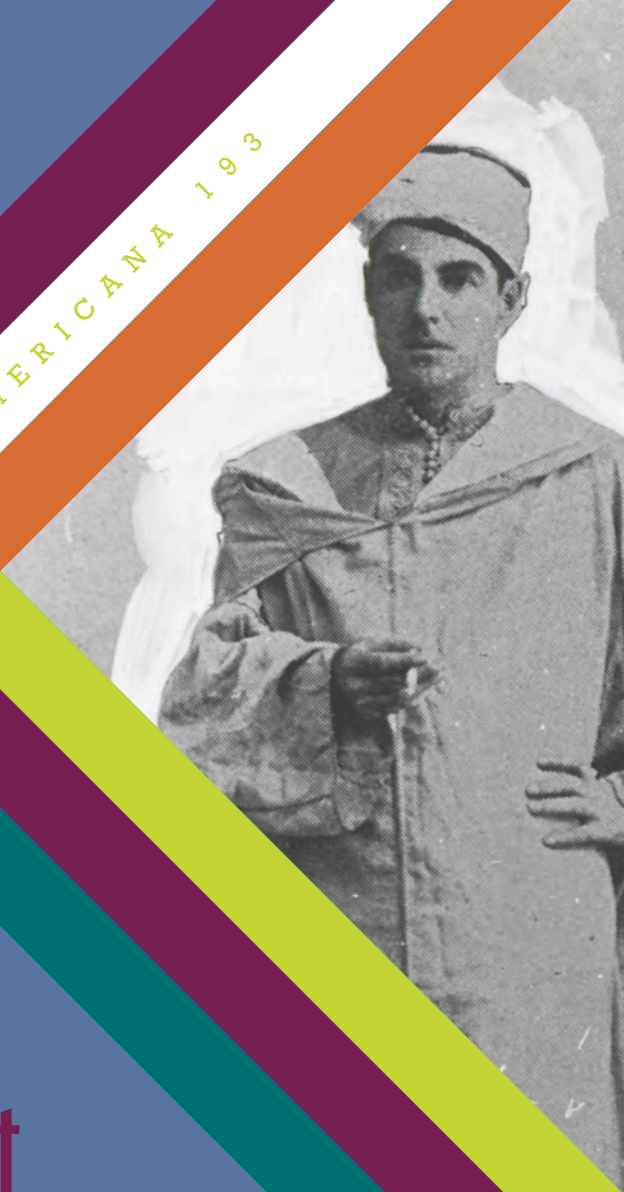


BIBLIOTHECA

IBERO-AMERICANA 193



# Roberto Arlt

## África

Edición crítica, lecturas y material

FRIEDHELM SCHMIDT-WELLE (COORD.)

Roberto Arlt

## **África**

Edición crítica, lecturas y material  
Friedhelm Schmidt-Welle (coord.)



BIBLIOTHECA IBERO - AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano  
Fundación Patrimonio Cultural Prusiano  
Vol. 193

Consejo editorial de la colección

Peter Birle (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)  
Sandra Carreras (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)  
Ulrike Mühlshlegel (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)  
Héctor Pérez Brignoli (Universidad de Costa Rica, San José)  
Janett Reinstädler (Universität des Saarlandes, Saarbrücken)  
Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)  
Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Nikolaus Werz (Universität Rostock)

Roberto Arlt

# África

Edición crítica, lecturas y material

FRIEDHELM SCHMIDT-WELLE (COORD.)

Iberoamericana • Vervuert

2023

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Para más información consulte:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Los términos de la licencia Creative Commons para la reutilización no se aplican a ningún contenido (como gráficos, figuras, fotos, extractos, etc.) que no sea original de la publicación de acceso abierto y puede ser necesario obtener un permiso adicional del titular de los derechos. La obligación de investigar y obtener el permiso corresponde exclusivamente a la parte que reutiliza el material.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.cedro.com](http://www.cedro.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

© Iberoamericana 2023  
c/ Amor de Dios, 1  
E-28014 Madrid

© Vervuert 2023  
Elisabethenstr. 3-9  
D-60594 Frankfurt am Main

[info@ibero-americana.net](mailto:info@ibero-americana.net)  
[www.iberoamericana-vervuert.es](http://www.iberoamericana-vervuert.es)

ISSN 0067-8015  
ISBN 978-84-9192-378-7 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-96869-488-7 (Vervuert)  
ISBN 978-3-96869-489-4 (e-book)

Depósito legal: M-27324-2023

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968694894>

Diseño de la cubierta: Rubén Salgueiros

Foto de la cubierta: Roberto Arlt. *Autorretrato*. Legado Arlt en el Instituto Ibero-Americano, Berlín.

Impreso en España

# Índice

## I. Introducción

Un legado rabioso: mecanoscritos, cartas, fotografías y colecciones diversas. El Legado Arlt en el Instituto Ibero-Americano de Berlín <i>Friedhelm Schmidt-Welle / Gregor Wolff</i>	9
---	---

## II. El texto

Texto y representación: génesis de escritura y problemas textuales de <i>África</i> <i>Juan Pablo Canala</i>	23
Criterios utilizados para esta edición	43

## III. Roberto Arlt

<i>África. Drama en cinco actos y un exordio oriental</i> [Establecimiento del texto y notas, Juan Pablo Canala]	47
---	----

## IV. Lecturas

<i>África es la luna, pero está en Buenos Aires</i> <i>Sylvia Sáitta</i>	149
"Todo es posible en este mundo". Representación entre particularismo y universalismo en el drama <i>África</i> de Roberto Arlt <i>Monika Raič</i>	173

## V. Material (aguafuertes y cuentos)

Roberto Arlt, "Aguafuertes africanas"	209
Roberto Arlt, cuentos:	223
"Rahutia la bailarina"	225
"Historia de Nazra, Yamil y Farid"	235
"La aventura de Baba en Dimisch esh Sham"	241

## **VI. Material (fotografías)**

Roberto Arlt, fotografías del viaje por España y el norte de África  
(selección)

253

**I.**

## **INTRODUCCIÓN**





# Un legado rabioso: mecanoscritos, cartas, fotografías y colecciones diversas

El Legado Arlt en el Instituto Ibero-Americano de Berlín

Friedhelm Schmidt-Welle / Gregor Wolff

*Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz*

Roberto Arlt, el eterno perdedor: viviendo siempre en condiciones económicas precarias, como obrero temporal, empresario, periodista, inventor fracasado y autor de prosa y obras de teatro no comprendidas. Así se quería ver a sí mismo, él mismo promovió este mito. Olvidado después de su temprana muerte, un escritor marginal de la historia de la literatura y el teatro argentinos. Roberto Arlt, el ícono: fundador de la moderna novela argentina de la metrópolis, autor de teatro internacionalmente reconocido, laureado por la crítica como uno de los más importantes escritores argentinos del siglo xx, una figura de la misma talla que Jorge Luis Borges o Julio Cortázar.

La obra y la vida de Roberto Arlt y su recepción posterior oscilan entre estos dos extremos: una vida infeliz y una fama “feliz”. No sería hasta los años ochenta del siglo pasado cuando la crítica en Argentina dedicó la atención necesaria a la obra del hijo de un inmigrante prusiano y una austriaca, la atención que merecía por sus innovaciones literarias (Piglia 1980, 1986; Jitrik 1987).

Gracias al apoyo de la Deutsche Forschungsgemeinschaft (Asociación Alemana de Investigaciones Científicas, DFG, por sus siglas en alemán), el Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz (Instituto Ibero-Americano Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, IAI, por sus siglas en alemán) adquirió una parte del legado del escritor argentino en 2002. Este material había estado en posesión de Mirta Arlt, la hija del autor. Fue la primera vez que el instituto, que dispone de más de trescientos legados de investigadores de distintas disciplinas, adquirió un legado literario. Mirta Arlt estaba convencida de que estaría “en buenas manos” en el Instituto, pues en él se garantizaría el fácil acceso a los materiales que su padre le había heredado. De esta manera, quería recalcar la importancia y el prestigio del Instituto Ibero-Americano para la comunidad científica internacional.

## 1. Roberto Arlt: vida y obra

Roberto Arlt nació en Buenos Aires el 26 de abril de 1900. Era hijo de madre austriaca y padre prusiano. Su padre, Karl (Carlos) Arlt, había emigrado de la ciudad de Poznan (Posen en alemán; ahora Poznań, Polonia), que por aquel entonces pertenecía al reino de Prusia; su madre, Ekatherine Iob-Strabitzer, de Trieste (ahora en Italia), en aquellos días parte del Imperio Austro-Húngaro.

Roberto crece en una situación familiar conflictiva y de pobreza. Completa la escuela primaria, aunque después lo niega. Durante la mayor parte de su niñez, su padre está ausente por razones profesionales, pero también familiares. La relación entre Roberto y el padre siempre es difícil (Saítta 2000, 15-19). Quizá por eso, Roberto casi no aprende alemán y se integra rápidamente en la sociedad argentina (Arlt y Borré 1985, 21). No frecuentaba el trato de la comunidad alemana o de sus asociaciones culturales.<sup>1</sup> Arlt trabaja en diversos empleos.<sup>2</sup> En 1918, su padre, después de haber regresado de una prolongada estancia en Misiones, le obliga a dejar la casa paterna.

Ese mismo año, Roberto publica su primer cuento, “Jéhova”. Trabaja como periodista y, en 1919, comienza a escribir su primera novela, *El juguete rabioso*. En 1920, Arlt deja la capital y se va a Córdoba, donde cumple el servicio militar. Allí se casa con Carmen Antinucci en 1922. Por el mal estado de salud de ella, la pareja se muda a un pueblo en las montañas. Arlt sigue trabajando en distintos empleos, pero fracasa en todos. En 1923 nace Mirta Arlt, la única hija del matrimonio. El año siguiente, la familia regresa a Buenos Aires.

A partir de 1924, Arlt trabaja como secretario de Ricardo Güiraldes, quién se convierte en el mentor del joven escritor a pesar de las diferencias políticas, personales y estéticas de los dos autores. Güiraldes le facilita los contactos necesarios para dejarle establecer redes sociales con otros escritores de su generación, así como la posibilidad de dar a conocer sus textos. Así, a partir de 1925, Arlt publica regularmente reportajes, cuentos y capítulos

---

1 Cf., con respecto a la relación de Arlt con la comunidad alemana en Buenos Aires, Saint Saveur-Henn (2001).

2 Para una descripción detallada de la vida de Arlt, de la cual no podemos dar aquí más que un resumen, véanse los datos biográficos en Saítta (2000); Arlt y Borré (1985); Borré (2000).

de su primera novela en varias revistas argentinas. En noviembre de 1926, por fin, se publica su novela *El juguete rabioso*, que es muy discutida por la crítica. Durante el año siguiente, Arlt trabaja como redactor del periódico *Crítica* en la sección de “Crímenes”. En 1928, se cambia a *El Mundo*, donde publica casi a diario y hasta su muerte los famosos “Aguafuertes”.

La relación con su esposa empeora cada vez más. Poco después se separan, y Carmen Antinucci y la hija se mudan a Córdoba. No sería la única vez que se separaran, e incluso después del regreso de la familia a Buenos Aires el matrimonio sigue siendo un desastre. Arlt continúa trabajando como periodista y, al mismo tiempo, escribe varios textos literarios. En el curso de unos pocos años, se publican las novelas *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), *El amor brujo* (1932) y el volumen de cuentos *El jorobadito* (1933). Además, en 1933, Arlt publica una selección de los *Aguafuertes porteños* como libro. En la década de los treinta, Arlt se dedica cada vez más al teatro y deja de escribir novelas (Nelle 2001, 125-126). En 1931, el Teatro del Pueblo, fundado y dirigido por Leónidas Barletta como contrapunto al teatro tradicional burgués de la metrópolis, lleva a escena la primera obra teatral de Arlt, *El humillado*, basada en parte en su novela *Los siete locos*. En 1932 le sigue el estreno de la primera pieza escrita especialmente para el teatro, *300 millones*. La obra consigue un éxito extraordinario e inesperado, y se representa más de treinta veces.

Poco antes de los estrenos de sus primeras obras teatrales, en marzo de 1930, Arlt partió como corresponsal de *El Mundo* a Brasil, Uruguay, Colombia y las Guayanas. En 1933 viaja por algunas provincias argentinas; en 1934, a la Patagonia. En febrero de 1935, Arlt se traslada, también como corresponsal del mismo diario, a España y el norte de África. Primero viaja por el sur de España. Su estancia en Marruecos le impresiona tanto que escribe una obra teatral llamada *África*, y una serie de cuentos. Del viaje por el norte de África además dan cuenta algunas fotos que reproducimos en el presente volumen, junto con la edición crítica de la obra, los cuentos y algunos aguafuertes que dan cuenta de sus experiencias durante el viaje. Añadimos también dos artículos analíticos que ofrecen lecturas críticas del texto de la edición.

Pero regresamos al viaje de Arlt. De vuelta a Europa, va al norte de España y, finalmente, a Madrid, donde es testigo de la victoria electoral de la izquierda en febrero de 1936, y de las tensiones políticas de la inminente Guerra Civil. En mayo del mismo año regresa a Buenos Aires. Los reportajes sobre su estancia en Europa, que se habían publicado en *El Mundo*

durante todo ese año, aparecen en forma de libro en 1936 bajo el título *Aguafuertes españolas*.

Entre septiembre de 1936 y marzo de 1937 Arlt no publica sus “Aguafuertes” diarios en *El Mundo*. Por una parte, está de luto por la muerte de su hermana Luisa, fallecida en septiembre de 1936 y que fue una de las pocas personas con las que Arlt tenía una relación de confianza plena. Por otra, en esos meses se dedica más intensamente a su labor teatral. En agosto de 1936, *Saverio el cruel* se había estrenado en el Teatro del Pueblo, y la crítica había elogiado la obra de forma unánime. En octubre le sigue la única pieza de teatro comercial de Arlt, *El fabricante de fantasmas*. Se estrena en el Teatro Argentino de Buenos Aires, y resulta un fracaso total. Las críticas son demolidoras; las representaciones se llevan a cabo ante un público mínimo. Por eso, Arlt retoma la cooperación con Leónidas Barletta como director de sus obras en el Teatro del Pueblo. En septiembre de 1937 se estrena *La isla desierta*; en marzo de 1938, *África* y en 1940, *La fiesta del hierro*.

Aunque hubiera preferido relatar los conflictos de la Guerra Civil española y los del inicio de la Segunda Guerra Mundial desde el mismo escenario de las hostilidades, Arlt ya no podría viajar otra vez a Europa. Pero eso no significa que no escribiera sobre la política mundial y criticara abiertamente el fascismo en sus comentarios periodísticos. Arlt relaciona esta crítica con la del culto a lo oculto y a la astrología, temas que —por su calidad de ficciones que posibilitan la acción “política”— le habían fascinado desde hacía mucho, y a los cuales había criticado desde sus primeros textos publicados. Temas también que demuestran la actualidad de la producción literaria y teatral de Arlt en nuestros tiempos, con sus teorías conspirativas totalitarias, sus populismos y sus *fake news*.

Al mismo tiempo, Arlt intensifica los esfuerzos de crear una poética propia más allá de las formas tradicionales de la novela realista, naturalista o psicológica para poder representar de manera adecuada la situación política, social y cultural de su época, y los aspectos totalitarios de la misma. Arlt realiza este programa en algunos de sus cuentos. Sus artículos periodísticos pacifistas y antifascistas culminan en la obra de teatro *La fiesta del hierro*, de 1940. En esta obra, como también en sus artículos periodísticos, muestra su escepticismo con respecto a las ideologías dominantes, por lo que se granjea la crítica de liberales y conservadores de coquetear con las ideas comunistas.

En 1939, Arlt conoce a Elizabeth Mary Shine. Debido a ello, decide divorciarse, pero Carmen Antinucci muere antes, el día 12 de marzo de 1940.

Dos meses después, Arlt y Shine se casan clandestinamente en Uruguay, pero en noviembre del mismo año, se va solo a Chile como corresponsal de *El Mundo*, huyendo de un matrimonio tan infeliz como el primero. En Santiago de Chile publica, en 1941, el libro de cuentos *El criador de gorilas*, cuyos textos se refieren a su estancia en el norte de África. Pero el fracaso del matrimonio no es la única razón de su viaje a Chile. Más bien quiere estudiar la situación política en un país gobernado por un frente popular. Los conflictos entre la izquierda y la derecha en Chile se vuelven tema central de sus artículos, que solamente en parte pueden publicarse en *El Mundo*.

Arlt regresa a Buenos Aires a comienzos de 1941. Escribe menos para la prensa, y se dedica a una obsesión de antaño: la creación de un método de vulcanización de medias de mujeres. En 1934 había obtenido una patente por esta invención, y ahora retoma la idea y trata de realizarla técnicamente. Pero fracasa. A comienzos de 1942 termina la obra de teatro *El desierto entra a la ciudad*, la cual no se estrena hasta 1952.

El secreto del matrimonio con Elizabeth Shine se mantiene casi hasta la muerte de Arlt, porque ella teme conflictos con su jefe en la redacción de una revista. No será hasta su embarazo y el momento en que por ello deje de trabajar en la redacción, cuando el matrimonio se haga público. El hijo, Roberto, nace el 19 de octubre de 1942. Tres meses antes, el 26 de julio de 1942, Roberto Arlt había muerto de un paro cardíaco.

La importancia de la obra literaria de Arlt se reconoció poco a poco después de su temprana muerte. Sus novelas y sus textos para el teatro fueron recibidos y reseñados durante su vida regularmente y de manera controversial en los periódicos argentinos, en parte debido a su trabajo como periodista. Tras su muerte, otras figuras de la literatura nacional contemporánea se encontraron en el centro de la atención crítica, sobre todo Jorge Luis Borges, debido a su renovación formal del lenguaje literario. Sin embargo, es Arlt el primer escritor importante de Argentina que representa los problemas existenciales del individuo enajenado y de las clases media y baja en una metrópolis de la “modernidad periférica” (Sarlo 1988 y 1992). Supera de esta manera al regionalismo de su mentor Ricardo Güiraldes, que estaba presente incluso en los primeros poemas de Borges. Hoy día, no cabe duda de que Arlt pertenece al canon de la literatura argentina del siglo xx, aunque sigue existiendo una brecha enorme entre la recepción de sus novelas y la de su producción dramaturgica.

## 2. Arlt y el teatro argentino

El teatro de Arlt se inscribe en la emergente reforma del lenguaje teatral y la dramaturgia argentinos de la década de 1930, y se remonta en la apropiación de los cambios radicales del teatro europeo de las vanguardias históricas de los años veinte (Cypess 1996, 503-505). Mientras que el teatro argentino comercial trata de divertir al público, Arlt y otros escritores crean nuevas formas de representación. El “teatro nacional” o “criollo” de su época se orientaba en los modelos estéticos del siglo XIX, y seguía tales modelos sin considerar la modernización literaria que había comenzado con el modernismo hispanoamericano. Arlt, en cambio, incluye elementos del teatro europeo vanguardista, entre ellos los del “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud (Berg 2001).

El lugar para realizar sus obras dramáticas es el Teatro del Pueblo de Leonidas Barletta, lugar único a partir de 1931 para un teatro alternativo, en parte vanguardista y crítico en términos tanto de contenido social como de formas estéticas. No es una casualidad, entonces, que prácticamente todas las puestas en escena de las obras de Arlt se realizan en la “casa” de Barletta, y cuando Arlt escapa de esa casa, las representaciones teatrales de sus textos se convierten igualmente en fracasos tanto de público como de crítica.

## 3. El Legado Arlt en el Instituto Ibero-Americano

La parte del legado de Arlt que guarda el IAI puede dividirse en dos. En primer lugar, materiales relacionados con los proyectos de investigación, las publicaciones y las conferencias de Mirta Arlt (1923-2014). Estos incluyen un gran número de documentos sobre la vida de Arlt, su obra y su recepción. Se trata de la parte más extensa de la colección. En segundo lugar, la parte menos extensa es la de mayor interés para la investigación actual, pues consiste en documentos que pueden ser atribuidos directamente a Roberto Arlt.

Dentro de ellos, hay que mencionar las obras teatrales y un original inédito del drama *Saverio el cruel* (N-0041 w 1),<sup>3</sup> escrito a máquina (79 hojas, sin fecha) y con anotaciones a mano del propio Arlt y de Barletta. De lo que sabemos hasta ahora, existen diferencias considerables entre ese

---

3 Los números de los documentos se refieren a las signaturas del legado.

mecanoscrito y la versión que fue usada para las representaciones de la obra teatral. Otro mecanoscrito importante del legado es un original del drama África (N-0041 w 4), estrenado en el Teatro del Pueblo el 17 de marzo de 1938 (99 hojas), que contiene un gran número de anotaciones y correcciones a mano. El legado incluye además una versión de *La fiesta del hierro* (N-0041 w 3) con muchas anotaciones y correcciones (68 hojas). Estos mecanoscritos están accesibles para la investigación en las Colecciones Digitales del IAI (<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/>).<sup>4</sup>

En la colección de fotografías destacan 39 instantáneas en blanco y negro de un formato muy reducido (4,5 x 3,5 cm). Esas fotografías fueron tomadas durante un viaje a través de España y el norte de África en 1935. Los motivos son vistas de ciudades, iglesias, escenas callejeras, corridas de toros, procesiones, imágenes de grupo y del viaje en barco a África. Entre ellas se encuentra una fotografía de Arlt en África. Las fotografías no llevan indicaciones de ningún tipo, lo que hace difícil asignar claramente los lugares y personas, pero se puede asumir que el autor de la mayoría de las fotos fue el propio Roberto Arlt. La colección también incluye una fotografía del escritor con su primera esposa, Carmen Antinucci, y su hermana Lila.

La mayor parte de estas fotos se publican por vez primera en la presente edición de la pieza teatral. Al mismo tiempo, se pueden consultar en las Colecciones Digitales del IAI (<https://digital.iai.spk-berlin.de/>).

Lamentablemente, la colección del Instituto Ibero-Americano contiene solo unas pocas cartas que pueden ser atribuidas directamente a Roberto Arlt. La colección consta de 16 misivas (24 hojas), en su mayoría correspondencia con la familia (N-0041 b 1): siete se dirigen a su madre y tres, a su hermana Lilia.<sup>5</sup> Se trata de cartas escritas a mano o a máquina, en su mayoría sin fecha ni lugar. Una carta de Roberto Arlt a su hermana Lilia contiene, además, un interesante autorretrato, que se complementa con dos personas débilmente insinuadas en el fondo.

---

4 Entre los mecanoscritos se encuentran también obras de otros autores dedicadas a Roberto Arlt, por ejemplo, *Roberto Arlt en France* del conocido escritor y crítico francés Claude Couffon (1926-2013) y *Tango para Roberto Arlt*, de autor desconocido.

5 En una carta de tres páginas, fechada el 30 de junio de 1939, escrita a mano, Ekatherine Lob-Strabitzer intenta convencer a su hijo Roberto de profesar la fe católica.





Roberto Arlt: Autorretrato.

Mirta Arlt fue escritora (*El sobreviviente*, Buenos Aires, 1973) y enseñó Literatura y Lingüística en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ). Publicó ensayos sobre el trabajo de su padre y escribió prólogos para nuevas ediciones de sus obras. También colaboró en adaptaciones cinematográficas de las obras de su padre (*Los siete locos*, 1973 y *El juguete rabioso*, 1984). El material que reunió debe considerarse en el contexto de esas actividades, como una colección de fuentes para la investigación o como una documentación de su propia labor. Se puede suponer que su actividad también contribuyó a la percepción de la obra de Arlt en los años ochenta del siglo pasado. El material recopilado por Mirta Arlt se compone de una colección de reseñas de nuevas ediciones de las publicaciones de Roberto Arlt, publicados entre 1958 y 2000. Hay, por ejemplo, 23 reseñas sobre nuevas ediciones de *Los lanzallamas* publicadas en Argentina, España, Francia, Austria y Alemania (N-0041 s 12). Entre 1973 y 2000, Mirta Arlt recopiló también 190 artículos de periódicos y revistas sobre la vida y la obra de su padre (N-0041 s 45-s 50). El legado contiene material sobre el contexto de las adaptaciones teatrales de la obra de Arlt en

Buenos Aires y Rosario entre 1939 y 2000 (programas, reseñas, fotos, grabaciones de actuaciones), incluyendo *Saverio el cruel* (N-0041 s 22, N-0041 s 57, N-0041 s 59), *Choque de cráneos* (N-0041 s 20) y *El jorobadito* (N-0041 s 18).

Destacan dos guiones tipográficos para adaptaciones filmicas de novelas: *Los siete locos* (N-0041 w 2), adaptación y libro cinematográfico realizado por Leopoldo Torre Nielsón (1924-1978) en 1972 (154 hojas) y *El juguete rabioso* (N-0041 w 2), adaptación y libro cinematográfico realizado por Mirta Arlt y José María Paolantonio (1931-), dirigido por Aníbal di Salvo (1924-2010) en 1984 (87 hojas). Este material se complementa con colecciones de comentarios y críticas de las filmaciones en la prensa.<sup>6</sup>

Entre los documentos relacionados con las actividades de Mirta Arlt figuran 15 cartas y tarjetas postales del período 1949-2000 (N-0041 b 3), entrevistas con ella en periódicos (N-0041 s 53) y en la televisión (N-0041 s 56) del período 1978-2000, así como notas y fragmentos de publicaciones (N-0041 w 15) y copias de artículos de revistas (período 1958-1985) sobre la vida y la obra de Roberto Arlt (N-0041 s 55).

El legado ha sido ordenado y catalogado por el Instituto bajo las normas de ordenamiento para legados y autógrafos (RNA) elaboradas por la Asociación Alemana de Investigaciones Científicas (DFG). Los datos están accesibles en el catálogo en línea: <http://www.iaicat.de/>. Para la búsqueda se deben usar las palabras claves “Nachlass Arlt”.

#### 4. La edición

La idea de publicar *África* salió en algunas conversaciones del editor del presente volumen con expertos en la materia. Después se organizó un taller en el cual se llegó a un acuerdo sobre el tipo de edición crítica que se quería realizar y los textos y paratextos que habría que incluir en ella. Aparte de la edición crítica del mecanoscrito que guarda el IAI, se incluyen algunos de los paratextos que permiten entender mejor el contexto del drama en sí y la historia de su producción, es decir, las fotografías del viaje y algunos de los cuentos y los aguafuertes de la misma temática. El presente texto, por

---

6 *El juguete rabioso* N-0041 s 23. *Los siete locos* N-0041 s 24. *Noche terrible*, 1967 (N-0041 s 21) de Rodolfo Kuhn (1934-1987). Como episodio de la coproducción internacional *El ABC del amor* con directores y actores de Argentina, Brasil y Chile.

su parte, sirve como introducción a la vida y obra del autor, y su relación con el teatro argentino. Sigue la edición del texto a cargo de Juan Pablo Canala, precedida de un texto suyo que explica los detalles y los problemas específicos de la edición de la obra. Esos radican en cuestiones de autoría y en la diferencia entre un texto escrito para ser leído y otro elaborado para su representación en escena. La edición crítico-genética sirve en ese contexto para trazar la historia del texto sin que se pretenda buscar una versión original. Las contribuciones de Sylvia Saítta y Monika Raič ofrecen lecturas y análisis innovadoras del drama y de su base material en forma del mecanoscrito con sus anotaciones. Sobre todo, ilustran la importancia de África y de la experiencia africana del escritor para las interpretaciones de su obra en general, importancia que no se ha destacado hasta ahora. Según Saítta, después de su regreso de África, el escenario oriental se impone en sus últimos relatos. Escribe casi exclusivamente cuentos y aguafuertes orientales, y la fascinación por Buenos Aires ahora se reemplaza por la de ese ambiente: África está en Buenos Aires.

## Bibliografía

- ARLT, Roberto. 1981. *Obra completa*, 2 vols. Prefacio de Julio Cortázar. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- 1997/1998. *Obras*, 2 vols. Ensayo preliminar de David Viñas. Buenos Aires: Losada.
- ARLT, Mirta; BORRÉ, Omar. 1985. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- BERG, Walter Bruno. 2001. “Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?”. En: Morales Saravia, José y Schuchard, Barbara (eds.). *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 139-156.
- BORRÉ, Omar. 2000. *Roberto Arlt. Su vida y su obra*. Buenos Aires: Planeta.
- CYPRESS, Sandra M. 1996. “Spanish American Theatre in the Twentieth Century”. En: González Echevarría, Roberto; Pupo Walker, Enrique (eds.). *The Cambridge History of Latin American Literature, vol. 2: The Twentieth Century*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 497-525.
- JITRIK, Noé. 1987. “Presencia y vigencia de Roberto Arlt”. En: *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 106-126.
- MORALES SARAVIA, JOSÉ; SCHUCHARD, BARBARA (eds.). 2001. *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- NELLE, Florian. 2001. “Roberto Arlt y el gesto del teatro”. En: Morales Saravia, José; Schuchard, Barbara (eds.). *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 125-138.

- PAGNI, Andrea. 2001. "El cínico como periodista. Roberto Arlt: *Aguafuertes porteñas*". En: Morales Saravia, José; Schuchard, Barbara (eds.). *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 157-167.
- PIGLIA, Ricardo. 1980. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.
- 1986. "Sobre Roberto Arlt". En: *Crítica y ficción*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 19-26.
- SAINT SAVEUR-HENN, Anne. 2001. "Arlt y la emigración alemana a la Argentina hacia 1900". En: Morales Saravia, José; Schuchard, Barbara (eds.). *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 13-25.
- SAÍTTA, Sylvia. 2000. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SARLO, Beatriz. 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 1992. "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada". En: *Punto de Vista*, n.º 42, 15-21.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm; WOLFF, Gregor. 2006/2007. "El legado de Roberto Arlt en el Instituto Ibero-Americano". En: *Anuario Americanista Europeo*, n.º 4-5, 361-371.



**II.**

**EL TEXTO**



# Texto y representación: génesis de escritura y problemas textuales de *África*

Juan Pablo Canala

Universidad de Buenos Aires, IHAYA (UBA-CONICET)

El 13 de febrero de 1968 el semanario ilustrado porteño *Primera Plana* publicaba, como adelanto en su página central, el exordio y el acto 1 de la obra teatral *África* de Roberto Arlt. Como era usual, en la sección titulada “Textos de *Primera Plana*”, la redacción de la revista incluía un pequeño comentario introductorio donde se informaba: “La obra se estrenó el 17 de marzo de 1938 en el Teatro del Pueblo; duró poco en cartel y fue rápidamente olvidada [...] A 30 años del estreno, [la editorial] Schapire incluirá esta pieza inédita en una edición del teatro íntegro de Arlt”.<sup>1</sup> El anuncio de la aparición del libro, y la publicación en la revista de algunos de los fragmentos de la obra en cuestión, hacían visible por primera vez un texto que solo existía en referencias bibliográficas dispersas, en relatos memoria-lísticos y en reseñas olvidadas en las páginas de los diarios porteños. Con el sencillo y ancestral acto de la edición, *África* dejaba de ser un recuerdo o un mito para aparecer por primera vez a disposición del público.

En décadas anteriores, el corpus narrativo de Arlt fue insistentemente reeditado y puesto al alcance de los lectores mediante numerosas ediciones. No obstante, un análisis detallado de su derrotero editorial permite advertir que las inexplicables modificaciones introducidas, voluntaria o involuntariamente, constituyeron un texto vacilante que fue el resultado de discutibles e infundadas decisiones.<sup>2</sup> Sin embargo, en lo que respecta a la producción teatral, el síntoma resulta igual de desalentador, aunque en un sentido inverso. De la totalidad de las piezas teatrales que Arlt escribió para su representación, solo un porcentaje ínfimo fue publicado en vida del autor. Como se verá, durante las dos décadas posteriores a la muerte de Arlt, el criterio asistemático con el que se editó su corpus teatral implicó

---

1 “África de Roberto Arlt”. En: *Primera Plana*, n.º 288, 13 de febrero de 1968, 56.

2 Algunas de las problemáticas textuales vinculadas a las novelas pueden encontrarse en Zubieta (2000), Canala (2012). Particularmente para los cuentos véase Juárez (2010).



no solo una progresiva y desordenada puesta en circulación de la obra, sino que también introdujo un interrogante mayor: ¿cuál era el origen de esos textos que se editaban y que hasta ese momento resultaban desconocidos?

La ausencia de un archivo Arlt constituye un obstáculo particularmente complejo para pensar el proceso escritural de su producción literaria, puesto que, como ha demostrado en su biografía Sylvia Saítta (2000), el escritor nunca tuvo condiciones estables de vivienda, sumado esto a una vida personal y familiar nómada. De este modo, la falta de un reservorio en el que se consignen la mayor cantidad de materiales documentales, vuelve el archivo Arlt una auténtica fantasmagoría, caracterizada por hiatos y omisiones considerables (Didi-Huberman 2007) La única excepción del caso son los materiales reunidos y legados por su hija, Mirta Arlt, al Ibero-Amerikanisches Institut (IAI, por sus siglas en alemán; Schmidt-Welle y Wolff 2006-2007). Del conjunto de documentos allí conservados, este legado atesora los dactiloescritos originales de tres de sus obras teatrales.<sup>3</sup> Estos materiales habilitan una lectura genética de la producción teatral conservada, donde la textualidad puede ser interrogada a partir de una concepción de escritura en proceso que, tal como lo definió Louis Hay, busque “desentrañar las redes de sentido de un manuscrito particular” (1994, 18)

Inscripto en este marco teórico, el presente trabajo se propone plantear algunas cuestiones tendentes a reflexionar acerca de las problemáticas textuales que subyacen a la edición del teatro de Arlt en general, y de la obra *África* en particular. Para ello, en primer lugar, se reconstruirá la circulación editorial del teatro arltiano, tanto en el contexto de su escritura, como el de su publicación. En segundo lugar, se analizarán las problemáticas alrededor de la autoría de los textos teatrales, revisitando las polémicas que suscitaron, tanto las puestas en escena, como la preparación de ediciones póstumas de sus piezas teatrales. En tercer y último lugar, a partir del original mecanografiado conservado en el Legado Arlt del IAI, se analizará el proceso escritural de la obra de teatro *África*, atendiendo a sus sucesivas campañas de escritura, para desentrañar las condiciones de producción del texto y para evidenciar la singularidad de su problemática textual. Partimos de la hipótesis de que la lectura desde una perspectiva genética, que incorpore el original mecanografiado con sus múltiples correcciones, permite complejizar el proceso de

---

3 En el Legado Arlt se conservan: *África*, *La fiesta del hierro* y un esbozo primigenio de *Saverio el cruel*. Sobre las problemáticas textuales de este último, véase el excelente trabajo de Julio Prieto (2010).

escritura de la obra. Asimismo, las huellas textuales presentes en el original permiten redefinir la noción de autoría, estableciendo dos facetas de la obra: la del texto como producción literaria y como representación.

## 1. El teatro de Arlt: una cartografía editorial

Durante los años treinta, como ya ha señalado repetidas veces la crítica, Arlt concluye su ciclo novelístico, orientando su producción literaria hacia la narrativa breve y el teatro (Saítta 2000; Juárez 2010). En los años que van de 1933 a 1940 se estrenan la totalidad de las piezas teatrales escritas por Arlt que, a excepción de una única incursión que el autor realizó en el teatro comercial,<sup>4</sup> fueron representadas en el Teatro del Pueblo y bajo la dirección de Leónidas Barletta<sup>5</sup> (Castagnino 1964; Ogás Puga 2008). A lo largo de la década, la presencia de Arlt en el teatro será constante y, del mismo modo que había acontecido con sus cuentos y sus textos periodísticos, parte de esos escritos teatrales comienzan a publicarse tanto en diarios y revistas, como en ediciones en formato libro. Una cartografía de este largo proceso editorial será necesaria para comprender el modo en el que circularon estas obras, a la vez que permite reconstruir las diferentes etapas de recepción de la producción teatral arltiana.

La primera obra de teatro de Arlt publicada es *300.000.000*, que fue editada en 1932 por el sello Raño, contemporáneamente a la aparición de las dos ediciones de la novela *El amor brujo*. El libro contaba con una introducción de Cayetano Córdova Iturburu e incluía una segunda pieza breve titulada *Prueba de amor*. En esa misma década aparecieron, en diarios y revistas, cinco obras teatrales más. Las dos primeras publicadas en el diario *La Nación* durante 1934: *Un hombre sensible* y *La juerga de los polichinelas* (Ogás Puga 2008, 470). Una tercera obra se publicó en la efímera *Gaceta de Buenos Aires* con el título de *Escenas de un grotresco*, cuya acción dramática se encontraba ambientada en un manicomio y estaba protagonizada por un personaje llamado Saverio, coincidencia que hizo que la crítica la pensara

---

4 *El fabricante de fantasmas* tuvo un primer estreno en el teatro profesional el 8 de octubre de 1936 en la compañía de Milagros de la Vega y Carlos Perelli (Castagnino 1964; Ogás Puga 2008).

5 Las obras de Arlt fueron representadas en este orden: *El humillado* (1931); *300 millones* (1931, 1933, 1942); *Saverio el cruel* (1934, 1935); *La isla desierta* (1938); *África* (1938); *La fiesta del hierro* (1940).

como una versión primitiva de *Saverio el cruel* (Dubatti 1997; Prieto 2010). Cuatro años después se publicarán dos piezas más: *Separación feroz* (*El Litoral*, Santa Fe, 1 de enero de 1938) y, por último, *La isla desierta*, dada a conocer en la revista porteña *El Hogar* en septiembre de 1938 con el título *El hombre del tatuaje* y presentada como “Cuento de Roberto Arlt”<sup>6</sup> (Borgatello 2012). Fuera de este corpus, el resto de las obras representadas no circularon antes de su muerte en ningún tipo de edición. De modo que las obras *El fabricante de fantasmas*, *Saverio el cruel*, *África*, *La fiesta del hierro* y *El desierto entra a la ciudad* no estuvieron disponibles antes de la publicación en libro realizada, a instancias de Mirta Arlt, en las dos décadas siguientes a la muerte del autor.

Es en este punto donde comienza la compleja circulación póstuma de los textos teatrales de Arlt que, a diferencia de su obra narrativa, no se conocieron fuera de las representaciones en escena. La primera edición que reúne algunos textos teatrales fue realizada en 1950 por Raúl Larra en la editorial filocomunista Futuro (Petra 2017). Ese primer volumen de teatro incluyó *Saverio el cruel*, *El fabricante de fantasmas*, *La isla desierta*, *Trescientos millones* y *Prueba de amor*. Aunque algunas de ellas fueron tomadas de las ediciones y publicaciones previas, el resto de la selección veía la luz por primera vez. Unos años después, en 1952, la misma editorial publicó *El desierto entra a la ciudad*. El libro se encontraba precedido por un prólogo de Mirta Arlt quien, como editora y albacea de la obra, no ocultó el carácter póstumo del texto que se presentaba: “*El desierto* tal como hoy se publica está tan distante de lo que hubiese sido el texto definitivo como puede estarlo una obra en gestación” (Arlt 1952, 12). Las ediciones publicadas por la editorial Futuro constituyeron el corpus inicial del teatro arltiano. Sin embargo, no será hasta 1968 cuando la omisión de las piezas restantes sea efectivamente subsanada. Editado en dos tomos, también prologados por la hija del escritor, el *Teatro completo* que lanzó al mercado la editorial Schapiro, será el responsable de canonizar el conjunto de obras teatrales de Arlt. Todas las ediciones siguientes repetirán, sin alteraciones, las piezas allí reunidas. Los dos volúmenes de Schapiro incluyeron tanto los textos

---

6 Fue Monserrat Borgatello quien detectó la publicación de *La isla desierta* bajo otro título: “No en vano Arlt cambia el nombre de la obra a ‘El hombre del tatuaje’” (Borgatello 2012). Este es el ejemplo de un escritor que reescribe, cambia y altera muchas veces los mismos textos con otros nombres. Aunque es presentada la obra de teatro como relato, Arlt no altera el formato ya conocido del texto.

ya editados por Futuro, como así también aquellos que por entonces se mantenían todavía inéditos: África y *La fiesta del hierro*. No obstante, esta publicación deja de lado las burlerías y piezas cortas que el propio Arlt había dado a conocer en la prensa antes de su muerte, poniendo en discusión la idea misma de teatro “completo” y evidenciando la ausencia de criterios definidos a la hora de construir la obra del autor.

Tan solo unos años más tarde, en 1972 y en el contexto de la proliferación de antologías y compilaciones de la obra de Arlt, la editorial Corregidor publicó una edición con prólogo de Alberto Vanasco; se trataba de una antología heterogénea que agrupaba textos diversos: una autobiografía, las dos piezas teatrales dadas a conocer en *La Nación* (y excluidas del *Teatro completo*) y el cuento “Regreso”. Como adelanto a la publicación, el suplemento cultural del diario porteño *La Opinión* daba a conocer en sus páginas tanto la autobiografía como la pieza breve *Un hombre sensible*. En el comentario introductorio se afirmaba: “Ambas piezas son evidentemente laterales en su producción, pero sirven para confirmar el encuadre y peculiaridades de otras obras”.<sup>7</sup> Casi una década después, en 1981, la publicación de los tomos de *Obras completas* realizados por la editorial Carlos Lohlé, con prólogo de Julio Cortázar, terminará de consolidar la circulación del corpus teatral de Arlt. En esos tomos se recuperaban aquellas obras dadas a conocer por Schapire, aunque se agregaban los “hallazgos” exhumados por Corregidor. Esta edición se constituirá como el conjunto de textos que se editarán hasta nuestros días, ya sea en tomos independientes o bien en recopilaciones autoproclamadas completas.

Esta reseña de los avatares editoriales del teatro evidencia una dimensión compleja en torno al origen no declarado de los textos teatrales que vienen editándose desde entonces. De modo que este diagnóstico impone un problema textual diferente para este corpus, respecto de la obra narrativa y periodística. En ninguna de las ediciones que hemos reseñado se declara ni el origen ni tampoco las intervenciones (correcciones, cambios y decisiones) emprendidas sobre esos materiales que la heredera y sus editores optaron por presentar en los tomos referidos. Las preguntas serían entonces ¿qué teatro de Arlt conocemos? ¿De dónde salen esos textos editados?

---

7 “Dos textos casi desconocidos de Roberto Arlt”. En: *La Opinión Cultural*, 19 de noviembre de 1972.

## 2. Polémicas: autoría y manipulación

En octubre de 1936, el diario *El Mundo* celebraba la incursión de su cronista estrella en el teatro comercial. En el artículo que anunciaba el estreno de *El fabricante de fantasmas*, será el propio Arlt quien, interrogado sobre las condiciones de la puesta en escena de su obra, explicita muy claramente el tipo de trabajo que suponía la actividad teatral: “Algunas palabras sobre la dirección: el señor Belisario García Villar que me presenta al teatro oficial me ha sorprendido con su clara visión del teatro. Él ajustó y corrigió severamente mi obra. Si tengo éxito con *El fabricante de fantasmas* se lo deberé netamente a él”.<sup>8</sup> Lo que esta declaración de Arlt pone en el centro es la problemática en torno a los procesos de construcción del texto teatral, en tanto un espacio en el que confluyen las modificaciones y adaptaciones ajenas al autor, introducidas por el director y por aquellos que intervienen en las sucesivas etapas que implican la puesta en escena. Como ha señalado Raúl Castagnino en su pionero estudio sobre el teatro de Arlt: “no llevaba a sus intérpretes libretos definitivos, mineralizados; sus textos se ajustaban al cabo de los primeros ensayos [...] accedía fácilmente a las indicaciones de quienes creía más duchos que él en el oficio” (Castagnino 1964, 47).

Esta cuestión aquí enunciada pone en el centro la problemática alrededor de la autoría y circulación de los textos de Arlt, en el marco de las eventuales intervenciones practicadas por quienes llevaron adelante la puesta teatral de sus obras. A propósito de esta cuestión, resulta iluminadora una acalorada polémica mantenida entre Leónidas Barletta y Mirta Arlt, a propósito de la autoría de los textos teatrales del escritor. En 1964, Barletta estrena una pieza “desconocida” de Arlt, titulada *La cabeza separada del tronco*: “En el Teatro del Pueblo se estrenó la tragicomedia en un prólogo y cinco actos de Roberto Arlt sobre un arreglo realizado por Leónidas Barletta”.<sup>9</sup> La extensa discusión que se produce en la prensa de la época, acerca de la autenticidad de esta obra, resulta fundamental para analizar los problemas textuales que subyacen a la cuestión autoral y editorial implicadas en las piezas teatrales de Arlt.

En su origen, el texto de *La cabeza* retomaba aquello que el autor había publicado en 1934 bajo el título de *Escenas de un grotresco*. Dada esta situación, los críticos contemporáneos pusieron el acento en la problemática

8 “El fabricante de fantasmas”. En: *El Mundo*, 7 de octubre de 1936.

9 “La cabeza separada del tronco”. En: *Clarín*, 17 de mayo de 1964.

alrededor de la autenticidad de la puesta, preguntándose cuánto había de Arlt y cuánto de Barletta en la obra que se representaba. A propósito, decía un artículo de periódico *El Siglo*: “Debemos señalar, ante todo, la dificultad que existe en establecer dónde comienza el ‘arreglo’ de Barletta. Pensamos que el director del Teatro del Pueblo no se habrá atrevido a ir más allá de la posible depuración de un texto por corregir”.<sup>10</sup> La voz de Mirta Arlt no se hizo esperar y, en un virulento artículo publicado en el diario *La Nación*, afirmó: “La cabeza separada del tronco no existe como obra independiente. El autor de ‘300 millones’ descartó de su pieza ‘Saverio, el cruel’ varias escenas y este material de descarte es el que ha aprovechado Barletta para llevar al escenario una obra que, estrictamente, no puede considerarse de Roberto Arlt [...] El arreglo de Barletta queda flotando entre dos aguas. En los pasajes ajenos está Arlt, pero el conjunto no es Arlt”.<sup>11</sup>

La acusación que pesó sobre el trabajo de Barletta en la prensa, señalando como manipulador de borradores ajenos, no tardó en hacerse eco por parte de los críticos de su propio diario. Fue en *Propósitos* donde José Ariel López esgrimió una defensa del director teatral a partir de la invocación de documentación probatoria. En su nota, se publicó la reproducción de una carta de Elisabeth Mary Shine,<sup>12</sup> viuda de Arlt, donde autorizaba la puesta y donde avalaba la autenticidad del texto: “El apresurado cronista debió saber antes de acusar que el testimonio de la hija del primer matrimonio de Arlt, doña Mirta A. de Font, carece de valor probatorio porque ella está en conflicto con su madrastra la señora Elisabeth Shine de Arlt, que nos autorizó a representar el libreto inédito”.<sup>13</sup> *Propósitos*, en plena batalla legal por la herencia del escritor, redujo la polémica alrededor de la autenticidad de la puesta a un mero conflicto de derechos, aunque no se privó de confrontar a quienes habían difamado el trabajo de Barletta.

Las acusaciones que subyacen a la polémica no hacen otra cosa que exhibir el complejo mecanismo de escritura conjunta que supone la gestación de un original destinado al teatro: “El director del Teatro del Pueblo ha limpiado

---

10 Eichelbaum, Edmundo. “Una pieza inédita de Roberto Arlt. Presentada por el Teatro del Pueblo”. En: *El Siglo*, 20 de mayo de 1964.

11 “Tragicomedia atribuida a Roberto Arlt”. En: *La Nación*, 1 de junio de 1964.

12 La carta reproducida en *Propósitos* decía: “Apreciado amigo: He asistido al estreno de ‘La cabeza separada del tronco’ de Roberto Arlt, mi esposo, y le ratifico mis sinceras felicitaciones por la actuación de los intérpretes y la presentación y arreglo que Ud. ha hecho de la obra original de Roberto, cuyo libreto le llevé en su oportunidad”.

13 López, José Ariel. “Una crítica de ‘La Nación’”. En: *Propósitos*, 4 de junio de 1964.

la obra, como lo hizo con toda la producción de Arlt (y hay pruebas) y como corresponde al ‘metier’ de director teatral”.<sup>14</sup> De esta forma, el autor del artículo expone los mecanismos de trabajo a los que fueron sometidos los originales de Arlt por parte de Barletta como director de todas sus puestas. La impugnación pública de la hija del escritor solo puede entenderse a la luz de su rol como curadora y editora de los textos teatrales de Arlt. Al desautorizar el mecanismo habitual que supone el trabajo mancomunado subyacente a los textos teatrales y sus puestas, Mirta Arlt reservaba para sí misma la tutela, tanto de la circulación, como de la edición de la obra de su padre.

Sin embargo, será el diario de Barletta desde sus páginas, el que impugne la imagen pública de Mirta Arlt como abnegada y rigurosa albacea, utilizando argumentos similares a los esgrimidos en contra del director y denunciando la manipulación ejercida por la hija del escritor en el proceso de edición de las obras completas de su padre. En ese punto, la nota del periodista de *Propósitos* pone atención sobre la publicación póstuma de *El desierto entra a la ciudad*, revelando las condiciones en las que se concibió ese libro: “La señora Mirta A. de Font, informante de ‘La Nación’, careciendo de solvencia literaria, que no se hereda, ni se adquiere por contagio, terminó el final de ‘El desierto entra en la ciudad’”.<sup>15</sup> La acusación vertida por el periodista podría ser entendida tan solo como un argumento *ad hominem*, cuyo objetivo era el de descalificar la labor de la hija de Arlt. No obstante, entre la correspondencia legada al IAI, se encuentra una carta enviada por Mirta Arlt a Raúl Larra que permite aclarar algunas cuestiones al respecto. En el intercambio epistolar fechado en agosto de 1951, esto es, un año antes de que Futuro publicara la edición de la obra póstuma, Mirta Arlt comparte con su editor la opinión de Barletta acerca de la intención de dar a conocimiento público el texto de la pieza en cuestión: “Barletta me ha escrito; me dice sobre ‘El desierto’: ‘Mi opinión ya te la he manifestado. Es una pieza sin terminar y sin madurar que hará daño a la memoria de Arlt, a mi juicio, yo no la pondré en escena. La tuve muchos años y pude haberla corregido sin que nadie se enterase. Pero es una obra particularísima que solo hubiese admitido la mano del autor. Él solo sabía lo que quiso decir. Lo único que está hecho es el primer acto’”.<sup>16</sup>

14 López, José Ariel. “Una crítica de ‘La Nación’”. En: *Propósitos*, 4 de junio de 1964.

15 López, José Ariel. “Una crítica de ‘La Nación’”. En: *Propósitos*, 4 de junio de 1964.

16 Carta de Mirta Arlt a Raúl Larra, Buenos Aires, 1951. Legado Arlt, Instituto Ibero-Americano de Berlín, fol. 1.

La negativa categórica de Barletta, tanto de publicar el texto como de realizar una eventual puesta en escena de la obra, radicaba en la naturaleza informe de esos originales conservados. No obstante, Mirta Arlt matiza la afirmación del director y señala: “Bueno yo creo que Barletta exagera y que la obra está bastante más hecha de lo que entiende. (De todos modos, si usted decidiera no publicarla, pienso que sería una lástima, pero, en fin, lo dejo a su criterio. También creo que los verdaderos motivos de Barletta no están expresados, aunque eso es harina de otro costal)”.<sup>17</sup> La carta en cuestión revela con mayor claridad lo que el artículo denuncia. La posición de Barletta, defendida públicamente mediante la voz del periodista de su diario, hace de dominio público aquello que hasta ese momento había permanecido en el ámbito de la intimidad. La lectura de la carta ilumina, de forma decisiva, los argumentos esgrimidos por ambos contendientes a propósito de la autenticidad de los textos teatrales de Arlt. Si para Mirta Arlt, *La cabeza separada del tronco* era una tergiversación basada en los borradores descartados de *Saverio el cruel*, para Barletta, la edición de *El desierto entra en la ciudad* incurrió en una acción similar. La supuesta tergiversación de la obra de Arlt llevada adelante por Barletta en el ámbito del teatro, donde los cambios y reformulaciones de un texto están contemplados en los usos y costumbres habituales que subyacen a toda puesta teatral, resulta menos escandalosa que la efectuada por la hija del escritor en el ámbito de la edición. La impugnación del proceder editorial de la heredera supone ya no el hecho de pensar el texto sometido a las necesidades de la puesta en escena, sino el interrogante que subyace a las eventuales decisiones emprendidas para convertir los papeles póstumos del autor en un texto publicable. Si los detractores de Barletta se preguntaban cuánto había de Arlt y cuánto de su propia cosecha en la obra reseñada, los detractores de Mirta Arlt formulaban el mismo interrogante a propósito de la edición de la obra teatral póstuma.

De este modo, la polémica aquí enunciada evidencia que los textos teatrales de Arlt se constituyen como un campo de tensiones que problematizan tanto el proceso escritural de las obras, como los avatares editoriales que las pusieron en circulación. Para poder deslindar estas cuestiones, en el apartado siguiente se analizará el original de *África* que, como caso particular, permitirá reflexionar acerca de las problemáticas hasta aquí esbozadas, ofreciendo alternativas y abordajes para la edición de un texto teatral.

---

17 Carta de Mirta Arlt a Raúl Larra, Buenos Aires, 1951. Legado Arlt, Instituto Ibero-Americano de Berlín, fol. 1.



### 3. *África*: escritura, puesta en escena y edición

Existe una foto clásica de Roberto Arlt tomada en 1940 tras las bambalinas del Teatro de Pueblo en la que aparece sentado en una silla con unos papeles en las manos. Arlt asiste al ensayo de *La fiesta del hierro* y mira con atención aquello que sucede sobre el escenario. No se sabe cuál es el contenido de esos papeles que sostiene en las manos; es posible que se trate del original de su guion teatral que, en el ámbito de ese ensayo y ante la dinámica de la puesta en escena, irá reescribiendo a partir de ideas propias, de indicaciones de técnicos, de actores y de los comentarios del propio Barletta, que oficia como director.



Resulta verosímil que ese original, pasado en limpio y sometido a la consideración del trabajo mancomunado que supone todo hecho teatral, incorporara en la etapa siguiente, nuevos arreglos que respondieran a las demandas de la representación. En el marco de las particularidades ya enunciadas del trabajo teatral cabría preguntarse, a partir del original disponible de *África*, cuáles y cómo fueron las diferentes etapas de escritura, puesta en escena y edición de esta pieza en particular.

Uno de los pocos testimonios acerca de la escritura de esta obra se desliza en las cartas que Arlt mantuvo con su amante Ivonne Lambert mientras escribía *África*. Si se leen con detalle esas cartas se puede advertir que, detrás del confesional tono amoroso, se revela el modo en el que Arlt elaboraba los borradores que confluían en una primera versión de sus obras: “Martes. Termino de escribir la primera parte del cuarto cuadro de *África*. Podría escribir, en una carilla diálogos de la obra, y en la otra esta carta que te dirijo, mi querida [...] Te escribo en la cama, mi cama está cubierta de papeles desparramados. Me siento cómodo en medio de este desorden y esta soledad y esta esperanza. *África* me gusta. Creo que la obra va a salir bien. Cuando la veas realizada estarás orgullosa de mi” (Larra 1992, 136-137).

La escena recreada por Arlt, recostado sobre la cama, rodeado de una caótica maraña de papeles desplegados mientras se encuentra hilvanando las partes que conformarán los actos de la obra, permite reconstruir conjuntamente las condiciones mismas de su escritura. Esos bosquejos y primeras versiones, escritos probablemente en forma manuscrita, se combinan con otro elemento fundamental a la hora de dar cuenta del proceso de escritura de *África*, en el que el autor incorporó y reelaboró sus propios textos de temática africana publicados con anterioridad. Como ha señalado Laura Juárez: “efectúa con un mismo material el pasaje de un género a otro. Así, *África* es el resultado de la reescritura de los argumentos de dos relatos incluidos en *El criador de gorilas*” (Juárez 2010, 127-128). Los textos retomados son “Rahutia la bailarina” (*El Hogar*, 28 de mayo de 1937) y “La aventura de Baba en Dimisch esh Sham” (*El Hogar*, 23 de julio de 1937). La crítica ha señalado las continuidades marcadas entre ambos relatos, entendiéndolos como los antecedentes que inspiraron el desarrollo del argumento general de la pieza teatral. No obstante, una lectura detallada del vínculo entre los relatos y la obra permite dar cuenta de las operaciones de reciclaje emprendidas por Arlt, al retomar estructuras narrativas preexistentes que se incorporan como materia maleable en un nuevo contexto de escritura.

## “Rahutia la Bailarina”

Ms

El joven encendió otro cigarrillo, y continuó, obcecado:

—*Por culpa de Rahutia, mi hermano ha muerto. Esa sepulturera ha hecho daño a muchos hombres.*

El joven decía la verdad, aunque la cólera lo cegaba. Prosiguió:

—*Allí tienes al hijo de Ber, enjuto como un perro, y loco como un camello cuando llega la primavera. Y también Alí, que ha despilfarrado en el Tremecén la hacienda de su padre... Tú no me conoces a mí, pero yo te conozco a ti.*

El comerciante pensó que podía responderle a ese energúmeno que él no era Rahutia, pero las palabras del joven, en vez de ofenderle, despertaban el odio doloroso enterrado en el fondo de su pecho. En verdad que lamentaba ahora haber dejado con vida a aquella mujer, cuando un pocillo de veneno lo hubiera simplificado todo. El joven, pálido de ira, continuaba:

¿*No es una iniquidad que tales abominaciones ocurran y que la responsable sea la mujer de un babuchero?* (Arlt 2005, 221)

EL HERMANO DE EL MOCKRI. —Por culpa de Rahutia, mi hermano ha muerto. Esa sepulturera ha hecho daño a muchos hombres.

Allí tienes al hijo de Ber, enjuto como un perro, loco como un camello cuando llega la primavera. Y también Alí ha despilfarrado en el Tremecén la hacienda de su padre. Tú no me conoces a mí, pero yo te conozco a ti.

¿No es una iniquidad que tales desdichas ocurran y que la responsable sea la mujer de un joyero <sup>platero</sup> 18

El ejemplo aquí seleccionado permite advertir el modo en el que Arlt retoma textualmente los diálogos directos de sus relatos breves que, despojados de la presencia de las descripciones del narrador omnisciente, son incorporados como parlamentos de los personajes de su pieza teatral. Cabe destacar que un análisis detallado de este proceso, que aquí solo se reseña brevemente, muestra que la totalidad de los diálogos directos de los personajes de los cuentos en cuestión, son incorporados por completo a la escritura de la obra.<sup>19</sup> De esta manera, se podría afirmar que los cuentos éditos se

18 Arlt, Roberto. *África. Drama en cinco actos y un exordio oriental*. Legado Arlt, Instituto Ibero-Americano de Berlín, fol. 72r.

19 A propósito de esta cuestión, Laura Juárez ha señalado algunos desplazamientos significativos entre ficción y teatro: “Interesa destacar que mientras en el cuento ‘La aventura de Baba en Dimisch esh Sham’, que Arlt reescribe en la obra de teatro, como dijimos,

constituyen como pre-textos redaccionales (Lois 2001, 2) que contribuyen a desentrañar las diversas etapas del proceso de génesis de la obra.

Estos materiales publicados y reutilizados, al igual que los apuntes “tomados en la cama”, confluirán en una primera versión mecanografiada. Ese texto de Arlt, compuesto “frente a la Underwood”, no resulta ser la versión definitiva de la obra destinada a la representación en el escenario. Muy por el contrario, suponía tan solo una etapa de la escritura, un momento específico dentro de un largo proceso de reelaboraciones dictadas no solo por los ritmos cambiantes de la imaginación del escritor, sino también por una serie de intervenciones ajenas que obligaban a reescribirla, generando nuevas versiones del texto. Esas profusas fases redacciones que dan cuenta de las diferentes fases de escritura, posiblemente descartadas cuando se consideraba que la nueva versión resultaba más ajustada al texto que pretendía representarse. El único testimonio disponible acaso sea una copia mecanografiada posterior, destinada a la lectura y corrección de quienes intervinieron en la puesta en escena. Una inspección material del original custodiado en el IAI da cuenta de algunas particularidades destacables. El texto se encuentra incompleto, le falta el último folio, dejando trunco el final de la obra. Asimismo, se advierte que sobre el texto mecánico existen profundas reescrituras manuscritas de seis grafías no identificables con la mano de Arlt. Algunas de ellas corresponden a Barletta, mientras que hay otras cuya identidad no ha podido determinarse. En la mayoría de los casos las correcciones se orientan a aliviar el texto o bien a corregirlo en función de las necesidades que impone la puesta en escena teatral. A partir de algunos ejemplos se evidenciará de qué manera y con qué objeto se realizaron las diferentes operaciones de reescritura. Veamos el primer caso:

El ciego <sup>Baba</sup>—

—En nombre del e<sup>c</sup>lemente, del Misericordioso, ¿L<sup>ll</sup>ueve o no llueve? Relumbra el sol o luce la luna? ¿Es de noche o es de día? ¿Es de noche o es de día?

(Varios artesanos se hartan de pescado en el puesto de un z<sup>c</sup>urdo; rodean al ciego.) <sup>Baba</sup>,20

---

el ‘Narrador de cuentos’ llama a la multitud porque va a contar una ‘hermosa historia’, en la pieza dramática ese personaje, en cambio, invoca a los oyentes a escuchar una ‘sangrienta historia’ y una ‘historia terrible’ (Juárez 2010, 160).

20 Arlt, Roberto. *África. Drama en cinco actos y un exordio oriental*. Legado Arlt, Instituto Ibero-Americano de Berlín, fol. 1r.

Una corrección evidente se introduce en los nombres de los personajes. En su formulación inicial, Arlt mantiene el mismo esquema de denominación presente en sus novelas. De este modo, la designación del “ciego” o del “cojo” resultaría insuficiente fuera del marco de un texto pensado para ser leído, puesto que, para la representación es necesario que los personajes sean referenciados con nombres que los identifiquen y que permitan a otros personajes de la obra establecer vocativos claros que no atenten contra la comprensión del espectador.

Un segundo nivel de correcciones apunta a sintetizar parlamentos que redundan en escenas superfluas. A lo largo del examen del texto mecanografiado se advierte una gran cantidad de parlamentos que Barletta o alguno de sus asistentes decidieron omitir por constituir desvíos narrativos que no contribuyen al conflicto de la escena y que, eventualmente, podrían prolongar innecesariamente la representación de la obra. Un ejemplo que ilustra este procedimiento se advierte en los comentarios realizados por Hussein, Rahutia y el Mockri tras la lectura de un pasaje del Corán:

(Al Mockri)

- |           |  |
|-----------|--|
| Rahutia   | No sabes que jamás debe leerse el amuleto de un hombre cargado de odio. Esas palabras indican proximidad de muerte ara alguien   |
| Hussein   | -Puedes estar equivocada Rahutia. Esas palabras del Profeta no anuncian exclusivamente proximidad de muerte, sino también la posibilidad de satisfacer un propósito secreto. Además el creyente puntual en sus deberes religiosos no le teme a la muerte.- |
| Rahutia   | -Yo no le temo a la muerte. Puedo decirte que la he visto de cerca. Pero tu secreto me dá miedo.   |
| El Mockri | -Ciertos miembros de sectas afirman que la muerte es el tránsito necesario para saltar de una estrella a otra. Lo crees tú? <sup>21</sup>  |

A partir de estas marcas realizadas sobre el original, se puede postular que en la materialidad del texto (Chartier 2006) conviven tanto la redacción Arlt, escrita a máquina, como las múltiples correcciones posteriores introducidas para la puesta en escena. En este sentido, gracias al análisis del proceso escritural, esto es, a partir de la indagación de las sucesivas etapas de escritura evidenciables en el original conservado, se podrían establecer dos estados del texto. El primero, entendido como “texto teatral” o texto

21 Arlt, Roberto. *África. Drama en cinco actos y un exordio oriental*. Legado Arlt, Instituto Ibero-Americano de Berlín, fol. 12r.

literario, realizado por Arlt y resultante de una serie de fases redaccionales, cuyos testimonios no se conservan, que contempla las reescrituras y las discusiones previas mantenidas entre el autor y sus interlocutores del Teatro del Pueblo. El segundo estado textual correspondería al “texto dramático” o espectacular,<sup>22</sup> como producto de las intervenciones de quienes adaptaron y modificaron la versión de Arlt para su representación. Las marcas que Leónidas Barletta y el resto de los correctores anónimos ejercieron sobre ese texto inicial, bajo la forma de reelaboraciones e impugnaciones, tenían por objeto depurarlo y alivianarlo. Se pretendía un texto que pudiera ser memorizado y representado, que pudiera interpretarse en escena y no, como aparece en la formulación inicial del autor, que estuviera destinado a la lectura. No obstante, esa doble inscripción material, que hace visible el “texto teatral o espectacular” mediante las reescrituras antes referidas, no puede sino ser entendida también como una textualidad concreta, como un momento de corte en un fluir mayor que, si bien sostiene la arquitectura de una puesta en escena fijada de antemano para el texto de Arlt, de ninguna manera supone una correspondencia plena entre el original y aquello que efectivamente se representó. El texto “teatral o espectacular” de ninguna manera puede contener de forma total el acontecimiento que supone el hecho teatral. La lectura de las diferentes reseñas de *África*, dan cuenta de esta cuestión, al señalar la variabilidad de la estructura dramática de la obra que, alternadamente, suma o resta actos, quita o agrega escenas.<sup>23</sup> Resulta interesante retomar esta cuestión en tanto que toda adaptación posterior al estreno de la obra, impulsada por las rectificaciones necesarias respecto del plan inicial, pueden conjeturalmente haber producido nuevas versiones, de cuyos originales no disponemos. En este sentido y a la luz de las evidencias habría que señalar que el original conservado se constituye como un momento, como una etapa específica dentro de una larga cadena de procesos de escritura, corrección y reelaboración.

La otra cuestión que debe ser abordada aquí tiene que ver con el proceso de edición del que fue objeto la pieza *África*. Como se dijo al comienzo de este trabajo, será la publicación de Schapire la que haga asequible el texto de esta obra por primera vez. La decisión de Mirta Arlt de emprender la publicación de la obra teatral de su padre la llevó a contactar con el propio

---

22 Retomo y adapto para la conveniencia de esta propuesta de edición las hipótesis de Alfredo Hermenegildo (1995).

23 Sobre esta cuestión, véase el trabajo de Sylvia Sáitta incluido en este mismo volumen.

Barletta, que había conservado esos originales. En su frondoso archivo personal, el dramaturgo había conservado los escritos teatrales de Arlt que, además, contaban con las intervenciones realizadas para la ejecución de las eventuales puestas en escena. Del corpus total de las obras editadas se puede asegurar que al menos tres originales obraban en poder del dramaturgo en el momento en que su hija preparaba la edición del *Teatro completo: África, La fiesta del hierro*<sup>24</sup> y *El desierto entra a la ciudad*. Respecto de esta última, como ya se ha mencionado en la carta antes referida, fue entregada a Mirta Arlt en 1951 para la publicación en la editorial Futuro. Por su parte, los borradores primitivos de *Saverio el cruel* se encontraban en poder de Elisabeth Mary Shine que, como ya se mencionó, los entregó a Barletta para preparar la puesta en escena de *La cabeza separada del tronco*.<sup>25</sup> El dramaturgo, a pesar de los insistentes requerimientos de la viuda, jamás devolvió el original de la pieza, que mantuvo en su poder hasta su muerte. En los años que median entre la polémica que hemos referido y la preparación del volumen de Schapiro, la hija de Arlt se avocó a reunir todo el material disponible para la edición de los textos teatrales de su padre. Con esos originales en su poder, y con el acuerdo de los editores, se decidió cuál era la forma que esos textos tendrían en su pasaje a letras de molde.

Si se examina el texto que presenta la edición de *África* lo que se advierte es una extrema fidelidad al original conservado en el IAI. De esta manera, todas las correcciones introducidas por quienes arreglaron el texto para su representación teatral fueron incorporadas al texto editado.<sup>26</sup>

---

24 Recientemente, y gracias a la generosidad de un librero de Buenos Aires, pude examinar una copia desconocida de *La fiesta del hierro*. La copia en cuestión, que formó parte del archivo personal de Leónidas Barletta, presenta un texto limpio, sin correcciones manuscritas. Habrá que realizar un análisis más detallado que permita establecer el proceso de génesis y el vínculo que esta versión, hasta ahora desconocida, mantiene con el original conservado en el Legado Arlt del IAI.

25 Tras la polémica suscitada alrededor del estreno, la viuda de Arlt le envía a Barletta una carta solicitando la restitución del original: “Querido Barletta: No envié la ‘La cabeza cortada del tronco’ de vuelta”.

26 La misma situación se advierte si se coteja el original de *La fiesta del hierro*.

*Ms*

El Mockri — Aparentemente están por Francia. En realidad los civiles están ~~contra~~ <sup>odian a</sup> Francia y ~~contra~~ España. El movimiento nacionalista ~~se fortalece~~ <sup>crece</sup>. Trabaja secretamente, ~~para~~ <sup>la</sup> clandestinidad en su propia fuerza. Un comerciante ~~experto~~ que se establezca en Tanager y ~~se ponga~~ <sup>aquí</sup> al servicio de movimiento nacionalista puede ganar mucho dinero en el contrabando de armas.

Hussein — Tu eres ~~un~~ servidor del Califa.<sup>27</sup>

Ed. Schapire

El Mockri — Aparentemente están por Francia. En realidad odian a Francia y España. El movimiento nacionalista crece. Trabaja secretamente, La clandestinidad en su propia fuerza. Un comerciante que se establezca aquí al servicio de movimiento nacionalista puede ganar dinero en el contrabando.

Hussein — Tu eres servidor del Califa.

(Arlt 1968, 205).

Frente a esta situación habría que plantear algunas cuestiones: ¿qué es lo que una edición crítica debería entender por “original” cuando se habla de un texto dramático?, ¿debe considerarse la primera versión escrita por el autor o bien el texto que surge de la puesta en escena? Como señala Ignacio Arellano para la edición de textos del teatro clásico: “Desde el punto de vista de la literatura, sin duda la versión auténtica, la del poeta, es la principal. Pero desde el punto de vista del teatro ambas nos interesan, porque normalmente la versión modificada por las gentes de teatro ofrecerá importantes detalles sobre la condición teatral de ese texto” (Arellano 2007, 17).

La decisión de la heredera y de los editores a la hora de establecer el texto de *África* implicó no separar aquello que en la génesis misma de la obra no fue concebido de forma aislada e independiente. De modo que reflexionar sobre la escritura de *África* a partir de la posibilidad de establecer una edición crítico-genética implica poder deslindar, en el análisis de su proceso de escritura, las dos fases textuales que confluyeron en el original analizado. En este sentido, la edición genética que presentamos en este volumen permite reconstruir la totalidad del proceso escritural de la obra, identificando las sucesivas etapas y dando cuenta de las diversas temporalidades del texto. No se trata entonces de formular un nuevo texto que opte por alguna de las dos instancias arriba enunciadas, entendiendo una de ellas (la inicialmente formulada por el escritor) como “más verdadera” que la otra, sino, por el contrario, se trata de hacer visible la interacción entre ambas.

27 Arlt, Roberto: *África. Drama en cinco actos y un exordio oriental*. Legado Arlt, Instituto Ibero-Americano de Berlín, fol. 10r.



Estas evidencias explicitadas permiten arribar a algunas conclusiones relevantes. La primera que se desprende del análisis detallado del proceso escritural de la obra posibilita caracterizar la figura de Arlt, más que como un *escritor de teatro*, como escritor *en el teatro*. Las huellas persistentes que su destreza como narrador deja sobre el diseño inicial de los cuadros teatrales de *África* marcan la inadecuación genérica que se pone de manifiesto en cierta impericia visible en su escritura teatral. Los largos segmentos que los correctores excluyeron de la obra muestran la falta de síntesis que caracteriza la primera formulación de la escritura teatral de Arlt, por momentos más proclive a la narración desbordada que caracterizó a sus ficciones, que a la unidad coherente que requiere un texto pensado para su representación. En este sentido, al revisar por medio de esta edición de los dos estados del texto las diferentes intervenciones realizadas por los correctores, se advierte una ampliación de la noción misma de autor dentro del ámbito del teatro. En *África* conviven tanto quien escribió el texto inicialmente, como quienes lo modificaron para su puesta en escena. Lo que la génesis permite mostrar es el modo en el que se produce esa interacción, constituyendo la singularidad del texto teatral. Una segunda conclusión permite, a partir de este caso, dar cuenta del modo en que los textos teatrales publicados de Arlt fueron el producto de una determinación editorial que no declaró de forma explícita qué texto se editó, que no señaló la incorporación de las correcciones de la puesta en escena como parte misma de la obra, obturando la riqueza de ese diálogo y canonizando una versión de las obras fundada solamente en la autoridad del nombre de escritor y omitiendo la compleja trama en la que ese texto se había gestado.

De esta forma, la edición de los dos estados del texto de *África* supone hacer justicia acerca de las fuerzas productivas que se congregaron en la obra. Poder leer la génesis de la escritura presente en una edición crítico-genética devuelve al lector una dimensión del texto teatral más compleja y, a la vez, más fidedigna que la que se tenía hasta el momento.

## Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio. 2007. *Editar a Calderón*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Ver-vuert.
- ARLT, Roberto. 1932. *300.000.000. Prueba de amor*. Buenos Aires: Raño.
- 1950. *Saverio el cruel. El fabricante de fantasmas. La isla desierta. Trescientos millones. Prueba de amor*. Buenos Aires: Futuro.

- 1952. *El desierto entra a la ciudad*. Buenos Aires: Futuro.
- 1968. *Teatro completo*. Buenos Aires: Schapire.
- 2008. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada.
- BORGATELLO, Monserrat. 2012. “Prólogo”. En: Arlt, Roberto. *3000000/La isla desierta*. Buenos Aires: Hernández.
- CANALA, Juan Pablo. 2012. “Las aspiraciones de Silvio Astier: fama, delito y lectura en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt”. En: *Orbis Tertius*, n.º 18, 1-14.
- CASTAGNINO, Raúl H. 1964. *El teatro de Roberto Arlt*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- CHARTIER, Roger. 2006. “Materialidad del texto, textualidad del libro”. En: *Orbis Tertius*, n.º 12, 1-15.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Das Archiv brennt”. En: Didi-Huberman, Georges y Ebeling, Knut (eds.). *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos, 7-32.
- DUBATTI, Jorge. 1997. “Roberto Arlt desconocido. Escenas de un grotesco”. En: *El Cronista Comercial*, viernes 3 de enero, 6-7.
- HAY, Louis. 1994. “La escritura viva”. En: *Filología*, n.º XXXVII, 5-22.
- HERMENEGILDO, Alfredo. 1995. “Texto literario/vs./Texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español”. En: *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 109-118.
- JUÁREZ, Laura. 2010. *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg.
- LARRA, Raúl. 1992. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Leviatán.
- LOIS, Élida. 2001. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial.
- OGÁS PUGA, Grisby. 2008. *El modelo extranjero en la primera dramaturgia de Roberto Arlt: primera modernización teatral argentina*. Tesis doctoral. Doctorado en Letras. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1591> (consultado el 30 de agosto de 2020).
- PETRA, Adriana. 2017. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, Julio. 2010. “Los dos ‘Saverios’: delirio, poder y espectáculo en Roberto Arlt”. En: *Iberoamericana* 10, n.º 38, 49-68.
- SAÍTTA, Sylvia. 2000. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm y WOLFF, Gregor. 2006-2007. “El legado de Roberto Arlt en el Instituto Ibero-Americano”. En: *Anuario Americanista Europeo*, n.º 4-5, 361-371.
- ZUBIETA, Ana María. 2000. “Estudio filológico preliminar”. En: Arlt, Roberto. *Los siete locos/Los lanzallamas*, edición crítica y coordinación de Mario Goloboff. Nanterre et al.: ALLCA X (Colección Archivos, 44), XXXIII-XXXV.



## Criterios utilizados para esta edición

Para el establecimiento del texto de la presente edición crítico-genética de *África* de Roberto Arlt se ha tenido en cuenta el único manuscrito conocido de la pieza teatral, conservado en el Legado Arlt del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín. En virtud de las particularidades de copia disponible, se ha optado por editar los *dos estados del texto*, entendidos estos como el texto literario producido por Arlt y el texto dramático resultado de las diversas intervenciones que corrigieron la versión para su puesta en escena. De este modo, el texto fijado atiende no solo a la versión mecanografiada, sino también a sus correcciones manuscritas. Asimismo, se ha tenido en cuenta la edición póstuma de la obra recopilada en el tomo primero de *Teatro completo* (Schapiro 1968) que edita por primera vez el texto teatral y que se constituyó como la versión canónica de la obra.<sup>1</sup>

No obstante, y a efectos de que el lector pueda reconstruir las diferentes etapas de reescritura, al pie se encuentran las notas genéticas, precedidas por la abreviatura del original (*Ms*), donde, por medio de una transcripción lineal del original (que presenta la escritura en un sintagma horizontal y recurre a un conjunto reducido de signos), se han registrado las variantes que permiten advertir el proceso de escritura y corrección del texto. Con el objetivo de ofrecer una mayor economía en la presentación de las notas genéticas se han empleado las siguientes convenciones que pretenden mostrar el proceso de génesis de la pieza teatral en su doble inscripción textual:

~~tachado~~: se reproduce la tachadura para los casos de reemplazo y de supresión de letra, palabra, párrafo o, incluso, para los casos en que aparecen parlamentos completos tachados. Ej.: «El ~~Mockri~~ —Se murmura que las paga Italia, y otros».

~~doble tachado~~: indica una realizada con la máquina de escribir. Ej.: «~~No era de gravedad en mal~~ La benefició el hueso del santo». En este caso, el tachado consiste en una supresión realizada por medios mecánicos.

---

1 Existen otras ediciones que replican el mismo texto de la primera edición póstuma: *Obras completas* (Carlos Lohlé, 1981); *África* (Losada, 2006), *Teatro completo* (Losada, 2011) y, más recientemente, *África* (Alción, 2013). En lo que respecta a esta última edición habría que señalar que el Acto II se edita de forma incompleta.

[—]: texto tachado ilegible: segmentos tachados que no permiten identificar la palabra u oración desechada. Ej.: «repartir mis [—] bienes».

agregados: indica un agregado manuscrito, realizado en la misma línea del renglón, escrito en el interlineado, superpuesto, que sobrescribe la letra, palabra u oración que estaba en primer lugar. Ejs.: «Está <sup>Ahora está</sup> conspira<sup>ndo</sup>» (agregado de un segmento que indica un cambio morfológico);

«Un <sup>M</sup>ercader» (agregado de una letra. En este caso el tachado obliga a sustituir la minúscula por mayúscula);

«~~colgando~~ <sup>que cuelgan</sup>» (agregado de una palabra o sintagma);

«(~~Otra vez todos se persignan~~) <sup>(Otra vez se persignan todos)</sup>» (agregado de toda una oración).

En aquellos casos en los que haya un segmento o párrafo que **Ms** agregue de forma deliberada respecto del texto base, se consignará en nota de la siguiente manera:

Ej.:

«**Ms** agrega

Joyero. — Te deseo una feliz venganza. Y no te olvides de mi alfombra.

Herm. del Mock. — Vete en la paz de Alá. Tu alfombra no será manchada. Y no te olvides que necesito después hablar contigo. Oh y no intentes escapar.

Joyero. — Recordaré todo esto durante veinte años señor. Queda ahora en la paz de Alá. Que tu venganza sea cumplida y sabrosa.

(Mutis del Joyero)».

[corchetes]: intervención del editor; se trata de intervenciones realizadas por el editor que intentan ampliar la información sobre el proceso de escritura o dejar constancia de decisiones editoriales en el establecimiento del texto crítico.

{corchetes quebrados}: notas explicativas; se trata de notas que aclaran aspectos lingüísticos, históricos y literarios que facilitan la lectura de la obra. Se ha optado por incluir un conjunto reducido de notas con motivo de no intervenir excesivamente la lectura de la edición.

En lo que se refiere a las acotaciones teatrales, se ha optado por normalizar su presentación en bastardilla a efectos de marcar un cambio tipográfico que las diferencie de los parlamentos de cada personaje.

En lo que respecta a las correcciones manuscritas, dado que no se trata de una edición diplomática, se ha optado por no indicar en nota los cambios de tinta, aunque sí se identificarán, a continuación de la intervención, las diferentes grafías manuscritas rastreables en el original. Se individualizarán solo aquellas que no puedan ser atribuidas de forma contundente a la mano de Leónidas Barletta.<sup>2</sup> De este modo, se indicarán en nota, y a continuación de la variante, solo aquellos casos en que se trate de correcciones atribuibles a otra mano no identificada.

Ejs.:

- [G1 no identificada] (correcciones en bolígrafo azul);
- [G2 no identificada] (correcciones en tinta negra, grafía pequeña);
- [G3 no identificada] (correcciones en tinta negra, grafía amplia);
- [G4 no identificada] (correcciones en tinta negra, grafía amplia);
- [G5 no identificada] (correcciones en lápiz negro).

En aquellos casos en los que, en un mismo parlamento, haya dos intervenciones diferentes que corrijan un mismo segmento se indicará de la siguiente manera ej.:

«Esta muchacha y el rufián que bizquea a tu lado se ~~han presentado~~ <sup>presentaron en mi</sup> comercio [G5 no identificada] hoy al caer de la tarde ~~invitándome~~ <sup>y me invitaron</sup> a venir a esta casa para beneficiarles» (la primera corrección corresponde a una grafía no identificada, mientras que el resto debe atribuirse a Barletta).

Con respecto a la puntuación (puntos, comas, signos de interrogación y exclamación) el texto mecanografiado es errático en su uso. Se ha optado por incorporar al texto las enmiendas practicadas en forma manuscrita por

---

2 A lo largo del análisis material y descriptivo del original, se ha procurado reunir la mayor cantidad posible de documentación manuscrita producida por Barletta. La compulsión de cartas, documentos administrativos y originales de obras han permitido ver la regularidad en la grafía de Barletta, evidencia que se ha utilizado para atribuir muchas de las correcciones halladas en el original de *África*. No obstante, se ha advertido que la grafía de Barletta varía de acuerdo con el soporte y a la tinta empelada en los documentos. Es por esto último que solo le han sido atribuidas aquellas correcciones asimilables a los documentos consultados.

los eventuales correctores sin indicarlas en nota, a fin de no recargar el aparato de variantes con información innecesaria. Solo en aquellos casos que fuera estrictamente inevitable, y por razones de legibilidad, se ha enmendado el texto dejando constancia en nota al pie.

En lo que respecta a ciertos usos arcaicos o poco frecuentes de formas léxicas (*tendecillas*, *tahonero*) o de formas transliteradas de origen árabe (*as-sani/hasaní*; *Jalifa/Califa*) se ha optado por conservarlas tal como aparecen en *Ms*, con la finalidad de no enmendar los usos que corresponden a la escritura de Arlt. En los casos que fuera necesario aclarar su significado se ha optado por incluir una nota al pie.

Por último, no hemos consignado las lecturas erróneas o las erratas involuntarias de la primera edición, sino que nos hemos limitado a presentar un texto de la obra lo más depurado posible y fiel al testimonio conservado.

[J. P. C.]

**III.**

**Roberto Arlt**

# **ÁFRICA**

**DRAMA EN CINCO ACTOS Y UN EXORDIO ORIENTAL**

Establecimiento del texto y notas,  
Juan Pablo Canala



### **Abreviaturas utilizadas**

**Ms:** Roberto Arlt, “África. Estrenada en el Teatro del Pueblo el 17 de marzo de 1938. Drama en cinco actos y un exordio al uso oriental”, (Legado Roberto Arlt, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín) [Dactiloescrito con correcciones manuscritas].

**1 ed.:** Roberto Arlt, “África”, *Teatro completo*, Buenos Aires, Schapire, 1968, tomo I, pp. 189-272.

# ÁFRICA

## Drama en cinco actos y un exordio oriental

### PERSONAJES DEL DRAMA

BABA EL CIEGO	CRiado DE MENELIK <sup>3</sup>
VENDEDOR DE ALFOMBRAS	GANAN EL JOROBADO
EL MOCKRI	MENANA LA ESCLAVA
AISCHA LA ESCLAVA	SALEM EL EUNUCO
HUSSEIN EL COJO	DOS CORREDORAS <sup>4</sup>
RAHUTIA LA BAILARINA	EL HERMANO DE EL MOCKRI
EL PADRE DE EL MOCKRI	MAHOMET EL PLATERO
AXUXA LA CARBONERA	IBRAHIM DEPENDIENTE DE MAHO-
LA MADRE DE AXUXA	MET EL PLATERO <sup>5</sup>
VENDEDOR DE MIEL	EL VERDUGO
CARBONERA	FRUTERAS
QUESERA	CURTIDORES
CASAMENTERO	QUESERAS
OCIOSO	TEÑIDORES
UN NEGRO	METALISTAS
VENDEDOR DE AGUA	CAMPESINOS
TAHONERO <sup>1 (1)</sup>	SOLDADOS ESPAÑOLES
CURTIDOR	GENDARMES
VENDEDOR DE TÉ	INDÍGENAS
MERCADER <sup>2</sup>	TURISTAS EUROPEOS
MENELIK EL NEGRO	

---

1 *Ms:* Taberero [*Optamos por enmendar el nombre del personaje según la versión que aparece en el parlamento del Acto Segundo*]

2 *Ms:* ~~U~~<sup>M</sup>ercader

3 *Ms:* El <sup>C</sup>riado de Menelik

4 *Ms:* Las <sup>D</sup>os <sup>C</sup>orredoras

5 *Ms:* ~~Abu~~<sup>Ibrahim</sup> dependiente de Mahomet el <sup>P</sup>lattero



## EXORDIO AL USO ORIENTAL

### ESCENA PRIMERA

*Tetuán,<sup>(2)</sup> Marruecos. Época actual.<sup>6</sup>*

*Puerta de Bab el Estha. Fino arco festoneado de ladrillos. Túneles de penumbra, de bóvedas encaladas. Cruzan sombras blancas bajo los farolones de bronce, labrados al modo oriental. Vacilante aparece el ciego BABA, tanteando con su mano el pilar de la Puerta. La verdosa luz del farolón suspendido sobre su cabeza proyecta la sombra de su descomunal estatura en el triangular pavimento del zoco,<sup>(3)</sup> emporcado de rosas podridas y cáscaras de melones. Ha sido día de mercado. BABA<sup>7</sup> viste andrajosa chilaba<sup>(4)</sup> negra, turbante obscuro, manchado de yeso; está descalzo. Bajo el sobaco<sup>(5)</sup> sostiene<sup>8</sup> un tamboril en forma de florero.*

BABA. — ¿Es de noche o es de día? ¿Es de noche o es de día?

TRANSEÚNTE. — ¿Eres ciego tú? (*Sigue de largo.*)

BABA. — En nombre del Clemente, del Misericordioso, ¿llueve o no llueve? ¿Relumbra el sol o luce la luna? ¿Es de noche o es de día? ¿Es de noche o es de día?

*(Varios artesanos se hartan de pescado en el puesto de un curdo; rodean a BABA.)*

CAMPESINO. — Un jefe de conversación. Escuchémoslo.

BABA. — Escuchad la palabra del Corán, a través de los labios de un ciego: “Nada hay tan loable como elevar la voz y convencer a los hombres y poder exclamar yo soy un buen musulmán”.<sup>(6)</sup>

---

6 *Ms:* Tiempos presentes <sup>Época actual</sup>

7 *Ms:* El ciego <sup>Baba</sup> [*Esta variante y su corrección se cumple cada vez que el personaje es aludido en el Ms*] [*G1 no identificada*]

8 *Ms:* soporta <sup>sostiene</sup>

*(Silenciosamente se acercan al jefe de conversación los ociosos del zoco. Tahoneros manchados de harina, vendedores de agua con un odre enjuto al flanco, curtidores, esterilleros, tintoreros de brazos manchados de azul y amarillo. Algunos se cubren con turbantes, otros con feces, algunos con redecillas de conchas marinas. BABA<sup>9</sup> tabletea en su tamboril con la yema y los nudillos de los dedos.)*

BABA. — Escuchad al ciego Baba, creyentes ecuanímenes. Habla un árabe morigerado. Jamás bebió vino ni mordió carne de puerco. Escuchad al ciego prudentísimo. Tú, comerciante, que tienes los oídos taponados de cera, quítate la cera de los oídos. Abandona tu mostrador.

*(La concurrencia se sienta en cuclillas en tomo de BABA, que tabletea en su tamboril.)*

Baba el Ciego beneficiará tu entendimiento con una historia terrible. Campesino del Borch, apártate de tus legumbres. Carbonera del zoco, deja de quitarte la carroña que tienes entre los dedos de los pies. Escúchalo a Baba, el enemigo de los perros judíos y de los perros cristianos. Que Alá, el muy piadoso, el muy clemente, les agusane los sobacos.

*(Redobla en su tamboril<sup>10</sup> mientras nuevos curiosos se agregan al círculo.)<sup>11</sup>*

Voy a narrar la sangrienta historia de Hussein el Cojo y de Axuxa la hermosa, que ocurre en Dimisch esh Sham.<sup>[7]</sup> Y también la historia de Rahutia la Bailarina, de El Mockri y de su hermano. Y la suerte que corrió Mahomet el Platero. Muchos sucesos gustoso voy a narrar. Escuchad cuidadosamente a Baba el Ciego, porque no volveréis a oír a otro jefe de conversación tan sabio y morigerado como yo. He ido tres veces a La Meca.<sup>[8]</sup> Jugador de tu hacienda, apártate de los dados. Vendedor de agua, apártate de la ramera. Escucha al ciego virtuoso y tus negocios prosperarán.

*(Tabletea nuevamente en su tamboril.)*

9 **Ms:** El ciego <sup>Baba</sup> [G1 no identificada]

10 **Ms:** Redobla <sup>en</sup> su tamboril

11 **Ms** agrega Exordio al uso Oriental (Continuación)

Acude a la miel poética, benévolo musulmán. Detente, traficante de ganado. Detente, quesera. Ven aquí, carbonero. Cuento la historia auténtica que comienza en la terraza de la finca de Rahutia la Bailarina. El misterio de una doble venganza. El destino cumplido. Quítate la cera de los oídos, mercader codicioso. Tu limosna te cerrará una de las siete mil puertas del infierno. Haced un círculo en torno de Baba. Poned el trasero sobre las piedras. Mi cuento es más sabroso que la pata de camello hervida en leche agria. Mercader prudente, escucha al ciego. Cuando entres en el harén,<sup>12</sup> tu cuarta esposa te dirá: “Antes de acariciarme cuéntame una historia, dueño mío”. Y tú ¿con qué acariciarás la oreja de tu mujer, si no conoces la historia de Hussein el Cojo y de Axuxa la Carbonera? Quitaos la cera de los oídos, ecuanímenes creyentes. No escuchéis sobre las cabezas de vuestros vecinos. No os busquéis piojos en las barbas.

*(Bate el tambor.)*

Comenzaré, comenzaré... que comienzo...

*(Un gendarme indígena, de pantalón<sup>13</sup> rojo, casaca azul y turbante blanco, se detiene frente a BABA.)*

GENDARME. — ¿No sabes, anciano, que está prohibido por el Jalifa<sup>[9]</sup> provocar tumultos junto a la Puerta? Ponte al lado de la fuente si quieres contar historias.

BABA. — Guiadme, hermanos.

*(Los espectadores se ponen de pie y el grupo entra lentamente por el lateral<sup>14</sup> izquierdo del escenario, mientras se escucha la voz de BABA, que cuenta. En este mismo momento salen de su cabaña del monte, cargadas de carbón, AXUXA y su MADRE y en este mismo momento<sup>15</sup> un anciano venerable que salió de Tetuán se dirige a la casa de su hijo, EL MOCKRI, que conversa con*

12 *Ms:* al<sup>en el</sup> harén

13 *Ms:* de pantalón rojo

14 *Ms:* al<sup>por</sup> [el] lateral [*Reponemos el artículo faltante*]

15 *Ms:* <sup>iss y en</sup> este mismo momento

*un hombre en la terraza de la finca de RAHUTIA Lentamente se levanta el telón y aparece la terraza de la finca de RAHUTIA, en Dimisch esb Sham.)*

FIN DEL EXORDIO

## ACTO PRIMERO<sup>16</sup>

*Al fondo de la finca, la ciudadela amurallada se aplana a los pies del monte, en cuyas crestas se arquea la desolación de las palmeras. Más próximos, recortando la ciudad del firmamento; los almenares de las mezquitas, revestidos de mosaicos que fingan verticales tableros de ajedrez. Más allá, infinito, amarillento, el desierto. El paisaje es abierto, pero sombrío y seco.*

*La terraza en la casa de EL MOCKRI. El suelo, esterillado,<sup>(10)</sup> recubierto de alfombras, colchonetas y almohadones y protegido por un entoldado circular anaranjado, de cuyos brazos de bambú cuelgan lámparas de colores. EL MOCKRI, recostado en una colchoneta, fuma una larga pipa turca. Está tocado con turbante y chilaba. Sus babuchas<sup>(11)</sup> están a la entrada de la terraza. Frente a él, el VENDEDOR DE ALFOMBRAS, también tocado con<sup>17</sup> turbante y descalzo.*

VENDEDOR DE ALFOMBRAS.<sup>18</sup> (*Desplegando una pequeña alfombra.*) — Tejida en seda sobre malla de hilo. Fresca como una rosa, fina como camisa de mujer<sup>19</sup> del sultán. ¿Te agrada?<sup>20</sup> (EL MOCKRI *mueve negativamente la cabeza.*) ¿Y ésta?<sup>21</sup> Es de Mossul,<sup>(12)</sup> floreada cómo un jardín.

EL MOCKRI. — Puedes hablar.

VENDEDOR DE ALFOMBRAS. — Escucha. Estamos rodeados de espías. Ignoro<sup>22</sup> de dónde han salido. Brotan<sup>23</sup> del suelo como hongos<sup>24</sup> en tiempo de humedad. Tienes que cuidarte.

---

16 **Ms:** Acto 1° [*Normalizamos el paratexto siguiendo el uso presente en Ms para los cuatro actos restantes*]

17 **Ms:** ~~de~~ <sup>con</sup>

18 **Ms:** Vend. de alfom. [*Esta variante se cumple cada vez que el personaje es aludido en el Ms*]

19 **Ms:** como la camisa de una mujer

20 **Ms:** ~~¿No~~ <sup>Te</sup> agrada?

21 **Ms:** Y ésta ~~tela~~?

22 **Ms:** ~~No sé~~ <sup>ignoro</sup>

23 **Ms:** de dónde han salido ~~pero~~ brotan

24 **Ms:** como los hongos



EL MOCKRI. — Ya sé. ¿Las ametralladoras?<sup>25</sup>

VENDEDOR DE ALFOMBRAS. — Llegarán desarmadas en el interior de los ejes de los carros. Las conduce Acmet.<sup>26</sup> Todos los meses se detendrán tres carros<sup>27</sup> que conduce Acmet en el corral de Alí el Negro.

EL MOCKRI. — ¿Es seguro Alí?<sup>28</sup>

VENDEDOR DE ALFOMBRAS. — Respondo por él con mi cabeza.<sup>29</sup> (*Bruscamente, en voz alta.*) Contempla, señor, los dibujos de este tapiz del Rabat antiguo.<sup>113</sup> ¡Cuánta severidad en sus contornos, cuánta devoción! (*Deja caer la alfombra y coge otra. Aparece AISCHA LA ESCLAVA, en pantalones,<sup>30</sup> descalza, con un pequeño chaleco.<sup>31</sup> Trae un ramo de flores que comienza a acomodar en un jarrón.*) Observa esta alfombra de Feragan,<sup>114</sup> señor. La trama es de seda, oro y plata. La mujer más virtuosa del islam perdería la cabeza por ella. Es tan hermosa que yo, personalmente, he visto<sup>32</sup> una serpiente detenerse frente a ella para admirarla.<sup>33</sup> Oro, seda y plata es su trama. ¿Quieres conquistar a la mujer de tu vecino? Envíale una alfombra de Feragan. ¿Quieres enamorar a una doncellita que aún no se atreve a saltar la balastrada de su terraza? Envíale una alfombra de Feragan. Te la daré regalada, sí se considera que su precio, su verdadero precio...

(*Se oyen unos aldabonazos en la puerta y sale AISCHA.*)

EL MOCKRI. — Continúa.

VENDEDOR DE ALFOMBRAS. (*En otro tono.*) — Escúchame, señor, el hombre de un solo brazo que fríe pescado junto a la puerta de Bab el Estha es un espía de los franceses. ¡Ah, otra noticia! Faragían Al Boud busca<sup>34</sup> tratos

25 *Ms.*: ¥ las ametralladoras?

26 *Ms.*: los ejes de los carros, ~~que~~ <sup>las</sup> conduce Acmet

27 *Ms.*: los tres carros

28 *Ms.*: -¿Es seguro Alí?

29 *Ms.*: Respondo <sup>por</sup> con mi cabeza de él [*Se indica el movimiento del pronombre luego de por*]

30 *Ms.*: <sup>en</sup> pantalones

31 *Ms.*: <sup>con</sup> un pequeño chaleco

32 *Ms.*: que yo, personalmente, ~~yø~~, he visto

33 *Ms.*: para <sup>ad</sup>mirarla

34 *Ms.*: [—] <sup>busca</sup>

con los alemanes. ¡Ah, la plata<sup>35</sup> que secuestres envíala metida en los ejes de los carros!

EL MOCKRI. — Vendes<sup>36</sup> mercadería para turistas. ¿Qué te has creído?<sup>37</sup> Tus alfombras<sup>38</sup> están tejidas en Barcelona. (*A la esclava, que aparece en el pórtico.*) Aischa...

AISCHA. — Señor...

EL MOCKRI. — Aischa, no introduces<sup>39</sup> más pelafustanes de semejante<sup>40</sup> calaña en<sup>41</sup> mi presencia. ¿No reparaste que este audaz vende mercadería para engañar a forasteros?<sup>42</sup> Sus alfombras pueden adornar<sup>43</sup> la carnicería de un armenio, no la casa de un señor árabe.

(EL VENDEDOR DE ALFOMBRAS *enrolla su mercadería aparentemente humillado.*)

AISCHA. — Señor, pregunta por ti Hussein el mercader.

EL MOCKRI. — Hussein... ¡Ah, sí! Hazle pasar.<sup>44</sup>

(*Mutis de AISCHA.*)

VENDEDOR DE ALFOMBRAS. — Continúo viaje para Tetuán. ¿No necesitas nada?<sup>45</sup>

EL MOCKRI. — Antes de quince días estaré allá. Vete ahora.

(*Mutis del VENDEDOR DE ALFOMBRAS.*)

---

35 *Ms:* Ah, ~~tiene~~ la plata

36 *Ms:* ~~Tu~~ vendes

37 *Ms:* ¿Qué te has creído?

38 *Ms:* ~~Esas~~ <sup>Tus</sup> alfombras

39 *Ms:* ~~traigas~~ <sup>introduzcas</sup>

40 *Ms:* de ~~esta~~ <sup>semejante</sup>

41 *Ms:* a <sup>en</sup>

42 *Ms:* ~~Cómo~~ <sup>¿No</sup> ~~te diste cuenta~~ <sup>reparaste</sup> que este audaz vende mercadería para engañar a los ~~turistas~~ <sup>forasteros</sup>

43 *Ms:* ~~Las~~ <sup>Sus</sup> alfombras de ~~este bribón cojo~~ pueden adornar

44 *Ms:* Hazle pasar a Hussein

45 *Ms:* ¿No necesitas nada? ~~más de allí~~

(HUSSEIN EL COJO *entra en la terraza*<sup>46</sup> *en compañía de AISCHA. HUSSEIN no gasta barba. Lleva en*<sup>47</sup> *la cabeza, arrollado, un fino turbante de muselina. Ha dejado sus babuchas a la entrada de la terraza. EL MOCKRI y HUSSEIN se saludan vivamente al modo árabe, llevándose la mano al corazón, a los labios y a la frente.*)<sup>48</sup>

HUSSEIN. — La paz en ti.

EL MOCKRI. — La paz.<sup>49</sup>

HUSSEIN. — ¿No me dijiste que vivías en la finca de Rahutia?<sup>50</sup>

EL MOCKRI. — ¿La conoces?<sup>51</sup>

HUSSEIN. (*Al tiempo que él y EL MOCKRI se recuestan en la colchoneta.*) — La he visto bailar en el cabaret.

EL MOCKRI. — ¿Te llamó la atención que viniera a la casa de Rahutia?<sup>52</sup>

HUSSEIN. — Conozco a su marido.<sup>53</sup>

EL MOCKRI. — ¿Lo conoces?

HUSSEIN. — De pequeño trabajé<sup>54</sup> en su tienda. ¿Rahutia sigue siendo su mujer?

EL MOCKRI. — No. Mahomet la repudió hace algunos años. La acusó de observar<sup>55</sup> mala conducta. No lo creo probable. (*Observando a HUSSEIN.*) ¿En qué piensas? ¿Me escuchas?<sup>56</sup>

46 *Ms:* entra a <sup>en</sup> la terraza

47 *Ms:* a <sup>en</sup>

48 *Ms:* a la ~~frente~~ <sup>frente</sup>

49 *Ms* agrega el parlamento en forma manuscrita

50 *Ms:* ~~Por qué~~ no me dijiste que vivías en la finca de Rahutia?

51 *Ms:* ¿La conoces? ~~tt~~

52 *Ms:* ~~Por qué~~ te llamó la atención que viniera a la casa de Rahutia?

53 *Ms:* ~~Porque~~ conozco a su marido

54 *Ms:* ~~Desde que era~~ <sup>De</sup> pequeño trabajé

55 *Ms:* ~~acusándola~~ <sup>La acusó</sup> de observar

56 *Ms:* ¿En qué piensas? ~~No~~ <sup>Me</sup> escuchas?

HUSSEIN. — Pensaba en la astucia del destino.<sup>57</sup> Tú y yo, corriendo por el mundo, y de pronto nos encontramos en la casa de la mujer que fue la esposa de mi amo.<sup>58</sup> A propósito: ¿cuándo vuelves a Tánger?

EL MOCKRI. — ¿Necesitas algo?<sup>59</sup>

HUSSEIN. — Aún no.<sup>60</sup> Pero mañana, pasado, quizá lo necesite. (*Confidencial.*) ¿Piensas quedarte mucho tiempo aquí?

EL MOCKRI. — Hasta ahora he encontrado pretextos para eludir el regreso.<sup>61</sup>

HUSSEIN. — ¿Te ascendieron?<sup>62</sup>

EL MOCKRI. — Sí. Soy jefe del regimiento negro del Califa.<sup>63</sup>

HUSSEIN. — El Califa te ha cubierto de beneficios. Eres un gran señor.<sup>64</sup>

EL MOCKRI. — Puedo ayudarte.<sup>65</sup>

HUSSEIN. — ¿Sí?<sup>66</sup> Dime: ¿podrías hacerme entrar clandestinamente en Tánger?<sup>67</sup>

EL MOCKRI. — Curioso deseo...<sup>68</sup>

57 *Ms:* Pensaba en los juegos que combinan la astucia del destino

58 *Ms:* Tú y yo, corriendo por el mundo, sin saber durante un montón de años nada del otro, y de pronto nos venimos a encontrar<sup>nos</sup> en la casa de la mujer que un día fue la esposa de mi amo

59 *Ms:* ¿Necesitas algo de Tánger?

60 *Ms:* Aún no [—————]

61 *Ms:* Hasta ahora hemos encontrado buenos <sup>he encontrado</sup> pretextos para eludir mi <sup>el</sup> regreso a la corte

62 *Ms:* Te han ascendido <sup>ascendieron?</sup>

63 *Ms:* Si. Ahorra soy jefe del regimiento negro del Califa

64 *Ms:* Evidentemente el Califa se ha <sup>te ha</sup> cubierto de beneficios y tú eres un gran señor

65 *Ms agrega* Hussein. — Te estoy reconocido. Afortunadamente mis necesidades están cubiertas. Aunque...

El Mockri. — Qué?

Hussein. — Quizá tu pudieras beneficiarme

(Cambio de tono)

66 *Ms:* Hussein- ¿Sí? [*G2 no identificada*]

67 *Ms:* no ¿Podrías hacerme tu entrar clandestinamente en <sup>a</sup> en Tánger? [*G2 no identificada*]

68 *Ms:* Curioso deseo el tuyo...

HUSSEIN. — ¿Puedes?<sup>69</sup>

EL MOCKRI. — Creo que sí...

HUSSEIN. — No lo olvidaré... Dime: ¿qué hace el marido de Rahutia?<sup>70</sup> 71

EL MOCKRI. — Trafica en piedras preciosas. Dicen que en su harén mantiene a siete mujeres.<sup>72</sup>

HUSSEIN. — Sus riquezas deben de ser<sup>73</sup> cuantiosas.

EL MOCKRI. — Sí. Se murmura que ha obtenido beneficios prestando servicios al gobierno francés... contrabandeando armas para el gobierno francés.<sup>74</sup>

HUSSEIN. — ¿Para quiénes, las armas?

EL MOCKRI. — Para las tribus del protectorado español.<sup>75</sup>

HUSSEIN. — Y los jefes...

EL MOCKRI. — Aparentemente están por Francia. En realidad, odian a Francia y España.<sup>76</sup> El movimiento nacionalista crece.<sup>77</sup> Trabaja secretamente. La clandestinidad es su propia fuerza.<sup>78</sup> Un comerciante que se establezca aquí al servicio del movimiento nacionalista puede ganar dinero en el contrabando.<sup>79</sup>

69 *Ms:* Podrías o no... ¿Puedes? [G2 no identificada]

70 *Ms:* Dime: qué hace Mahomet hace el marido de Rahutia? [G2 no identificada]

71 *Ms* agrega El Mockri. — El marido de Rahutia?

Hussein. — Sí

72 *Ms:* Hay quien dice<sup>Dicen</sup> [G2 no identificada] que en su harén mantiene <sup>a</sup> siete mujeres

73 *Ms:* deben <sup>de</sup> ser

74 *Ms:* Si, pero salvo la particularidad de su harén vive miserablemente. Se dice <sup>murmura</sup> que ha obtenido beneficios prestando servicios al gobierno francés...contrabandeando armas <sup>para el gobierno francés</sup> [G2 no identificada]

75 *Ms* agrega Hussein — Quién paga esas armas?

El Mockri — Se murmura que las paga Italia, y otros

76 *Ms:* En realidad las [—] están <sup>contra</sup> odian a Francia y <sup>contra</sup> España [G2 no identificada]

77 *Ms:* se fortifica <sup>crece</sup> [G2 no identificada]

78 *Ms:* Trabaja secretamente, <sup>para</sup> la clandestinidad es su propia fuerza

79 *Ms:* Un comerciante <sup>experto</sup> que se establezca en Tánger y se ponga <sup>aquí</sup> al servicio del movimiento nacionalista puede ganar <sup>mucho</sup> dinero en el contrabando <sup>de armas</sup> [G2 no identificada]

HUSSEIN. — Tu eres servidor<sup>80</sup> del Califa.

EL MOCKRI. — Lo soy, y fiel, pero ¿puedo<sup>81</sup> ignorar lo que ocurre en el islam? (*Poniéndose de pie violento.*) Escucha. Hasta los ciegos lo ven.<sup>82</sup> España ya no domina al<sup>83</sup> Magrebh. Pierde veintidós<sup>84</sup> millones anuales de pesetas. Francia hace malos negocios aquí.<sup>85</sup> Sólo se sostiene por el terror y por razones<sup>86</sup> estratégicas.

HUSSEIN. — Probablemente tengas razón... Tu juego<sup>87</sup> es peligroso.

EL MOCKRI. (*Imperativo.*) — La unidad musulmana es la voluntad de Dios.<sup>88</sup> (*Entra RAHUTIA. Viste al modo musulmán, con un mantón<sup>89</sup> que la cubre desde la cabeza a los pies, y el rostro cubierto hasta la nariz. Pero ya en el interior se descubre la cabeza y el rostro.*) ¿La conoces?

HUSSEIN. (*De pie, a RAHUTIA.*) — Te vi bailar.<sup>90</sup> Tus danzas meten miedo en el cuerpo.

RAHUTIA. — Gracias por el benévolo juicio.<sup>91</sup>

EL MOCKRI. — ¿Sabes? Trabajó<sup>92</sup> cuando pequeño en la tienda de tu marido.

RAHUTIA. — ¿Con Mahomet?<sup>93</sup>

HUSSEIN. — Sí.<sup>94</sup>

80 *Ms:* Tu eres ~~un~~ servidor

81 *Ms:* pero ~~no~~ <sup>¿Puedo</sup> [G2 no identificada]

82 *Ms:* Hussein <sup>Hasta</sup> solo los ciegos ~~pueden ignorarlo~~ lo ven [G2 no identificada]

83 *Ms:* no ~~controla el~~ <sup>domina al</sup>

84 *Ms:* veinte y dos <sup>veintidós</sup>

85 *Ms:* Francia, Francia hace los negocios ~~en Marruecos~~ <sup>aquí</sup> [G2 no identificada]

86 *Ms:* por el terror y <sup>por</sup> razones

87 *Ms:* ~~pero~~ <sup>Tu</sup> [G2 no identificada]

88 *Ms:* Solo es la voluntad de Dios <sup>La unidad musulmana es la voluntad de Dios</sup> [G3 no identificada]

En unidad musulmana

89 *Ms:* Viste al modo musulmán, ~~con un~~ <sup>Un</sup> mantón

90 *Ms:* Si, la he visto <sup>Te vi</sup> bailar [G2 no identificada]

91 *Ms:* Te doy las <sup>G</sup> gracias. Tu natural es <sup>por el juicio</sup> benévolo [G2 no identificada]

92 *Ms:* Hussein <sup>¿Sabes?</sup> <sup>T</sup>rabajó [G2 no identificada]

93 *Ms:* Trabajaste <sup>¿C</sup>on Mahomet? [G2 no identificada]

94 *Ms:* Si, y aprendí el arte de fundir metales en su tienda

RAHUTIA. — ¿Vendes alhajas aquí?

HUSSEIN. — No. Soy mercader de<sup>95</sup> platos de cobre y puñales labrados. Mi tío,<sup>96</sup> a su muerte, me dejó bienes suficientes para comerciar libremente.

RAHUTIA. — ¿Tienes esposa?

HUSSEIN. — Aún no<sup>97</sup> me he casado.

RAHUTIA (*Violentamente asombrada.*) — Por Alá, ¿qué motivos te asisten? ¿No sabes que es pecado el celibato? ¿Quiénes harán la guerra santa, si los hombres no fecundan a las mujeres?

HUSSEIN. — No me casaré hasta que cumpla una promesa.<sup>98</sup>

RAHUTIA. — Importante debe de ser.<sup>99</sup>

HUSSEIN. — Sí.<sup>100</sup>

EL MOCKRI. — ¿Te separa mucho tiempo de su cumplimiento?

HUSSEIN. (*Se lleva la mano al cuello y retira un amuleto.*) — Léelo. Es del Corán.

EL MOCKRI. (*Recoge el amuleto y lee.*) — “Sin embargo la hora está próxima. Vuelvo a decir que está próxima. Otra vez vuelvo a decir que se te acerca, que está próxima”.<sup>101</sup> {15}

95 *Ms:* en<sup>de</sup>

96 *Ms:* Mi bondadoso tío

97 *Ms:* No, Aún [*G2 no identificada*]

98 *Ms:* No podré casarme<sup>me casaré</sup> hasta que no cumpla una promesa cuyos motivos me permitirían mantener ocultas [*G2 no identificada*]

99 *Ms:* Terrible<sup>Importante</sup> [*G2 no identificada*] debe<sup>de</sup> ser tu promesa-

100 *Ms:* No es muy agradable<sup>Si</sup> [*G2 no identificada*]

101 *Ms* agrega

(Al Mockri-)

Rahutia — No sabes que jamás debe leerse el amuleto de un hombre cargado de odio. Esas palabras indican proximidad de muerte ara alguien  
 Hussein — Puedes estar equivocada Rahutia. Esas palabras del Profeta no anuncian exclusivamente proximidad de muerte, sino también la posibilidad de satisfacer un propósito secreto. Además, el creyente puntual en sus deberes religiosos no le teme a la muerte.

*(Desde lejos, sonora, pero clara, se oye la invitación a la oración última, del muecín.<sup>116</sup> EL MOCKRI, RAHUTIA y HUSSEIN se prosternan al modo musulmán y rezan. Luego se ponen de pie.)<sup>102</sup>*

HUSSEIN. — Mañana es día de mercado. El desierto tomó el color de la piel del león. En los caminos<sup>103</sup> ya se han puesto en marcha los campesinos y sus rebaños. Mañana pasarán por la puerta de Bat el Amara. Así como ellos marchan, así viene el Destino a nuestro encuentro.<sup>104 105</sup>

*(Entra AISCHA.)*

Rahutia Yo no le temo a la muerte. Puedo decirte que la he visto de cerca. Pero tu secreto me dá miedo.—

El Mockri—Ciertos miembros de sectas afirman que la muerte es el tránsito necesario para saltar de una estrella a otra. Lo crees tú?

102 *Ms* *agrega* (Señalando la perspectiva)

103 *Ms*: Aunque nuestros ojos no lo ven, <sup>En</sup> los caminos

104 *Ms*: Mañana pasarán por la puerta de Bat el Amara y ellos no sospecharán que ahora estamos recordándoles. Así como ellos marchan, así viene el Destino a nuestro encuentro, Y no o vemos acercarse. Pero lo que él traerá solo Dios lo sabe.

105 *Ms* *agrega*

Rahutia—Hussein, tú debes casarte. Los hijos que tu mujer te dé, aventarán las nubes de tu corazón.—

Hussein—Rahutia tu voz es cálida y amistosa. Me alegro de verte a ti y a <sup>el</sup> Mockri. Hace muchos años que estoy ausente de Tánger. Era eso mismo lo que quería decirte. Era otra cosa. Alá lo sabe. La paz sobre ti Rahutia. La paz sobre ti Mockri. Mañana es día de mercado y acudirá mucha gente a mi tienda.—

Rahutia Yo no le temo a la muerte. Puedo decirte que la he visto de cerca. Pero tu secreto me dá miedo.—

*(Se saludan al modo musulmán y Hussein sale)*

Rahutia—Una daga de odio se revuelve en el corazón de ese hombre.

El Mockri—Debe ser una herida cruel pues aguarda su hora. Es lo que quiso significar cuando me dio a leer su amuleto.

Rahutia—No reparaste que está bordado en oro en el cuero de una babucha vieja.

El Mockri. Cierto. La babucha es vieja y pequeña. La babucha de un niño. <sup>Rahutia—tal</sup>  
<sup>pensó</sup> [*G3 no identificada*]

Rahutia.—Esos versículos encierran el presagio. Y tú me dices que Hussein te preguntó por el hombre que fue mi marido ¿Qué aparejarán los planetas sobre nuestras cabezas? Un cojo que lleva colgando al cuello un amuleto recortado en el suelo cuero de una babucha.

*(Recita pensativa)*

“Sin embargo, la hora está próxima. Vuelvo a decir que está próxima. Otra vez vuelvo a decir que se te acerca. Que está próxima.”



AISCHA. — Un anciano extranjero pregunta por ti, señor.

EL MOCKRI. — ¿Un anciano?

AISCHA. — Le he hecho pasar a la sala de las abluciones.<sup>{17}</sup>

HUSSEIN. — Mañana es día de mercado. La paz en nosotros.<sup>106</sup>

EL MOCKRI. — La paz. Ven mañana.<sup>107</sup>

RAHUTIA. — La paz. (*Mutis de Hussein.*)<sup>108</sup>

EL MOCKRI. — Déjame, Rahutia.

RAHUTIA. — ¿Vendrás a buscarme al cabaret?

EL MOCKRI. — Sí. (*Se saludan al modo oriental. Mutis de RAHUTIA.*<sup>109</sup> *A AISCHA.*) Haz subir al visitante.<sup>110</sup>

(EL MOCKRI *se apoya en la baranda de la terraza y mira hacia el desierto. Un anciano con la barba hasta el estómago y un capuchón escarlata sobre la espalda entra con digno continente. EL MOCKRI, al volver la cabeza, queda paralizado por la sorpresa.*)

EL MOCKRI (*Corriendo hacia el anciano.*)<sup>111</sup> — ¡Tú, padre!<sup>112</sup> (*Le toma la mano y se la besa humildemente.*) ¿Tú aquí, padre?

EL PADRE. (*Sentándose en cuclillas sobre los cojines mientras EL MOCKRI permanece respetuosamente de pie.*) — Puedes hablar.<sup>113</sup>

106 *Ms.* Hussein. — Mañana es día de mercado. La paz en nosotros [*G2 no identificada*]

107 *Ms.* ¿Viste como europeo? La paz. Ven mañana [*G2 no identificada*]

108 *Ms.* Aischa Rahutia — No. La paz (Mutis de Hussein) [*G2 no identificada*]

109 *Ms* agrega

(Tomándola de un brazo)

Cuando me responderás a lo que te he pedido? Tengo celos de los que te ven bailar Rahutia Esta noche d'e responderé. Un astrologo me ha dicho que esta noche los planetas acondicionan un influjo favorable.

(Se saludan al modo oriental y sale Rahutia)

110 *Ms.* subir a<sup>l</sup> mi visitante

111 *Ms.* (Corriendo <sup>Luego, corriendo</sup> hacia el anciano)

112 *Ms.* Eras ¡Tú, padre!

113 *Ms.* Puedes hablar hijo

EL MOCKRI. — ¿Cómo estás de salud, padre?

EL PADRE. — Bien.

EL MOCKRI. — ¿Y mi madre? ¿Y mi hermana? ¿Y nuestro señor el Califa?

EL PADRE. — Tu madre estuvo enferma, pero bebió una página del Corán hervida en leche y su salud se restableció por completo. Al menos ella lo creyó así. Tu hermano ha sido enviado por nuestro señor a El Cairo, en<sup>114</sup> misión secreta. Tu hermana ha dado a luz un niño robusto.

EL MOCKRI. — ¿Me permites preguntarte cómo te atreviste<sup>115</sup> a afrontar las fatigas de tan largo viaje? Si te hubieras dignado avisarme habría ido a tu encuentro.<sup>116</sup>

EL PADRE. — Esa mujer que salió cuando yo entraba, ¿quién es?

EL MOCKRI. — La esposa de un vendedor de seda. Perdona mi indiscreción. ¿Qué es lo que te trae de Tánger tan<sup>117</sup> inesperadamente?

EL PADRE. — La necesidad de matarte. Puedes prepararte a rezar la oración del miedo.

EL MOCKRI. (*Retrocediendo.*) — ¿Qué?<sup>118</sup>

EL PADRE. — Vengo a matarte.<sup>119</sup> ¿Prefieres<sup>120</sup> darte muerte con tus propias manos?

EL MOCKRI. — ¿Cuál es la razón de semejante medida?<sup>121</sup>

EL PADRE. — No deberías<sup>122</sup> preguntarlo.

114 *Ms:* al El Cairo, En en

115 *Ms:* te has atrevido atreviste [*G2 no identificada*]

116 *Ms:* Si te hubieras dignado dignas [*G2 no identificada*] hubieras dignado avisarme hubiese habría ido a tu encuentro dicho[—]

117 *Ms:* así tan [*G2 no identificada*]

118 *Ms:* ¿Qué dices?

119 *Ms:* Digo que vengo a matarte [*G2 no identificada*]

120 *Ms:* ¿Prefieres [*G2 no identificada*]

121 *Ms:* ¿Cuál es la razón de tan extrema condena? semejante medida? [*G2 no identificada*]

122 *Ms:* debías<sup>erías</sup>

EL MOCKRI. — Te ruego humildemente que me informes.

EL PADRE (*Violento, poniéndose en pie, pero conteniendo la voz.*) — Perro, estás traicionando a nuestro señor el Califa. Traficas con armas<sup>123</sup> para sublevar a las tribus. Secuestras monedas<sup>124</sup> de plata en los ejes de los carros. No sé cómo no te clavo mi puñal en la garganta. Eres más falso que una ramera. ¿Por qué respondiste que esa<sup>125</sup> mujer que salió es la mujer de un sedero, cuando es Rahutia la Bailarina?

EL MOCKRI. (*Solemne.*) — Te juro sobre el Corán que ella es inocente de mis tratos.<sup>126</sup>

EL PADRE. — Cállate. La cólera del Califa debería<sup>127</sup> caer sobre las cabezas de nuestra familia. Pero los efectos de una buena acción nunca se pierden. Cuando yo era joven fui consecuente con Ililla. Hace un mes Ililla vino a verme. Trajo las pruebas de tu traición.<sup>128</sup> Me olvidaba:<sup>129</sup> En tu finca de Rabat han<sup>130</sup> secuestrado cincuenta mil cartuchos de fusil. Ililla vino y me dijo bondadosamente: Podría hacer<sup>131</sup> cortar la cabeza a ti y a los tuyos. Pero eres inocente.<sup>132</sup> Escucha.<sup>133</sup> Tu hijo subleva a las tribus. Ahora está conspirando<sup>134</sup> en Dimisch esh Sham. Vete a Dimisch esh Sham y mata a ese traidor. Te juro que el Califa jamás sabrá una palabra de lo ocurrido. Dios bendiga la piedad de Ililla. Nos ahorró a todos la vergüenza de un juicio infame.

EL MOCKRI. — ¡Alá se apiade de mí!

---

123 **Ms:** Traficas <sup>con</sup> armas

124 **Ms:** Secuestras la moneda<sup>s</sup> [G2 no identificada]

125 **Ms:** ¿Por qué me respondiste que esa <sup>esa</sup> [G2 no identificada]

126 **Ms:** Padre <sup>Te</sup> juro sobre el Corán <sup>que esa mujer que ella</sup> es inocente de mis tratos [G2 no identificada]

127 **Ms:** debía<sup>ería</sup>

128 **Ms:** vino a verme ~~con todas~~ <sup>trajo</sup> las pruebas de tu traición ~~entre mis manos~~ [G2 no identificada]

129 **Ms:** Me olvidaba ~~daño~~

130 **Ms:** se han

131 **Ms:** hacerle

132 **Ms:** Pero sé que eres inocente

133 **Ms:** <sup>Escucha</sup> [G2 no identificada]

134 **Ms:** Tú hijo subleva a las tribus ~~contra el Califa. Está~~ <sup>Ahora está</sup> ~~conspira~~ <sup>ndo</sup> [G2 no identificada]

EL PADRE. — Es inútil que trates de eludir la sentencia. Mis hombres vigilan tu casa. Los<sup>135</sup> jardines están rodeados. Elige: ¿Te matas o mando que te maten?<sup>136</sup>

EL MOCKRI. — Prefiero hacerlo yo. ¡Ah!<sup>137</sup> Quiero pedirte una gracia.

EL PADRE. — ¿Qué?<sup>138</sup>

EL MOCKRI. — Autorízame a repartir mis bienes<sup>139</sup> entre algunos creyentes que no me olvidarán jamás en sus oraciones. Hay un hombre por quien siento particular estima. Se trata del ciego Baba. Duerme<sup>140</sup> en el pórtico de la mezquita de Ez Sinaniye. ¿Me permites mandar a llamarlo?<sup>141</sup>

EL PADRE. (*Después de un intervalo de silencio reflexivo.*) — Sí.<sup>142</sup>

(EL MOCKRI golpea el gong.)

AISCHA. — ¿Me llamabas, señor?

EL MOCKRI. — Vete a la puerta de la mezquita de Ez Sinaniye y tráete al ciego Baba.

(*Sale AISCHA.*)

EL PADRE. — ¿Quieres rezar conmigo la oración del miedo?

EL MOCKRI. — Padre, perdóname. No soy digno de permanecer a la sombra de tu grandeza. Ahora creo<sup>143</sup> que la paz de Alá estará en mí. Por favor, que jamás<sup>144</sup> mi madre, ni mi hermana, ni mi hermano sepan de

---

135 *Ms:* tu casa y <sup>1</sup>os jardines [*G2 no identificada*]

136 *Ms:* ¿Te matas ~~tú~~ o mando ~~yo~~ que te maten? [*G2 no identificada*]

137 *Ms:* ¡Ah! [*G2 no identificada*]

138 *Ms:* ¿Qué<sup>2</sup> es? [*G2 no identificada*]

139 *Ms:* repartir mis {—} bienes [*G2 no identificada*]

140 *Ms:* que <sup>D</sup>uerme [*G2 no identificada*]

141 *Ms:* ¿Me permites mandarlo a llamarlo con tu esclava? [*G2 no identificada*]

142 *Ms:* Llama a tu esclava <sup>Si</sup> [*G2 no identificada*]

143 *Ms:* Pero Ahora [*G2 no identificada*]

144 *Ms:* Que <sup>Por favor, que</sup> jamás [*G2 no identificada*]

la benévola pena con que me castigaste.<sup>145</sup> Dale también las gracias al piadoso Illilla. Te ruego ahora que me dejes solo.

EL PADRE. — La paz<sup>146</sup> de Alá estará en ti. (*Señalando al espacio.*) Pronto nos reuniremos allá.

*(Le da a besar la mano y sale. EL MOCKRI se sienta<sup>147</sup> en la orilla del parapeto. Entra BABA EL CIEGO acompañado por<sup>148</sup> AISCHA. Viste una túnica andrajosa y negra y un turbante tan sucio como aquel con que se nos presenta en el exordio. Va descalzo.)*

BABA. — La paz en ti, poderosísimo señor. Tu casa huele como la<sup>149</sup> arquet<sup>[18]</sup> de un perfumista.

EL MOCKRI. — La paz.

BABA. — Reconozco tu voz. Eres el hombre que siempre<sup>150</sup> que pasa frente a la mezquita deja caer una moneda en mi mano.

EL MOCKRI. — Cállate. Entrégame<sup>151</sup> tus andrajos.

*(Le pone unas monedas en la mano.)*

BABA. — Alá te bendiga por tu munificencia.

EL MOCKRI. (*A AISCHA.*)<sup>152</sup> — Trae un espejo. La<sup>153</sup> caja de pinturas de Rahutia.

145 **Ms:** sepan del<sup>la</sup> benevol<sup>e</sup>a castigo pena con que ~~has tenido a bien darme~~ me castigaste [G2 no identificada]

146 **Ms:** Ahora<sup>la</sup> [G2 no identificada]

147 **Ms:** El Mockri (*Sentándose* <sup>Se sienta</sup> en la orilla del parapeto) ~~Y los impíos dudan de que existe un [sic] fatalidad que rige todos nuestros actos, convirtiéndonos en esclavos de sus mandados. Aunque no es razonable creer en hechizo el amuleto de Hussein guarda una carga de muerte—~~

148 **Ms:** ~~de~~ <sup>por</sup>

149 **Ms:** huele <sup>como</sup> la [G2 no identificada]

150 **Ms:** Tú <sup>Eres</sup> ~~aquel a quien yo llamé~~ el hombre de la [—] y que siempre [G2 no identificada]

151 **Ms:** Cállate y <sup>E</sup>ntrégame [G2 no identificada]

152 **Ms:** (~~Trae Aischa un espejo y la caja de~~ (A Aischa)

153 **Ms:** espejo y <sup>la</sup>

(AISCHA *sale corriendo*. EL MOCKRI *comienza a desnudarse*. *Entra nuevamente AISCHA con las pinturas y un espejo*. EL MOCKRI *continúa desnudándose*.)<sup>154</sup>

BABA. — ¿Vas a fingirte ciego?

(EL MOCKRI *no le contesta, pero comienza a caracterizarse rápidamente*. AISCHA *sostiene el espejo frente a él*. BABA *se desnuda*.)

EL MOCKRI. — Levanta más el espejo.

BABA. — Unos quieren ser ciegos, otros recuperar sus ojos.<sup>155</sup> ¡Qué incierto es nuestro destino!<sup>156</sup>

EL MOCKRI. — ¿Por qué<sup>157</sup> te quejas como un perro? ¿Eres ciego<sup>158</sup> de nacimiento?

BABA. — No, mi señor. (*Semidesnudo y de pie en el centro de la terraza comienza a narrar*.) Siendo joven<sup>159</sup> y cruzando el desierto de Nefid,<sup>[19]</sup> caí en manos de una tribu a cuyos miembros mi padre, que era recaudador de impuestos, había tratado<sup>160</sup> con crueldad. Estos hombres, al reconocerme, sin hacer caso de mis protestas de inocencia, me amarraron, de cara al sol, a cuatro estacas, y me abandonaron.<sup>161</sup>

EL MOCKRI. (*A AISCHA*.) — ¿Me parezco?

AISCHA. — Ponte más ocre en la nariz.

BABA. — Inútil fue que yo cerrara los ojos. El fuego del sol atravesaba con sus agujas la piel de mis párpados, su fuego entraba en mis sesos. Yo no

154 *Ms.*: El Mockri continúa) Desnúdale<sup>ndo</sup>

155 *Ms.*: Unos quieren ser ciegos y <sup>O</sup> otros ~~quieren~~ recuperar sus ojos [*G2 no identificada*]

156 *Ms.*: ~~Cuántos misterios encierra la vida y~~ ¡Qué incierto es [*G2 no identificada*] es nuestro destino!

157 *Ms.*: ~~Te~~:<sup>¿</sup>Por qué te quejas como un perro? [*G2 no identificada*]

158 *Ms.*: ~~Ne~~ <sup>¿</sup>eres ciego [*G2 no identificada*]

159 *Ms.*: Siendo de joven [*Optamos por eliminar la preposición porque se trata de una errata evidente*]

160 *Ms.*: ~~trato~~ <sup>había tratado</sup>

161 *Ms.*: me amarraron <sup>de</sup> cara al sol, a cuatro estacas, ~~abandonándome a mi destino~~ <sup>y me</sup> abandonaron

sabía si estaba dentro del horno de un panadero o si era mi propio cerebro el que ardía con grandes llamas.

EL MOCKRI. — Trae su turbante.

(AISCHA *se lo alcanza.*)

BABA. — Varios días permanecí en esta posición, hasta que comenzó mi agonía. Los reptiles venenosos pasaban sobre mi cuerpo, pero como mis ojos estaban ciegos permanecían inmóviles. No sé si tú sabrás que los animales más feroces no dañan jamás al hombre cuando permanece inmóvil sin mover los ojos. Sudor de hielo bañaba mis miembros. El ángel de la muerte batía sus alas en torno de mi rostro. Pero en la hora que yo sabía que iba a morir, una caravana me encontró en la arena y fui salvado de la eternidad.

EL MOCKRI. (*Tomando el espejo de manos de AISCHA.*) — Ennegreceme las piernas.

(AISCHA *le pinta las piernas.*)

BABA. — Y después que entré en la noche de la ceguera...

EL MOCKRI. — Cállate. Otro día me contarás tus desventuras. (*A AISCHA.*)  
Llévame de la mano como si fuera él. (*A BABA.*) Ya volveremos.

(*Salen*<sup>162</sup> EL MOCKRI y AISCHA. *El ciego se queda desnudo, en cuclillas, rezando monótonamente. De pronto se oye desde lejos la voz de EL MOCKRI imitando la del ciego.*)

LA VOZ DE EL MOCKRI. — Alá cubra de bienes al generoso señor de esta casa, que sus mujeres le den hijos valientes y generosos como su ecuanime padre.

BABA. (*Meneando la cabeza.*) — Alá lo proteja. Un peligro terrible debe de amenazarlo.<sup>163</sup> Con tal que no se descargue sobre mi cabeza...

---

162 *Ms.*: Sale<sup>a</sup>

163 *Ms.*: debe de amenazarlo

(BABA<sup>164</sup> *se pone de pie y comienza a caminar de un lado a otro, a tuestas, con las manos extendidas. Transcurre un instante. Se escucha un portazo. Luego una voz enérgica que exclama: “¡Traedlo por aquí!” BABA se sienta precipitadamente en el suelo. Aparece El Mockri, aprisionado entre dos asesinos mudos, EL PADRE DE EL MOCKRI los guía. Un tercer asesino arrastra a AISCHA. EL PADRE, después de despojar violentamente a EL MOCKRI de su chilaba y su turbante,<sup>165</sup> *se dirige a BABA.*)*

EL PADRE. — Escúchame, Ciego: si llegas a decir una sola palabra de lo que has escuchado esta noche aquí no necesito decirte que mandaré matarte. (*A uno de sus hombres.*) Acompáñalo hasta el pórtico de la mezquita de Ez Sinaniye.

(BABA,<sup>166</sup> *después de vestirse precipitadamente, sale cogido por un mudo.*)

AISCHA. (*Arrojándose a los pies del PADRE de EL MOCKRI.*) — Señor, apiádate de mí. Soy una esclava inocente. Déjame ir a mi tierra. No hablaré nunca ni una sola palabra de lo que he visto y escuchado. Compadécete, señor. No hablaré, te lo juro sobre el Corán.

EL MOCKRI. (*Al PADRE.*) — Yo ya no puedo mentir, déjala marchar. Nada sabe. Ni siquiera cómo te llamas.

EL PADRE. — Cállate, mentiroso. El que te crea a ti tiene el entendimiento enfermo.

AISCHA. — Te juro, señor, sobre el Corán que no te miento. No sé quién eres tú y sí sabes quién soy yo. Déjame ir, señor.

EL PADRE. (*A un mudo.*) — Acompáñala a su cuarto y enciérrala.

AISCHA. — ¿Me perdonas la vida, señor?

EL PADRE. — Sí, vete y olvídate de todo lo que has visto y escuchado<sup>167</sup> aquí.

164 *Ms:* (Se <sup>Baba se</sup> pone [*G1 no identificada*])

165 *Ms:* de su chilaba y su turbante

166 *Ms:* El Ciego <sup>Baba</sup> [*G1 no identificada*]

167 *Ms:* lo que has visto y escuchaste<sup>do</sup>



*(Sale AISCHA en compañía del mudo, y de pronto se escucha un grito de terror que se agota rápidamente. EL MOCKRI quiere saltar, pero lo tienen bien sujeto. Entra el mudo con su cuchillo tinto en sangre. El padre se dirige a EL MOCKRI.)*<sup>168</sup>

EL PADRE. — Hay crueldades inevitables. *(A sus hombres.)* Acompáñenlo. Que se lave, que se vista con sus mejores ropas, que se perfume. Ninguna señal de violencia tiene que marcar su cuerpo.

EL MOCKRI. — ¿Qué muerte me vas a dar?

EL PADRE. — Te haré ahorcar. Todos creerán que te has dado muerte con tus propias manos. Llévalo. *(Salen los mudos con EL MOCKRI, y EL PADRE se sienta en cuclillas y empieza a orar.)* En nombre del Clemente, del Misericordioso.

TELÓN<sup>169</sup>

---

168 *Ms.* (Al Mockri) El padre se dirige a El Mockri)

169 *Ms.* TELÓN

## SEGUNDO ACTO

*La Puerta de Bab el Amara en Dimisch*<sup>170</sup> *esh Sham.*

*Arcos de ladrillo, paredes encaladas, suelo de guijas*<sup>171</sup> *de río, callecitas*<sup>172</sup> *transversales como túneles donde flota una atmósfera aculada.*

*Los mercaderes y campesinos del zoco, sentados en el suelo, en cuclillas, con la mercadería a sus pies. Una multitud de esclavos, de negros, de árabes, de campesinos, notarios, extranjeros, mujeres embobadas, judíos con hopalanda y gorrito de seda negra, prostitutas con chinelas amarillas, plateada y doradas. Asnos y alguno que otro raro caballo escualido. Terrados donde se ven jugadores y bebedores de té. Mercaderes de seda, fundidores de plata, curtidores, tahoneros, encantadores de serpientes, esgrimistas*<sup>173</sup> *de palo, prestidigitadores, narradores de cuentos, carboneros, vendedores de flores, queseros, soldados españoles. Los barberos afeitan en las puertas de sus tendecillas. Circulan vendedores de agua, descalzos, con pellejos que cuelgan*<sup>174</sup> *al costado, señoras extranjeras con un niño árabe que les sostiene una sombrilla sobre la cabeza, comerciantes musulmanes vestidos a la europea con un fez rojo, vagabundos descalzos, mozos de cuerda, vendedores de miel. En los atrios de las tendecillas se ve a los esterilleros trabajar ayudados por niños, sastrecillos con turbantes grandes como ruedas de molinos en tiendas muy altas sobre el nivel del suelo. De lejos llega una canción árabe.*<sup>175</sup>

*Avanzan hacia la Puerta de Bab el Amara dos campesinas del valle de Ghuta.*<sup>176</sup> *Las piernas protegidas hasta las rodillas*<sup>176</sup> *por*

---

170 *Ms:* Dimischs

171 *Ms:* guija<sup>s</sup>

172 *Ms:* terrazos, callecitas

173 *Ms:* esgrimista<sup>s</sup>

174 *Ms:* colgando que cuelgan

175 *Ms* agrega Escena primera

176 *Ms:* Las piernas hasta las rodillas protegidas

*pieles de cabra vueltas al revés, pantalones rosados<sup>177</sup> y verdes. Se envuelven<sup>178</sup> de cintura para abajo en una saya abierta adelante, rayada verticalmente con rayas rojas y blancas. Llevan chalecos recamados y calzan almadreñas. Ambas se cubren con enormes sombreros.*

*Van embotadas al modo musulmán hasta la nariz.<sup>179</sup> A las espaldas llevan dos altas pilas de carbón, amarradas a las axilas de manera que los brazos les quedan libres, justamente al llegar frente al arco de la Puerta de Bab el Amara, una de las campesinas cae desmayada. La otra se arrodilla y, levantando la cabera de la desvanecida, trata de reanimarla.*

CAMPESINA. — Socorredme, musulmanes.

*(Alborotados acuden los ociosos de los alrededores.)*

VENDEDOR DE MIEL. —<sup>180</sup> ¿Qué ocurre, hermana?

CARBONERO. — ¡Por Alá! ¿Está muerta esa muchacha?

QUESERA. *(Abriéndose paso a codazos.)* — Paso, paso. *(A la CAMPESINA.)* Quítale el embozo.

CASAMENTERO. — Cierto, quitadle el embozo; así podrá respirar.

QUESERA. *(Inclinándose sobre la caída.)* — Ábrele la chaqueta *(A la CAMPESINA.)* Déjame, hermana. *(Al CASAMENTERO.)* Mueve las manos tú, que alardeas de jugador mañoso.<sup>181</sup> Quítale la carga.

*(EL CASAMENTERO comienza a desuncir a<sup>182</sup> la muchacha.)*

CASAMENTERO. *(A la CAMPESINA.)* — Las has cargado como a una mula.

OCIOSO. — Son otra cosa que mulas estas mujeres.

177 *Ms*: rosas<sup>dos</sup>

178 *Ms*: <sup>se</sup> envuelven

179 *Ms*: hasta el ~~punte~~ de la nariz

180 *Ms*: Vend. de miel [*Esta variante se cumple cada vez que el personaje es aludido en el Ms*]

181 *Ms*: de mañoso jugador [*Se mueve el adjetivo*]

182 *Ms*: a desuncir <sup>a</sup> la

VENDEDOR DE MIEL. — La vi caer...

QUESERA. (*Al OCIOSO.*) — Que Alá te cubra de pústulas la lengua, desalmado, hijo de perra. ¿Cómo quieres que se gane la vida la muchacha?

OCIOSO. — Cállate, hedionda.

QUESERA. — ¿Hedionda yo? ¿Y tú a qué hueles? A orines estancados.

UN NEGRO. (*A la QUESERA.*) — ¿Quién te llamó hedionda?

QUESERA. — Vete al puesto. Vigila que no te roben los quesos. (*EL NEGRO se marcha dócilmente.*)

AGUATERO. (*A la QUESERA.*) — ¿Quieres agua, Menana?

QUESERA. — Dame el odre. (*EL AGUATERO se lo alcanza.*)

AGUATERO. — ¿Qué ocurre con esa muchacha? ¿Se ha caído de encima de un camello?

CASAMENTERO. — Se ha desvanecido.

CAMPESINA. (*Sacudiendo a la caída.*) — Despiértate, Axuxa, despiértate. Ya hemos llegado, hija.

CASAMENTERO. (*A la CAMPESINA.*) — No te escucha ni está dormida.

QUESERA. (*Derramando agua sobre la cabera de AXUXA.*) — No es la primera muchacha a la que veo caer.<sup>183</sup> (*A la CAMPESINA.*) ¿Venís de lejos?

CAMPESINA. — Desde Baba el Cheij. Una noche de camino.

VENDEDOR DE MIEL. (*A un TAHONERO.*)<sup>184</sup> — Algunas caen y no se levantan más. El corazón se les revienta y la sangre no les sale por la boca. Pero están bien muertas.

TAHONERO. (*A la CAMPESINA.*) — Tu muchacha no está muerta aún.

183 **Ms:** No es la primera muchacha <sup>a</sup> la que veo caer

184 **Ms:** Tah<sup>ber</sup>nero [*Restituimos la lección original, basando nuestro criterio en el sentido de la escena. Esta variante y su corrección se cumple cada vez que el personaje es aludido en el Ms*]

CASAMENTERO. — Es muy joven para cargarla con tamaño bulto. ¡Por Alá! Y ¿cómo es que no la<sup>185</sup> has casado aún? Su rostro es bonito. Acabo de tocar sus pechos y parecen dos manzanas.

VENDEDOR DE MIEL. — No lo dudo. La nariz, por lo que se ve, es perfecta.

TAHONERO. — No te fijaste en las pestañas. Son dos abanicos de sombra.

CASAMENTERO. — Ya se mueve más desahogadamente la tabla del pecho.

QUESERA. — Apenas le latían las venas antes. Ahora su sangre corre más aliviada.

CURTIDOR. — Ponle este hueso de santo bajo la nuca. Verás cómo despierta.

CAMPESINA. — Dame el hueso.

QUESERA. — ¿Santo muy grande era?

CURTIDOR. — Tan venerable que tenía los pechos de mujer y el vientre de hombre. Resucitó a un niño muerto y escupía bolas de ámbar.

CASAMENTERO. — Entonces gran santo debe de haber<sup>186</sup> sido. Deja que yo le pondré el hueso.

TAHONERO. (*Al* VENDEDOR DE MIEL.) — No debe de tener<sup>187</sup> más de catorce años.

CAMPESINA. — Despiértate, Axuxa, despiértate. No la asustes a tu madre.

TAHONERO. — Si la otra luna no hubiera mercado un asno, compraba a esta<sup>188</sup> muchacha, y hubiera tenido mujer y asno.

VENDEDOR DE MIEL. — Ahora te parece hermosa. Dentro de algunos años estará más arrugada que una nuez. Tendrá los ojos legañosos y vomitará como un perro indigestado.

---

185 *Ms*: las

186 *Ms*: debe <sup>de</sup> haber

187 *Ms*: No debe <sup>de</sup> tener

188 *Ms*: compraba <sup>a</sup> esta

CURTIDOR. (*Al VENDEDOR DE MIEL.*) — Semejante vida, destrozaría a un gigante. ¿Cuándo no a una mocita? (*Al CASAMENTERO.*) No me pierdas el hueso.

QUESERA. (*Friccionando a la caída.*) — Tierna y jugosa es tu hija. Aquí puedes encontrarle marido y dote.

CAMPESINA. — Hay tanta hambre en el monte que ningún mozo toma mujer.

*(Juntos avanzan MENELIK EL NEGRO y un gigante africano,<sup>189</sup> revestido de chilaba amarilla y fez rojo. Sobre su cabeza, un criado desarrapado sostiene un quitasol rosado.<sup>190</sup> Lo<sup>191</sup> acompaña GANAN EL JOROBADO, doblemente jorobado de pecho y espalda. El jorobado se adorna con un turbante inmenso, semejante a la rueda de un molino. Ambos calzan babuchas.)*

MENELIK. (*Mirando a la caída y dirigiéndose a GANAN.*)<sup>192</sup> — Mira, Ganan: una perla en el fango. (*Autoritario.*) ¿Qué ocurre aquí, hermanos?

CARBONERO. (*Servil.*) — Esa muchacha del valle, al llegar a la puerta, se ha desvanecido, posiblemente a causa<sup>193</sup> de la fatiga.

MENELIK. — ¿No te parece hermosa?

GANAN. — Está más sucia que una perra perseguida por treinta podencos.  
<sup>[21]</sup> Mira sus manos. Parecen labradas en la corteza de un alcornoque.

MENELIK. — Fíjate en su rostro. Parece tallado en una dulce almendra. ¿Y sus senos? Mira sus senos. Tienen la misma forma de los duraznos. Debe de ser<sup>194</sup> hija de árabes.

GANAN. — No te fíes de los árabes. Son todos ladrones de caminos, holgazanes, pérfidos. Cuando no roban, asesinan; cuando no asesinan, conspiran contra nuestro señor el Califa.

189 *Ms*: Menelik el Negro,<sup>y</sup> un gigante africano

190 *Ms*: un quitasol ~~rosa~~ rosado

191 *Ms*: La<sup>o</sup>

192 *Ms*: al jorobado Ganan [*Esta variante y su corrección se cumple cada vez que el personaje es aludido en el Ms*]

193 *Ms*: posible jorobad <sup>posiblemente a</sup> causa

194 *Ms*: Debe <sup>de</sup> ser

MENELIK. — ¿Y sus piernas? ¿No te engolosinan sus piernas? Mira cuán correctamente formadas<sup>195</sup> están.

GANAN. — Debe de tener<sup>196</sup> los dientes podridos y el aliento hediondo.

MENELIK. — A pesar de tus reparos me gusta esta muchacha. (*A la CAMPESINA.*) Escúchame, mujer. (*La CAMPESINA no lo escucha.*)

GANAN. — No te muestres interesado; si no, te costará más dineros que un camello.

TAHONERO. — Ya despierta. Al fin...

VENDEDOR DE MIEL. — Cierto. Levanta la cabeza.

CAMPESINA. — Despiértate, hija. Abre los ojos a la luz.

CARBONERO. — No era de gravedad su mal.

CURTIDOR. — La benefició el hueso del santo.<sup>197</sup> (*Al CASAMENTERO.*) Dame mi hueso.

CASAMENTERO. — Guárdalo con prolijidad.

(*AXUXA termina de sentarse en el pavimento. Mira alrededor estúpidamente. Sin embargo, al darse cuenta de que<sup>198</sup> su rostro está descubierto, con un movimiento de instintivo pudor se lo cubre.*)

CAMPESINA. — ¿Dónde estuviste, hijita? ¿Con los genios del valle? ¿Viste perros o demonios mientras dormías?

AXUXA. — Tengo sed.

CAMPESINA. — ¿Te duelen los huesos? (*AXUXA mueve la cabeza asintiendo.*)  
¿No quieres mover el vientre, desahogar el estómago? (*AXUXA niega con movimientos de cabera.*)

---

195 *Ms:* ~~con~~formadas

196 *Ms:* Debe <sup>de</sup> tener

197 *Ms:* ~~No era de gravedad en mal~~ La benefició el hueso del santo

198 *Ms:* al darse cuenta <sup>de</sup> que

QUESERA. — ¿No te apetece una taza de té?

VENDEDOR DE TÉ.<sup>199</sup> (*Con la cocinilla cónica de bronce, amarrada a la espalda.*) — ¿Quieres té verde?<sup>200</sup>

QUESERA.<sup>201</sup> — Sí, dame un vaso.

VENDEDOR DE TÉ. (*Después de abrir la espira de su tonelillo y llenar un vaso.*)  
— ¿Qué ocurrió?

CASAMENTERO. — Esta Carbonera se desvaneció<sup>202</sup> a consecuencia de la fatiga. Pero Mahomet el curtidor tenía el hueso de un santo y la ha beneficiado tan a punto que cuando el hueso estuvo junto a su cabeza la vida volvió a ella.

VENDEDOR DE TÉ. — También es bueno un Corán para los desvanecimientos.

QUESERA. (*Alcanzándole el té a AXUXA.*) — Bebe.<sup>203</sup>

VENDEDOR DE TÉ. — ¿Te agrada? (*AXUXA mueve la cabera asintiendo.*)

CASAMENTERO. (*A AXUXA.*) — La menta y el cedrón te despabilarán, mo-  
cita.

MENELIK. (*Nuevamente a la madre de AXUXA.*) — Escúchame, mujer.

QUESERA. (*A la CAMPESINA.*) — A ti te habla. (*La CAMPESINA mira a ME-  
NELIK.*)

MENELIK. — Te compro a esa muchacha y no me opondré a que tú entres  
en mi casa<sup>204</sup> una vez al año.

*(Alrededor,<sup>205</sup> los espectadores maneán la cabeza admirando su  
ecuanimidad.)*

---

199 **Ms:** Vend. de té [*Esta variante y su corrección se cumple cada vez que el personaje es aludido en el Ms*]

200 **Ms:** ¿Quieres té verde, ~~Manane~~?

201 **Ms:** ~~Manane~~ <sup>Quesera</sup>

202 **Ms:** <sup>se</sup> desvaneció

203 **Ms:** Bebe, ~~pobre~~ <sup>hija</sup>

204 **Ms:** no me opondré <sup>a</sup> que tú entre a <sup>en</sup> mi casa

205 **Ms:** ~~En~~ <sup>Al</sup>rededor



VENDEDOR DE MIEL. (*A la CAMPESINA.*) — Te habla Menelik el Negro, honestísimo mercader de tapices. Su tienda parece el jardín de los encantamientos. Tu hija no sufrirá fatigas sino delicias sobre las alfombras de su harén.

GANAN. (*Después de apartarse a una razonable distancia de MENELIK.*) — Mujer, tu muchacha, a pesar de que tiene las apariencias de una hembra quejumbrosa, no debe caer entre las manos de este dragón. Por lo tanto, honradamente, a la luz del sol, te ofrezco cien monedas de plata por ella.

CARBONERO. (*A la CAMPESINA.*) — El que acaba de hablarte es Ganan el Jorobado. Vende especias en el zoco, canela, azafrán, vainilla y cinamomo. Ha ganado fama de que nadie roba con tanta perfección<sup>206</sup> en la balanza como él. Por lo tanto, será rico en oro muy pronto.

MENELIK. (*A la CAMPESINA.*) — Hermana, el Profeta nos concede asistir a los sucesos más inverosímiles. Ese<sup>207</sup> jorobado que ofrece cien duros por tu hija, cuando llegamos a la puerta y vio a tu muchacha caída dijo, y todos pudieron<sup>208</sup> escucharlo: “Está más sucia que una perra perseguida por treinta podencos”.

CRIADO DE MENELIK. — Con esas mismas palabras insultó a tu hija.

MENELIK. — Y después agregó: “Sus manos parecen talladas en la corteza de un alcornoque”.

CRIADO DE MENELIK. — Estoy dispuesto a prestar testimonio ante el Califa, de que ese hombre pronunció tales palabras.

MENELIK. — En consecuencia, ¿cómo puedes escuchar las propuestas de un deslenguado de corazón tan insensible?<sup>209</sup>

CURTIDOR. — Has hablado como un libro, Menelik.

---

206 *Ms.*: perfección [————]

207 *Ms.*: Eses

208 *Ms.*: pedían <sup>podieron</sup>

209 *Ms.*: ¿Cómo puedes escuchar las propuestas de un hombre cuyo <sup>deslenguado de</sup> corazón se revela tan insensible<sup>2</sup> a la par que tan venenosa en su lengua

GANAN. — Yo no dije que parecía una perra. Dije que parecía una perla rodeada de treinta perros negros.

MENELIK. — Ya te daré a ti, por llamarme perro negro. (*Dirigiéndose a la CAMPESINA.*) Hermana, este hombre es muy hipócrita.<sup>210</sup> Te daré yo los cien duros y además un par de babuchas para cada uno de tus parientes. Y podrás venir a comer a mi casa.

GANAN. — Escúchame, mujer del valle. No vendas tu hija a este negro. Las dos mujeres de su harén están más flacas de hambre que camellos después de la travesía del Sahara.

MENELIK. — Si este hombre conoce a las mujeres de mi harén, señal es de que está castrado.

CASAMENTERO. (*Subiendo al poyo<sup>[22]</sup> que está junto a la puerta.*) — Escúchame, mujer. Has llegado a la Puerta de Bab el Amara con la mirada de Alá fija en ti. Dos solemnes bribones, quiero decir: dos ecuanimes creyentes, se disputan a tu hija.<sup>211</sup>

MENELIK. — No prestes oídos a ese impostor, campesina. Se beneficia jugando a los dados con forasteros ingenuos. Revisale los bolsillos y los encontrarás cargados de mercurio.

TODOS. — Dejad hablar al honrado casamentero.

GANAN. — Escucha mi advertencia, campesina. No trafiques con la sangre de tu sangre. El día del juicio final se te aparecerá el Ángel de la Muerte y te preguntará: “¿Por qué comerciaste con la virginidad de tu hija? ¿Por qué se la vendiste a un negro belfudo<sup>[23]</sup> que escondía el pan bajo siete cerros y medía el arroz en una balanza de astrólogo?”

MENELIK. — ¡Hijo de una perra! (*Se abalanza a él. Los ociosos se interponen riendo.*)

TAHONERO. — Déjalo.

AGUATERO. — Quédate en tu lugar. Las palabras duras no rompen los huesos.

---

210 *Ms*: Este hombre es más <sup>mu</sup>y hipócrita que un coreichita

211 *Ms*: <sup>a</sup> tu hija

GANAN. — Ved su estampa. Él está gordo como un eunuco, pero mirad a su criado. Lo único que le falta es que lo unten con aceite para parecer un camello carnosó.

CRiado DE MENELIK. — El que parece un camello con lepra blanca en las jobas eres tú, desenterrador de muertos. ¡Qué más quisieras que parecerte<sup>212</sup> a mi señor en lo limpio, y a mí en lo bien alimentado!

MENELIK. (*A su CRIADO.*) — Muerde, Mahomet, muerde.

CRiado DE MENELIK.<sup>213</sup> — Eres más venenoso que un escupitajo del diablo. Seguramente en el infierno tuvieron asco de verte y te echaron a puntapiés.<sup>214</sup> Si yo fuera mi señor, te despojaría de tu piojosa chilaba y mostraría a estos honrados mercaderes tu cuerpo más sucio que el de un pordiosero. Mi amo, que es un hombre moderado, no te lo ha dicho, pero te lo diré yo. Tu aliento es más hediondo que un cesto de huevos podridos.<sup>215</sup>

MENELIK. — Muerde, Mahomet, muerde.

CRiado DE MENELIK. — Antes de dirigirte a nosotros lávate la boca y cámbiate esa chilaba por aquella con<sup>216</sup> la que mendigaba el ladrón de tu abuelo, con la que adjuró de su religión el falsario de tu padre, con la que batía manteca la grosera de tu madre...

MENELIK. — Muerde, Mahomet, muerde...

CRiado DE MENELIK. — Aún no te he dicho ni la mitad de lo que pienso de ti, ni del forajido de tu padre, que no está aclarado si eres un beduino, un turco o un curdo, aunque es posible que seas hijo de los tres y de un cuarto que no nombro por respeto a los presentes.

---

212 *Ms*: quisieras <sup>que</sup> parecerte

213 *Ms*: Cria. De Menelik

214 *Ms agrega Menelik*. —~~Desde entonces lo atormentan esas almorranas atroces que le permiten ni sentarse ni en un cojín de plumas~~

215 *Ms*: Cria. de Menelik. —Si yo fuera mi señor, te despojaría de tu piojosa chilaba y mostraría a estos honrados mercaderes tu cuerpo más sucio que el de un pordiosero. Mi amo, que es un hombre moderado, no te lo ha dicho, pero te lo diré yo. Tu aliento es más hediondo que un cesto de huevos podridos. [*Ms indica la unificación este parlamento con el anterior*]

216 *Ms*: cámbiate esa chilaba <sup>por aquella</sup> con

GANAN. — Vosotros sois testigos de la gravedad de las injurias que me ha dirigido este lameplatos. Os haré deponer ante el Cadí.<sup>[24]</sup>

CASAMENTERO. (*A los contrincantes.*) — ¿Os habéis injuriado a satisfacción? Comenzaré yo ahora.

MENELIK. (*A la CAMPESINA.*) — Ten cuidado con ese buitres.

GANAN. — Fíjate en la conducta que observa. No tengas que llorar después como la viuda despojada.

QUESERA. — No escuches al jorobado ni al negro. Son dos osos disputándose un panal de miel.

CASAMENTERO. (*A la CAMPESINA.*) — Deja tus negocios en mis manos hermana. No te arrepentirás.

QUESERA. (*A la CAMPESINA.*) — Ten confianza en él. (*Tomando<sup>217</sup> de un brazo a AXUXA.*) Ponte de pie, hija mía.

CAMPESINA. — Sí. Los que te apetezcan para esposa o esclava que te examinen, y te pagarán.

(*AXUXA se pone de pie junto al CASAMENTERO.*)

CASAMENTERO. — Honestos mercaderes, probos comerciantes, Alá, el muy clemente, el muy misericordioso, ha dejado caer sobre la puerta de Bab el Amara una rosa del jardín de sus huríes:<sup>[25]</sup> Axuxa la Carbonera. Menelik el Negro y Ganan el Jorobado, satisfactorios vecinos de este zoco, ofrecen respectivamente cien duros *assani*,<sup>[26]</sup> de dote, por ella. Una virgen siempre vale mucho más que cien duros. (*Paternal, dirigiéndose a AXUXA.*) ¿Hija mía, has tenido trato alguna vez con algún hombre? (*AXUXA mueve negativamente la cabeza.*) Doy testimonio, benévolos creyentes. Es rigurosamente virgen. Una virgen siempre alegra el corazón de un hombre<sup>218</sup> que peina barbas. Sin aludir a las virtudes de ninguno de los presentes, un negro o un jorobado pueden darse por muy satisfechos<sup>219</sup> con ella. Además, no tiene ningún diente podrido y sus muslos,

217 *Ms.*: Tomándola-

218 *Ms.*: de un ~~h~~ hombre

219 *Ms.*: darse <sup>por</sup> muy satisfechos

he podido apreciar, que están graciosamente torneados como los colmillos de un elefante. Ecuánimes creyentes, elevad vuestra oferta de dote, que el beneficio que ella os puede producir duplicará muchas veces lo que habréis<sup>220</sup> gastado. Cada una de sus piernas vale cien duros.

MENELIK. — Doy ciento diez duros, pero retiro la oferta de las babuchas para los parientes.

GANAN. — Ciento diez duros y un par de babuchas para cada uno de tus parientes.

CASAMENTERO. — Ella es más sabrosa que un dátil de Mussein, más jugosa que un naranjal. Sus senos son dos manzanas de oro. Mirad sus pechos, ecuánimes creyentes. Uno es la fuente de la leche, el otro el surtidor de la miel, entre ambos el cántaro de la sabiduría. Observad sus dientes. Parecen tallados en nácar. Levantad la dote, piadosos musulmanes. No olvidéis que ella es para los vigorosos creyentes semejante a la pradera de flores que el Profeta (*todos se persignan*)<sup>221</sup> ha prometido a sus más celosos devotos. Una vez que la hayáis enjabonado, despiojado y bañado y que esté perfumada y revestida de gasa y sedas, creerías estar en presencia de una de las vírgenes que el Profeta (*vuelven a persignarse todos*)<sup>222</sup> ha prometido a los que mueren por la Fe. Mirad su cabellera. Es más tupida y larga que la cola de una yegua salvaje. Huele como la noche y el desierto.

MENELIK. — Ciento diez duros y además un par de babuchas para cada uno de tus parientes.

GANAN. — Ciento veinte duros sin babuchas. (*A la CAMPESINA.*) Tus parientes deben de ser<sup>223</sup> gentes silvestres. No se perjudicarán con caminar descalzos.

JUGADOR. — ¡Oh, musulmanes! Habéis olvidado las palabras del Corán: “Cumplid con vuestros deberes sagrados, con vuestros parientes, sed caritativos con los pobres y los viandantes vosotros los que deseáis las

---

220 *Ms*: hab'éis

221 *Ms*: (Todos se persignan)

222 *Ms*: (*Vuelven a persignarse todos*) (~~Vuelven todos a persignarse~~)

223 *Ms*: deben <sup>de</sup> ser

recompensas de Alá. Sabed que todas esas acciones son meritorias a sus ojos”. (*Violento, dirigiéndose al NEGRO y a GANAN.*) Creéis<sup>224</sup> tú y tú que cumplís<sup>225</sup> con los preceptos del Santo Libro, cuando regateáis<sup>226</sup> a una pobre campesina la dote de su hija y las babuchas para los parientes. Os olvidáis<sup>227</sup> de que el Profeta (*otra vez se persignan todos*)<sup>228</sup> ha escrito: “La usura por la cual el hombre quiere aumentar sus riquezas no producirá nada ante la cuenta de Alá”.

GANAN. (*Dirigiéndose a la CAMPESINA.*) — Por dejar de escuchar a ese entrometido te daré ciento veinte duros y las babuchas.

CASAMENTERO. (*Encolerizándose.*) — Por el sol y por la luna, por la noche y la mañana, por la sed del desierto y la rabia del perro, ¿qué os habéis pensado tú y tú?<sup>229</sup> Abre los ojos, mercader taimado, adulterador de balanzas; juzga la estampa de esta muchacha. Tiene las carnes más duras que un albérchigo.<sup>[27]</sup> Sus ojos son más negros que la piel de Menelik. Sus dientes están sanos. Abre la boca, hija mía. (*AXUXA obedece y el CASAMENTERO mira adentro como un sacamuelas.*) Doy testimonio de que sus dientes son como perlas, sin picadura ni sarro. Doy testimonio de que no tiene<sup>230</sup> mal aliento. Doy testimonio de que su boca<sup>231</sup> es un precioso estuche de terciopelo rojo. Que la sed del desierto os devore las entrañas, usureros empedernidos. (*Los señala a ambos.*) Tú, que eres capaz de echarte a la cama con una leprosa, estás discutiendo sin pudor, duro a duro, la dote de una muchacha que merecería<sup>232</sup> adornar el harén de nuestro señor el Califa.

MENELIK. — Piénsalo bien, Campesina. Ciento treinta duros y un par de babuchas para ti y cada uno de tus parientes.

224 *Ms:* Crees <sup>Creéis</sup>

225 *Ms:* cumpleís

226 *Ms:* cuando le regateasís

227 *Ms:* Te <sup>Os</sup> olvidasís

228 *Ms:* (~~Otra vez todos se persignan~~) (*Otra vez se persignan todos*)

229 *Ms:* ¿qué te <sup>os</sup> has <sup>habéis</sup> pensado tú y tú?

230 *Ms:* Doy testimonio <sup>de</sup> que no tiene

231 *Ms:* Doy testimonio <sup>de</sup> que su boca

232 *Ms:* merecía<sup>er</sup>

CASAMENTERO. — Ciento treinta palos te den en la planta de los pies. ¿Qué te crees, que estás mercando una vaca?

MENELIK. — Más provecho me daría la vaca.

CASAMENTERO. — Pues cástate con la vaca, verdugo.

GANAN. — Que se me caiga la lengua en pedazos, si te ofrezco más de ciento cuarenta duros. Y sin babuchas. Que tus parientes anden descalzos.

CASAMENTERO. — Ten cuidado, Ganan. Escupes al cielo.

GANAN. — Juro que no doy más de ciento cuarenta duros.

CASAMENTERO. (*A MENELIK.*) — Lo escuchaste. Ha jurado. Ya no puede desdecirse. ¿Y tú, Menelik, te dejarás arrebatar la tierna gacela por ahorrarte un puñado de monedas de plata? Reflexiona, testarudo. Esta muchacha alegrará tus días. Te peinará las barbas y jugará entre tus brazos como una cabrita.

MENELIK. — Que me vuelva ciego y mudo si te doy más de ciento cincuenta duros. Y sin babuchas.

*(De un recodo de la muralla se aparta HUSSEIN EL COJO. Un dependiente lleva tras él<sup>233</sup> un suntuoso quitasol anaranjado con flecos de oro. Los piojosos se apartan respetuosamente. HUSSEIN saluda en torno afectuosamente.)<sup>234</sup>*

CASAMENTERO. (*Corriendo a su encuentro y apartando a la chusma.*) — Dejad<sup>235</sup> paso al padre de los pobres, al protector de los huérfanos, al paño de lágrimas de las viudas. Dejad<sup>236</sup> paso al noble elefante. (*Enseñádoselo a la CAMPESINA.*) Este es Hussein el Cojo.

HUSSEIN. (*Al CASAMENTERO.*) — La paz en ti.

CASAMENTERO. — La paz en ti.

---

233 *Ms:* tras de él

234 *Ms:* saluda en torno ~~respetuosamente~~ afectuosamente)

235 *Ms:* Dejadle

236 *Ms:* Dejadle

HUSSEIN. (*A la CAMPESINA.*) — La paz de Sidhi Mahomet en ti.

CAMPESINA. — La paz.

HUSSEIN. — ¿Quieres ordenarle a tu hija que me enseñe su rostro?

(*La CAMPESINA mira perpleja al CASAMENTERO, que sube nuevamente a su poyo.*)

CASAMENTERO. — Se suspende un instante la subasta. (*A la CAMPESINA, en voz alta, para que se enteren todos.*) Este es Hussein el Cojo, rico, joven y noble mercader en platos de cobre y puñales labrados. Contra la costumbre del país, no tiene esposa ni harén. Vive modestamente solo y le sirve un fiel castrado al que heredó de su magnánimo tío. (*La CAMPESINA le hace una señal a AXUXA. HUSSEIN se acerca. La muchacha le enseña el rostro y luego vuelve a cubrirse. HUSSEIN le hace una inclinación de cabeza y se retira unos pasos.*) Magnánimo Hussein, aunque tú no eres de nuestro país, sino que vienes de muy lejos, y posiblemente en tu ciudad, tu honorable padre o tu nobilísima madre te tienen destinada una esposa de fecundo vientre, no dejes por caridad que esta flor del jardín de Alá vaya a marchitarse al harén de estos<sup>237</sup> hombres rapaces.

HUSSEIN. (*Después de un minuto de silencio.*) — Escúchame, mujer, y escúchame tú, Casamentero. Después que termine el trajín del mercado, ven con tu hija a mi tienda del Nakhassin. Pregunta por Hussein el Cojo. Ven. Hablaremos y regresarás feliz a tu cabaña del valle.

(*Saluda al modo árabe a la CAMPESINA y a la muchacha y se marcha dignamente, cojeando como una garza herida. Cruza la ojiva de Bab el Amara. Durante un instante se ve el quitasol escarlata de su dependiente por encima de las cabezas de los asnos y la neblina de oro que levantan con sus pezuñas los inquietos dromedarios.*)

CASAMENTERO. (*A la CAMPESINA.*) — Puedes darle las gracias al muy Clemente y Misericordioso. La palabra de Hussein es tan valiosa como el mismo oro. Alá te ha puesto en camino del más noble y justo de los hombres.

---

237 Ms: semejantes estos



(*Baja del poyo y ayuda a AXUXA a bajar. MENELIK y el JOROBADO se marchan silenciosamente, en dirección opuesta.*)

MERCADER.<sup>238</sup> (*Apareciendo, brusco, tras el arco.*) — ¡Hermanos, hermanos, la noticia terrible! (*todos se vuelven a él.*) El Mockri se ha dado muerte con sus propias manos en casa de Rahutia la Bailarina. Ella y su criada han huido. No se las encuentra en ningún paraje.

BABA. (*Abriéndose camino a tientas.*) — Cuenta..., cuenta...

MERCADER. — El Mockri está colgado<sup>239</sup> de una viga de su terraza con un palmo de lengua fuera de la boca.<sup>240</sup> Rahutia y la criada han desaparecido.

QUESERA. — Esa ramera es la culpable.

CARBONERO. — Sin duda.

(*Se escucha el Muecín llamando a la oración, Todos se prosternan.*)<sup>(28)</sup>

## TELÓN

---

238 *Ms*: Un mercader [*Esta variante y su corrección se cumple cada vez que el personaje es aludido en el Ms*]

239 *Ms*: colgando

240 *Ms*: de su<sup>la</sup> boca

### TERCER ACTO

*Sala de abluciones en la finca de HUSSEIN EL COJO. El recinto está cerrado por arcos lobulados con cancelas de hierro dorado, entre cuyas barras luce el jardín empenachado en la distancia de cipreses y encendido por rojeces de naranjos. En el centro de la sala, una fuente de mármol, en cuya vara de agua temblequea una magnolia de espuma. Los lienzos de muro estucado están recamados a la usanza musulmana en arabescos verdes, rojos, amarillos y azules. A los pies de los zócalos de azulejos, colchonetes de finas estofas recamadas. En las mesitas, que tienen la misma altura sobre el suelo que los cojines, narguiles, pipas turcas y cajetillas de cigarrillos. En el muro del fondo, un estrado de poca altura sobre el ajedrez que forma el mosaico del piso. El estrado está cubierto totalmente de esterilla y cojines. Sentada en cuclillas, con pantalones, pantuflas de raso rosa, corpiño que toma únicamente los senos dejando libre el vientre y el torso, con el cabello suelto sobre la espalda, AXUXA LA CARBONERA. Sopor-ta en la mano un tablero cubierto de greda,<sup>(29)</sup> sobre el cual, con un punzón, traza signos de escritura. Por uno de los lados aparece la esclava MENANA, con un cesto enorme que deja reposar en el suelo. Se quita el embozo que le cubre el rostro hasta la nariz.*

AXUXA. (*Dejando de escribir.*) — ¿Vienes del mercado?

MENANA. — ¿Crees acaso que vengo del paraíso?

AXUXA. — ¿No has visto a mi madre?

MENANA. — Ni a tu madre, ni a tu padre, ni a tu tío, ni a tus hermanas.  
(*Mirando en derredor*<sup>241</sup> y bajando la voz.) ¡Si supieras a quién he encontrado!

AXUXA. — ¿A quién?

---

241 *Ms.*: (Mirando en <sup>der</sup>redor)

MENANA. — ¿Qué ganaría con decírtelo?

AXUXA. (*Zalamera y falsa, corriendo a ella y tomándola de los brazos.*) — Menana, no seas cruel. Vamos, cuenta. Di, di...<sup>242</sup> ¿A quién has visto?

MENANA. — No me lo agradecerás...

AXUXA. — ¿Quieres un bombón? (*Corre al estrado y trae una caja con bombones. La esclava coge uno.*)

MENANA. — Podrías<sup>243</sup> comerlos mejor. No digo que éste sea malo. Pero bien sé yo quien...

AXUXA. — ¿A quién has visto? Di. (*Imperativa.*) Habla.

MENANA. — A Menelik.

AXUXA. (*Asombrada.*) — ¿Menelik? ¿Quién es Menelik?

MENANA. — ¿Cómo? ¿No guardas memoria de quién es Menelik? Dame otro bombón. (*AXUXA le alcanza la caja.*) ¿No recuerdas que Menelik es aquel comerciante que la mañana que tú te desmayaste en la puerta de Bab el Estha quiso comprarte?<sup>244</sup>

AXUXA. — ¡Ah..., sí...!<sup>245</sup> Un negro<sup>246</sup> que se injuriaba con un jorobado.

MENANA. — Alá guarde tu memoria, rosa del Gutha. El mismo. Y ¡qué contento se pondrá cuando yo le diga que lo recuerdas!

AXUXA. — ¿Lo llamaban<sup>247</sup> Menelik el Negro?

MENANA. — ¿Negro? ¿Dices que es negro él? Ciertamente, su piel<sup>248</sup> es oscura, pero de oro puro es todo su cuerpo. ¿No sabes que la muerte del padre lo ha<sup>249</sup> convertido en uno de los hombres...?

242 *Ms:* *Di,* [-] <sup>Di, di...</sup>

243 *Ms:* *Podrías*<sup>rías</sup>

244 *Ms* *agrega* ~~No recuerdas?~~

245 *Ms:* *¡Ah..., sí...!* ~~ya recuerdo~~

246 *Ms:* Un ~~hombre~~<sup>negro</sup>

247 *Ms:* ~~Es uno a quien~~ <sup>lo</sup> llamaban

248 *Ms:* ~~pele~~<sup>piel</sup>

249 *Ms:* la muerte de<sup>l</sup> su padre le<sup>o</sup> ha

AXUXA. (*Reprochando.*)<sup>250</sup> — ¿Y fuiste a su tienda?

MENANA. — ¿Ir yo a la tienda de un hombre? ¿Crees que he perdido la cabeza?<sup>251</sup> Nada de eso. Lo encontré en el mercado. Fíjate en que<sup>252</sup> su padre ha muerto...

AXUXA. — Lo dijiste...<sup>253</sup>

MENANA. — Y ha heredado de su padre tantas fincas como dedos tienen en los pies y en las manos, y sacos con monedas de oro<sup>254</sup> y además otros sacos con piedras preciosas, que su padre era un muy aprovechado presamista, y además campos con tantos olivos como pelos tengo yo en la cabeza, y además vacas, camellos, asnos, cerdos.

AXUXA. — ¿Eres tú el escribano que tomó memoria de su hacienda?<sup>255</sup>

MENANA. — Ya no lo llamarán<sup>256</sup> Menelik el Negro sino Menelik el Dorado. Tan joyoso es todo él. En cuanto me vio me reconoció. Eso<sup>257</sup> pinta su natural bondadoso. A pesar<sup>258</sup> de sus riquezas se acercó a conversar conmigo. (*Espiando alrededor.*)<sup>259</sup> Me preguntó<sup>260</sup> por ti.

AXUXA. — ¿Qué<sup>261</sup> te preguntó de mí? ¿Qué te dijo?

MENANA. — ¿Qué me dijo? Si lo hubieses<sup>262</sup> escuchado se te llenaría<sup>263</sup> la boca de saliva. ¿Qué gusto hubieras recibido!<sup>264</sup> Comprendí<sup>265</sup> que si tú lo complacieras te cubriría el cuerpo de perlas.

250 *Ms.*: (Reproche<sup>ando</sup>)

251 *Ms.*: — Yo ¿Ir yo a la tienda de un hombre? ¿Crees que he perdido la cabeza? [*G4 no identificada*]

252 *Ms.*: Fíjate <sup>en</sup> que

253 *Ms.*: — Ya lo has dicho <sup>Lo dijiste</sup> ... [*G4 no identificada*]

254 *Ms.*: y sacos con numerosas monedas de oro

255 *Ms.*: Cualquiera diría que tú ¿Eres <sup>tú</sup> el escribano que tomó memoria de su hacienda? [*G4 no identificada*]

256 *Ms.*: ~~Yo~~ <sup>Ya</sup> no le<sup>o</sup> llamarían [*G4 no identificada*]

257 *Ms.*: reconoció que <sup>Eso</sup> [*G4 no identificada*]

258 *Ms.*: y <sup>A</sup> pesar

259 *Ms.*: en<sup>al</sup>rededor

260 *Ms.*: ~~Y~~ me <sup>Me</sup>

261 *Ms.*: ¿Por Qué [*G4 no identificada*]

262 *Ms.*: hubieras<sup>ses</sup> [*G4 no identificada*]

263 *Ms.*: llenaría<sup>ría</sup>

264 *Ms.*: ~~Tanto~~ Qué gusto ~~como~~ hubieras recibido<sup>1</sup> [*G4 no identificada*]

AXUXA. — Sus perlas deben de ser<sup>266</sup> tan negras como su piel. Cállate.

MENANA. — ¿Su piel?<sup>267</sup> Su piel es de oro.<sup>268</sup> Y su aliento de oro. Todo él es de oro, y de plata su barba y de diamante su espalda. Escucha, ovejita: también me dijo que la finca que comunica<sup>269</sup> la terraza con la<sup>270</sup> terraza de nuestro amo, está en venta...

AXUXA. — ¿Qué me importa a mí?<sup>271</sup>

MENANA. — ¡Vaya si importa!<sup>272</sup> Si tú aceptarás,<sup>273</sup> Menelik compraría la finca y por la noche, cuando Hussein estuviese<sup>274</sup> dormido, tú podrías<sup>275</sup> encontrarte con él en la terraza.

AXUXA. — Cállate.

MENANA. — También me dijo que te cubriría el cuerpo de telas de oro, que en cada dedo de tus pies y de tus manos te pondría un anillo con una piedra<sup>276</sup> preciosa.

AXUXA. — Mientes.

MENANA. — ¿Mentir yo? ¿Sabes tú lo que<sup>277</sup> es el amor de un elefante<sup>278</sup> por una rosa?<sup>279</sup> ¡Ay, mi racimo de uvas! Si tú le pidieras la luna a Menelik el Negro, Menelik embrujaría la luna y te la traería. Cuando habla de ti, su aliento quema como el de un camello sediento. ¡Ay!<sup>280</sup>

265 *Ms.*: Me dijo <sup>Comprendí</sup> Comprendí [*G4 no identificada*]

266 *Ms.*: deben <sup>de</sup> ser

267 *Ms.*: Su piel?

268 *Ms.*: Su piel es de oro ~~cabrita mía~~ [*G4 no identificada*]

269 *Ms.*: la finca que ~~está aquí, donde~~ <sup>comunica con</sup> la terraza [*G4 no identificada*]

270 *Ms.*: ~~sobre la~~ <sup>con la</sup> [*G4 no identificada*]

271 *Ms.*: ¿Qué me importa a mí? ~~que la finca esté en venta~~

272 *Ms.*: ~~Oh no!~~ Vaya que importa!

273 *Ms.*: Si tú ~~te apiadaras de él~~ <sup>aceptaras</sup> [*G4 no identificada*]

274 *Ms.*: ~~está~~ <sup>estuviese</sup> [*G4 no identificada*]

275 *Ms.*: <sup>tu</sup> podrías [*G4 no identificada*]

276 *Ms.*: piedras

277 *Ms.*: tu <sup>lo</sup> que [*G4 no identificada*]

278 *Ms.*: un negro [—] <sup>Elefante</sup> [*G4 no identificada*]

279 *Ms.*: por una rosa ~~pequeñita como tu~~

280 *Ms.*: ¡Ay! [*G4 no identificada*]

AXUXA. — Cállate...

MENANA.<sup>281</sup> — Nuestro señor no lo alcanza a Menelik ni en vigor, ni en riquezas, ni en grandura tanto así.<sup>282</sup>

(*Hace una seña*<sup>283</sup> *con los dedos.*)

SALEM EL EUNUCO. (*Entra bruscamente. Lleva medio cuerpo desnudo y turbante. Da la sensación de un monstruo marino, tan inmenso es. Se dirige furioso a MENANA.*) — ¿Qué estás haciendo tú aquí...?

MENANA. — No chilles. Le preguntaba a nuestra señora<sup>284</sup> si sabía dónde podía estar<sup>285</sup> nuestro señor,<sup>286</sup> porque esta mañana lo buscaba un extranjero.

SALEM. —¿Un extranjero?<sup>287</sup>

MENANA. — El hermano de El Mockri.<sup>288</sup>

AXUXA. — ¿Hermano de aquel hombre que el año pasado se ahorcó por culpa de Rahutia?

SALEM. — El mismo. (*Volviéndose irritado hacia AXUXA.*) Ojalá tuvieras tan buena memoria para estudiar el Corán.

MENANA. — El extranjero me hizo diversas preguntas. Esto me hace suponer que anda buscando el paraje donde se esconde Rahutia. No quisiera estar en la piel de la bailarina.

SALEM. — Hablas demasiado. A la cocina, a la cocina. (*La empuja hacia afuera.*)

281 *Ms.*: ~~Axuxa~~ <sup>Menana</sup> [*G4 no identificada*]

282 *Ms.*: grandura ~~ni~~ tanto así

283 *Ms.*: señal

284 *Ms.*: a nuestra señora ~~Axuxa~~

285 *Ms.*: ~~haber ido~~ <sup>estar</sup> [*G4 no identificada*]

286 *Ms.*: nuestro señor ~~Hussein~~

287 *Ms.*: Un extranjero? ...cristiano?

288 *Ms.*: No. Dijo que era hermano <sup>El hermano</sup> del <sup>El</sup> Mockri [*G4 no identificada*]

MENANA. (*Saliendo.*) — Verás que no me equivoco. Antes de la noche estará<sup>289</sup> aquí el hermano de El Mockri.<sup>290</sup>

SALEM. — Largo, largo de aquí. (*Mirándola alejarse.*) jamás he visto entrometida semejante. (*Caviloso.*) ¡El hermano de El Mockri! Seguramente quiere cortarle el cuello a Rahutia. (*A AXUXA.*) Dame la pizarra. (*AXUXA obedece.* SALEM<sup>291</sup> *mira y mueve consternado la cabeza.*) Juro por mi honor de castrado que tu señor es la gloria de la tierra.

AXUXA. — Lo es.

SALEM. (*Súbitamente irritado.*) — Y tú la bestia más descomunal que he conocido. (*trágico.*) ¡Pensar que hace un año que estás aprendiendo a escribir! Dime: ¿Qué satisfacciones le das a tu señor? (*Mostrándole la pizarra.*) Mira qué signos dibujas. Mira qué torpes tus manos. Si yo pusiera un pincel en el trasero de un mono con toda seguridad que el mono escribiría mejor que tú. (*AXUXA guarda silencio.*) ¡Y pensar que yo soy tu pedagogo! Con semejantes esfuerzos agradeces los bienes que el señor derrama sobre tu cabeza. Repara en la escritura. Es abominable. ¿Por qué te callas? ¿Por qué no me contestas? Mira qué letras. Así correspondes a los beneficios que te dispensa tu señor. Cuando él te encontró, estabas tirada en el camino como una perra. Él te enseñó a vestirse, a lavarte, a quitarte los piojos, a comer con cuchillo y tenedor. Te ha elevado tanto sobre la gente de tu tribu como el Faraón lo elevó a José. Y, a propósito, dime quién era el Faraón y quién era José. (*AXUXA lo mira sin responder.*) ¡Por Alá! ¿No sabes quién era el Faraón ni quién era José? ¿No te lo narré ayer? Pues bien, escucha y repite conmigo: José era hijo de Jacob y Raquel. José fue vendido como esclavo a algunos medianitas que procedentes de Galaad iban camino de Egipto. Estos hombres vendieron a José a Putifar, jefe de la guardia del Faraón.<sup>[30]</sup>

AXUXA. — Te diré un secreto. Prométeme que lo guardarás para ti para no irritarlo a nuestro señor.

---

289 **Ms:** está<sup>drá</sup>

290 **Ms:** del El Mockri<sup>i</sup> [*Esta variante y su corrección se cumple cada vez que el personaje es aludido en el Ms*]

291 **Ms:** El Eunuco<sup>Salem</sup> [*Esta variante y su corrección se cumple cada vez que el personaje es aludido en el Ms*]

SALEM. — Te estoy hablando de Putifar y el Faraón... ¿Así me escuchas tú? Deberían<sup>292</sup> darte cincuenta palos en la planta de los pies.

AXUXA. — Escúchame, Salem.

SALEM. — Te estoy hablando de José y Putifar y el Faraón, y tú seguramente estás pensando en tus bárbaros parientes.

AXUXA. — Escúchame, Salem. Menana...

SALEM.<sup>293</sup> — Deja tranquila a Menana. No me traigas chismes de cocina y contéstame: ¿Qué pasó entre José y la mujer de Putifar? ¡Ah! ¿Qué me decías de Menana?

AXUXA. — Menana lo traiciona a nuestro señor.

SALEM. (*Respingando.*) — ¿Qué dices?

AXUXA. — Menana ha venido del mercado y me ha dicho: Menelik el Negro te cubriría de bienes si accedieras a encontrarte de noche con él.

SALEM. (*Calmoso.*) — Menana es turca. Por las barbas del Profeta que está escrito que todos los turcos serán falsos y traidores. Tú debes de ser hija<sup>294</sup> de árabes por la fidelidad que guardas a tu señor. (*A grandes voces.*) ¡Menana, Menana! (*A AXUXA.*) Sonríete graciosamente cuando ella entre.

MENANA. — ¿Me llamabas?

SALEM (*Mirando cautelosamente alrededor.*)<sup>295</sup> — Escucha: Le dirás a Menelik el Negro que si quiere verse con Axuxa debe enviarme una bolsa de monedas de plata.

MENANA. (*Temblorosa.*) — Sí, señor...

SALEM. (*Abalanzándose a ella y gritando.*) — Perra, hija de una perra, nieta de una perra, ¿así agradeces la bondad de nuestro señor?

MENANA. — Perdón, perdón...

---

292 **Ms:** Debían<sup>erian</sup>

293 [*Aquí Ms vuelve a utilizar SALEM*]

294 **Ms:** Tú debes de ser hija

295 **Ms:** en<sup>al</sup>rededor



SALEM. (*Manteniendo estrechamente abrazada a MENANA.*) — Átale las manos, Axuxa.

(*AXUXA recoge del suelo un cordón que ha dejado caer SALEM<sup>296</sup> y le ata las manos.*)

MENANA. — Perdóname, señor. Perdóname. Él vino a mi encuentro. Yo iba por la feria. ¡Ay... ay... perdóname!

(*Rápidamente SALEM<sup>297</sup> amarra a MENANA a una columna de mármol, y coge un látigo que hay<sup>298</sup> sobre un sitial.*)<sup>[31]</sup>

AXUXA. (*A SALEM.*) — Márcale las espaldas, Salem.

MENANA. — Perdóname, perdón.

SALEM. — Debería<sup>299</sup> cortarte la lengua para que no hablaras palabras venenosas, cortarte las orejas para que no escucharas a los demonios, mala mujer. (*Estirando la correa del látigo entre sus manos.*) ¿Así le pagas a tu amo la excelente comida con que llena tu estómago de sepulturera? Cuenta, Axuxa.

(*Rápidamente deja caer el látigo sobre las espaldas de MENANA.*)

AXUXA. — Uno, dos, tres, cuatro, cinco. Más fuerte, Salem. Dame el látigo a mí. (*MENANA aúlla como si la estuvieran descuartizando.*) Seis, siete, ocho, nueve. ¿Manejo bien el látigo, Salem?...

SALEM. — Así manejaras la pluma...

AXUXA. — Diez, once, doce...

SALEM. — Basta. (*AXUXA le entrega el látigo SALEM<sup>300</sup> se aproxima a MENANA que permanece con la cabeza caída sobre un hombro y comienza a desatarla.*) Vamos. Ahora puedes marcharte a la cocina. La próxima vez que traigas mensajes del mercado te despellejaré viva. (*MENANA sale*

296 Ms: ~~el eunuco~~ Salem

297 Ms: ~~el eunuco~~ Salem

298 Ms: ~~habrá~~ hay

299 Ms: ~~Debía~~ ería

300 Ms: ~~el eunuco~~ Salem

*llorando. A AXUXA.*)<sup>301</sup> Y tú no pretendas engatusarme. Estábamos en que Putifar compró a José.

AXUXA. (*Violenta.*) — Cállate, Salem. (SALEM *calla.*) Siéntate aquí y escúchame.

(SALEM<sup>302</sup> *se sienta al pie del sitial.*)

SALEM. — ¿Qué quieres?<sup>303</sup>

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

SALEM. — Menuda pregunta me haces tú. Nuestro señor no puede besar ni acariciar a ninguna mujer hasta que no haya cumplido con un deseo de venganza que le ocupa todos sus pensamientos. Él es tan virgen como tú.

AXUXA. — No te puedo comprender.

SALEM. — Tampoco él puede comprender todo lo que sucede en su cuerpo, pero ya le ha dicho un doctor de la ley que hasta que no haya satisfecho su odio la vida no volverá a todas las partes de su cuerpo.

AXUXA. (*Vehemente.*) — Y ¿por qué no se toma venganza...?

SALEM. — Ya se tomará venganza. No temas. Y será tan terrible que no querrías haber nacido para presenciarla.

AXUXA. — Y ¿por qué me compró para esclava? Los hombres no compran esclavas para tenerlas en sus palacios como a hermanas.

SALEM. — Porque te pareces a su hermana. Eres la única mujer que le recuerda a su hermana.

AXUXA. — ¿Es verdad eso, Salem?

SALEM. — ¿Quieres que te lo jure sobre el santo Corán?

---

301 *Ms.*: (Menana sale llorando. ~~Eunuco dirigiendose~~<sup>A</sup> Axuxa)

302 *Ms.*: El Eunuco Salem

303 *Ms.*: Qué me quieres?

AXUXA. — ¡Oh! Entonces quedo tranquila. Me querrá siempre. Yo seré su única esposa y le ayudaré a tomar venganza de su enemigo.

SALEM. (*Poniéndose de pie.*) — Sí, pero no sabes la historia de José, del Faraón y de Putifar. Tus cuentas parecen las sumas de un marinero borracho. Si tú quieres estar cerca de tu señor, trata de satisfacerlo. Estudia cuidadosamente los textos sagrados, los nombres de las estrellas, los números de las tablas...

AXUXA. — Aprenderé. Pero ¿estás seguro de que<sup>304</sup> cuando haya cumplido su venganza se sentirá inflamado de amor hacia mí?

SALEM. — Igual que un elefante joven acudirá hacia ti.

*(Súbitamente se escuchan unos aldabonazos violentos en la puerta. SALEM escapa.<sup>305</sup> AXUXA se sienta en su estrado y coge su tabla. De pronto aparecen dos judías vestidas al modo europeo con un artefacto cubierto de un lienzo blanco. Las acompaña SALEM.)*

LAS DOS MUJERES.<sup>306</sup> — La paz.

AXUXA. — La paz.

*(Se mantiene en su estrado.)*

SALEM. — ¿No te dije yo, Axuxa, que nuestro señor era la gloria de la tierra? Mira el regalo que te ha hecho. (*AXUXA se precipita hacia el regalo, pero SALEM la detiene.*) ¿Qué mujer de tu tribu ha recibido jamás semejantes mercedes?

AXUXA. — ¿Qué es?<sup>307</sup>

SALEM. — Una máquina de coser.

AXUXA. — ¡Oh! No es posible..., a ver..., a ver. (*Se precipita a la máquina de coser y la desenfunda.*) ¡Por Alá! (*Se detiene y la mira sorprendida. Se acerca, la toca, retrocede, se agacha y la mira por abajo, apoya la mano en*

304 *Ms:* de que

305 *Ms:* El Eunuco sale Salem escapado

306 *Ms* agrega dos judías [*En el margen*]

307 *Ms:* ¿Qué es ello?

*el volante niquelado y la retira precipitadamente cuando el volante gira. Luego se toma del brazo de SALEM y mira a las mujeres; después<sup>308</sup> se acerca nuevamente a la máquina. Su actitud revela un asombro perfecto y desmesurado.)* ¿Esta es una máquina de coser?

UNA MUJER. — Ahora verás. (*Se sienta a la máquina y le enseña dos pedazos de trapo.*) ¿Ves? (*Cose unos minutos y luego retira los trapos.*) Mira ahora.

AXUXA (*Cogiendo los trapos.*) — ¡Oh, Salem! Mira: es cosa de magia. Dentro de la máquina hay un genio. De otro modo no es posible. Mira: están cosidos, cosidos de verdad. Cose otra cosa, cose. (*LA MUJER vuelve a coser y le entrega a AXUXA otros dos trapos cosidos.*) Mira, Salem: otra vez cose la máquina. Y el hilo ¿de dónde sale?<sup>309</sup> Y mira: se mueve la rueda, abajo. ¡Oh, es de magia, de magia verdadera! (*Se persigna al modo musulmán. A LA MUJER.*) Cose, cose otra cosa.

LA MUJER. — Esta máquina, además de coser, borda.

AXUXA. — ¿Qué dices?

LA MUJER. — Mira los bordados que he hecho con esta máquina.

*(Despliega unos bordados frente a los ojos de AXUXA.)*

AXUXA. — Mira, Salem. Mira: me haré todo un vestido así. (*Tristemente.*) ¡Ah, pero a mí el genio de esa máquina no me obedecerá! ¿Qué palabras le dices tú?

LA MUJER. — Yo vendré a enseñarte todos los días.

AXUXA. — ¿Y yo aprenderé a coser como tú? ¡Oh, es maravilloso! ¿Y a bordar?

LA MUJER. — Te enseñaré a bordar y a coser. Yo ya le he enseñado a la mujer de Abul y a la de Mahomet<sup>310</sup> y a las cinco mujeres de Salim.

AXUXA. — ¿Cuándo vendrás?

308 *Ms.* luego después

309 *Ms.* Y el hilo ¿de dónde sale? el hilo?

310 *Ms.* y a la mujer de Mahomet

LA MUJER. — Cuando lo disponga tu señor.

AXUXA. (*A SALEM.*)<sup>311</sup> — ¿Quieres que te diga quién era José y quién el Faraón? Verás, Salem, qué bonitas letras voy a escribir ahora. (*A LA MUJER.*) Y la máquina ¿borda letras también?

LA MUJER. — También...

AXUXA. — ¿Dónde aprendió la máquina a bordar letras? ¡Oh, Salem, mira qué prodigio: la máquina sabe escribir!

OTRA MUJER.<sup>312</sup> — Para que la máquina borde las letras tienes tú que saber dibujarlas.

AXUXA. (*A SALEM.*) — Verás qué pronto aprenderé a escribir.

LA MUJER I<sup>a</sup>. — La paz de Alá en tu corazón.

AXUXA. — Toma. ¿Quieres un bombón? ¿Tienes hijos?

LA MUJER I<sup>a</sup>. — Sí, señora.

AXUXA. — Llévalos estos bombones a tus hijos. (*Le da un puñado.*) Que Alá te acompañe en tu camino y te defienda del mal de ojo.

*(Las mujeres hacen una reverencia frente a AXUXA y salen acompañadas por SALEM.<sup>313</sup> AXUXA queda pensativa frente a la máquina,<sup>314</sup> rondándola, mirándola de abajo hacia arriba. Desmenada, con un puñal en la mano, entra en puntillas MENANA y se acerca<sup>315</sup> a AXUXA, que está de espaldas. Instintivamente AXUXA gira sobre sí misma, MENANA se precipita hacia<sup>316</sup> ella al tiempo que AXUXA se agacha, le torna el brazo y las dos mujeres, enredadas, se retuercen, hasta que AXUXA arroja al suelo a la esclava. De pronto la criada lanza un grito sordo y AXUXA se separa lentamente de ella. La mira fríamente y la toca con el pie.*

311 *Ms.* (~~Axuxa a Salem~~) (*A Salem*)

312 *Ms.* La mujer 2<sup>o</sup> *Otra mujer*

313 *Ms.* del Eunuco *por Salem*

314 *Ms.* frente a la máquina pensativa [*Ms* indica mover el participio en posición inicial]

315 *Ms.* Menana <sup>y</sup> se acerca

316 *Ms.* sobre <sup>hacia</sup>

*Mientras ocurre esta escena*<sup>317</sup> HUSSEIN, en compañía de SALEM, termina por detenerse frente a una cancela<sup>(321)</sup> y mira a la mujer caída. Luego entra a la sala de abluciones. AXUXA corre<sup>318</sup> a su encuentro y le besa<sup>319</sup> las manos.)

AXUXA. — Mi señor...

HUSSEIN. — ¿Qué has hecho, Axuxa?

AXUXA. — ¡Oh, señor! Estaba mirando la máquina de los genios cuando al volverme vi a Menana que se lanzaba sobre mí con el puñal.<sup>320</sup> Hemos reñido y la he matado de buena muerte.

HUSSEIN. — ¿Por qué quería matarte?

AXUXA. — Porqué esta mañana, cuando vino del mercado, Menana<sup>321</sup> me dijo que Menelik me cubriría de bienes a mí y a mi familia si quería verlo. Yo le dije a Salem que esta mujer era una ingrata, pues comiendo tu pan querría traicionarte, y entonces Salem le dio doce<sup>322</sup> latigazos, ni uno más ni uno menos, porque yo los conté, y ella salió llorando y ya no la vi más hasta que de pronto, cuando dejé de mirar la máquina de los genios, vi que ella saltaba sobre mí con un puñal en el aire.

SALEM. — Es cierto todo lo que dice Axuxa. Le di doce<sup>323</sup> latigazos. Ni uno más ni uno menos. Ni muy fuerte ni muy despacio.

HUSSEIN. — ¿La has matado con su propio puñal?

AXUXA. — Sí, señor. (HUSSEIN *se inclina*<sup>324</sup> sobre la tabla donde AXUXA estaba escribiendo.) No pretenderás, señor, que una muchacha del valle, que toda su vida cargó carbón, tenga mejor letra que un absul.<sup>325</sup>

317 **Ms:** Mientras esta escena ocurre [**Ms** indica alterar el orden sintáctico]

318 **Ms:** (~~Corriendo~~ <sup>AXUXA corre</sup>)

319 **Ms:** y <sup>le</sup> besa

320 **Ms:** Menana se lanzaba sobre mí ~~matadora~~ con el puñal

321 **Ms:** Menana vino del mercado [**Ms** indica alterar el orden sintáctico]

322 **Ms:** ~~veinte~~ <sup>doce</sup>

323 **Ms:** ~~veinte~~ <sup>doce</sup>

324 **Ms:** (~~Se~~ <sup>Hussein se</sup> inclina)

325 [**Ms** señala la palabra y agrega ?. No se ha podido identificar de qué palabra se trata. No hay registro de ella en las diversas fuentes lexicográficas consultadas. **1 ed.** la destaca en

(HUSSEIN<sup>326</sup> *sonríe* y AXUXA *se precipita a sus brazos.*)

SALEM. — Sí, pero no sabía quién era José ni quién era el Faraón.

AXUXA. — Y ¿por qué me llamaste entonces una rosa de talones dorados?

SALEM. — ¿Que yo te he llamado una rosa de talones dorados? ¿Cuándo?

AXUXA. — Ayer.

SALEM. — Ayer era otro día.

HUSSEIN. — Oye, Salem, coge esa muerta, léele la plegaria de los difuntos y entiérrala convenientemente debajo del sicomoro.

SALEM. — Sí, señor.

(*Mutis*,<sup>327</sup> *cargado con la criada muerta.*)

HUSSEIN. (*Paseándose pensativamente por la sala de abluciones. Después de una larga pausa de silencio.*) — Axuxa, tendremos que separarnos.

(*AXUXA se pone rígida, se la ve vacilar y caer, pero HUSSEIN la toma de un brazo y la sostiene.*)

AXUXA. — Perdón, señor, se me doblaron las rodillas.

HUSSEIN. — Tengo que ir muy lejos, a cobrar una deuda de sangre. Es un hombre que me ha hecho mucho daño.

AXUXA. (*Impetuosa.*) — ¿Quieres que vaya y le clave un puñal en la garganta?

HUSSEIN. — Es un hombre perverso, de lengua blanca y corazón negro. (*Señalándole un cojín a AXUXA.*) Siéntate. (*AXUXA obedece.*) Te voy a contar la historia de mi tremenda desgracia.

AXUXA. — Te escucho, mi señor.

---

*bastardillas como si se tratara de una locución extranjera. Dado que no se puede determinar su significado, se ha optado por ser fiel a la lección de Ms evitando toda enmienda conjetural]*

326 *Ms:* (~~Sonríe~~) Hussein *sonríe*

327 *Ms:* (~~Mutis de Salem~~)

HUSSEIN. — Yo no nací cojo. Hasta la edad de ocho años mis piernas eran rectas como los colmillos de un elefante. Entonces vivía yo en Tánger. Mis padres, deseosos de convertirme en un hombre de provecho, me colocaron de aprendiz en la tienda de un platero llamado Mahomet. Mahomet era el marido de una mujer llamada Rahutia, que más tarde se convirtió en bailarina y por cuya culpa se ahorcó El Mockri una noche, antes que tú vinieras a esta casa.

AXUXA. — ¿Vive aún el platero?<sup>328</sup>

HUSSEIN. — Sí, pero escucha. Un día que Mahomet fundía ajorcas de plata, con la natural precipitación de los niños empujó su brazo y el metal se derramó fuera del molde. El platero, que era un hombre de genio colérico, en castigo de mi imprudencia me hizo dar tantos palos en la planta de los pies que durante dos lunas tuve que guardar cama... (*Sorprendido.*) ¿Lloras, Axuxa?

AXUXA. — Pienso cómo te dolerían los pies.

HUSSEIN. — Cuando finalmente quise caminar esta pierna estaba encogida para siempre.

AXUXA. — Comprendo tu odio, señor.

HUSSEIN. — Ni mis padres ni mis parientes podían tomar venganza contra Mahomet porque el platero era rico y trabajaba para todas las mujeres del Califa, y para hacerme olvidar mi desgracia me enviaron a esta ciudad a trabajar en el comercio de mi tío Abdul. Tan satisfecho quedó mi tío con el servicio que le presté que al morir me instituyó su heredero.<sup>329</sup> Y ésta es la hora en que gracias a la bondad de Alá puedo ir a Tánger a cobrarme la deuda de sangre.

AXUXA. — ¡Oh, mi señor, si pudiera ayudarte!

HUSSEIN. — Claro que puedes ayudarme. Mira...

SALEM. — Señor, el hermano de El Mockri pregunta por ti.

---

328 *Ms.* ~~Está aún~~ Vive aún el platero?

329 *Ms.* en su heredero



HUSSEIN. (*A AXUXA.*) — Vete, Axuxa. (*Mutis de la muchacha. A SALEM.*)  
Hazle pasar.

EL HERMANO DE EL MOCKRI.<sup>330</sup> (*Con barba negra en punta, fina; de perfil*<sup>331</sup>  
*cruel. Entra pausadamente y se sienta en un cojín. Hussein permanece de*  
*pie.*) — Tenías razón. Rahutia ha salido para Tánger. Pero ¿cómo supiste  
que no estaba aquí?

HUSSEIN. — Me lo contó un capitán que se la llevó de aquí tres meses des-  
pués que se ahorcó tu hermano.

EL HERMANO DE EL MOCKRI.<sup>332</sup> — Me has hecho un gran servicio. ¿Cómo  
puedo recompensarte?

HUSSEIN. — ¡Qué cosa curiosa! Tu hermano, la misma noche que dio fin  
a su vida, me dijo: ¿Puedo ayudarte en algo, Hussein? Ahora me lo pre-  
guntas tú, y yo te respondo: Sí, puedes ayudarme.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Qué puedo hacer por ti?

HUSSEIN. — Tú llevas una escolta de criados, pues llévame entre tus criados  
a mí, a mi esclava Axuxa y a Salem, mi eunuco. Yo costearé los gastos.<sup>333</sup>

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — No hables de dinero, Hussein.

HUSSEIN. — Un comerciante siempre recuerda el dinero. Llévame con tus  
criados a Tánger. Lo que quiero es no tener que revelar nuestra identi-  
dad al entrar.

EL HERMANO. — ¿Qué fin persigues para entrar clandestinamente en Tánger?

HUSSEIN. — Una venganza.

---

330 **Ms:** <sup>El</sup> Her<sup>m.</sup> del <sup>El</sup> Mock [*Esta variante y su corrección se cumple cada vez que el personaje es aludido en el Ms*]

331 **Ms:** <sup>de</sup> perfil

332 **Ms:** <sup>El</sup> Herm. del Mock <sup>Hermano</sup> [*En Ms el personaje pasa a llamarse EL HERMANO. A efectos de no generar confusión, reponemos la indicación completa tal como aparece por primera vez*]

333 **Ms:** Yo costearé <sup>los</sup> gastos

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Cómo? ¿Tú también? Me pides algo a lo cual yo debo acceder. ¿Cuándo deseas partir?

HUSSEIN. — Cuando tú lo hagas. Mis negocios están en orden. Puedo partir cuando yo quiera.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Es curioso cómo nos liga el destino. Tú me das la dirección de la persona a quien odio, yo te facilito el medio de llegar junto a la persona contra la que tienes que ejecutar tu venganza.

HUSSEIN. — Tú no puedes hablar de venganza mientras no hayas escuchado a Rahutia. Yo en cambio tengo que cumplir mi venganza..., y fíjate: tú has dicho que es curioso cómo liga el destino. ¿Sabes contra quién debo tomar venganza?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Contra quién?

HUSSEIN. — Contra el marido de Rahutia.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Acatemos los designios del destino.

HUSSEIN. — Tal debemos hacer, podría jurarte sobre el corazón que, si en el fondo<sup>334</sup> de mi corazón no tuviera la seguridad de que un juego misterioso maneja nuestras vidas contra nuestra propia voluntad, yo no te habría dado el nombre del paraje donde puedes encontrar a Rahutia. Pero los planetas rigen nuestra vida, somos como las sustancias que el mago machaca en su almirez<sup>335</sup> para confeccionar sus filtros de prodigio.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Así es, hermano. Partiremos mañana. Puedes estar satisfecho. Entrarás con tus criados en Tánger,<sup>335</sup> y nadie te verá desembarcar ni a ti ni a los que te acompañan.

TELÓN

---

334 *Ms*: en el fondo

335 *Ms*: a en Tánger



## CUARTO ACTO

(Tienda del platero)

VENDEDOR DE ALFOMBRAS. (*Desplegando una alfombra pequeña.*) — Teji-  
da en seda sobre una malla de hilo, fresca como una rosa, fina como  
la camisa de una mujer del sultán. ¿No te agrada? ¿Y ésta de Mosul  
floreada como un jardín? (*En voz baja.*) Todos los caminos están escru-  
pulosamente custodiados. Allí ha desaparecido. Musa ha sido asesinado.  
(*En voz alta.*) Mira el dibujo de este tapiz del Rabat antiguo. ¡Cuánta  
severidad en su estilo, cuánta devoción! (*En voz baja.*) Guarda toda la  
plata que hayas secuestrado hasta nuevo aviso. El espionaje italiano se  
hace cada día más enérgico.

MAHOMET.<sup>336</sup> — ¿Es cierto que El Mockri se suicidó?

VENDEDOR DE ALFOMBRAS. — Lo asesinaron. (*En voz alta.*) Observa esta  
alfombra.<sup>337</sup> La trama es de seda, plata y oro. (*En voz baja.*) Continúa  
secuestrando plata.

MAHOMET. (*Poniéndose de pie.*) — No creo que hagas negocio con tus al-  
fombras. Tráeme metales preciosos y te los compraré.

VENDEDOR DE ALFOMBRAS. — La paz en ti. (*Mutis.*)

MAHOMET. — ¡Ibraim, Ibraim!

IBRAIM. — ¿Señor?

MAHOMET. — ¿Ha llegado algún barco con turistas?

IBRAIM. — No, señor, pero he visto pasar al hermano de El Mockri.

MAHOMET. — ¿Alí?

IBRAIM. — Sí, Alí.

---

336 **Ms:** El joyero <sup>Mahomet</sup> [*Esta variante y su corrección se cumple cada vez que el personaje es aludido en el Ms*]

337 **Ms:** alfombra de Ferasan

MAHOMET. — ¿Ha vuelto de El Cairo?<sup>338</sup>

IBRAIM. — Parece que sí.

MAHOMET. — ¿Ha entrado mucha moneda de plata hoy?

IBRAIM. — Cincuenta duros *assani*.

MAHOMET. — Tráelos. No cambies moneda de plata. La plata escasea. La plata valdrá mucho oro dentro de poco.

*(Mutis del dependiente. MAHOMET se mesa pensativamente la barba. Regreso de IBRAIM con el saco de monedas de plata. MAHOMET cuenta cuidadosamente las monedas y luego las guarda en la caja de hierro. Se escucha un llamado en la tienda. Sale IBRAIM. MAHOMET termina de cerrar su caja. Vuelve IBRAIM.)*

IBRAIM. — Dos mujeres preguntan por ti.

MAHOMET. — ¿Dos?

IBRAIM. — Una es vieja y fea como un rinoceronte. La otra parece una estrella.

MAHOMET. — ¿Qué quieren?<sup>339</sup>

IBRAIM. — No me lo dijeron. Parecen forasteras.

MAHOMET. — Hazlas pasar.

*(Mutis de IBRAIM. AXUXA y SALEM entran acompañadas por<sup>340</sup> IBRAIM. SALEM va disfrazado de mujer. Se saludan al modo musulmán con el platero.)<sup>341</sup>*

AXUXA. — La paz en ti.

MAHOMET. — La paz. ¿Quieres sentarte? (AXUXA y SALEM se sientan en cuclillas en un estrado. Mutis de IBRAIM.) Tu presencia honra mi tienda.

---

338 *Ms:* del <sup>El</sup> Cairo

339 *Ms:* ¿Qué ~~me~~ quieren?

340 *Ms:* ~~de~~ por

341 *Ms:* ~~latero~~ <sup>platero</sup>

AXUXA. — Tu benevolencia tranquiliza mis pretensiones.

MAHOMET. — Aunque hablas nuestra lengua eres extranjera.

AXUXA. — Admiro tu discernimiento.

MAHOMET. — ¿De qué país del islam acabas de llegar?

AXUXA. — De Dimisch esh Sham.

MAHOMET. — Me sentiré dichoso de poder servirte en algo.

AXUXA. — Más feliz soy yo. Me han informado que eres un comerciante probo.

MAHOMET. — ¿Has nacido en el mismo Dimisch esh Sham?

AXUXA. — No. En Baba el Cheich, en el valle del Ghuta.

MAHOMET. — El paraíso mismo.<sup>342</sup> ¿Conoces el desierto?

AXUXA. — Una sola vez crucé el Nefid en compañía de mi marido.

MAHOMET. — Debe de ser admirable.<sup>343</sup>

AXUXA. — Es terrible.

MAHOMET. — ¿Y tu marido?

AXUXA. — Me ha repudiado.

MAHOMET. — Que Alá ciegue mis ojos, que Mahoma ofusque mi entendimiento si tu marido no es el hombre más torpe del islam.

AXUXA. — Su conducta será juzgada algún día.

MAHOMET. — Nuevamente me es grato repetirte que me consideraré feliz sirviéndote en la medida de mis fuerzas.

AXUXA. — Te diré por qué razón me he permitido molestarte.

---

342 *Ms*: El mismo paraíso [*Ms* indica alterar el orden sintáctico]

343 *Ms*: Debe<sup>de</sup> ser admirable

MAHOMET. — Tu libertad me hace dichoso.

AXUXA. — Tengo ajorcas pesadas, de oro y algunos collares cargados de nobles piedras. Desearía que tú las tasaras para mercarlas con provecho.

MAHOMET. — Realmente tienes razón en dirigirte a mí. Son alhajas de provecho y conviene examinarlas. ¿Dónde vives?

AXUXA. — A doscientos pasos de aquí, junto al bazar de los sederos.<sup>344</sup> [34]

MAHOMET. — ¿No será una casa que está frente mismo a la fontana?

AXUXA. — Esa. Con persianas verdes.

MAHOMET. — La casa del judío Ben Ansar.

AXUXA. — De él es...

MAHOMET. — Allí he vivido algunos años.

AXUXA. — ¿En la misma casa?

MAHOMET. — En el patio hay un limonero.

AXUXA. — Estaba escrito que debíamos encontrarnos.

MAHOMET. — Debía de estar escrito.<sup>345</sup>

AXUXA. — ¿Cuándo iluminarás mi casa con tu presencia?

MAHOMET. — ¿No te será molesto esta noche, después que cierre mi tienda?

AXUXA. — ¿A las diez?

MAHOMET. — Sí, pero te advierto que tendrás que remunerarme por la tasación de tus alhajas.

AXUXA. (*Sorprendida.*) — ¿Cuál es tu precio?

---

344 *Ms.*: Axuxa. — En Ez Zuagula, junto al bazar de los sederos

Joyero <sup>Mahomet</sup> — <sup>A</sup> Doscientos pasos de aquí, junto al bazar de los sederos

345 *Ms.*: Debía <sup>de</sup> estar escrito

MAHOMET. — Una taza de té.

AXUXA. — Te prepararé el té con mis propias manos. ¿Lo prefieres verde o al modo de los cristianos?

MAHOMET. — Prepáralo al modo de Dimisch esh Sham.

(AXUXA y SALEM se ponen de pie y MAHOMET los imita.)

AXUXA. — Eres el más gentil de los mercaderes de esta tierra. Queda en la paz de Alá.

MAHOMET. — Digo de ti, que eres la forastera más benévola que ha perfumado mi tienda. ¿Cómo te llamas?

AXUXA. — Axuxa.

MAHOMET. — La paz en ti, Axuxa. (*Mutis de AXUXA y SALEM. Llamando.*)<sup>346</sup>  
¡Ibraim, Ibraim, Ibraim!

(*Aparece IBRAIM.*)

IBRAIM. — ¿Me llamabas?

MAHOMET. — Escúchame, Ibraim.

IBRAIM. — Te escucho, señor.

MAHOMET. — Abre tus grandes orejas de elefante y escúchame atentamente. ¿Me escuchas?

IBRAIM. — Sí, señor, te escucho.

MAHOMET. — ¿Has fijado tu atención en esas forasteras?

IBRAIM. — ¿En la joven o en la vieja?

MAHOMET. — La joven puede ser el anzuelo, la vieja la caña y ambas un par de ladronas o algo peor.

IBRAIM. — ¿Ladronas?

---

346 *Ms:* (Mutis de Axuxa y Salem. <sup>Llamando</sup>) (*A voces*)



MAHOMET. — Si mañana recibes una carta mía con la orden<sup>347</sup> de que entregues dinero, joyas, piedra o plata u oro al portador, sea el portador hombre o mujer, lo haces arrestar.

IBRAIM. — ¿Crees que esas mujeres son ladronas?

MAHOMET. — El hijo de mi padre cree y no cree. Todo es posible en este mundo. Viene una muchacha con su esclava y me cuenta una historia que termina con una tasación de joyas. ¿Has visto tú las joyas?

IBRAIM. — Yo no.

MAHOMET. — Pues yo tampoco. ¿Qué es lo que se opone a que estas mujeres sean unas ladronas que quieren una orden de entrega para que tú, que eres un estúpido, les entregues mis valores?

IBRAIM. — Es muy joven ella para ser ladrona.

MAHOMET. — Tan variada es la condición de los seres humanos que todo puede ocurrir. ¿No ha dicho el Profeta: “Amarra el camello cuidadosamente a una buena estaca”? Pues yo, como hombre juicioso, tomo mis precauciones. (*Cambiando de tono.*) ¿Te fijaste en la muchacha?

IBRAIM. — Es joven. Debe de tener<sup>348</sup> las carnes duras.

MAHOMET. — Sus ojos queman la piel cuando miran. Su cuerpo me pareció muy bien formado.

IBRAIM. — Si procedes astutamente en su casa, después de revisar sus joyas la puedes revisar a ella.

MAHOMET. — Fui cortés con ella. Le dije que el precio de mi trabajo era una taza de té y por su modo de mirarme comprendí que quedó complacida.

IBRAIM. — ¿No será una ramera?

---

347 *Ms.*: ordenándote con la orden de

348 *Ms.*: Debe<sup>de</sup> tener

MAHOMET. — No tiene aspecto de tal. Más bien, una ladrona. De cualquier modo, el misterio está en ella. Huele a misterio como un jardín en la noche.

IBRAIM. — En todas las mujeres hay misterio mientras no descubren el rostro.

MAHOMET. — Me pareció sabrosa y desenvuelta. Quizá me conviniera para esposa. Cierto que mis tres mujeres no la verán con agrado.

IBRAIM. — La vida cada día está más cara y las mujeres, cuando holgazanean, no hacen nada más que comer y comer.

MAHOMET. (*Pensativo.*) — Quizá me conviniera repudiar<sup>349</sup> a Cadija. Cadija está envejecida. Su aliento es cada día más desagradable y su talle más anchuroso. En cambio, Axuxa está fresca como una rosa. Su cuerpo debe de haber<sup>350</sup> conocido aventuras agradables. Podría distraerme con su destreza en el amor.

IBRAIM. — La forastera te ha inflamado. ¿Y si ella no quiere casarse contigo?

MAHOMET. — No me parece que ésa sea<sup>351</sup> su intención, ¿qué más puede aspirar esa jovencita? ¿No soy un reputado traficante? ¿No crees que puedo ser un marido ventajoso?

IBRAIM. — Ya lo creo. Pero ¿lo creará ella?

MAHOMET. — ¡Maldito seas! ¿A qué crees que han venido a mi joyería?

IBRAIM. — ¿No dices que pueden ser unas ladronas?

MAHOMET. — Más que creencia es una precaución por si acaso lo fueran. Vete, vete. Déjame. (*Mutis de IBRAIM. Fumando de su narguile.*) ¿Y si fuera una espía? Abre tus ojos, Mahomet. Ojos abiertos y lengua quieta. ¿Qué es lo que se opone a que sea una espía del Califa? Ojo, Mahomet, que la lengua corta la cabeza. Ojo, hijo de mi padre; cuidado respecto a lo que hables con ella. Estudiaré la intención de sus preguntas. ¡Vaya si

---

349 *Ms.*: repudiarla

350 *Ms.*: debe de haber

351 *Ms.*: fite<sup>sea</sup>

las estudiaré! Las joyas bien pueden ser un pretexto para entablar relaciones, introducirse en mi vida. Los sucesos desagradables siempre encuentran principio en situaciones agradables. Además, siempre ocurren de algún modo y este podría ser uno de ellos. ¿Qué más simple que transformar una relación comercial en una relación amorosa, y finalmente la sogá aprieta nuestro pescuezo? Ojo abierto, hijo de mi padre, paso corto, vista larga y mucha mala intención. Ojo abierto, hijo de mi padre. De un tiempo a esta parte llueven más espías sobre Tánger que langostas en Egipto. Esta muchacha huele a algo sospechoso y no puedo precisar en qué consiste. Diría que me conoce de alguna parte y sin embargo jamás la he visto. Pero había en el tono de su voz una seguridad como quien dice: “Me dirijo a ti sabiendo que no te puedes negar”. ¿Y si me la envía algún enemigo? Pero ¿tengo acaso enemigos? Mi conducta ha sido siempre morigerada. Salvo que esa perra de Rahutia quiera tomar venganza contra mí porque la he echado de mi casa.

IBRAIM. — Señor, el hermano de El Mockri está en la tienda. Pregunta por ti.

MAHOMET. — ¿Qué querrá ese hombre? (*Vacilando.*) Bueno, hazle pasar.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — La paz en ti.

MAHOMET. — La paz.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Yo no imitaré a los gatos que rondan un pescado maullando inútilmente. ¿Conoces a El Mockri?

MAHOMET. — El Mockri..., El Mockri... No, jamás he oído hablar de él.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — El Mockri murió por culpa de tu mujer Rahutia.

MAHOMET. — ¿Rahutia? Rahutia no es mi mujer. Hace mucho tiempo que la expulsé de mi casa por observar mala conducta.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Tú no me conoces a mí, pero yo te conozco a ti. Soy el hermano de El Mockri. Por culpa de tu mujer mi hermano se mató en Dimisch esh Sham.

MAHOMET. — Lo lamento por tu hermano, pero yo no te conozco ni a ti ni a él.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. (*Violento.*) — Escúchame, mercader. Mi hermana Fátima es una de las esposas del Califa. Bastaría que yo me asomara a la puerta de tu tienda y le hiciera una señal al primer gendarme que pasara,<sup>352</sup> para que fueras sepultado en el más profundo calabozo de la fortaleza.

MAHOMET. — El Cadi me haría justicia.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. (*Burlón.*) — Sí, te harían justicia, la justicia que se les hace a los secuestradores de plata y a los contrabandistas de ametralladoras.

MAHOMET. (*Echándose a los pies del joven.*) — Perdóname, apiádate de mí, no me pierdas...

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Ponte de pie. (MAHOMET *se incorpora.*)  
Contéstame ¿por qué no le cortaste la cabeza a tu mujer?

MAHOMET. — Un humilde platero<sup>353</sup> no puede manchar de sangre las alfombras de su tienda.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Por culpa de Rahutia, mi hermano ha muerto. Esa sepulturera ha hecho daño a muchos hombres. Allí tienes al hijo de Ber, enjuto como un perro, loco como un camello cuando llega la primavera. Y también Alí ha despilfarrado en el Tremecén<sup>354</sup> la hacienda de su padre. Tú no me conoces a mí, pero yo te conozco a ti. ¿No es una iniquidad que tales desdichas ocurran y que la responsable sea la mujer de un platero?<sup>354</sup>

MAHOMET. — ¿Qué puedo hacer yo? ¿No la he repudiado por su mala conducta?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Debiste haberle cortado la cabeza.

MAHOMET. (*Melancólico.*) — Sí, pero no se la corté.

---

352 *Ms:* **pase** <sup>pasara</sup>

353 *Ms:* **joyero** <sup>platero</sup>

354 *Ms:* **joyero** <sup>platero</sup>

EL HERMANO DE EL MOCKRI. —¿Por qué no la mataste a palos?<sup>355</sup>

MAHOMET. (*Dogmático.*) — El Profeta ha dicho que no debe golpearse a una mujer ni con una rosa.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. (*Rápidamente.*) — Cortarle la cabeza es diferente.

MAHOMET. — Estaba escrito.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. (*Vivamente.*) — ¿Puedes jactarte tú de haber amarrado el camello a una buena estaca? El Profeta ha dicho<sup>356</sup> que el creyente no debe abandonar su destino en manos de Dios sino después de asegurarse de que<sup>357</sup> ha cumplido minuciosamente con todas las precauciones que un hombre prudente debe observar. (*Reparando en el silencio de MAHOMET.*) Te pregunto nuevamente: ¿Puedes jactarte de haber amarrado el camello a una buena estaca?

MAHOMET. — No, señor, no puedo jactarme. Pero el Profeta también ha dicho:<sup>358</sup> “Deja que una vez la piedad te haga olvidar el deber”. ¿Qué puedo hacer yo por tu hermano muerto y el honor de tu familia?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Invítala a tu mujer a que<sup>359</sup> venga aquí. Dile que se han dirigido a ti para ofrecerle un contrato de bailarina. Entonces ella acudirá.

MAHOMET. — ¿Y no me perjudicarás por el secreto que de mí conoces?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Tendrás que darnos los nombres de todas las personas interesadas en el secuestro de moneda y compra de ametralladoras.

MAHOMET. — Te lo daré, señor. (*Vivamente.*) ¡Ibraim, Ibraim!

IBRAIM. — ¿Señor?

---

355 *Ms:* ~~¿Por qué no tomaste ejemplo del piadoso Mahomet que mató a palos a su mujer y al esclavo cuando descubrió que lo engañaban~~ mataste a palos?

356 *Ms:* escrito dicho [G1 no identificada]

357 *Ms:* asegurarse de que

358 *Ms:* escrito dicho [G1 no identificada]

359 *Ms:* mujer <sup>a</sup> que

MAHOMET. — Ve inmediatamente a casa de Rahutia y dile que venga. También dile que he recibido noticias de un empresario europeo que quiere contratarla.

IBRAIM. — Sí, señor.

MAHOMET. — Ven aquí. Repite lo que le dirás (*Al HERMANO DE EL MOCKRI.*) Es un poco bestia.

IBRAIM. — Dice mi magnánimo señor que ha recibido noticias de un empresario europeo que quiere contratarte y que acudas inmediatamente a su tienda.

MAHOMET. — Después que cumplas tu encargo vete a tu casa y no olvides la otra advertencia.

IBRAIM. — No, señor.

(*Mutis de IBRAIM.*)

MAHOMET. — Tengo que salir. ¿No te incomoda que te deje a ti y a ella en mi tienda? ¡Ah! Si la matas, te ruego que no manches excesivamente la alfombra.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. —¿Conociste a mi hermano?

MAHOMET. — No, señor.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Era una flor de hombre: alto, esbelto, de ojos<sup>360</sup> encendidos.

MAHOMET. — ¿Se mató con sus propios manos?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Colgado de una sogá, como un perro.

MAHOMET. — Nunca he visto a un ahorcado. Dicen que la lengua se les salta fuera de la boca, que los ojos se les tuercen como los de los pescados que se pudren en los arenales.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. —¡Y por una bailarina de chamizo!

---

360 *Ms.* de ojos

MAHOMET. — ¿Se ahorcó de un árbol, de un clavo o de una viga?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Qué me importa de dónde se colgó<sup>361</sup> si está muerto?

MAHOMET. — Tienes razón. ¿Qué importancia tiene que se haya colgado de un árbol, de un clavo<sup>362</sup> o de una viga? Se ahorcó.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Ya lo sé.

MAHOMET. — Si no te incomodara te haría otra pregunta.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Qué?

MAHOMET. — La sogá con que se ahorcó tu hermano ¿era corta o larga?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Cómo quieres que lo sepa, imbécil?

MAHOMET. — Pues si no sabes si tu hermano se ahorcó; de un árbol, de un clavo o de una viga y si ignoras si la sogá<sup>363</sup> de la cual estaba colgado por el<sup>364</sup> pescuezo era corta o larga, ¿cómo sabes que es Rahutia la culpable de su muerte?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Cómo lo sé? Porque ella y su maldita criada desaparecieron inmediatamente de Dimisch esh Sham. Y porque hasta el último lavaplatos de aquella ciudad lo dice. ¿O crees tú que no he indagado el grado de culpabilidad en que incurrió ella?

MAHOMET. — Señor, tú eres un hombre joven y tu| natural es brioso y violento. Dentro de un momento Rahutia estará en tu presencia.<sup>365</sup> Si ella es culpable, máatala. Si es inocente, máatala también, porque merece ser culpable. Su vida es disoluta e inquietante; su corazón, más seco que el desierto. Como la arena, ella sigue obediente al viento de sus deseos. Le agrada mezclarse con el populacho, inflamar de lujuria a los esclavos. Huele a pecado como una ramera.

---

361 *Ms.*: dónde se haya colgado<sup>6</sup>

362 *Ms.*: de un clavo

363 *Ms.*: ignoras si la sogá

364 *Ms.*: por su<sup>el</sup>

365 *Ms.*: en tú presencia

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Esta noche olerá a sepulcro.

MAHOMET. — Te ruego que no manches excesivamente de sangre esta preciosa alfombra. Si me permites, te aconsejaré que la estrangules. Una vez que hayas cumplido tu faena deja a la<sup>366</sup> muerta encima de aquel sofá. No te olvides de cerrar la puerta de la tienda. (*Echando la mano a la faltriquera.*)<sup>[366]</sup> Aquí tienes la llave. Cuando salgas ponla en el suelo,<sup>367</sup> junto al árbol que hay frente a la muestra.<sup>368</sup> <sup>[371]</sup> Me marcho.<sup>369</sup> Dejaré la puerta entreabierta,<sup>370</sup> Rahutia entrará sin llamar.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Puedes irte.<sup>371</sup> (*Mutis de MAHOMET.*)<sup>372</sup> <sup>373</sup> (*Él se pasea por la trastienda.*) Singularidades de la fatalidad. Él me entrega a su mujer y a mi vez yo lo entrego a él a Hussein.<sup>374</sup> (*Silencio. Meneando la cabeza.*) Ni un jefe de conversación podría imaginar<sup>375</sup> una trama mejor. En estos momentos el platero se encamina<sup>376</sup> hacia la casa de Axuxa, sin saber que allí lo espera el castigo.<sup>377</sup> En estos momentos la culpable de la muerte de mi hermano se encamina hacia aquí, sin saber que la espera<sup>378</sup> el ángel de la muerte. ¡Juego mortal y recíproco! Vamos por la vida y a

366 *Ms.*: deja a la

367 *Ms.*: deja la llave en <sup>ponla en</sup> el suelo [*G5 no identificada*]

368 *Ms.*: frente a la puerta <sup>vidriera</sup> [*G5 no identificada*] <sup>muestra</sup>

369 *Ms.*: Yo ahora que me marcho

370 *Ms.*: de [—] que cuando llegué

371 *Ms.*: Puedes marcharte tranquilo <sup>irre</sup> [*G5 no identificada*]

372 *Ms* agrega (*Mutis del Joyero* <sup>Mohamet</sup>) [*G5 no identificada*]

373 *Ms* agrega

Joyero. — Te deseo una feliz venganza. Y no te olvides de mi alfombra.

Herm. del Mock. — Vete en la paz de Alá. Tu alfombra no será manchada. Y no te

olvides que necesito después hablar contigo. Oh y no intentes escaparte.

Joyero. — Recordaré todo esto durante veinte años señor. Queda ahora en la paz de

Alá. Que tu venganza sea cumplida y sabrosa.

(*Mutis del Joyero*)

374 *Ms.*: Singularidades de la fatalidad. Él me entrega a su mujer para que yo pueda cobrarle en ella la sangre derramada de mi hermano, y a mi vez yo he traído <sup>lo entrego a él,</sup> a Hussein, el Cojo a ésta ciudad para que Hussein se tome venganza del platero [*G5 no identificada*]

375 *Ms.*: Ni un jefe de conversación <sup>podría</sup> que se gana la vida contando mentiras en un mercado podría imaginar [*G5 no identificada*]

376 *Ms.*: se encaminará

377 *Ms.*: que allí lo espera <sup>un</sup> el [*G5 no identificada*] castigo tremendo

378 *Ms.*: sin saber que la está esperando



nuestro lado manos invisibles tejen la red que nos ha de aprisionar.<sup>379</sup> Ningún humano,<sup>380</sup> por astuta que sea su condición o potente su fortaleza, puede substraerse del destino.<sup>381</sup> Sólo Alá es grande. Sólo a Alá<sup>382</sup> compete la postrer justicia.

(*Se escuchan pasos*<sup>383</sup> *en la tienda y el joven calla.*)

RAHUTIA. (*Vestida al modo musulmán.*) — La paz... (*Sorprendida.*) ¿Y Mahomet?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Tú eres Rahutia, ¿no?

RAHUTIA. — ¿Por qué no respondiste a mi saludo?<sup>384</sup> ¿Dónde está Mahomet?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. (*Cerrando con su cuerpo la única salida.*) — Tu marido no está y un hombre de mi linaje no responde jamás al saludo de una ramera.

RAHUTIA. (*Sumamente fría.*) — Perro, tu apariencia es de señor, tu conducta de esclavo. (*Se encamina a la puerta.*)<sup>385</sup>

EL HERMANO DE EL MOCKRI. (*Esgrimiendo un puñal.*) — Otro paso, y te lo clavo en la garganta.

RAHUTIA. (*Gritando.*) — ¡Mahomet, Ibraim!

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Puedes desgañitarte. Tu marido me ha dado un<sup>386</sup> consejo: “Lo único que te pido es que no manches de sangre mi preciosa alfombra”.

RAHUTIA. (*Fría nuevamente.*) — Es un consejo de mi prudente marido.<sup>387</sup>

379 *Ms:* tejen la red ~~donde hemos de caer~~ que nos ha de [G5 no identificada] aprisionados<sup>1</sup>

380 *Ms:* Ningún ser humano

381 *Ms:* puede sustraerse al signo <sup>del</sup> del destino

382 *Ms:* Sólo <sup>a</sup> [G5 no identificada] Alá compete

383 *Ms:* ~~pasos~~ <sup>pasos</sup>

384 *Ms:* ~~¿Y quién eres tú? ¿Por qué no has respondido~~ no respondiste [G5 no identificada] a mi saludo?

385 *Ms:* tu conducta de esclavo. ~~Déjame salir~~ (*Se encamina a la puerta*) [G5 no identificada]

386 *Ms:* este <sup>un</sup> [G5 no identificada]

387 *Ms:* Es un consejo de mi <sup>prudente</sup> marido [G5 no identificada]

(*Dejándose caer en cuclillas sobre un cojín.*) Posiblemente seas un asesino.  
¿Cómo te llamas?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Soy hermano de El Mockri.

RAHUTIA. — ¿Tú..., hermano de El Mockri?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Que se ahorcó por tu culpa en Dimisch  
esh Sham.

RAHUTIA. — Ni el perfume de su buen linaje<sup>388</sup> queda en tu sangre, cuando  
te permites<sup>389</sup> injuriar a la mujer que compartió su lecho.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — No estoy aquí para cambiar palabras in-  
útiles. Tengo que cobrarme con tu vida la vida de mi hermano.

RAHUTIA. (*Levantándose y poniendo una mano sobre el hombro de él.*)<sup>390</sup> — La  
cólera te ciega.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. (*Retrocediendo.*) — No me toques.

RAHUTIA. — ¿Tienes miedo? Yo no soy culpable de esa muerte.<sup>391</sup> El Moc-  
kri traicionaba al Califa.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. (*Estupefacto.*) — ¿Qué?<sup>392</sup>

RAHUTIA. — Ocultaba<sup>393</sup> plata en el eje de los carros. Recibía ametralla-  
doras de contrabando. Cuando me encontró en su camino el hacha del  
verdugo estaba<sup>394</sup> suspendida sobre su cabeza...

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — No es posible.

RAHUTIA. — Tu padre mató a tu hermano.

388 *Ms:* ~~Bajo cantidad~~ Ni el perfume de su buen linaje [*G5 no identificada*]

389 *Ms:* cuando ~~ni~~ te permites

390 *Ms:* (*Levantándose y poniendo una mano sobre su* el hombro *de él*)

391 *Ms:* Yo no soy culpable de la <sup>esa</sup> [*G5 no identificada*] muerte ~~de tu hermano~~

392 *Ms:* ¿Qué [—]?

393 *Ms:* ~~Secuestraba~~ <sup>Ocultaba</sup>

394 *Ms:* ~~ya~~ estaba

EL HERMANO DE EL MOCKRI. (*Atónito.*) — ¿Qué historia estás inventando? (*avanzando hacia ella.*) ¡Miserable, con semejantes<sup>395</sup> mentiras...!

RAHUTIA. — Lo hizo ahorcar por los<sup>396</sup> asesinos mudos...

EL HERMANO DE EL MOCKRI. (*Retrocediendo.*) — ¿Será posible...?

RAHUTIA. — ¿Buscabas venganza? Pues la venganza se ha vuelto contra ti.<sup>397</sup>

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Supones<sup>398</sup> que voy a creer en tus palabras?

RAHUTIA. (*Calmosa.*) — No lo supongo: vas a creer.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Cómo averiguaste que mi padre condenó a muerte a El Mockri?<sup>399</sup>

RAHUTIA. — No te impacientes. La última noche que dejé a tu hermano en mi casa,<sup>400</sup> en el mismo momento en que<sup>401</sup> yo salía para el cabaret,<sup>402</sup> encontré en la sala de abluciones a un anciano que me observó.<sup>403</sup> Al amanecer encontré<sup>404</sup> a tu hermano ahorcado en la sala de abluciones. Mi sorpresa fue terrible. Él no pensaba matarse.<sup>405</sup> Antes de despedirnos me había pedido que nos casáramos...

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Cómo sabes que era<sup>406</sup> mi padre?

---

395 **Ms:** con esas semejantes mentiras [*G5 no identificada*]

396 **Ms:** con esos por los [*G5 no identificada*]

397 **Ms:** No seas obcecado. ¿Buscabas venganza? Pues, la venganza se vuelto contra ti [*G5 no identificada*]

398 **Ms:** Cómo supones

399 **Ms:** ¿Cómo sabías averiguaste que fue mi padre el que condenó a muerte a El Mockri? [*G5 no identificada*]

400 **Ms:** que vi dejé a tu hermano en mi casa [*G5 no identificada*]

401 **Ms:** en que

402 **Ms:** yo salía de mi casa para ir a bailar al el cabaret [*G5 no identificada*]

403 **Ms:** en la sala de abluciones a un anciano que me observó atentamente

404 **Ms:** Al amanecer al llegar del cabaret encontré

405 **Ms:** Mi sorpresa fue terrible porque Él no pensaba matarse [*G5 no identificada*]

406 **Ms:** fue era [*G5 no identificada*]

RAHUTIA. — Espera. Llamé a mi criada. Ella no respondió.<sup>407</sup> Fui a su cuarto. Los asesinos la habían herido. Estaba tendida en un charco de sangre, con el vientre<sup>408</sup> abierto a cuchilladas.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. —¿Dónde están tus testigos?

RAHUTIA. —Tomando mis joyas hice con ellas un paquete y me dirigí a casa de un amigo mío, un médico cristiano. Él fue a recoger a la esclava, que no había muerto. Después de un mes en que no sabíamos si ella se salvaba o no, supimos lo que había ocurrido. Tu padre había llegado con esos asesinos mudos. El Mockri se disfrazó de ciego para intentar huir, pero al salir lo reconocieron...<sup>409</sup>

EL HERMANO DE EL MOCKRI. —¿Cómo sabes que era mi padre?

RAHUTIA. — Porque aquí mi esclava lo identificó entre un grupo de ancianos que escoltaban al Califa un viernes, cuando entraba en la mezquita.<sup>410</sup>

EL HERMANO DE EL MOCKRI. —¿Vive tu esclava?<sup>411</sup>

RAHUTIA. — Sí. Tiene el vientre rayado por las cuchillas de los asesinos que matan para tu padre.<sup>412</sup>

407 *Ms*: Ella no me respondió

408 *Ms*: el con el vientre

409 *Ms*: Espera. Comprendí que algo misterioso y terrible había ocurrido allí. Tu hermano no era hombre de ahorrarse. Recordó la visita del anciano y entonces. Tomando mis joyas hice con ellas un paquete y me dirigí a la casa casa de un de un amigo mío, [G5 no identificada] un médico cristiano. Traigo de una amiga mía, a quién le conté todo lo que había ocurrido, y en compañía de él, volvimos a casa y recogiendo a mi [G5 no identificada] <sup>Él fue a recoger a la</sup> esclava, que no había muerto. Después de un mes <sup>en que</sup> [G5 no identificada] no sabíamos si ella se salvaba o moría no, la dejamos en gravísimo estado. Entonces ella nos contó que <sup>supimos lo que había ocurrido,</sup> tu padre había llegado con esos asesinos mudos, que tu hermano <sup>El Mockri</sup> se disfrazó de ciego para poder <sup>intentando</sup> huir, pero tu padre lo reconoció <sup>lo reconocieron</sup> al salir... [G5 no identificada]

410 *Ms*: Primero porque tu hermano le daba al anciano delante de la criada el tratamiento de padre, después Porque aquí un viernes, mi esclava lo <sup>mi esclava lo</sup> identificó <sup>a tu padre</sup> entre un grupo de ancianos que escoltaban al Califa en el momento que <sup>un viernes cuando</sup> entraba a en la mezquita [G5 no identificada]

411 *Ms*: ¿Vive aún tu esclava?

412 *Ms*: Si. En su <sup>Tiene el</sup> vientre está rayado por las cuchillas de los asesinos de <sup>que matan para</sup> tu padre [G5 no identificada]

EL HERMANO DE EL MOCKRI.<sup>413</sup> (*Dejándose caer sobre un cojín.*) — ¡Es terrible! He caído en mi propia trampa.<sup>414</sup>

RAHUTIA. — Buscabas la verdad...

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Podría hablar con tu esclava?

RAHUTIA. — ¿Cuándo?<sup>415</sup>

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Ahora?...

RAHUTIA. — Vayamos.<sup>416</sup>

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Tengo que pedirte perdón. No sé con qué palabras hacerlo. (*Meneando la cabeza.*) ¿Está en tu casa tu esclava?

RAHUTIA. — Sí.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Quiero hablar con ella. Sé que has dicho la verdad...pero es algo terrible... Mi propio padre...

RAHUTIA. — Tuvo que hacerlo. Tu hermano había ido muy<sup>417</sup> lejos en el camino de la traición.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. (*Poniéndose de pie fatigosamente.*) — Estoy desmembrado como si hubiera caído sobre la cabeza un alminar. ¿Quieres acompañarme? ...<sup>418</sup>

RAHUTIA. — Vamos, hermano del que fue mi amigo.

## TELÓN

---

413 *Ms* agrega Herm. del Mock. — Cuando te esperaba me dije: “Vamos por la vida y a nuestro lado manos invisibles tejen la red donde hemos de caer prisioneros”

414 *Ms*: He sido prisionero de una red <sup>caído en mi propia trampa</sup> [*G5 no identificada*]

415 *Ms*: ¿Cuándo <sup>quieras</sup>

416 *Ms*: Ahora si quieres... <sup>Vayamos</sup> [*G5 no identificada*]

417 *Ms*: había <sup>ido</sup> muy [*G5 no identificada*]

418 *Ms*: ¿Quieres acompañarme <sup>Rahutia...</sup>?

## QUINTO ACTO

(*Cuarto vacío con arcos. Personajes: SALEM vestido como un eunuco. AXUXA y HUSSEIN.*)

HUSSEIN. (*Paseándose lentamente.*) — El hijo del Infierno debería<sup>419</sup> estar aquí ya.

SALEM. — Vendrá. No te inquietes. El deseo está en sus huesos.

AXUXA. — Es más prudente que una serpiente.

SALEM. — El deseo arde en sus huesos, en sus ojos,<sup>420</sup> en el temblor de sus manos. Si no viniera no podría cerrar los párpados.

HUSSEIN. — ¿Temerá la emboscada?

SALEM. — Vendrá esta noche. El hijo del Infierno vendrá esta noche, aunque la ciudad se queme por todas sus murallas.<sup>421</sup> (*Dirigiéndose a AXUXA.*) ¿No es cierto que te miraba como un perro hambriento?

AXUXA. — Sí.

HUSSEIN. — ¿Está envejecido?

SALEM. — Aún puede tener cien hijos.

HUSSEIN. — ¿Dónde has puesto el hacha?

SALEM. (*Retirándola de debajo<sup>422</sup> de una red.*) — Aquí. (*Se la ofrece a HUSSEIN, que la toma.*)

HUSSEIN. (*Pasando la mano por el filo.*) — ¡Bien<sup>423</sup> afilada!

---

419 *Ms:* debía<sup>ería</sup>

420 *Ms:* Lo he visto en<sup>en</sup> sus ojos

421 *Ms:* se queme por<sup>todas</sup> sus ~~ocho~~ murallas [*G5 no identificada*]

422 *Ms:* <sup>de</sup> debajo

423 *Ms:* Está b<sup>B</sup>ien

SALEM. — Como la navaja de un barbero, señor. Dice el proverbio: “El hombre es el sirviente del acero”. Nosotros seremos buenos sirvientes de esta hacha.

HUSSEIN. (*Recogiendo la red del pescador y mirándola al trasluz.*) — No tiene fallas.

SALEM. — Huele a pescado.<sup>424</sup>

HUSSEIN. — ¿Quieres perfumarla antes de echársela la cabeza?

SALEM. — Es un decir.

AXUXA. — Y si viniera acompañado.

SALEM. — ¿Dónde has visto que un hombre vaya a oler una rosa en compañía de otro hombre? Poco observadora eres, hija.<sup>425</sup> Esta noche el hijo del Infierno rechazaría la compañía de un ángel para encontrarse a solas contigo.

HUSSEIN. — ¿Y el tajo?<sup>426</sup>

AXUXA. (*Sale corriendo y entra empujando un tronco de madera.*) — Aquí está.

HUSSEIN. (*Se sienta sobre él.*) — Hace veinte<sup>427</sup> años que espero todas las noches esta noche. Si Mahomet<sup>428</sup> no viniera iría a su casa a arrancarle de entre los brazos de sus mujeres.<sup>429</sup>

SALEM. — Vendrá cauto y dócil, como un gato que espera embucharse un pescado. Cauto y dócil, señor. Verás. (*Mirando*<sup>430</sup> a AXUXA.) Tú eres el pescado de nuestro gato.

HUSSEIN. — ¿Dónde guardaste<sup>431</sup> la mordaza?

---

424 *Ms:* Huele a pescado, ~~sin embargo~~

425 *Ms:* hija del Ghuta

426 *Ms:* ¿Dónde has puesto <sup>y</sup> el tajo?

427 *Ms:* Hace ~~durante~~ veinte

428 *Ms:* el ~~platero~~ Mahomet [G5 no identificada]

429 *Ms:* sus ~~cuatro~~ mujeres

430 *Ms:* Mirandola

431 *Ms:* has ~~puesto~~ <sup>guardaste</sup> [G5 no identificada]

SALEM. — No te preocupes. No tendrá tiempo ni para rezar la oración del miedo.<sup>432</sup>

AXUXA. — Le<sup>433</sup> amordazaré mientras Salem le echa la red a la cabeza.

HUSSEIN. — ¿Si<sup>434</sup> muriera?

SALEM. — Lo arrojaremos al mar en un odre con algunas piedras.<sup>435</sup>

HUSSEIN. — Los peces se alegrarán.

AXUXA. — También podríamos cargarlo sobre nuestros asnos y enterrarlo en el desierto. La arena traga a un hombre más rápidamente que el mar.<sup>436</sup>

SALEM. — Ese perro tiene la piel dura y no morirá.

HUSSEIN. — ¡Qué noche terrible!

AXUXA. — ¿Por qué, señor?<sup>437</sup>

HUSSEIN. — En estos mismos momentos, en la casa del platero, el hermano de El Mockri está matando a la bailarina.<sup>438</sup>

SALEM. — Debe de estar tendida sobre su propio excremento<sup>439</sup> como una vaca en el matadero. (*Se escuchan unos aldabonazos. SALEM coge la red y cautelosamente se dirige a la puerta. AXUXA saca el puñal del cinto y sigue al eunuco. SALEM, desde fuera.*) ¿Eres tú, señor? Creíamos que era el condenado platero. Entra...

HUSSEIN. (*Avanzando hacia la puerta. En aquel momento entra EL HERMANO DE EL MOCKRI.*) — ¿La mataste?

---

432 *Ms*: No tendrá tiempo ni para rezar la oración del miedo. ~~Tan innumerable será su terror~~

433 *Ms*: ~~Yo~~ Le

434 *Ms*: ~~Y~~ si

435 *Ms*: ~~bolsa~~ odre con algunas piedras ~~de lastre~~. Hussein Los peces se alegrarán [*En Ms. se divide el parlamento en dos personajes*] [*G5 no identificada*]

436 *Ms*: La arena traga <sup>a</sup> un hombre ~~mucho mejor~~ <sup>más rápidamente</sup> que el mar [*G5 no identificada*]

437 *Ms*: ¿Por qué ~~dices eso~~, señor<sup>2</sup>

438 *Ms*: matando a ~~Rahutia~~ la bailarina

439 *Ms*: ~~Ya~~ <sup>d</sup> debe de estar tendida sobre ~~las alfombras~~ <sup>su propio excremento</sup> [*G5 no identificada*]



EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Es inocente.

HUSSEIN. — Da gracias<sup>440</sup> al muy Clemente por haberte impedido cometer un crimen inicuo.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Ha llegado<sup>441</sup> tu enemigo?

HUSSEIN. — No.<sup>442</sup>

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Quisiera hablar contigo. (AXUXA y SALEM se retiran hacia el corredor.) Descubrí<sup>443</sup> algo horrible.

HUSSEIN. — ¿Qué es?<sup>444</sup>

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Mi hermano fue<sup>445</sup> asesinado por mi padre.

HUSSEIN. — ¿Quién te dijo<sup>446</sup> semejante monstruosidad?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Rahutia.

HUSSEIN. — ¿Rahutia? ¿Cómo lo sabe ella? ¿No estaba ausente de la casa<sup>447</sup> cuando El Mockri se mató?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Lo asesinó mi padre.

HUSSEIN. — Estoy atónito.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Es duro de creer, pero Rahutia no miente.

Cuando dijo que mi padre hizo colgar a El Mockri,<sup>448</sup> me parecía que estaba soñando. Ella<sup>449</sup> me condujo a su casa, llamó a su esclava y le dijo: “Aischa, muéstrale tu vientre a este hombre”. Y Aischa me mostró su vientre, ¡rayado de cuchilladas por los asesinos que sirven a mi padre!

440 *Ms*: Dale las gracias

441 *Ms*: No h<sup>H</sup>a llegado

442 *Ms*: Aun n<sup>N</sup>o

443 *Ms*: Esta noche dDescubrí

444 *Ms*: ¿Qué es ello?

445 *Ms*: ha sido fue [G5 no identificada]

446 *Ms*: ha dicho dijo [G5 no identificada]

447 *Ms*: ealle casa [G5 no identificada]

448 *Ms*: Cuando me dijo que fue mi padre quien hizo colgar al <sup>a</sup>El Mocry<sup>i</sup>

449 *Ms*: Entonces e<sup>E</sup>lla

HUSSEIN. — ¿Qué hizo tu hermano para merecer semejante castigo?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Conspirar contra el Califa.

HUSSEIN. — Es cierto, conspiraba.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Cómo lo sabes?

HUSSEIN. — Te diré. La última noche que estuvimos juntos me habló del partido nacionalista en un tono sorprendente.<sup>450</sup> Hasta encareció los beneficios que dejaba el contrabando de armas.

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Buscaba un agente.<sup>451</sup> Eras<sup>452</sup> su candidato. Volviendo a Rahutia, su esclava<sup>453</sup> escuchó la conversación que mi padre tuvo con mi hermano. El Mockri intentó escapar<sup>454</sup> disfrazándose de ciego. Se había alejado unos pasos de la casa, cuando los esclavos de mi padre lo sorprendieron, lo condujeron a su propia casa, le obligaron a bañarse y a perfumarse y luego lo colgaron. Puedes darte cuenta que después de este crimen la presencia de mi padre me resulta insoportable.<sup>455</sup>

HUSSEIN. — Que Alá se apiade de su crimen. ¿Puedo hacer algo por ti?

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — ¿Quieres llevarme a Dimisch esh Sham?<sup>456</sup>  
Me dedicaré al comercio, trataré de hacer fortuna.

HUSSEIN. — Con mucho gusto, hermano. (*Se escuchan unos aldabonazos en la puerta.*) Apártate. Tápate el rostro. Es mi enemigo.

(*Se escucha un grito sofocado, y algunos instantes después aparecen AXUXA y SALEM trayendo metido dentro de una red a*

450 **Ms:** me habló del partido nacionalista árabe en un tono que me sorprendió<sup>dente</sup> [*G5 no identificada*]

451 **Ms:** Estaba b<sup>B</sup>uscando<sup>ba</sup> [*G5 no identificada*]

452 **Ms:** Tú e<sup>r</sup>as

453 **Ms:** Rahutia, te diré, su<sup>su</sup> esclava

454 **Ms:** escaparse

455 **Ms:** después de este crimen la presencia de mi padre resultaba insoportable [*G5 no identificada*]

456 **Ms:** ¿Quieres llevarme contigo a Dimisch esh Sham?

MAHOMET.<sup>457</sup> HUSSEIN y EL HERMANO DE EL MOCKRI  
*permanecen de pie junto al muro, totalmente embozados.*)

SALEM. (*Tapando la boca de MAHOMET.*)<sup>458</sup> — Si intentas gritar te arrancaré la lengua. (*A AXUXA.*) Trae la silla.

(*AXUXA sale y trae rápidamente una silla, y MAHOMET<sup>459</sup> se sienta plácidamente. En el centro de la estancia y con las manos cruzadas sobre el vientre se queda mirándolos a todos.*)

MAHOMET. (*Mirando a SALEM.*) — ¿Tú eres el bandido que esta tarde se presentó en<sup>460</sup> mi tienda disfrazado de respetable alcahueta? Te conozco por lo bizco.<sup>461</sup>

SALEM. — Si intentas moverte de esta silla te hundo la cabeza entre los huesos del pecho.

(*Se corre detrás de MAHOMET y lo amarra rápidamente al respaldar de la silla. Los tres, con los brazos cruzados, lo miran en silencio.*)

MAHOMET. (*Irritado.*) — Por Alá y sus siete mil ángeles, ¿qué queréis de mí? (*mirando a AXUXA.*) ¿De modo que tú eres la forastera que busca un joyero honesto<sup>462</sup>? (*Rabioso.*) ¡Ramera!

SALEM. — Como digas otra insolencia te<sup>463</sup> meteré este puño dentro de la boca.

(*Prosigue el silencio de los tres que lo miran.*)

---

457 *Ms:* al Platero <sup>Mahomet</sup>

458 *Ms:* (Que tapa <sup>Tapando</sup> la boca del platero <sup>Mahomet</sup>)

459 *Ms:* el platero <sup>Mahomet</sup>

460 *Ms:* a <sup>en</sup>

461 *Ms:* el ojo <sup>lo</sup> bizco

462 *Ms:* ecuánime <sup>honesto</sup> [*G5 no identificada*]

463 *Ms:* de <sup>te</sup>

MAHOMET. — ¿Qué queréis de mí? ¿Qué significan estas crueles ligaduras?  
 ¿Por qué permanecéis<sup>464</sup> callados? ¿Acaso me estáis jugando una broma?  
 Si es chanza, ha durado<sup>465</sup> bastante.

HUSSEIN. — Te estamos mirando, Mahomet.

MAHOMET. — Ya veo que me estáis mirando. ¿Tengo yo algo tan precioso  
 en mi cara o en mi cuerpo para que se me mire con semejante insolencia?<sup>466</sup> ¿Quiénes sois vosotros?

HUSSEIN. — Precioso eres tú para nosotros, todo<sup>467</sup> entero, mercader. Precioso como el sol y la luna.<sup>468</sup>

MAHOMET. — Escúchame, desconocido: Tu pronunciación es la de un  
 hombre de otras tierras, y no sé qué haya en mí nada que pueda<sup>469</sup> parecerte precioso.

HUSSEIN. — Como el sol y la luna.

MAHOMET. — No te<sup>470</sup> conozco ni creo haberte ofendido. Muy bien puede  
 ser que ignores lo sucedido.<sup>471</sup> Esta muchacha y el rufián que bizquea a  
 tu lado se presentaron en mi comercio hoy al caer la tarde y me invitaron  
 a venir a esta casa para beneficiarles<sup>472</sup> tasándoles ciertas joyas que  
 decían tener. Del modo como he sido recibido no cabe duda de que<sup>473</sup>  
 he caído en una trampa.

HUSSEIN. — Efectivamente, Mahomet, has caído<sup>474</sup> en una trampa.

464 *Ms.* ~~os estáis~~ permanecéis callados? [*G5 no identificada*]

465 *Ms.* Porque si es chancería<sup>za</sup>, ya ha durado

466 *Ms.* para que se mire tan largamente con semejante insolencia? [*G5 no identificada*]

467 *Ms.* eres tú para <sup>nosotros</sup> todo [*G5 no identificada*]

468 *Ms.* como el <sup>sol</sup> y la luna [*G5 no identificada*]

469 *Ms.* en mí <sup>que</sup> <sup>nada</sup> que pueda [*G5 no identificada*]

470 *Ms.* ~~Yo n~~ No

471 *Ms.* Puede ser <sup>m</sup> muy bien, <sup>puede ser</sup> que ignores lo sucedido

472 *Ms.* Esta muchacha y el rufián que bizquea a tu lado se ~~han presentado~~ presentaron en mi comercio [*G5 no identificada*] hoy al caer de la tarde ~~invitándome~~ y me invitaron a venir a esta casa para beneficiarles

473 *Ms.* duda <sup>de</sup> que

474 *Ms.* ~~has caído~~ <sup>estáste</sup> [*G5 no identificada*] has caído

MAHOMET. — Te diré,<sup>475</sup> a modo de hombre sesudo: Abandona el mal camino. Terminarás pudriéndote en una cárcel. ¿Necesitas dinero? Negocios honrados hay en que puedes acumular muchos<sup>476</sup> bienes. Reflexiona, joven. Tu rostro no es el de un bandido descarado.

HUSSEIN. — Aunque tus palabras son medidas...<sup>477</sup>

MAHOMET. — Todo yo soy medido y armónico.<sup>478</sup> Dile a ese rufián que corte estas amarras y conversemos amigablemente. Puede ser que no me niegue a pagarte por mi libertad una suma de dinero razonable...

HUSSEIN. — Mirad la estampa del hipócrita.

MAHOMET. — No me ofendas.<sup>479</sup> Estoy amarrado, te ofrezco dinero y ¿aún te enojas? Te pareces a los rinocerontes, que se enfurecen cuando les echan un puñado de rosas.

HUSSEIN. — ¡Sepulcro blanqueado!

MAHOMET. — ¿Qué dice este hombre?

HUSSEIN. (*Señalando a los otros.*) — De día<sup>480</sup> viste como los perros cristianos, de noche<sup>481</sup> como los piadosos creyentes. ¡Miserable! Te has olvidado de que<sup>482</sup> el Profeta ha dicho:<sup>483</sup> “Un día sus lenguas, sus manos y sus pies testimoniarán contra ellos”.

MAHOMET. (*Irritado.*) — ¿Qué hablas de las palabras del Profeta? ¿Por qué no muestras tu rostro? ¿Por qué no anuncias tus intenciones? ¿Qué tiene que ver el Profeta conmigo? Soy un honorable comerciante. ¿Qué pretendes de mí? ¿Mis piedras preciosas, mi oro, mi plata?

---

475 *Ms:* ~~Y el ha caído en una trampa~~ t<sup>e</sup> diré

476 *Ms:* ~~numerosos~~ muchos

477 *Ms:* ~~morigeradas~~ medidas [G5 no identificada]

478 *Ms:* Todo yo soy ~~morigerado y ecuanime~~ medido y armónico [G5 no identificada]

479 *Ms:* No es ~~correcto que~~ me [G5 no identificada] ofendas a un anciano

480 *Ms:* ~~Por el~~ De día

481 *Ms:* ~~por la~~ de noche

482 *Ms:* olvidado de que

483 *Ms:* ~~escrito~~ dicho [G1 no identificada]

HUSSEIN. — Escúchame, mercader: la noche es larga aún, como ha dicho el poeta, y los ojos de las jovencitas están, bien abiertos.<sup>484</sup> Escúchame: hay un proverbio que dice: “Pagarás la cabeza con la cabeza, el diente con el diente y el ojo con el ojo”. Tú, Mahomet, tienes una deuda con el que todo lo ve y todo lo sabe.<sup>485</sup>

MAHOMET. — Que la lengua se te caiga<sup>486</sup> en pedazos, maldito charlatán. ¿Qué te debo yo a ti?<sup>487</sup> ¿Te conozco?<sup>488</sup> ¿Conozco a tu madre, a tu padre, a tu hermana? ¿Qué sé yo quién eres tú? Pero seguramente estás muy distante de ser un hombre timorato.<sup>489</sup> Un musulmán<sup>490</sup> honesto no secuestra a sus prójimos. Un musulmán<sup>491</sup> honesto no les echa a sus prójimos redes en la cabeza ni les amarra con crueles ligaduras. Sin embargo, no te reprocharé tu oficio de bandido. No, no te lo reprocharé. Quiso el destino que te arrojaras a los caminos a procurarte el sustento con artes homicidas. Alá se apiade de ti. Desde ya compadezco a tu pobre madre. Dame un papel y te escribiré una orden para que mi dependiente te pague el precio de mi libertad.

HUSSEIN. — Contéstame a una pregunta, mercader...

MAHOMET. — Todas las que quieras.<sup>492</sup>

HUSSEIN. — No. Contesta está sola. El día del juicio final, ¿le ofrecerás al ángel de la muerte tus joyas, tu oro, tus piedras o tu plata?

MAHOMET. — ¿Qué embrollos estás diciendo?

HUSSEIN. — ¿No comprendes, comerciante? Te estoy anunciando que ha llegado para ti el día del juicio final, el día en el que ni la más mínima

---

484 *Ms:* los ojos de las jovencitas ~~no se han entrecerrado de fatiga~~ están bien abiertos [*G5 no identificada*]

485 *Ms:* el que todo lo ve y <sup>todo</sup> lo sabe [*G5 no identificada*]

486 *Ms:* caiga <sup>caiga</sup> [*G5 no identificada*]

487 *Ms:* ¿Qué es lo que yo te debo <sup>yo</sup> a ti? [*G5 no identificada*]

488 *Ms:* ¿Acaso <sup>Te</sup> conozco? [*G5 no identificada*]

489 *Ms:* honesto <sup>timorato</sup> [*G5 no identificada*]

490 *Ms:* Un hombre <sup>musulmán</sup> [*G5 no identificada*]

491 *Ms:* Un hombre <sup>musulmán</sup> [*G5 no identificada*]

492 *Ms:* Todas las que ~~tú~~ quieras

mala acción<sup>493</sup> queda encubierta para los sagaces ojos del ángel de la muerte.

MAHOMET. (*Aparte.*) — En nombre del Clemente y del Misericordioso, o yo he bebido en demasía o los acontecimientos de esta tarde han trastornado<sup>494</sup> mi entendimiento. (*A HUSSEIN.*) ¿Qué malditos juegos de palabras estás haciendo con el día del juicio final y el ángel de la muerte? Que me ahorquen si entiendo una palabra de semejante galimatías. ¿Por qué no hablas con claridad? ¿Qué quieres de mí?

HUSSEIN. — Quiero beberme tu sangre, cobrarme una cuenta, Mahomet, una cuenta antigua, quizá borrada de tu memoria. Contéstame. ¿Te acuerdas del niño Hussein?

MAHOMET. (*Asombrado.*) — ¿El niño Hussein?

HUSSEIN. — Te refrescaré la memoria, hijo del Infierno. Hace veinte años el niño Hussein trabajaba en tu tienda, que entonces estaba junto a la escalera del Raisuli.<sup>[38]</sup> Una mañana que tú fundías ajorcas de plata, el niño Hussein involuntariamente empujó tu brazo. El metal se derramó sobre las losas del suelo. En castigo de semejante imprudencia le hiciste apalea la planta de los pies tan bárbaramente que el niño no pudo caminar durante un mes y cuando dejó la cama estaba cojo. Mahomet, mírame. (*Camina cojeando.*)<sup>495</sup> Yo soy aquel niño. ¿Te das cuenta?<sup>496</sup>

MAHOMET. — ¿Para decirme que eres Hussein el Cojo tantas historias? (*Riendo en falso.*) ¡Vaya que eres extraño! En vez de darme un abrazo me amarras a una silla. ¡Vaya..., vaya...! Debería<sup>497</sup> enfadarme contigo...

HUSSEIN. (*Indignado.*) — ¿Te parece una bonita historia<sup>498</sup> haberme dejado cojo para toda la vida...?

---

493 *Ms.*: el día en que todas las dudas y en el que ni la más mínima mala acción

494 *Ms.*: me han trastornado

495 *Ms.*: (~~Hussein camina cojeando frente el joyero.~~) (*Camina cojeando*)

496 *Ms.*: ¿Te das cuenta? ~~Mírame~~

497 *Ms.*: Debía<sup>ería</sup>

498 *Ms.*: ¿Te parece una bonita historia [*G5 no identificada*]

MAHOMET. — Hijo mío, no seas provinciano.<sup>499</sup> Todos los días en el islam a los chicos traviesos se les suministra<sup>500</sup> razonables tandas de palos en las plantas de los pies. Y no sé qué ninguno quede cojo. (*Zalamero.*) ¿De modo que tú eres Hussein, Hussein el cojito? ¡Vaya que me alegro de verte! (*Riéndose en falso.*) Y, ¡yo que te había confundido con un bandido! Dame un abrazo...

HUSSEIN. (*Asombrado.*) — ¿Abrazarte...?

MAHOMET. — Ven y dale un abrazo a tu antiguo maestro. No seas rencoroso. (*A SALEM.*) Tú, esclavo, quítame estas cuerdas. (*SALEM permanece inmóvil. A HUSSEIN.*) ¿Cómo marchan tus negocios? ¿Prosperan? Me dijeron que tu tío, el honorable Acmet, te dejó una cuantiosa herencia. ¿Qué te sucede<sup>501</sup> que estás allí tieso como un mulo? Ven y dale un abrazo a tu viejo maestro. Tú y yo somos hombres razonables. No vamos a echar a perder nuestra amistad por una pierna más o menos derecha. Dile a esa ballena que me quite la red y ven conmigo a visitar la ciudad. Te mostraré los nuevos edificios que se han construido. Te asombrarás de cómo<sup>502</sup> progresa Tánger. Desde que te marchaste las tierras se han valorizado un 40% más.<sup>503</sup> Turistas inteligentes afirman que Tánger va a superar a Casablanca,<sup>{39}</sup> y dentro de muy poco tiempo. ¿Por qué no inviertes tu dinero en tierras? Yo tengo excelentes proposiciones, frente a la playa. No hagas caso de los chismosos. La playa se terminará en breve.<sup>504</sup> ¿No visitaste las casas de departamentos construidas últimamente<sup>505</sup> aquí? Como en Europa, hijo, como en Europa. Calefacción<sup>506</sup> (aunque maldito para lo que sirve), agua caliente y fría, ascensores, baños... ¡Qué baños, Hussein! No te diré que son suntuosos como los nuestros, pero sí mucho más prácticos. Escúchame atentamente, cojito:<sup>507</sup> el gran negocio del día son las casas de departamentos. Toma ejemplo de Tetuán.

499 **Ms:** ~~ridículo~~ provinciano [G5 no identificada]

500 **Ms:** ~~da~~ suministros [G5 no identificada]

501 **Ms:** ~~Por~~ ¿qué te sucede

502 **Ms:** ~~Ha~~ ~~qué~~ ~~ver~~ Te asombrarás de cómo [G5 no identificada]

503 **Ms:** ~~mucho~~ un 40% más [G5 no identificada]

504 **Ms:** La playa se terminará ~~dentro de poco tiempo~~ en breve [G5 no identificada]

505 **Ms:** visitaste las casas de departamentos ~~que se han construido~~ construidas últimamente [G5 no identificada]

506 **Ms:** ~~hay~~ calefacción Calefacción [G5 no identificada]

507 **Ms:** Hussein cojito [G5 no identificada]



Los judíos de Tetuán han edificado en el centro de la ciudad enormes edificios de renta que les rinden cuantiosas ganancias. África progresa. Y nosotros, los árabes, no debemos ser menos especuladores e inteligentes que esos perros...<sup>508</sup>

HUSSEIN. — Está escrito: “Pagarás la cabeza con la cabeza, el ojo con el ojo, el diente con el diente”.

MAHOMET. — No me avergüences, Hussein, de haber sido tu maestro. No te olvides de que<sup>509</sup> también está escrito: “Respetarás a los ancianos”. Pero dejemos esas antiguallas. ¿Quieres hacer un gran negocio? Mira, en estos momentos tengo entre manos una proposición magnífica. El hijo de Arakián necesita deshacerse secretamente de su casa. Es una hermosa finca, en el corazón mismo del Marshal. Yo solo no puedo comprarla. Hagamos el negocio juntos, Hussein, y repartámonos los beneficios. No pierdas la cabeza, hijo mío. Vivimos en el momento de las especulaciones felices. Compra tierras y mañana despertarás entre sábanas de oro.

HUSSEIN. — Está escrito: “Pagarás la cabeza...”

MAHOMET. — No te olvides, Hussein, de que<sup>510</sup> el hombre no debe jamás sacrificar sus beneficios a sus pasiones. Vas en camino de ser hombre de edad. Seguramente no has constituido familia y mañana ¿qué bienes dejarás<sup>511</sup> a tus hijos si no aprovechas las oportunidades que te ofrece la mocedad? Deja para ciegos y charlatanes de mercado las historias de venganzas y edificate una hermosa casa de departamentos. ¿Has calculado lo que cuesta una casa de departamentos y la renta que produce? Es la mejor inversión de capitales, Hussein. Por eso ha progresado Tetuán...

HUSSEIN. (A SALEM.)<sup>512</sup> — Trae el hacha.

MAHOMET. — ¿Qué dices? ¿Vas...?<sup>513</sup>

HUSSEIN. (A AXUXA.) — Acerca el tajo.

---

508 *Ms*: esos perros hijos de...

509 *Ms*: olvides <sup>de</sup> que

510 *Ms*: Hussein <sup>de</sup> que

511 *Ms*: ¿qué viene <sup>les</sup> dejarás

512 *Ms*: (~~Hussein a Salem~~) (A Salem)

513 *Ms*: ¿Qué dices?... Qué <sup>¿vas...?</sup>

MAHOMET. — Escucha, Hussein...

HUSSEIN. — Oye,<sup>514</sup> mercader: está escrito: “Pagarás la cabeza con la cabeza, el diente con el diente y el ojo con el ojo”. Tú me has dejado cojo, yo te cortaré el pie.

MAHOMET. — Hussein ¿estás loco? ¿Qué vas a hacer con mi pie cortado?

HUSSEIN. (*A AXUXA.*) — Pon el tajo allí.

(*Le señala el lugar donde se asienta el pie de MAHOMET.*)

MAHOMET. — Escucha, Hussein, espera. No nos perjudiquemos. Te compraré mi pie. Te pagaré tu<sup>515</sup> cojera. Escucha. (*HUSSEIN atiende.*) En mi caja de hierro tengo tres espléndidos diamantes, gordos como avellanas. Te daré una orden para mi dependiente firmada con mi propia mano en tu propia presencia. No tendrás más que presentarte en mi tienda y entregarle la orden a mi dependiente, el orejudo. Si tú desconfías de mí, retenme prisionero hasta que llegue la persona a quien hayas comisionado. Son tres diamantes, Hussein, gordos como avellanas, tallados, perfectos, sin fallas. Mi dependiente, el de las grandes orejas, te los entregará con la orden que yo te firmaré<sup>516</sup> aquí mismo. ¿Qué utilidad te producirá un pie cortado? Ninguna. En cambio, los diamantes los puedes vender. Te firmaré<sup>517</sup> un documento, reconociendo habértelos vendido ecuanímente. Yo habré pagado mi culpa y tú te habrás beneficiado. Dame el papel, que ahora mismo te escribiré la orden para mi dependiente. Puedes enviar a esta muchacha. O a este honorable tuerto.

HUSSEIN. — Aunque me ofrecieras los tesoros de Simbad el Marino, no dejaría de cortarte el pie.

MAHOMET. — No, Hussein, no. Apiádate de este pobre anciano. (*HUSSEIN hace una señal y bruscamente SALEM amordaza a MAHOMET.*) No..., no..., no...

514 *Ms:* Escúchame Oye [*G5 no identificada*]

515 *Ms:* mi<sup>tu</sup>

516 *Ms:* entregaré<sup>firmaré</sup> [*G5 no identificada*]

517 *Ms:* ¥ €'e firmaré [*G5 no identificada*]

HUSSEIN. — Escucha, Mahomet. Ha llegado tu hora y mi hora. Hace veinte años que, cojeando por las calles de las ciudades, yo, que nací con mis dos piernas derechas, aguardo este minuto. Estás asustado, Mahomet. Gruesas gotas de sudor nacen de tu piel. Me bebería el sudor del miedo,<sup>518</sup> Mahomet. Dentro de un instante el hierro del hacha cercenará el hueso y tu pie se desprenderá para siempre de la pierna. Estas palabras aumentan el horror de tu situación, ya lo sé, Mahomet. Y cuanto más vasto es el terror de tu cuerpo, más profunda es mi satisfacción. Vas a sufrir dolores atroces a causa de esta amputación. Un dolor de fuego y de hielo te subirá hasta la articulación de la rodilla..., un dolor de hielo y de fuego que hará brillar innumerables chispas frente a tus ojos. Por cierto, que no quisiera estar en tu lugar, Mahomet. No. Aunque el hacha está bien afilada, puede ocurrir que se astille todo el hueso de tu pierna y entonces el sufrimiento será tan horrendo que todo tu cabello negro se volverá blanco. Lo más grave es que también puede gangrenarse tu pierna y entonces tendrán que cortártela hasta arriba de la rodilla y te será imprescindible el uso de una muleta o de una pierna ortopédica, lo que no debe de serte<sup>519</sup> desagradable, ya que tan aficionado eres a las modas de los perros cristianos. (*Lanzando una carcajada.*) ¿Qué dirán tus cuatro mujeres cuando te vean aparecer por el harén con una pierna de palo o de goma o de aluminio? Y tu dependiente el orejudo, como le llamas tú, ¿qué dirá? Veo que me escuchas atentamente, comerciante. El terror te llena el pecho y la garganta. Tus ojos están arrodillados frente a mí, pero mi corazón es duro como el palo con que dejaste cojo mi pierna. Prepárate, mercader. Salem, levanta el hacha. (SALEM *obedece.*) Prepárate, mercader. Al bajar la mano (*la levanta*).<sup>520</sup> será señal para que caiga el hacha.

(*Baja la mano.*<sup>521</sup> *Se oye un grito terrible.*)

SALEM. — Axuxa, pronto, las hierbas y las vendas.

(HUSSEIN *ha quedado inmóvil en su sitio.* SALEM *envuelve en trapos el muñón mutilado.*)

---

518 *Ms:* de l miedo

519 *Ms:* debe <sup>de</sup> serte

520 *Ms:* (~~Levanta su mano~~) (La levanta)

521 *Ms:* (~~Hussein~~ bBaja la mano)

EL HERMANO DE EL MOCKRI. (*Cogiendo el pie y mostrándolo a todos.*) — Hussein, has cobrado tu deuda. Aquí está el pie de tu enemigo. Ahora, que haya paz entre tú y él. (HUSSEIN *se apoya en el muro para no caerse.*) ¿Qué te ocurre...?

AXUXA. — ¿Qué tienes? Te has puesto blanco.

SALEM. (*Corre hacia él y lo sostiene.*) — ¿Qué tienes?

HUSSEIN. — ¡Ay! ¡Ay!

AXUXA. — ¡Hussein! ¡Hussein!

HUSSEIN. — ¡Ay! ¡Ay! Mi pierna. ¡Ay! ¡Ay! Mi pierna.

(*Dando un gran salto.*) Mi pierna... mi pierna se<sup>522</sup> endereza, se endereza... Mira..., mira mi pierna..., se endereza..., mira el milagro.<sup>523</sup> (*Salta como enloquecido.*) ¡Milagro!

AXUXA. (*Cogiendo a SALEM.*) — ¡Milagro!

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Milagro..., pero, a ver..., camina..., camina...

AXUXA. — No cojea... Salta otra vez.

HUSSEIN. (*Saltando.*) — Mira: no cojeo... (*Camina briosamente.*) Por Alá..., está derecha como el colmillo de un elefante. (*Sacudiendo a SALEM.*) ¿Qué me dices del milagro?

SALEM. — La misericordia del Señor<sup>524</sup> ha caído sobre tu cabeza. Alabemos la grandeza del Eterno. Alabemos su ecuanimidad. Pero marchémonos de aquí porque el Cadi nos meterá en presidio.

AXUXA. (*Increpando a SALEM.*) — Que Dios te castigue. ¿Qué puede temer del Cadí? Hussein, señor mío, el Profeta ha hecho un milagro visible en tu cuerpo.

522 *Ms:* pierna que se

523 *Ms:* mira el milagro

524 *Ms:* Sidhi Mahomet <sup>Señor</sup>

SALEM. — Grande y visible. Alabemos su imparcialidad.<sup>525</sup>

EL HERMANO DE EL MOCKRI. — Les da a unos lo que les quita a otros. Debes llevar el pie de este hijo del Infierno a la Meca, consagrarle devotamente a nuestro Señor.

HUSSEIN. — Cierto, hermanos; cierto. Y además les daré libertad a tres de mis esclavos. Y además regalaré un pie de oro a la mezquita de Dimisch esh Sham. Y además me casaré<sup>526</sup> contigo, Axuxa. Que Dios te bendiga. Mira cómo camino.

SALEM. — Como un noble elefante, como una garza real. Pero no esfuerces tu pierna recién nacida. Trátala con cariño a tu pierna.

HUSSEIN. — Todo en mí es vigoroso ahora. Toca esta pierna, Salem. (*Se la golpea.*)

EL HERMANO DEL MOCKRI. (*Tocándola.*) — La sangre corre por ella como por las piernas de un potro.

AXUXA. (*Tocándola.*) — Está hinchada y fuerte. Parece la pierna de un montañaés.

HUSSEIN. — No me toques, querida..., no me toques.

(*La levanta y la estrecha contra su pecho.*)

SALEM. (*Grave.*) — Alabemos la justicia de Alá en un piadoso creyente. Y ahora, amo mío, a tener muchos hijos para hacer grande la gloria del islam.

FIN

---

525 **Ms:** ~~ecuanimidad~~ imparcialidad [G5 no identificada]

526 [Aquí concluye **Ms**]

## Notas explicativas

- {1} *tahonero*: persona cuyo oficio es hacer o vender pan.
- {2} *Tetuán*: ciudad ubicada al norte de Marruecos cerca de Tánger y de la ciudad española de Ceuta. Su nombre en árabe significa “los ojos”. Entre 1913 y 1956 fue la antigua capital del protectorado español en Marruecos. En la aguafuerte titulada “Tetuán, ciudad de doble personalidad”, Arlt describe la dualidad del paisaje de la siguiente manera: “Un círculo de montañas dentadas, serruchos de piedra gris, elevándose sobre cónicos triángulos azules. En las cúspides *blokaos* encalados. Las montañas tan próximas que se alarga la mano para tocarlas [...] A diferencia de Tánger donde lo modernos y lo antiguo se anudan como en la selva las raíces de plantas distintas, Tetuán conserva una delimitación turística, natural, perfecta. La ciudad en el centro. La ciudad moderna, rodeada de una muralla encalada” (*El Mundo*, 13 de agosto de 1935).
- {3} *zoco*: del árabe *sūq* significa ‘mercado’. Alude de forma general al mercado al aire libre que se encuentra en los países árabes. Generalmente el espacio de su emplazamiento es en la plaza en el centro de la ciudad donde se comercia con todo tipo de productos y servicios. Estos espacios se caracterizan por una gran afluencia de público, de modo que el zoco no es solo un lugar comercial, sino que también se constituye como uno de los espacios públicos primordiales de la sociedad oriental. En lo que respecta particularmente al zoco de Tetuán se caracterizan por “un reducido espacio: tanto para tiendas (minúsculas) como para los compradores, que apenas pueden deambular por las estrechas callejas de la dina, entre la multitud que acude al zoco, aunque no siempre para comprar [...] Dentro se venden joyas, tejidos bordados, objetos de artesanía de lujo, etc. Es este un mercado eminentemente ciudadano” (Abderramán Jab, Cherif, “Sociología del zoco en Marruecos. Norte y sur”, en *El zoco. Vida económica y artes tradicionales en Al-Andalus y Marruecos*, Barcelona, Lunweg Editores, 1995, 61).
- {4} *chilaba*: “Pieza de vestir con capucha que usan los moros” (*DRAE*, 2019).
- {5} *sobaco*: “Concavidad que forma el arranque del brazo con el cuerpo” (*DRAE*, 2019).

- {6} Se trata de una cita que Arlt atribuye al Corán, aunque ha sido imposible localizarla en ninguna de las versiones traducidas. Esta misma cita puede encontrarse de forma textual en el relato “La aventura de Baba en Dimisch esh Sham” (*El Hogar*, 23 de julio de 1937).
- {7} *Dimisch esh Sham*: no se ha podido localizar la efectiva existencia de este lugar. Todas las referencias del topónimo corresponden a los textos de Arlt, lo que lleva a hipotetizar que se trata de un espacio construido literariamente con rasgos de las ciudades visitadas durante su travesía por Marruecos. Como es de esperar, aparece mencionado en uno de los relatos vinculados temática y estructuralmente a *África*: “La aventura de Baba en Dimisch esh Sham” (*El Hogar*, 23 de julio de 1937) y referido nuevamente en “El hombre del turbante verde” (*El Hogar*, 14 de abril de 1939).
- {8} *La Meca*: del árabe *Makkah* significa ‘con honor’. Es una de las ciudades más importantes de la actual Arabia Saudita. Lugar de nacimiento del profeta Mahoma y una de las principales ciudades sagradas del islam. Año tras año, acuden a ella millares de peregrinos.
- {9} *Jalifa*: califa. “1. m. Autoridad del antiguo protectorado español en Marruecos, que ejercía ciertas funciones por delegación del sultán con intervención del alto comisario de España. 2. m. En Marruecos, lugarteniente que sustituye a un funcionario durante sus ausencias” (*DRAE*, 2019).
- {10} *suelo esterillado*: se trata de una superficie construida mediante un tejido de fibras naturales, generalmente paja o ratán, de espesor fino y flexible con formato rectangular. Por lo general se emplea para sentarse, evitando el contacto directo con el suelo.
- {11} *babuchas*: “f. Calzado ligero y sin talón, usado principalmente en países orientales y del norte de África” (*DRAE*, 2019). En los acuerdos matrimoniales las babuchas, como otros objetos de uso personal, se constituyeron como parte de la dote.
- {12} *Mossul*: ciudad de Turquía cuya principal industria consistía en la fabricación y comercialización de diversos tipos de telas. El *Diccionario universal de historia y geografía* de Francisco de Paula Mellado, publicado en 1848, enfatizaba la centralidad de esta actividad: “La industria consiste en telas, tejidos de algodón, muselinas, terciopelos, tapices, sillas de montar [...] estampados de telas y tintes” (p. 301).

- {13} *tapiz del Rabat antiguo*: Rabat fue, desde 1912, la capital del protectorado francés en Marruecos. Luego de su independencia definitiva en 1956, pasó a ser la capital del país. Desde el siglo XVII, la ciudad era conocida por la fabricación de ricos tapices y alfombras.
- {14} *alfombra de Feragan*: desde mediados del siglo XIX se desarrolló en la ciudad de Feragan, ubicada en la región centro oriental de Persia, un tipo de alfombras con un particular tejido geométrico muy característico diseñados para el consumo de la aristocracia de la región.
- {15} Reitera esta cita en el relato “Hussein el Cojo y Axuxa la Hermosa” (*El Hogar*, 25 de junio de 1937).
- {16} *muecín*: hombre que anuncia desde el minarete de la mezquita a los musulmanes el momento de acudir a la oración.
- {17} *sala de las abluciones*: en la tradición islámica, las abluciones se realizan para la purificación del alma y del cuerpo. Esta limpieza ritual, que se realizan con las manos y en todo el cuerpo, deben realizarse antes de participar en una celebración religiosa. En las inmediaciones de las mezquitas pueden encontrarse lo que se denomina *midá* o sala de abluciones. El objetivo es que los creyentes lleven a cabo el baño purificador antes de ingresar al recinto sagrado.
- {18} *arqueta*: “1. f. Casilla o depósito para recibir agua y distribuirla. 2. f. Arca o caja pequeña, hecha con materiales nobles, en la que se guardan reliquias, tesoros u otros objetos de valor” (*DRAE*, 2019).
- {19} *desierto de Nefid*: se refiere al desierto de An-Nafud (también conocido como Al-Nefud o El Nefud) ubicado al norte de la península arábiga.
- {20} *valle de Ghuta*: Es una zona rural de tierras fértiles y verdes alimentadas por el río Barada que se encuentra en Damasco (Siria). Es una de las principales regiones agrícolas que rodean la ciudad y la separan del desierto.
- {21} *treinta podencos*: “1. expr. coloq. Se emplea para advertir un peligro o contingencia” (*DRAE*, 2019) En este contexto se trata de enfatizar los muchos peligros que sufrió Axuxa.
- {22} *poyo*: “Del lat. *podium* ‘repisa’. 1. m. Banco de piedra u otra materia arrimado a las paredes, ordinariamente a la puerta de las casas de zonas rurales” (*DRAE*, 2019).
- {23} *belfudo*: que tiene grandes rasgos en la cara. Se asocia generalmente a una desproporción de la boca y la nariz asemejándose al hocico de un animal.



- {24} *cadí*: “1. m. Entre los turcos y moros, juez que entiende en las causas civiles” (*DRAE*, 2019).
- {25} *una rosa del jardín de sus huríes*: en el islam, las *huríes* son las jóvenes vírgenes que aguardan a los creyentes en el Janah, una suerte de jardín paradisiaco, luego del Yaum-al Quiyamah o día del juicio. Las *huríes* se caracterizan por el don de la eterna juventud y de la belleza.
- {26} *assani*: “hasaní. 1. adj. Dicho de una moneda: Acuñada por el sultán de Marruecos, Hasán” (*DRAE*, 2019).
- {27} *albérechigo*: “1. m. Fruto del alberchiguero, de carne recia, jugosa y de color amarillo muy subido, y cuya piel, amarillenta también, tiene una mancha sonrosada muy encendida por la parte donde más le da el sol. Es de tamaño vario, aunque por lo general de unos seis centímetros de diámetro” (*DRAE*, 2019).
- {28} *prosternan*: acto o acción de doblar las rodillas en señal de adoración, sumisión o respeto durante un acto ritual.
- {29} *greda*: es una arcilla arenosa de aspecto blanco. Se utiliza en la alfarería en la confección de piezas de cerámica.
- {30} “En Egipto, los madianitas lo vendieron a un tal Potifar, funcionario del faraón y capitán de la guardia” (Génesis, 37: 36); “Cuando José fue llevado a Egipto, los ismaelitas que lo habían trasladado allá lo vendieron a Potifar, un egipcio que era funcionario del faraón y capitán de su guardia” (Génesis, 39: 1).
- {31} *sitial*: “1. m. Asiento de ceremonia, especialmente el que usan en actos solemnes ciertas personas constituidas en dignidad” (*DRAE*, 2019).
- {32} *cancela*: “f. En Andalucía, verja, comúnmente de hierro y muy labrada, que en muchas casas sustituye a la puerta divisoria del portal y el recibimiento o pieza que antecede al patio, de modo que las macetas y otros adornos de este se vean desde la calle” (*DRAE*, 2019).
- {33} *almírez*: “1. m. Mortero de metal, pequeño y portátil, que sirve para machacar o moler en él” (*DRAE*, 2019).
- {34} *el bazar de los senderos*: este lugar aparece descrito en el relato “Acuérdate de Azerbaijan”: “El Bazar de los Sederos es un lugar importante, y la mejor forma de representarle es como un patio de resquebrajadas baldosas rojas, en torno de cuyas aristas los arcos festonean de arabescos unas recovas oscuras. Bajo estas recovas se abren profundos nichos, donde relucen rollos de las más floreadas telas que pueda

codiciar la imaginación de una mujer negra” (*Mundo Argentino*, 29 de septiembre de 1938).

- {35} *Tremecén*: ciudad ubicada al noroeste de Argelia, en la frontera con Marruecos. La ciudad fue ocupada por los franceses en 1842 y desde entonces integró la Argelia francesa hasta su independencia en 1962.
- {36} *faltriquera*: “2. f. Bolsa de tela que se ata a la cintura y se lleva colgando bajo la vestimenta” (*DRAE*, 2019).
- {37} *muestra*: “6. f. Rótulo que, en madera, metal u otra materia, anuncia con caracteres gruesos, sobre las puertas de las tiendas, la clase de mercancía que en ellas se despacha, o el oficio o profesión de los que las ocupan. Suele colocarse también sobre los hierros de los balcones y en otras formas” (*DRAE*, 2019).
- {38} *la escalera del Raisuli*: se refiere al palacio de Ahmed al-Raisuli (o Raisuni), ubicado en Arcila, una ciudad de la costa atlántica de Marruecos, al sur de Tánger. Allí se encontraba la residencia de El Raisuli, un importante líder descendiente de Mahoma, cuyos partidarios afirmaban que era el legítimo heredero al trono marroquí. Aunque sus detractores lo consideraban tan solo como un bandido, el pueblo reconocía sus hazañas heroicas en contra de la corrupción y la represión del gobierno. Su fama se extendió por todo Marruecos, convirtiéndose en un líder mítico.
- {39} *Casablanca*: ciudad portuaria en el oeste de Marruecos situada sobre la costa atlántica. Una de las ciudades más populosas de la región. Formó parte, desde 1907, del protectorado francés hasta 1956 cuando a Marruecos le fue reconocida su independencia.



**IV.**

**LECTURAS**



# África es la luna, pero está en Buenos Aires

Sylvia Sáitta

CONICET, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani", Facultad de Filosofía y Letras

I

En la mañana del 12 de julio de 1935, el gran escritor argentino Roberto Arlt, en el marco de una gira periodística por España, realiza un breve viaje al norte de África. Los trámites no resultan sencillos: en un presente político internacional altamente convulsionado, su apellido alemán despierta sospechas y los agentes de inteligencia no tardan en aparecer:

Oficialmente, la entrada a Tánger es factible para cualquier ciudadano del mundo, cuyos papeles estén en orden; pero, prácticamente, no llega a Tánger sino aquel a quien la policía internacional de la zona permite entrar. Vigilancia extrema controla a los viajeros; mi apellido alemán resulta sospechoso, y en la Compañía de Navegación Trasmediterránea, cuando quiero comprar el pasaje, me indican la conveniencia de conversar previamente con el agente de la policía internacional, número 80, que hace el servicio de vigilancia entre Algeciras y Tánger [...] África es trabajada intensamente por los agitadores profesionales de diversas tendencias políticas. Los alemanes, fascistas o antifascistas, no pueden entrar a Marruecos. Además, se trata de evitar la infiltración del comunismo, que les interesa a los jóvenes árabes. La vigilancia es intensa, reiterada.<sup>1</sup>

Como un clásico viajero occidental en África, Arlt llega a Marruecos con una idea muy precisa de aquello que piensa encontrar. No solo porque leyó *Salambó* de Flaubert y las novelas de Pierre Loti, sino, sobre todo, porque es un apasionado de las películas que transcurren en escenarios africanos: *El Sheik* (1921) de George Melford, *La Atlántida* (1921) de Jacques Feyder, *El Árabe* (1924) de Rex Ingram, *Marruecos* (1930) de Josef von Sternberg (Fontana 2010, 89). Como señala Edward Said, en su sistema de conocimiento, Oriente “es menos un lugar que un *topos*, un conjunto

---

1 Roberto Arlt, “Complicaciones a causa de mi apellido. La pesadilla del espionaje. El agente nº 80. ‘Puede embarcarse’”, *El Mundo*, 26 de julio de 1935.

de referencias, un cúmulo de características que parecen tener su origen en una cita, en el fragmento de un texto, en un párrafo de la obra de otro autor que ha escrito sobre Oriente, en algún aspecto de una imagen previa o en una amalgama de todo esto” (1990, 217). Arlt llega a Marruecos buscando aquello que ya conoce: lugares exóticos, escenas macabras, mujeres fatales, historias secretas, sensualismo exacerbado, ocultismo y magia. Sin embargo, cuando arriba a Tánger, primera ciudad de su travesía africana, su propia experiencia cuestiona los tópicos de la literatura y del cine: el ambiente es desagradable y sucio —“la ciudad africana es más sucia que un cajón de basura”—, los moros huelen a manteca rancia, los artículos destinados al turismo que se venden en las calles son falsos porque se confeccionan en Barcelona y, sobre todo, las mujeres carecen de la magia, el encantamiento y la sensualidad que las películas le habían prometido:

Desfiguradas en el interior de sus mantas, la cabeza encapuchada, la frente vendada, el rostro cubierto casi hasta el nacimiento de la nariz con una tela cruzada que deja visible únicamente los ojos, 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.<sup>2</sup>

No obstante, todo cambia en Tetuán: en el arrabal moro que rodea su centro urbano moderno y turístico, Arlt recupera el Oriente de ficción que andaba buscando: mientras su sensibilidad de occidental se descentra “como en el panorama de un sueño de opio”, en los laberintos encalados de lejía azul reencuentra el exotismo y los escenarios que transitaron Ramón Novarro, Marlene Dietrich o Gary Cooper en las películas, y las escenas pintorescas que ha leído; descubre el peligro de unos ojos negros que sensualmente lo invitan detrás de una verja. En Tetuán, Oriente se convierte en espectáculo o, en palabras de Said, en un *tableau vivant*:

Me detengo estático a la entrada del barrio moro [...] Las terrazas de sus hileras de casas, tiendas de cambistas, babucheros, vendedores de sedas, soportan las

---

2 Roberto Arlt, “¿Dónde está la poesía oriental? Las desdichadas mujeres del Islam. Mu- gre y hospitalidad”, *El Mundo*, 2 de agosto de 1935.

puntas de vigas de madera escuadradas, en las que se enroscan los sarmientos de las viñas plantadas al pie de los muros. Allí frotan el lomo y afilan sus uñas, gatos jaspeados como leopardos. Una multitud descalza, de largas vestiduras gesticula en la calle. Los cambistas hacen resonar sus bolsas de assani, francos y pesetas, bajo el emparrado que techa la calle. El sol atraviesa las hojas tiernamente verdes, recorta las siluetas en el pavimento por los que graves, con las orejas tiesas, pasan sufridas recuas de asnos. [...] Algunas puertas ostentan techines laqueados de rojo, donde se repite al infinito el capricho musulmán de la línea curva, que puede ser también una inscripción cúfica o coránica. Mercaderes gordos, la cabeza envuelta en un turbante, aguardan sentados entre sus pilas de seda la llegada de traficantes, las campesinas con sus piernas liadas de cueros pasan con enormes cargas de forraje y carbón atadas a las espaldas; más allá la abertura de una catacumba... muros encalados, pavimento de punta de piedra de río. Me interno en Tetuán antiguo, en la ciudad que casi tiene cinco siglos de vida oscura y cavernaria.<sup>3</sup>

Cuando no escribe, Arlt merodea por las catacumbas del arrabal moruno; observa a los tenderos, los tratantes de lana, los vendedores de aceite, los cortadores de babuchas, los costureros de chilabas, los fundidores de plata; camina por los corrales de los campesinos, se sienta en los cajones de los mercados, acepta vasos de té moruno, té verde, té que huele a hierbas y a menta.<sup>4</sup> Acompañado por el novelista Antonio de la Vega, visita la Escuela Hispano Árabe, el centro urbano de la ciudad, la única escuela primaria del islam marroquí, y accede a las veladas de las muchachas libres de la morería. Vestido con su traje musulmán, Arlt se convierte en habitual de la casa de Zoraida, donde se enamora de Rjmo, la que tiene “los ojos del miedo”. Rjmo apoya la cabeza en su regazo, toma sus manos, lo seduce con una magia musulmana que reitera tal vez los gestos y las miradas con que Kuchuk Hanem supo conquistar a Flaubert.<sup>5</sup> Casado, y con una esposa esperándolo en Argentina, la tradicional asociación entre orientalismo y sensualidad femenina permite que Arlt exhiba —legitimado por una tradición en la que busca incluirse— las redes en que supo envolverlo la ansiada *femme fatale*. Antonio de la Vega lo alerta: “El que se queda se enreda con una

---

3 Roberto Arlt, “Tetuán, ciudad de doble personalidad. Me interno en el Barrio Moro. Reminiscencias cinematográficas”, *El Mundo*, 13 de agosto de 1935.

4 Roberto Arlt, “El arrabal moruno. Mis amigos los tenderos. Saludos, genuflexiones y parásitos. Un refugio de paz y tranquilidad”, *El Mundo*, 18 de agosto de 1935.

5 Roberto Arlt, “Salida de Tetuán. Hay que irse o enredarse. Rjmo, la de los ojos de miedo. La tristeza de la partida”, *El Mundo*, 21 de agosto de 1935.



musulmana, Arlt, tenga cuidado. Es mejor que se vaya”; otros en cambio le dicen que le darán a Rjmo por cien duros *assani*, y que será su esclava para siempre. Pero Arlt tiene que partir. Por primera vez, abandona una ciudad mordiéndose los labios para no llorar...

## II

El impacto de los días transcurridos en el norte africano será duradero, y marca un antes y un después en su obra. De regreso en Buenos Aires, en mayo de 1936, el escenario oriental, con sus tópicos, sus costumbres, su sistema de personajes, sus relatos orales y sus tradiciones, se impone como materia narrativa y teatral. Y se impone también en la reescritura de sus crónicas periodísticas.

En diciembre de 1936, la editorial Rosso publica el libro *Aguafuertes españolas. 1ª parte*, una compilación de las crónicas que Arlt había enviado al diario *El Mundo* durante su viaje. No es una compilación completa, sino una selección de crónicas que, pese al título del libro, incorpora las aguafuertes africanas en una sección titulada “Marruecos” (1936, 77-147). Se trata de la primera reescritura de las crónicas escritas en África; el primer paso de un largo proceso de reescritura que finalizará en África, la obra de teatro que se estrena el 17 de marzo de 1938 en el Teatro del Pueblo. En el libro —exhaustivamente analizado por Laura Juárez, quien realiza el cotejo entre las crónicas publicadas en el diario y en el libro—, Arlt excluye dos crónicas completas (la que cuenta sus peripecias para ingresar en África y la que narra su visita a una escuela musulmana);<sup>6</sup> unifica en una misma crónica diferentes aguafuertes; suprime párrafos, diálogos y descripciones en los que, como se cita a continuación, predominaba la fascinación por lo exótico del escenario oriental (Juárez 2010, 118-120):

Cuando me fatigo del espectáculo, vuelvo al Zoco Chico. [...] Pasan viejos con perfiles de cabras y chilaba de chocolate, esa vestidura parecida al hábito de un monje, que llega hasta los pies, todos ellos descalzos, con los pies metidos en

---

6 Roberto Arlt, “El agente nº 80 y su substituto. Dos malandrines que se reverencian. Cada turista puede ser el mendrugo de un chivato”, *El Mundo*, 30 de julio de 1935; y “Visita a la escuela musulmana. Hay que saber el Corán de memoria. El palmetazo es en la planta de los pies. Indiferencia paternal por los conocimientos paternos”, *El Mundo*, 19 de agosto de 1935.

sandalias de cuero de cabra, amarillo; otros en vez de fez rojo, usan un turbante color de oro, moteado de guisantes escarlatas; pasan desarrapados prodigiosos, con bombachas hasta las rodillas. [...] Desfilan mandaderos de cabeza amelonada, bombachas verdes, casacas rosas y sobre la cabeza una tabla cargada de panes redondos; desfilan turcos con bombachas hasta la rodilla, festoneadas de franjas de oro, cabeza rapada bajo el fez morado; pasa un carabinero negro [...] tras él, fino, amarillo, un funcionario árabe, barba en punta, con turbante blanco arrollado a la cabeza y el turbante rematado por una calabaza de terciopelo escarlata en la que tiembla una larga pluma violeta. [...] Esta unanimidad de colores violetas, te, café con leche, cacao, bronce, plata, va y viene; uno llora por dentro de no tener ojos en las sienes, en la nuca; dan ganas de correr tras ellos para decirles que vuelvan a pasar (Arlt 1936, 89).

En las crónicas editadas en el libro, Arlt incorpora también todo aquello que el diario *El Mundo* había decidido no publicar o, más precisamente, censurar, pues se trata de toda la tipología de personajes vinculados a *la mala vida*; ese universo que permite imaginar los vicios más extraordinarios y en el que conviven prostitutas, homosexuales, mujeres liberadas, mancebos y proxenetas:

Pasan negros de smoking y monóculos y acompañados de cocotas que llevan un perrito indecente; un chico se me acerca y me dice: “ven conmigo que te llevaré a una casa de muchachas bonitas”. [...] Algunos van acompañados de una cocota francesa, desnuda bajo un vestido de seda transparente [...] 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; pasa un viejo gordo, barba en punta, apoyado dulcemente en un mancebo fino como una señorita, con el fez coque-tonamente inclinado, la mirada de gacela; pasa una norteamericana rubia, con pantalón gris y fumando un cigarro de papel achocolatado... (Arlt 1936, 90).

Y algo más. En su libro, Arlt agrega una extraordinaria crónica titulada “La danza voluptuosa” en la que describe una escena de la que fue testigo directo. Llueve en el arrabal antiguo de Tánger. Arlt se refugia en un cobertizo pintado de verde, una especie de taberna en la que encuentra a siete hombres sentados en cuchillas tomando té y haciendo música. Después, los mira bailar, y observa en silencio una danza entre hombres solos que, en un crescendo que describe y narra a la vez, termina en un beso:

Ahora su cuerpo permanece horizontal sobre las esteras pero sus caderas ondulan circularmente, y la cabeza tiesa, vertical, mantiene en equilibrio la botella, el cuero del tam-tam lanza sordos truenos, el danzarín lentamente se pone de pie y su vientre, sus flancos, trazan la ondulación infatigable, su rostro sonrío en un éxtasis doloroso, espasmódico, que se comunica a los circunstantes, su rostro barbudo y sucio ha devenido hermoso; el ritmo de sus flancos es cada vez más atormentado, impaciente, solicitante, un espectador de turbante amarillo no se puede contener, arroja su chilaba al suelo, se pone de pie, le alcanza una mano al bailarín y los dos danzan así, mirándose a los ojos; el tam-tam martillea cada vez más acelerado, los hombres ondulan como culebras, y de pronto el que se ha puesto de pie, extiende la mano, toma la barbilla del danzarín, y entre el aplauso de todos le clava la lengua en la boca que le ofrece el otro (Arlt 1936, 106).

Como se sabe, Arlt no publicó la segunda parte de sus *Aguafuertes españolas*, que se mantuvo inédita en su totalidad hasta la edición realizada recién en 2017 bajo el título de *Aguafuertes de viaje. España y África*. Tampoco España reaparece demasiado en sus crónicas y cuentos después del estallido de la Guerra Civil, como él mismo afirma en un relato de 1938: “Alguien me ha preguntado por qué habiendo estado durante tanto tiempo en tierras de España, tan poco frecuentemente me acuerdo de ella en mis cuentos; y es que se me parte el alma hablar de España, y recordarla cómo fue, y saberla tan despedazada”.<sup>7</sup>

### III

Buenos Aires parece diferente cuando Arlt regresa a Buenos Aires el 22 de mayo de 1936. No es la ciudad la que ha cambiado durante el año que Arlt vivió fuera de su país, sino la perspectiva de quien la mira. Lo realmente importante sucede en otro lado: frente a la Guerra Civil española, la violenta política internacional y las alarmas ante una nueva guerra mundial, Buenos Aires tiene poco que ofrecer. Por eso Arlt reemplaza la escritura de sus “Aguafuertes porteñas” por una propuesta periodística totalmente diferente. A partir de marzo de 1937, escribe sus notas a partir de la lectura de los cables de noticias internacionales que a todas horas irrumpen en la

---

7 Roberto Arlt, “La taberna del Expoliador”, *Mundo Argentino*, 23 de noviembre de 1938.

redacción del diario. Al escribir su lectura y su interpretación de los cables, Arlt elige ser el testigo ya no de su ciudad, sino de un mundo que parece derrumbarse irremediablemente, en una columna que se titula, en un primer momento, “Tiempos presentes” (marzo a octubre de 1937) y luego —más ajustadamente— “Al margen del cable”.

Para este viajero que vuelve del escenario europeo y del norte africano, Buenos Aires deviene una pequeña aldea en la que solo es posible encontrar algo interesante en los informativos que ocupan las pantallas de los cines o en las fotografías de ciudades europeas publicadas en las páginas de diarios y revistas. Por eso, la ciudad de Buenos Aires desaparece como referente de sus crónicas periodísticas para reaparecer, sorpresivamente, durante las demoliciones de calles y edificios promovidas por la Intendencia de Mariano de Vedia y Mitre en 1937 para modernizar la infraestructura edilicia e institucional del centro urbano.



Demoliciones para el trazado de Diagonal Sur, Julio A. Roca. Buenos Aires, 1937. Archivo General de la Nación. Inventario 64019.



Obras en la avenida 9 de Julio. Buenos Aires, octubre de 1937. Archivo General de la Nación. Documento fotográfico. Inventario 4379.

En esas demoliciones, donde Buenos Aires se vuelve extraña e irreconocible, Arlt encuentra “los únicos espectáculos catastróficos que salen al paso del habitante de esta ciudad”,<sup>8</sup> que abren “un claro extemporáneo en el corazón de la urbe, como nadie podía soñarlo, ni cerrando los ojos ni forzando la imaginación”.<sup>9</sup> La extemporaneidad del referente urbano y su perspectiva internacional le permiten redescubrir Buenos Aires y describirla con imágenes ajenas, con imágenes que provienen de su experiencia oriental:

---

8 Roberto Arlt, “Buenos Aires, paraíso de la tierra”, *El Mundo*, 24 de septiembre de 1937.

9 Roberto Arlt, “Nuevo aspecto de las demoliciones”, *El Mundo*, 28 de junio de 1937.

Nubes de arena, como en el desierto africano, en el centro de Buenos Aires. Demoliciones en la calle Cangallo. En Carlos Pellegrini. En Sarmiento. Edificios despanzurrados. [...] El polvo sube de los volúmenes vaciados entre las casas. Se arremolina en los primeros pisos. Donde un travesaño corta la caída del sol, el polvo teje la fantasía del humo de una pipa, cortado por los barrotes de una reja. Las palas rechinan en el suelo con graznididos de matracas. Hay veredas techadas por andamiajes tan bajos, que súbitamente el caminante se siente transportado a las callejuelas moriscas de Tetuán.<sup>10</sup>

Transportado a las callejuelas moriscas e inmerso en las nubes de arena de un desierto africano, Arlt reencuentra a África en el centro de su ciudad de Buenos Aires. Por eso mismo, el escenario oriental se impone en sus relatos: desde “La cadena del ancla”, publicado en *El Hogar* el 26 de marzo de 1937, se inicia la serie de cuentos orientales que continuará hasta su muerte. El último relato se publica en junio de 1942; Arlt muere un mes después.

Arlt escribe veinticuatro relatos orientales que publica en *El Hogar* y en *Mundo Argentino* entre marzo de 1937 y junio de 1942; quince de ellos son recopilados, con algunas correcciones, en *El criador de gorilas* en 1941.

“La cadena del ancla”, *El Hogar*, 26 de marzo de 1937.

“Rahutia la bailarina”, *El Hogar*, 20 de mayo de 1937.

“Hussein el Cojo y Axuxa la Hermosa”, *El Hogar*, 25 de junio de 1937.

“La aventura de Baba en Dimisch esh Sham”, *El Hogar*, 23 de julio de 1937.

“Halid Majid el achicharrado”, *Mundo Argentino*, 25 de agosto de 1937.

“Historia del señor Jefries y Nassin el Egipcíaco”, *El Hogar*, 22 de abril de 1938.

“El joven Bernier, esposo de una negra”, *Mundo Argentino*, 9 de marzo de 1938.

“La venganza de Tutankhamon”, *Mundo Argentino*, 11 de mayo de 1938.

“El octavo viaje de Simbad el Marino”, *El Hogar*, 3 de junio de 1938.

“Acuérdate de Azerbaijan”, *Mundo Argentino*, 29 de septiembre de 1938.

“Los bandidos de Uad-Djuari”, *Mundo Argentino*, 14 de diciembre de 1938.

“Accidentado paseo a Moka”, *Mundo Argentino*, 1 de febrero de 1939.

“Odio desde la otra vida”, *El Hogar*, 3 de marzo de 1939.

“Un chiste morisco”, *Mundo Argentino*, 15 de marzo de 1939.

“El hombre del turbante verde”, *El Hogar*, 14 de abril de 1939.

“El cazador de orquídeas”, *Mundo Argentino*, 26 de abril de 1939.

“Ejercicio de artillería”, *Mundo Argentino*, 26 de junio de 1939.

“Una historia de fieras”, *El Hogar*, 25 de noviembre de 1939.

---

10 Roberto Arlt, “Demoliciones en el centro”, *El Mundo*, 19 abril de 1937.

“Los hombres fieras”, *Mundo Argentino*, 3 de enero de 1940.

“La factoría de Farjalla Bill Alí”, *El Hogar*, 31 de mayo de 1940.

“Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte”, *El Hogar*, 12 de abril de 1941.

“Singular historia de Abulabas y el pedazo de hielo”, *El Hogar*, 30 de marzo de 1942.

“Juicio del Cadí prudente”, *El Hogar*, 22 de mayo de 1942.

“Historia de Nazra Yamil y Farid”, *Mundo Argentino*, 10 de junio de 1942.

En los relatos, Arlt combina el imaginario oriental que proviene del cine y de la literatura, los detalles descriptivos de su experiencia como viajero en las ciudades marroquíes y una reelaboración de algunos de los tópicos de su propia literatura. Transcurren en un espacio exótico, con tramas saturadas de venganza, traición, astucia y muerte, que, como señala Juárez, funcionan como el cumplimiento de un refrán, de un proverbio árabe o de un fragmento del *Corán* (Juárez 2000, 127). Alejados del escenario urbano y de las invenciones tecnológicas o científicas, en los relatos africanos Arlt incorpora géneros poco transitados en su narrativa anterior, como el relato fantástico, el de aventuras y el policial, en historias que descubren una preceptiva musulmana que desata peripecias fatales y siniestras tragedias, donde la religión narra por sí misma. Como bien señala Aníbal Jarkowski, África “es la figuración más extrema de la ficción entendida como el aparato de producción de una creencia autosuficiente” (Jarkowski 1993, 34).

#### IV

Dentro de la serie de relatos orientales, hay tres cuentos, “Rahutia la bailarina”, “Hussein el Cojo y Axuxa la Hermosa” y “La aventura de Baba en Dimisch esh Sham”, que Arlt reescribe en su obra de teatro África. En esos tres cuentos, Arlt inventa un escenario, la imaginaria ciudad de Dimisch esh Sham, y un narrador, el *xej-el-clam* o narrador de cuentos, que en la obra teatral es Baba el Ciego. La figura de ese narrador proviene de su propia experiencia, cuando en el Zoco Grande asiste —como él mismo señala— al nacimiento del teatro antiguo, al presenciar cómo el *xej-el-clam* narra viejos relatos populares rodeado de una multitud, sentada en cucullas en el suelo, que escucha y se emociona en silencio. Arlt, sentado él también en cucullas, participa de la magia de ese momento, aunque solo puede intuir el contenido del relato, pues el *xej-el-clam* narra el cuento en una lengua que Arlt no comprende:



Pronuncia media docena de palabras y nuevamente golpea tres veces el fondo del tam-tam. Pronuncia otras seis palabras y nuevamente golpea con los dedos tiesos el fondo de cuero del florero. 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; vertiginosamente su mano se extiende al cielo, pronuncia unas palabras y rápidamente todos los espectadores se llevan los dedos de la mano derecha a los labios y a la frente. Ha pronunciado el nombre de Dios. 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.<sup>11</sup>

Aquel vacío que dejaba la ausencia de un relato narrado en otro idioma es el que se completa cuando el *xej-el-clam* toma nuevamente la palabra para narrar, ya no un anónimo relato popular musulmán, sino la propia ficción arltiana. La enorme productividad narrativa del “ojo por ojo y diente por diente” desencadena relatos donde el móvil de los personajes es la venganza y provee de su estructura a la obra *África*, la única pieza teatral de Roberto Arlt con escenario oriental. En *África*, el cumplimiento de la venganza introduce también el elemento fantástico: al final de la obra, Hussein el Cojo le corta el pie a Mahomet para cumplir su venganza, pues había sido Mahomet el culpable de su cojera, y mágicamente su pierna se endereza. Como el escenario oriental suscita lo fantástico y lo verosimiliza, *África* es la única obra teatral donde Arlt no recurre al desdoblamiento de planos para separar la realidad de la ficción, sino que el elemento fantástico es parte constitutiva de lo real, pues la magia oriental lo legaliza. Esta incorporación de lo fantástico reintroduce tanto los discursos vinculados al ocultismo, el esoterismo y la magia negra ya presentes en *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* y en las tramas de traición y venganza de su narrativa, como también su sistema de personajes: Hussein el Cojo, Ganan el Jorobado, Salem el Eunuco y Baba el Ciego remiten, bajo otros nombres, a El Rengo de *El juguete rabioso*; Rigoletto de “El jorobadito”; El Astrólogo y la Prostituta Ciega de *Los siete locos*.

“Recuerdo haber dicho —resume Arlt en las declaraciones periodísticas que anticipan el estreno de su obra *África*— [...] que *África* es la luna. Así como suena. La luna por la diversidad fabulosa de tipos humanos, por el

---

11 Roberto Arlt, “El narrador de cuentos. Abuso de ingenuos y piadosos. Precursores del teatro”, *El Mundo*, 3 de agosto de 1935.



primitivismo de sus costumbres, por su régimen de la Edad Media sirviendo de fondo a las más perfectas organizaciones industriales modernas, lo que determina continuados contrastes que dejan atónito al viajero y espectador”.<sup>12</sup> Si África es la Luna, tanto los relatos orientales como la obra de teatro son, sin duda, las ficciones más *lunáticas* de Roberto Arlt.

## V

El 17 de marzo de 1938 se estrena en el Teatro del Pueblo la obra teatral África. La escenografía —tal como la describe Arlt en una carta que le envía a su madre— es acorde a la ciudad imaginada en los relatos ya publicados: “Cuando se levanta el telón, aparece un poblado árabe de un color que tira de espaldas de tan bonito, y un ciego que empieza a contar unas historias, y de pronto se hace la oscuridad y luego aparece otra vez la luz, y la gente comprende que todo lo que se representa en el escenario es lo que cuenta el ciego [...] Además hay momentos en que se siente una música árabe lejana, lo cual crea una atmósfera poética seductora”.<sup>13</sup>

El programa que ese día reciben los espectadores dice: “Seis actos de ensueños del escritor argentino Roberto Arlt”.

No obstante, en la mañana de ese mismo día, *El Mundo*, en su sección “Vida teatral”, anunciaba: “El conjunto que dirige Leónidas Barletta reanudará hoy, a las 21.45 horas, su actuación en su local de la calle Corrientes 1530, dando a conocer una pieza del escritor Roberto Arlt. Titúlase África, que su autor clasifica de ‘cinco actos de ensueños’, y en cuya interpretación tomará parte todo el elenco”.<sup>14</sup> El día anterior, pero en *La Nación*, Arlt aclaraba que “la obra estaba conformada por el prólogo oriental y sus cuatro actos”.<sup>15</sup>

En el manuscrito y en la obra editada en formato libro por primera vez en *Teatro completo*, de la editorial Schapire (1968), se la describe como un drama en cinco actos y un exordio al uso oriental. Aun así, en su presentación, Mirta Arlt, editora del volumen, avisa que el texto posiblemente difiera de su puesta en escena:

12 “Declaraciones de Arlt en vísperas del estreno de África”, citadas en Larra 1998, 107.

13 Carta de Roberto Arlt a su madre, marzo de 1937. Fondo documental Legado Roberto Arlt.

14 “Teatro del Pueblo”, *El Mundo*, 17 de marzo de 1938.

15 “Reanudará sus actividades el T. del Pueblo. Roberto Arlt expone los elementos de su pieza África”, *La Nación*, 16 de marzo de 1938.



La pieza tal como está hace hincapié en el espectáculo y en el lenguaje colorido, de rodeo y sentencia oriental. Adolece de situaciones retardatarias, durante las cuales el diálogo abusa de lo narrativo o adelanta innecesariamente la acción. Es posible que la puesta en escena haya tenido cortes que aquí no figuran (no lo recuerdo). Pues de no ser así se interrumpe la línea de crecimiento sostenido hacia un clima para demorarse en parlamentos cuya oculta matemática debería verse sólo al final (Arlt 1968, 193).

Aunque Mirta Arlt no lo recuerde, lo cierto es que la obra que se estrenó en 1938 tenía un acto menos, como declara el mismo Arlt el día previo al estreno:

El autor, no había necesidad de confesarlo, pero resulta divertido hacerlo, ha suprimido, a último momento, un acto íntegro de su obra. Esta poda enérgica, en un país donde los autores-jóvenes cuidan la metáfora y no permiten que les toquen ni una línea, es interesante, porque nos demuestra qué aventura peligrosa es una obra de teatro y qué dificultosa su realización, aun la más incorrecta. El autor cree que esta obra interesará y divertirá al público, a pesar de ser un drama.<sup>16</sup>

¿Qué acto suprimió el autor? Según la reseña de *El Mundo*, el acto suprimido sería el primero, el que transcurre en la casa de El Mockri, ya que el cronista afirma que, después del prólogo aparece, en el segundo acto, “la magnífica escena [...] es la de la subasta de Axuxa la carbonera, cuyos méritos pregona, entre poeta y truhanesco intermediario, el también típico casamentero”.<sup>17</sup> Para *Sintonía*, en cambio, se trataría del último: “Arlt mutila su obra a escasos minutos del estreno, sacrificando el último acto y disculpándose con pueriles excusas”.<sup>18</sup> La información cambia con el paso de los días. No solo por lo que informan los avisos publicitarios, como el que publica *El Mundo* a un mes de estrenada la obra, que dice: “21.45, función popularísima: África, del escritor argentino Roberto Arlt, que presenta en este drama cuatro estampas de ensueño. Últimas representaciones. Entrada \$ 0,20”.<sup>19</sup> Sino, sobre todo, porque ese acto suprimido, si es que se trató

16 “Reanudará sus actividades el T. del Pueblo. Roberto Arlt expone los elementos de su pieza África”, *La Nación*, 16 de marzo de 1938.

17 A. V., “África, de Roberto Arlt”, *El Mundo*, 19 de marzo de 1938.

18 “El estreno de la semana. África: deficiente obra teatral de un buen novelista”, *Sintonía*, 31 de marzo de 1938.

19 “Del Pueblo”, *El Mundo*, 19 de abril de 1938.

de un acto completo o de algunas escenas, se representó, pero fuera de la obra, el 23 de marzo de 1938: “La dirección del teatro del Pueblo ha fijado para hoy a las 18:30 la iniciación de un nuevo ciclo de teatro polémico, con obras de autores argentinos exclusivamente. En la sesión de hoy serán presentadas las escenas suprimidas de la pieza de Roberto Arlt, *África*, a efecto de discutir las a continuación”.<sup>20</sup>

En la carta que le escribe a su madre, Arlt hace referencia a la cantidad de actos que se pusieron en escena. Por tratarse de una carta privada, escrita por quien es el autor de la obra de teatro y tomó las decisiones sobre qué actos se pondrían en escena, es la palabra autorizada que, en principio, resolvería la cuestión. Sin embargo, esa carta es también la del escritor de *Los siete locos*, una novela en la que, como muy bien señaló Claudia Gilman, los números, en lugar de precisar un universo signado por la lógica, impiden la reconstrucción de una referencia (Gilman 1993, 78). ¿Quiénes son los siete locos? La novela “se encarniza contra el número”, dice Gilman, porque confecciona múltiples listados recíprocamente excluyentes y que son, por eso mismo, inservibles para clasificar y enumerar a los locos. Se lee al comienzo: “¡Qué lista! ¡Qué colección! ¡El Capitán, Elsa, Barsut, El Hombre de Cabeza de Jabalí, el Astrólogo, El Rufián, Ergueta! ¡Qué lista! ¿De dónde habrán salido tantos monstruos?” (Arlt 1929, 99); son, efectivamente, siete, pero falta Erdosain. Páginas más adelante aparece otra lista, pero diferente: “El Rufián Melancólico, la ciega depravada, Ergueta con el mito de Cristo, el Astrólogo, todos estos fantasmas incomprensibles...” (Arlt 1929, 120). La novela no solo impide definir la referencia del número siete, sino que torna inestable el vínculo entre los números y las cosas. En la escena de los fantoches, una puesta en abismo de la imposible identificación de los siete locos del título, los números, lejos de precisar aquello que señalan, lo desrealizan:

Los cinco fantoches ahorcados movían sus sombras de capuchón en el muro rosado. El primero, un Pierrot sin calzones, pero con una blusa a cuadritos blancos y negros; el segundo, un ídolo de chocolate y labios bermellón, cuyo cráneo de sandía estaba a la altura de los pies del Pierrot; el tercero, más abajo aún, era un Pierrot automático, con un plato de bronce clavado en el estómago

---

20 “En el Teatro del Pueblo se realizará una polémica esta tarde sobre la pieza *África*”, *La Nación*, 23 de marzo de 1938. Lo mismo anuncia *La Prensa*: “Hoy se presentarán las partes suprimidas de la pieza *África* de Roberto Arlt con objeto de discutir las” (“Inaugurará hoy un nuevo ciclo de teatro polémico el Teatro del Pueblo”, *La Prensa*, 23 de marzo de 1938).

y cara de mono; el cuarto era un marinero de pasta de cartón azul, y el quinto un negro desnarigado mostrando una llaga de yeso por la vitola blanca de un cuello patricio (Arlt 1929, 295).

El texto enumera cinco fantoches ahorcados, pero después, cuando el Astrólogo atribuye los nombres a esos cinco fantoches, resultan ser cuatro: “Vos, Pierrot, sos Erdosain; vos, gordo, sos el Buscador de Oro; vos, clown, sos el Rufián; y vos, negro, Alfon” (Arlt 1929, 296). Eran cinco, pero son cuatro, y esa ausencia —la del marinero de pasta de cartón azul— es inexplicable porqué es pasada por alto.

Algo parecido sucede en la carta que Arlt le escribe a su madre:

La obra dura 2 horas y 15 minutos. Está dividida en 5 cuadros y un prólogo, y el público, de pie, sentado, en las alturas más incómodas, se aguanta sin chistar las 2 horas [...] África no sólo gusta como obra teatral en sí, sino también como una sucesión de cuadros de color, pues el primer cuadro, como dije, es un mercado árabe, el segundo cuadro el interior de un harem, el tercero la joyería de un árabe y el cuarto el interior de una casa morisca.

Como en la novela, Arlt afirma que se trata de una obra de cinco actos, pero describe cuatro. La diferencia es que esa ausencia, en este caso, señala que el acto que no se puso en escena es el primero, el que transcurre en la casa de El Mockri y que figura como primer acto tanto en el manuscrito como en la obra editada en libro.

África dura muy poco en cartel. El 21 de abril se saca de escena. Las críticas fueron, en su inmensa mayoría, negativas; los cronistas teatrales, salvo pocas excepciones, consideraron África una pieza teatral fallida. Los motivos se reiteran. *La Prensa*, *Noticias Gráficas* y *Caras y Caretas* coinciden al señalar que la historia podría transcurrir en cualquier parte:

Más que una auténtica pieza de teatro es ésta un folletín más o menos policial que el autor radica en el norte de África, motivo único que justifica el título, pues, excepción hecha de algunas alusiones geográficas, los trajes y la venta de una esclava, los episodios que presenta igual pudieron pasar en cualquier otra latitud del Universo.<sup>21</sup>

---

21 “Reinició anoche sus actividades el Teatro del Pueblo”, *La Prensa*, 18 de marzo de 1938.

Si periodísticamente el escritor captó con vigor el ambiente, el color y el misterio del norte africano, relatados con riqueza de imaginación en notas que tuvieron en su hora profusa difusión, al ser trasladadas a la escena llegan fatalmente desprovistas de la poderosa sugerencia original. África tiene de clima los nombres musulmanes de los personajes, sus características indumentarias, la mención exótica de ciudades y parajes en que se desarrolla la acción y las citas al Korán [sic] y a Alá. Nada más.<sup>22</sup>

La teatralidad, cuando se consigue, es con elementos ajenos al ambiente y desprendidos casi por completo de la fábula que, si bien es cierto que pudo haber ocurrido entre los personajes de Arlt nos presenta —él mismo confesaba su asombro al descubrir en la realidad características que luego expone en esta obra— pudo también ser producto de cualquier otro ambiente completamente opuesto. Esto no tendría importancia si no se hubiera tratado de hacer una obra de ambiente, como su título promete.<sup>23</sup>

También coinciden los críticos al señalar que la sucesión de escenas atenta y desarma la trama principal de la obra o en considerarla, directamente, un mal ensayo:

Puntualicemos: África, obra teatral en 6 actos, original de Roberto Arlt representada en el Teatro del Pueblo (de nombre solamente) es un mal ensayo teatral. Ensayo, por la inseguridad del autor, que mutila su obra a escasos minutos del estreno, sacrificando el último acto y disculpándose con pueriles excusas. Ensayo, por la insegura labor de los intérpretes. Ensayo, por la escenificación que comienza luciendo un singular colorido y decae paulatinamente, ofreciéndonos una escenografía final lamentable. [...] África es, sin lugar a dudas, la labor de un buen novelista que olvidó que estaba haciendo una obra de teatro.<sup>24</sup>

No obstante, *El Mundo* y *La Nación*, aun con reparos, subrayaron aspectos positivos de la obra: “flota en ella un hálito de poesía, sabor de ambiente y de léxico, y la envuelve una sugestiva atmósfera dramática”, dice *La Nación*,<sup>25</sup> “Nos parece África, en resumen, un espectacular despliegue, una brillante

22 “El T. del Pueblo inauguró ayer su temporada”, *Noticias Gráficas*, 18 de marzo de 1938.

23 Luis Grau, “África, de Roberto Arlt”, *Caras y Caretas*, nº 2061, 2 de abril de 1938, p. 52.

24 “África: deficiente obra teatral de un buen novelista”, *Sintonía*, 31 de marzo de 1938.

25 “Ofreció ayer su primer espectáculo el T. del Pueblo. África contiene una sugestiva atmósfera dramática”, *La Nación*, 18 de marzo de 1938.

exhibición de costumbres y sucesos contemplados, como siempre lo hace Roberto Arlt, con un ojo en la literatura (buena y mala) y otro, avizor, penetrante, en la realidad latidora y descarnada”, afirma *El Mundo*.<sup>26</sup> Mientras que *Conducta*, la revista de Teatro del Pueblo, hace de las críticas negativas recibidas por África un alegato a favor del teatro independiente y la libertad creativa:

Roberto Arlt está probando que es el dramaturgo del teatro de hoy. Ha devuelto al teatro su originaria libertad y toda la frescura y la inocencia —espontaneidad y verdad— que sólo alienta en las grandes obras. Su imaginación es prodigiosa, sus criaturas sorprenden y conmueven, sus bárbaras disonancias despiertan al espectador adormilado desde hace años en su butaca; convulsionan al hombre plácido a quien suelen hacer cosquillas los bufones de la escena común; enfurecen a los críticos espesos, que tienen un andar mental de osos colmeneros; escandalizan a las poetisas y a las instituciones; amargan a esa “gente de teatro” que todavía viven en el medio lacustre de “un poco de arte y otro poco de emoción” y arranca alaridos de envidia a los “prestigiosos dramaturgos” que todavía escriben admonitorios discursos dialogados, a lo Ibsen.<sup>27</sup>

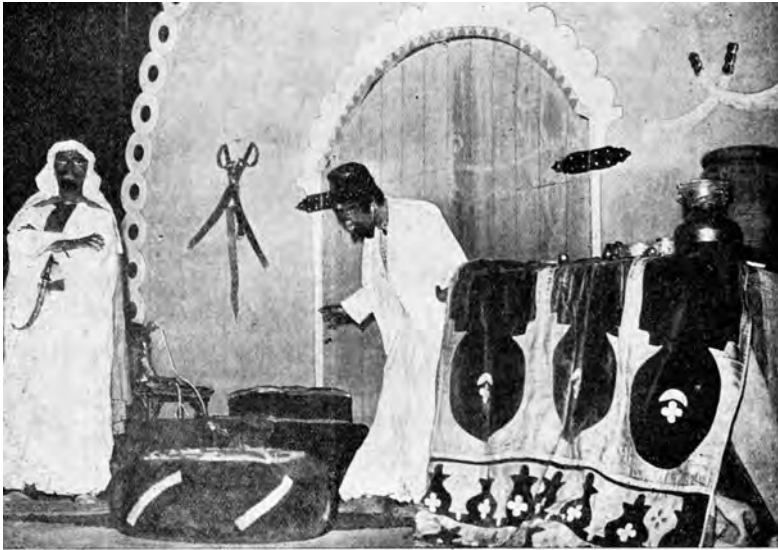
La inestable y cambiante puesta en escena de África ratifica la inestabilidad formal de una obra de teatro que es, a su vez, el resultado de la reescritura de tres cuentos que retomaban escenarios y personajes ya descritos en las crónicas periodísticas de mediados de 1935. La obra transcurre en la imaginaria ciudad de Dimisch esh Sham, un escenario exuberante que condensa los aspectos más pintorescos del imaginario oriental, saturado de lienzos de colores brillantes, objetos exóticos, almohadones, azulejos, mármoles y columnatas:

Sala de abluciones en la finca de HUSSEIN EL COJO. El recinto está cerrado por arcos lobulados con cancelas de hierro dorado, entre cuyas barras luce el jardín empenachado en la distancia de cipreses y encendido por rojeces de naranjos. En el centro de la sala, una fuente de mármol, en cuya vara de agua temblequea una magnolia de espuma. Los lienzos de muro estucado están recamados a la usanza musulmana en arabescos verdes, rojos, amarillos y azules. A los pies de los zócalos de azulejos, colchonetas de finas estofas recamadas. En las mesitas, que tienen la misma altura sobre el suelo que los cojines, narguiles, pipas turcas y cajetillas de cigarrillos. [...] El estrado está cubierto totalmente de esterilla y cojines (Arlt 1968, 229).

26 A. V., “África, de Roberto Arlt”, *El Mundo*, 19 de marzo de 1938.

27 Pedro González, “Crónica del teatro. África, de Arlt”, *Conducta*, nº 1, agosto de 1938 p. 29.





JOAQUIN PEREZ FERNANDEZ Y JUAN ERESKY EN "AFRICA" DE ARLT.



JOSEFA GOLDAR Y JUAN ERESKY EN UNA ESCENA CULMINANTE DE "AFRICA" DE ROBERTO ARLT.

*Conducta*, nº 6, abril de 1938.





ANOCHÉ ESTRENO el Teatro del Pueblo la pieza "Africa", del escritor Roberto Arlt. El grabado muestra uno de los pasajes de la interesante concepción dramática, sugerente por su exotismo y su vigoroso colorido.

*El Mundo*, 18 de marzo de 1938.

Precisamente por esa condensación de motivos, experiencias y escenarios, África es la puesta en escena de una mirada diferente: la que Arlt aprendió mientras recorría Marruecos. Si en sus novelas el deambular de los personajes permite el avance de la peripecia que sostiene las tramas; si en sus *Aguafuertes porteñas* el caminar por las calles es el principal motor narrativo de un cronista que, en su andar, selecciona y fragmenta el espacio recorrido, en las crónicas escritas desde Marruecos, Arlt se detiene y observa lo que ve, asumiendo la misma posición que describe en su lectura de *Las mil y una noches* cuando señala que ese libro "es el calco perfecto de las actividades psíquicas de los mercaderes de los pueblos de Oriente" (Arlt 1936, 87), porque en sus escenas predominan la quietud y lo estática que caracterizan la vida de los mercaderes, los babucheros, los fundidores de plata, los sastres, los tejedores de gorros, los carpinteros, los fabricantes de muebles, cuyas actividades transcurren en cuclillas, en el suelo, sobre una estera, una alfombra, o un diván (Arlt 1936, 89). Por eso, en sus recorridos

orientales, Arlt se instala descaradamente en el cajón de un mercader para observar desde allí, “semejante a un rey mago”, el trajín del mercado.<sup>28</sup> O se sienta en el umbral de una casa de puerta cerrada, bajo un porche de ladrillo y con la espalda apoyada en un muro húmedo para mirar abstraído “los pilares blanqueados, los arcos enormes, las buhardillas encaladas sobre un pasadizo negro con un ojo cerca de la terraza, tan enrejado, que por allí no puede pasar una mano y comprende 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 se le dé la gana a uno, mirando abstraído los borricos que pasean, apartándose mansamente de mis pies, y las negras con petos revestidos de pelos de oro, y los chicos de fez rojo que pasan fugazmente”. O se sienta en el suelo frente a la puerta de las cuevas, sobre almohadones de cuero en ratos prolongadísimos; en la puerta de las tiendas o en un escalón.<sup>29</sup> Como señala Axel Gasquet, en esas crónicas “la descripción de la topografía urbana, de la campiña o del Rif marroquíes, subraya siempre el inmovilismo, la idea de que el tiempo está detenido, estático y eterno, lo que corresponde con la percepción tradicional del Oriente realizada por los europeos” (Gasquet 2007, 281).

África es la puesta en escena de esa mirada, que es nueva: Arlt construye un tablado para compartir con el espectador la perspectiva que aprendió como cronista; para que mire y observe esa ciudad imaginaria mientras escucha a un narrador que cuenta los temas que Arlt ya contó en sus novelas y relatos: historias de amor y de venganza; historias en las que se produce el choque entre lo nuevo y lo tradicional; historias sobre la imperiosa necesidad que tienen los hombres y las mujeres por creer en algo que les dé sentido a la vida y la experiencia. En Marruecos, Arlt descubre un mundo en el que, a diferencia de lo que sucede en sus novelas, los dioses nunca se han ido; un mundo en el que el discurso de la religión reinscribe los actos de una vida en un relato mayor que les da sentido, garantizando así la trascendencia. Si en *Los siete locos*, por ejemplo, Ergueta se preguntaba “¿De qué forma presentarle nuevamente las verdades sagradas a esa gente que no tiene fe?” (Arlt 1929, 23), y el Astrólogo anhelaba “una religión para salvarnos de esa catástrofe que ha caído sobre nuestras cabezas” (Arlt 1929, 108),

28 Roberto Arlt, “En el Zoco Grande de Tánger. Mercaderes y campesinos. Uñas pintadas y tatuajes. ‘Flirt’ sin trascendencia”, *El Mundo*, 1 de agosto de 1935.

29 Roberto Arlt, “El arrabal moruno. Mis amigos los tenderos. Saludos, genuflexiones y parásitos. Un refugio de paz y tranquilidad”, *El Mundo*, 18 de agosto de 1935.

en África y en sus relatos orientales, Arlt inventa un mundo encantado en el que las religiones conservan el poder de determinar las leyes y ordenar las prácticas privadas y sociales. Por eso mismo, porque África es la respuesta a las preguntas que en las novelas de Arlt habían quedado abiertas, el impacto de esos días transcurridos en Marruecos reaparece en África y en los relatos que escribe hasta el final de sus días: como se señaló, su último libro es *El criador de gorilas*, editado en Chile en 1941; su último cuento es “Historia de Nazra Yamil y Farid”, publicado en *Mundo Argentino* el 10 de junio de 1942.

La expresión “África es la Luna” sintetiza, como sostiene Jorge Dubatti, “el carácter de otredad de la ciudad de Marruecos porque equivaldría a ubicarla por fuera de la realidad y del planeta” (Dubatti 2006, 193). No obstante, esa misma expresión también hace referencia al “estar en la Luna” —ese estar distraído y con la cabeza en otra parte— y al “querer o pedir la Luna” como aquel deseo de obtener algo que se sabe difícil o imposible. Desde julio de 1935, y hasta su muerte, el 26 de julio de 1942, África fue para Arlt, todo eso: el escenario de ficciones desmesuradas donde prevalecen el poder de la narración, el sentido que otorgan las creencias, el imperio de los sentimientos, la resolución mágica de los conflictos.

## Bibliografía

- ARLT, Mirta. 1968. “África. Valoración crítica”. En: Arlt, Roberto. *Teatro completo*, tomo 1. Buenos Aires: Schapire, 191-193.
- ARLT, Roberto. 1929. *Los 7 locos*. Buenos Aires: Latina.
- 1936. *Aguafuertes españolas*, 1º parte. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- 1941. *El criador de gorilas*. *Revista Aventura* n° 165. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- 1968. *Teatro completo*, tomo 1. Buenos Aires: Schapire.
- 2017. *Aguafuertes de viaje. España y África*. Buenos Aires: Hernández.
- 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)*. Buenos Aires: Biblos, 187-198.
- FONTANA, Patricio. 2010. “Marruecos”. En: *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería, 83-99.
- GASQUET, Axel. 2007. “La ficción morisca y africana de Roberto Arlt”. En: *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba, 269-290.
- GILMAN, Claudia. 1993. “*Los siete locos*: novela sospechosa de Roberto Arlt”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 23-36, n° 11, julio, 77-94.

- JARKOWSKI, Aníbal. 1993. "La colección Arlt: modelos para cada temporada". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 23-36, nº 11, julio, 23-36.
- JUÁREZ, Laura. 2000. "La representación del espacio africano en la literatura arltiana de los años treinta". En: *Diez lecturas de Arlt. Premio Edenor 2000*. Buenos Aires: Fundación El Libro, 119-143.
- 2010. *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg.
- LARRA, Raúl. 1998. *Roberto Arlt el torturado. Una apasionada biografía*. Buenos Aires: Ameghino.
- SAID, Edward W. 1990. *Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes. Madrid: Libertarias.



# **“Todo es posible en este mundo”.**

## **Representación entre particularismo y universalismo en el drama *África* de Roberto Arlt**

Monika Raič

*Humboldt-Universität zu Berlin*

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

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

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

## 1. *Aguafuertes* y mimesis

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

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

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

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



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

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

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

## 2. Dos partes de la obra

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

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

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

---

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

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

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

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

textos” (2013, 129). Una lectura análoga puede efectuarse en cuanto al corpus de textos conectados a la experiencia en Marruecos. Con la aparición de *Orientalism* la crítica literaria y cultural asumió las proposiciones de Edward Said, quien estudió ciertas representaciones literarias inglesas y francesas dedicadas a la cultura oriental. Said combinó este enfoque con una discusión sobre la estructura del poder político-colonial en cuya construcción, según su argumento, las enunciaciones literarias participan y sostienen la hegemonía cultural europea. A muy grandes rasgos, Said arguyó que, desde la antigüedad, Europa creaba, a través del conocimiento científico, histórico y artístico *sobre* el Oriente, ciertas imágenes *del* Oriente que permitieron su construcción como otredad inferior. “Oriente” es opuesto a “Occidente” y sirve para la construcción de la identidad occidental-europea que, finalmente, es capaz de ejecutar su poder y establecer estructuras jerárquicas como las que son consecuencia del colonialismo. Si bien Said logró reunir textos canónicos bajo la nueva e importante perspectiva crítica poscolonial, su toma de posición y argumentación presentan varios problemas que desde la aparición de *Orientalism* se discutieron ampliamente. Se criticó su esencialismo cultural en cuanto a la imagen de un Occidente unido (Europa) contra un Oriente homogéneo, incoherencias metodológicas, un moralismo parcial, la ahistoricidad o lecturas literarias erróneas<sup>2</sup>. Dado este punto de partida teórico inestable, parece cuestionable la adopción directa del concepto “orientalismo” para la explicación de procesos culturales entre América Latina y “Oriente”, ya que ambas regiones fueron colonizadas y desarrollaron relaciones distintas con las naciones colonizadoras<sup>3</sup>. Pero más importante para la presente indagación que una revisión de estos marcos teóricos es la comprensión de que la aplicación de la metodología de *Orientalism* no ayuda en la de la compenetración del drama África y tampoco en la descripción, iluminación y reorganización de la segunda parte de la obra de Arlt.

---

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

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

### 3. *Aguafuertes africanas*

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

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

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

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

El prometido método de “meter todo su cuerpo” durante el viaje en España puede conectarse con el aquí expresado intento de liberarse lo más posible de prejuicios o lugares comunes aburridos y falsos. Además, en cuanto a su perspectiva cultural y política, Arlt declara su imparcialidad cuando está a punto de dejar España<sup>4</sup>: “Antes de partir de Sevilla, para Marruecos, me habían advertido que tuviese cuidado con los moros. Yo, con mi fuero

---

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

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

Las crónicas que Arlt escribe para *El Mundo*, ya sea en Buenos Aires, de viaje por Patagonia (Arlt 2016), Uruguay, Río de Janeiro (Arlt 2013), España o Marruecos, son textos en que el escritor/periodista siempre se dirige directamente a las lectoras y los lectores porteños. Con ellos ya tiene cierta familiaridad por las cartas de lectores que a lo largo de su carrera en *El Mundo* recibe y responde<sup>5</sup>. No solamente en el tono y en las descripciones precisas sobre la geografía, el paisaje, la arquitectura, los personajes y la atmósfera se nota esta direccionalidad, sino también en el enfoque y estilo directo, sin filtro. Es importante señalar esto, porque las crónicas desde Marruecos, que son el punto de partida de la ocupación pública y literaria de Arlt con este nuevo ámbito cultural, fueron tomadas con el veredicto de ser exóticas y orientalistas, como resumió la cita de Victoria Cox. Pero este juicio obstruye un análisis detallado del esfuerzo de traducir lo que Arlt ve, investiga y (pre)siente *in situ* porque reduce las observaciones de Arlt al imaginario *orientalista* en el sentido de despreciar la cultura musulmana marroquí por un lado y alabar sus extravagancias por otro. Es más preciso tomar las *Aguafuertes africanas* como testimonio textual de alguien que incondicionalmente quiso hacer un esfuerzo y reportar Marruecos de un modo tal que los lectores lejanos que no podían tener la misma experiencia lograran una idea veraz de la diversidad política y cultural contemporánea en esa parte del mundo. Esta premisa no se incorpora por creer en la (buena) intencionalidad del autor, sino porque los textos lo muestran. Si Arlt

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Campesina con niño © IAI Berlin.



Campeñas en sus puestos de mercado © IAI Berlin.

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

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

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

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

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

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

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

El *aguafuerte* “Esclavitud del matrimonio. Deseo y terror de la civilización europea”, de la que proviene la cita de arriba, es la última de tres (7, 8 y 9) en las que Arlt observa desde el punto de vista femenino la conducta, la vida íntima y amorosa en “Tetuán, Tánger, Xexauen<sup>6</sup>” (Arlt 2017a, 171). En su descripción enfatiza la vida separada entre esposa y esposo, y pregunta implícitamente por la posibilidad de realización de intimidad y amor. La curiosidad por este tema y esta esfera de la vida nace en el aguafuerte “Noviazgo moro en Marruecos en el año 1935” (7) y se traduce, al igual que la noción de los chismes que se comunican a través de las azoteas, en el hilo narrativo del tercer acto de *África*. En la conversación entre Axuxa y Salem que trata las dificultades que ella tiene con el aprendizaje del alfabeto y con su educación en general, se trata el matrimonio de vidas separadas entre ella y Mahomet:

SALEM. — ¿Qué quieres?

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

La observación, exhibición y denuncia de las estructuras de la clase burguesa recorre la obra entera de Arlt. En su última novela, *El amor brujo*, mezcla justamente estos aspectos sociales con la historia de amor entre Irene Loayza y Estanislao Balder. A partir de la relación de estos personajes, la novela reflexiona sobre la convención de un matrimonio que oprime la sexualidad y reprime el despliegue del deseo. La misma preocupación surge en Marruecos. Es importante recordar ese eje porque los textos de Arlt sobre las mujeres marroquíes se publican en *El Mundo*, el diario “para toda la familia”. Desde este punto de vista, los reportes dramáticos enviados desde Marruecos repercuten en Buenos Aires en un espacio donde el encierro no se efectúa con tal rigurosidad, en una “jaula”, pero donde el rol político “inferior” de la mujer se había vuelto a comprobar poco tiempo antes que Arlt emprenderá su viaje: el 17 de septiembre de 1932, la Cámara de Diputados aprobó la ley que otorgaba a mujeres mayores de 18 años el derecho al voto independientemente de su nivel de alfabetización, pero el Senado rechazó esta ley. Recién en septiembre de 1947 el sufragio femenino pasó por ser ley en la Argentina<sup>7</sup>.

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En el ensayo “Distancia y distanciación en *El criador de gorilas*”, Nicasio Perera San Martín reunió elocuentemente el análisis de la especificidad de los textos del conjunto de *El criador de gorilas* con la obra de Arlt. Destaca primero cierta naturalidad en el cambio de género y ámbito cultural. El “realismo obsesivo del Roberto Arlt novelista, empeñado en dar forma literaria a una relación agónica inmediata con una realidad abigarrada y polifórmica pero unívoca” (Perera San Martín 1981, 88) necesariamente tiene que entrar en crisis después de la experiencia en Marruecos. Esta crisis es resuelta

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

Partiendo de esta premisa, analiza el conjunto de cuentos cortos enfocando en ellos el uso de la *distancia* temporal y espacial y el método de la *distanciación*. Entiende que “la distancia permite sustraer a la narración de las normas de funcionamiento de la realidad, y abrir el cauce de la imaginación y la fantasía. La peripecia así validada, por extraordinaria que sea, engendra un conocimiento del mundo, cuya representación hiperbólica inspira —o tiende a inspirar— formas de comportamiento o normas

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

Especular con las intenciones de los autores es riesgoso, pero en el caso de Arlt vale considerar esta idea. Arlt mismo puede ser considerado un trabajador cuya conciencia fue despertada a través de la literatura que él eventualmente también crea. Es notable que Perera San Martín recurra a la metodología y terminología dramática para acceder a los cuentos cortos. Esta intuición expone en los cuentos cortos lo que Florian Nelle (2001) tituló “el gesto del teatro” en los textos en prosa de Arlt. También cabe subrayar que las obras dramáticas de Arlt se producen con Leónidas Barletta, la figura más importante de la vida cultural de la izquierda independiente argentina de ese momento. Es además en el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de la Argentina fundado por Barletta en 1930 y cuya existencia depende directamente de ideas marxistas, donde las obras de Arlt se estrenan<sup>8</sup>.

## 8. *África*, drama en cinco actos

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

---

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

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

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

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

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

(*Un gendarme indígena, de pantalón<sup>13</sup> rojo, casaca azul y turbante blanco, se detiene frente a BABA.*)

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bibliografía

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

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



**V.**

**MATERIAL (AGUAFUERTES Y CUENTOS)**





Roberto Arlt

**AGUAFUERTES AFRICANAS**



## Marruecos, Tánger

El martirologio del turista en Tánger comienza a llegar al puerto. Una cáfila de moros descalzos, negros, rapados, ancianos, niños con collares de roña en torno del cogote, se precipita sobre las maletas con tal furor, que el viajero se ve obligado a solicitar la ayuda de la policía indígena para que no le arranquen los bultos de las manos o le revienten las maletas, precipitando su contenido al malecón.

Se pone a salvo de estos bandidos trepando a un coche. El coche ofrece características carnavalescas. O va cubierto de un toldo rosa o con un paraguas, y lleva además, bocina de automóvil. Al lado del cochero se instalan uno o dos moros, sus amigos, mientras trepados a los estribos, jóvenes de color, corredores de hoteles, refriegan por las narices del visitante las tarjetas de los hospedajes, pensiones y fondas.

Una vez instalados los bártulos en el hotel, el viajero, como es natural, hambriento de paisajes nuevos, se lanza a la calle. Y aquí su situación ofrece un solo símil posible: el de la liebre acosada por una trailla de podencos. En cuanto el desdichado pone un pie en la calle, una brigada de guías moros que guarda su salida, se precipitan sobre él, ofreciéndole sus servicios, exhibiendo sus chapas de cobre, para demostrarle al pasajero que ellos no son asaltantes, sino guías.

Inútil es que el extranjero menee la cabeza. Los forajidos de chilaba y fez marchan imperturbables tras él, disputándose entre sí, la piel del oso, es decir, la propina que esperan recibir de la víctima que escoltan, señalándose cada uno por su cuenta, entradas de calles y parajes curiosos.

Ingenuamente ¡oh candor occidental!, ignorante de la paciencia y tenacidad oriental, el viajero y sus siete mil sombras, se ubica en una mesa de café, pensando: “se marcharán”, pero no ha terminado de pedirle al mozo lo que va a beber, cuando caen sobre él, semejante a una nube de langostas, los vendedores de baratijas.

Cualquiera diría que hay un convenio entre los guías y estos otros bandoleros. Primero son los vendedores de babuchas, pero no uno, ni tres, sino cinco, diez, quince, desfilando sin interrupción, procediendo como si no estuvieran enterados de que el desconocido no quiere babuchas ni para caminar sobre una plancha de hierro candente; después, 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 tensas cuerdas; después, los vendedores de carteras, ilustradas con paisajes árabes y que se fabrican en Barcelona y que al turista se la pasan como confeccionadas en el país; después, los mercaderes de alfombras, de panderos, de anillos contra el mal de ojo, de platos de cobre, de cojines de cuero.

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 ocupa su lugar, y así, durante horas y horas.

¿Qué se ha hecho de los guías? ¿Se han marchado? No.

Ellos esperan. Levanta usted la mirada de su diario, el mejor procedimiento para sacarse de encima a los vendedores de baratijas, y allí, ubicado uno tras de una columna, otro bajo un arco, y el tercero en una bocacalle, aguardan.

Se marcha usted a almorzar. Vuelve al café. Pues allí están los guías. Esperándole. Silenciosos. Echa a caminar, ellos atrás, ofreciéndosele:

—Fuera —grita usted rabioso, y los hombres, correctos, sonríen, una genuflexión, y se marchan. Usted se cree por fin solo; a las tres cuerdas, nuevamente los fulanos que brotan de un embrollado laberinto de callejuelas y que le sonríen y saludan haciéndose los encontradizos, como si terminaran de verle.

Se mete usted al café. “Se han marchado”, piensa usted, respirando, pero no, allí queda uno, inmóvil junto a una columna, contemplándole como un gato mira a un pescado. Al verse descubierto, el guía os saluda llevándose la mano a los labios, con la mayor frescura del mundo se acerca a vuestra mesa y muy cortésmente os pregunta:

—¿Cómo estar usted, señor? Muy bonito esto. ¿Gusta usted?

Uno no sabe si echarse a reír o emprenderla a puntapiés con un hombre tan perfectamente educado. Respondo entre dientes, y el árabe, atento:

—Yo llevar a ver palacio Muley Hafid, el Marchan, mezquita Muley Idris.

—Quiero que me dejen tranquilo.

—Bien, señor, adiós.

Y el guía desaparece bajo un arco. Usted paladea su café, y al cuarto de hora, nuevamente, siente la presión de una mirada, gira la vista, y allí, con

el perfil junto a una columna, inmóvil bajo su chilaba celeste, está él, esperando a que la paciencia se os acabe.

Dos días dura este trabajo. Al tercero si habéis resistido, el guía pasa a vuestro lado, os saluda atentamente, pero no se detiene. Sabe que no estáis dispuesto a dejaros robar. Además, han llegado otros barcos con turistas, y no están ellos para perder su tiempo. Y a su vez, uno se regocija contemplando a los flamantes recién llegados, víctimas de los trabajos por los cuales uno ha pasado, porque estos mercaderes tienen una memoria tan prodigiosa que ni por equivocación se aproximan a uno al tercer día de radicarse en Tánger.

Lo estupendo es el espectáculo que ofrecen los turistas, al caer la tarde y de vuelta de sus excursiones, acompañados por los moros. Los polizontes se vuelven locos para arreglar las diferencias que se promueven entre los occidentales que se saben robados y disputan agriamente y los moros, que hacen valer tarifas fantásticas y extras insospechados. El saqueo es total. Una botella de cerveza le cuesta al forastero que se marcha en el día, en el Zoco Chico, 15 francos. Los vigilantes le dan razón a los nativos. 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.

Por la empinada calle de la secta de los Siagins se llega al Zoco Grande, mercado de los campesinos de las cabilas que viven en las montañas de Tánger.

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. Se encuentra instalado en un pentágono pavimentado, con grandes árboles. Los traficantes depositan sus legumbres, cacharros, arneses y flores en el suelo. Cuando uno camina tiene que cuidar de no aplastar las cabezas de ajos, las patatas pequeñas, los manojos de hierbas y los discos de huevos.

Las campesinas se cubren con anchos y campanudos sombreros de esterilla, cuyas alas, para que no les caigan sobre las mejillas, se sostienen mediante cordones de algodón negro o azul, amarrados a la copa del sombrero. Usan pantalones color rosa o verde, ajustados al tobillo. Casi todas van descalzas; algunas jovencitas tienen las uñas de los pies pintadas de rojo, y a lo largo de la pierna, tatuajes de un celeste muerto, rayas dentadas, lunas, estrellas, la rosa de los vientos. Se envuelven el cuerpo en una saya abierta,

rayada verticalmente con listas bermejas y blancas, son raras las que no se adornan con ajorcas de plata, pulsera y largos pendientes. Las campesinas más pobres llevan pantalón únicamente hasta las rodillas, el resto de la pierna lo envuelven en cueros pelados de oveja. Las madres de niños muy pequeños llevan sus infantes enfardelados a la espalda. Cuando los pequeños plañen lo amamantan. A pesar de su fealdad, se cubren el rostro sobre la frente y la nariz, de modo que apenas son visibles de ellas los ojos, o un solo ojo. Los gandules de sus maridos, recostados en el suelo, fuman o charlan; por excepción trabajan: con la cabeza liada en un turbante y las velludas patas desnudas, aderezan ramos de rosas repolludas, mazos de azucenas, manojos de claveles.

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 espuertas. Hay europeas que vienen a hacer compras, seguidas de moritos enfáticos, descalzos, con pantalones bombacha recamados de oro; inglesas de traje sastre, cocotas francesas, tremendamente escotadas. Las flores forman trincheras, las campesinas se inclinan hacia los caminantes ofreciéndoles pepinos y pequeños huevos marroquíes.

El agua encharca el pavimento. Bajo las ramosas cúpulas, los mercaderes, de turbante, juegan con piedritas o monedas. Algunos se 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 pescados flota por donde se va.

Me entretengo en flirtear con las moritas, por excepción bonitas. Cuando reparan que uno las mira, vuelven la cara fingiendo enojo, dejan pasar un minuto, luego lentamente giran la cabeza y espían, y si nuevamente encuentran la mirada del extranjero, 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.

Yo las saludo al modo oriental, llevándome los dedos al corazón, a los labios y a la frente. El gesto las hace chillar de alegría.

Gozo y paladeo el espesor de esta atmósfera tosca y brutal. Me acerco a las campesinas jóvenes con críos en los brazos, las hay muy bonitas; les juego a los parvulillos con los dedos, y las pobres mujeres me miran extáticas, arrobadas.

En el Zoco Grande se encuentran los puestos de los aceiteros, cerrajeros, cambistas. Los cambistas son casi todos judíos. Tienen sus mesitas colocadas a lo largo de las murallas, las monedas francesas, árabes y españolas forman pilas de discos. Las monedas árabes son curiosas, con relieves simétricos, triangulares, pentagonales, inscripciones más seductoras que encajes y guardas.

A pocos pasos de allí, trafican los montañeses, ante cuyas esteras los terrones de sal forman pequeñas pirámides deslumbrantes de blancura; los cordeleros con mazos de sogas de paja trenzada; los alfareros que venden anchos platos, como ruedas, de arcilla roja.

En torno del zoco hay cafés, cuchitriles en cuyo interior un esclavo negro vigila una tinaja de cobre donde hierve el agua para el té moruno. En las puertas y a lo largo de los muros encalados, se extienden las mesonas pintadas de rojo. Los campesinos toman vasos de té verde, con hojas de menta y cedrón; otros juegan a los naipes o con discos de lata. Los más ancianos chupan sus largas pipas o repasan un rosario musulmán de cuentas gordas.

Las mujeres trazan conjuntos abigarrados, bultos blancos, las formas femeninas desaparecen bajo los enormes ropones que deforman los pechos, los brazos, la cabeza, casi todas ellas están prodigiosamente envejecidas.

El sol centellea en los charcos de agua, los perfumes de las flores fermentan, los gatos pasan por las orillas de los puestos con el rabo tieso; los negros se escarban la nariz; los carabineros indígenas, de bombacha azul y casaca roja, desfilan arrastrando el sable: los burros marroquíes, casi tan pequeños como perros de Terranova, rebuznan prodigiosamente, 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.

Pero ningún muecín canta la hora en ella...

Cuando me fatigo del espectáculo, vuelvo al Zoco Chico, un patio de calle, bloqueado por cuatro fachadas. Cafés, con techos sobre la vereda. Sillones de paja. Pasan viejos con perfiles de cabras y chilaba de chocolate, esa vestidura parecida al hábito de un monje, que llega hasta los pies, todos ellos descalzos, con los pies metidos en sandalias de cuero de cabra, amarillo; otros, en vez del fez rojo, usan un turbante color de oro, moteado de guisantes escarlatas; pasan desarrapados prodigiosos, con bombachas hasta las rodillas, las pantorras peludas, un campanudo sombrero de paja alquitranado por fuera; pasan negros de *smoking* y monóculos, y acompañados de cocotas que llevan un perrito indecente; un chico se me acerca y me dice:



“Ven conmigo que te llevaré a una casa de muchachas bonitas”. Desfilan mandaderos de cabeza amelonada, bombachas verdes, casacas rosas y sobre la cabeza una tabla cargada de panes redondos; desfilan turcos con bombachas hasta la rodilla, festoneadas de franjas de oro, cabeza rapada bajo el fez morado; pasa un carabinero negro, tripudo, inmenso, la cara más vasta que una sopera de carbón; tras él, fino, amarillo, un funcionario árabe, barba en punta, con turbante blanco arrollado a la cabeza, y el turbante rematado por una calabaza de terciopelo escarlata en la que tiembla una larga pluma violeta, y si aparto la mirada de allí, tropiezo con grupos de moras embozadas en sus vestiduras, más cubiertas que monjas, con el rostro hasta la mitad de la nariz oculto por una venda de lino y los pies desnudos, calzados en babuchas escarlatas, floreadas de recamaduras de oro. Esta unanimidad de colores violetas, té, café con leche, cacao, bronce, plata, va y bien; uno llora por dentro de no tener ojos en las sienes, en la nuca; dan ganas de correr tras ellos para decirles que vuelvan a pasar, y ya es un cargador 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 van acompañados de una cocota francesa, desnuda bajo un vestido de seda trasparente; dos granujas extienden ante un matrimonio inglés una alfombra de diez metros de largo, oro y azul, y hay que apretar los dientes para no gritar de admiración; dos perros que dormitaban se despabilan y corren a oler la alfombra, 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; pasa un viejo gordo, barba en punta, apoyado dulcemente en un mancebo fino como una señorita, con el fez coquetonamente inclinado, la mirada de gacela; pasa una norteamericana rubia, con pantalón gris y fumando un cigarro de papel achocolatado...

## El narrador de cuentos

Toda la piojosería de Tánger forma círculo en cuclillas, a espaldas de unos andamios, en el Zoco Grande. Escucha al *xej-el-clam*, o sea, el narrador de cuentos. Caras redondas color aceituna, barbas en collar y en triángulo, viejos de pantorrillas desnudas y delgadas, freidores de pescado con babuchas color limón, negros esclavos sudaneses, con la mota cubierta de una redecilla de conchas blancas y caracoles verdes, y una melena de abalorios violeta sobre el cogote. Trozos de tahona con los hombros desnudos y los brazos enharinados, mandaderos de carnicería con un delantal que se mete por la cabeza y piernas sonrosadas, faquines de carbón con narices de caballo y una lana amarilla por barba, niños de chocolate que sonríen con dulzura de gacelas entornando tímidamente ojos de bueyes, 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, vendedores de flores con un ramo de rosas aplastado 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.

Viejos con turbante blanco rematado en una calabaza roja, fumando largas pipas de hornillo corto. 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 de dos de los pies, otros revientan piojos en el canto de las piedras. Me abro paso entre esta multitud musulmana y me siento en cuclillas, en el suelo a semejanza de ellos. Les agrada y sonríen cuando les fotografío.

En medio de este círculo de piedra, está el narrador de cuentos, el *xej-el-clam*, descalzo, con los pies hinchados por tumores lívidos, una chilaba negra caída sobre los hombros, rostro mongólico fino color tabaco, con un musgo de barba blanca en el mentón y vivaces ojos oblicuos. En una mano soporta una vara y en otra un florero de cartón con fondo de cuero. Es el *tam-tam*.

Narra un cuento en idioma árabe. Pronuncia media docena de palabras y nuevamente golpea tres veces el fondo del tam-tam. Pronuncia otras seis palabras y nuevamente golpea con los dedos tiosos el fondo de cuero de piedra. Los espectadores vuelven los ojosa 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 del pie desnudo en el suelo; vertiginosamente su mano se extiende al cielo, pronuncia unas palabras y rápidamente todos los espectadores se llevan los dedos de la mano derecha a los labios y a la frente. Ha pronunciado el nombre de Dios. 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 asistiendo 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 en carcajadas. Algo aquí ha ocurrido; el *xej* se encorva, su cara se llena de terror, su palo se mueve en el aire. Evidentemente está combatiendo con un espíritu invisible; todos contemplan espantados al enemigo con el cual batalla el narrador. De pronto el *xej* lanza un grito, levanta las manos al cielo; nuevamente pronuncia el nombre del Clemente, el Misericordioso; los dedos de la multitud vuelan de los labios a la frente, todos se quitan el gorro, vitorean el triunfo de Alá y su Profeta. Los viejos sonríen satisfechos; el narrador se frota la frente con la manga negra de su chilaba. Y señala a lo lejos. La multitud vuelve la cabeza para mirar huir al enemigo; el *xej* se sienta en cuclillas; para despabilar al auditorio arranca un redoble sordo del tambor, y luego extiende las manos.

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; los vendedores de agua registran sus harapos; el narrador examina las monedas a sus pies y señalándolas con la punta del bastón, oblicuando los ojos, se niega a recogerlas. Son pocas. Para reiterar su disconformidad se cubre la cabeza con el capuchón de la chilaba. Nuevamente los desarrapados se registran los bolsillos, un chico sordo con gorro cónico de lana, rapado, arroja dos cobres más, un jorobadito, penosamente se desprende de su moneda; el *xej* no se digna

mirar, permanece un rato cubierto; el círculo de miserables le contempla afectado. El narrador se destapa, mira las monedas, se pone tieso como un resorte, lleva las manos al pecho, luego señala al cielo celeste y nombra al Clemente. Prestamente todas las manos se detienen en los labios y en la frente; los espectadores se raspan los bolsillos; los esclavos negros hurgan en sus harapos. Un viejo abre su monedero. Yo arrojé mi cuarta moneda, pero de placa 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 rebota en el pavimento.

El sol, tamizado por los sarmientos de una vid, deja en el suelo recortadas manchas de tinta china, y uno, a pesar de la mugre, de los parásitos y del hedor, está bien..., respira... Es como si encontrara en un sanatorio de bestialidad profunda que le curara de esa larga y terrible enfermedad que se llama civilización.

El narrador, grave, se inclina hacia el suelo y comienza a narrar entre las carcajadas del auditorio anécdotas de Yeha. Yeha es a las tradiciones musulmanas, lo que Bertoldo a las licenciosas anécdotas de la vida popular italiana, Gedeón a la española y Franz y Fritz a la alemana.

Los relatos que se atribuyen al *xej-el-clam* están coloreados por ingenuidad, furbería, astucia, tontería y viveza. Está escrito: las tradiciones orales populares enriquecen, a través de los siglos, el tuétano de sus héroes. Yeha es a veces santo; otras, truhan; su personalidad oscila entre la simpleza y la genialidad, su nombre hace aflorar la sonrisa a los labios de los musulmanes. Se supone que vivió durante el año 636 de la Hégira, y sus relatos, han sido recopilados por folkloristas españoles, ingleses y alemanes. Los relatos engarzan las más variadas muestras del ingenio popular musulmán, encarnado en la figura del *xej-el-clam*, del que se cuenta que su gran turbante arrollado en torno de su cabeza era tan grande como una rueda de molino. Algunas historias que se le atribuyen, son extraordinarias. Demuestran una viveza y penetración, así como un sentido común, excepcionalmente raro.

Yeha va al mercado, compra tres libras de carne y se las entrega a su mujer. Esta, reuniéndose con varias amigas, cocina la carne y en alegre franchachela, no deja un solo trozo. Por la noche, cuando llega Yeha, la taimada exclama:

—¡Oh, esposo mío, ha ocurrido una gran desgracia! El gato se ha comido las tres libras de carne.

Yeha medita un instante, luego coge una balanza, pesa al michino y exclama:

—Oh maldita parlanchina. El gato pesa tres libras, y si el gato se ha comido tres libras de carne, ¿dónde está el gato, y si este es el gato, dónde está la carne?

Yeha, de acuerdo al rito musulmán se casa con una mujer a la cual no conoce, y que le resulta muy fea. Pasada la noche del matrimonio, el esperpento, le dice coqueteando:

—Mi querido esposo, te agradeceré me digas a cuál de tus parientes varones, puedo enseñarle mi rostro.

Yeha vuelve la cara con desagrado, y exclama:

—Con tal que no me la muestres a mí, enséñaselo a quien quieras.

A los quince días de este desgraciado matrimonio, la mujer de Yeha da a luz. Yeha recibe la noticia estupefacto, la mujer, apelando a raros razonamientos, le explica el prodigio: posiblemente es aquel milagro del cielo, el niño debe estar predestinado a maravillosas empresas. Yeha escucha atentamente, y al día siguiente se presenta en su casa con un esclavo cargado de todos los útiles de enseñanza escolar.

—¿Y para qué has traído esto, Yeha? —le pregunta la mujer.

Yeha responde:

—Pues por la rapidez con que este niño se ha gestado, no queda duda que para pasado mañana estará suficientemente desarrollado como para ir a la escuela.

¡Las ingenuidades de Yeha!

Contaba un respetable creyente ante un grupo de amigos que él acababa de llegar de una ciudad africana en la cual hombres y mujeres vivían totalmente desnudos, y Yeha que escuchaba atentamente al narrador, exclamó:

—Esto sí que es extraordinario. Tú debes ser un hombre mentiroso. Si dices que hombres y mujeres no van vestidos, ¿cómo has hecho para distinguir a unos de otros?

Otra vez, un excelente musulmán, encarecía lo saludable que era interrumpir el sueño para pasarse un rato mirando las estrellas y Yeha, que le escuchaba, le interrumpió para decir:

—Si esa costumbre es saludable, yo no me moriré nunca, porque desde pequeño me levanto para hacer mis necesidades y me vuelvo a acostar.

A Tamerlán, que conocía la reputación de Yeha, le agradaba tenerle a su lado. Una vez, encontrándose el déspota con el *xej* en el baño, pregunto Tamerlán:

—Si a mí me vendieran como esclavo en el mercado, ¿qué calculas tú que pagarían por mi cuerpo?

Yeha examinó un instante al terrible tártaro, y luego respondió:

—Nadie daría por ti, más de cincuenta reales.

—¡Cincuenta reales! —exclamó Timur—. Qué poco sabes apreciar. Cincuenta reales vale la toalla en que me envuelvo.

Yeha, no perdió la sangre fría:

—Precisamente si estuvieras con esa toalla, pagarían cincuenta reales.

Otra vez, varios personajes queriéndose burlar de Yeha, delante de Tamerlán le interrogaron:

—Dinos, Yeha, estamos aquí discutiendo un grave problema: ¿puede un hombre de cien años tener un hijo?

—Sí —exclamó Yeha—, siempre que tenga por vecino a un hombre de veinte.

Otra vez discutía el ritual sobre el acompañamiento de los cadáveres, y unos decían que lo que más conveniente era ir detrás del ataúd, y otros, que delante, y Yeha cortó la discusión con estas sensatísimas palabras:

—No yendo dentro del féretro, da lo mismo un sitio que otro.

Otra vez un grupo de cristianos, pretendiendo ridiculizar los milagros del profeta Mahoma, se acercaron a él, y fingiendo ignorancia, le dijeron:

—Dinos, Yeha, ¿cómo es que subió vuestro profeta al cielo? ¿Y en qué escalera?

Yeha sonrió fríamente y respondió:

—Pues amigos, subió al cielo por la misma escalera que subió vuestro profeta Jesús.



Roberto Arlt

## **CUENTOS<sup>1</sup>**

---

1 Nota del coordinador: los tres textos aquí recopilados se publicaron por primera vez en *El Hogar*, 20 de mayo de 1937, 25 de junio de 1937 y 23 de julio de 1937, respectivamente.





## Rahutia la bailarina

En el arrabal morisco de Tetuán, en la callejuela de Dar Vomba, precisamente junto a los arcos que la techan dándole la apariencia de un subterráneo azulado, vivía hasta hace pocos años Ibu Abucab, comerciante y fabricante de babuchas.

Algunos niños, de nueve y diez años, respectivamente, trabajaban para él. El babuchero era un hombre de baja estatura, morrudo, con ojos como manchados de leche y tupida barba sobre el pecho.

Ibu Abucab había repudiado a su esposa, Rahutia, cuando esta cumplía dieciséis años. Sospechaba que ella, desde la terraza de su finca, le engañaba con su vecino Gannan, el platero. Sin embargo, no había tenido oportunidad de olvidarla. Mientras los niños moros recortaban las sandalias, Ibu recordaba pensativamente el compacto cariño de Rahutia y sus caricias espesas. Ciertas imágenes le roían la conciencia como los agudos dientes de un ratón. Era aquella una sensación de fuego y enloquecimiento que le cubría los ojos de blancas llamaradas de odio.

Rahutia, después de refugiarse en Fez, se dedicó a la danza. En pocos años se hizo famosa en todos los bebederos de té que se encuentran yendo de Uxda a Rabat y de Tremecén hasta Taza, la vieja ciudadela de los bandidos. Las danzas de esta mujer fea eran un temblor de rodillas y crótalos que exaltaban a los espectadores. Presagiaban la muerte y el zarpazo de la fiera.

Ibu Abucab odiaba a su mujer, pero la odiaba consultando sus intereses, y, precisamente, fueron sus intereses los que le impidieron cortarle la cabeza cuando sospechó de ella. Ahora Ibu Abucab prosperaba. Dentro de algunos años, con ayuda de Alá, se enriquecería, y podría, como otros vecinos, mantener un harén. También humillaría a Rahutia.

Pero una noche, a las diez, en el mismo momento que se disponía a cerrar su tienda, entró a ella un joven. Ibu Abucab comprendió que su visitante pertenecía a la aristocracia indígena, pues su chilaba era de muy fina lana, y de su espalda colgaba una capa con capucha revestida de seda. Una barba fina sombreaba el rostro del desconocido, que, llevándose las manos a los labios, saludó:

—La paz en ti.

—La paz.

El joven dijo:

—Tú no me conoces a mí, pero yo te conozco a ti. Soy hermano de El Mokri.

Ibu Abucab barruntó que tendría que tratar un asunto grave, y se excusó:

—Permíteme que cierre mi tienda, y estaré contigo.

Y acompañó a su visitante a la trastienda.

El joven dejó sus babuchas a la entrada, y avanzando descalzo por el suelo esterillado se sentó en cuclillas en un cojín. Luego encendió un cigarrillo, y su mirada dura se paseó por la habitación revestida de tapices hasta la altura de sus hombros.

Nuevamente entró Ibu y, también descalzo, fue a sentarse frente al hermano de El Mokri. No sabía quién era El Mokri, pero su instinto le advertía que aquel joven sentado frente a él y fumando un cigarrillo egipcio podía tener influencia en su vida.

El comerciante inclinó la cabeza sobre el pecho y reposó las manos sobre el vientre. El otro dijo:

—Yo no imitaré a los gatos que rodean un pedazo de pescado y maúllan inútilmente... ¿Conoces a El Mokri?

Ibu Abucab tuvo que convenir que no conocía a El Mokri.

El joven, cruzado de brazos, reconsideró al comerciante. Por más que se esforzaba por ocultar el desprecio que le inspiraba ese hombre, la hostilidad traslucía de él. Finalmente exclamó:

—El Mokri murió por culpa de tu mujer Rahutia.

El babuchero repuso, fríamente:

—Rahutia no es mi mujer. Hace tiempo que la repudí a causa de su mala conducta.

El joven aclaró su posición en Tetuán:

—Mi hermana Fátima es *mulett ettal* del califa. Habla con sinceridad. ¿Por qué no le corcaste la cabeza a tu mujer?

Ibu Abucab se mesó, pensativamente, la barba. De modo que el desconocido era hermano de una favorita del califa. Aquel hombre podía hacerle mucho daño. Respondió con dignidad:

—Un humilde babuchero no puede manchar con sangre las esteras de su tienda.

El joven encendió otro cigarrillo y continuó, obcecado:

—Por culpa de Rahutia mi hermano ha muerto. Esa sepulturera ha hecho daño a muchos hombres.

El joven decía la verdad, aunque la cólera lo cegaba. Prosiguió:

—Allí tienes al hijo de Ber, enjuto como un perro, y loco como un camello cuando llega la primavera. Y también Alí, que ha despilfarrado en el Tremecén la hacienda de su padre... Tú no me conoces a mí, pero yo te conozco a ti.

El comerciante pensó que podía responderle a ese energúmeno que él no era Rahutia, pero las palabras del joven, en vez de ofenderle, despertaban el odio doloroso enterrado en el fondo de su pecho. En verdad que lamentaba ahora haber dejado con vida a aquella mujer, cuando un pocillo de veneno lo hubiera simplificado todo. El joven, pálido de ira, continuaba:

—¿No es una iniquidad que tales abominaciones ocurran y que la responsable sea la mujer de un babuchero?

Ibu Abucab miró el rostro del joven atormentado, y experimentó piedad por él. Repuso:

—¿Qué puedo hacer yo!... ¿No la he repudiado acaso por su mala conducta?

El joven insistió:

—Debiste haberle cortado la cabeza...

Melancólico, repuso el babuchero:

—Sí, pero no se la corté.

El joven insistió:

—¿Por qué no tomaste ejemplo del piadoso Mohamet, que mató a su mujer a palos cuando supo que le era infiel?

Dogmático, repuso el babuchero:

—El Profeta ha dicho que no debe golpearse a una mujer ni con una rosa.

El hermano de El Mokri repuso rápidamente:

—Cortarle la cabeza es diferente.

Ibu Abucab intentó la suprema defensa:

—Estaba escrito.

El visitante no se dejó apabullar por la respuesta:

—¿Puedes jactarte tú de haber amarrado al camello a una buena estaca?

Con esta frase de Mahoma el joven le quebraba las patas a la fementida teoría de la Fatalidad. En efecto, el Profeta ha escrito que el creyente no debe abandonarlo todo en las manos de Alá sino después de asegurarse que ha cumplido minuciosamente con todas las precauciones que un hombre precavido debe observar.

El babuchero comprendió que la Fatalidad marchaba a su encuentro. Entornó los ojos hacia los tapices del muro, y finalmente, descargando su pecho en un suspiro, preguntó:

—¿Qué puedo hacer yo por tu hermano muerto y el honor de tu familia?

El visitante se puso de pie, aderezó la capa sobre su espalda, y con los ojos dilatados, acercando el rostro al pálido semblante del comerciante, dijo:

—Invítala a tu mujer que venga a tu tienda mañana a la noche... Dile que un hombre de Taza te ha ofrecido un collar de perlas. Ella es conoedora de piedras preciosas, y querrá verlo...

Salió el hermano de El Mokri. El comerciante se prosternó en dirección a La Meca, y comenzó devotamente su oración: “En nombre del Clemente, del Misericordioso...”

Rahutia, la bailarina, había corrido a través de las decepciones con el mismo gesto doloroso de un guerrero que tiene las sienes atravesadas por una saeta. Su corazón estaba empapado de odio a los hombres.

Era una mujer pequeña, sombría y delgada, de manos ardientes y labios fríos. Su rostro, endurecido por la adversidad, inspiraba respeto, pero cuando sonreía, súbitamente, su alargado semblante se llenaba de tanta luz e ingenuidad que hasta a los granujas más recios les temblaban las manos. Había bailado en Taza, la ciudadela de los bandidos; conocía todos los bebedores de té, desde Uxda a Rabat, en Tremecén. Un cadí enloqueció al perderla. Aunque su carrera de bailarina había comenzado en los tugurios de Tánger, que están arrimados a las murallas de la época de la dominación portuguesa, su sensibilidad dolida la había convertido en una danzarina que hacía aullar a las masas cuando se presentaba en los tabladillos.

¿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? Esta era la mujer por quien se había perdido El Mokri.

El Mokri había ido a Fez encargado de una misión oscura acerca del sultán. Conoció a Rahutia en un cabaret, y perdió la cabeza. Un mes después se ahorcaba en la casa de la bailarina. Rahutia se encogió de hombros. Los hombres eran locos. Sufrían cuando eran felices por miedo a perder la felicidad. Ella no se encadenaría jamás a nadie.

Pero después de siete años volvió a Tetuán, a vivir en la entrada de la plazuela de la calle de Attarin del Suk el Fuki. ¿Qué era lo que la atraía de aquel espacio empedrado con guija de río? Durante todo el día se oía disputar allí a las campesinas del Borch con los esclavos negros, cuyas motas estaban cubiertas por redecillas de conchas marinas. Las parras sombreaban con sus pámpanos las paredes encaladas y las piedras manchadas de aceite.

Rahutia vivía allí, a la entrada de un túnel, donde constantemente flotaba una crepuscular luz azul; en una casa cuya puerta de cedro estaba defendida por agudas puntas de hierro como la carlanca de un mastín. Frente a la casa, de las vigas que abovedaban la calle, colgaba un inmenso farolón de bronce, tallado al modo morisco. Servía a la bailarina una criada de color de chocolate, con la luna y las estrellas tatuadas en la frente, en las mejillas, en el dorso de las manos y en los talones.

¿Por qué Rahutia había vuelto a Tetuán? Ella misma no hubiera podido contestarse a esta pregunta. La atraía el arrabal moruno, el batir de los tambores durante las noches de esponsales y la tristeza de la vida de todos aquellos esclavos, mientras que ella no era una esclava, sino que estaba libre, definitivamente libre...

El ex marido, el babuchero, no le inspiraba curiosidad ni odio. Era el hombre que acumula dinero, mueve parsimoniosamente la cabeza y trata de estar bien con todo el mundo porque así conviene a sus intereses. Sin embargo, Ibu Abucab debía despreciarla. Jamás había intentado comunicarse con ella. Bajo ese silencio, probablemente se consumía un amor humillado y cargado de rencor. Quizá la hubiera olvidado, pero cuando pensaba que a ese hombre de ojos lechosos le había regalado dos años de matrimonio, su sensibilidad se crispaba de soberbia y frialdad. No. Ibu Abucab no la olvidaría nunca.

De manera que aquella mañana soleada no se extrañó cuando después de muchos años, vio entrar a su casa a la vieja Menana, nodriza de su ex-marido. La anciana, después de saludarla e informarse de un montón de bagatelas, fue al asunto:

—Ibu Abucab desea verte... Un hombre de Taza ha dejado en su tienda un collar de perlas, y quiere mostrártelo, pues sabe que tú entiendes de piedras preciosas, y él en cambio no conoce sino pellejos y babuchas.

Rahutia miró una mancha de luz sobre el alto muro encalado, luego fijó la mirada en su esclava, que derramaba un odre de agua en un ánfora de bordes dorados, y respondió, calmosa:

—Dile que iré esta noche...

Cuando Rahutia, en compañía de Ibu Abucab, pasó a la trastienda del comercio comprendió que no tendría que examinar ningún collar.

Un negro con bombachas anaranjadas y chaleco verde custodiaba la puerta por donde había entrado. Soportaba una alfombra arrollada bajo el brazo. Del centro de la alfombra salía la punta de una espada. En un cojín permanecía sentado el hermano de El Mokri. El joven no se dignó responder el saludo de la mujer, pero, dirigiéndose al babuchero, le dijo:

—Tú puedes aguardar afuera.

El babuchero salió sin pronunciar una palabra.

Rahutia miró en derredor. Estaba en presencia de misteriosos enemigos. El negro corrió la cortina de la entrada, y Rahutia, después de examinarle despectivamente, le preguntó:

—¿No eres tú el aguatero que chilla como una mujerzuela todas las mañanas frente a la tienda de Alí?

El negro no respondió una palabra. Bajo el sobaco soportaba la alfombra arrollada, de cuyo centro salía la punta de la espada.

El hermano de El Mokri intervino:

—¿Tú eres Rahutia, la bailarina?

Rahutia miró fríamente al joven:

—No has respondido a mi saludo ni me has ofrecido asiento. Tu apariencia es la de un señor, pero tu conducta es más grosera que la de un esclavo.

El joven se levantó, las mejillas ruborizadas de furor:

—Yo soy hermano de El Mokri, el hombre que por tu culpa se mató en Fez. Te he condenado, y he venido a cortarte la cabeza.

Rahutia avanzó serenamente hasta un cojín, se dejó caer allí, levantó los ojos hasta el pálido semblante del joven:

—¿De modo que tú eres hermano de El Mokri? ¿No has sido tú quien, en Tremecén, mandó echar veneno en mi baño?

—Soy yo...

Rahutia hizo jugar los alambres de oro que se arrollaban a sus muñecas; luego, cruzándose de piernas y mostrando sus pantalones de seda recamada de plata, apoyó el mentón en el puente de las manos entrelazadas. Reflexionó un instante:

—Hace mucho tiempo que me persigues. ¿Qué puedo hacer yo por ti?

—¡Hacer por mí!...

—Naturalmente. Tu hermano ha muerto de muerte que se dio con sus propias manos, y tú me persigues queriéndote cobrar con mi vida. ¿Qué calidad de hombre eres tú?

Rahutia hablaba sin cólera, con la triste lentitud de una mujer que ha presenciado demasiados sucesos para ignorar que el Destino los resuelve casi siempre de un modo inesperado y en un minuto muy breve.

El hermano de El Mokri estalló:

—Yo soy un señor y tú eres una hiena de sepulcros. ¿Cómo te permites hablarme en ese tono? No estoy aquí para cambiar contigo palabras inútiles. He venido a cobrarme con tu vida la vida de mi noble hermano...

Una ola de sangre subió hasta las sienes de Rahutia. Dominó su cólera, y dijo:

—Haz salir a ese esclavo, y te diré muchas cosas.

El joven vaciló. Rahutia sonrió:

—Tienes miedo de una bailarina.

El joven hizo una señal al negro, y el aguatero salió con su alfombra y su espada.

—¿Qué tienes que decirme?

Rahutia se levantó y fue a sentarse junto a su enemigo. El capuchón de su capa blanca se le había caído sobre la espalda, y su cabello enmarcaba con finas ondas su rostro largo y fino, encendido por una llama de madura gravedad. Con firmeza puso la mano sobre la espalda del joven:

—Yo no lo empujé a la muerte a tu hermano. Tu hermano traicionaba por igual al califa y al sultán. Tu hermano me encontró cuando el hacha del verdugo estaba muy cerca de su cabeza. Se comunicaba con Alí, el negro de Taza, agente de Abd-el-Krim. Quería huir del Magreb y llevarme consigo. Yo no le amaba... ¿Por qué iba a seguir a un hombre que ya estaba muerto? Tu hermano se había enredado con extranjeros terribles. Tu padre lo supo, y antes que el califa le cubriese de vergüenza, fue a Fez y visitó a El Mokri, amenazándole matarle con sus propias manos si él no lo hacía. Y cuando tu hermano, borracho de kif, se ahorcó en mi casa, todos los lavadores de escudillas de Fez dijeron: “La culpable es Rahutia”.

El joven reflexionó:

—Tus palabras son graves e increíbles. ¿Qué pruebas tienes? Mi padre ha muerto. Mi hermano también. Los franceses han fusilado al negro Alí. ¿Cómo creerte?

Rahutia frunció el ceño.



—Yo ignoraba, cuando venía hacia aquí, que encontraría al enemigo de mi vida.

Hablaba, pero sus manos continuaban jugando con las ajorcas de oro.

El hermano de El Mokri se sintió afectado por esa calma. La bailarina le dominaba a su pesar con aquella infinita serenidad.

—Estás mintiendo.

—Mírame a los ojos.

El hombre apartó los ojos de un versículo que en oro culebreaba en el tapiz, y los fijó en la mujer.

Aquel rostro largo, fino, que había besado apasionadamente su hermano lo perturbaba. ¿Mentiría ella o no?... Iría a caer entre sus garras. Lo atraía. A través de la tela de su chilaba sentía que la temperatura de aquella mano tan ardiente se iba filtrando a lo largo de su ser como un filtro de aborrecida y ansiadísima debilidad.

Apelando a su voluntad, estranguló la ola de emoción que se le subía a los ojos, y, entristecido, fatigadísimo, habló como a través de un sueño, con palabras muy pesadas:

—Que Alá me condene si eres inocente...

Rahutia comprendió que no debía esperar más, y una ajorca de oro cayó de su mano y rodó por el esterillado. El hombre se levantó y corrió hasta la ajorca, se la entregó a la bailarina, y Rahutia, más angustiada que nunca, bajó la voz:

—Te diré algo terrible. Algo que te convencerá. Tu hermana puede dar testimonio.

Y su cabeza se inclinó hacia el oído de su enemigo, que también acercó la cabeza a los labios de la bailarina.

El brazo de la mujer cortó el aire como la correa de un látigo, y el mozo tuvo en el corazón la sensación de la cornada de un becerro. El puñal de Rahutia se había clavado en su pecho, quiso gritar, pero únicamente pudo morder la palma de aquella mano ardiente y perfumada que le amordazaba. Y mientras las sombras de la muerte llenaban sus ojos, alcanzó a escuchar aún aquella dulce voz femenina que le decía:

—Te he dicho la verdad..., toda la verdad...

El cuerpo del moribundo se desplomó sobre los cojines, y Rahutia retiró su mano ensangrentada por la cruel mordedura. Miró en derredor.

Levantó una cortinilla y entró a una pequeña habitación donde había un pequeño operario dormido. De allí pasó al jardín: una escalerilla de ladrillo, sin pasamano, conducía a la casa de Gannan, el platero. Las estrellas

lucían como faroles en el alto cielo; las palmeras recortaban el espacio semejantes a fatigados abanicos.

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...

Finalmente llegó a un jardín cuyos parterres desbordaban sobre las antiguas murallas, saltó un pequeño parapeto, bajó por una escalerilla, 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.

Y así fue como Rahutia, la bailarina, desapareció de Tetuán.



## Historia de Nazra, Yamil y Farid

A media hora de Fez, en el paraje donde se bifurca hacia el sur el camino que conduce a Meknés y hacia el norte el que lleva a Tánger, se pronuncia la cuesta que los naturales llaman la Puerta del Djin. Cuando se llega a esta cima, en un barranco poblado de laureles se distinguen los restos de piedra de un antiguo castillo. Como por efectos de un milagro, solo queda en pie la torre del homenaje. Allí funcionó durante años la fábrica conocida en la región con el nombre de perdigonera de Yamil.

Yamil era un árabe oriundo de Esmirna, sumamente devoto. Solo o acompañado, cumplía minuciosamente las cinco oraciones prescritas al creyente. Cuando llegó a Fez, tendría treinta y cinco años y una chilaba sumamente astrosa. Traía cartas para un faquir de la mezquita de los Andaluces, con quien se entrevistó largamente. Luego Yamil, por consejo del faquir, se trasladó hasta la Puerta del Djin, estudió las ruinas, volvió a entrevistarse con su protector y algunos meses después los campesinos que en los lomos de sus mujeres transportan la leña, la aceituna y el grano, supieron que en el castillo funcionaba una fábrica de perdigones.

En la altura de la torre, Yamil instaló el horno de fundir y en el interior, un pozo de agua. En este pozo, Yamil recogía la lluvia de plomo candente convertida en millares de bolitas.

Yamil surtía de perdigones a los montañeses de las tribus vecinas. Por intermedio de su amigo, el faquir de la mezquita de los Andaluces, había obtenido permiso del sultán para ejercer su arte. Aunque los campesinos tenían matrices de hierro para fundir sus proyectiles de guerra de grueso calibre, necesitaban la munición para cazar. La especial técnica de fabricar perdigones les maravillaba. No podían explicarse cómo una gota de plomo líquido se convertía en una esfera al desplomarse en el espacio. Cuando llegaban a la torre de Yamil para comprar algunas libras de balines, no dejaban nunca de pedirle permiso para entrar en la torre. Respetuosamente detenidos en la puerta, a la orilla del pozo, miraban con asombrosa incredulidad el alto plafón de vigas donde estaba instalado el horno para fundir, la cadena con una palanca que desde la muralla externa servía para volcar el crisol y dejar caer la lluvia de metal. El suelo estaba sembrado de perdigones, los

campesinos recogían la tierra carbonizada, miraban las esferitas de plomo y luego se marchaban moviendo pensativamente la cabeza.

Yamil cerraba la gruesa puerta de la torre, le echaba llave al candado y acompañaba a los rústicos hasta el arruinado arco del castillo. Los hombres, en sus burros, se marchaban por los caminos, comentando con grandes gestos la maravilla que habían presenciado.

Durante varios años Yamil trabajó auxiliado por un jorobado llamado Fadlo y por una negra de las inmediaciones de Debibagh que tenía con él atenciones de esposa. Luego, al progresar, tomó a su servicio un esclavo fugitivo llamado Scandar, tuerto de un ojo y manco de la mano derecha. Scandar contaba que había perdido el ojo militando en un arca. La mano derecha, evidentemente, se la habían cortado por ladrón en algún zoco. Scandar era forzado como un enano y se encargaba de llevar los lingotes de plomo a lo alto de la torre. Debido a sus defectos físicos no recibía salario, salvo la comida. Sin embargo, el trabajo aumentó a tal proporción, que Yamil tuvo que tomar a su servicio un robusto y hermoso muchacho de Fez llamado Farid.

Una noche Yamil, sentado en la choza de piedra que le servía de cocina a la negra, le dijo:

—Neyba ...

—Te escucho, señor.

—Neyba: Alá ha multiplicado mis bienes y ahora soy un comerciante respetable. Aluf, rico mercader de Bes el Bali, me ha ofrecido a su hija Nazra. ¿La conoces tú?

Neyba no conocía a Nazra, pero como ya había escuchado ciertos chismes, se apresuró a tomar informes. Respondió:

—Sí, señor mío. Conozco a Nazra. La vi en el cementerio el día de Nahar el Amuat.

—¿Cómo es ella de cuerpo?

—En ciertas partes como un repollo tierno, en otras como una rosa pequeña.

Yamil sonrió satisfecho. Estas referencias le complacían.

—Neyba: eres una excelente mujer. Nunca te echaré de esta casa. Espero que te conducirás satisfactoriamente con Nazra.

Neyba se inclinó respetuosamente y sus mejillas achocolatadas relucieron mientras lustraba los peroles. Yamil salió, montó en su burro y fue a Fez a tratar con los alarifes la construcción de una casa en la huerta de la torre. Allí se aposentaría su futura esposa.

Algún tiempo después, Yamil llevó a la nueva casa a su legítima mujer, y a la vuelta de algunos años vino a parar en mercader acaudalado. El espacio que antes ocupaban las ruinas del castillo se convirtió en un carmen. Entre las palmeras y los rosales se distinguían las columnatas persas que enmarcaban los patios de la vivienda. En la parte externa de la muralla de la torre había un cobertizo. Allí se hacinaban el jorobado, Scandar el tuerto y el hermoso mancebo de Fez llamado Farid. Farid, en los ratos libres, tocaba la guitarra y cantaba unas canciones tristes que aprendió de los camelleros del Tinzil.

Nazra, aburrida, cuidaba de sus hermosas manos, y la negra Neyba, siempre obsesiva, le esmaltaba las uñas de los pies.

Sin embargo, Yamil no estaba satisfecho. Su mujer no le daba ningún hijo, y más de una vez el perdigonero, mientras contemplaba los montes reverdecidos, se preguntó si no era víctima de algún aojamiento. Varios comerciantes le recomendaron que consultara con un santón que vivía en unas caleras abandonadas algunas leguas más al norte del zoco de Jemis, y finalmente Yamil un día acudió a él.

El santón vivía casi desnudo junto a un pozo. La barba en copos de lana le caía sobre la caja de costillas del pecho. Algunos pájaros rebullían a sus pies. De las ramas de los árboles en derredor pendían innumerables exvotos. Yamil se inclinó humildemente ante el santón y le expuso sus deseos. El *cheijh* debajo de sus tupidas cejas le miraba en silencio. Luego tomó una piedrita del suelo y le dijo:

—Pon este testimonio sagrado en leche pura y que lo beba tu esposa por la mañana en el mismo momento que el sol asoma en el horizonte.

Yamil se prosternó agradecido y dejó una cuantiosa limosna a los pies del anciano. Sin embargo, cuando se hubo alejado de las caleras, su corazón comenzó a latir apresuradamente y se sintió lleno de temor. Rezó fervorosamente; su inquietud no menguaba. Al llegar la noche se sintió tan triste, que casi se echa a llorar. Luego pensó que esos estados de conciencia eran suscitados por la piedra que llevaba en el bolsillo, y esta certidumbre lo tranquilizó. A medianoche despertó en la posada del tunecino Alí con la impresión que le habían estado llamando largamente por su nombre.

No veía la hora de llegar a la Puerta del Djín. Al amanecer, aun con estrellas en el cielo, montó en su burro. Cuando se aproximó a la torre y vio bajo el arco de piedra a su vieja esposa en compañía del jorobadito y del esclavo Scandar, su corazón latió pesadamente. Tuvo la sensación de una desgracia. Ellos corrieron a su encuentro y gritaban:

—¡Oh, señor; oh, señor!...

Yamil se largó del burro.

—¿Qué ocurre?

Neyba le respondió fríamente:

—Nazra se ha marchado con Farid.

Una ola de sangre inundó el rostro de Yamil. Tomó la piedra que le entregó el santón, la escupió y la arrojó al camino. Luego, con lívida dignidad, entró en su casa. Neyba, implacable, le explicó lo ocurrido. Al amanecer había entrado en la habitación de Nazra. El lecho estaba sin deshacer. La buscó en el carmen. Luego, el jorobado le informó de la desaparición del muchacho de Fez, y ya no le quedaba duda de lo ocurrido.

Yamil se dejó caer fatigado en un cojín y no pronunció palabra. Después que se apartó Neyba, vino a informarle el jorobado. Fadlo, protegido por su mandil de cuero y la cabeza cubierta con un gorro griego, hablaba compungido. A medianoche, al levantarse para encender el horno en lo alto de la torre, había notado la ausencia de Farid. Pero él, Fadlo, ayudado por Scandar, cumplió su obligación como de costumbre. Ahora necesitaba la llave para abrir la puerta de la torre y retirar la munición que habían fundido. Yamil buscó distraídamente la llave y le dijo que no la tenía. La buscaron, y como no la encontraban, Yamil, harto, le ordenó que arrancara el candado.

Salió el jorobado, y el perdigonero permaneció inmóvil en su cojín. Sin Nazra, su vida no tenía objeto. El sol chispeaba en las esmaltadas hojas de los laureles. De tanto en tanto, un pétalo de azahar se desprendía de un tallo y Yamil sentía que su corazón latía más fatigado que las alas de un pájaro que va a morir.

De pronto, escuchó un grito. Vio a Fadlo cruzar corriendo el jardín y entendió sus voces:

—Amo: están allí, los dos.

Yamil se levantó electrizado.

—Adentro, amo, adentro...

Yamil se detuvo en la puerta.

Tumbados en el suelo de la torre, semicarbonizados, estaban Nazra y Farid debajo de una plateada costra de plomo. Ellos se encontraban en el interior de la torre cuando el metal derretido comenzó a llover. Para salvarse habían arañado la piedra, habían tratado de confundirse en muro, de esconderse debajo de las aguas, pero la lluvia de plomo candente les había alcanzado y estaban allí tumbados en el suelo como momias, las carnes carbonizadas, los huesos de las manos arañando el polvo.

Yamil gritó horrorizado:

—¿Quién cerró el candado? ¿Quién cerró el candado cuando ellos estaban adentro?

Se revolcaba en el polvo arrancándose las barbas, se ponía de pie y sacudía por los brazos al esclavo, a Neyba, al jorobado, y sus servidores lloraban con él; la negra se secaba las lágrimas con los puños; el esclavo tuerto aullaba a la muerte como un perro; Fadlo se golpeaba el pecho con los puños, y los dos bultos humanos bajo su costra de plomo plateado permanecían insensibles como si hiciera mil años que estuvieran muertos.

Uno de los que estaban allí desesperándose con él había cerrado el candado para aprisionar a los amantes.

Yamil se desvaneció.

Al día siguiente sepultaron a Nazra y a Farid. Yamil contrató una cuadrilla de hombres y les hizo demoler la casa y los árboles. Cuando todo fue arrasado, de modo que hasta el lugar donde estaban los canteros era irreconocible, emprendió a pie la peregrinación hacia La Meca.





## La aventura de Baba en Dimisch esh Sham

—¿Es de noche o es de día?... ¿Es de noche o es de día?...

Difícil que en todo el Magreb pudiera encontrarse un desarrapado más hilachoso que este. Tieso junto al pilar de ladrillo de la puerta de Bab el Estha, vociferó nuevamente:

—¿Es de noche o es de día?... ¿Es de noche o es de día?...

La luz verdosa del farolón de bronce amarrado por una cadena a la clave del arco proyectaba del mendigo una desmesurada sombra, movediza en el triangular empedrado del zoco, sembrado de rosas podridas y cáscaras de melones. Había sido día de mercado.

Un árabe descalzo, que montado en un asnillo pasaba por allí, se detuvo frente al hablador:

—Por Alá, hermano, ¿cómo puedes preguntar si es de noche o es de día?

Pero el desarrapado, cuya chilaba negra parecía haberse arrastrado por todos los muladares del islam, continuó a voz en cuello:

—Respondedme, ecuanímenes creyentes: ¿llueve o no llueve, llueve o no llueve?...

Y sin esperar a que nadie le contestara, comenzó a batir con la yema de los dedos y los nudillos, alternativamente, el fondo de un tambor que en forma de florero soportaba bajo el sobaco.

Varios campesinos que se hartaban de pescado y cuscús en el puesto de un egipcio rodearon encuciosados al mendigo. Ya cerca de él, repararon que era un “jefe de conversación”. Sus ojos blancos de cataratas, semejantes a huevos de serpiente, revelaban al ciego. Baba, que tal se llamaba el desarrapado, volvió a batir durante unos instantes el fondo de su tambor, y prosiguió:

—En nombre del Clemente, del Misericordioso, escuchad la palabra del Corán a través de los labios de un ciego: “Nada hay tan loable como elevar la voz para convencer a los hombres y exclamar: ‘Yo soy un buen musulmán’”. Os habla un árabe morigerado, que jamás bebió vino ni mordió carne de puerco.

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, tintoreros con

los brazos teñidos de azul y amarillo. También se veían vendedores de agua, con bombachas hasta las rodillas y el odre de cuero, enjuto, a un costado; curtidores, esterilleros, tejedores de chilabas. Algunos con los ojos abiertos continuaban comiendo su pescado o royendo un hueso de carnero, y el aceite se les corría hasta el mentón.

Miraban al ciego con la admiración que suscitan los poetas, y el ciego, sin verlos, comprendía el bulto de sus presencias, por los hedores distintos que emanaban sus cuerpos mal lavados.

Baba tableteó nuevamente con los dedos y los nudillos en el fondo del tambor:

—Escuchad al ciego prudente... Tú, comerciante, que tienes los oídos tapados con cera, quítate la cera de los oídos. Abandona tu mostrador. No te muestres reacio como camello estúpido. Acércate a Baba el Ciego. Baba beneficiará tu entendimiento con una historia hermosa. Campesino del Borch, acércate a Baba. Baba te consolará mejor que tus podridas legumbres. (Risas entre los artesanos.) Escuchadlo a Baba, el enemigo de los perros judíos y de los perros cristianos... Escuchad al ciego morigerado, hermanos. Detente, quesera... Ven aquí, carbonero. Poned el trasero sobre las piedras. No os pesará. Mi narración es más sabrosa que la pata del camello hervida en leche agria. Mercader timorato de tus monedas, escucha al ciego... Cuando esta noche entres al harén tu cuarta esposa te dirá: “¡Oh, mi señor, cuéntame lo que has oído en el mercado!” y tú, ¿con qué la divertirás si no conoces mi historia?... Quitaos la cera de los oídos, ecuánimes creyentes. No escupáis sobre la cabeza de vuestros vecinos. Que comienzo... que comienzo... que comienzo ...

Había anochecido en Dimisch esh Sham. La ciudadela amurallada y blanca parecía aplanarse a los pies del abultado monte. En su cresta, a mucha altura sobre el nivel de la arena, se arqueaba la desolación de las palmeras. Más próximo, recortando la acuidad verdosa del firmamento, se erguían los paralelepípedos de porcelana de los alminares de las mezquitas y las cúpulas ele cobre en media naranja de los palacios señoriales. 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. Y el horizonte, a pesar de la luna y de las estrellas, parecía una muralla de betún, separando la tierra de los hombres ele la tierra de los *djinns* y de los *targuis*.

Marbruk ben Hassan, a quien Baba el Ciego conocía bajo el nombre de “el hombre de la limosna”, estaba ahora en la terraza de su casa. Bajo el entoldado circular, anaranjado, de cuyas aristas colgaban lámparas de colores, se le podía ver recostado sobre unos cojines desparramados en el alfombrado que cubría los ladrillos del suelo. A pesar de su barba renegrida y de la frente abultada en una vertical rayadura de arrugas, se comprendía que era joven. Fumaba despaciosamente una larga pipa turca de cazoleta de arcilla y boquilla de ámbar, mientras que, frente a él, de pie, revestido de una pobre chilaba, trajinaba un vendedor de alfombras, de ancha barba de verdugo y nariz más corva que un alfanje. El vendedor de alfombras, inclinándose sobre su mercadería, la arrollaba lentamente, mientras le decía a Marbruk ben Hassan:

—Las ametralladoras llegarán desarmadas en el interior de los ejes de los carros que conduce Ahcmet.

Luego exclamó en voz alta:

—Señor, piénsalo bien, esta alfombra es tan rica en diseños de oro que no encontrarás semejante ni en el mejor bazar de Estambul.

Bajó la voz:

—Todos los meses una caravana de carros se detendrá en el corral de Hussein. Cambiarás los juegos de ruedas.

En voz alta:

—¿No te interesan las tiendas de pelo de camello? Dejan pasar el aire, pero detienen el frío y el calor.

Bajó la voz:

—Secuestra la moneda de plata que puedas y haz circular papel. Mete la plata en los ejes de los carros...

Marbruk ben Hassan se incorporó en los cojines y, sin mirar al vendedor de alfombras, golpeó el *gong*... Apareció Aischa, su esclava.

—Aischa —dijo “el hombre de la limosna”—, no hagas entrar más a mi casa traficantes callejeros sin cerciorarte antes de que comercian con noble mercadería. Las alfombras de este hombre podrían adornar la carnicería de un armenio, no mi casa.

Acompañado por Aischa, el vendedor de alfombras se retiró humillado.

Marbruk ben Hassan se sumergió en sus proyectos. Pertenecía a una de las sociedades secretas que reactivan el movimiento nacionalista musulmán. En el Magreb, él conspiraba contra el sultán de Fez y el mandatario de Francia. En el pozo seco de su finca de 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.

Además, Marbruk ben Hassan, en un momento oportuno, había asesinado, por intereses de Estado, a Ismail, el líder de los jóvenes nacionalistas de la Universidad de Fez. Se le conceptuaba un renegado, y este juicio favorecía sus verdaderas actividades. En realidad, era uno de los miembros más enérgicos y peligrosos del comité secreto panislámico.

“El hombre de la limosna”, como lo llamaba Baba el Ciego, miró la luna que ahora se ocultaba tras el alminar de la mezquita de Ez Zinaniye, y se atusó la barba. Tenía que entrevistarse esa noche con Mahomet Bey, un bandido inexorable. Mahomet Bey, en las ciudades levantinas, vestía como el más pulcro europeo. Mahomet Bey era un asesino profesional de armenios cristianos. Sus crímenes resultaban numerosos y feroces. El menor de ellos consistía en introducir ancianos armenios por la cabeza dentro de los hornos de las tahonas de las aldeas donde sus bandas maniobraban.

—Estallan como granadas —decía, sonriendo, Mahomet Bey.

Aischa entró bruscamente a la terraza:

—Señor, un anciano extranjero pregunta por ti.

—¿Árabe o europeo?

—Árabe.

—¿No te ha dicho su nombre?

El anciano que preguntaba por él ya avanzaba a su encuentro, en la terraza. La barba le llegaba hasta el estómago, y la capucha de su capa escarlata encuadraba un fino rostro arrugado, ligeramente achocolatado, de líneas muertas y mirada joven, falsa y cruel. Era su padre, el cadí de Fez.

Marbruk ben Hassan corrió al encuentro de él, tomó humildemente la mano del anciano y la mantuvo apretada contra sus labios durante unos instantes. Aischa se retiró.

—¿Tú aquí, padre?

El anciano avanzó dignamente por la terraza, se sentó en cuclillas sobre una alfombra, y Marbruk ben Hassan permaneció de pie, sin atreverse a sentarse. Tampoco, por respeto, tomó la palabra. Su padre miró en derredor con escrutadora mirada. Finalmente, dijo:

—Puedes hablar.

“El hombre de la limosna” reparó en que su padre no le invitó a sentarse, y aunque estaba en su propia casa, continuó de pie, y dijo:

—¿Cómo se encuentra nuestro señor el sultán? ¿Y mi noble madre? ¿Y mi hermano? ¿Y mi hermana?

El cadí, con voz cansada, dio noticias:

—Tu madre estuvo enferma, pero bebió leche hirviendo en la cual había bañado una hoja del Corán, y la salud se restableció. Tu hermano ha sido designado por nuestro señor el sultán con una misión secreta en El Cairo; tu hermana ha dado a luz un hermoso niño. Y tú, ¿cómo estás de salud?

—Bien, padre. Pero, ¿me permites preguntarme cómo te has atrevido a afrontar las fatigas de tan largo viaje? ¿Por qué no te dignaste avisarme de tan alto honor? ¿O es que sucede algo?

El cadí miró fríamente a su hijo; luego recalcando cada palabra, dijo:

—Sí. Prepárate a rezar “la oración del miedo”. Vengo a matarte...

Marbruk ben Hassan levantó despacio los ojos del dibujo de la alfombra verde.

—¿Has dicho que vienes a matarme?

—Sí. A menos que prefieras darte muerte con tus propias manos.

—¿Por qué me dices eso, padre?

El cadí, a pesar de su edad, de un salto se puso de pie. Su diestra se apoyaba ahora en el labrado mango de oro de un puñal que le cruzaba la cintura. Una luz sombría como la que destellan las gemas del salitre centelleaba en el fondo de sus pupilas. Sin embargo, su voz era suave. Dijo, bajando el tono:

—¡Perro! Traicionas a nuestro señor el sultán. Traficas armas para sublevar las tribus. Ocultas dos carros de cartuchos en el fondo del pozo seco de tu finca de Msella. Secuestras monedas de plata. La clemencia de Alá ha impedido que la cólera de nuestro señor el sultán cayera sobre mi cabeza y la de nuestra familia. ¿Con ese fin asesinaste a Ismail? ¿Para engañarnos a todos? Ililla tiene en sus manos todas las pruebas de tu traición. ¡Por Alá que tengo que esforzarme para no clavarte el puñal en la garganta! ¡Eres más falso que una ramera!

“El hombre de la limosna” callaba. Bajo la muselina de su turbante la frente se cubría de gotitas de sudor.

El cadí continuó:

—Una buena acción nunca se pierde. Cuando yo era joven tuve un acto de consecuencias con Ililla. Ililla lo recordó. Hace un mes vino a mi casa, me mostró las pruebas de tus crímenes, y me dijo, bondadosamente: “Toma varios hombres de mi escolta, vete a Dimisch esh Sham y mata a ese imprudente. Nuestro señor el sultán jamás sabrá de la traición de tu hijo. Alá bendiga a él y a su familia”.

Marbruk ben Hassan exclamó, mientras pensaba en otras cosas:

—Alá se apiade de mí.

El cadí, apaciguado de haber exteriorizado su furor, continuó:

—Es inútil que intentes eludir la sentencia. Tu casa y los jardines están rodeados por mis hombres. Escoge: ¿te matas o mando yo que te maten?

“El hombre de la limosna” reflexionaba rápidamente.

—Padre: únicamente el Destino señala el camino de los hombres, y los hombres lo siguen humildemente. Yo he tomado mi camino, pero no quiero que mi familia cargue con la vergüenza de mí secreto. Es preferible que me dé muerte con mis propias manos. Solo quiero pedirte una gracia. Autorízame a repartir mis escasos bienes entre algunos creyentes que no me olvidarán jamás en sus oraciones.

—¿Quiénes son?

—Aischa, mí esclava, y Baba el Ciego. Baba el Ciego acostumbra a dormir en el pórtico de la mezquita de Ez Zinaniye. ¿Me permites mandarle a llamar con mí esclava?

El cadí pensó: “Evidentemente, el ciego sería portador de algún mensaje que permitiría establecer quién era el vendedor de armas que las conducía a Fez. Haría detener al ciego a la salida de la casa de su hijo”. Respondió:

—Llama a tu esclava.

“El hombre de la limosna” golpeó el *gong* y Aischa apareció:

—Aischa, ve a la puerta de la mezquita de Ez Zinaniye y trae a Baba el Ciego.

Salió Aischa, y el anciano cadí insistió:

—¿Quieres rezar conmigo “la oración del miedo”?

Marbruk ben Hassan compungió el rostro y dijo, finalmente:

—Perdóname, padre. No soy digno de estar a la sombra de tu cuerpo. Pero ahora creo que la paz de Alá estará en mí. Que jamás mi madre, ni mi hermana, ni mi hermano sepan del benévolo castigo que has tenido a bien suministrarme. Dale también gracias al piadoso Ililla. Te ruego ahora, padre, que me dejes solo.

Por un instante la sombra de una emoción pareció temblar a través del semblante del anciano. Señaló con su mano amarillenta el cielo estrellado tan bajo como el techo de la tienda de un beduino, y dijo:

—Pronto nos encontraremos allá. La paz en ti...

Y, grave, después de vacilar un instante, le alargó la mano. “El hombre de la limosna” besó piadosamente la diestra de su padre, y el anciano salió...

Marbruk ben Hassan quedó solo. ¿Quién era el perro que le había traicionado? Muy tarde ya para imaginarlo. Tenía que intentar la fuga. Sí alcanzaba a reunirse con Mahomet Bey se reiría de los asesinos mudos que traía su padre. Los haría acuchillar a todos... ¿Y si Mahomet 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? El tiempo que restaba era precioso. Rápidamente se despojó de su túnica, de sus finos pantalones, de su chaqueta bordada de oro, de sus medias de seda blanca. Rápidamente bajó a la cocina; en el almirez de Aischa echó algunos ajos y los machacó, luego comenzó a friccionarse el cuerpo. No se podía estar a un paso de él, tan repugnante era el hedor que despedía. Luego friccionó con carbón. Entró al cuarto de la esclava; allí había colores. Su oído percibió la puerta de calle que se abrió y corrió al encuentro de Aischa. Gracias a Alá, la esclava volvía trayendo por una mano al ciego. Sin embargo, la esclava casi gritó al verle: no lo había reconocido... Violentamente, Marbruk ben Hassan se llevó un dedo a los labios, se acercó al ciego, y apoyándole el puñal sobre el corazón le dijo:

—Como hables una palabra te mataré.

Y dirigiéndose a Aischa, ordenó:

—Llévalo a la sala ele abluciones.

—La casa debía pertenecer a un hombre muy rico —continuó narrando el ciego al círculo de oyentes que a la luz del farol escuchaban su relato—, porque en el interior flotaban perfumes y el suelo estaba cubierto de finas alfombras. Sin embargo, cuando el hombre apoyó el puñal en mi pecho me dijo: “Si hablas una palabra, te mataré”, le reconocí inmediatamente por la voz. Todos los días pasaba él junto a la puerta de la mezquita, y arrojándome una moneda en la mano, me decía: “La paz en ti”.

“La esclava me tomó de un brazo y me condujo a la sala de abluciones. Se oía allí el ruido del agua de una fuente. ‘El hombre ele la limosna’, le dijo a su esclava:

—Aischa, desnúdalo rápidamente...

Yo estaba atemorizado. ¿Qué iría a ocurrirme? Pensaba que siempre había cumplido con mis deberes para con el Profeta...”.

—Abrevia —gritó una voz—: No nos cuentes la historia de tus deberes religiosos, sino lo que te ocurrió dentro de la casa.

El que interpelaba así al ciego era un tahonero impaciente por conocer el final de la aventura.

Prosiguió el “jefe de conversación”.



“—Entonces comenzaron a desnudarme, y me despojaron de mi hermosa chilaba negra, porque yo en aquellos tiempos tenía una muy fina chilaba negra que me había...”

Estalló un curtidor:

—Maldito hablador. Deja en paz tu chilaba. Cuéntanos lo que te pasó en el interior de la casa.

Pacientemente continuó el ciego:

“—Los vuestros son paladares de asnos, no de gacelas. Bueno. Me despojaron de mi hermosa chilaba y de mi turbante, ¡ay, mi turbante!... Un turbante que, arrollado en torno de mi cabeza, me daba el aspecto de un gran visir. La esclava que me desnudaba le decía de tanto en tanto al ‘hombre de la limosna’: ‘¿Qué pasa, mi señor; qué pasa?’. Pero ‘el hombre de la limosna’ terminó por contestarle:

—Ten más alto el espejo...

Luego ‘el hombre de la limosna’ dijo:

—¿Me parezco a él?

—Sí..., ponte más sangre en los párpados.

Yo escuchaba que dos personas se movían a mi lado, pero como Alá me ha quitado el don de la vista, solo puedo suponer que ‘el hombre de la limosna’ se estaba pintando para tener mi aspecto”.

—¿Qué hacías tú en tanto? —preguntó un fundidor de metales.

“—Sentado en cuclillas en una estera, rezaba mis oraciones. Aunque estaba desnudo, no sentía frío, porque era verano. Finalmente ‘el hombre de la limosna’ le dijo a Aischa:

—Dale una moneda de oro a ese hombre.

Y la esclava puso una moneda de oro en mis manos. Luego ‘el hombre de la limosna’ dijo:

—Tómame de una mano, Aischa.

Y oí el ruido de unas pisadas, luego mi propia voz, porque el desconocido imitaba bien mi propia voz, oí mi propia voz que decía desde muy lejos:

‘—Benedicida sea la clemencia de Alá y la caridad del señor de esta casa. Que sus esposas le den abundantes hijos. Que sus sementeras sean tan fecundas que los graneros le resulten pequeños. Que sus hijos sean nobles, valientes y generosos como es valiente, noble y generoso su poderosísimo padre...’

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 y me enviara alguna esclava piadosa que me hiciera salir de allí.

No había rezado tres oraciones, cuando de pronto oí unos ruidos, luego una voz grave y desconocida que decía, encolerizada:

‘—¡Perro!, ¿no habías prometido matarte? ¿Estos son tus juramentos?... Allí, prepara la soga. Ahora te ahorcaremos nosotros’.

Un gran frío entró en mi corazón. ‘El hombre de la limosna’, a pesar de su disfraz, había sido atrapado. Pero yo, sentado en medio de la sala, no me atrevía a moverme. De pronto el mismo hombre que tenía la voz grave y encolerizada apoyó su mano rugosa sobre mi espalda desnuda, y me dijo:

‘—Ciego, toma estas monedas, pero te juro sobre el Corán que como digas una sola palabra de lo que escuchaste aquí, te haré cortar la cabeza, aunque eres un ciego’.

Luego, un hombre que no hablaba, y que debía ser mudo, me vistió con mi hermosa chilaba y me devolvió mi turbante, y tomándome de una mano me condujo hasta el pórtico de la mezquita de Ez Zinaniye... Siempre en silencio, porque era un asesino mudo.

Y al día siguiente, en el mercado, supe una noticia asombrosa:

El hijo del cadí de Fez se había ahorcado voluntariamente, porque su esclava Aischa le había abandonado. Y aunque muchos buscaron a la esclava, nadie pudo nunca encontrarla”.



**VI.**

**MATERIAL (FOTOGRAFÍAS)**



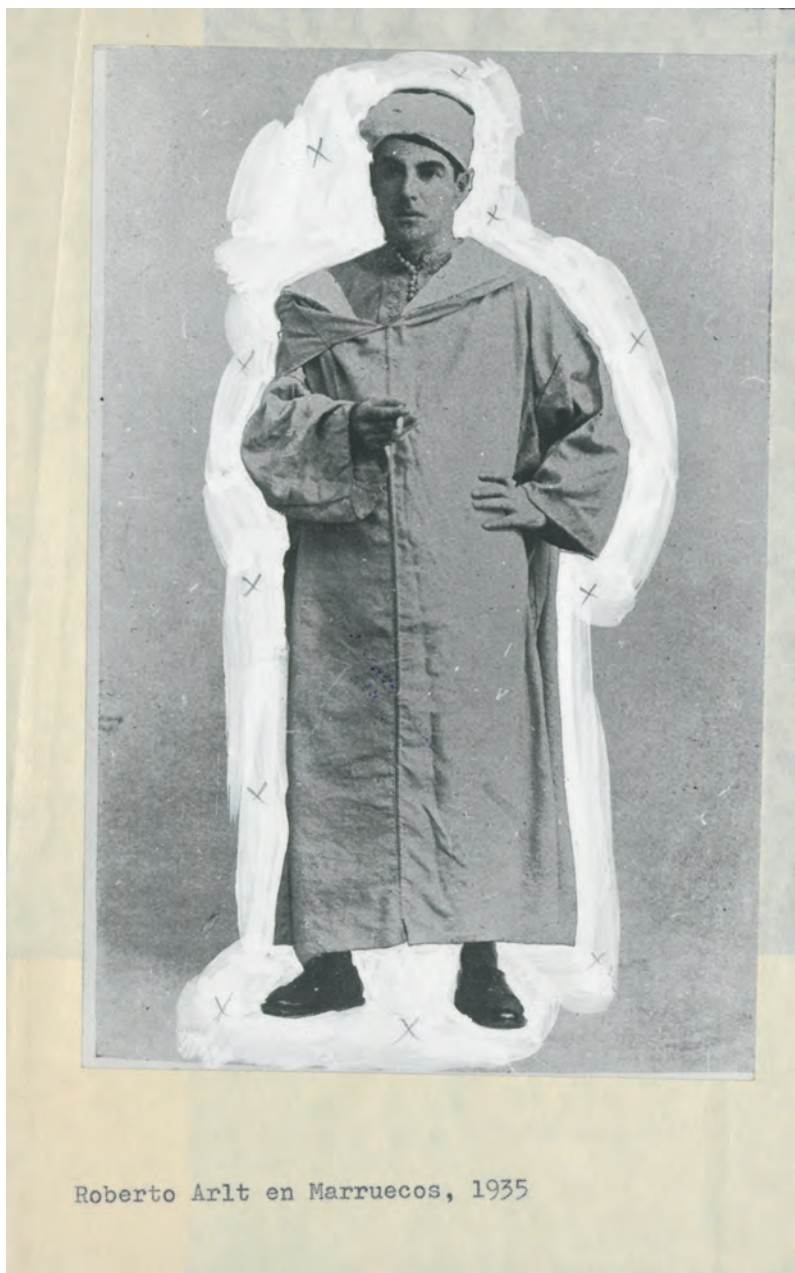
## Roberto Arlt, fotografías del viaje por España y el norte de África (selección)<sup>1</sup>

Las fotografías reunidas en el presente capítulo muestran el afán de Arlt de documentar algunos momentos de su viaje por el sur de España y el norte de África, es decir, su llegada a Marruecos. Pertenecen al Legado Arlt del Instituto Ibero-Americano, y representan escenas “típicas” del entorno y el contexto del viaje, como la corrida de toros, en la parte europea, y la arquitectura y unas pocas escenas de la vida cotidiana en África. Aunque se sabe que Arlt tenía una cierta fascinación por la fotografía, las fotos de ese viaje parecen tomadas al azar y representan las primeras impresiones de un mundo desconocido para él. Lamentablemente no tenemos información concreta sobre las mismas, ni títulos, fechas o explicaciones en el revés. Las reproducimos aquí como documentos del viaje más que como ensayos de trabajo con un medio relativamente nuevo.



---

1 Nota del coordinador: no sabemos a ciencia cierta si las fotografías que se encuentran en el legado fueron tomadas por Roberto Arlt, pero es muy probable que sea así. Lamentablemente no hay fechas ni títulos u otras señales al respecto, más allá del hecho de que se hallen en el citado legado.



Roberto Arlt en Marruecos, 1935















El Instituto Ibero-Americano (IAI) de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano en Berlín dispone de un amplio programa de publicaciones en alemán, español, portugués e inglés que surge de varias fuentes: la investigación realizada en el propio Instituto, los seminarios y simposios llevados a cabo en el IAI, los proyectos de cooperación con instituciones nacionales e internacionales, y trabajos científicos individuales de alta calidad. La “Bibliotheca Ibero-Americana” es una serie que existe desde el año 1959 y en la que aparecen publicadas monografías y ediciones sobre literatura, cultura e idiomas, economía y política de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

### **Volúmenes actuales:**

192. *Redes transatlánticas: intelectuales y artistas entre América Latina y Europa durante la Guerra Fría*. Verónica Abrego / Thomas Bremer (eds.), 2023.

190. *La desigualdad en nuestras vidas. Una mirada microsocia desde América Latina*. Claudia Maldonado Graus / Bettina Schorr (eds.), 2023.

189. *La lengua y el cazador. La poética de Martín Gambarotta*. Bodil Carina Ponte-Kok, 2022.

188. *Spanien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*. Walther L. Bernecker / Carlos Collado Seidel (eds.), 2022.

187. *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas*. Susana González Aktories / Susanne Klengel (eds.), 2022.

186. *La contemporaneidad de Juan Rulfo*. Vittoria Borsò / Friedhelm Schmidt-Welle (eds.), 2021.

185. *Políticas y estrategias de la crítica, II: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Sergio Ugalde Quintana / Ottmar Ete (eds.), 2021.

184. *Extranjeros, turistas, migrantes: estudios sobre identidad y alteridad en las culturas hispánicas contemporáneas*. Teresa Gómez Trueba / Janett Reinstädler (eds.), 2021.

183. *Producción de saberes y transferencias culturales: América Latina en contexto transregional*. Peter Birle / Sandra Carreras / Iken Paap / Friedhelm Schmidt-Welle (eds.), 2023.

182. *Las izquierdas latinoamericanas y europeas: idearios, praxis y sus circulaciones transregionales en la larga década del sesenta*. Peter Birle / Enrique Fernández Darras / Clara Ruvituso (eds.), 2021.

181. ¿Un ‘sueño europeo’? Europa como destino anhelado de migración en la creación cultural latinoamericana (2001-2015). Verena Dolle (ed.), 2020.

180. *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición: representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánicas actuales*. Berit Callsen / Angelika Groß (eds.), 2020.



IBEROAMERICANA  
VERVUERT

**R**oberto Arlt es considerado uno de los escritores argentinos más importantes de la primera mitad del siglo xx. A pesar de su fama como novelista y autor de aguafuertes, su rica producción de obras dramáticas sigue siendo poco conocida y poco llevada a la escena en los teatros argentinos e internacionales. Con el presente volumen tratamos de paliar ese olvido parcial mediante la edición crítica de una de sus piezas teatrales más importantes: *África*. La edición compara el texto publicado hasta ahora con la versión mecanoscrita que se encuentra en el Ibero-Amerikanisches Institut (Instituto Ibero-Americano) de Berlín y que forma parte del legado Arlt de esa institución. Aparte de las dos versiones incluye una serie de materiales que facilitan el entendimiento del texto y del contexto mediante sus paratextos.

**FRIEDHELM SCHMIDT-WELLE** es investigador en Literatura y Estudios Culturales en el Ibero-Amerikanisches Institut (Instituto Ibero-Americano) de Berlín. Es autor o editor de más de veinte libros sobre culturas latinoamericanas y europeas. Sus campos de interés son la crítica cultural latinoamericana y el poscolonialismo, y la representación de la memoria en la literatura y el cine.



**Ibero-Amerikanisches  
Institut**  
Preußischer Kulturbesitz

