66

UAM EDICIONES

COLECCIÓN de ESTUDIOS

Siglo y Medio de Teatro Árabe (Contenido tradicional y teatro)



Waleed Saleh Alkhalifa

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Colección de Estudios

Siglo y Medio de Teatro Árabe
(Contenido tradicional y teatro)

Waleed Saleh Alkhalifa

UAM EDICIONES

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID
Teléfono 91 397 42 33
28049 Madrid



© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Cantoblanco. Madrid

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y resarcimiento civil previsto en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o pacialmente (salvo, en este último caso, para su cita expresa en un texto diferente, mencionando su procedencia), por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Diseño portadas Colección: Servicio de Publicaciones de la UAM
ISBN: 84-7477-770-4
Depósito Legal: M-15904-2000
Composición: Solana e Hijos, A.G., S.A., San Alfonso, 26, Madrid

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Índice

AGRADECIMIENTOS 7

INTRODUCCIÓN 9

¿EXISTIÓ EL TEATRO EN LA TRADICIÓN ÁRABE? 9
EL TEATRO ÁRABE: LOS COMIENZOS 15
EL LEGADO CULTURAL Y EL TEATRO 24

PRIMERA PARTE

EL TEATRO ÁRABE A TRAVÉS DE TEXTOS DRAMÁTICOS

I. TEMAS GENERALES

1. *Al-tarbi' wa-l-tadwir* ("cuadrado y redondo"), 'Izz al-Din al-Madani 34
2. *Tantal* ("Tántalo"), Taha Salim 38
3. *Al-miftah* ("La llave"), Yusuf al-'Ani 47
4. *Risala al-Tayr* ("El tratado del pájaro"), Qasim Muhammad 54
5. *Muhakama al-rayul al-ladi lam yuharib* ("Juicio al hombre que no luchó"), Mamduh 'Adwan 58
6. *Mugamara ra's al-mamluk Yabir* ("La aventura de la cabeza del esclavo Yabir"), Sa'd Allah Wannus 64
7. *Al-Sultan al-Ha'ir* ("El sultán indeciso"), Tawfiq al-Hakim 70
8. *Muhakama fi Nisabur* ("Juicio en Nisapur"), 'Abd al-Wahhab al-Bayati .. 76
9. *Bab al-futuh* ("Puerta de Victorias"), Mahmud Diyab 87
10. *Salah al-Din "al-Nasr al-Ahmar"* ("Saladino, el águila roja"), 'Abd al-Rahman al-Sharqawi 97

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

11. *Al-Hallay*, 'Adnan Mardam Bek 104
12. *Ma'sat al-Hallay* ("La tragedia de al-Hallay"), Salah 'Abd al-Sabur 108
13. *Diwan al-Zanch* ("El gobierno de los Zanch "los negros"), 'Izz al-Din al-Madani 115
14. *Yidar al-gadab* ("El muro de la ira"), Nur al-Din Faris 122
15. *Al-Mutanabbi, al-insan wa-l-qadiyya* ("Al-Mutanabbi, el hombre y la cuestión"), Muhammad Mubarak 127
16. *Shujus wa-ahdat min mayalis al-turath* ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado"), Qasim Muhammad 132
17. *Bagdad al-azal bayn al-yidd wa-l-hazl* ("La eterna Bagdad entre la seriedad y la burla"), Qasim Muhammad 139
18. *Al-Hurr al-Riyahi*, 'Abd al-Razzaq 'Abd al-Wahid 144
19. *Al-Husayn ta'iran wa-l-Husayn shahidan* ("Al-Husayn revolucionario y al-Husayn mártir"), 'Abd al- Rahman al-Sharqawi 150
20. *'Imru' al-Qays*, Muhammad Mubarak 156
21. *Al-sha'ir wa-l-su'luk* ("El poeta y bandolero"), Muhammad Mubarak 160
22. *Al-Sharara* ("La chispa"), Ma'add al-Yuburi 168
23. *Al-Bab* ("La puerta"), Yusuf al-Sa'ig 176
24. *Sahrazad* ("Shehrezada"), Tawfiq al-Hakim 180
25. *Al-Mawt wa-l-qadiyya* ("La muerte y la cuestión"), 'Adil Kazim 186
26. *Al-Malik Udib* ("Edipo Rey"), Tawfiq al-Hakim 192
27. *Shamsu*, Jalid al-Shawwaf 198

II. EL TEMA ANDALUSÍ

1. *Wallada,* 'Ali 'Abd al-'Azim 202
2. *Wallada wa Ibn Zaydun aw wafa' fi-l-Andalus,* ("Wallada e Ibn Zaydun o fidelidad en al-Andalus"), 'Abd al-Razzaq Karabaka 211
3. *Al-Wazir al-'Asiq* ("El visir enamorado"), Faruq Yuwayda 218
4. *Saqr Quraysh* ("El Sacre de Quraysh"), Mahmud Taymur 219
5. *Al-Muharriy* ("El bufón"), Muhammad al-Magut 228
6. *Amira al-Andalus* ("La princesa de al-Andalus"), Ahmad Shawqi 235
7. *Ma'sat al-Mu'tamid* ("La tragedia de al-Mu'tamid"), Hasan Muhammad al-Turaybiq 241
8. *Tawq al-Hamama* ("El collar de la Paloma"), 'Abd Allah Shaqrun 245
9. *Al-Awwal* ("El primero"), Walid Abu Bakr 250
10. *Tariq al-Andalus* ("Tariq de al-Andalus"), Mahmud Taymur 254
11. *Al-Mansur al-andalusí* ("Almanzor el andalusí"), Ibrahim Anis 259
12. *Qissat al-Andalus* ("La historia de al-Andalus"), y *Dunya al-Andalus* ("El mundo de al-Andalus"), Mija'il Suwaya 267
13. *Gurub al-Andalus* ("El ocaso de al-Andalus), 'Aziz Abaza 267

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

14. *Masra' Garnata* ("Muerte de Granada"), 'Adnan Mardam 275
15. *Al-Ajír* ("El último"), Walid Abu Bakr 280

SEGUNDA PARTE

ESTUDIO GLOBAL

I. CAPÍTULO PRIMERO: LA UTILIZACIÓN DE LA TRADICIÓN EN EL TEATRO ÁRABE 289
II. CAPÍTULO SEGUNDO: LOS PERSONAJES 319
III. CAPÍTULO TERCERO: LOS HECHOS Y ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS 345
IV. CAPÍTULO CUARTO: ANALOGÍA Y FIDELIDAD ENTRE LAS PIEZAS TEATRALES Y LA TRADICIÓN 357
V. CAPÍTULO QUINTO: LA TÉCNICA TEATRAL 371

EPÍLOGO 393

BIOGRAFÍA DE AUTORES 399

BIBLIOGRAFÍA 409

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

AGRADECIMIENTOS

Mi profunda gratitud para amigos y allegados: el profesor Martínez Montávez por su amplio apoyo durante la realización de esta investigación. Los profesores V. Carlos Navarro y Nieves Paradela por su inestimable ayuda. Nuestra amiga Raquel de Dios por su plena colaboración y mi mujer Lina M.ª por su gran paciencia.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

INTRODUCCIÓN

¿EXISTIÓ EL TEATRO EN LA TRADICIÓN ÁRABE?

Decenas de investigadores han intentado responder a esta pregunta, llegando en ocasiones a extremos totalmente opuestos, que van desde la negación absoluta de cualquier actividad en la tradición árabe que se acerque al teatro occidental, hasta la afirmación categórica de que la cultura árabe ha sido conocedora de todo tipo de actividades teatrales, algunas muy parecidas al teatro conocido en occidente.

Se plantea una segunda pregunta relacionada con la anterior, que es la siguiente: después de siglos de contacto cultural entre los árabes y los griegos, y después de que los árabes tradujeran gran parte de las obras clásicas griegas al árabe, siendo Averroes comentarista y vehículo para dar a conocer a Aristóteles al mundo latino. Después de todo esto ¿cómo los árabes no han adoptado el teatro griego ni han traducido ninguna obra dramática al árabe, siendo este género el más relevante de aquella cultura?

Lo cierto es que los árabes eran conscientes de la existencia de este género, que observaron con algo de indiferencia o despreocupación. Averroes al traducir "La Poética" de Aristóteles, encuentra una dificultad lingüística concreta, cuando se vió ante los términos "comedia" y "tragedia", que resolvió traduciéndolas al final como "sátira" y "panegírico". Así cometió el error, consciente o inconscientemente, de cambiar el fundamento dramático por el fundamento poético.

Las referencias hechas por los geográfos árabes medievales al teatro occidental, en lo que al edificio se refiere, son muy escasas y esporádicas, entre las cuales encontramos las que mencionan al teatro de la ciudad de Sagunto (Murviedro), llamada "Murbaytar" por los árabes. Dice Yaqut al-Hamawi: "Murbaytar, ciudad en al-Andalus a cuatro leguas de Valencia. En ella existe "al-Mal'ab" ("Lugar de juegos"), y si es como dicen una de las grandes maravillas..." (Al-Hamawi, 1957, 99).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El mismo término "mal'ab" es repetido por Zakariyya al-Qazwini (1208-1283) en su libro *Atar al-bilad wa ajbar al- ibad* ("Las ruinas de los países y las noticias de los pueblos"), que toma como fuente al libro de al-Hamawi anteriormente mencionado. (Al-Qazwini, s.d., 563).

Y por último Ibn Sa'id al-Magribi en su obra *al-Mugrib fi-hula al-Magrib* ("El extraordinario sobre las galas de Occidente"). (Ibn Sa'id, 1980, 375).

Aparte de estas referencias mínimas, podemos observar un gran vacío en lo que se refiere al género dramático en los libros árabes clásicos.

Varios investigadores explican esta omisión con diferentes razones y Tawfiq al-Hakim es uno de ellos. En el prólogo de su obra, *Edipo Rey,* al-Hakim dice que los árabes ignoraron la literatura griega, incluido el teatro, por las dificultades que les suponía su comprensión y en especial los antiguos mitos que forman el drama griego. También menciona otras razones,como el hecho de que los árabes no tenían posibilidades de organizar la trama que necesita el teatro: edificio, actores, coro, etc... En su opinión los árabes eran tribus nómadas y al tener este modo de vida carecían de un establecimiento fijo y de los edificios necesarios para la aparición del teatro, ya que éste necesita un asentamiento fijo. Añade al-Hakim que los autores de las épocas omeya y abasí siguieron en la misma línea que sus antepasados y no les llamó la atención el género teatral. (Al-Hakim, s.d. 16-32).

Existen otros críticos, como el egipcio Muhammad Mandur, que expone el mismo tema y lo razona bajo su punto de vista; conviniendo con la opción de Adward Hanin, dice: "El drama requiere una gran imaginación para crear los acontecimientos y los personajes y para imaginar situaciones que inspiren el diálogo". Mandur opina también que la poesía árabe es muy peculiar, ya que desde muy antiguo la forma de vida del hombre árabe le obligó a utilizar un tono oratorio en su poesía para estimular los sentimientos de la tribu hacia la conquista o la venganza de sus opresores. El árabe, en su opinión, tenía el talento y la virtud de ser un agudo observador, atento a todo lo que le rodeaba, pero no le llamaban la atención en absoluto ni las altas montañas ni los bosques.

Mandur expresa su extrañeza por el hecho de que los árabes no hubieran creado un mundo mitológico como el de los griegos, a pesar de que ellos tenían sus ídolos, numerosos dioses y el mundo de los duendes. Le extraña, asimismo, que las Cruzadas no hubieran fomentado el arte del teatro.(Mandur, 1970, 5-6).

Muhammad Aziza a su vez da sus razones, explicando esta ausencia del arte dramático en la cultura árabe, centrándose en un concepto básico: el conflicto.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Para él, el teatro griego y el teatro en general se basa en el conflicto que puede tomar varias formas:

1.— Conflicto vertical: en el que la libertad humana se enfrenta con la voluntad divina. El ejemplo más destacado lo representa el teatro griego con el personaje de Prometeo.

2.— Conflicto horizontal: en el que el individuo se enfrenta con las leyes de la comunidad y las condiciones sociales impuestas.

3.— Conflicto dinámico: en el que la inocencia humana se enfrenta con el destino, la historia predestinada y vivida dramáticamente.

4.— Conflicto interno: es el conflicto más preciso y determinado en su opinión. El héroe trágico llega aquí al borde de las contradicciones internas que le hacen explosionar para completar su existencia. Edipo, por ejemplo, lleva en su profundidad la raíz de su desgracia y su martirio. Es el esposo - hijo, el asesino y la víctima.

Aziza después de exponer estas clases de conflictos, se pregunta si el hombre musulmán, según su civilización y su religión, puede vivir alguno de estos cuatro conflictos para descubrir las posiblilidades del lenguaje teatral.

El musulmán tradicional no puede poner su libertad personal frente a la voluntad de Dios ni contra la entidad social de su ciudad ni puede enfrentarse con la lógica de la historia y el destino. Y por último tampoco puede descubrir en su interior otra persona con quien luchar. (Aziza, 1988, 19-20).

La falta de conflicto en la vida árabe-musulmana que plantea este autor es muy cuestionable, porque se contradice con la realidad y la historia.

Siempre hubo conflictos en la vida de los árabes y musulmanes en todas sus variedades. Existieron individuos y grupos que cuestionaron la idea de la existencia de Dios. Hubo quien se rebeló contra el gobernante y la autoridad. Y existieron personajes que conocieron el conflicto interno en su forma más cruel.

Otros, como Zaki Tulaymat, piensan que la vida nómada y poco estable de los árabes preislámicos, no les permitió conocer el teatro, porque éste necesita un lugar estable. Pero esta opinión es poco consistente, porque aunque el Islam en sus comienzos no conoció la estabilidad geográfica, sí en los siglos posteriores y desde el gobierno de Mu'awiya, cuando Damasco se convirtió en una gran capital y Bagdad en capital de los abasíes.

En cambio Ahmad Amin alega un motivo religioso como posible causa de la ausencia del teatro en la vida cultural del Islam, justificándolo por la prohibición de esta religión de todo tipo de pinturas y de representaciones. (Aziza, 1988, 9-10).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Tal prohibición no viene, como sabemos, de forma explícita en el texto coránico y existen muchas opiniones contrarias a esta explicación que algunos dan por sentada y aprobada.

En otro lugar el mismo autor al hablar de la profunda influencia de la filosofía y ciencia griega en la cultura árabe y la ausencia casi total en el ámbito literario, dice lo siguiente: "la literatura griega es una literatura pagana, en ella aparecen multitud de dioses y se adora a los héroes. El gusto árabe y lo mismo el musulmán no aceptó este tipo de literatura pagana" (Amin, 1933, 281).

Y por último, hay quien piensa que los árabes creían que el talento poético es un don exclusivo de este pueblo, es decir los árabes y los que hablan su lengua. Esta opinión la expresó Ibn Rasiq, diciendo que la poesía es el arte más elevado y es un arte exclusivo de los árabes. Y como las tragedias griegas si se despojan de su factor dramático, no queda de ellas sino una poesía extraña e inferior que no vale la pena traducir ni leer. (Aziza, 1988, 32). Este punto, sin duda, tiene que ver con el orgullo cultural o literario.

No obstante, otros muchos críticos literarios opinan que, aunque la literatura árabe clásica carezca de teatro propiamente dicho, al modo occidental, existen algunos espectáculos que incluyen condiciones artísticas propias del teatro, es decir, elementos de carácter representativo (tamtili); estos espectáculos son diferentes según el país árabe a que pertenezcan. Como ejemplos principales se podrían citar:

1. *Jayal al-Zill y qaraquz*, "Teatro de sombras y Guiñol":

Estas dos artes se basan en la burla y la sátira. Se conocen algunos relatos del teatro de sombras, como "Albabat", de Ibn Daniyal al-Mawsili (1248-1311), que fue el más famoso en este arte. Sus obras más importantes son: *Tayf al-Jayal*, *Ayib wa Garib*, y *al-Mutayyam wa-l-da i al-yatim*, ("El fantasma de la sombra"), ("El insólito extraño"), y ("El huérfano perdido"), respectivamente.

Este teatro se realiza actuando detrás de una ligera pantalla blanca, una luz refleja las sombras de los actores que son guiñoles hechos, normalmente de cartón, y movidos por la mano del Mujayyil, el artista.

Según algunos investigadores este arte nació en China, otros aseguran que su cuna es la India, pero sin duda nació en la parte del este y sureste de Asia, y después se extendió a los países árabes, aunque no es fácil saber cómo llegó allí. Landau dice: "Las obras del teatro de sombra iniciaron su camino desde China hacia los países mu-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

sulmanes del "Masriq" y llegaron a través de los tártaros y las tribus turcas vecinas en los siglos XII ó XIII". (Landau, 1972, 51).

Otros piensan que el teatro de sombras entró en el mundo árabe en una época temprana que se remonta al siglo X d.C.. Su objetivo era al principio alejar a las clases sociales populares de la amargura y la desesperación, producidas por la pobreza y la injusticia. Y así esta actividad representativa procuraba divertir y entretener antes que cualquier otra cosa. Luego añadió algo de espíritu educativo y crítica social y política, aunque de un modo indirecto. Se caracteriza por su aspecto burlón y cómico que se logra a través de juegos de palabras, insultos, sátira y palabras con connotación sexual. (Dagman, 1973, 90-91).

Por otra parte había otro tipo de arte, el *qaraquz* ("ojos negros"), en el que se usaban solamente guiñoles, así que era más sencillo que el teatro de sombras, más fácil de trasladar y no necesitaba luz para su representación.

"La representación del *qaraquz* consistía en una mezcla de astucia, bondad, valentía cuando era necesaria, cobardía, paciencia o rebeldía a veces, revolución armada otras..." (Al-Ra'i, 1971, 52).

Éste no se distingue del teatro de sombras en su objetivo, puesto que ambos intentan introducir la diversión como un factor básico en la representación, aunque tuvieran elementos de crítica.

La representación del *qaraquz* se lleva a cabo, utilizando figuras hechas de madera o de escayola que se mueven a través de hilos que manejan desde la parte inferior del escenario y los movimientos se acompañan de diálogos pronunciados por la misma persona que maneja las figuras.

La diferencia más importante entre estas dos actividades radica en que el primero se enfrentaba con la realidad de forma más decidida, exponiéndola de un modo sincero y completo, sin que llamara a la rebeldía, teniendo fe en una solución pacífica y ejemplar. En cambio el *qaraquz* se enfrentaba con la realidad, rechazando someterse a ella. Por ello dependía mucho de la improvisación.

Estas dos artes se estancaron en sus primitivas etapas dramáticas y no evolucionaron. En realidad es difícil encontrar valores dramáticos en estas artes demasiado simples para ser drama.

2. El día de "*'Ashura*":

Es el décimo día del mes de Muharram en el que Husayn Ibn 'Ali fue asesinado en Karbala. Era el día en que los chiíes representaban la historia de la matanza. La

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

gente se reunía en una plaza donde se montaban tiendas de campaña, los partidarios de Husayn se vestían de verde o de negro, y los de Yazid Ibn Mu'awiya, su enemigo, de rojo. En las primeras horas del día se representaba el último combate en el que Husayn se convirtió en mártir. En aquel combate se utilizaban armas: sables, arcos, espadas... y también caballos como si fuera un combate real. Los partidarios de Husayn iban cayendo uno tras otro y la lucha alcanzaba su punto culminante cuando mataban a Husayn y le cortaban la cabeza. Al final quemaban las tiendas donde estaban las mujeres y niños partidarios de Husayn, y éstos salían huyendo.

Todos estos sucesos estimulaban a los espectadores causándoles gran dolor y tristeza que expresaban normalmente con gritos y lágrimas, y a veces uno de ellos se atrevía a amenazar e insultar a los partidarios de Yazid.

Todos estos sucesos se desarrollaban al son de tambores y otros instrumentos.

Estas escenas podrían haber evolucionado hacia un teatro religioso de haber existido algún autor conocedor de las condiciones y técnicas del teatro al igual que sucedió con el teatro griego.

3. *Al-Halqa*, "El círculo":

Ésta es una forma teatral conocida especialmente en Marruecos. En *al-Halqa* los espectadores forman un círculo y un narrador les cuenta algunos relatos heróicos y mitológicos.

Este arte se basa en el diálogo y la actuación, pero también depende en gran medida de la participación de los espectadores.

Hoy día se puede hacer referencia a *Yami al-Fana*, la famosa plaza de Marrakech, donde todavía se reúnen actores populares, payasos y encantadores de serpientes, y la representación de estas escenas tiene lugar durante todo el día ininterrumpidamente.

4. *Al-kurray*:

En el período omeya cuando algunos árabes empiezan a conocer el bienestar en las grandes urbes que comienzan a formarse, aparecen las primeras referencias a actividades representativas. En la poesía de Yarir se menciona en más de una ocasión el término "al-kurray". Eran estatuas de caballos, hechas de madera que se colocaban en el borde de los vestidos que llevaban algunas mujeres para simular la carrera de caballos y los ataques de combates. (Al- Arayi, 1978, 20-21).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

5. *Al-hikaya*:

Algunos entienden que la palabra "hikaya" tradicionalmente significaba "imitación", o sea, imitar los gestos y movimientos de los demás, de una manera que se parezcan el imitado y el imitador en gran medida. En este sentido utiliza al-Yahiz este término en su libro *al-Bayan wa-l-tabyin*. (Al-Yahiz, 1968, v.I, 69).

Parece ser que esta práctica se difundió en el período abasí tanto a nivel popular como en las cortes y entre la clase alta. Existían personas especializadas en este oficio que lo practicaban en un tiempo y lugar fijos. (Al-Arayi, 1987, 23).

Lo cierto es que aunque todos estos aspectos están relacionados con la actuación o la representación, tienen escasa relación con la literatura propiamente dramática, ya que carecen de los rasgos y técnicas necesarios para la construcción dramática.

6. Representaciones improvisadas:

Siempre ha habido en la cultura árabe personas dedicadas a la representación improvisada que gozaban de una disposición física y literaria que les permetía realizar algunos movimientos graciosos que provocaban las risas de los presentes. También sabían de memoria algo de poesía, refranes, proverbios y chistes. Generalmente representaban personajes cómicos, con el fin de introducir al público en la diversión y el entretenimiento.

Así que el mundo árabe no estaba muy lejos de la función teatral. Una ciudad como Beirut, durante la campaña francesa de Napoleón contra Egipto, conocía todo tipo de personajes que deambulaban por sus calles o demostraban su arte ante el público de los cafés que se sentaba para fumar el narguile o para tomar café. (Hatti, 1959, 517).

EL TEATRO ÁRABE: LOS COMIENZOS

Un número determinado de científicos y artistas acompañaron a Napoleón en su campaña militar contra Egipto (finales del siglo XVIII) que desempeñaron un destacado papel en las distintas áreas del saber y del arte. El historiador egipcio Abd al-Rahman al-Yabarti fue uno de los pensadores que observaron la labor realizada por aquella élite y dejó constancia de ello en su libro *Aya'ib al-atar fi-l-tarayim wa-l-ajbar* ("Huellas extraordinarias de biografías y crónicas"). Una de las actividades des-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

critas en el mencionado libro es el teatro que llama "comedia" y al hablar de uno de aquellos teatros dice con fecha del once de shaban de 1215 de la Hégira, 29 de diciembre de 1800, lo siguiente:

"Fue terminado el lugar que llaman "comedia" en su lengua, construido en Azbakiyya, junto a Bab al-Hawa. Es un local donde se reúnen una noche de cada diez para ver los juegos que practican algunos de ellos, con el fin de divertirse y pasar el rato. El juego dura cuatro horas y se hace de noche y en su idioma. Nadie puede entrar en el lugar si no lleva la entrada exigida y no va vestido para la ocasión" (Naym, 1980, 19).

Esta crónica nos demuestra una serie de realidades sumamente importantes, en cuanto a la visión de este autor respecto a la actividad teatral. Primero al-Yibirti utiliza la palabra comedia "comédie" para referirse al teatro para dar a entender que aquello que veían seguía siendo francés u occidental, tanto en su lengua como en su contenido y su público. Por otro lado destaca el carácter lúdico, cuyo objetivo más relevante para él es la diversión. Y para hacer hincapié en este aspecto utiliza más de una vez el término "jugar". Además podemos ver que al-Yabarti es un agudo observador, de modo que determina el tiempo, el lugar y las condiciones de la entrada. Todo ello como una tradición que pertenece a otra cultura.

Pero el conocimiento real del teatro occidental por los árabes ocurre a través del contacto y el roce directo de ambas culturas, sobre todo por parte de los que fueron enviados a Europa en misiones culturales o por asuntos de negocio. Rifaa al-Tahtawi y Marun al-Naqqas son los mejores representantes de estas dos realidades.

Al-Tahtawi (1801-1873) viajó a Francia como encargado de la primera misión cultural egipcia y permaneció allí cinco años (1826-1831). Su experiencia fue reflejada en su libro *Tajlis al-ibriz fi-taljis bariz* ("El oro de París").

Aunque las referencias que aparecen sobre el teatro en este libro no son muy extensas, se puede apreciar la visión del autor en cuanto a esta actividad. Es una visión de admiración y respeto. Además, el autor simplifica conscientemente los conceptos referentes al teatro, por tratarse de un género nuevo para los árabes. Por otro lado utiliza los mismos términos franceses como "théatre" y "spectacle", cuando no encuentra los equivalentes en árabe. Habla también de la construcción del teatro y de su técnica, diciendo:" estos teatros tienen la forma de unas casas espléndidas, con una cúpula magnífica. Tienen varios pisos y en cada piso existen cuartos alrededor de la cúpula por dentro. Y en un lado de la casa hay un escenario amplio, sobre el cual se puede asomar desde los cuartos, de modo que todos los que se encuentran es esta casa pueden ver lo que ocurre en el escenario. Además está iluminado con magníficas lámparas"(Al-Tahtawi, 1974, 256).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En este breve texto, el autor repite, como vemos, la palabra "magnífica" varias veces. Esto demuestra su gran admiración hacia el teatro y además intenta convencer al lector de la importancia de este arte. Llama "jugadores" a los actores y "juego" a la propia obra. Pero son juegos educativos en su juicio, que sirven para enseñar y educar.

Por otro lado, le llama la atención la consideración social de los actores dentro de la sociedad francesa y los compara con las "awalim" de Egipto. Los actores según su modo de ver invitan a tener una buena conducta, en cambio aquellas son mujeres que provocan con su baile a los hombres y excitan los instintos.

El libanés Ahmad Faris al-Sidyaq (1804-1888) es otro pensador árabe que deja constancia de su experiencia con el teatro occidental a través del teatro inglés. Su visión se parece en líneas generales a la de al-Tahtawi, aunque el primero era mucho más abierto a la cultura occidental. En su libro *Kashf al-mujabba an funun Uruba* ("Descubrir lo oculto de las artes de Europa"), utiliza el término *malha* ("lugar de diversión") al referirse al teatro. De su comentario se aprecian unos conocimientos bastante amplios del teatro europeo y su evolución. Por otro lado, aborda la relación de la cultura árabe con el teatro y el hecho de que los árabes no se interesasen en la traducción del teatro griego. En ocasiones utiliza la palabra *muhawarat* ("conversaciones o diálogos") para indicar el hecho teatral. Pronto se da cuenta de que el teatro árabe debe apoyarse sobre dos bases: primera la técnica del teatro occidental y la segunda es la tradición árabe que podría ser fuente de los contenidos y los personajes. Esta opinión representa la tendencia de los intelectuales árabes que insiste en la idea de la necesidad de una nueva lectura de la tradición árabe. Él elige la historia de los dos poetas preislámicos Imru al-Qays y al-Samawal, y la propone para una posible representación, explicando las pautas y las condiciones, caracterizando los personajes y marcando los límites de los actos. (Al-Sidyaq, 1299 H, 306-307).

Otros autores conocidos abordan el tema del teatro occidental con el fin de acercarlo a sus conciudadanos árabes, como Ali Mubarak (1803-1893) en su libro *Alam al-Din*, donde explica el papel positivo del teatro a nivel social, cultural y moral. Además, en un estilo narrativo y teatralizado nos cuenta el hecho de ir al teatro, descubrir sus normas y las ceremonias que le acompañan.

La estancia de Muhammad al-Muwaylihi (1868-1930) en Europa durante tres años, le proporcionó una experiencia rica y variada que reflejó en su obra *Hadit Isa Ibn Hisam* ("La charla de Isa Ibn Hisam"). En este libro el autor intenta demostrar los cambios que conoció Egipto por la influencia de la cultura europea. Trata en uno de sus capítulos el teatro al cual atribuye un papel social y cultural muy relevantes.

Esta imagen positiva sobre el teatro se repite en otro autor: el sirio Muhammad Kurd Ali (1876-1953) en su libro *Garaib al-Garb* ("Las rarezas de Occidente"), alaba

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

el elevado nivel del teatro occidental y critica el pésimo nivel del teatro árabe que había conocido en Siria y Egipto antes de marcharse a Europa.

A mediados del siglo XIX y después de este breve contacto con el teatro occidental, o bien por la convivencia directa o por los escritos de muchos autores e intelectuales que trataron este asunto, el ambiente social y cultural árabe estaba ya preparado para aceptar este género nuevo en sus formas y técnicas. Este paso decisivo lo da el libanés Marun al-Naqqas (1817-1855) que en sus múltiples viajes a los países europeos y sobre todo a Italia, descubre el teatro con una gran admiración. A su regreso a Beirut forma con algunos miembros de su familia y un grupo de amigos una compañía para enseñarles las normas de la representación y lleva al escenario varias obras, algunas de su autoría y dirección y otras de la autoría de su hermano Niqula al-Naqqas (1825-1894) (Al-Musa, 1997, 14).

Su primera obra *al-Bajil* ("El Avaro") es una adaptación de la obra del famoso escritor francés Molière, la representa a finales del año 1847 en su propia casa, precedida de un discurso, en el que explica el valor y el mensaje de este arte. Fueron invitados a esta representación intelectuales y diplomáticos que valoraron positivamente esta nueva experiencia que además tuvo un gran eco en la prensa escrita.

A finales del año 1849 representa en su casa su segunda obra titulada *Abu al-Hasan al-Mugaffal aw Harun al-Rasid* ("Abu al-Hasan al-Mugaffal o Harun al-Rasid").

En este mismo año 1849 representa *al-Shayj al-Yahil* ("El anciano ignorante"), escrita por su hermano mencionado anteriormente

Su última obra ve la luz en 1853 titulada *al-Hasud al-salit* ("El envidioso mordaz").

Las obras de al-Naqqahs trataban temas populares. En ellas se intercalaban canciones, así que era un teatro lírico muy adecuado a un público que no estaba familiarizado con este tipo de espectáculo. A pesar de que su teatro era predominantemente lírico, al-Naqqas lo utilizó como medio de tratar los problemas sociales que vivía.

Con la muerte de al-Naqqahs, queda plantada la semilla del teatro árabe que siguen cuidando sus discípulos, especialmente sus más allegados, como su hermano Niqula y su sobrino Salim que escribe y traduce varias obras. Lo mismo hacen autores como Adib Ishaq (1856-1885), Ali al-Ahdab (1824-1891), Jalil al-Yaziyi (1856-1889), Nayib Haddad (1867-1899) y Farah Antun (1874-1922).

En Siria aparece el segundo creador del teatro árabe, se trata de Abu Jalil al-Qabbani. Nacido en 1835, al-Qabbani vive la época de florecimiento del teatro árabe iniciado por Marun y sus discípulos en Líbano. Sus conocimientos de la cultura árabe y turca, y lo que había aprendido de música, baile y canto le ayudaron a dar sus primeros pasos en la fundación del teatro árabe en Damasco.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La vida de este creador se puede dividir en dos etapas, la primera de prueba e iniciación se extiende desde sus comienzos a partir del año 1865 hasta el año 1884 en que se trasladó a Egipto. En su segunda etapa se instala en Egipto, donde debutó con algunas obras representadas en Alejandría y después en el Cairo. (Naym, 1963, Prólogo).

Al-Qabbani fue el auténtico creador del teatro musical árabe, por lo que se le considera el pionero de este arte. Conoció algo de la literatura turca, especialmente algunas obras teatrales de autores del siglo pasado traducidas al árabe y partió en sus comienzos de la observación de aquellas muestras en sus aspectos más sencillos, basándose así en el canto, la música y el baile, y en sus aspectos técnicos más complejos tomados de la literatura turca. (Naym, 1980, 65).

También hace uso de la tradición histórico-cultural árabe y de ahí toma la fuente de inspiración para sus obra, así que no emprende su labor supeditándose a "temas de la vida cotidiana: escenas populares, sus problemas, o en sus dialectos..., sino que inicia su labor comunicándose en un lenguaje clásico con una nación unida por su historia común y su amplia herencia poética". (Abu Shanab, 1978, 12).

Al principio al-Qabbani actuaba con un grupo de actores en su casa de Damasco. Luego fundó una compañía que representó una serie de obras bajo su dirección y de su autoría, basadas en Las Mil y Una Noches. Pero las autoridades de aquel entonces le prohibieron actuar y clausuraron su teatro que incluso fue quemado. (Wannus, 1988, 59-77).

En Egipto tuvo un gran éxito en colaboración con Salama Hiyazi, a quien se atribuye la creación del teatro en este país.(Al-Musa, 1997, 19).

Al-Qabbani, sin duda, fue uno de los pioneros en consolidar el teatro árabe, dejando muchos discípulos que siguieron sus pasos tanto en su país natal, Siria, como en Egipto.

La tercera figura que potenció el papel del teatro en la sociedad árabe es el egipcio Ya'qub Sannu (1839-1912), políglota y gran artista que funda un teatro en el Cairo en 1870. En sus obras abordó temas sociales y políticos con mucha claridad y valentía. Escribió sus piezas en dialecto egipcio y tuvo una gran influencia en los dramaturgos egipcios y en todo el teatro posterior.

Está claro que todos estos hombres de teatro, los pioneros, han fijado las bases del teatro árabe, representando sus obras, en su gran mayoría de temas musicales y cómicos, partiendo de textos de elaboración propia que encontraron una buena aceptación por parte del público. Además estos hombres desempeñaron el papel de dramaturgos, directores y actores a la vez.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La música y las canciones eran elementos comunes en todas o en casi todas las piezas. Eran conscientes de que el teatro en su forma occidental se aceptaba mejor cuanto más divertido resultara para los espectadores. Pero es cierto también que ellos no olvidaron el papel educativo y reformador del teatro.

Sus fuentes de inspiración variaban e iban desde la historia hasta la tradición popular, la mitología o la realidad social.

En cuanto a las obras traducidas, éstas sufrían todo tipo de cambios, omisiones y resúmenes para adecuarlas al gusto árabe.

La traducción fue un medio importante para vincular la literatura árabe con la europea. En muchos países del mundo árabe se inició una gran actividad en el campo de las traducciones. Se dedicaron a traducir, especialmente, del francés y del inglés, pero no se limitaron a traducir a una escuela teatral en concreto, sino que traducían aquello que les atraía "basándose en la fama del autor o de la obra, o la adaptabilidad de ésta al gusto árabe de la época". (Naym, 1980, 195).

Aunque las obras de estos pioneros carecían de algunos aspectos dramáticos y tenían sus defectos técnicos, tanto a nivel de textos como en la interpretación, en realidad, ellos han establecido la base y el punto de arranque de este género que ya cuenta con una tradición bastante sólida y rica.

Esto fue, pues, el comienzo del teatro árabe que tomó al europeo como modelo y fue en algunos sentidos una imitación del mismo.

Después de estos genios, otros muchos artistas crearon y difundieron el teatro árabe, especialmente egipcios.

Más tarde, algunos autores dirigieron su mirada hacia la historia y el patrimonio cultural árabe, inspirándose en ellos para escribir sus obras, y destacar acontecimientos y situaciones que estimulan el orgullo nacional; tras esto había motivos políticos, sociales y nacionales.

Los escritores árabes trataron a través de la historia muchas situaciones, unos ensalzaron a sus genios y héroes describiendo sus hazañas, otros refirieron las situaciones bélicas en que los árabes demostraron su valor. Esta tendencia a basarse en su herencia cultural e histórica demuestra que es una nación viva, y no le es posible enterrar sus raíces y desvincularse de su pasado porque el presente es la continuación del pasado unido a una evolución de éste, y la literatura es la depositaria del patrimonio de cualquier nación, un espejo en el que se reflejan sus esperanzas...

Por otro lado esta orientación demuestra, en opinión de muchos dramaturgos, que esta nación sufrió mucho para defender su personalidad propia frente a las influencias de mongoles, turcos y bizantinos. Hoy día se encuentra frente a otras amenazas aún

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

más peligrosas pero se esfuerza en afrontarlas con valentía preservando su existencia, afirmando su identidad... y una manera de hacerlo es conservar su patrimonio histórico, artístico y cultural y preservar sus tesoros.

Ciertamente, los creadores como al-Naqqahs o al-Qabbani no tuvieron los medios necesarios para profundizar en su legado histórico y cultural y utilizarlo en su teatro, pero aunque ellos creían que sólo había un modelo de teatro, el occidental, poco a poco iban introduciendo aspectos del arte popular en sus obras e iban creando un drama y un teatro árabe propio. Sin duda los creadores del teatro árabe se encontraron en sus comienzos sin un punto de referencia, se sintieron sin raíces, adentrándose en un terreno poco firme ya que el modelo que tenían, el europeo, no tenía relación alguna con su vida. A propósito de esto un gran dramaturgo dijo: "Si hoy día apareciera Shakespeare en Egipto, sin duda alguna se quedaría perplejo buscando algún ejemplo a seguir cuando emprendiese su labor". (Al-Hakim, 1970, 136).

Por todo esto, los dramaturgos árabes intentan inspirarse en su ambiente, su legado popular y su floklore, mostrándolos bajo un nuevo aspecto para tratar los poblemas humanos eternos, y es ahí donde reside la auténtica personalidad árabe que puede encontrar sus raíces en el pasado, en su arte popular. Esta reafirmación de la propia identidad es un problema de toda nación nueva, ya que las naciones establecidas en sus antiguas civilizaciones no necesitan reafirmarse, y esto es lo que impulsó a algunos dramaturgos árabes a buscar un modelo de teatro auténticamente árabe.

Algunos autores encontraron su modelo en las *Maqamat*, de al-Hamadani y al-Hariri, y otros lo encontraron en el personaje del narrador, *al-rawi.*

Tawfiq al-Hakim fue el dramaturgo más destacado entre los que se esforzaron por dar con un modelo árabe propio. Él propuso la introducción de *al-Hakawati* (el narrador), *al-Maddah* (el elogiador) y *al-Muqallid* (el imitador) para educar el gusto teatral del espectador árabe y crear así un modelo teatral egipcio que tuviera sus raíces en el arte popular. Este modelo podría abatir las teorías más modernas del teatro contemporáneo, ya que populariza la cultura. Al-Hakim cree que un modelo como éste "puede ser útil para adaptar cualquier obra antigua o moderna, nacional o internacional". (Al-Hakim, 1967, 14).

Al-Hakim también intenta establecer una relación íntima entre el arte y el hombre a través de la demolición de la barrera que existe entre el espectador y la acción teatral, creando una vinculación viva y directa entre *al-Hakawati*, *al-Muqallid*, *al-Maddah* y el público, ya que según él deben ser inseparables. Ellos pueden moverse fácilmente, sin trabas, sin necesidad de decoración ni ropa, pueden llegar a todas las clases sociales llevando consigo "los frutos eternos del arte y de la mente por medios muy simples". (Al-Hakim, 1967, 17).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Él piensa que el *Muqallid* necesita tener un talento más agudo que el actor, porque los diálogos del actor son siempre parecidos y éste se despoja de su auténtica personalidad, mientras que el *Muqallid* se debate entre dos personalidades diferentes: la propia y la del personaje que interpreta, "se introduce en el personaje y se aleja al mismo tiempo". (Al-Hakim, 1967, 14).

A pesar de que en sus orígenes este modelo es primitivo, está vinculado a las teorías más modernas del teatro contemporáneo, ya que los espectadores tienen que participar en la creación y no conformarse con asistir a la representación de una manera pasiva. Además, aunque este modelo parece romper con los rasgos esenciales del teatro, su propósito no es solamente un cambio o una renovación, sino que esconde tras de sí un noble propósito: "simplificar los medios y llevar con menores gastos los majestuosos frutos del arte y del intelecto humano a toda la sociedad en sus barrios y en sus pueblos". (Al-Hakim, 1967, 22).

Yusuf Idris es otro dramaturgo que probó a introducir un aspecto folklórico en el teatro, en un intento por consolidar el teatro árabe, y prueba de esto es su obra *al-Farafir*, de 1963. El piensa que el teatro árabe tuvo un nacimiento anómalo, desde su punto de vista el teatro árabe es "un sobrino falso del teatro francés de los siglos XVIII y XIX". (Idris, 1984, 17).

Así pues, Yusuf Idris adoptó ideas de *al-Samir*, que es una representación teatral que se celebra en las fiestas. El papel más importante lo desempeña el Farfur; él es el eje, todos los sucesos dependen de él. El "Farfur" hace reír a los presentes con sus opiniones y gestos. El "Farfur" es un verdadero ejemplo del héroe narrador egipcio, inteligente y burlón". (Idris, 1984, 37).

El "*Farfur*" de Yusuf Idris es un payaso, un sabio y un filósofo al mismo tiempo. Yusuf Idris piensa que los espectáculos que servían de diversión a sus antepasados dependían del "*Farfur*", los espectadores empujaban a los farfures al escenario y ardían de entusiasmo, alegría y risa con su actuación. Ya entonces estaba allí presente el teatro, lo que necesitaba era hacerse un sitio en la vida cotidiana. "Para crear el teatro egipcio no es suficiente encontrarse un tema teatral, sino que hay que crear la técnica adecuada a la representación de la vida". (Idris, 1984, 51).

Yusuf Idris intentó crear con su proyecto un teatro egipcio que tratara los temas de la vida con un estilo popular. Ha logrado escribir auténticas obras teatrales de estilo popular tratando, a su vez en ellas temas más serios. Intentó romper las barreras que separan al actor del espectador para hacer el teatro realidad y la realidad teatro. "Él cree profundamente en este sistema y por eso anima a los dramaturgos egipcios a que busquen inspiración en la literatura popular olvidada, ya que allí encontrarán su auténtica identidad". (Faray, 1976, 109).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Sin duda, los árabes han adoptado la técnica teatral de Occidente y poco a poco han ido enriqueciéndola con valores originales propios, cambiando muchas de las características del teatro occidental y adaptándolo a la forma de vida y pensamiento árabes.

De todo lo expuesto anteriormente, podemos deducir que la mayoría de los estudios coinciden en lo siguiente:

1.— Reconocer que el teatro es un género nuevo que los árabes no conocieron hasta mediados del siglo pasado, de manos de Marun al-Naqqahs, imitando el teatro occidental y adaptando su técnica, tanto en la dirección como en la interpretación. Este convencimiento es casi total en los estudios hechos sobre el teatro árabe, excepto algunos pocos que han procurado buscar en la tradición árabe algunos elementos dramáticos o parateatrales.

2.— Dar por hecho que las zonas del Líbano y Siria fueron las primeras en conocer esta actividad que fue trasladada más tarde a Egipto, donde tuvo mejores circunstancias para su desarrollo y evolución.

3.— Gran parte de los estudios se concentraron en el teatro como hecho cultural y social, sin dedicar a los textos dramáticos la atención que merecen, ni en las causas que hicieron que el mundo árabe aceptara este arte y garantizara su continuidad. (Dagman, 1973, 3-4).

4.— Los términos utilizados al principio para referirse al teatro demuestran un caos que confirma la carencia que había en árabe para denominar los conceptos relacionados con esta actividad. Y así encontramos entre otras cosas: Teatr, teatro, marzah, marsah, novela representativa, novela *marzahiyya*, etc.

5.— Desde los años setenta de este siglo, el teatro árabe viene experimentando todo tipo de teorías y corrientes en busca de un modelo más adecuado y más eficaz. Encontramos huellas de Brecht, Beckett, Pirandello, Ionesco, Adamov, etc.

El teatro dentro del teatro de Pirandello que se conoce a mediados de los años veinte de este siglo, tiene un gran eco en el teatro árabe, que aprovecha esta experiencia en distintos países, aunque de forma superficial y poco original. Por esto los directores de teatro normalmente experimentaban estas teorías, pero enseguida las abandonaban para dedicarse a una nueva experiencia y así seguía su búsqueda sin que encontraran algo que les convenciera.

Existe, sin duda, una crisis de identidad en el teatro árabe, tal y como ocurre en esta cultura en general y algunos piensan que este fenómeno no es patrimonio de los árabes de estos tiempos, sino de muchas naciones como Rusia o los países latinoamericanos. (Shawool, 1989, 26).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

EL LEGADO CULTURAL Y EL TEATRO ÁRABE

La creación del teatro árabe se basó en sus orígenes en el patrimonio histórico-cultural árabe. Su fundador original, Marun al-Naqqahs escribió su segunda obra, *Abu al-Hasan al-Mugaffal,* ("Abu al-Hasan el ingenuo"), en 1848, inspirándose en Las Mil y Una Noches, y en concreto en el relato *"al-Naim wa-l-yaqzan"* ("El dormido y el despierto"). (Naym, 1980, 367).

Los dramaturgos utilizaron su patrimonio histórico y cultural aprovechando sus símbolos para la vida actual, escogiendo de entre su historia las situaciones heroicas nacionales. La situación de sometimiento de los árabes, el incremento de las amenazas de colonización, la traición de sus presidentes y caudillos hicieron a los dramaturgos dirigirse a su pasado para revivir las glorias, provocar la rebelión y olvidar el sentimiento de humillación que envuelve la vida del hombre árabe.

Las fuentes de inspiración más importantes para sus temas son las siguientes:

1. Los relatos de Las Mil y Una Noches:

Quizá porque estos relatos tienen mayor fama que otros, describen unos ambientes fantásticos y exóticos, unos sucesos extraños y divertidos que dan pie a plantear temas muy diversos en los que abundan situaciones sugerentes. Con los relatos de Sahrazad, Sahriyar, Abu al-Hasan al-Mugaffal, circuló nueva savia en el panorama del teatro árabe contemporáneo.

2. Los relatos populares, epopeyas y biografías:

Estos relatos tratan en su mayoría de valerosos héroes y personajes históricos, y se han conservado en su mayoría mediante la tradición oral, ya que se iban transmitiendo de palabra de una generación a otra, llegando así hasta nuestros días, aunque cada generación iba añadiendo nuevas aventuras y hazañas.

El relato de mayor fama es el del poeta Antara Ibn Saddad, que llegó a ser un héroe a pesar de ser un esclavo negro en la época de la *Yahiliyya* (época preislámica). El liberó a su tribu de los enemigos que les habían sometido, cuando todos los hombres estaban ausentes. Antara demostró su nobleza liberando a su pueblo de la opresión. En este relato se ensalza la personalidad de este personaje y se demuestra que el sentido del honor depende de las cualidades morales del individuo y no de sus orígenes.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

3. El teatro de sombras y guiñol:

Según los investigadores este tipo de teatro tiene su origen en China, pero llega a Oriente Medio y deja importantes huellas en el teatro, especialmente en la comedia, ya que también ésta depende de la burla, el juego de palabras, el uso de insultos y palabrotas, etc.

La influencia del *qaraquz* (guiñol) se hace notar en cierto tipo de teatro árabe, como el de Egipto, y especialmente en el teatro de Ali al-Kassar, que realizó un teatro parecido a la "Comedia dell Arte" italiana suprimiendo las barreras que existían entre el actor y el público.

4. El teatro improvisado, "*al-Samir*":

Se llama también acto cómico. Este tipo de teatro "estaba ligado al campesino egipcio, ya que estas representaciones siempre estaban presentes en sus fiestas, en cualquier acontecimiento alegre o simplemente como diversión en las noches estivales". (Faray, 1976, 59).

El carácter esencial de este teatro es la improvisación, pues de ella depende el efecto cómico de la actuación.

Existen muchas manifestaciones teatrales parecidas en otros países árabes, "quizá sean fenómenos heredados comunes, que surgen normalmente en los grupos dedicados a una labor. Se manifiestan en sus fiestas y celebraciones y se basan en el instinto de imitación y en las influencias y condicionantes del grupo". (Naym, 1980, 76).

5. La historia:

Varios dramaturgos observaron los grandes acontecimientos históricos y se detuvieron en algunos de ellos, pulimentándolos, ofreciéndolos como símbolo para el presente y destacando sus personalidades más relevantes como: al-Hallay, al-Husayn, Abd al-Rahman I (al-Dajil)... Las revoluciones históricas también se convirtieron en símbolos vivos que los dramaturgos ofrecían a la sociedad contemporánea teniendo a la historia como pretexto.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

6. La religión:

Otros dramaturgos se dirigieron a la religión para tomar sus temas, utilizando referencias religiosas como base para sus dramas. Les empujaba a ello el deseo de revisión y la intención de reformar los planteamientos morales, intelectuales y espirituales que aún hoy siguen vigentes, preocupando al hombre en todo el mundo.

Algunos temas de obras teatrales contemporáneas han sido: Ahl al-Kahf, ("La gente de la caverna"), Adam wa Hawwa , ("Adán y Eva"), Yusuf al-Siddiq, ("José el sincero"); sobre la personalidad del profeta Muhammad, etc...

Los dramaturgos árabes contemporáneos han visto el teatro como una forma de orientación y estímulo, aunque sus puntos de vista varían a la hora de realizar sus planteamientos basándose en su patrimonio cultural. Algunos desean simplemente atraer al público hacia el teatro, como fue el caso de Marun al-Naqqahs. Otros consideran su patrimonio histórico-cultural como un estímulo para despertar la conciencia política, un arma para desafiar al imperalismo y colonialismo, y para construir una nación árabe unida y en paz. Otros pretenden resucitar las características por las que el hombre árabe se ha distinguido a lo largo de la historia y proponen un modelo de moralidad que tiene a la honradez por la virtud más importante.

Algunos autores trataron la historia de una manera especial, profundizando en los sucesos históricos y poniéndolos en tela de juicio. Otros incluso se exceden en este juicio, considerando sucesos irracionales que ni siquiera constan en las crónicas, "...Izz al-Din al-Madani fue uno de los que empezó a cambiar la realidad de la historia y a preguntarse por casos concretos". (Al-Ra'i, 1985, 117). En su obra, *Diwan al-*Zanch,("El gobierno de los Zanch "), al-Madani trata el tema histórico de la rebelión de los esclavos negros en el califato abasí. Esta revolución acaba corrompiéndose por dentro, en sus propias bases, los promotores de esta revolución acaban convirtiéndose en los verdaderos enemigos de la misma. Con todo esto, a lo que verdaderamente hace referencia al-Madani es a todas las revoluciones y golpes militares que se suceden continuamente en los países del Tercer Mundo. En la obra de al-Madani la asamblea revolucionaria acaba dejándose sobornar con el dinero, con la perspectiva de una vida placentera y termina olvidando sus ideales revolucionarios a excepción de uno de sus miembros, Rafiq, que se mantiene fiel a sus principios. Esta es la forma en que mueren las revoluciones del Tercer Mundo: la traición de sus caudillos.

Una de las consecuencias de esta manera de tratar la historia fue que el teatro consiguió llegar a la conciencia popular, hablándoles de los personajes históricos honrados, fieles a sus principios...

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Los diferentes autores descubrieron en los libros de historia que es el pueblo el que construye la historia, o mejor dicho, él es la misma historia al margen de sus circunstancias, sus reyes, sus dirigentes... Los dramaturgos observaron la historia de una manera nueva y distinta: con la conciencia de un investigador y con la sagacidad de un sabio.

Muchos personajes consagrados durante siglos perdieron su aureola e incluso fueron despreciados, y otros que habían sido despreciados anteriormente bajo las acusaciones de paganos, ladrones, ateos, etc., fueron reconocidos como benefactores y ensalzados mucho más que reyes o mandatarios.

Así pues, los autores no confiaron en las apreciaciones que hacía la historia y empezaron a estudiarla de nuevo buscando la verdad.

Pero los autores no pretenden escribir "obras teatrales históricas, sino que la ventaja está en escribir obras que traten la historia como conciencia histórica" (Al-Ra'i, 1985, 123), porque existiría el riesgo de que se convirtieran en un tipo de oratoria teatral que sirviera para criticar a los gobiernos, los presidentes y situaciones, y esta no sería la actividad propia de un teatro histórico. Lo oportuno sería revitalizar la vinculación entre el presente y el pasado con habilidad e inteligencia para "reunir las diferentes épocas árabes e incitar al hombre árabe a pensar en su actualidad o vigencia actual, y hacerle conocer su pasado y estimularle a que se pregunte por su futuro y su destino". (Al-Ra'i, 1985, 123).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

PRIMERA PARTE

EL TEATRO ÁRABE A TRAVÉS DE LOS TEXTOS DRAMÁTICOS

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

EL TEATRO ÁRABE A TRAVÉS DE LOS TEXTOS DRAMÁTICOS

Los textos que a continuación analizamos y comentamos tienen en común algunos elementos: son obras de autores destacados que pertenecen a los distintos países árabes. Son textos basados en *"al-turath"*, la tradición o patrimonio cultural árabe-islámico. Todas las fuentes históricas y culturales en las que beben estas obras están elegidas conscientemente y no al azar, para tratar temas de la actualidad.

Es obvio que el tema de la tradición, a pesar de su gran importancia, está poco estudiado hasta el momento. Además podemos asegurar que la mayoría de los trabajos realizados sobre el tema son breves y poco profundos. No pretendemos, de ningún modo, que nuestro estudio sea completo, pero sí podemos afirmar que hemos intentado tratarlo de manera detallada y amplia.

Por otro lado, debemos reconocer que por su gran amplitud este tema es imposible de abarcar en su totalidad. Tampoco es nuestra intención hacerlo así por varios motivos, entre ellos la convicción de que unos cuantos ejemplos significativos pueden dar una visión de conjunto sobre el tema. Por lo tanto hemos escogido nuestros ejemplos de entre una gran cantidad de obras basadas en la tradición.

No hemos querido entrar en discusiones y polémicas que rodean el término *al-turath* y sus dimensiones ya que han sido durante mucho tiempo tema de debate entre los intelectuales árabes. Sencillamente hemos considerado del legado todos los elementos sociales y culturales del legado del pueblo árabe, introduciendo en este campo los factores de la lengua árabe popular, refranes, dichos, particularidades, etc. También alguna costumbre de las sociedades árabes y otras áreas como la historia, la mitología, la religión...

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Hemos observado que los autores al tratar el legado y acercarse a él lo hacían de dos formas diferentes: la primera, admiración por la tradición y el pasado, y la segunda proyectándolo hacia el futuro.

Muchos de ellos aunque han vuelto hacia el pasado, intentaron tratar temas importantes de la actualidad como la libertad, la justicia, la igualdad, la solidaridad... y éstos han utilizado la tradición simplemente como marco, como medio de expresión. En cambio otros no han podido superar la barrera del pasado y sus intentos han sido vanos.

Algunos dramaturgos encontraron en este legado el medio apropiado para expresar sus opiniones e ideas y son censurados generalmente si las exponen de manera sincera y directa. Por lo tanto, han utilizado la historia o la mitología como máscara que esconde las verdaderas intenciones.

La imitación ha sido una práctica constante en los dramaturgos árabes, y con esto debe entenderse la imitación del modelo teatral occidental. Esta práctica dio muchas obras que carecen de identidad propia. Sin embargo, hubo también dramaturgos árabes que procuraron buscar unas vías nuevas y propias, introduciendo elementos y personajes propios de la cultura árabe, como *al-hakawati, al-samir...*

Han intentado también desarrollar algunas actividades sociales medio-teatrales "parateatrales", como *al-halqa* (el círculo), la celebración de la muerte de al-Husayn B. 'Ali por los chiíes en Irán e Iraq, las *maqamas* que a juicio de algunos dramaturgos contienen muchos elementos teatrales que son aprovechables para la formación de un teatro árabe peculiar.

Entre los autores de esta tendencia podemos mencionar a Tawfiq al-Hakim, Yusuf Idris, Qasim Muhammad, al-Siddiqi, Wannus, etc.

Pero la pregunta que podemos formular a este respecto sería: ¿hasta qué punto han acertado estos autores en sus intentos?, ¿acaso han tenido algún éxito en la creación y formación de un teatro árabe propio?.

La respuesta no es totalmente positiva, porque este teatro camina con pasos vacilantes, poco firmes. El teatro árabe de hoy sigue buscando nuevos caminos para poder desempeñar un papel social más eficaz.

A nuestro juicio, la forma no debe cobrar tanta importancia ni ser el propósito de los dramaturgos. Todos sabemos que los temas y cuestiones que trata el teatro son el fundamento de esta actividad cultural. Es incomprensible el ansia que tienen algunos por encontrar un teatro propio, ya que el mismo modelo occidental podría satisfacer sus necesidades si lo adaptaran y aprovecharan de manera correcta. Tenemos pruebas que confirman esta tesis y pueden ser un punto de apoyo para ella; sabemos que la li-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

teratura árabe ha adoptado el ensayo y la novela, por ejemplo, de la literatura occidental y han sacado buen provecho de ello. Nadie discute en la actualidad ni duda de su eficacia como géneros literarios incorporados a la literatura árabe. Lo mismo se puede decir del teatro que según algunos es la madre de las artes, que puede llegar a su público de una manera mucho más sencilla y entrañable.

Queremos aprovechar esta ocasión para dejar constancia de la calidad de algunas obras que se basaron en *al-turath* de una manera u otra.

Pero en la gran mayoría encontramos mucha literatura y poco teatro, poca acción dramática. Existe en alguna de ellas un caos técnico y artístico considerable. Otras obras rozan el arte dramático muy por encima, sin aprovechar las amplias dimensiones que ofrece este arte a los autores. No son pocas las obras que podemos encasillar en esta categoría, como por ejemplo: *Dunya al-Andalus* ("El mundo de al-Andalus"), *Qissa al-Andalus* ("La historia de al-Andalus"), ambas de Mija'il Suwwaya y *Ma'sat al-Mu'tamid* ("La desgracia de al-Mu'tamid") de al-Turaybiq.

Existe una realidad indiscutible que consiste en que el legado se precisa y se caracteriza a través de nuestra relación con él. No es de ningún modo una esencia cristalizada y absoluta, sino un concepto flexible que toma su forma según nuestra postura hacia él. Y esto explica las diferentes lecturas que se hacen de sus elementos que a veces pueden ser hasta contradictorias, porque cada lectura refleja una postura concreta, y la postura al fin y al cabo no es más que un signo de subjetividad. Y esto explica también la diferencia en el nivel literario y artístico entre dos obras que tratan el mismo personaje o tema. Algunos escriben obras que no son más que un repaso histórico rápido, otras se concentran mucho en la historia, contando sus acontecimientos e ignorando la realidad actual, por lo tanto escriben así una obra que carece de muchos valores literarios. En cambio otros escriben sus obras teniendo en cuenta los dos factores: el pasado o cualquier elemento de la tradición y el presente, esto es, la realidad cultural, y éstas tienen la virtud de dar a conocer los fundamentos del legado y trasladarlos a nuestra época, aprovechando sus símbolos y sugerencias para tratar temas que preocupan al hombre contemporáneo.

De todas formas, y a pesar de los tropiezos del teatro árabe que utiliza la tradición cultural en sus obras, podemos afirmar que este fenómeno ha sido y es una experiencia positiva y rica para su desarrollo y formación y ha servido de base para asentar un teatro árabe más válido.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

I. TEMAS GENERALES

1. *Al-Tarbi' wa-l-Tadwir* ("cuadrado y redondo") 'Izz al-Din al-Madani

Al-Madani escribió su obra teatral (Al-Madani, 1977), inspirándose fundamentalmente en el libro de al-Yahiz del mismo título[1].

Al-Yahiz, célebre escritor abasí, muerto en el año 255 d.H. (869 d.C.), es un conocido sabio y en sus libros refleja toda su ciencia y su literatura. Entre sus obras destacan: *al-Bayan wa-l-Tabyin* ("Libro de la elocuencia y de la clara exposición"), *al-Bujala* ("Los avaros"), *al-Hayawan* ("Los animales"), etc.

Risala al-Tarbi' wa-l-Tadwir ("El Tratado del cuadrado y redondo"), es una obra satírica, originada en una fuerte discusión con un tal Ahmad Ben 'Abd al-Wahhab, cuando éste estaba de paso por Basora en el año 231 de la Hégira (846 d.C.), donde vivía al-Yahiz. Un estudioso afirma que "en este tratado encontramos algunas opiniones del autor sobre Ahmad Ben 'Abd al-Wahhab, en las que trata de incluir y reflejar su vasta cultura, su filosofía y sus opiniones sobre la vida. Otro motivo a destacar es el odio que sentía el autor por este personaje que acusaba a al-Yahiz de querer conseguir una estrecha amistad con el visir al-Zayyat (m. en 847 d.C.), que era también escritor y poeta, aparte de ser visir en el gobierno de dos califas abasíes consecutivos: al-Mu'tasim y al-Watiq.

Además Ahmad era severo, grosero e incluso presumido y pese a su ignorancia pensaba que era un sabio" (Kamal Zaki, 1977, 37).

Al-Yahiz deja a su rival alterado con graciosas y burlonas imágenes, emplea adjetivos que califican sobre todo su físico. También se burla de sus conocimientos científicos y de su carácter, intentando humillar su orgullo. Al-Yahiz dice en su libro:

> *"Ahmad es exageradamente bajo, y él simula y pretende que es demasiado alto. Es como un cuadrángulo, pero por la anchura de su talle se puede pensar que tiene forma casi esférica. Tiene los brazos y las piernas arqueados. Los dedos cortos, sin embargo él piensa que es alto y delgado..., es viejo, muy viejo, en cambio él dice que es joven, casi un niño"*
>
> (Al-Yahiz, 1955, 5)

---

[1] El libro está traducido al español por P. Buendía, con el título: *Libro de la cuadratura del círculo*, Edit. Gredos, Madrid, 1998.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Un recurso utilizado por al-Yahiz en su tratado para burlarse de Ahmad y hacer ver su ignorancia e insipidez es formularle varias preguntas que no tienen respuesta alguna. Son preguntas muy variadas sobre ciencia, literatura, el origen del hombre y las posibles semejanzas entre el hombre y el mono, el flujo y el reflujo, los mitos y las fantasías, por ejemplo:

"Cuéntame del Ave Fénix, y ¿quiénes son sus padres?, ¿se creó solamente de un macho y de una hembra?, ¿por qué la consideran estéril?, ¿por qué es hembra y no macho?"

(Al-Yahiz, 1955, 31)

"¿Qué piensas del flujo y el reflujo?, ¿acaso ocurre porque un ángel pone un pie y levanta otro?"

(Al-Yahiz, 1955, 91)

"Algunos de tus díscipulos dicen que tú sabes por qué la yegua no tiene bazo, y por qué el camello no tiene hiel, y por qué el pez no tiene pulmón, y por qué las ballenas del mar no tienen lengua..., y dicen que tú sabes del murciélago setenta maravillas, mientras nosotros sólo conocemos siete. Y que sabes del oro cien propiedades, mientras la gente no conoce más que diez"

(Al-Yahiz, 1955, 94)

Ahora pasamos a la obra teatral de al-Madani que consta solamente de un acto y aparece un solo personaje: Ahmad Ben 'Abd al-Wahhab.

Ahmad aparece rezando y quejándose de la injusticia existente y pide a Dios que le ayude. Se dirige hacia *Maylis al-Mazalim* ("Tribunal de Querellas") para poner una denuncia. En la puerta del Tribunal él se encuentra entre mucha gente quejándose y más tarde ante el califa que preside este Maylis, formado también por otros jueces. El personaje trata de explicar su denuncia diciendo:

"Un hombre escribió un libro famoso llamado al-Tarbi' wa-l-Tadwir, en el cual me insultó; entonces le dirijo estas acusaciones: la primera es que se burló de mi persona; la segunda se burló de mis antepasados; la tercera se burló de mi clase social; la cuarta despreció mi cargo y la quinta despreció mi ciencia y mis conocimientos"

(Al-Madani, 1977, 53)

Les entrega un ejemplar del libro y el califa le dice que identifique a su enemigo. El le contesta que es al-Yahiz, "un hombre muy bajo, muy feo, muy enano... sus ojos se mueven a diestro y siniestro como los ojos del camaleón, espiando durante el día y la noche, mirando a la gente en sus casas y en sus soledades, con sus mujeres, vigilando sus fallos e incluso sus intenciones, revelando sus secretos, y esto es una vergüenza, ¿no crees?, ¡oh, califa!, ¡oh, sucesor del Profeta de Dios!".

Después empieza a compararse con al-Yahiz, contando su belleza propia y su perfección y la fealdad e imperfección de su rival, desafiándole e insultando a sus padres

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

y a su familia y despreciando su ciencia. Luego Ahmad habla de sí mismo, de su abuelo y de su padre con un orgullo incomparable. Cuenta su situación hablando de su sueldo, de algunos gastos como la comida, la bebida, el transporte y los otros servicios. Las facturas del coche de su hija, de la preciosa lámpara que había comprado y las bebidas alcohólicas. Más adelante nos cuenta y describe su trabajo: su enorme despacho, su cargo como secretario (jefe de redacción) del califa. Nuevamente insulta a al-Yahiz explicando el motivo de la enemistad entre ambos. Vuelve a describirse y también a sus colegas, que son los grandes escritores de la historia, desde los faraones hasta nuestros días. Menciona sus saberes y sus conocimientos y al final reza y concluye su oración con algunos versículos del Corán.

Termina la obra con las palabras de Ahmad dirigidas a al-Yahiz:

"Yo podría preguntarte muchas cosas, porque tengo miles y miles de preguntas y miles y miles de respuestas, pero tú eres un ser débil, pequeño, insignificante, ignorante..."

(Al-Madani, 1977, 67)

Esta obra teatral es una "adaptación" del libro de al-Yahiz *"Risala al-Tarbi' wa-l-Tadwir*, según el propio autor (pág. 47). Y si al-Yahiz había dejado a su enemigo deformado, aún peor parado sale el personaje creado por al-Madani en su obra teatral. Éste ha querido caricaturizar el pensamiento, el orgullo y la falsa presunción de Ahmad ben 'Abd al-Wahhab:

"¿Dónde estás, Yahiz?. Escúchame y deja tu egoísmo, tus mentiras y tu humillación. Contempla la belleza con la que Dios me correspondió. Deja tu envidia, orgullo, astucia y presunción. Mi padre, que Dios lo tenga en su seno, me llamaba: ¡oh, Ahmad, oh, guapo!, ¿tienes sed?, bebe, ¡oh, guapo!, levantate, ¡oh, guapo!, mira, ¡oh, guapo!, ¿tienes hambre?, ¡oh, guapo!. Ten cuidado de la lluvia, para que no te enfríes, hijo mío. ¡Oh, guapo!, ¡Oh, Ahmad!, ¡oh belleza y perfección!, ¡oh, guapo!, ¿dónde estás?, vuelve a casa y no juegues con los niños del barrio"

(Al-Madani, 1977, 53)

En cuanto a al-Yahiz, y la figura que presenta en la obra, también es deforme, según la descripción de Ahmad, que estaba provocado por un ciego rencor y una cruel venganza. Ahmad describe a al-Yahiz así:

"Él es como un manojo de carne corrompida, huesos putrefactos, lleva los nervios colgando del cuerpo y está lleno de suciedad, ¡Dios me proteja!, él llega a tener seis palmos y dos dedos de altura y dos palmos de anchura. Él, hablando metafóricamente, es un palo partido, viejo y corto, que no vale ni siquiera para mover el fuego en el infierno"

(Al-Madani, 1977, 54)

Al-Madani utiliza algunos recursos artísticos como la contradicción para burlarse del personaje de Ahmad y crear una especie de ironía. Ahmad, cuando expone su denuncia al

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

califa y a los jueces, dice y repite que es una cuestión muy sencilla y puede resumirse en dos palabras, mientras él habla del asunto repitiéndolo de una forma exagerada.

En esta obra al-Madani trata también un tema intelectual: la relación entre el verdadero sabio y el pedante o falso sabio. Así mismo el papel que desempeña cada uno de ellos y las molestias que causan a los sabios algunos pedantes. Tal es el caso de Ahmad. Se puede observar que este personaje en la obra es totalmente contemporáneo y no se le puede distinguir de los funcionarios, o sea de algunos cargos importantes o de algunos escritores semicultos que viven bajo la sombra de sus gobiernos, aquellos que no están allí por su talento, sino por hipocresía.

Ahmad trata de esforzarse para demostrar su relación familiar con el califa abasí. Cuando explica su problema y cuenta esta cuestión, podemos observar que es un personaje actual y no histórico. Dice, por ejemplo, hablando de sus ingresos y gastos:

> *"... pero, resta del sueldo 175, precisamente, ni más ni menos. Sí, 175 dinares, para gastos de comida y bebida: patatas, tomates, pimientos, carne, dulces y café. Resta 45 dinares para la modista de la respetable mujer. resta 20 dinares para la peluquera de la esposa. Resta 20 dinares para los zapatos de la elegante esposa. Resta 65 dinares, precio de perfume, visitas de la señora, mi ahorrativa esposa. El resto del sueldo son 128 dinares"*

(Al-Madani, 1977, 61)

Al-Madani no se conforma con resaltar el conflicto existente entre al-Yahiz y Ahmad, sino que lo propaga a todas las clases sociales. Es un conflicto social entre la clase baja y la alta:

> *"Ahmad: deja las moralidades. Tú sabes que no te gustan. Son igual que la ilusión del hombre que pretende poder escapar del marco histórico y social. ¿No es así?, tú eres hijo de un pescadero, tu tío es panadero, el otro tío es leñador. Tú eres el súbdito ignorante, el súbdito callado. ¿Por qué no te conformas con ello?. Has volado, pero tus alas estaban rotas, nunca has volado. ¿Cuántas veces has fracasado en tu vida?, ¿Cuántas?, di... Mientras yo, gracias a Dios, estoy aferrado a mi clase que es la clase de los humildes. ¿No os dije, señores, que a mí, me gusta la sencillez y los sencillos?. Tengo el honor de pertenecer a los pequeños humildes"*

(Al-Madani, 1977, 60)

Pero después vuelve a la realidad y reconoce la insipidez de su clase y la poca importancia de su vida. Lo nota porque los proyectos de esta clase son enormes y no pueden realizarse más que en sueños. Porque a esta clase de empleados, escritores del sultán a lo largo de la historia, en su mayoría sólo les importaba tener un buen coche, una buena casa y una mujer deslumbrante.

Respecto al lenguaje empleado por el autor, es bello y vivo. hay una mezcla de lo clásico y lo moderno, ya que un tema como éste, no se puede tratar de otra manera. El

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

autor se mueve entre la época de al-Yahiz y la nuestra. Al-Madani ha logrado la autenticidad del lenguaje a través de algunos recursos expresivos y estilísticos para revivir lo clásico a través del buen ritmo de la prosa. Las frases son cortas con empleo de pleonasmo y la sinonimia. También por el uso de algunos versículos del Corán (págs. 47, 67), y de refranes. Por ejemplo, Ahmad, al hablar de vengarse de al-Yahiz, dice en la pág. 48: *Ma da'a haqqun wara'ahu mutalib* ("Un derecho no se pierde mientras haya alguien que lo exija"). Y como al-Yahiz empezó la sátira, le dice Ahmad en la pág. 52: *Al-badi'u azlam* ("El que empieza la pelea es más injusto"). Otra expresión muy corriente la utiliza Ahmad cuando habla de su clase con orgullo en la pág. 65: *Al-ruyu' ilà al-asl fadila* ("Volver a las raíces es una virtud").

Sean las palabras de Ahmad lo que sean, insultando a al-Yahiz y enalteciéndose a sí mismo, diciendo que sus escritos son pruebas y documentos que quedarán para siempre y que una generación tras otra lo va a estudiar y leer. Y que tanto la literatura de al-Yahiz, como sus escritos y su estilo, sus conocimientos, su sabiduría y su ciencia se los llevará el viento, y que la escritura es inútil sin el sultán, al igual que el sultán es inútil sin escritura..., y que la escritura que no depende del sultán es calumnia, hipocresía y herejía. Pero todos nosotros sabemos exactamente que la realidad es otra, es más bien todo lo contrario. Al-Yahiz, va a permanecer como un punto brillante para siempre, porque era un verdadero sabio y un excelente escritor, mientras que Ahmad y sus semejantes van a los muladares de la historia. Sabemos también que si no fuera por el libro de al-Yahiz y de su burla de Ahmad ben 'Abd al-Wahhab, nadie conocería este personaje.

Finalmente, esta corta obra teatral de al-Madani no es ninguna excepción en su creación dramática, ya que no se aparta de tantas obras suyas. Posee una buena calidad, al igual que *Diwan al-Zanch,* la obra maestra de este autor.

La gran aportación de esta obra es que el autor ha sabido caracterizar y perfilar a su único personaje, creando una acción y un conflicto atractivos.

2. *Tantal* ("Tántalo")[2] Taha Salim

Es una obra (Salim, Inédito)[3] que consta de un solo acto con varias escenas y está basada fundamentalmente en el legado popular árabe. Es una obra abstracta y cuyos personajes simbolizan los distintos grupos, clases sociales y mentalidades...

[2] Advertimos que el título de esta obra (Tántalo) coincide con el de un mito griego con el que no guarda ninguna relación.

[3] Todas las obras que aparecen como inéditas, las hemos conseguido a través de sus autores, manuscritas o mecanografiadas.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Taha Salim procura tratar a través de esta obra algunos temas sociales y a su vez condena algunas de estas creencias y opiniones. Tantal, —Tántalo—, es un personaje mitológico conocido en todas las regiones de Iraq, sobre todo en el sur y más concretamente en al-'Imara. Este mito fue transmitido de generación en generación hasta nuestros días, narrando una serie de aventuras y sucesos acaecidos entre Tantal y algunas personas. No se puede saber nada sobre la realidad de este personaje, pero algunos lo imaginan como si fuera un ángel del cielo que habita nuestra tierra. Según la creencia popular, se encuentra en los cementerios, zonas abandonadas y rincones lejanos, donde intenta establecer sus trucos y trampas. Hay personas que creen en él tajantemente y cuentan de él algunas historias; el pastor, el pescador y el viajero, todos estos cuentan algunas historias de lo que sucedió con este personaje.

Tantal sirve también para asustar a los niños, sobre todo a áquellos que no dejan de llorar o insisten en sus peticiones, les entra un gran miedo y dejan de molestar al oír: "ya viene Tantal".

Es sabido también que Tantal puede aparecer de diferentes formas, es fuerte y puede convertirse en un animal o en una persona; en los relatos es algunas veces un pez grande, otras una luz brillante, una persona, un animal salvaje, un niño, un joven, un anciano o una cabra...

Al que le toca la mala suerte y se encuentra con él, tiene que ser valiente y fuerte, porque de lo contrario Tantal aprovecha la ocasión para aumentar sus engaños. (Al-Ka'bi, 1973).

En relación con esta obra vemos que el protagonista, Tilba, representa al hombre consciente, al rebelde que va contra las creencias falsas, continuando su viaje por el misterioso camino, "*tariq al-sadd ma radd*" (camino al que se va y del cual no se regresa), para desafiar a Tantal, aquel horroroso fantasma que paraliza las fuerzas, asusta a los corazones y cultiva el miedo y el terror en las almas. Tilba es muy decidido, no vacila un momento pese a los intentos de los otros personajes que aparecen en formas de troncos de palmera, que aconsejan a Tilba que deje de viajar por este camino, pero él sigue su viaje rechazando su intervención. Lo que se observa en este caso es que los troncos simbolizan a la clase popular, muy limitada y atada por las leyendas y ficciones, a las cuales Tilba trata de desafiar.

Tantal, en la obra de Taha Salim, es simbólicamente una casa a la que se dirige Tilba para comprarla y vivir en ella. La gente piensa que la casa está habitada por las ánimas, y un pregonero la vende una y otra vez, porque la persona que la habita se vuelve loca. Este es el punto de partida de la labor de Tilba, que quiere romper y destruir esta creencia a pesar de todas las dificultades y obstáculos que encuentra. Las fuerzas del mal aparecen simbolizadas en la obra con la forma de caras de murciélagos, "simbolizando el mal de esta manera, el autor lo hace a propósito, esta deforma-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

ción corporal es para crear un rechazo en los espectadores, porque estos seres están relacionados con la oscuridad y con la leyeda popular que dice que este animal ataca la cara del hombre y no la suelta hasta que no se le muestre un espejo de oro". ('Abbas, 1985, 7).

En la obra aparecen varios personajes, entre ellos: la madre, la esposa, el pregonero, etc. Pero el principal es Tilba, personaje de carácter fuerte, rebelde, que rechaza las fábulas y ficciones que algunos han divulgado. Este compra la casa a pesar de los rumores existentes y consigue a pesar de todo la victoria sobre las fuerzas que van contra su voluntad, y así regresar de aquel camino misterioso.

El autor utiliza a este personaje, Tilba, para criticar y condenar las quimeras que paralizan al pueblo limitando su capacidad. Tilba parece como un hacha en las manos del autor que intenta destruir aquel mundo imaginario y misterioso para él. Por un lado vemos que los troncos simbolizan a la clase popular paralizada y desesperada:

"Tronco 1.º: — ¡Ah!... se ha secado mi cabeza.
Tronco 2.º: — Se han inclinado mis ramas.
Tronco 3.º: — Se ha podrido mi pierna.
Tronco 4.º: — (Se mueve mecánicamente) — nos hemos convertido en máquinas...
Tronco 1.º: — Los cuervos nos han picoteado.
Tronco 4.º: — La máquina nos ha aplastado.
Tronco 1.º: — La tierra nos ha cubierto.
Tronco 4.º: — La corrupción nos ha comido."

(Salim, Inédito, 1-2)

Así se sentían, rendidos, desgraciados e inútiles, no hacían más que quejarse maldiciendo su suerte.

Por otro lado vemos a Tilba, símbolo de desafío y voluntad, que no se rinde ante nada, cree en la ciencia y en la lógica, pero nunca en leyendas falsas. Los troncos le advierten que no se vaya por ese camino, "*tariq al-sadd ma radd*", y le ordenan seguir el camino de la salvación, que él rechaza por ser una persona decidida:

> *"Los troncos se acercan uno al otro y señalan el camino de la salvación con sus flechas, los troncos hablan todos a la vez: camina en esta dirección... Tilba no cambia su dirección, pero sí cruza la barrera que forman dirigiéndose hacia el otro camino.*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Tilba: *(Con confianza y decisión) — ... ya lo sé... para mí está claro... yo me dirijo hacia las estrellas...*

Los troncos: *(asustados) — ... ¿sabes?... ¿estrellas?...*

Tilba: *— quiero revelar la realidad de esta falsa leyenda... (irónico)... ¡tariq al-sadd ma radd!..."*

(Salim, Inédito, 8)

Este rechazo de Tilba está motivado porque él cree que hay una ley, un código que domina y reina en el Universo entero, y que no está precisamente en las manos de la casualidad y las ficciones:

"Tilba: *— La Tierra, el Sol y las estrellas, miles de estrellas giran y giran... la materia... el átomo, debe de haber un código."*

(Salim, Inédito, 3)

Otro aspecto de su decisión y fuerte carácter es el desafío contra la casa, Tantal, que no le asustaba como a los otros:

"Tilba: *(Habla con la casa) — ... tú, ¡oh casa! yo debo saber tu causa, esta gente tiene miedo... yo no, me quedaré aquí, me sentaré sobre tu costado, sí, debo revelar tu secreto aunque caigan sobre mi cabeza todas tus piedras... ¿díme qué tienes que me asusta? Yo te desafío con la inteligencia, ya que tú careces de ella... tú estás inmóvil como las piedras de los montes."*

(Salim, Inédito, 17)

El secreto de su fuerza y capacidad reside en su rigurosa voluntad, que ni se debilita ni se rinde ante las amenazas, no como el resto de la gente que prefiere la salvación y temen las aventuras y el deseo de descubrir.

Por eso Tilba es diferente de los otros personajes de la obra, por su formación y carácter:

"Tilba: *— ... Mi fuerza habita en mi alma... aplasta mi cuerpo, desgarra mis músculos, muele mis huesos, pero a mi alma no puedes vencerla... ¿me oyes?, yo debo bajar a tu sótano para destrozar tus paredes, cavar tus cimientos, los viejos y cariados cimientos."*

(Salim, Inédito, 17)

Su mujer es totalmente opuesta a él, ella cree en las leyendas y fantasmas. El autor la utilizó para acusar al público que en su gran mayoría cree en aquellas leyendas; dice la esposa:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"¿Habéis escuchado?... yo no estoy sola en esta casa... vosotros también estáis dentro, vuestras risas son frías, vuestras almas están congeladas... ¿sois felices?... no, dentro de cada uno de vosotros hay secretos horribles y suspiros... la verdad está enterrada, sois figuras artificiales... camináis dentro de una niebla, yo quiero volar pero mis alas están rotas, pero yo voy a abandonar esta casa."

(Salim, Inédito, 22)

En cuanto al contenido de esta obra, podemos destacar el radical conflicto que existe entre la consciencia y la voluntad por una parte, y por otra la ignorancia, el mal y la quimera. Es un conflicto "entre el hombre que quiere asegurar su existencia y un mundo que contrasta con tal existencia, aquel mundo que no puede quedarse en su sitio protegiendo su esencia sin encontrar los motivos que le permitan existir. Los principales motivos son: el fraude, la mentira, la hipocresía y la destrucción de todas las morales humanas". (Tarwa, 1977, 269).

Respecto a la manera de emplear la leyenda popular, se puede ver que el autor lo ha hecho simbólicamente, Tantal es este símbolo, de una fuerza incierta y ambigua que deprime y derrota al hombre, es aquella parte del mundo dominada por fantasmas que han existido casi siempre en la vida del hombre. Pero a través de su protagonista, Tilba, demuestra la voluntad de vencer a la leyenda a pesar de todas las dificultades. Esta victoria realmente lleva síntomas de condenación de una sociedad "que cree en las ficciones y se rinde a un mundo invisible". (Yusuf, 1983, 59).

Taha Salim enfocó la luz sobre una sociedad corrompida, para revelar la amarga realidad de una sociedad que es parecida a un juguete entre las manos de la fantasía.

La obra está llena de símbolos, aparte de los mencionados anteriormente, por ejemplo, la esposa que piensa que está perdida y la vida es valentía y libertad, estaba tal vez representando a una clase social que piensa lo mismo:

"La esposa: — ¡Oh gente! yo soy extraña... me siento perdida, como si estuviera sobre las olas del mar, un mar inmenso al que no se ven sus límites, y en el que sólo podemos ver el cielo y el agua."

(Salim, Inédito, 7)

Ésta es la postura de Abu Tilba, el padre de Tilba, que piensa que huir de la realidad y de la sociedad le sacaría de la difícil situación y le salvaría porque ya estaba harto y aburrido y no podía continuar su proyecto hasta el final, rechazando entrar más en la casa.

Los habitantes de la casa simbolizan la sociedad que Tilba rechaza, y a los que no reconoce y piensa que sus caras son algo extrañas:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Tilba: *— ¿Quién está en la casa?... quizá estoy soñando, veo caras extrañas que aparecen y desparecen como si fueran un rayo... (se ríe y habla con la casa)... ¿tú les enseñas? les provocas contra mí, tus demonios, yo lucharé contigo, me desangrarás o te desangraré, yo tengo mucha paciencia, seguiré aquí... (pasea en el escenario y respira), ¡ah! qué aire tan agradable viene del huerto, saluda al hombre y no a las piedras, no te enfades, (mira distraído), los vecinos ¡qué lejos están los vecinos!"*

(Salim, Inédito, 14)

Está clara la sugerencia de simbolizar al huerto con un mundo puro, inmaculado, que no ha sido alcanzado aún por la mano deformadora y las falsas creencias y al que el protagonista echa de menos porque es un mundo útil. También declara el abismo que le separa a él de los vecinos.

En esta obra el autor quizá quiso provocar y señalar a la sociedad corrompida y la fea realidad, donde se mueven quimeras y mentiras para proteger su estructura: aprovechadores y aprovechados, señores y esclavos, por eso utiliza a Tilba como un elemento revelador del escándalo:

"Tilba: *(Irónico) — Ésta es una comedia... señores, esclavos... un mundo clamoroso, clamoroso y loco, yo soy desde hace mucho tiempo consciente de mi tragedia, debo cambiar tu esencia (se refiere a la casa). (Se levanta y se dirige a la escalera que es muy alta y empieza a subir como si estuviera subiendo al cielo. Se oyen risas irónicas, mientras Tilba sigue subiendo)."*

(Salim, Inédito, 26)

En este ambiente, cuando Tilba asciende, atrapa a algunos de los personajes, sobre todo "las caras, anteriormente mencionadas, que intentan subir con él después de transmitirle su mensaje humano, compiten con él para alcanzar la libertad y la salvación, para que no haya ya ni señores ni esclavos". (Tarwa, 1980, 73).

Así, quiere el autor sustituir aquel mundo corrupto por otro nuevo y puro establecido a los pies de la consciencia y de la voluntad. Aprovecha también la ocasión para condenar algunos comportamientos políticos conocidos; hombre 1.º y hombre 2.º simbolizan los partidos políticos que procuran atraer a sus seguidores a cualquier precio y de cualquier forma, cada uno critica la teoría del otro, alabando la suya propia, llegando a un punto de conflicto y discrepancia.

Los elementos del legado popular que se pueden destacar en la obra son los siguientes:

1.— Creencias populares:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

1.1.— Tantal: es un personaje que interviene en la obra, en la imaginación popular aparece y se transforma adoptando distintas formas y aspectos, gozando de una fuerza enorme. Puede convertirse en muchas cosas, a veces presenta forma de animal y otras humana, impide a la gente caminar por las calles por las noches, coloca la tripa de un animal sobre su cabeza, su cinturón está hecho de intestinos, anda sobre los muros y pega a la gente con su rabo. (Salim, Inédito, 20).

1.2.— Los duendes "*al-yinn*": son seres o fantasmas invisibles que causan el horror, el miedo y a veces la demencia y locura de algunas personas. Hay una creencia popular que dice que algunas casas están habitadas por duendes.

"Cara 3.ª: — *Nuestra casa está habitada por duendes.*
Cara 4.ª: — *Este maldito genio entró en ella.*
Cara 2.ª: — *No os preocupéis, ya veréis como se vuelve loco."*

(Salim, Inédito, 5)

Este concepto se utiliza de nuevo cuando el pregonero quiere vender la casa:

Cara 4.ª: — *¡Oh gente! esta casa no es buena... está habitada por duendes, que han vuelto locas a muchas personas."*

(Salim, Inédito, 12)

Sin duda alguna, los duendes en el folklore popular representan un dominio espiritual enorme sobre las personas que no pueden liberarse de su fuerza que les quita la capacidad de resistir y les deja débiles y humillados, lo que es lo mismo, manipula sus vidas y destinos.

1.2.— El Cuervo: ave que tiene una existencia negativa en la vida popular, símbolo del pesimismo y el mal. A nadie le gusta ver al cuervo, sobre todo por la mañana, ya que si alguna persona lo ve puede que tenga problemas. La esposa cuando habla de Tantal lo compara con el cuervo:

— *"Salta como el cuervo, yo debo abandonar la casa, esta casa da miedo...¿por qué no contestáis y seguís callados?"*

(Salim, Inédito, 21)

2.— Creencias populares de origen religioso:

2.1.— El adivino y su papel en la vida popular:

La clase popular cree en el adivino y en sus milagros, puede curar a los enfermos, solucionar problemas y eliminar al demonio...

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El autor se aprovechó de este elemento, utilizándolo en su obra para mostrar la mentalidad de una sociedad que aún cree en todo esto. La esposa dice que cuando estaba embarazada, sentía algo extraño, la gente le había aconsejado que visitara al adivino, ya que él era capaz de salvarla y expulsar al demonio de su mente. (Salim, Inédito, 7).

Esto mismo le sucede a la madre, que se queja por la situación de su hijo, diciendo que esta situación no puede conocerla más que el adivino:

— *"Lo mejor que puede hacer es ir al brujo, quizá para que le revele su secreto... nadie lo sabe más que él."*

(Salim, Inédito, 17).

2.2.— Leer versículos del Corán en los apuros:

La clase popular, especialmente la gente mayor y los religiosos, leen versículos del Corán cuando se encuentran en un apuro o con un problema, sobre todo cuando estos suceden de forma repentina e imprevista. Creen que con esta lectura pueden superar el apuro y eliminar el mal. La madre, cuando va a ver a su hijo Tilba y no lo encuentra, piensa que un duende estaba en su cama y escapó al leer unos versículos:

— *"En el nombre de Dios misericordioso... quizá estaba aquí... cuando me vió se escapó, leí la "aleya de la Silla" y se escapó."*

(Salim, Inédito, 8)

2.3.— Los sacrificios y las ofrendas para alejar el mal y las ánimas:

Esta costumbre ha existido hasta nuestros días, en la vida árabe-islámica sacrifican animales, regalan objetos para los santos y profetas cuando están en algún apuro, o cuando desean realizar algo. El padre de Tilba va a la casa arrastrando siete corderos para sacrificarlos y alejar el mal de ellos.

La esposa también piensa en sacrificar un cordero cuando ve a su marido hablando con la casa y piensa que se ha vuelto loco:

— *"Debemos sacrificar un cordero... yo tengo miedo, no es conveniente comprar una casa y vivir en ella muchos años sin derramar sangre."*

(Salim, Inédito, 15)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

2.4.— Transmigración de las almas y la conversión de las personas en animales u otras cosas:

Muchas personas creen que Dios cuando se enfada con el hombre le convierte en un animal; perro o gato... o en un objeto, tal es el caso de una piedra. Estos conceptos fueron utilizados en la obra para acercarse más al ambiente popular; la madre cuando entra en la casa busca a su hijo y no lo encuentra, entonces dice:

— *"¿Dónde está?... temo que se haya convertido en un gato..."*

(Salim, Inédito, 17)

Y los troncos le advierten a Tilba de los posibles riesgos, cuando se va por el camino peligroso, diciendo:

— *"Antes que tú mucha gente entró en este camino y se convirtió en piedra..."*

(Salim, Inédito, 3)

3.— Parábolas, refranes y dichos populares:

Como la obra está escrita en dialecto iraquí, podemos observar abundantes expresiones y refranes que ayudan a crear un ambiente estrictamente popular; podemos mencionar varios refranes y dichos, por ejemplo: cuando la Cara 3.ª quiere comprar la casa dice:

— *"¿Es posible comprar el pez que aún está en el río?" "¿qabil nistiri simay bi-l-satt?". (Este refrán se usa cuando alguien quiere comprar algo inseguro y que aún no dispone el vendedor).*

Asimismo, la esposa utiliza otro refrán cuando desaparece su marido, Tilba, diciendo:

— *"¿dónde estás? es como si fuera un trozo de sal que se ha disuelto.", (pág. 19), "Gab mitl fus milh".*

Y cuando Tilba insite en seguir su camino para realizar su propósito y voluntad, le dice a la casa expresándose con un dicho popular:

— *"no me canso ni me aburro... seguiré subiendo sobre tus espaldas." (pág. 27). "Ana ma akill wa la amill, adall as'ad 'alà dlu'ak".*

En resumen, Tantal es una obra muy significativa de entre las más conocidas del autor y sobre todo en las iraquíes, porque el autor presenta su tema de forma auténtica y nueva. Además el tema sigue siendo vivo y activo en Iraq y otros países donde se puede ver a millones de personas que están sometidas a las falsas creencias y a leyendas que les impiden ser activos y pensar de una manera sana, y a su vez les convierte en peones que carecen de la más mínima voluntad. También tiene un propósito educa-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

tivo, procurando enseñar a los demás unas formas sociales que deben seguir, como enfrentarse con el destino. Su objetivo es reformista a través de la demostración.

Un rasgo importante que se puede observar es que el protagonista utiliza la razón y su propia actividad y jamás la fuerza. Tiene también un fin político aunque indirecto, es llamar a utilizar la lógica en la vida.

3. *Al-Miftah* ("la llave") Yusuf Al-'Ani

Esta obra fue escrita en el año 1967-68 (Al-'Ani, 1981). Se basa en un relato popular y destaca una idea principal que se mantiene durante toda la obra.

Al-'Ani elige una canción popular que representa las diferentes etapas de un suceso. Sigue paso a paso estas etapas que son unas promesas simples que no se llegan a cumplir. Esa canción dice:

¡Oh! columpio, muévete, muévete	*"Ya jseba nudi nudi*
llévame a mis abuelos	*Waddini 'alà ydudi*
mis abuelos están en Acre	*ydudi b-tarif 'Akka*
para que me den un vestido y un roscón	*yu'tuni tub wa ka'ka*
y ¿dónde guardo el roscón?	*wa-l-ka'ka win adumha*
Lo guardo en mi caja	*adumha b-snidiki*
mi caja necesita llave	*snidiki yurid al-miftah*
la llave la tiene el herrero	*wa-l-miftah 'ind al-haddad*
el herrero quiere dinero	*wa-l-haddad yurid flus*
el dinero lo tiene la novia	*wa-l-flus 'ind al-'arus*
la novia está en el baño	*wa-l-'arus bi-l-hammam*
el baño necesita un candil	*wa-l-hammam yurid qandil*
el candil se ha caído en el pozo	*wa-lqandil waqi' bi-l-bir*
el pozo necesita una cuerda	*wa-l-bir yurid habl*
la cuerda está en el cuerno del toro	*wa-lhabl bi-qrun al-tur*
el toro pide hierba,	*wa-l-tur yurid hasis*
la hierba está en la finca	*wa-l-hasis bi-l-bustan*
la finca necesita lluvia	*wa-l-bustan yurid matar*
la lluvia la tiene Dios	*wa-l-matar 'ind Allah*
no hay dios más que Dios	*la ilah illa Allah*
no hay dios más que Dios	*la ilah illa Allah*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La pieza trata de Hayran y Hayra, un matrimonio poco decidido. Ellos quieren tener un hijo a condición de que tenga suficientes medios económicos, esto es, un cierto bienestar en su vida. Aquí comienza, según la canción, su "odisea" en la que les acompaña Nawwar, hermano del marido, que no está del todo convencido de aquel viaje.

A cada paso descubren que están persiguiendo un espejismo. Sus abuelos, que viven en Acre, les han prometido una tarta enorme, inacabable, que sería suficiente para alimentar a varias generaciones, y un vestido eterno que no se les estropeará nunca. La única condición que les han puesto para obtener el regalo es que lo pongan en una caja cerrada y no la abran hasta que tengan un hijo. Ahí empiezan los problemas, ya que no tienen llave. Para obtener una llave deben ir a casa del herrero. El herrero necesita dinero. El dinero lo tiene la Novia. La Novia está en el baño. El baño necesita un candil. El candil está en el pozo. El pozo no tiene cuerda. La cuerda está en los cuernos de un toro. El toro quiere hierba. La hierba está en una finca. La finca necesita agua de lluvia y la lluvia la tiene Dios.

En cada etapa de su búsqueda, el matrimonio sufre un nuevo fracaso o un desengaño. Van a buscar al herrero, le piden que les haga una llave y él les pide dinero. El dinero lo tiene la Novia, que vive en un castillo grande. Ella se niega a darles el dinero porque está ocupada en sus placeres, pero la criada les pide que le cojan un candil que se le ha caído en el pozo para conseguir el dinero. Se marchan a buscar el candil. Llegan al pozo y le piden el candil, pero éste no está dispuesto a revelar sus secretos fácilmente, necesitan esforzarse y conseguir una cuerda con la que se pueda sacar el candil, pero la cuerda está en los cuernos de un toro y éste no les da la cuerda si no le dan hierba. Emprenden de nuevo la búsqueda para conseguir la hierba. Llegan a una finca y la encuentran seca. No hay hierba, ésta no crece si no llueve. Esperan un tiempo. Por fin llueve y crece la hierba. Se la llevan al toro para conseguir la cuerda, pero cuando llegan al pueblo se enteran de que una banda cruel ha arrasado el pueblo y han robado los toros. A pesar de todo esto, consiguen una cuerda que les da el ganadero propietario del toro. Se llevan la cuerda al pozo. Consiguen el candil y se lo llevan a la Novia a su castillo, pero no pueden verla porque está embarazada y los médicos le impiden que hable con desconocidos y que oiga sus voces. Como no pueden obtener el dinero de la Novia se vuelven de nuevo a ver al herrero y le piden otra vez la llave. Este ha quebrado a causa de sus muchas deudas y le han echado del local, así que sólo trabaja por las noches a escondidas. A pesar de que no tienen el dinero, el herrero simpatiza con ellos y les hace la llave. Cuando Hayran, Hayra y Nawwar vuelven a casa, abren la caja y la encuentran vacía y así sufren su último desengaño. En este punto interviene Nawwar recordándoles que no se logra una meta con sólo esforzarse sino que lo más importante es saber elegir el camino adecuado para llegar a buen fin:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Nawwar: — *Nuestros esfuerzos eran en vano y no estaban dirigidos al objetivo adecuado. Anduvimos en círculo, pero la leyenda de los abuelos transformó los sueños en realidad. ¡No era una ilusión, Hayran!, porque el valor no está en el esfuerzo.*

Hayran: — *¿En qué entonces?*

Nawwar: — *En el propósito que nos esforzamos en lograr."*

(Al-'Ani, 1981, 388)

Nawwar se da cuenta también de que el que no lucha y se esfuerza para obtener algo no es merecedor de ello:

— *"¡Lo habíamos soñado, Hayran!... Pero lo que no logremos con nuestro propio esfuerzo pierde su valor, su existencia, y nosotros lo perdemos también si no luchamos por nuestros propios derechos, por aquello que es necesario para nuestra vida y la hace más dulce y luminosa."*

(Al-'Ani, 1981, 389)

A pesar de este fracaso, renace en ellos la esperanza cuando Hayra les informa de que está embarazada, esto es como una recompensa para Hayran y Nawwar.

Nawwar les incita a moverse y correr para alcanzar a la nueva generación y obtener una nueva llave.

"Hayran no sabe qué hacer. Ve a Nawwar moviéndose y vuelve la cabeza hacia él.

Hayran: — *¿Qué te pasa?*

Nawwar: — *Tengo que moverme. Tengo que correr. Ya está apareciendo una nueva generación y si no corro desde ahora, no la alcanzaré nunca. Tenemos que correr todos, vosotros también. Dejad el relato, olvidad la caja y corred para alcanzar a los que se os adelantaron, para conseguir la auténtica llave...¡Vamos, apresuráos!"*

(Al-'Ani, 1981, 390)

Así termina la obra, todos corriendo: Hayran, Hayra, Nawwar, el herrero, el dueño de los toros; todos los que participan en la representación, excepto la criada de la Novia, que permanece inmóvil porque su lugar no está junto a esa nueva generación que los demás pretenden alcanzar.

En opinión de un crítico iraquí "Lo que distingue a al-'Ani de sus colegas, los dramaturgos iraquíes contemporáneos, es que incorporó en sus obras elementos del arte popular con clara conciencia, y supo aprovechar las experiencias de otros artistas árabes, así como su propia experiencia, larga y auténtica". (Al-Talib, 1971).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Al-'Ani entremezcló el pasado mágico y los aspectos más atractivos de su patrimonio cultural integrándolos en el presente y en el futuro, lo cual proporcionó un gran éxito a esta obra.

La idea fundamental que se trata en esta obra es el hombre y sus objetivos. Para que el hombre alcance la meta que desea tiene que elegir el camino recto, sólo así conseguirá buenos fines. Esta es una senda dura y difícil de seguir, pero el que no se arriesga y se esfuerza, no merece conseguirlo. El tema tiene un valor importante, al ser un tema humano de carácter universal.

El elemento folklórico se mantiene desde el comienzo hasta el final de la obra, aunque adopta formas variadas.

Desde el comienzo de la obra aparece la figura de *al-Haki* (el narrador), que es un personaje popular, siempre presente en la vida e historia del pueblo árabe. *Al-Haki* relata la historia de personajes y sucesos con un estilo llano.

También aparecen en la obra relatos y canciones populares, conocidas hasta hace poco en todas las regiones de Iraq, que son la manifestación de una auténtica cultura oral transmitida de padres a hijos.

La canción más popular que aparece en esta obra es "La llave", aunque también aparecen otras canciones igualmente conocidas. Cuando Hayran, Hayṛa y Nawwar van a buscar hierba a la finca, deseando que caiga la lluvia, Hayra canta esta canción:

"¡Oh Dios!, haz caer la lluvia,
que moleste al vendedor de grano,
el que lleva el hacha en la mano,
camina y se rasca la cabeza.
¡Lluvia, lluvia, testaruda!
haz crecer mi pelo."

(Al-'Ani, 1981, 358)

Otra canción significativa que el autor utiliza en su obra es la que cantan los tres al llegar a su casa, a su tierra, tras concluir su búsqueda:

"Jugamos en nuestra casa,
¿qué le importa a la gente?
No hay entre nosotros ni un vicioso,
ni uno al que no le guste la escuela.
¡Apártense de nuestro camino!..."

(Al-'Ani, 1981, 387)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

También los nombres que tomó el autor para sus personajes son muy significativos, son verdaderos símbolos; Hayran y Hayra significan indeciso e indecisa, aunque por otra parte, son nombres corrientes. Y Nawwar significa consciente y lúcido.

El matrimonio Hayran y Hayra vive en un mundo agitado y loco. Creen en fantasías y no saben qué camino seguir, son, en fin, indecisos.

Nawwar es más consciente de la realidad, no cree en esas fantasías que persiguen Hayran y Hayra. Es más maduro.

"Nawwar: — *Es el nazismo moderno que ha surgido en la Tierra. La O.N.U. está durmiendo o está brindando por las tragedias del napalm y la barbarie del siglo XX."*

(Al-'Ani,1981, 334)

El autor revive el pasado entremezclándolo con el presente y los proyecta hacia un brillante futuro.

"Hayran: — *Un nuevo Hulagu*[4] *quiere aplastar la vida, destruir el mundo.*

Nawwar: — *Los negros se rebelan contra él y amenazan su régimen. Che Guevara aterrorizó a los injustos regímenes de dos continentes enteros y se convirtió en su símbolo, como el sol. A Regis Debray*[5]*, le encarcelaron cuando tenía 27 años, pero la sonrisa nunca se borró de sus labios. No aceptó morir en su cama si no cambiaba el mundo y se volvía blanco, blanco...*

Hayra: — *Los jóvenes imitan a las mujeres, se visten, andan y se comportan igual que ellas.*

Nawwar: — *Y las mujeres de un país lejano llamado Vietnam aran la tierra. Con una mano siegan las mieses y con la otra empuñan un arma. Miles y miles de hombres del país del nuevo Hulagu son aplastados allí, mientras él ríe y bebe whisky. Su tierra se quema y al día siguiente reverdece de nuevo, y salen llamas de sus entrañas para quemar a los que la quemaron... Argelia dio un millón de mártires, regímenes tiranos que se acabarán... El sol no se pone nunca."*

(Al-'Ani, 1981, 335)

En la obra hay muchas alusiones al conflicto entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas, opresores y oprimidos... y muestra también abismales diferencias entre dos mundos; la Novia, que vive en un gran castillo, tiene dinero y llaves de oro, pero

---

[4] Hulago (¿1217?-1265) conquistador mongol y fundador del kanato mongol de Il. Tras destruir Bagdad en el 1258, aniquila el califato abasí. Toma Alepo y Damasco.

[5] Regis Debray, compañero del Che Guevara, es un escritor francés que luchó en Bolivia por la libertad. Lo encarcelaron y fue puesto en libertad tras la intervención de François Miterrand. Era uno de los consejeros de Miterrand.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Nawwar dice: — "Esas llaves no abren nuestra caja...". En fin, es una queja social contra el capitalismo y la tiranía de los regímenes, especialmente en el mundo árabe, y en favor de los oprimidos y proletarios.

El pozo es el símbolo de la prosperidad, una prosperidad que los pobres merecen, pero no la merecen los ricos crueles. El pozo revela sus secretos a los pobres, que lo necesitan y viven en la sombra, pero no a los ricos que viven en el castillo.

El pozo también se preocupa por el ganadero, que ha sufrido una gran pérdida. Dice:

> — *"La tormenta nos ha afectado a todos, pero el daño sufrido por el ganadero ha sido muy importante."*
>
> (Al-'Ani, 1981, 370)

También las palabras del ganadero están cargadas de una dura crítica, e incluso furia, contra el mal y la explotación en este mundo. En su monólogo, el ganadero hace alusión a los obreros que venden su trabajo, su esfuerzo a unos patronos que les exprimen al máximo. Los obreros no son sino velas que se consumen para alumbrar el camino a los demás.

> *"Ganadero:* — *Dejadme terminar... Esta clase es pobre, da vueltas, y no sabe lo que ocurre a su alrededor. Una gruesa venda les impide ver. Dan vueltas... Ellos llevan el agua a la tierra sedienta, la riegan, y la hacen prosperar. Y al terminar su trabajo vuelven sedientos, mareados al intentar caminar en línea recta, tan acostumbrados ya a girar..."*
>
> (Al-'Ani, 1981, 354)

El personaje del ganadero es parecido al de Nawwar en cuanto a que los dos son conscientes de la realidad y persisten en seguir un camino que les pueda llevar a salvar la situación y, en definitiva, al progreso. También es un luchador que no se deja intimidar por las dificultades. Después de que le roban los toros y le arrasan la finca, decide permanecer en ella para cultivarla de nuevo, esperando que la tierra le recompense otra vez con sus frutos y el amanecer de un nuevo día. El cree firmemente que la injusticia está a punto de desaparecer.

Esta actitud del ganadero es la misma de Nawwar cuando la criada le propone que se quede a vivir con ella en el castillo y él rechaza su ofrecimiento porque piensa que su lugar está junto a Hayran y Hayra, tienen unas raíces comunes y no los cambia por nadie.

Las canciones no son el único elemento folklórico popular que utiliza al-'Ani en esta obra, sino que emplea también refranes y expresiones populares usados habitual-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

mente en la vida cotidiana, por ejemplo la expresión *"tawr mu'ammam"* (toro con turbante) (Al-'Ani, 1981, 354), que quiere decir persona torpe; o cuando Hayran dice, ante la insistencia de su mujer: — "Te lo dije, bájate de tu mula y deja la idea del niño" (Al-'Ani, 1981, 357), que significa lo mismo que "apéate del burro", abandona esa idea; o la expresión "*tawr Allah bi-ard Allah*" (toro de Dios en la tierra de Dios) (Al-'Ani, 1981, 354), para designar a un retrasado mental.

En esta obra aparecen personajes populares, la mayoría pertenecientes a la clase baja. Pero "la canción popular representa a un tipo de personaje único, mientras que la obra representa a tres personajes que luchan por un mismo fin". (Yusuf, 1983, 29).

El lenguaje de esta obra es mezcla del coloquial y el culto, ya que el autor, en su papel de narrador, utiliza un lenguaje clásico, en árabe puro, mientras que sus personajes se expresan en un lenguaje llano y popular. Y el estilo no es oratorio porque el autor permite que sus personajes expresen ideas sin intervenir en ello, por eso esta obra se aleja de lo formal.

El diálogo es manejado por el autor con gran habilidad, y la obra mantiene hasta el final el interés del espectador, intrigado por conocer el resultado de cada etapa. Precisamente la canción popular está formada también, de esta manera, por muchas etapas que conducen al final a la llave.

La obra induce a la rebelión y al cambio de la oscura realidad, a la vez que revela una situación social injusta y la condena. Pero esta rebelión, provocada por el autor debe producirse en el momento adecuado, tras haber preparado todas las condiciones y haberse cumplido los requisitos necesarios para el éxito total de la misma. Al mismo tiempo, la obra incita al trabajo, como medio para conseguir la independencia.

El protagonista de la obra no es un ente individual, sino un protagonista común y colectivo, ya que el autor hizo de los tres personajes principales El Protagonista, porque el cambio no puede realizarse sin la cooperación colectiva y sólo se pueden obtener buenos resultados si cada uno de ellos trabaja con constancia y aplicación en colaboración con los otros.

El autor consiguió combinar el tema que quería tratar y el relato popular tradicional, creando así un modelo perfecto para expresar un contenido importante. El consiguió con gran capacidad y habilidad servirse del relato como medio para exponer sus ideas.

Esta obra sirve de orientación hacia el patrimonio popular, que sigue siendo todavía desconocido, virgen... Al-'Ani utilizó el patrimonio cultural árabe para la expresión ideológica y artística de un mensaje teatral comprometido.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

4. *Risala Al-Tayr* ("El Tratado del Pájaro") Qasim Muhammad

Risala al-Tayr (Qasim, Inédito 2) es una obra de teatro que consta de un sólo acto, escrita por el autor iraquí Qasim Muhammad, quien se inspiró a su vez en las obras: *Risala al-Tayr*, de Ibn Sina, "Avicena", y *Risala al-Tayr* de al-Gazali. En esta última (Al-Gazali, 1910) el autor describe las diferentes especies de pájaros y sus características pensando en un rey para que les gobernara. Pero nadie sería capaz de hacerlo salvo el Fénix, que sólo residía en algunas islas del Occidente, y por ello los pájaros decidieron ir y permanecer bajo su dominio. Pese a las advertencias de algunos de ellos para evitar este viaje, y debido a las muchas dificultades que tenían que atravesar, tales como la distancia, mares, montañas y desiertos, emprendieron su viaje. Algunos murieron en el camino, otros llegaron sanos y salvos a la isla del rey, al que pidieron su amparo, pero él contestó: — yo soy el rey queráis o no; vengáis o vayáis, no os necesito, os habéis molestado en vano. Ellos, desesperados entonces, pidieron que se les dejara descansar y les dieran algo de comer para así poder regresar a su tierra.

En cuanto a la obra de Qasim Muhammad, empieza tratando la lucha de dos pájaros que pelean entre sí por un nido, uno de ellos dice que él lo construyó, y el otro dice que él lo encontró.

En la otra escena aparecen otros dos pájaros peleándose también por otro nido, el segundo dice que él tiene derecho a este nido porque él lo encontró, mientras que el primero quiere destruirlo para construirlo de nuevo según sus deseos.

En la tercera escena aparecen dos pájaros discutiendo sobre sus derechos en un nido, el primero piensa que él debe tener privilegios porque sus puntos de vista y sus juicios sobre las cosas son más correctos, y el segundo dice que él es más fuerte y por lo tanto tiene más derechos en el nido.

En la cuarta escena aparece el pájaro ambicioso que procura hurtarle la hembra a su hermano, después de haberle robado su finca y su nido. El ambicioso pica a su hermano y los pájaros más fuertes pican a los más débiles hasta convertirlos en cadáveres. En este momento entra en escena un pájaro extranjero, y éste manda a sus ayudantes para que los aten. Encadenándolos y enmarañándolos para que así pudieran sufrir el dolor y conocer la esclavitud. Una voz sobresale entre todos ellos incitándoles a la posible búsqueda de un salvador y así emprender el viaje para buscar al salvador. Los pájaros aparecen divididos en dos bandos, uno apoya el proyecto de la búsqueda de un rey, y otro rechaza buscar al desconocido.

Después de una larga discusión entre las partes, en la cual la abubilla desempeña el papel principal, todos deciden volar a la ciudad que gobierna un rey fuerte. En el último momento, y antes de alzar el vuelo, tres pájaros del grupo deciden no hacerlo,

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

mientras los otros emprenden el duro viaje. En el camino tienen que atravesar ocho montañas, algunos caen muertos; otros se separan del grupo, y por último unos cuantos llegan a la ciudad del rey. Les recibe, pero éste les aconseja que busquen al rey en su tierra para así volver a su patria.

Las palabras del rey consiguen un efecto positivo, ya que por ello nace la esperanza y la voluntad en sus almas, y extienden sus alas para emprender el regreso.

Sin duda, esta obra es puramente simbólica, ya que puede clasificarse dentro del "teatro mental", es decir, donde el conflicto radica en la mente. Las primeras escenas representan el conflicto existente entre la fuerza y el juicio (la razón) por un lado, y la justicia y la injusticia por otro:

"(Dos pájaros discutiendo):

1.º: — *Yo tengo la mejor idea...*

2.º: — *Pero tú eres el más débil de los dos...*

1.º: — *Yo soy fuerte por mis ideas...*

2.º: — *Vete de aquí tanto tú como tus sosas palabras... la fuerza está en este brazo... en este arma... y no en tus inseguras opiniones.*

1.º: — *Y, ¿qué hacemos?*

2.º: — *Tienes que marcharte del nido."*

(Qasim, Inédito 2, 3)

Por otro lado, el pájaro extranjero simboliza todo tipo de colonialismo, y los pájaros que lo apoyan y ayudan simbolizan a los traidores que se utilizan normalmente contra sus paisanos.

El autor critica la desunión, la discrepancia y la negligencia entre ellos, llama la atención de los demás para dejar los desacuerdos y para que no colaboren con los ambiciosos y extranjeros que intentan separar a los hermanos para poder así manejarlos.

El bello pájaro simboliza a su vez la conciencia y la responsabilidad y llama la atención de los demás por los errores cometidos y les señala el camino para que puedan superarse:

"(Dos pájaros hermanos están a punto de pelearse...pero el bello pájaro grita):

— No, parad, tenéis que recuperar el juicio, sois hermanos, hay que recurrir a la justicia, a la realidad, al juicio y al amor entre vosotros.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El hermano: — *Aléjate de nuestra lucha...*

El bello pájaro: — *No... os lo ruego...*

El ambicioso: — *Cállate.*

El bello pájaro: — *No, no me callo, no quiero ver manar sangre de dos hermanos..."*

(Qasim, Inédito 2, 5)

El mismo bello pájaro dirigió la resistencia en contra del pájaro extranjero evitando así que pudiera realizar su propia voluntad para humillar al grupo de pájaros, defendiendo así los derechos:

"El extranjero: — *Cállate, ¡oh, bello pájaro!*

El bello: — *No me callo, incluso si me partieras en mil pedazos, no vamos contigo... ya basta de pelearnos entre nosotros.*

El extranjero: — *No te destrozo porque eres atractivo, pero cállate y te daré lo que quieras, los mejores nidos...*

El bello: — *Y me vas a quitar la libertad y me enseñarás a matar a mis hermanos... (se dirige al grupo de pájaros) no vayáis con él, cuidado, son muchas sus ambiciones, pensad... basta de verter sangre..."*

(Qasim, Inédito 2, 8-9)

Desde nuestro punto de vista el autor comete un error en el desarrollo de su obra, y es el de hacer morir al bello pájaro en su viaje. Este pájaro podría haber desempeñado un papel muy positivo y significativo hasta el final de la obra, enriqueciendo el conflicto ya mencionado.

La obra se puede explicar tomando como punto de partida la realidad de la vida árabe, es decir, algunos detalles de la situación sociopolítica. Al mundo árabe le faltan gobiernos democráticos y gobernantes justos, pero no tienen que ser extranjeros. La salvación debe venir del interior y nunca de fuera. Hay una gran coincidencia en las palabras de la abubilla contestando a un pájaro que le preguntó: — ¿Acaso hemos llegado a ser extranjeros en nuestra tierra?; estas palabras coinciden con la realidad árabe:

"La abubilla: — *Oíd y sed conscientes... nosotros estamos ahora desterrados, esposados sin ningún apoyo, perdidos sin guía, sin luz, sin amigo ni hermano, sin rey o gobernante que nos dirija."*

(Qasim, Inédito 2, 14)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Pero, ¿dónde se puede encontrar a un dirigente capaz y justo? Los pájaros viajaron buscando un rey que les gobernara; aquel viaje les costó mucho sufrimiento e incluso la muerte, pero las palabras del rey curaron sus heridas, unas palabras juiciosas y tajantes:

> — *"Buscad a vuestro rey en vuestra tierra, buscad a quien os ayude entre vosotros, maldito sea el súbdito al que gobierna un extranjero, maldito sea el rey que gobierna a un súbdito extranjero..."*
>
> (Qasim, Inédito 2, 16)

En cuanto a la abubilla, en el papel del sabio y dirigente, es semejante al que desempeña esta ave en una azora del Corán que el autor ha reflejado aquí. Tal historia viene en "Surat al-Naml", la azora o capítulo "de las hormigas", en ella se muestra lo que ocurrió entre Salomón, rey e hijo de David, con una abubilla:

> *"Wa tafaqqada al-tayra f-qala ma li la arà al-hudhuda am kana mina al-ga'ibin. Lau'adibannahu 'adaban sadidan aw la-adbahannahu aw li-ya'tiyyanni bi-sultanin mubin. Fa-makata gayra ba'idin fa-qala ahattu bi-ma lam tuhit bi-hi wa-yi'tuka min saba'in bi-naba'in yaqin. Inni wayadtu imra'atan tamlikuhum wa-utiyat min kulli say'in wa-laha 'arsun 'azim. Wayadtuha wa-qawmaha yasyidun li-l-samsi min duni Allahi wa-zayyana lahum al-Saytanu a'malahum fa-saddahum 'an al-sabil".*
>
> (Al-Qur'an, s.d., 317)

La traducción de estas aleyas es la siguiente:

> *"Salomón pasó revista a los pájaros y dijo:*
> *¿Cómo es que no veo a la abubilla? ¿o es que está ausente? He de castigarla severamente o degollarla, a menos que me presente, sin falta, una excusa satisfactoria.*
> *No tardó en regresar y dijo:*
> — *Sé algo que tú no sabes, Salomón, y te traigo de los Saba una noticia segura. He averiguado que reina sobre ellos una mujer, quien se ha dado todo y que posee un trono augusto. He averiguado que ella y su pueblo se postran ante el sol, no ante Dios. El Demonio les ha engalanado sus obras a sus propios ojos, y, habiéndoles apartado del camino, no siguen la buena dirección."*
>
> (El Corán, 1979, 457)

Respecto a la influencia de la *Risalat al-Tayr* de al-Gazzali, se nota desde la página 16, que representa a los pájaros cuando están en un apuro, el extranjero los confunde y destruye sus nidos. Estos pensaron en su salvación y emprendieron su viaje. Tal influencia llega a veces hasta el punto de que el autor utiliza las mismas frases de al-Gazali; por ejemplo (pág. 24): — "no debéis morir, no os marchéis, no dejéis vuestras

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

casas.". También las palabras del rey (pág. 33): — "os habéis cansado... yo soy el rey queráis o no, vengáis u os vayáis."

El autor utiliza varios recursos técnicos que tienen un efecto positivo para crear una obra viva y para facilitar su representación, la música, muy expresiva, la luz y el ritmo de las panderetas que acompañan las luchas de los pájaros. También se puede destacar el uso de las canciones, ya que tales canciones sustituyen al coro y van paralelamente con los sucesos y acciones para advertir, llamar la atención o reprochar.

Éste es el texto de una de esas canciones:

> *"¡Oh desgraciados!, hermanos de la realidad... el más afortunado es el que busca su futuro... y el fracasado es el que lo descuida... ¡oh desgraciados! os gustaron estas redes... y os habéis quedado quietos e inmóviles... os gustaron las jaulas... y no habéis buscado la libertad."*
>
> (Qasim, Inédito 2, 19)

Finalmente, la temática y el estilo de la obra son sencillos, y la manera de tratar el tema se acerca un poco al teatro infantil, lo que aumenta la posibilidad de ser representada por niños, debido a la simplicidad y sencillez que presenta, y así enseñarles algunos conceptos y moralidades necesarios para su formación. Esta obra produce también el efecto parecido a una fábula, atrae y enseña a los niños.

5. *Muhakama Al-Rayul Al-Ladi Lam Yuharib* ("Juicio al hombre que no luchó") Mamduh 'Adwan

Esta obra, escrita por el sirio Mamduh 'Adwan ('Adwan, 1972), está inspirada en la historia de la invasión de Bagdad (635 de la H.- 1258 de C.) por los tártaros, encabezados por Hulagu.

La obra se divide en dos actos. El primero se desarrolla en la ciudad iraquí de al-Mawsil, (Mosul), donde se juzga a un hombre llamado Abu al-Sukr al-'Adnani, acusado de no luchar contra los enemigos, de no cumplir con su deber patriótico y vender a los enemigos su sable, recibido en Bagdad de la comisión para Protección de la Patria. Sin embargo, se deduce por los acontecimientos que el acusado entregó su sable a los soldados de su patria, que se lo pidieron cuando viajaba desde Bagdad a al-Mawsil (Mosul). Cuando se le juzga, llega una orden del gobernador militar que ordena trasladar el juzgado y todos los organismos del estado de al-Mawsil a otra ciudad, Hims (Emesa), en Siria, porque el ejército enemigo está avanzando, y el árabe retirándose. Efectivamente, el acusado se traslada a Hims para asistir a su juicio allí.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En el acto segundo, que se desarrolla en Hims, continúa el juicio, añadiendo otra acusación, que es la de abandonar la tierra y dejarla a los enemigos.

Pero nos enteramos a través de algunas escenas retrospectivas, que representan los momentos del abandono, que fue obligado a dejar su tierra por su cuñado 'Abd Allah, el cual testifica contra él. Al final del acto llega otra orden del gobernador militar para trasladar el juzgado y los demás organismos del estado a Damasco y continuar el juicio allí. Y así el cadí manda al guardia que se encargue del acusado y lo lleve a Damasco.

El guardia se enfurece por la injusticia cometida contra el acusado y sobre él mismo, y decide liberarle para que muera por lo menos libre, aunque a manos de los tártaros, creyendo que el verdadero perdedor es el pueblo, es decir, ellos mismos.

La obra termina con un pacto entre ambos en el que se comprometen a combatir los tártaros y todos los enemigos.

Hay varios sables para adornar la sala del juzgado, se los llevan y salen para luchar.

El protagonista, Abu al-Sukr al-'Adnani, es un ejemplo del hombre árabe sencillo y humilde que sufre los problemas cotidianos de la vida, perseguido por las autoridades por negarse a ser un instrumento en sus manos. Es sensato y prudente.

Los acontecimientos de la obra, que toman forma de representación dentro de la representación, aseguran que el protagonista es de los más fieles y patriotas. Es sincero y bondadoso, al contrario de su amigo Abu al-Salim y su cuñado 'Abd Allah, que son dos modelos de seres orgullosos y anárquicos.

Para profundizar en la tragedia, el autor lleva al protagonista a un juicio que no merece. Escuchemos este diálogo:

"Abu al-Sukr: — *No hay ninguna noticia... esto me inquieta.*

'Abd Allah: — *No hay porqué... nuestro ejército ya echará a los invasores.*

Abu al-Salim: — *Ojalá.*

Abu al-Sukr: — *Pero los ejércitos enemigos invadieron Persia y están avanzando hacia nosotros.*

'Abd Allah: — *(Bromeando) — Abu al-Sukr tiene miedo por sí.*

Abu al-Sukr: — *no es tiempo de broma... yo efectivamente tengo miedo de todo.*

Abu al-Salim: — *Y ¿de qué es el miedo? siéntate hombre.*

Abu al-Sukr: — *Me extraña cómo podéis sentaros sin nervios.*

Abu al-Salim: — *¿Qué quieres que hagamos?*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Abu al-Sukr: — *(Se sienta cansado) — no sé, nada, llegará Hulagu a esta ciudad.*

'Abd Allah: — *(Con soberbia y entusiasmo falsos) — ¡maldito y malditos sus ejércitos! Dios les castigará.*

Abu al-Sukr: — *Tenemos que hacer algo.*

Abu al-Salim: — *¿Por ejemplo?*

Abu al-Sukr: — *No sé, cualquier cosa. Tenemos que apoyar a nuestras fuerzas con algo."*

('Adwan, 1972, 14-15)

En cambio, el cuñado 'Abd Allah, es un hombre rendido y cobarde, no defiende a Abu al-Sukr en el juicio para salvarse a sí mismo, e incluso inventa mentiras para hundirle más:

"El fiscal: — *¿Qué influencia tuvo la palabra de Abu al-Sukr sobre ti?*

'Abd Allah: — *En realidad, señor mío, yo estaba triste por él, intenté animarle para que cambiara de opinión.*

El fiscal: — *Bien, cuenta lo que ha pasado entre vosotros.*

'Abd Allah: *(Vacilante y se nota que está mintiendo) — le dije...le dije...le dije... ¡oh Abu al-Sukr! hay que... hay que animarse... y luego le dije: tenemos que animarnos, ¡oh Abu al-Sukr!"*

('Adwan, 1972, 28)

Mientras, el modelo de ciudadano que exige el gobierno, es descrito por el abogado defensor en el juicio diciendo:

"(Refiriéndose a Abu al-Sukr) — Su nombre en el registro de tributos está impoluto, ya que pagó todo lo que le correspondía. Reza cinco veces al día y procuró ir a la Meca como peregrino, pero la necesidad no se lo permitió. Contribuía con su dinero a ayudar a todos los pobres y al ejército.

Además, desde que se hizo adulto fue seguidor de todos los califas que se sucedieron. En el último combate uno de sus hijos murió mártir. Rogamos que se considere este sacrificio... sacrificó a su hijo, su corazón por la patria."

('Adwan, 1972, 31)

El ujier, que desempeña un papel singular en los sucesos, siente que es un instrumento en manos del gobierno y que está obligado, aunque no convencido, a obedecer y hacer su trabajo, un trabajo innoble que va contra su clase. Pero sin darse cuenta descubre y saca a la luz las intenciones del gobierno y su comportamiento, que parlotea orgullosamente del patriotismo. Sabe perfectamente que la mayoría de los asisten-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

tes al juicio no lucharon contra el enemigo, pero la mala suerte de Abu al-Sukr le llevó a manos de la justicia:

> *"El ujier: ... Tenemos que manifestar la alegría siempre y decir que estamos todos dispuestos a luchar, sí, hay entre vosotros espías de los enemigos, tenemos que engañarles para que trasmitan una imagen brillante de nosotros."*
>
> ('Adwan, 1972, 5)

Se dirigía al público del juicio, que simboliza al pueblo, criticándole por su ineficacia, por rendirse y humillarse y desempeñar tan solo el papel de mero espectador y no participar en los acontecimientos. El mismo público que asistió al juicio en Mosul se presenta de nuevo en el juicio en Hims (Emesa):

> *"El ujier: (dirigiendo la palabra al público) — ¡Vosotros otra vez! (riéndose irónicamente) está bien. Yo estoy seguro de que he visto a la mayoría de vosotros en Mosul.*
> *¿Qué os ha traido a Hims? ¡qué verguenza! Camináis siempre en la dirección contraria. ¿Cómo justificáis vuestra llegada aquí...?"*
>
> ('Adwan, 1972, 48)

Lo primero que se observa en esta obra es que si no apareciera el nombre de Hulagu y los tártaros algunas veces, no daría una clara impresión de que trata de personajes, acontecimientos y conceptos puramente contemporáneos, vinculados fuertemente con nuestra vida y circunstancias, y que no tiene en realidad más que una escasa relación con aquella época de la historia, que no es para el autor sino una máscara. La acción coincide plenamente con la situación de la Nación Árabe parcial o globalmente. Por esta razón podemos decir que esta obra no tiene del legado sino la máscara. Entonces hay que tener en cuenta la cuestión palestina y la relación entre la Nación Árabe e Israel.

Hay diálogos que nos representan la situación árabe durante la Guerra de los Seis Días (junio del 1967). Cuando vuelve el soldado Salim, hijo de un amigo del protagonista, Abu al-Sukr, le preguntan su padre y sus amigos por la guerra, y éste contesta:

> *"Salim:* — *No hubo guerra.*
> *Abu al-Sukr:* — *¿Cómo?*
> *Abu Salim:* — *¿Se han reconciliado?*
> *'Abd Allah:* — *No creo... apuesto que Hulagu pagó tributos y volvió para salvarse.*
> *Salim:* — *No... Hulagu triunfó.*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Abu al-Sukr: — *Pero, has dicho que no hubo guerra.*

Salim: — *Hulagu triunfó sin guerra.*

Abu al-Sukr: — *¿Sin guerra?*

Salim: — *Sin guerra.*

Abu Salim: — *Es increíble.*

Salim: — *Esto es lo que pasó.*

Abu Salim: — *Habla bien, hijo mío... ¿qué pasó exactamente?*

Salim: — *Nada... perdimos en una sola batalla la cuarta parte de nuestro ejército y el resto escapó...el ejército de Hulagu está bien armado. Su instrucción y organización son muy altas..."*

('Adwan, 1972, 16-17)

El autor procura también destacar algunos elementos que muestran la situación política del mundo árabe, con algunos detalles. Por ejemplo, destaca el papel de la policía secreta y su innoble conducta, persiguiendo a la gente sencilla, y los medios criminales que utilizan en su trabajo. Vemos que Salim anteriormente trabajaba en este cuerpo y escribía falsos informes de los amigos de su padre y de la gente cercana, justificando esta actividad, diciendo que era un medio de ganarse la vida (pág. 25).

Destaca por otra parte las circunstancias del hombre árabe, derrotado internamente, del que no se espera una victoria sobre el enemigo, mientras viva esta situación. El paisano árabe en opinión del gobierno es un insecto insignificante, que cogió todo tipo de miedos durante su vida. Tiene miedo de la policía, de la policía secreta y los funcionarios, y obedece las órdenes siempre sin protestar. En todo esto, el autor quiere en realidad demostrar que el auténtico derrotado es el gobierno, porque sus armas están dirigidas hacia el pueblo, y las autoridades escapan de una ciudad a otra, temiendo a los enemigos, y al mismo tiempo llevan consigo a un individuo inocente, Abu al-Sukr, para juzgarle como si fuera él la causa de su derrota.

Entre otros elementos que aportan a la obra un aire moderno están los medios y métodos que se utilizan en el juicio para juzgar a aquel hombre sencillo, ya que vemos que el cadí desde el principio, y antes de juzgarle, tiene la sentencia preparada (pág. 10).

Esto es muy parecido a lo que sucede actualmente en los juicios de los presos políticos en muchos países árabes.

Además, las intervenciones y diálogos del fiscal son semejantes a los de las autoridades árabes y también el estilo de las publicaciones oficiales y militares:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"El fiscal: (extiende algunos papeles y lee) — en unos momentos difíciles como estos que atraviesa nuestra nación, enfrentándonos con un enemigo feroz como éste..."

('Adwan, 1972, 32)

Lo mismo se puede decir del comportamiento cruel de la policía, que torturó a Sulayman hasta matarlo, y después pretendió hacer creer que se había suicidado.

Aprovecha el autor una expresión popular conocida que se ha utilizado mucho después de la Guerra de los Seis Días, que es: *Laysat ladayna awamir* "¡no tenemos órdenes!". Esta frase la utilizaban los soldados y oficiales para justificar la derrota echando la culpa a las grandes autoridades que no daban sus órdenes al ejército para conquistar a los enemigos. Y así los soldados y los oficiales en la obra cumplen con su deber sin enterarse de nada ni conocer la realidad de la lucha.

Algunos de los nombres de los personajes son significativos como el protagonista, Abu al-Shukr, y su hijo 'Abd al-Shakur, nombres populares que simbolizan su clase, y son derivados de la raíz "sakara", que significa agradecer, y con esto quizá el autor quiere expresar la intención del gobierno que intenta crear ciudadanos agradecidos, que no tienen derecho a hablar ni protestar. Esto se nota por no permitirle al acusado hablar ni una sola vez, porque cada vez que quería abrir su boca le ordenaban callarse, diciéndole que había un abogado defensor que hablaba en su lugar.

Respecto a la técnica de la obra, se ve que el autor utiliza varios recursos para realizar sus fines y enriquecer la acción, como el teatro dentro del teatro, ya que la acción se desarrollaba entre la sala del juicio y las escenas que representan la vida anterior del protagonista, y esto es útil y enriquecedor.

Otro recurso utilizado para descubrir la corrupción política es el sofisma, por ejemplo; el ujier nos explica al principio de la obra que la mayoría de los asistentes al juicio, al igual que el acusado, no participaron en la lucha contra los enemigos, en cambio, sólo se le juzga a él porque recibió la orden de luchar, mientras los otros no. Esto, sin duda, no convence al espectador y reproduce el odio hacia el gobierno.

El lenguaje es aceptable, periodístico, no llega a ser literario, en ocasiones es expresivo. Quizás porque el tema de la obra está relacionado con lo cotidiano, es por lo que utiliza un lenguaje sencillo. El diálogo es elegante, vivo y a veces fuerte. No hay fragmentos largos y aburridos.

Por último se puede decir que esta obra es interesante y expresiva, que trata un tema importante y actual, y repito que no tiene del pasado más que la máscara.

Una deficiencia pequeña que se puede observar es que la obra, en algunas partes, es directa; por ejemplo, vemos que el ujier desde las primeras páginas empieza a reflejar los comportamientos e intenciones del gobierno de una manera directa, aunque

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

quizá habría sido más lógico y adecuado la representación indirecta de todo esto, de un modo inteligente que pueda el espectador captar a través de los acontecimientos.

Creo que es conveniente concluir este estudio con este significativo diálogo:

"La esposa: *(Después de un rato de silencio) — ¡Abu al-Sukr!*

Abu al-Sukr: — *Sí...*

La esposa: — *¿Entierran a los muertos en la guerra?*

Abu al-Sukr: — *Los vencedores entierran a sus muertos.*

La esposa: — *¿Y nosostros somos vencedores?*

Abu al-Sukr: — *No, querida mía, somos los derrotados.*

La esposa: — *Y ¿por qué los derrotados no entierran a sus muertos?*

Abu al-Sukr: — *Cuando los derrotan, su propia vida es la única cosa en que piensan, y ninguno se atreve a quedarse para enterrar a su amigo.*

La esposa: — *Entonces los soldados no son amigos entre ellos.*

Abu al-Sukr: — *Quizá sea esto lo que se puede notar. Si fuera cada uno de ellos amigo del otro, estaría al lado del cadáver de su amigo defendiéndolo y llevándolo a su pobre familia como nosotros. ¿Sabes lo que puede pasar si hacen esto?*

La esposa: — *¿Qué?*

Abu al-Sukr: *(se pone de pie) — triunfarían... si quisieran los cadáveres de sus muertos, pero no esperemos esto mientras que no quieran la patria."*

('Adwan, 1972, 77-78)

6. *Mugamara Ra's Al-Mamluk Yabir* ("La aventura de la cabeza del esclavo Yabir") Sa'd Allah Wannus

Wannus se sumerge en el patrimonio árabe para elegir el tema de su obra (Wannus, 1977) cuyos sucesos se basan en un cuento de la antigua Bagdad.

Se trata de un conflicto por el poder entre el califa y el visir. El visir pide ayuda a ejércitos extranjeros persas, para acabar con el califa. La obra cuenta también el papel que desempeñó el esclavo Yabir en aquel conflicto. Yabir era un oportunista que quería satisfacer sus intereses y metas de cualquier manera, y que al final paga con su vida, ya que el visir escribe una carta sobre su cabeza rapada para el Rey de los *'Ayam* solicitando ayuda y pidiéndole que matara después a Yabir para que muera con él su secreto.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Este cuento muestra la situación de los pobres y la población en general de Bagdad, de aquella humillada gente durante dichos conflictos. El cuento lo forja Wannus de una manera llamativa y entretenida y lo cuenta el narrador a los clientes del cafetín. Aquí se nota que el autor mezcla el pasado y el presente a propósito. El narrador, "*al-Hakawati*", "autor e imitador", entró a formar parte de la historia árabe. Él cuenta su historia e imita a los protagonistas históricos del cuento. Se afirma que aquellos narradores se desplazaban de un lugar a otro en el Oriente islámico narrando sus cuentos mezclados con estrofas, anécdotas, refranes y canciones.

Por esto Wannus eligió el personaje del narrador para introducirse en la historia, sacando de ella a uno de sus personajes famosos.

Para crear la ilusión histórica adecuada vemos que el narrador, 'Amm Mu'nis, nos lo presenta el autor como si fuera una reliquia histórica, diciendo: "sus movimientos son lentos, su cara es parecida a una hoja del antiguo libro que lleva bajo el brazo. Ante las frías expresiones de su rostro, uno se siente como si fuera una estatua polvorienta de cera". (Wannus, 1977, 50).

A través de los acontecimientos de la obra notamos que se trata de hechos vivos y actuales a pesar de sus raíces históricas. Y a pesar de las insistencias de los clientes para que el narrador les cuente la epopeya de *"al-Zahir Baybars"* [6], él rehusa porque quiere contar relatos de épocas de disturbio e inquietud, y les advierte que todavía no ha llegado el momento para hablarles de la historia del héroe *"al-Zahir Baybars"*, mientras los clientes sienten grandes deseos de oír historias de victoria y heroísmo.

La acción entrelaza el pasado (el cuento), y el presente (el cafetín), por una parte y el escenario por otra. En realidad, se sigue la técnica del teatro dentro del teatro. Los clientes y sus reacciones ante los sucesos del cuento forman una parte importante de lo que el autor quiso decir a los espectadores. Se observa que el cuento, a pesar de su comicidad, no está hecho con ese fin, sino que el autor lo representó en su marco político y sociológico para que el espectador entendiera que los motivos y reacciones de los personajes son producto de ciertas circunstancias que crean y forman sus caracteres.

A través de este cuento nos presenta la situación sociológica con todas sus contradicciones y conflictos, donde luchan los señores por el poder. Mientras los oportunista aprovechan las circunstancias para medrar y realizar sus fines. Y por otro lado el pueblo, que es pasivo, no interviene para cambiar su pésima situación económica y social, excepto el "cuarto Hombre".

---

[6] Baybars I, el Cuarto Sultán mameluco, gobernó entre 1260 y 1277, luchó contra los tártaros en "'*Ayn Yalut*", Palestina, en 1260, y contra los Cruzados (1265-1271), triunfó sobre todos sus enemigos, murió en Damasco.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El esclavo Yabir, a quien no le importan más que sus intereses, quiso aprovechar aquella circunstancia para conseguir sus metas: ser rico y casarse con la odalisca Zumurrud. El califa había cerrado las puertas de Bagdad para impedir que saliera cualquier carta del visir al Rey extranjero, así que a Yabir se le ocurre una idea magnífica. El visir puede escribir la carta sobre su cabeza después de habérsela afeitado, y esperar hasta que le crezca el pelo para poder salir de Bagdad llevando el mensaje. Esta idea agrada al visir y la realiza, prometiendo a Yabir el dinero y la odalisca. Pero Yabir no se dio cuenta de la astucia del visir, que acabó la carta pidiéndole al rey extranjero que matara a Yabir después de haber leído la carta para ocultar el secreto. Así pues, Yabir perderá la vida como consecuencia de su egoísmo.

El contenido de la obra es ideológico, progresista; pone como fin en primer lugar revelar la relación mutua entre el presente y el pasado, entre el cuento y el cafetín, y además vincula el teatro con la conciencia popular.

En esta obra Wannus intentó romper las barreras imaginarias en el teatro y acercar al espectador a la acción teatral, y eso "para superar una forma teatral rígida"... porque todavía el espectador árabe se siente ajeno al teatro, y ha de hacer un esfuerzo especial —esfuerzo cultural— para adaptarse y familiarizarse con esta forma artística. (Wannus, 1977, 45).

Y por esto cada vez que el narrador cuenta los sucesos, entran los actores en escena para representar aquella parte, así como los clientes del cafetín discuten con los actores. Además, para insistir en la ruptura con lo imaginario del teatro, los actores llevan al entrar las piezas de decoración y las colocan en presencia del público.

Y para mantener este ambiente, el autor no deja al espectador echar a volar su imaginación, ya que intenta durante toda la obra recordarle que: todo lo que se representa no es más que eso, una representación, así que cuando un camarero del cafetín lleva la bandeja del café y le impide ver a un cliente, éste le dice: — "aléjate de aquí, Abu Muhammad."

En cuanto a los personajes, el autor perfiló perfectamente sus caracteres y los adaptó magistralmente al papel que desempeñan en la obra. Por ejemplo Yabir aparece desde el comienzo de la obra como un oportunista, no le importa nada más que su provecho y está dispuesto a emprender cualquier empresa para lograr sus objetivos, apuesta a las dos caras de la moneda para quedarse con el triunfo final. Todas aquellas aventuras le llevan lógicamente a un fin que merece: su decapitación. Mientras su amigo el esclavo Mansur es lo contrario, ama la paz y la tranquilidad, teme manifestar su opinión sobre el problema existente o sobre cualquier asunto del gobierno.

Y a pesar de tener Yabir ese carácter que merece una dura condena, vemos que el autor, por el contrario, hace que los otros personajes, los clientes del cafetín, simpati-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

cen con él; así cuando discute con su amigo Mansur sobre la importancia de elegir entre el califa o el visir:

"Yabir: — *Y ¿por qué no?... cada moneda tiene dos caras. Y lo importante es inclinarse en el momento adecuado hacia la cara vencedora."*

(Wannus, 1977, 63)

Aquí vemos que los clientes alaban esta conducta:

"Cliente 1.º: — *¡Es hijo de su tiempo!*
Cliente 2.º: — *Este esclavo es un diablo."*

(Wannus, 1977, 63)

También esta situación se repite (con los clientes) cuando Yabir se va a buscar al visir para mostrarle que puede llevar la carta escrita sobre su cabeza para conseguir dinero y a la odalisca Zumurrud; los clientes le alaban:

"Cliente 1.º: — *¡Qué valiente!*
Cliente 2.º: — *¿Dónde lo encontró?*
Cliente 3.º: — *¡Que Dios lo guarde!... ¡qué inteligencia!*
Cliente1.º: — *Así son los hombres. Uno como él puede cambiar el destino de un país.*
Cliente 2.º: — *Es hijo de su época... os dije cuando lo vi por primera vez que es un hijo de su tiempo..."*

(Wannus, 1977, 107)

Esta simpatía que tienen los clientes por Yabir quizá sea un motivo para que a los espectadores no les caiga simpático, porque los clientes del cafetín son criticados también por su actitud ante circunstancias parecidas a las del cuento.

Destaca "el cuarto hombre" entre los clientes por no someterse como los demás personajes; es un rebelde o casi provocador, que por lo menos pregunta, comenta y explica; y todo esto se justifica si tenemos en cuenta la situación que vivían él y los demás. Quizá por ello no llega a provocar totalmente y se conforma con preguntar, cirticar y comentar, lo que incita al público a rebelarse.

"El cuarto hombre: — *Sí, juro por Dios que pasé un largo tiempo en las cárceles, y a pesar de esto aumentó en mí la convicción de que lo que estáis diciendo no nos conduce a la salvación, nos pudrimos como la basura...*
Corremos inquietos como los perros apaleados, pagamos las consecuencias de desacuerdos de los que no sabemos sus motivos ni su esencia.

(Wannus, 1977, 81)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

— *"A mí no me gusta la vida perra que vivimos. Tampoco me gusta dar mi cabeza como pago en estos desórdenes en los que no tengo nada que ver."*

(Wannus, 1977, 82)

Wannus revivió en su obra tipos populares conocidos, como los clientes del cafetín a los que ha dejado hablar sencillamente y comportarse de una manera natural como en la realidad y en la vida cotidiana. Es un ambiente lleno de vida que manifiesta rasgos y ambientes populares, y todo esto ayuda a crear una fuerte vinculación entre el teatro y el público. También la elección del narrador y su papel, que se traslada entre el presente y el pasado, e impide al espectador sumergirse en los sucesos del cuento y sus ambientes fantásticos para atarle a la realidad. Y el narrador no sólo contaba los acontecimientos, sino que los explicaba y comentaba.

Wannus situó a sus personajes en un marco histórico, fusión equilibrada entre lo tradicional y la vida actual. Los mezcló en un molde, cuyo aspecto es tradicional y su esencia contemporánea. Sin duda tuvo gran éxito al realizar aquella unificación entre las dos partes con mucha habilidad.

Esta obra que escribió Wannus y que se basa en el patrimonio en su tema dramático, puede ser parecida en ciertos puntos a la del escritor iraquí Qasim Muhammad, *Bagdad al-azal bayn al-yidd wa-l-hazal*, "La eterna Bagdad ente la seriedad y la burla".

En esta obra el autor también se inspira para su obra en el *"turat"*, el patrimonio; vemos que las dos obras evocan la imagen del antiguo Bagdad mostrando la situación de la sociedad de entonces con sus contradicciones. El último objetivo de los dramaturgos era, sin duda, revelar las contradicciones y maldades actuales a través del pasado.

Este objetivo es fundamental para Wannus que intenta a través de esta obra, con sus nuevas técnicas, crear un tipo de teatro poco conocido en la literatura árabe, es "*Masrah al-tasyiis*", el teatro "de politización" —según sus propias palabras en el prólogo de la obra (pág. 41)—, y no "*al-Masrah al-siyasi*", el teatro político, porque el primero para él es un diálogo entre dos áreas: la primera es la representación teatral, cuyos personajes intentan dialogar con los espectadores, y la segunda área es el público en la sala quien refleja todos los problemas que vive.

Wannus reconoce que este diálogo es todavía difícil en el teatro árabe, por dos motivos fundamentales: uno, las fuertes barreras que lo condicionan, y otro, la timidez del espectador que le impide mantener este diálogo con los actores.

Por otra parte cabe preguntarse, ¿de qué época histórica habla el narrador "*al-Hakawati*" en su cuento en la obra?, en realidad el narrador cuando habla de la discre-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

pancia entre el califa y el visir dice que en los tiempos antiguos había en Bagdad un califa llamado al-Muqtadir bi-Llah, decimo-octavo califa abasí, que gobernó entre el 908 y el 932, que tenía un visir... Efectivamente, en la época de este califa, según la historia, hubo muchos disturbios; pero aparte de esto el autor no da más noticias para concretar los hechos históricos. Pero el hecho está justificado porque el propósito de Wannus no es hablar del pasado sino del presente, teniendo en cuenta que lo que quiere es crear una obra que denuncie la situación política actual, refugiándose en el pasado; es decir, el pasado no le importa, únicamente lo utiliza como una máscara para tratar su tema principal: la lucha por el poder, la fea realidad de las autoridades que están dispuestas a utilizar cualquier medio para lograr el poder o mantenerlo y la marginación del pueblo árabe.

Respecto al lenguaje utilizado en la obra, se puede observar que es un lenguaje sencillo, mezcla, a veces, entre el árabe puro y el dialecto adoptando la tesis de Tawfiq al-Hakim, que fue el pionero en utilizar este lenguaje "*al-Luga al-talita*", "la tercera lengua", que utilizó este último en algunas de sus obras, como *al-Safqa*, ("El convenio").

Esta mezcla obliga, a veces, a Wannus a no respetar las reglas gramaticales, por ejemplo:

"Zabun 2:	*Sahih .. sift al-yawm abu Ibrahim, wa-ba'at lak salam ma'i.*
Zabun 3:	*Allah yisalmak wi-salmah. ¿Kayf halah?*
Zabun 2:	*Miskin la yazal mahmuman, wa-la ya'rif kayf yudabbir ahwalah".*
"Cliente 2.º:	*— Por cierto... he visto hoy a Abu Ibrahim y te mandó recuerdos.*
Cliente 3.º:	*— Que Dios le guarde a él y a ti. ¿Cómo está?*
Cliente 2.º:	*— El pobre aún está preocupado, y no sabe cómo va a arreglar la situación."*

(Wannus, 1977, 61).

En cuanto al lenguaje del narrador en la obra, podemos decir que es típico y muy representativo de la narración árabe clásica, respetando el clásico comienzo del cuento árabe.

"Kana fi qadim al-zaman wa-salif al-'asr wa-l-awan jalifa fi Bagdad yud'à Sa'ban al-Muqtadir...".

"Había en los tiempos antiguos y las épocas pasadas un califa en Bagdad que se llamaba Sa'ban al-Muqtadir..."

(Wannus, 1977, 62)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Se puede destacar un elemento significativo, el humor, que utiliza el autor frecuentemente para crear un ambiente alegre y vivo:

"Yabir: — *Pero yo no entiendo ¿por qué pareces un pollito sumergido en el agua, todo porque el califa y el visir no están de acuerdo?*

Mansur: — *... La discrepancia ha llegado al colmo.*

Yabir: — *La discrepacia entre un califa y un visir tiene que ser muy fuerte para que sea adecuada a sus personajes."*

(Wannus, 1977, 61)

"Yabir: — *Si uno mata al otro, habrá un puesto libre en Bagdad.*

Mansur: — *¿Y nosotros, has pensado qué nos pasará a nosotros?*

Yabir: — *¿Qué nos va a pasar? nos alejaremos y observaremos la situación.*

Mansur: — *Quizá observemos el infierno antes de esto, ¡por Dios! ¿cómo quieres que observemos una discrepancia entre el califa y el visir?"*

(Wannus, 1977, 62)

El movimiento de la obra es bastante activo y rápido, no causa ningún aburrimiento, utiliza para este fin algunas canciones emitidas por una radio antigua, incluso el autor advierte al director de la representación, en el margen de la página 47 que se podría, si fuera preciso, cambiar las expresiones puestas en árabe clásico por otras en dialecto, e incluso se podría añadir otras expresiones improvisadas durante la representación; todo esto para que fuera una obra espontánea y que la acción fuera contínua, sin interrupciones.

En general, podemos afirmar que *Mugamara ra's al-Mamluk Yabir* es una obra puramente popular; el cafetín, los personajes, los instrumentos, como la *narguila* (pipa turca), la bandeja del té... Todos estos factores llevan a esta obra a un buen grado dramático, y le da una cierta importancia dentro de la creación teatral árabe.

7. *Al-Sultan Al-Ha'ir* ("El Sultán indeciso") Tawfiq Al-Hakim

Es casi imposible estudiar el teatro árabe sin detenerse en la gran figura del dramaturgo Tawfiq al-Hakim. Al-Hakim tiene gran cantidad de obras que tratan temas diversos, y están basadas en el patrimonio cultural, los mitos, la historia, la religión... Una de sus obras más destacadas es: *al-Sultan al-Ha'ir*, ("El sultán indeciso"), (Al-Hakim, 1974). En esta obra, al-Hakim hace uso del patrimonio ára-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

be islámico, y algunos críticos como Raya' al-Naqqas la consideran su obra maestra. (Al-Naqqas, 1971, 8).

La acción de esta obra tiene lugar en Egipto, en los siglos XIII-XIV, durante el reinado de las dinastías de los mamelucos.

Un traficante de esclavos, condenado a pena de muerte, es conducido a la plaza pública para ser ejecutado. El verdugo espera el momento de cumplir con su deber. La ejecución tendrá lugar cuando el almuédano llame a la oración desde la mezquita, al alba. La acusación contra este hombre era haber difundido el rumor de que el sultán era un esclavo que él mismo había vendido al sultán anterior 25 años antes, cuando era un niño, y ya de mayor había heredado el reino. La costumbre en estos casos era ser manumitido antes de ser proclamado sultán, ya que un esclavo no tenía derecho a gobernar a un pueblo libre, pero por alguna razón el sultán anterior no lo había hecho, quizá por olvido, quizá por su muerte repentina.

Para ocultar estos hechos al pueblo, el visir ordena matar a este traficante. Muchas personas intervienen para salvarle de la muerte, una de ellas es una bella mujer que vive al lado de la plaza y tiene mala reputación por recibir hombres en su casa. Cuando llega el almuédano, la mujer le invita a su casa a tomar café para entretenerle y evitar que llame a la oración, intentando salvar así al condenado, ya que la orden era que el verdugo ejecutara al reo tan pronto como oyera la llamada a la oración.

El tabernero también intenta salvar la vida al traficante y le lleva vino al verdugo para que se emborrache y no pueda realizar su trabajo.

En aquel momento pasa el visir con sus colaboradores y se enfurece porque no se han cumplido sus órdenes. Mientras tanto, el condenado ha apelado al sultán quejándose de la injusticia que se comete con él, ya que se le condena sin haber sido juzgado.

El sultán llega a la plaza acompañado del juez supremo que ha de dictar sentencia. Tras informarse del asunto, el sultán consulta con el juez, guardián de la ley, y éste le dice que tiene que ser vendido (el mismo sultán) en subasta pública porque sigue siendo esclavo, y al igual que una mercancía pertenece aún a Hacienda según la ley islámica.

El sultán se queda indeciso, tiene que elegir entre la ley o la fuerza, entre acabar con la vida del condenado para poner fin a todo tipo de rumores o ponerse del lado de la ley con todas sus consecuencias. Por fin, se decide por la ley.

El juez anuncia la subasta para la venta del sultán, pero pone la condición de que el que lo compre deberá firmar dos documentos: uno de compra y otro de manumisión del sultán, ya que sería un acto patriótico.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Comienza la subasta. Uno de los asistentes compra al sultán, firma el documento de compra, pero rehusa firmar el de manumisión alegando que el dinero no es suyo y que él no tiene autorización para firmarlo. Aquí interviene de nuevo el visir, que quiere utilizar la fuerza para poner fin a esa situación y amenaza al comprador con cortarle el cuello si no firma el documento, pero el sultán intercede por él y lo evita.

Después de investigar el asunto, descubren que el dinero es de la bella mujer que había mandado a aquel hombre para que comprara el sultán para ella.

El sultán habla con la mujer galantemente, y la convence de que no puede pertenecerle solamente a ella porque su pueblo le necesita. Por fin la mujer cede con la condición de que el sultán pase una noche con ella en su casa, y al día siguiente ella le liberará cuando el almuédano llame a la oración, al alba.

El sultán acepta la condición, se queda con la mujer, y descubre que es honrada, noble y virtuosa, amante de la poesía y la música, y participa con los hombres en estos encuentros del arte, que es por lo que corren esos rumores sobre su vida.

El juez ordena al almuédano que llame a oración antes de la hora para que el sultán sea liberado cuanto antes. El sultán y la mujer descubren la trampa. El sultán se enfada, pero la mujer decide firmar su manumisión antes de la hora concretada para demostrar así su buena voluntad.

El sultán vuelve a palacio para ocupar su trono de nuevo, tras haber acatado la ley y rechazado la fuerza.

La obra se desarrolla en el marco de la época de los mamelucos. El pueblo estaba alejado de sus gobernantes. El gobierno vivía en un valle y el pueblo estaba situado en otro, pero lo que es más, el pueblo era un simple espectador y no participaba en los asuntos públicos probablemente porque sus gobernantes le eran ajenos.

Al-Hakim se inspiró para esta obra en un hecho histórico sucedido durante el reinado del sultán Ibn Mu'izz al-Din Aybak (1254-1257), cuando el sabio al-'Izz Ibn 'Abd al-Salam se enfrentó con los mamelucos a causa de las injusticias que estos cometían, acusándoles de gobernar sin tener derecho a ello por ser esclavos, y pidiendo al sultán que acatara la ley islámica que les considera propiedad de la Hacienda Pública, de manera que según al-'Izz deberían de ser vendidos y el dinero obtenido pasaría a Hacienda.

En esta obra, el sultán cede ante la ley y la acata hasta sus últimas consecuencias. El sultán es el símbolo de la indecisión entre la fuerza y la ley, entre el uso de las armas, las bombas atómicas y la paz.

Al-Hakim escribió esta obra en París en 1959 inspirándose en el dilema: "para resolver los problemas del mundo, ¿hay que recurrir a la fuerza o a la paz? Los podero-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

sos gobernantes del mundo tienen la bomba atómica en una mano, y toda la legislación sobre derechos humanos en la otra. Por otro lado está la ONU... y todos viven en medio de la confusión y el miedo sin atreverse a tomar una decisión tajante: ¿qué dejan? ¿con qué se quedan?" (Al-Hakim, 1974, Prólogo). Y quizá al-Hakim en su obra tenía la intención de criticar el gobierno de su país en aquella época por los abusos de las leyes.

La idea de esta obra es mucho más profunda e importante, ya que es éste un problema universal, un problema eterno del hombre, que no tiene lugar ni tiempo concreto y es por lo que al-Hakim trató el tema simbólicamente. Eligió unos personajes históricos que hoy día pueden parecer algo raros y extraños, ya que no existe nadie parecido a ellos en nuestro mundo contemporáneo, pero todo esto no es más que un recurso de al-Hakim para tratar, en realidad, un tema serio con gran habilidad y capacidad de expresión.

Al-Hakim no trata un tema en esta obra, sino varios, ya que junto al principal: "la fuerza o la ley", se desarrollan otros temas secundarios como por ejemplo el del poder judicial, las autoridades que lo detentan y cómo éstas pueden falsear o tergiversar las leyes según se avengan a sus intereses. Por ejemplo, cuando el juez decide vender al sultán en subasta pública como propiedad de Hacienda, pone la condición de que se le manumita después de la compra, aunque esto está en franca contradicción con las leyes de compra-venta, pero la condición ha de cumplirse porque es la voluntad del juez. Y de nuevo el juez hace caso omiso de leyes o pactos cuando obliga al almuédano a llamar a oración antes de la hora debida con el propósito de confudir a la mujer y liberar al sultán.

La trama de la obra es entretenida porque provoca en el espectador el deseo de seguirla para conocer su final.

El diálogo está muy cuidado, cosa que no es de extrañar, ya que al-Hakim es uno de los mejores dramaturgos que han existido y tiene una enorme capacidad para manejar el diálogo, llenándolo de situaciones anecdóticas e insólitas. Por ejemplo, se podría mencionar el diálogo entre el condenado a muerte y su verdugo en el cual se llegan a advertir rasgos del absurdo cuando el verdugo le pide al condenado que cante para entretenerle.

"Verdugo: — *¡Cántame algo!*

Condenado: — *¿Que cante?*

Verdugo: — *Sí, ¿por qué no? ¿qué te lo impide?. Tu garganta, gracias a Dios, está libre. No tienes más que soltar tu voz cantando, y así surge una melodía que distrae los oídos. ¡Vamos, canta! ¡Extásiame!*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Condenado: — *Es voluntad de Dios. ¡Dios sea testigo!*

Verdugo: — *¡Vamos, canta!... Déjame oir.*

Condenado: — *¿Piensas que ahora yo pueda tener humor para cantar?"*

(Al-Hakim, 1974, 17)

Se advierte también este carácter jocoso y absurdo en el diálogo entre el tabernero y el zapatero cuando se enteran de la venta del sultán en subasta pública:

"Tabernero: — *Amigo zapatero, hoy el que viene a comprar, viene a comprar al sultán y no tus zapatos.*

Zapatero: — *¿Y por qué no?, quizá haya quien necesite mis zapatos.*

Tabernero: — *¡Calla! ¡No digas más! Parece que no veas lo extraño del asunto y que no entiendas que es algo insólito. ¿Crees tú que todos los días se vende un sultán?...*

Zapatero: — *Escucha, amigo mío, te lo digo sinceramente, aunque tuviera el dinero suficiente no lo compraría, ¡Lo juro!*

Tabernero: — *¿No lo comprarías?*

Zapatero: — *¡En absoluto!*

Tabernero: — *Pues permíteme decirte que eres tonto.*

Zapatero: — *Soy prudente e inteligente. Pero dime, ¡por Dios!, ¿qué haría yo con el sultán en mi local? ¿podría enseñarle este oficio mío?... Claro que no, ¿podría pedirle que me hiciera algún trabajo?... Seguro que no; además, tendría que trabajar incluso el doble para mantenerle, darle de comer y servirle. ¡Eso es lo que pasaría... Compraría una carga, una mercancía de lujo que no puedo permitirme. Mis recursos económicos, amigo mío, no me permiten adquirir joyas.*

Tabernero: — *¡Qué tontería!*

Zapatero: — *¿Y tú, lo comprarías?*

Tabernero: — *Por supuesto.*

Zapatero: — *¿Y qué harías con él?*

Tabernero: — *Muchas cosas, muchísimas, amigo mío. Su asistencia a mi taberna sería suficiente para atraer a toda la ciudad."*

(Al-Hakim, 1974, 84)

Al-Hakim en su obra apoya a la ley y la hace triunfar sobre la fuerza, apoya el bien contra el mal. Trató el asunto dramáticamente y llegó a la siguiente conclusión: "La victoria del bien sobre el mal supone el principio de la catarsis perseguida en la obra". (Aleksandrova, 1981, 197).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"El sultán indeciso" pertenece, según los críticos, al teatro intelectual o mental, *al-masrah al-dihni*, porque incita al conflicto interno, dentro de la mente. En este tipo de teatro destaca el diálogo y el tema tratado, aunque a las obras les falta acción y movimiento, y los personajes no están muy perfilados, no tienen rasgos concretos. De ahí que algunos críticos vieran la dificultad de llevar al escenario las obras de al-Hakim. Pero esta obra, en particular, es considerada como "obra excepcional y rara dentro del teatro de al-Hakim, ya que sus personajes son claros, están perfectamente perfilados, vivos... La acción es como un río caudaloso lleno de rápidos y cascadas. Esta obra es la más adecuada para su representación escénica y la que más éxito puede llegar a tener entre el público de todas las clases". (Al-Naqqas, 1971, 10).

En cuanto al contenido de la obra e idea principal, el autor apoyó totalmente a la ley aunque esta ley está basada en el fraude o la estafa. Quizá algunos críticos acertaron al comentar que "la democracia que defiende el autor es solamente aparente y que al-Hakim la considera una solución aunque incompleta, debido a la indecisión de los gobiernos que siempre se hallan a mitad de camino entre la fuerza y la ley, en una época en la que surge una crisis de libertad en la trayectoria revolucionaria". (Sukri, 1977, 178).

Nos podríamos preguntar qué es lo que aportó esta obra al legado y cultura árabe y la respuesta sería sin duda la riqueza del tema, ya que es un tema puramente "intelectual", y vivo a lo largo de la historia. Todo esto es lo que le confiere una importancia especial. "En esta obra cada expresión, cada situación, cada personaje se convierte en un símbolo que encarna las realidades más profundas y amargas de la vida". (Nasati, 1974, VII, 195).

La idea principal está reflejada en la obra de manera simbólica y trasciende a sus personajes y caracteres porque no es un problema circunscrito a un tiempo o a un lugar concreto sino general y común, es símbolo de un problema humano universal.

Además el autor piensa que "cualquier obra de teatro respetable tiene que tener una base intelectual" (Al-Hakim, 1982, 110), esto es, ideológica o filosófica. Trata un tema humano importante mediante una construcción dramática perfecta caracterizada también por las situaciones cómicas y el efecto "sorpresa".

En cuanto a la estructura interna de la obra, el autor elige como marco histórico una época en el antiguo Oriente para luego sobrepasar todo límite de lugar y tiempo. Algunos críticos opinan que "la obra no se puede encuadrar en el género de teatro histórico ya que no existe relación directa entre el ambiente representado en la obra y lo que fue realmente la época de los mamelucos. El aire oriental con que está revestida la obra, según ellos, no es más que un medio artístico y los sucesos relatados en la misma son totalmente imaginarios y carecen de fidelidad histórica" (Musà, 1965).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Algunos personajes de esta obra están poco detallados, y su carácter muy poco perfilado. Por ejemplo, lo único que se sabe del visir es que es un ayudante del sultán, los rasgos de su carácter son generales, parece un personaje contemporáneo, su comportamiento es de marcado extremismo: conspira para ocultar la verdad (mediante la ejecución del traficante), y conspira de nuevo cuando acusa de espionaje a la bella mujer, provocando así la animadversión general hacia ella.

El juez, que representa a la ley, solamente la aplica bajo unas formas rígidas y a pesar de eso no vacila en tergiversarla y engañar a los demás cuando lo considera necesario.

El pueblo está representado en la obra por las figuras del tabernero y el zapatero, cuya única preocupación es su trabajo y su vida cotidiana. El sultán para ellos es, en aquella situación, una joya, un lujo o un tema divertido.

El principal personaje de la obra es el sultán. El es una persona íntegra que elige un camino y lo sigue sin vacilar a pesar de las dificultades que encuentra y a pesar de su dureza. Rehúsa confabularse con el visir y rechaza las intrigas del juez. El sultán aquí encarna no sólo la figura del gobernante sino al ser humano en toda su pureza, justicia, sinceridad y rectitud. Es un hombre con una voluntad fuerte al que no asusta conocer su difícil situación ante la ley sino que la afronta con valentía y con rectitud, sin vacilación, consiguiendo por fin su libertad enriquecida además con las experiencias adquiridas durante esta aventura.

El segundo personaje en importancia es el de la bella mujer. Una mujer virtuosa sobre la que corren falsos rumores a los que ella no presta oídos. Desempeña el papel fundamental en la obra al salvar al traficante y liberar al sultán.

En fin se puede apreciar que la calidad de dramaturgo de al-Hakim es, sin duda, excelente. Esto se pone de relieve en su habilidad para crear los diálogos y adornar la obra con situaciones humorísticas e intrigantes.

8. *Muhakama Fi Nisabur* ("Juicio en Nisapur") 'Abd Al-Wahhab Al-Bayati

Al-Bayati, poeta iraquí, en su única obra teatral (Al-Bayati, 1973), toma como protagonista a 'Umar al-Jayyam (Omar Khayyam), poeta persa y filósofo revolucionario que luchó contra los cánones establecidos y prejuicios sociales rehusando someterse al sistema propuesto por la sociedad y el gobierno.

El primer acto de la obra se desarrolla en un tribunal, donde se juzga a al-Jayyam en presencia de las autoridades: los jefes de los departamentos de filosofía y teología

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

de la Universidad, jueces, muftíes (personas de la máxima competencia moral en el Islam, sus opiniones se siguen en materia de legislación), y al-Gazzali (célebre místico y reformista musulmán, 1058-1111).

Los cargos contra al-Jayyam son impiedad y herejía por escribir libros de acuerdo con las teorías de los griegos. También se le acusa de haber inducido al anterior sultán, Malik Sah[7], a abandonar el calendario islámico y a sustituirlo por otro basado en herejías, de situar su lugar de investigación cerca de un cementerio, lo cual consideran un sacrilegio, y de otros muchos delitos.

El Tribunal enumera los cargos contra al-Jayyam, pero éste no atiende; está abstraído recordando su infancia: a Rahim, su amigo de la niñez, y a Yasmin, la hija del librero.

Los testigos contra al-Jayyam son muchos, y todos le acusan de ateísmo y herejía por algunas poesías y cuartetas que había escrito, pero él sigue ensimismado, sin deseos de defenderse.

Por fin el juez dicta sentencia: que se prohiban los libros de al-Jayyam en las escuelas, que todos los libros suyos que se encuentren sean quemados, que se confisque "La casa de las estrellas", que era el lugar donde realizaba sus investigaciones de astronomía, y que se le expulse de Nisapur.

Aparece el fantasma de Hasan al-Sabah e instiga a al-Jayyam para que le ayude y adopte una postura rebelde contra el gobierno para poder salvarse. Hasan al-Sabah cree que el camino de la salvación consiste en destruir, asesinar y esparcir la semilla de la corrupción para conseguir un cambio en la situación y llegar así a buenos fines para la humanidad. Pero al-Jayyam rehúsa colaborar con él, porque cree que la violencia sólo engendra violencia, y considera que los pueblos pueden obtener sus derechos por otros medios: la cultura, el amor y el esfuerzo constante.

El segundo acto se desarrolla en una taberna. Al-Jayyam está con un alfarero y la hija de éste, una joven muchacha. Al-Jayyam pide a la muchacha que le cante alguna de esas canciones que avivan y estremecen los sentimientos, pero la muchacha no conoce este tipo de canciones, aunque desea aprenderlas y cantarlas para ella misma y para los demás. La muchacha aprendió mucho aquella noche, se enriqueció mientras al-Jayyam perdía mucho de sí mismo, perdió aquella energía que iluminaba el camino de los demás. ¿Cómo iba a caminar entonces?...

Al-Jayyam declara que su juicio había comenzado mucho antes, cuando murieron sus amigos de infancia: Rahim, que murió de un golpe de sable, y Yasmin, que murió

---

[7] Malik Sah I (1055-1092), el tercer sultán de los selyuquíes, Bagdad era la sede de su gobierno.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

durante una epidemia; y le dice a la joven que este juicio no terminará hasta su muerte. Tras estas palabras la muchacha le reconoce. El alfarero desconfía de él, sospecha que pueda ser un espía del sultán o un loco y le ofrece más vino para que se calle.

En ese momento entran Aixa, la criada y amante de al-Jayyam, e Ishaq, su criado. Aixa le cuenta lo que ha sido de su casa, de sus libros, le dice que su nombre es ridiculizado, que se eliminó el uso del calendario que él había inventado y se volvió al antiguo.

Aixa se lamenta de su propia situación en la ciudad porque las mujeres la insultan a causa de él. Para compensarlos, al-Jayyam les cede a ella y a Ishaq todos sus bienes, oro y plata; pide al alfarero que actúe como testigo de la donación ante el Muftí de Nisapur. Es entonces cuando el alfarero le reconoce.

Todos se marchan a Nisapur excepto la muchacha de la taberna y al-Jayyam, que decide irse con la caravana que va a Alepo.

Él confiesa que es un luchador derrotado pero nunca desesperanzado, ya que ha visto a través de la oscuridad de su derrota la aurora de la victoria de la humanidad.

El tercer acto comienza con una escena de la caravana con la que al-Jayyam se dirige a Alepo. Al-Jayyam, que trabaja como vigilante de la caravana, está sentado a la entrada de una posada atizando la lumbre, vestido con harapos. Se le acerca un jinete que lleva una carta del Califa de El Cairo, pregunta por al-Jayyam porque quiere que le acompañe a El Cairo para adivinar el futuro del Califa.

Cuando se identifica, el jinete al principio no cree que sea él. Al-Jayyam rehúsa la invitación del Califa y sigue sumido en sus meditaciones y soliloquios. En ese momento se le aparece nuevamente el fantasma de Hasan al-Sabah, le ofrece otra oportunidad para conseguir el trono del mundo, pero al-Jayyam le rechaza de nuevo porque sus caminos son opuestos. Al-Jayyam se niega a ser el instrumento de los viles propósitos de Hasan. Para Hasan el fin justifica los medios, e intenta conseguir sus propósitos a cualquier precio, mientras que al-Jayyam considera que los medios han de ser nobles y limpios al igual que el fin a conseguir.

El fantasma de Hasan al-Sabah se empeña en aparecerse e invitar a al-Jayyam a iniciar una revolución, a pesar de que no es aún el momento propicio para ello. Al-Jayyam cree que hay que esperar, cree que el revolucionario no debe arriesgar su vida y la de los demás para nada, y que la revolución exige larga preparación y espera.

Él cree que el cambio se producirá algún día porque ve el brillo de su estrella a través de los numerosos obstáculos.

Al-Jayyam sabe que es un soldado derrotado en una de las primeras batallas por la libertad, pero no pierde nunca la fe en el triunfo de la Humanidad en la batalla final.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En el desierto con esas condiciones de vida tan duras, trabajando como vigilante de la caravana, al-Jayyam no consiguió dormir durante varios días hasta que por fin cae muerto. Le entierran allí mismo, en el desierto... Ni siquiera había recibido su paga de vigilante de la caravana.

Los personajes principales de la obra:

1. *Al-Jayyam*

Esta obra tiene como protagonista principal a al-Jayyam que fue uno de los grandes genios de Oriente. Nacido en Nisapur a mediados del siglo V de la Hégira, murió a principios del siglo VI (¿? - 1132). Fue un hombre de agudo talento, pesimista, rebelde y revolucionario, que rechazó muchas de las reglas y costumbres de su época. Escribió famosas cuartetas que están traducidas a muchos idiomas.

En su época era también famoso por enseñar filosofía en Nisapur, pero las doctrinas filosóficas que enseñaba resultaban extrañas en aquel tiempo y fue por estas ideas por lo que se le acusó de ateo.

Vivió una época turbulenta, en la que tuvieron lugar sucesos importantes, como las Cruzadas, el resurgimiento de los "Asesinos" (al-Hassasin, levantamiento general de los ismailíes contra el poder selyuquí), dirigido por Hasan al-Sabah, que fue compañero de estudios de al-Jayyam y Nizam al- Mulk[8].

Este levantamiento intentó por medio de propaganda y la fuerza obligar a la gente a creer en sus ideas. Muchos sabios se opusieron a ellos demostrando la inutilidad y esterilidad del levantamiento. Algunos escribieron libros para difamarlo, al-Gazzali escribió *Fada'ih al-Batiniyya* ("Los escándalos del Batiniyya")[9]. Según los investigadores, las ideas de los "Asesinos" afectaron a al-Jayyam parcialmente.

> *"El "al-Jayyam" de al-Bayati no es el al-Jayyam de la realidad y de la historia; el de la obra, según Yalal al-'Asri, autor del prólogo, es "Jayyam del drama y del arte, del conflicto entre la verdad y la falsedad, entre la faz y la máscara, entre el hombre y todo lo que está contra el hombre".*
>
> (Al-Bayati, 1973, 13)

---

[8] Nizam al-Mulk (1018-1092), valí de Jurasan, luego visir de los selyúcidas, lo mataron los "asesinos" (al-Hassasin).

[9] Batiniyya: Nombre dado, especialmente a los ismailíes en época medieval. Por su énfasis en el *batin*, en el sentido interno escondido tras el sentido literal de los términos de los textos sagrados.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Al-Bayati presenta a al-Jayyam según su punto de vista, y no como era en la realidad. Lo convirtió casi en un mito, ya que era la materia prima adecuada para construir su obra.

Los investigadores nunca han estado de acuerdo sobre al-Jayyam, unos lo consideran una persona materialista, atea, lujuriosa e imprudente, otros lo consideran como un místico, cantando la belleza de Dios y el amor divino y santo, otros lo ven como un sospechoso de todo y pesimista. Todos los investigadores se basaron en sus cuartetas y sus dichos.

En la obra, desde el principio al-Jayyam se ve en su rebeldía y despreocupación por los miembros del jurado, está preocupado por sus meditaciones, recuerdos y monólogos, los recuerdos de la infancia, con Rahim y Yasmin. Son símbolos que indican la pureza e inocencia de que carece este mundo. Entra vestido de blanco, signo de luto, por la muerte del sultán anterior, Malik Sah, el joven que utilizó el calendario de al-Jayyam y le ofreció las condiciones para sus investigaciones y sus estudios.

El protagonista mantiene su postura durante un largo tiempo en el primer acto. Está airado, molesto, rencoroso hacia aquellos miembros del jurado, con sus caras grises. Se nota en él la profundidad de la tragedia, se comporta de forma descuidada, ni siquiera se molesta en defenderse.

Efectivamente, el Maestro de religión se enfurece por su silencio y les dice a los miembros que el silencio de al-Jayyam es otra prueba de su desprecio hacia todas las cosas.

El nudo principal de la obra es el juicio de al-Jayyam y su enfrentamiento con los jueces y otros miembros del tribunal, que son los representantes de los gobiernos en todos los tiempos y que en muchas ocasiones detienen a los sabios, filósofos y artistas con acusaciones falsas para justificar su condena y matarlos, y mantener así sus decadentes tronos. Ellos, según al-Jayyam, son lobos rabiosos y con sus manos leprosas rasgan el libro de Euclides y destrozan las columnas de la ciencia y la sabiduría.

Cuando al-Jayyam habla por primera vez en la obra, se expresa con pocas palabras. El profesor de la Universidad le acusa de herejía a causa de una cuarteta que al-Jayyam niega ser suya.

Y cuando lo condenan al destierro, reflexiona friamente: — "¿Hasta cuándo?."

Al-Jayyam se ve también deprimido, tratado injustamente como miles y miles de atormentados. A pesar de la amargura, del fracaso, no pierde la ilusión por la libertad y el final de los tiranos:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

— *"Yo veo con los ojos del más allá, en el infinito, una estrella que la Humanidad ha de esperar mucho tiempo, pero que un día lucirá llenando con su claridad la Tierra.*

Y desde lo más profundo de mi ser rezo por ese día, no por mí, que no soy sino un desterrado fantasma mortal, sino por estos desgraciados que durante tanto tiempo han esperado en vano. Yo he luchado en una batalla perdida. Pero las próximas que entable la Humanidad contra sus enemigos no tendrán fin."

(Al-Bayati, 1981, 38)[10]

Muchos investigadores creen que al-Jayyam era lujurioso y promiscuo, pero al-Bayati en su obra lo presenta refugiado en la bebida después de haberse alejado de la religión y la ciencia sin otra alternativa.

"Hoy he repudiado a la religión y a la ciencia, me he desposado con la hija de la viña."

(Al-Bayati, 1981, 42)

El protagonista se rebeló contra la religión, no estaba convencido de ella al igual que no lo estaba de la historia. Cuando el alfarero le advierte sobre la oración del almuédano desde su alminar, al-Jayyam le contesta criticando la religión:

"Alfarero: *(Abriendo los ojos, cargados de sueño) — Dejad de hablar, señor; el almuédano llama a la oración desde el alminar.*

Al-Jayyam: *— No le hagas caso. Te llama a un abismo escondido en su alminar. ¡Cuidado con él! "*

(Al-Bayati, 1981, 45)

Mantiene al-Jayyam su postura sobre los gobiernos y las autoridades a lo largo de la obra, no cede ante las ofertas de los gobernadores. Cuando viajaba en una caravana hacia Alepo, desterrado de Nisapur, le llega una carta del califa de El Cairo invitándole a la corte de esta ciudad para que le adivine su futuro; al-Jayyam rechaza, a pesar de su dura situación, porque piensa que los gobernadores son iguales en su injusticia y gobernar es un juego repetido diariamente.

— *"... Veo con los ojos de la imaginación a los nuevos peones y al rey: el nuevo juego está en El Cairo, y espera así la última jugada... (se pone de pie) Así como a diario sucede: el Shah ha muerto."*

(Al-Bayati, 1981, 61)

---

[10] Todas las citas son de la versión española, *Juicio en Nisapur*, 'Abd al-Wahhab al-Bayati, traducción: Carmen Ruiz Bravo. Encuentro Ediciones, Madrid, 1981.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Además la carta del califa no le despierta curiosidad ni le entusiasma, sino que al contrario, reflexiona negativamente. Sin abrir la carta sabe su cotenido que ni le agrada ni le alegra:

— *"Sí, conozco su contenido como conozco el frío de ese gris y macilento amanecer."*

(Al-Bayati, 1981, 63)

Se pueden notar en las palabras de al-Jayyam rasgos de su filosofía y pensamiento, vemos símbolos significativos que expresan su punto de vista sobre la vida y los acontecimientos. Cuando le pregunta un comerciante por el destino de la caravana al-Jayyam contesta:

"Comerciante: — *Caballero, ¿hacia dónde marcha la caravana?*
Al-Jayyam: — *¡La caravana marcha en la misma dirección que la noche!...*
Comerciante: *(Sonriendo) — ¿A dónde va esa?*
Al-Jayyam: *(Pasa una mano fatigada sobre los ojos) — Hacia cualquier sitio."*

(Al-Bayati, 1981, 65)

La caravana perdida simboliza la caravana humana que no conoce su destino.

Y por último, al-Jayyam aparece como un sabio que sigue la lógica y no acepta los caminos sangrientos ni la violencia para solucionar los problemas. Por esto, está contra Hasan al-Sabah, que sigue un camino diferente, y rechaza sus ofertas infernales dirigidas hacia la destrucción y la matanza.

Al-Jayyam piensa que la revolución y el cambio hay que prepararlos en circunstancias adecuadas, si no, no traen más que la ruina, y "el que cultiva la tempestad, tempestad cosecha". Él también desprecia todo engaño, lo critica y piensa que es una droga que acaba con la razón. Piensa que los seguidores de Hasan lo ven como un santo porque lo miran a través del humo del *Hasis* (la droga) que les daba. Y cada dueño "droga" a sus seguidores a su manera.

Al-Jayyam está seguro de que todo lo que dicen los religiosos sobre el Paraíso y el Infierno es droga y también lo es lo que dicen los políticos y los líderes de la falsa justicia. Y todos ellos son los responsables de la ruina y la anarquía del mundo.

2. *Hasan al-Sabah*

Según la historia, Hasan al-Sabah y al-Jayyam fueron amigos y condiscípulos. Al-Hasan es conocido como el líder de *al-Hassasiyin,* grupo extremista chiíta. Era un líder decidido y ambicioso.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En la obra, al-Hasan es un hombre oportunista que no vacila en usar cualquier medio para lograr su fin, el poder, y es el antagonista de al-Jayyam por eso, el desacuerdo entre los dos era grande y el conflicto fuerte. El intenta varias veces convencer a al-Jayyam para que le ayude en la realización de la revolución y el cambio del gobierno.

En su opinión, al-Jayyam es el que piensa y él es la mano que ejecuta los planes. Cree que la ciencia sin la fuerza es inútil y la única manera para acabar con el árbol putrefacto del gobierno es arrancarlo de raíz y tirarlo al fuego. Así, Hasan es el símbolo del poder, la fuerza ciega que no se preocupa más que de sus propósitos:

> — *"... Destruir es el único juego infernal con el que la Humanidad podría curarse de su miseria. ¡Destruir! ¡Asesinar! ¡Sembrar simientes de corrupción esperando una próxima cosecha humana, una negra primavera en la que ya no muera la gente gratuitamente!... "*
>
> (Al-Bayati, 1981, 38)

Al-Hasan es insistente en sus ideas, no cede a pesar de que al-Jayyam rechaza sus proposiciones que aquél quiere lograr a través de un camino de sangre y fuego.

Los otros personajes son secundarios. Según la historia, al-Jayyam era un rebelde contra la religión, la ciencia clásica y el poder, elementos simbolizados en otros personajes que condenaban sin excepción a al-Jayyam. El juez de Jueces representa el poder y él condena a al-Jayyam; lo destierra y ordena quemar sus libros.

El Maestro de religión simboliza el poder religioso, acusa a al-Jayyam de incredulidad y herejía.

El profesor de la Universidad ejerce el poder de la ciencia, él también acusó a al-Jayyam.

Aparece otro personaje, al-Gazzali, el célebre sabio musulmán, que desempeñó en la obra un papel de poca importancia. La historia habla de que "al-Gazzali y al-Jayyam eran contemporáneos, se encontraron en Bagdad y hablaron de temas científicos". (Al-Sarraf, 1931, 80).

Al-Gazzali era místico, odiaba la filosofía y a los filósofos. En el juicio, murmura algunas palabras diciendo que al-Jayyam practicó la magia en Isfahan (Ispahan) a la manera de los herejes, y así desobedeció las enseñanzas de Nizam al-Mulk:

> — *"Yo he oído que te apartaste de las enseñanzas de Nizam al-Mulk —a quien Dios tenga en su seno—, y que practicaste la magia en Ispahan, como los infieles."*
>
> (Al-Bayati, 1981, 32)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Hay otros dos personajes de cierta importancia en la obra: el alfarero y la muchacha, que entablan un diálogo con al-Jayyam en el que éste revela algunas ideas sobre su filosofía.

El alfarero es además el tabernero, dueño del vino que conquistó a al-Jayyam.

La muchacha simboliza el arte. Al-Jayyam le pidió a ésta que le cantara algunas canciones. Además al-Jayyam dedicó algún tiempo a hablarles, adoptando una actitud diferente a la que tenía ante el Tribunal.

Hay un doble conflicto en la obra; el primero es el que surge entre al-Jayyam y el poder injusto y tirano que impide la luz del sol y destruye los candiles que alumbran los caminos.

Pero este conflicto es relativamente débil porque al-Jayyam era bastante indiferente hacia sus enemigos y se negaba a enfrentarse con ellos.

Mientras que el otro conflicto, mucho más potente, es el que se da entre al-Jayyam y Hasan al-Sabah, entre el poder de la paz y el de la fuerza, entre la lógica y la prudencia, por un lado, y la violencia y la crueldad por otro.

Hasan intenta instigar, "tentar" a al-Jayyam varias veces, pero éste lo rechaza.

Hay otro conflicto entre la ciencia y la religión, pero no sobresale en la obra. Este problema es muy antiguo y por él fueron muchos los sabios pensadores y filósofos sacrificados a lo largo de la historia. Algunos de ellos fueron asesinados, otros torturados y a otros los desterraron. Al-Jayyam, como otros sabios propuso nuevas teorías científicas opuestas a la religión parcial o totalmente. Y en esto las autoridades siempre encuentran un motivo para maltratar a los sabios.

Oponían las ideas religiosas anquilosadas frente a la ciencia y los inventos, y todo en nombre de la religión. Al-Jayyam fue uno de los que sufrió esta conducta. El quiso rebelarse contra aquellas reglas y leyes de una manera u otra, fue un conflicto que lo torturó y lo fatigó.

Al-Bayati refleja notablemente el problema destacando sus dimensiones más importantes en la obra. Ha dejado muy claro lo que bullía en el propio al-Jayyam; los recuerdos de infancia, el dolor y malestar por las circunstancias políticas. Todo esto enriquece los sucesos de la obra y ahonda la tragedia que vive el protagonista. Por otro lado el autor destaca los acontecimientos que rodearon a al-Jayyam a través de otros personajes que vivieron el conflicto.

Al-Bayati trata su obra dramáticamente, de manera semejante al teatro épico de Brecht. Escribió la obra en forma de juicio, tratando, como otros autores, de acostum-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

brar al público a enfrentarse con las cuestiones y de despertar en ellos la capacidad de observar y adoptar una postura adecuada ante los problemas.

El público no puede permanecer pasivo, sino que debe ser un público activo que participe y juzgue las situaciones para descubrir por sí mismos el mensaje contenido en la obra.

Al contrario del teatro aristotélico que tenía la catarsis como fin para la tragedia e intentaba incitar el miedo y la compasión del público, el teatro épico provoca a aquél a tomar decisiones después de conocer la realidad de los sucesos. Así el público en esta obra es incitado a decidir, en cada paso, a favor de al-Jayyam o contra él. La obra crea en el público el deseo de rebeldía contra la maldad, contra la vida y pensamiento cristalizados de las autoridades gubernamentales, religiosas y científicas.

> *"Y por esto al-Bayati no nos presentó a su protagonista al-Jayyam como un personaje real que vive en el escenario, sino que es una cuestión mental que provoca al espectador a tomar una decisión y postura concreta".*
>
> (Al-Bayati, 1973, 18 "prólogo")

El autor trata el tema al igual que muchas obras del dramaturgo egipcio Tawfiq al-Hakim, que propone cuestiones mentales en sus obras e incita el conflicto interior.

Ahora, con pleno derecho, preguntamos: ¿por qué al-Bayati eligió a al-Jayyam como tema de su obra?

Al-Jayyam es para al-Bayati su inspirador, que le da una energía creadora, también se refugia en él hablándole de sus quejas. Además, al-Jayyam y sus rebeldías contra la sociedad atraen a al-Bayati para hablar por su lengua y expresarse tratando las circunstancias contemporáneas; o mejor dicho, al-Bayati utiliza a al-Jayyam como una máscara aunque en varias situaciones en esta obra o en su poesía se unen los dos, histórica e idealmente.

A través de la vida de al-Jayyam, al-Bayati crea un vínculo entre el presente y el patrimonio árabe antiguo, convocando a al-Jayyam a la actualidad.

El autor es fiel a la historia porque reserva los rasgos principales de al-Jayyam excepto algunos pequeños cambios que introdujo sobre su vida y su persona. Utiliza algunas de sus cuartetas para enriquecer la obra, para apoyar los sucesos y hacerlos más expresivos.

Además, al-Bayati eligió a al-Jayyam porque la vida de este último era un grito de protesta por la injusticia social. El autor ve una gran semejanza entre la época de al-Jayyam y la suya.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Necesita un "al-Jayyam", o varios, que logren lo que no pudo lograr el propio al-Jayyam, como era revelar "el juego" de los gobiernos: acallar la voz de la Justicia y de la Verdad. Aquellos condenaron a al-Jayyam, lo desterraron, quemaron sus libros y destruyeron su casa de investigaciones sin un juicio verdadero. Aquellos verdugos encontraron muchos testigos incitados fácilmente por el gobierno como perros de caza contra al-Jayyam.

Actualmente el mundo árabe atraviesa una crisis general, especialmente política que lleva al destierro y al asesinato de muchos "al-Jayyames", a la destrucción de libros, etc. Así no nos extraña la elección de al-Bayati.

Por otro lado, es evidente que nuestro mundo carece de Paz, sueño que acaricia los sentimientos de escritores, filósofos y artistas de todo el mundo. Al-Jayyam izó la bandera de la Humanidad y la Paz, no aceptó las llamadas de la destrucción y el asesinato.

Sabemos también que al-Jayyam fue un poeta, filósofo y artista y sabemos que, generalmente, los artistas que no ponen su arte al servicio de los gobiernos, son perseguidos y ven restringida su libertad.

Esto pasó con al-Jayyam como pasa con miles de artistas en todo el mundo, en todas las épocas.

Al-Bayati advierte al público a través de al-Jayyam de lo que pasó y pasa siempre con los pensadores: desde al-Hallay[11], acusado por incredulidad, condenado por provocar al pueblo contra el poder, al cual mataron y quemaron, esparciendo sus restos mortales en el agua del Tigris; pasando por al-Ma'arri[12], hasta el día de hoy, que encontramos miles de ellos encarcelados y perseguidos por sus creencias.

Al-Bayati hermana aquellas épocas con la suya propia destacando la vida trágica de al-Jayyam que se rebeló, pero fracasó y lo desterraron; y ésta es la tragedia de nuestra época, de nuestros poetas y escritores y precisamente la propia experiencia de al-Bayati, que pasó largo tiempo en el destierro.

El lenguaje de la obra es prosa poética porque el espíritu de la poesía lo domina claramente, es un estilo expresivo y elocuente; he aquí algunos ejemplos:

> — *"La piedra lapislázuli caída del cielo; y Rahim, Yasmin, yo y la infancia, perdidos a través de una noche de alfanjes y cenagosos ríos de silencio."*
>
> (Al-Bayati, 1981, 29)

---

[11] Al-Hallay: (m.922 d.C.) Filósofo y sufí, nació en Persia y murió en Bagdad. (Este personaje es tratado de forma exhaustiva más adelante).

[12] Al-Maarri: (973-1057 d.C.) Poeta y pensador que nació en Maarra al-Numan (Siria). Perdió su vista a los cuatro años y vivió alejado de la sociedad y se conocía por su carácter muy pesimista. Entre sus obras destacan: *Siqt al-Zind*, *Al-Lizumiyyat* y *Risala al-Gufran*.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

— *"¡Oh infancia perdida! ¡Gotas -violeta de lluvia que caen sobre los zocos y mezquitas de Nisapur! La muerte es la otra cara de la vida."*

(Al-Bayati, 1981, 30)

El autor se expresa con un estilo que concentra la expresión y condensa las ideas, y no es nada extraño porque al-Bayati, el poeta, escribe de al-Jayyam, el poeta, que vivió una experiencia especial y dura.

El lenguaje de al-Jayyam en la obra es notablemente elocuente y escueto, es un lenguaje de reflexiones y monólogos, de un poeta y filósofo que medita las cosas y recuerda los sucesos, así que al-Bayati se alejó de las expresiones demasiado directas.

Hay que añadir que al-Jayyam es personaje principal en la obra general de al-Bayati, incluso en su poesía, ya que este personaje sale en varios divanes suyos, y es eje de varios poemas, por ejemplo: el diván *El que viene y no viene*[13]. Y un poema que se titula: *"El hombre que estaba cantando"*, del diván *Versos en el destierro*.

Este personaje, junto a otros como Lorca simbolizan al revolucionario profético y pacífico que se impone al dolor y a la muerte, que nunca destruye, que es personaje fecundo. Son como semillas, crecen, florecen y dan los mejores frutos.

Son, en resumen, "seres de muerte revolucionaria y germinal, semilleros fecundos, que pueden madurar en el espléndido fruto de un nuevo más hermoso nacimiento, de una vida nueva y más sublime: Jesucristo, Aixa, la legendaria enamorada de Omar al-Jayyam... más que personajes, símbolos, mitos..." (Martínez Montávez, 1977, 49-50).

9. *Bab Al-Futuh* ("Puerta de victorias") Mahmud Diyab

Mahmud Diyab, dramaturgo egipcio, publicó su obra *Bab al-Futuh*, ("Puerta de aperturas") en 1971(Diyab, 1974).

Consta de tres actos. El tema principal de la obra es un asunto preocupante para los intelectuales y escritores y se puede resumir en esta pregunta: ¿hasta que punto la historia escrita es verdad?, teniendo en cuenta que la historia, en la mayoría de los casos, es escrita por los historiadores oficiales y los que giran en torno al poder.

Y éstos, naturalmente, escriben sobre los reyes, sultanes y príncipes considerándoles como héroes y de origen divino, olvidándose de los verdaderos héroes, que son las gentes del pueblo. Este concepto nos acerca al pensador español Unamuno, que lo

[13] Traducido al español por Federico Arbós y publicado por la editorial Ayuso, Madrid.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

denominaba "intrahistoria". En uno de sus ensayos dice: "Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del "presente momento histórico", no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizada así, es como una capa dura no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna... Esa vida intrahistórica, silenciosa y cotidiana como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición engañosa que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras". (Unamuno, 1952, 27-28).

Éste es el tema fundamental de *Bab al-Futuh*, aunque destaca otro tema, de menor importancia que se puede resumir en que la verdadera victoria no se consigue sólo por la fuerza, sino que esta fuerza debe ser acompañada de una ideología verdadera o pensamiento noble para alcanzar la justicia y los valores humanos.

El autor eligió para su tema un marco histórico, ya que los sucesos de la obra se basan en hechos históricos reales como la batalla de Hittin, mantenida entre los cruzados y los musulmanes encabezados por el caudillo Salah al-Din al-Ayyubi (Saladino, 1138-1193), el gran líder "árabe"[14] en la época de las Cruzadas. Derrotó a los Cruzados en dicho combate, que tuvo lugar en Hittin, un pueblo de Palestina en el año 1187, cautivando al rey cruzado de Jerusalén Gui de Lusignan y abriendo las puertas de la ciudad. La obra es histórica aparentemente, porque está basada en la historia. Pero el autor transforma los sucesos históricos adaptándolos a las condiciones artísticas y dramáticas de la obra. Oímos mucho sobre las victorias de Saladino y de las derrotas de sus enemigos, pero no lo vemos en el escenario porque nunca aparece. A través de Saladino el autor representa su tema, mencionado anteriormente, pensando que sin el pueblo no hay victoria duradera y real. Y la victoria, por muy majestuosa que fuera, estaría incompleta si no contara con el apoyo del pueblo. Es verdadera cuando es un producto de los pobres y marginados, cuando surge entre ellos y defiende sus derechos. Entonces y sólo entonces serán ellos la coraza que la proteja.

El primer acto empieza con un grupo de jóvenes modernos; cinco chicos y dos chicas sobre los que reina un pesado silencio, pero más pesada es aún la espera de lo

[14] Saladino aunque se considera como uno de los grandes líderes arabo-musulmanes, era de origen kurdo, nació en la ciudad de Tikrit, al norte de Bagdad.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

desconocido, y aún peor cuando no saben lo que quieren, y aunque quieran algo no tiene importancia su deseo porque hay quien piensa en su lugar ya que han prestado sus mentes y sus lenguas, dejándoles las manos con las cuales pueden aplaudir expresando su agradecimiento, y por esto no tienen más alternativa que la de callarse. La furia incluso, está prohibida, pertenecen a una generación preocupada, sin alas, sus cabezas están sumergidas en el barro... en cambio la vida avanza hacia la luna.

Así pues, el grupo busca una salida; el joven 5.º, que está enamorado de la historia propone refugiarse en ella, porque está llena de heroísmo y milagros. Quizá vean en ella el ejemplo que les ayude a sentirse más capaces y eficaces.

Pero la historia, a juicio de los demás es cobarde y esclava, hipócrita, se olvida de cosas importantes o las olvida a propósito, para que queden sólo los gobernadores, oportunistas y mandatarios. El mismo joven propone leer la historia, no como está, sino transformándola, añadiendo lo que falta y eliminando lo que es inaceptable. Todos piensan en el comienzo y se dirigen a la época de conquistas islámicas, y en concreto el siglo V de la Hégira, siglo XI d. C., la época de las Cruzadas, cuando Palestina cayó junto a otros pueblos árabes en manos de los Cruzados. En esa época el gobierno árabe en al-Andalus se debilitaba cada vez más por los conflictos internos. Pero, a pesar de todo esto, más tarde, es decir, en el siglo XII, hubo un punto brillante que era Saladino, el magnífico líder que tenía un sable valiente y fuerte, pero carecía de ideas, y por esto sus victorias eran temporales y se desvanecieron después de él. Uno del grupo pregunta: — Ya que la historia no lo menciona, ni siquiera habla de revolucionarios, el grupo pretende crear este revoluncionario y mandarlo para encontrar a Saladino. Empiezan a diseñar sus rasgos; es árabe, jinete, joven, inteligente, tiene corazón de poeta y sabe lo que quiere. Pero no carece de melancolía y preocupación. Llegado de al-Andalus, de Sevilla, llevando un libro, se llama Usama bin Ya'qub. Es un hombre sencillo, humilde, nunca ha sido emir ni califa, nunca ha tramado conspiraciones ni traiciones, y por esto, precisamente por esto, está perseguido por la policía. Los soldados de Sevilla lo buscan pero huye hacia el Oriente con el fin de conocer de cerca a Saladino y sus victorias y contarle sus propios sueños y deseos, y para que le transmita su ideología que, junto con el sable de Saladino, convierta la Tierra en un paraíso. Llega al cuartel de Saladino en el momento de su victoria, se encuentra cara a cara con un historiador de aquel tiempo, al-Sayj 'Imad al-Din, que está dictando a su escribano Ziyad los hechos y victorias que viven en sus días.

'Imad al-Din y Usama b. Ya'qub se conocen, y el historiador acoge a éste último cuando sabe que ha venido de al-Andalus, pero se burla de él al saber que Usama b. Ya'qub quería encontrarse con Saladino para que éste le aconsejase y le diese su libro *Bab al-Futuh*. 'Imad al-Din coge su libro y lee algunos fragmentos muy por encima, pero podemos oir las palabras que lee, en la voz del grupo:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

— *"Se han secado los campos de trigo antes de que crezcan las espigas...las vacas ya no dan leche... Yo doy mi corazón a Dios tranquilamente...pero me reservo mi voluntad, mientras soy el responsable de mi comportamiento...*

Mi mensaje habla en nombre de los esclavos. Los esclavos son de dos tipos: el esclavo que se vende y se compra en los mercados y el esclavo del miedo y la necesidad. Y lo mismo sucede con toda la gente en nuestro pueblo, excepto los señores que rodean al gobernador.

¿Cómo puedo ser libre y tener hambre? humillado como un perro perdido... despreciado, asustado, perseguido hasta en mis sueños... meto mi cara en los cubos de basura buscando mi dignidad perdida...

El barco está a punto de hundirse... y para salvarlo requiere aligerarse de algunos pesos... el miedo es liberar los esclavos del pueblo... no hay pueblo libre si no hay gente libre. El trono es del pueblo, no se hereda ni se vende, ni se da en préstamo. El pueblo tiene pleno derecho a elegir a su gobernante libremente, que sea el más justo y el más preocupado por los súbditos. El gobierno en nuestro pueblo es democrático, y el gobernador es el servidor del pueblo, no el dueño... cada persona tiene derecho designado a comer, a vestirse, a tener vivienda y a la enseñanza."

(Diyab, 1974, 42-46)

Éstos son algunos fragmentos del libro *Bab al-Futuh*, que lee 'Imad al-Din, el cual se enfada, acusando a Usama bin Ya'qub de herejía, aconsejándole que se marche, pero éste rehusa; el historiador avisa a Sayf al-Din, comandante del ejército, que se enfurece y quiere matar a Usama, pero vacila y le perdona la vida con la condición de que regrese a al-Andalus.

Usama decide no volver y continuar su viaje para encontrar a Saladino. Ziyad, el escribano del historiador, admira el libro de Usama y sabe una gran parte de él de memoria; él y Usama quedan en encontrarse en Jerusalén, y así termina el primer acto. El segundo empieza con el grupo también que está criticando algunas ideas y creencias de la vida y sociedad, como la creencia de los musulmanes en la capacidad de los muertos para realizar milagros. Se burla de algunas sabidurías populares corrientes que expresan sumisión, humillación e hipocresía, como: *Jayr al-umur al-wasat* , "la mejor posición es la del medio"; *Al-ladi yabqà li-fawq yat'ab*, "el que se queda arriba se cansa"; *In kana laka haya 'inda al-kalb, qul lahu ya sayyidi,* "si necesitas al perro, llámale señor mío"; *Man jafa salima* "el que tuvo miedo se salvó"; ... La gente admira estas teorías y vanas sabidurías, pero son, de todos modos, productos del hombre que vence la moralidad con su crueldad.

Así está la situación del pueblo después de las victorias conseguidas por el ejército de Saladino en Acre, ya que los soldados impiden a la propia población de esta ciudad entrar en ella, a pesar de que hayan esperado este día años y años. Usama está entre la gente, habla en su nombre protestando y pidiendo a los soldados que permitan

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

a los ciudadanos entrar en su ciudad para que vivan libres, donde no haya señores ni esclavos.

Sayf al-Din reconoce a Usama, ordena detenerlo, pero le avisa Ziyad, huye y se encuentra con varios grupos que viajan a las ciudades recién liberadas por Saladino, entre otros, un grupo que viajaba a Jerusalén, al que se incorpora Usama. En el grupo se encuentra Abu al-Fadl, un anciano que vivió la derrota de Jerusalén cuando se apoderaron de ella los Cruzados; abandonando entonces su ciudad y permaneciendo lejos, regresa con la esperanza de encontrar su casa que le había sido robada, deseando morir a su sombra.

Él desea también que Saladino se vengue de los enemigos, porque este anciano no se conforma con una victoria débil y pacífica. Pero cuando están en el camino oye que Saladino ha entrado en la ciudad sin resistencia, por lo cual se apaga su entusiasmo. El grupo llega a Jerusalén, donde están los soldados de Sevilla y los de Saladino buscando a Usama. Los traficantes de esclavos y comerciantes aprovechan la situación, entran en la ciudad para lograr sus intereses personales.

Y así Usama se encuentra entre comerciantes, usurpadores, soldados y usureros, todos aprovechándose de la victoria, en cambio no hay allí ni un sólo pobre, o mejor dicho, no le dejan entrar aunque quiera. El grupo de jóvenes piensa en crear algunos personajes que estén al servicio de Usama, su teoría y libro, pero al final deciden ser ellos mismos, porque creen que los jóvenes lo son en cualquier tiempo. Ziyad se incorpora a ellos. El grupo de jóvenes encabezado por Usama entra en Jerusalén a escondidas para realizar el trabajo que le espera. Y termina el segundo acto con las palabras del anciano Abu al-Fadl diciendo:

> — *"¿Quién cree que aquí tuvo lugar una guerra? Los demonios encantaron al sultán, jugaron como el zorro que finge la muerte, pero que después se levanta para comerse el resto de las gallinas."*
>
> (Diyab, 1974, 107)

El acto tercero empieza en una plaza pública en Jerusalén donde se encuentra Usama, que reúne a sus seguidores para encontrar a Saladino, mientras los soldados lo buscan. Los miembros de su grupo deciden transmitir el mensaje de Usama a Saladino. Por otro lado aparece el anciano Abu al-Fadl que ha reconocido su casa, habitada por una mujer judía, Sara, y su hija Simón, que se dedican a la prostitución. El anciano les pide que se marchen de su casa, ella lo denuncia a los soldados que le ordenan que se aleje de la casa. Los jóvenes caen uno tras otro en manos de los soldados, y cada uno de ellos cuando le preguntan por su nombre contesta que se llama Usama b. Ya'qub, lo llevan a la cárcel y queman su libro. Usama se queda solo con su libro, encuentra a Ziyad que le dice que ya sabía todo el libro de memoria y que va a transmi-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

tir sus fragmentos a la gente aprovechando cualquier ocasión. Los comerciantes colaboran con los soldados para hacer prisionero a Usama, ellos se multiplican en la ciudad, como si fueran gusanos en abundancia. Usama les dice: — "Las victorias para nuestro pueblo no se pueden alcanzar si no pasan sobre vuestros cuerpos". Todos ellos asedian a Usama formando un círculo que es cada vez más pequeño, hasta hacerle desaparecer. Aquí aumentan las voces que alaban a Saladino, historiadores y poetas que recitan sus elogios. En este punto, un joven del grupo grita para que callen los demás diciéndoles que esto no es el punto final del cuento, porque la historia continúa, y la victoria que consiguió Saladino no duró mucho, ya que los Cruzados volvieron de nuevo después de unos meses y estaban más fuertes y mejor preparados.

Mataron a miles de musulmanes, se apoderaron de Acre, Yafa, Hayfa, Ascalón y otros pueblos, incluso el rey al-Kamil al-Ayubi les cedió Jerusalén.

Y en el Occidente cayó al-Andalus, pueblo tras pueblo, en manos de los enemigos. El joven 5.º pregunta: — "Pero, ¿ha muerto Usama?". Contesta el grupo que no, sus palabras aún viven, las saben todos de memoria.

Baja el telón con la lectura de algunos fragmentos del libro *Bab al-Futuh*: "Si liberamos a todo el pueblo y damos a cada persona un palmo de tierra, y eliminamos las causas del miedo, sólo así podremos defender nuestro pueblo".

El título de la obra es significativo, *Bab al-Futuh*, la puerta de aperturas o victorias, está muy relacionado con el contenido. Esta puerta para el autor simboliza la unión de la razón con la fuerza para alcanzar la gloria del pueblo.

La obra se beneficia del legado histórico, pero más bien toma una posición crítica para juzgar la historia. No la admira como otras obras que la consideran como ídolo que deben adorar. La historia para el autor es un ejemplo o una experiencia de la cual tenemos que aprender y que nos anima y ayuda a progresar. Reveló los conflictos históricos profundizando en ellos, demostrando la manera incorrecta de escribir las historias tanto en el pasado lejano como en la actualidad.

Entonces, se puede decir que la obra, aunque pertenece en sus hechos a la historia podemos ver que la mayoría de tales hechos son contemporáneos también. El grupo de jóvenes funcionaba como enlace que vinculaba el pasado con el presente. Desempeñaban el papel de la juventud contemporánea, por una parte, con todas las preocupaciones de los jóvenes modernos, y por otra parte, hacían el papel del coro que simbolizaba al pueblo y también a los jóvenes que se incorporaron al grupo de Usama para transmitir su misión a Saladino. Son jóvenes conscientes de la realidad social y política, que pagaron un precio caro por sus ambiciones, ya que cayeron en manos de los soldados que les encarcelaron y quemaron los ejemplares del libro que llevaban.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La verdad histórica y el papel del súbdito en la historia son los puntos de preocupación para el autor que procura revelar la falsificación de la historia oficial que es tema de crítica:

"El grupo: — *Somos hijos de la actualidad... nuestra opinión es que la historia miente a menudo... también es cobarde, esclava de los señores e hipócritas, se olvida de varias cosas o lo hace adrede. Para que sean sólo los gobernantes, los comandantes y los soldados los únicos héroes.*

Joven 5.º: — *No leemos la historia como es, sino que la transformamos.*

Muchacha 2.ª: — *¿Cómo podemos transformarla, si no podemos trasladarla al presente?*

Joven 5.º: — *La cambiamos, la imaginamos según nuestro gusto, añadimos lo que falta y eliminamos lo que no aceptamos, en resumen, hacemos la realidad."*

(Diyab, 1974, 13-14)

Un tema que critica el autor en su obra, y que tiene mucho que ver con la realidad árabe contemporánea, es el conflicto por el poder entre las fuerzas y partidos. Los golpes de estado y cambios de gobierno son muy abundantes en la nación árabe, y es una razón fundamental del atraso que padece esta nación. Y si el autor piensa que este motivo era la causa de la caída de varios gobiernos en las épocas lejanas, vemos que el mismo coincide con la actualidad:

"Joven 4.º: — *Sí, el conflicto por el poder es la desgracia a la que me refiero, nuestro gran pueblo nació con su cuervo en la cabeza."* [15]

(Diyab, 1974, 17)

La solución del problema a juicio del autor está en crear un auténtico revolucionario que goce de ideas y lógica, estas ideas son las de *Bab al-Futuh*, (Puerta de victorias), de las cuales Saladino carecía; y si las hubiera tenido, su victoria habría sido para siempre, y los Cruzados no habrían podido volver de nuevo a apoderarse de Jerusalén. Actualmente la nación árabe necesita tal pensamiento e idea, que sea lo más justa, que dé a cada uno lo que le pertenece. Una victoria que elimine la injusticia y la esclavitud para que vivan todos los ciudadanos dignamente y en paz.

Es preciso aludir a la época en que se escribió esta obra, es decir, 1971, poco después de la derrota de los árabes en junio de 1967, cuando ya la conciencia árabe estaba más herida que nunca. El hombre árabe estaba y sigue estando derrotado moralmente más que militarmente; entonces, hacía falta buscar una salida que le saca-

[15] El cuervo es símbolo de pesimismo en la clase popular.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

ra de la trágica realidad. Las acusaciones se dirigían hacia los gobernantes, en concreto, a aquellós que vivían en torres de marfil, a los que un abismo separaba del pueblo. Entonces era y sigue siendo muy necesario un revolucionario honesto y no como los que aparecen de vez en cuando en varios países de la nación árabe, que pretenden que sólo ellos son revolucionarios auténticos que van a liberar al pueblo.

Es preciso qué uno crea en la democracia, que defienda los derechos del pueblo y que esté armado con un ideario brillante y una mentalidad libre:

"Joven 5.º: — *Sin duda Usama viene de lejos para encontrarse con Saladino.*

Joven 3.º: — *Viene de un lugar en el que la pesadilla de la muerte le ahoga más que en cualquier otro sitio.*

El grupo: — *De al-Andalus...*

Joven 5.º: — *Nos ha venido un caballero árabe de al-Andalus de un pueblo que no ha caído en manos de los enemigos hasta la aparición de Saladino.*

El grupo: — *Desde Sevilla...*

Joven 4.º: — *No lleva una flor sino un libro.*

Muchacha 1.º: — *¿Y por qué un libro?*

Joven 4.º: — *Porque es revolucionario que tiene ideas que están reflejadas en su libro."*

(Diyab, 1974, 23)

Este revolucionario en que soñaba el autor es singular, quiere hacer algo más que hablar, pero teme que los demás echen a perder sus planes:

"Usama: — *Cuando estaba solo me movía y trabajaba durante todo el tiempo, y ahora, cuando nos reunimos, sólo hablamos sin hacer nada, yo temo que nuestros sueños sean como alimentos para vuestras almas que les llenen y nos sometamos al descanso."*

(Diyab, 1974, 113).

Usama encontraba muchas dificultades en su camino, quería transmitirle a Saladino sus ideas para que las adoptara, pero entre los miembros del grupo había quien le aconsejaba que llevara su libro al pueblo que lo necesitaba más que Saladino:

"Joven 4.º: — *(Gritando) ¡Usama! No te vayas, te lo ruego, esto es inútil, tenemos que llevar el libro, Bab al-Futuh, a los súbditos que les hace más falta, y son los dueños de la revolución."*

(Diyab, 1974, 129)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Entonces, ¿por qué Usama se dirigió a Saladino, y no a los que más les interesaba la revolución? "Si se hubiera dirigido a los súbditos, no habría sido un producto de su tiempo, sino un ser deformado que huyó del pasado al futuro y perdió los dos" (Al-Ra'i, 1980, 150)

Respecto a los personajes, los dos más importantes son Usama y Abu al-Fadl. Usama simboliza el sueño y el futuro, en cambio, Abu al-Fadl simboliza la realidad. Se observa que la mayoría de los personajes son símbolos sociales y políticos, más que seres que viven y se mueven ante nosotros; aunque los dos que hemos mencionado están mejor perfilados.

Usama es un joven árabe decidido, tiene una voluntad fuerte, sabe lo que quiere, está armado de un pensamiento libre. No vaciló nunca hasta el último momento en continuar su camino, a pesar de las dificultades y obstáculos.

Abu al-Fadl es un anciano que vivió la derrota y perdió todo cuando era niño, vuelve anciano a su casa. Es muy fuerte, rechaza ser blando con los enemigos, desea castigarlos. Es también valiente, se conoce por: "su insistencia en vivir hasta que pueda entrar en Jerusalén, para orar un viernes en su mezquita. Pese a su avanzada edad es activo y consciente de los intereses de su nación. Reprocha a Saladino porque ha firmado un acuerdo con los enemigos, y les ha permitido salir sanos y salvos y le advierte que ellos mismos van a atacar Jerusalén pronto". (Al-Ra'i, 1980, 147).

En cuanto a la técnica, la obra compagina lo real y lo imaginario, beneficiándose de algunas técnicas teatrales para crear este ambiente como la luz, la voz y la mezcla entre la acción simple y la acción dramática.

Acerca del conflicto, podemos observar más de uno, pero el fundamental es el que surge entre Usama por una parte y por otra los aprovechados que rodeaban a Saladino; soldados, comandantes, comerciantes... Es un conflicto lógico y justificado por la diferencia que existía entre las dos partes en cuanto a la manera de pensar. Usama intenta hacer un cambio social y político, mientras que a los demás les interesa la situación y no quieren ningún cambio. Dos personajes apoyaban a estos conservadores, son 'Imad al-Din y Sayf al-Din, el primero es el historiador oficial, que no sabe de la historia más que palabras resonantes y al que no le importa la esencia de la historia, pero sí el ritmo de sus escrituras, los discursos y los elogios falsos. Y el segundo es el comandante del ejército de Saladino, que sólo se preocupaba por sus intereses personales.

Estos dos, junto a los que rodeaban a Saladino, representaban un obstáculo en el camino de Usama. Todos son parecidos aunque tengan nombres distintos:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Usama: — *Yo sé quienes sois... os conozco a todos, os he encontrado muchas veces, en al-Andalus, en el Magreb, en Egipto y en Siria, a cualquier pueblo que vaya os veo. Deseo que vengan mis compañeros ahora para que os vean en esta reunión demoníaca, y sepan la realidad.*

Yo pienso que la victoria sería imposible para nuestro pueblo, si no aplastara vuestros cuerpos sin piedad."

(Diyab, 1974, 155)

El coro desempeñaba varios papeles importantes. A veces tenía el papel del grupo que enlazaba las escenas y otras veces representaba a los súbditos y a los pobres, otras veces organizaba los sucesos de la obra y creaba los personajes precisos, como Usama, a veces actuaban sus miembros y hablaban juntos y otras veces separados. Así vemos que Mahmud Diyab utilizó el coro de una manera distinta de otros dramaturgos que lo usan como narrador normalmente, "quizá sea la primera vez en el teatro árabe que se utiliza el coro de esta manera. No es algo separado de la obra ni es sólo el que explica los hechos, sino que es el autor y el director el que sueña para tranquilizar los heridos corazones y las almas indecisas". (Diyab, 1974, 150).

En cuanto al lenguaje, es bello y expresivo, y en varias partes es poético, lo que demuestra una capacidad inmensa del autor en su utilización.

Así es *Bab al-Futuh*, una obra de las más profundas que expresan la realidad dura y rota de la nación árabe, de la vida árabe. Reúne aparte de su magnífico contenido, las condiciones teatrales casi completas. "Mahmud Diyab, en *Bab al-Futuh*, diagnostica la enfermedad, e insiste en alcanzar el propósito sin maniobras ni cortesías, cuando choca la desesperanza con la roca de la esperanza y arde el deseo de liberarse de derrotas, perdiciones e inquietudes". (Mu'alla, 1984, 13).

En resumen, la obra es política, ya que contiene una dura crítica a los gobiernos árabes actuales que matan cualquier pensamiento libre y reúne a los seguidores beneficiados a los que utiliza como perros de caza, y que forman un muro entre el poder y los pobres.

"No somos triunfadores que podamos, con himnos y canciones, cubrir la fea realidad, sino derrotados. Esta es la realidad. Nuestros territorios están ocupados, las sociedades están atrasadas, el progreso es lento y más bien torpe. Sin duda alguna estos himnos y canciones son una fuente de nuestra derrota, porque con ellos cubrimos nuestra fea realidad. Es una derrota sin salida. No podemos vencer y conseguir aunque sea un pequeño triunfo militar, si no triunfa el hombre entre nosotros, y con él su voluntad, dignidad y libertad. No hay victoria sobre enemigos y ocupantes si no vencemos la esclavitud y la injusticia. Son dos campos de un sólo combate en el mismo tiempo. Los dos están muy vinculados y uno no tiene sentido sin el otro y los dos circulan en el mismo camino. Ésta es la gran palabra que esta obra imprime en el alma y ¡qué palabra tan honda y tan verdadera!".

(Amin, 1973, 286)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

10. *Salah Al-Din (Al-Nasr Al-Ahmar)* ("Saladino, águila roja") 'Abd Al-Rahman Al-Sharqawi

El escritor egipcio 'Abd al-Rahman al-Sharqawi escribió su díptico: *al-Nasr wa-l-Girban*, ("El águila y los cuervos"), *al-Nasr wa qalb al-Asad*, ("El águila y el corazón del león") (Al-Sarqawi, 1976), inspirándose en la historia árabe-islámica, respetando los hechos históricos principales, es decir, sin que haya gran diferencia entre éstos y los acontecimientos de la obra. La obra —a juicio del propio autor— no se puede considerar histórica, ya que no conserva en su totalidad detalles y personajes de la historia, sino que algunos son inventados por él, con el fin de enriquecer la acción teatral y dejar la imaginación libre para crear el ambiente artístico.

El personaje principal de la obra es Salah al-Din al-Ayyubi, líder de los musulmanes. La acción teatral se encuentra en las Cruzadas, lucha entre los cristianos "Cruzados", y los musulmanes, y sobre todo en el combate conocido como *Ma'rakat Hattin*, para recuperar.

Al-Sharqawi plasma la crisis de Saladino, gobernador de Egipto, de una manera muy detallada en varios puntos de la obra que se convierten en diálogos pleonásticos. Representa a Saladino, con su pureza, sinceridad y tolerancia, enfrentándose con la vida y todas sus contradicciones, indeciso entre el sueño y la realidad, entre lo moral y la obligación. Trata además la crisis del intelectual cuando se enfrenta profesionalmente con la realidad. También el amor perseguido por la crueldad de la vida. Así vemos que los temas tratados en la obra son de carácter humano general.

El título de la obra, *al-Nasr al-Ahmar,* (el águila roja), está relacionado con el contenido, ya que el líder utiliza para su ejército una bandera amarilla con una figura de águila roja en el medio. Esta bandera simboliza a Saladino o a su ejército en varias escenas. Además muestra su política con los enemigos, ya que eligió este símbolo a propósito:

"Saladino: — *... Haremos la bandera de Egipto aquí... la bandera de Egipto es de tela amarilla como el sol a plena luz, y un águila roja la adorna.*

Mahmud: — *Y ¿por qué este águila roja?*

Al-'Adil: — *Y¿por qué roja?*

'Isa: — *Y ¿por qué águila y no león?*

Saladino: — *Porque el águila es el príncipe del espacio, rey de los pájaros, el más fuerte y noble... es más noble que todos los seres vivos excepto el hombre, habita las cimas altas.*

No ataca su presa cobardemente, sino que la ataca a la luz del día, y después aletea sobrevolando en el espacio lleno de fuerza y juventud. El águila es la juventud eterna."

(Al-Sharqawi, 1976, 70-71)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La primera parte, obra, titulada *al-Nasr wa-l-Girban*, trata del conflicto entre Saladino, al-Nasr (el águila), y los enemigos próximos a él que le rodean: traidores y conspiradores, "los cuervos". Consta de dos actos, el primer acto empieza con la escena de algunos artesanos y obreros, entre los cuales se encuentra el joven Mahmud que trabaja como sastre. Es seguidor de Saladino y en su diálogo con los demás deja traslucir una gran admiración por este líder, que es —según él— el que liberó a la gente de los enemigos y defendió su honor. Sabemos que Mahmud es también escritor y que compone escenas de teatro de sombras que representa y lleva a escena la artista Kawkab.

'Ulays es un político hipócrita, oportunista y vil, que reúne a algunos drogadictos "fumadores de hachís", y les instiga para matar a Saladino, provocado por algunos príncipes a los que les interesa su muerte, sobre todo el príncipe del Magreb. Saladino es entonces el visir de Egipto. Mahmud y 'Ulays discuten y cada uno de ellos defiende su opinión, en estos momentos aparece Kawkab, que quiere representar su número, lo cual impide 'Ulays, que expulsa a la actriz y rompe sus instrumentos. Entra Saladino con la cara tapada, acompañado de algunos de sus seguidores. Se entera de las intenciones de 'Ulays y su grupo, se descubre la cara y quiere matar a 'Ulays, pero Mahmud interviene y lo evita. En estos instantes llega un pregonero anunciando que el sultán ha muerto y que ha designado a Saladino en su lugar como sultán de Egipto.

Nos desplaza a otra escena en Jerusalén, donde se encuentran el rey y la reina, a los cuales pide Arnat (Reinaldo de Chatillon), príncipe de al-Karak (Krak de los Caballeros), permiso para violar la tregua acordada entre ellos y Saladino, deseando atacar las caravanas de éste que van desde Egipto a al-Sam (Gran Siria). Pero el rey rehúsa esta propuesta.

De nuevo volvemos a otra escena en la que aparece Saladino, ya sultán, hablando con la gente, expresando sus deseos y sueños de reunir a los musulmanes y árabes y recuperar Jerusalén.

El acto segundo empieza con la escena de la guerra entre el ejército musulmán, encabezado por Saladino, y "los Cruzados", dirigidos por Yi (Gui de Lusignan 1129-1194, rey de Jerusalén 1186-1192). En el enfrentamiento, consigue la victoria el ejército árabe, que hace prisioneros a Yi y a Arnat.

Acude la reina, que discute con Arnat, al que culpa de todo, y le pide a Saladino que ponga en libertad a su marido. Aparece Saladino dando de beber a los prisioneros y ordena que le devuelvan el sable a Arnat. Comienzan a luchar, y muere Arnat. Después Saladino se marcha para continuar las expediciones con el fin de echar a los Cruzados. Mahmud y Kawkab advierten a Saladino de la corrupción general en Egipto y de los enemigos internos que causan problemas y crisis a propósito. Mahmud se marcha al Magreb enviado por Saladino para pedir el apoyo del príncipe, pero éste estaba

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

inmerso en diversiones y ambiciones. Critica a Saladino por haber firmado una tregua con los Cruzados.

El mismo vende trigo, harina y "petróleo" a algunos comerciantes, los cuales mandan estos productos a los Cruzados para ayudarles contra los musulmanes. Mahmud protesta porque tiene hijos y familiares en el ejército musulmán, el príncipe se enfada por la protesta y le castiga. Vuelve Mahmud a Egipto, encontrando su tienda y su casa quemadas y su esposa e hijo muertos, también han muerto algunos amigos suyos, como el zapatero y el tejedor. Kawkab va a visitarle avisándole de una conspiración tramada contra Saladino por su representante y algunos aliados que planean matar a Saladino en casa de Mahmud, a donde iba a visitarle por su regreso del Magreb. El representante llega a casa de Mahmud donde encuentra a Kawkab y empieza una larga discusión entre todos. Cuando llega Saladino, el representante y sus aliados se ensconden, sable en mano, detrás de las cortinas; Mahmud llama a los guardias que descorren las cortinas y salen los escondidos. Saladino les reprocha su actitud, les envía para juzgarles por su mala conducta y por aprovecharse del poder, y así termina la primera parte.

Empieza la segunda parte, *al-Nasr wa-Qalb al-Asad*, ("El águila y el corazón de león"), siendo este último Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra, que desempeña un papel principal en esta obra, que consta de tres actos: el primero empieza con una escena que representa a Saladino y sus seguidores en el palacio del rey de Jerusalén después de la derrota de éste, y cuando los musulmanes se han apoderado de la ciudad. Saladino procura extender la justicia y no perjudicar a los Cruzados. De nuevo la reina le visita acompañada de su hermana Isabel, pidiéndole que sea tolerante con sus maridos y que les dé permiso para que vayan a Tiro. Saladino acepta su petición. Los reyes se marchan a dicha ciudad en la que se encuentran los Cruzados huídos de Jerusalén junto a los comerciantes, todos encabezados por el marqués Konrad (Conrado I de Montferrafo († 1192), señor de Tiro). El marqués no permite a los reyes que entren. Llega Isabel, vestida con ropa de montar que se incorpora a la comitiva de los reyes. Pasamos a otra escena donde se encuentran: Ricardo, rey de Inglaterra, Felipe, rey de Francia, Konrad, príncipe de Tiro, Isabel, y los reyes de Jerusalén, que planean apoderarse de Jerusalén. Llega Saladino para negociar con ellos. Ricardo le exige que entregue la ciudad y Saladino rehúsa tajantemente.

El acto segundo empieza en un cuartel lleno de heridos de guerra de las dos partes. Mahmud y Humam, un soldado fiel a Saladino, se encuentran entre los heridos.

Aparece Kawkab que trabajaba ya como enfermera. Un diálogo emocionante surge entre Mahmud y Kawkab. Llega Saladino acompañado de su hermano al-'Adil; Saladino manifiesta su deseo de que se casen Mahmud y Kawkab. Otra escena representa una reunión en un cuartel musulmán entre varios príncipes árabes y líderes egip-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

cios, entre los cuales está el príncipe del Magreb, que propone dirigir el ejército musulmán, criticando la política de Saladino, mientras él se relaciona con los enemigos en secreto y les manda ayuda proporcionándoles noticias y secretos del ejército musulmán y de las caravanas para que las ataquen.

El acto tercero empieza en Jerusalén, donde está Saladino y el comandante 'Isa, que esperan la llegada de una caravana de Egipto para salvar al pueblo del hambre.

Aparece al-'Adil, que le informa que la caravana ha sido atacada por Ricardo con la colaboración del príncipe del Magreb, y que Konrad está dispuesto a colaborar con los musulmanes y mandarles comida y armas con la condición de que Saladino le ceda algunas ciudades. Saladino rechaza la propuesta. Kawkab llega anunciándoles la muerte de Mahmud que murió defendiendo la caravana, y les avisa también de que el príncipe del Magreb ha sido hecho prisionero y llevado al palacio de Saladino; éste le encuentra y le reprocha su traición. Al mismo tiempo escuchamos una discusión entre Ricardo y Konrad que llama al odio y al rencor, en tanto que las palabras de Saladino llaman al amor y la tolerancia.

Después, los Cruzados y los musulmanes deciden luchar. Los musulmanes consiguen la victoria. Los reyes de Jerusalén van como peregrinos, Saladino los atiende generosamente hasta su regreso. Saladino vuelve a Egipto para recuperar la situación política y social y aplicar la justicia.

En esta obra el autor trata la crisis de gobierno y el conflicto que existe entre un gobernador justo y la tiranía y los enemigos de la justicia, tanto de fuera como de dentro del país.

Mahmud Diyab, otro autor egipcio, trató el mismo personaje de Saladino en su obra *Bab al-Futuh*, ("La puerta de las aperturas"); pero lo caracterizó de una manera distinta ya que Saladino estaba lejos del pueblo, apenas aparecía, como si hubiera un muro de soldados y comandantes que le separaba de la gente. Y todas estas circunstancias conviritieron la victoria de Saladino en una victoria temporal, porque era una victoria oficial, no popular, ya que el pueblo vivía al margen de los hechos, sufriendo la tiranía y la injusticia, y sin que cambiara nada de su negativa realidad.

En cambio, al-Sharqawi trata el tema desde otro punto de vista, representando a Saladino como un personaje humilde, tolerante y sencillo que vive con su pueblo y padece los dolores que sufren en todas partes. Pero a pesar de todas las cualidades que tenía no se salvó de las conspiraciones y traiciones de algunos que planeaban matarlo y de otros que violaban las treguas pactadas con él.

Vimos que Arnat, príncipe de al-Karak, violaba las treguas y atacaba las caravanas musulmanas; por otro lado, 'Ulays reúne a algunos hombres con el fin de matar a Saladino, e incluso su representante pretende matarlo. Pero Saladino con su voluntad

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

y paciencia se salvó de todo esto, logrando una vez tras otra la victoria. Ya que su bondadosa voluntad venció la amarga realidad, afirmando los valores humanos y nobles. El nunca negoció con los enemigos sobre los valores fundamentales, mantuvo su postura firme ante las dificultades y los problemas.

El autor presenta también el papel del intelectual y artista a través de Mahmud, en conjunción con el amor; el amor entre él y Kawkab, que luchaba por la vida. Es el símbolo del intelectual patriota y liberal que no se conforma con las teorías revolucionarias, sino que quiere utilizar sus opiniones como instrumentos operativos; participó en el combate convirtiéndose al final en mártir.

Kawkab simboliza el arte, un arte al servicio de la sociedad, la vida y el pensamiento. Mantenía a sus hermanos con su trabajo como artista, ensalzaba los valores humanos en sus actuaciones en el teatro de sombras, alabando la valentía; también desempeñó un papel sublime revelando varias conspiraciones y al final trabajando como enfermera para curar a los heridos en las guerras. Así, el arte no se queda al margen de la vida, sino que participa eficazmente en los sucesos políticos y sociales.

Ahora, ¿cómo perfila al-Sharqawi sus personajes? ¿cómo son sus rasgos y caracteres?...

Se puede decir que el autor acertó relativamente al dibujarlos. El personaje principal es Saladino, un hombre humilde, sencillo, tolerante y justo. Da una importancia singular a la creencia, que para él tiene que ser positiva y útil:

"Saladino: — *Llamaré a la unión de los árabes... perdonamos lo que ha pasado y rogamos a Dios que nos dé la victoria... (levanta sus manos al cielo) ¡Oh Dios! yo te llamo para que nos des la fuerza, para tomar Jerusalén, liberar Palestina y toda la Nación Arabe. ¡Oh Dios! une nuestra palabra para que volvamos hermanos.*

Los demás: — *Así sea.*

'Isa: — *Y así nos vengamos por las víctimas de Jerusalén.*

Saladino: — *No vengarse, sino liberar.*

Mahmud: — *Y con esto asciende el hombre, por la esencia de la razón que Dios le dio.*

Saladino: — *Mahmud, cuando enseñes a alguien a leer, cultiva en él el amor por la justicia... yo quiero en mi ejército hombres valientes que desafíen la muerte, cuyas riendas estén en las manos de la sabiduría, y no seres de corazón cruel y rencoroso. Quiero hombres fieles, que tengan la piedad como fuente de su fuerza, alumbrados con la ciencia..."*

(Al-Sharqawi, 1976, 68-69)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La tolerancia era un punto clave de su conducta con los enemigos, incluso con los más peligrosos; procuraba evitar derramar sangre a cualquier precio. Se observa que a Mahmud Diyab también lo caracterizó de la misma manera en su obra, ya que él perdona a los enemigos después de vencerlos y nunca se venga de ellos:

"Saladino: — *Éstas son las almas de nuestros mártires que me llaman preguntando ¿dónde está la venganza?... me ahogan, ¡Oh piedad! vierte tus melodías en mi corazón y en mis oídos... Dios, dame la fuerza para reprimir esta furia que hierve dentro de mí.*

'Isa: — *Es nuestra oportunidad de vengarnos...*

Mahmud: — *¡Oh sultán! mata a sus jinetes... quizá vuelvan a luchar contra nosotros.*

Al-'Adil: — *¡Oh Saladino! no tengas piedad con ellos, éste era siempre tu punto débil... tu tolerancia era la trampa en que caías siempre.*

Saladino: — *¡Oh Dios! ellos han manchado con sangre y barro la cara de la vida, llenaron de rencor los corazones de los pobres... ataron la justicia en las colas de los caballos dejándola herida y sangrienta. Han hecho de los hombres cazadores y presas, han dividido a la gente en salvajes y víctimas. Yo no soy de los que se enamoran de la guerra, pero estoy luchando obligado para defender la justicia y para limpiar la tierra de desgracias y sufrimientos."*

(Al-Sharqawi, 1976, 152-153)

'Ulays es un personaje llamativo, es un hombre oportunista e hipócrita, pero al mismo tiempo humorista y divertido. Es símbolo de los beneficiados y aguafiestas que carecen de valores y de moral, que sólo buscan sus intereses personales. Procura matar a Saladino provocado por algunos príncipes y sobre todo por el príncipe del Magreb, y cuando se revela su secreto, disimula y se acerca a Saladino, sobre todo cuando éste sube al trono de Egipto:

"'Ulays: *(Entra entusiasmado como si estuviera bailando al ritmo de su habla) — tu bandera es la de la justicia... tu estrella es brillante. Dios elevó con tu nombre los mensajes del Corán...*

Humam: — *Cállate, no digas tonterías (imita a 'Ulays), miente, miente desde ahora hasta mañana (se ríe)."*

(Al-Sharqawi, 1976, 69)

Aparte de los personajes y hechos históricos, hay otros elementos del "legado" utilizados a lo largo de esa obra: utiliza varios versículos del Corán y algunos dichos del profeta Mahoma, a veces los conserva como son en su origen y otras veces los cambia parcialmente. Dice Mahmud en la pág. 13: *(Ma yadjulu yawfa al-mar' ta'amun azkà mimma iktasaba bi-kaddih)* "lo mejor que se puede comer es la comida ga-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

nada por el esfuerzo propio". Esto está recogido de un Hadit, dicho del Profeta, que dice: *(Ma akala ahadukum ta'aman qattu jayran min an ya'kula min sun'i yadih).* Y en la pág. 16 viene un versículo puesto en boca de 'Ulays, con un pequeño cambio, dice: *(ma sani'una illa al-abtar)*, es recogido del Corán que significa "maldito sea quien te odia". En la misma página vienen varias palabras y expresiones religiosas. Pero el autor destaca una contradicción al poner estas palabras y frases en boca de 'Uays, personaje hipócrita y vil:

"'Ulays: — *Juro por mi oración y mi vida, por mi adoración, que vais a padecer el fuego del infierno."*

Y en la pág. 37, Saladino ordena a Mahmud que enseñe a la gente la manera de liberarse, porque si no, serán como *(wa-illa kanu k-hamirin tahmilu asfara)* "burros que llevan libros", es decir, los burros no se benefician nada de los libros. Esto es tomado de un versículo del Corán: *(mataluhum k-matali al-himari yahmilu asfara).*

Del Corán también recoge la historia de Yusuf, (José), con la esposa del Faraón, (Zulayja), cuyo personaje representa Kawkab en el teatro de sombras (pág. 21-22).

Otro hecho del legado histórico e islámico que el autor toma y utiliza en su obra, está relacionado con la orden que dio el profeta Mahoma a los cautivos de Quraysh después del combate de Badr, que cada uno de ellos tenía que enseñar a diez niños a escribir y leer para ponerles en libertad. El mismo castigo dado por Saladino a 'Ulays, que quiso matarlo; dice Saladino: - «en doscientos días enseñas a doscientas personas a leer. Cien y otros cien de los que se van a incorporar al ejército... » (pág. 72-73).

Al-Sharqawi además usa algunas ficciones y leyendas populares. Cuando Mahmud y Humam caen heridos, se acuerdan de algunas historias:

"Humam: — *Historias sobre la bella hada en la orilla abandonada que llama al que pasea por allí.*

Mahmud: — *Y si le gusta lo arrastra al río para que viva con ella dichoso para siempre.*

Humam: — *Y los relatos sobre los diablos y las serpientes peligrosas."*

(Al-Sharqawi, 1976, 203)

Esto está inspirado en algunas leyendas y creencias populares árabes, ya que popularmente se cree que en los ríos y mares hay hadas bellas que secuestran a los hombres que pasean por las orillas del río o el mar para que se casen con ellas.

Respecto a la técnica y estructura, el autor se benefició de la técnica moderna manejando varios materiales: luz, voz y música. Pidió también utilizar el proyector o una película de cine en la representación de algunas escenas (pág. 77). Suprime por otro

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

lado las escenas bélicas sustituyéndolas por diálogos entre Saladino y Yi, rey de Jerusalén, (pág. 82-83).

Recurre a otros medios como el movimiento para revelar la contradicción en algunas escenas, por ejemplo cuando el príncipe del Magreb pretende que la justicia está difundida en su pueblo, en el fondo del escenario, se presentan escenas de agricultores azotados por los soldados; ricos que manejan cantidades de oro y niños que buscan restos de comida en la basura (pág. 101).

En cuanto al lenguaje, es poético y puro, pero en todo caso no alcanza el nivel del lenguaje de su obra, *Al-Husayn ta'iran wa-l-Husayn sahidan.* Si las comparamos vemos que esta última es superior a la otra, no sólo por su lenguaje, sino por la trama, el desarrollo de la acción y la influencia en el lector o espectador, y ésta quizá por ser más trágica. El conflicto en *Al-Nasr al-Ahmar* es más débil; las escenas son abundantes y a veces no hay una relación fuerte y lógica entre ellas. El diálogo es pesado en algunas partes y en otras sobra, como el que surge en el palacio del Sultán en el cual participan: Saladino, Mahmud, la reina de Jerusalén y su hermana (pág. 162-166). También el diálogo entre 'Isà, los reyes de Jerusalén y Arnat, príncipe de al-Karak, cuando estos últimos son prisioneros del ejército musulmán (pág. 84-85-86).

Un suceso que carece de lógica artística y fundamento es la muerte de la mujer, del hijo y de los amigos de Mahmud en su ausencia, y el incendio que destruye su tienda y su casa. Y resulta extraño que el autor insista en reflejar negativamente la actitud del príncipe del Magreb, apareciendo incluso en algunas ocasiones peor que los propios Cruzados.

Al final, la gran moraleja que se puede sacar de esta obra es el problema de gobernar y de algunos gobernantes tanto antiguos como modernos. Y aunque el autor no pudo trasladar el pasado de una manera clara, ni vincularlo con el presente, podemos captar el punto más brillante que el autor nos quiso transmitir, que es el olvido por parte de algunos gobernantes, de los enemigos más cercanos y más peligrosos que les rodean, sobre todo los oportunistas.

La obra en general es una victoria de los valores humanos que Saladino encarnaba en su trayectoria y vida, ya que él no aceptaba la traición ni los fraudes, en cambio, era sincero, claro, defensor de la justicia y tolerante.

Todas estas cualidades le han sido reconocidas por los enemigos antes que por los amigos.

11. *Al-Hallay*, 'Adnan Mardam Bek

Es una obra (Mardam, 1971) escrita por el poeta sirio 'Adnan Mardam Bek que trata el personaje de al-Hallay, (muerto en 309 de la Hégira, 922 de C.), destacado

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

pensador y sufí musulmán. A través de este personaje, el autor intenta abordar el rol que el pensador desempeña en la vida social, su influencia sobre la gente y su relación con las autoridades. Este sufí vivió y mantuvo una posición firme y rigurosa ante los gobernantes, no vaciló ni un sólo momento, criticando los recursos ilegales utilizados por ellos contra los súbditos. Como consecuencia de su franqueza y sencillez, pagó con su vida, condenado a pena de muerte; por ende, se ha convertido en un símbolo de martirio y defensa del pensamiento libre.

El tema es, sin duda, vivo y actual; está inspirado en los libros de historia que hablan de este célebre personaje.

La obra consta de cuatro actos, cada acto contiene varias escenas.

En el acto primero aparecen los seguidores del gobierno, jueces, policías..., encabezados por Hamid Ben al-'Abbas, visir del califa al-Muqtadir, y hablan de la influencia que al-Hallay ejerce sobre la gente que va en grupos a visitarle, y que empieza a ser un punto conflictivo para el gobierno. Aparece al-Hallay en medio del público, lo llama el jefe de policía acusándole de provocar al pueblo contra el gobierno, y le amenaza con un fuerte castigo.

Sobresale una voz del público que exige liberar a al-Hallay; en efecto, se le pone en libertad después de advertirle que no siga por el mismo camino.

En el acto segundo aparece al-Hallay en compañía de su amigo al-Samry que discute con él intentando convencerle para que deje de criticar al gobierno y provocar al pueblo, porque es una tarea arriesgada; pero al-Hallay está muy convencido.

Algunas de las escenas de este acto demuestran la fidelidad del pueblo, seguidores y admirdores de al-Hallay, mientras otros están indecisos y no ven las cosas con claridad.

La policía asedia la casa de al-Hallay vigilándole. El jefe de la policía y su ayudante discuten porque tienen opiniones distintas sobre aquél. Después entran en su casa, le amenazan y le llevan a la cárcel.

En el acto tercero al-Hallay está encarcelado con un amigo suyo, Ahmad Matar. Ahmad, hijo de al-Hallay, va a visitarle acompañado de una admiradora de su padre, al-Dalfa'; los dos le animan a huir de la cárcel, pero él rehúsa.

Las autoridades mandan algunos niños a la puerta de la cárcel, que piden a gritos la muerte de al-Hallay. Mientras tanto, la policía confisca sus libros y cartas como prueba contra él, considerando que representan una provocación contra el gobierno.

En el acto cuarto, el visir conversa con los jueces, llenando sus corazones de odio contra al-Hallay, advirtiendo a la policía de la posibilidad de la rebeldía del pueblo

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

que se siente ofendido por el encarcelamiento y el juicio de al-Hallay. El pueblo se divide en dos partes; una exige matarlo porque, en su opinión, es un hereje, y otra, formada por sus seguidores y admiradores, piden ponerlo en libertad.

Pero al final le dirigen varias acusaciones y lo condenan con la pena de muerte.

Al-Hallay es un personaje histórico real, nació en Persia y murió en el año 309 de la Hégira, 922 d. C. en Bagdad. Filósofo y sufí célebre, pasó toda su vida dedicándose al ascetismo, viajando a muchos países. Le acusaron de hereje, por lo cual fue encarcelado y torturado y al final crucificado en Bagdad. Fundó una forma de ascetismo que fue causa de grandes discusiones y discrepancias[16].

El personaje de al-Hallay en la obra simboliza el pensamiento libre, la resistencia contra las injustas autoridades, la defensa de los derechos y de la justicia y el no renunciar a las creencias pese a todas las amenazas y perjuicios.

El poeta intenta destacar el papel de pensador en el personaje de al-Hallay, pero no acertó lo suficiente; un personaje, Ziyad, expresa su opinión sobre al-Hallay diciendo:

> *"Los grupos de hombres, como un río caudaloso, van a visitar a al-Hallay, pensando que es el nuevo Mesías que les salvará de la perdición. Es la ignorancia establecida en sus almas desde la infancia."*
>
> (Mardam, 1971, 24)

Además, el personaje no está bién perfilado ni caracterizado, ya que no tiene rasgos claros. Da la sensación de no tener delante al majestuoso y gran pensador al-Hallay. Aunque sí podemos observar algunas de sus cualidades conocidas, como su valentía, su posición firme ante los gobernantes y la gran influencia de sus palabras. Para logra todo esto, el autor destaca puntos de contraste. En la primera escena del acto segundo aparece al-Hallay firme, resistente, e insiste en continuar la labor que ha elegido, mientras tanto vemos que su amigo al-Samry está indeciso y asustado, teme declarar sus opiniones y le reprocha a al-Hallay ser sincero y claro:

> *"Al-Samry:* — *¿Qué habrías perdido si hubieras ocultado el secreto? tenías esperanza en los hombres que carecen de cualquier signo de prosperidad... Impide que la brillantez de tu ciencia llegue a los que parecen muñecos.*

---

[16] El orientalista francés, Louis Massignon (1883-1962), dedicó varios trabajos y estudios a al-Hallay, entre ellos: *La passion de Husayn Ibn Mansur Hallay*. Ed. Gallimard, París, 1975, 4 Tomos; "Le diwan D' al-Hallay", revista: Journal Asiatique. Tomo: CCXVIII, París, 1931; *Akhbar Al-Hallay*. Librairie Philosophique, J. Vrin, París, 1975.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Al-Hallay: — *¿Puede la aurora ocultar su luz y dejar de lucir? o ¿puede el mar evitar que sus aguas lleguen a las bahías?... tú quieres que yo saque mi mano y no la extienda a los amigos que la necesitan."*

(Mardam, 1971, 46-47)

La acción en la obra se desarrolla de una manera monótona, carece de diversión que pueda atraer al espectador o al lector.

El conflicto principal existe entre al-Hallay, símbolo de la libertad, del pensamiento valioso y libre, por una parte, y por otra la fuerza cruel de gobernadores y autoridades que ahogan la voz de la justicia y que solucionan los problemas de una sola manera, con el filo del sable.

La escena tercera del acto primero tiene cierta importancia porque representa el conflicto entre al-Hallay y el jefe de policía representante del gobierno:

"Muhammad: *(Hablando con al-Hallay) — Has corrompido el juicio de los creyentes, has provocado un disturbio ciego y abrasador, cuidado con las consecuencias.*

Al-Hallay: — *¿Consideras mi virtud y ascetismo corrupción?"*

(Mardam, 1971, 46-47)

También ocurre una discusión fuerte entre ellos en la escena segunda del segundo acto, que aclara algo la lucha.

Al lado de este conflicto principal existen otros secundarios, como el que surge entre el jefe de policía y su ayudante por tener puntos de vista distintos sobre al-Hallay; el primero representa la fuerza ciega y cruel y el segundo es el punto de equilibrio del poder.

Las acusaciones dirigidas a al-Hallay son abundantes; aparte de la principal, herejía e infidelidad, se le acusa de provocar disturbios y revueltas contra el poder, y defender a los "al-Babakiyya", seguidores de Babak al-Jurrami, que se rebeló contra el califa 'abbasi al-Mu'tasim, para acabar con el reino de los árabes y devolverlo a los persas. Esto es una alusión a su origen no árabe.

Respecto al lenguaje de la obra, el poeta utiliza el verso clásico que, por sus condiciones estéticas, limita la libertad de expresión. Además utiliza con frecuencia palabras raras y de poco uso, es decir, un lenguaje más bien arcaico. Por esto tuvo que explicar muchas palabras a pie de página.

Está claro que el autor acertó al elegir su tema, porque tiene vida y un valor actual preciso. Al-Hallay es un personaje célebre del legado histórico que se convirtió en un símbolo de libertad y de resistencia. Pero el autor, lamentablemente, no pudo tratar

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

este personaje dramáticamente por la monotonía de los acontecimientos, la debilidad del conflicto y la carencia de elementos de diversión. Además, la expresión en verso clásico disminuye el valor literario de la obra, que así parece compuesta por varios poemas clásicos o un poema largo, lo que le resta gran parte de su valor dramático.

En resumen, se puede decir que el poeta 'Adnan Mardam Bek en esta obra es el eco del famoso poeta egipcio Ahmad Shawqi, pero de todas maneras, su talento no le ayudó lo suficiente para escribir obras que pudieran alcanzar el nivel de las obras de Shawqi.

12. *Ma'sat Al-Hallay* ("La tragedia de Al-Hallay") Salah 'Abd Al-Sabur

Ma'sat al-Hallay, ("La tragedia de al-Hallay") ('Abd al-Sabur, 1980) es la obra escrita por el poeta egipcio Salah 'Abd al-Sabur, sobre el célebre filósofo y sufí que murió como mártir luchando por la justicia y la verdad. Es sabido que al-Hallay representa en el legado árabe el heroísmo y el martirio.

La fuente principal de esta obra es el legado árabe-islámico en el cual sobresale el personaje de al-Hallay como un punto brillante. El autor toma a este filósofo, pensador y sufí para expresar algunas preocupaciones actuales que trastornan a los sabios pensadores de nuestro tiempo. El autor en su labor vivifica una parte positiva de tal legado pensando en los problemas del hombre contemporáneo.

El personaje de al-Hallay en la obra abarca varias dimensiones, pero la dimensión social es la más destacada.

La mayoría de los personajes pertenecen a la historia real, como al-Sibli que era un gran sufí y amigo de al-Hallay, Ibrahim Bin Fatik, un seguidor de al-Hallay y el cadí Abu Bakr, un cadí malikí...

Los sucesos históricos están forjados en la obra de acuerdo con las condiciones artísticas y teatrales, coincidentes con la imaginación del autor, que quería destacar algunas ideas y posiciones, en especial el papel que desempeña la palabra y al-Hallay desde el punto de vista social, que no es un sufí ensimismado y aislado de la sociedad, sino un hombre activo y positivo que lucha para acabar con la injusticia. Todo esto está explicado con las propias palabras del autor cuando dice: "desde la primera lectura de las crónicas y milagros de al-Hallay estuve seguro de que era una exageración, especialmente porque se ha convertido en un santo después de su muerte. Pero yo formé una doctrina sufí liberal inspirada en el libro de al-Hallay, al-Tawasin, y de su poesía". ('Abd al-Sabur, 1980, 116-117).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Aparte de esta influencia hay varios críticos, como 'Abd al-Sattar Yawad, que piensan que esta obra está inspirada también en la obra de T.S. Eliot, *Murder in the cathedral*. (Yawad, 1979, 89). Esta obra fue traducida por Salah 'Abd al-Sabur, que escribió un prólogo sobre el teatro poético[17].

Otros críticos, como Fu'ad Dawwara, piensan que la influencia es muy profunda, diciendo: "... sin duda la influencia de Eliot es clara incluso en la elección del personaje al-Hallay", tema de su primera obra; igual que Eliot eligió a Tomás Becket (santo) como tema también de su primera obra, *Murder in the cathedral*. (Dawwara, 1982, 24).

La obra consta de dos grandes actos, en cada uno hay varias escenas. El primer acto se titula *al-Kalima* ("La palabra"), y el segundo *al-Mawt* ("La muerte").

El primer acto empieza con la visión del cadáver de un anciano colgado de un árbol en una plaza pública en Bagdad. Esta escena es sin duda el desenlace de la obra, ya que es el final de al-Hallay, al que condenan a muerte. Pasan por la plaza un comerciante, un campesino y un predicador, dialogan y preguntan por la identidad del muerto. Otro grupo se acerca, entre ellos están un payaso, un herrero, un barbero y un carpintero; todos confiesan que ellos mismos son los asesinos de al-Hallay; le han matado con palabras, no con el sable, porque fueron falsos testigos contra él. Entra en escena un grupo de sufíes que confiesa igual que el grupo anterior, diciendo que ellos, porque le querían, le han dejado morir para que sobrevivan sus palabras.

Vuelve la acción atrás en la segunda escena donde encontramos a al-Hallay vivo, en casa con su amigo, también sufí, al-Sibli; los dos conversan y discuten sobre los medios para conseguir la justicia y la libertad. Son dos opiniones distintas; al-Sibli cree que el sufí no debe preocuparse por la vida y tiene que dedicarse por entero a Dios. Mientras que al-Hallay piensa que el sufí tiene la obligación de participar en la vida social, defendiendo los derechos humanos y luchando contra la pobreza y la injusticia. Después de un largo diálogo, al-Hallay se muestra indeciso, no sabe qué opción tomar ni qué camino debe elegir: ¡quedarse en casa aislado de la gente, ocultando su secreto de sufí, o meterse en el zoco con la sociedad y dirigirla hacia el buen camino!

Entra en la casa de al-Hallay Ibrahim, uno de sus seguidores, le avisa de que las autoridades piensan perjudicarle porque les critica y provoca a la gente contra ellos, y porque había mandado cartas secretas a sus discípulos comentándoles la situación política y social, pidiéndoles intervenir para lograr la justicia y exigir los derechos de la gente. Después de una larga discusión entre al-Hallay, Sibli e Ibrahim, parece al-Hallay muy decidido, rechaza la propuesta de su discípulo, que le aconseja marcharse a Jurasán para salvar su vida.

---

[17] Está publicada en Kuwait, col. al-Masrah al-Alami (El Teatro Universal), n.º 148.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En este diálogo el conflicto llega hasta un punto culminante, y al-Hallay decide quitarse el manto de sufí, que es lo que le separa de la gente. A partir de aquí empieza otro período. En la tercera escena y última de este acto, al-Hallay emprende una etapa nueva, convocando a la gente en las calles y plazas de Bagdad. Todo el mundo habla de la influencia de sus mágicas palabras, mientras los sufíes rechazan su actitud. La policía interviene, discute con él acusándole de hereje y provocador de disturbios por hablar de la pobreza. Lo detienen, llevándole a la cárcel.

En el acto segundo, "La Muerte", encontramos a al-Hallay en la primera escena encarcelado con otros dos presos; está satisfecho a pesar de los sufrimientos porque a su juicio es la voluntad de Dios. Los tres conversan sobre la posición que se debe tomar ante la vida. Uno de los presos pregunta a al-Hallay por su acusación, y éste le contesta que está acusado de resurrección de los muertos con las palabras. El preso le dice: "palabras bondadosas que no hacen nada, porque es preciso actuar y trabajar, y a fuerza de trabajo se puede acabar con el mal". Otra vez al-Hallay está indeciso entre la palabra y la fuerza, porque es difícil encontrar la fuerza consciente.

Esto demuestra que el protagonista en su rebeldía está limitado por el marco de las palabras. El preso segundo le propone huir y él se niega, mientras el preso escapa de la cárcel. Esta escena termina con la llegada del jefe de policía que lleva a al-Hallay a juicio.

En la escena segunda empieza el juicio de al-Hallay en el cual participan tres cadíes; Abu 'Umar al-Hammadi, un juez despreciable, deshonesto y arma en las manos del poder, Ibn Sulayman, un personaje insípido y eco de la voz de Abu 'Umar, y por último Ibn Suraiy, el único cadí que defiende la justicia y que exige un juicio real y justo. Los tres están en desacuerdo sobre las acusaciones dirigidas a al-Hallay que son: provocar a los súbditos contra el poder, la herejía y pretender que la luz divina habita su cuerpo. Cuando los cadíes permiten a al-Hallay defenderse, él primero rechaza hablar, pero al final habla de su vida y sus medios para buscar la justicia y mejorar la situación de los pobres. En estos momentos, llega un mensajero que les comunica la orden del sultán que declara a al-Hallay inocente de provocar disturbios, pero los cadíes le condenan por herejía. Algunos testigos falsos apoyan la sentencia gritando: ¡hereje, pagano! y así termina la obra y baja el telón.

Al-Hallay, en la obra de Salah 'Abd al-Sabur, es poeta, artista, sufí y revolucionario. El autor le da el papel de poeta para poder tratar las obligaciones que tiene el artista en la sociedad, ¿debe conformarse con el efecto que causan sus palabras, o debe participar eficazmente en los hechos sociales? También es poeta y artista porque en la obra pronunció varios poemas enteros de un nivel literario elevado y expresivo.

Y es sufí porque al principio abandona la vida y la sociedad, viviendo sólo para Dios, pero después se despojó del manto sufí, entregándose a la vida social. Vivió durante una etapa indeciso, pero en un momento decidió unirse a los pobres y maltratados.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El personaje de al-Hallay está perfilado con mucha perfección, y a pesar de tratar un tema mental y abstracto, podemos sentir que está vivo delante de nosotros con todas las cualidades de que gozaba.

También los otros personajes están bien caracterizados como el cadí Abu 'Umar, Ibn Suray, Ibn Sulayman, al-Sibli y los dos presos. Todos ellos ocuparon de lleno sus papeles en la obra.

Son abundantes los elementos de diversión y goce que pueden entretener al espectador a pesar de que la obra es una tragedia, por ejemplo, el comportamiento de los dos presos en la cárcel cuando uno de ellos intenta montar al otro como si fuera un burro, y las palabras y frases que intercambian así como el diálogo entre ambos.

En cuanto a la tragedia de al-Hallay y su conflicto, un crítico egipcio pregunta: "¿dónde está la tragedia de al-Hallay? ¿estará en que no escapó de la cárcel acorde con la propuesta del preso? ¿ estará en sus palabras que no han tenido el efecto esperado como un sable? o ¿será acaso por un problema exterior que le rodeó y pagó con su vida como consecuencia? o ¿por una angustia interior que quebró su alma y agitó su conciencia?. Se repiten las palabras que expresan la incapacidad de al-Hallay para elegir el camino adecuado y su indecisión entre la palabra y la espada, pero esta situación no supuso una crisis clara en toda la obra, quizá por la carencia de dramatismo lógico y claro, porque sus palabras eran eficaces para los demás y para él mismo". (Amin, 1973, 264).

En realidad el conflicto y la tragedia existen en todo lo que dice al-'Alim y en otros muchos aspectos. El luchó contra los sufíes que procuraron impedirle que participara en la vida social, luchó consigo mismo y se convenció, empezó a incitar a la gente contra la injusticia, y luchó contra el poder y sus seguidores apoyando la verdad, por lo cual le castigaron y lo mataron.

Escuchemos este diálogo entre él y el sufí al-Sibli:

"Al-Sibli: — *No, ¡oh al-Hallay! Yo temo bajar hasta la gente, porque quizá me preocupan las ambiciones de la vida y que muera la luz en mi corazón.*

Al-Hallay: — *Supongamos que dejamos la sociedad, ¿qué hacemos entonces con el mal?*

Al-Sibli: — *El mal, ¿qué quieres decir con el mal?*

Al-Hallay: — *La miseria de los pobres, el hambre, en sus ojos brillan palabras de las que desconozco el sentido... Los presos a los que dirige un guardia torpe, golpeando con un látigo que no sabe quién se lo puso en la mano, y hombres y mujeres que perdieron la libertad."*

('Abd al-Sabur, 1980, 22-23)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Rechaza tajantemente el manto sufí que le separa de la gente, y se lo quita porque es símbolo de pereza e indiferencia. Es una traba que le impide una actividad necesaria y se siente responsable ante tanta injusticia:

"Al-Sibli: — *¡Oh viejo! no exageres, ya estás vestido con el manto de sufí delante de la gente.*

Al-Hallay: — *Te refieres a este trapo; si es una traba que me encarcela en mi casa junto a las paredes, para que no oigan mis amigos mis palabras, yo me lo quito... si es signo de humillación que reúne la pobreza del alma con la del dinero, yo lo rechazo, me lo quito... Dios, tú eres testigo, éste es tu manto, signo de nuestra esclavitud para ti, me lo quito con tu permiso, Dios, tú eres testigo, eres testigo, (se quita el manto)."*

('Abd al-Sabur, 1980, 35-36)

Su conflicto con el poder es debido a la crítica que hacía de la pobreza y las malas condiciones en que vivían los súbditos. La policía le provoca hasta que revela su secreto: estar enamorado de Dios y creer que él es parte de la esencia divina. Son dos acusaciones suficientes para llevarle a la cárcel, dice al-Hallay:

"La pobreza circula por los zocos, cobrándose tributo a los niños y enfermos, es una bolsa sin fondo... el demonio es el visir del rey de la pobreza que dirige las matanzas y los robos. La traición de amigos, la hipocresía, la violencia y la hostilidad son algunos de los súbditos de la pobreza, son soldados del demonio."

('Abd al-Sabur, 1980, 44-45)

En el juicio choca con algunos de los cadíes que cumplen la voluntad del poder y que le acusan de enviar cartas provocadoras a sus discípulos:

"Abu 'Umar: — *¿Por qué les mandaste tus venenosas cartas?*

Al-Hallay: — *Esto es lo que se me ocurrió, vi la pobreza que destruye el alma del hombre por todas partes.*

Abu 'Umar: — *¿Quieres que la pobreza desaparezca de la vida?*

Al-Hallay: — *¿Qué es la pobreza?... La pobreza no es el hambre y la falta de ropa, la pobreza es la depresión, la pobreza se utiliza para humillar el alma, para matar el amor y cultivar el odio entre la gente."*

('Abd al-Sabur, 1980, 104-105)

Además, el autor carga al personaje de al-Hallay de filosofía, ideas y meditaciones, aprovechando cualquier ocasión, utilizando su talento para tratarlas. Pensaba en las circunstancias del pueblo tanto como en los gobernadores.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Cuando el segundo prisionero discute con él en la cárcel sobre conceptos generales de la vida, dice:

> — *"Respecto a los tronos... yo no conozco a ningún dueño de trono más que a Dios. Todas las personas son iguales para mí, ellas eligen a las autoridades que les guían. El valí justo es una luz brillante enviada por Dios para alumbrar una parte de su tierra, mientras que el valí injusto es un biombo que impide que la luz de Dios llegue a la gente."*
>
> ('Abd al-Sabur, 1980, 70)

En cuanto a los otros personajes, algunos de ellos son superficiales, no tienen un papel importante y decisivo en el desarrollo de la acción teatral, son secundarios como el campesino y el comerciante. Hay otros que son más claros y profundos porque algunos aspectos psíquicos y morales están reflejados en su conducta, como el predicador que buscaba constantemente cuentos para hacer de ellos temas de su sermón religioso de los viernes en la mezquita (día festivo en los países islámicos y de sermón en las mezquitas). Cuando algunos preguntan por los asesinos de al-Hallay y los motivos de matarlo dice:

> — *"Mi mente está estéril. Ojalá hubiera en su historia una moraleja, para inventar un cuento que atrajera al público y que fuera tema de mi discurso el próximo viernes en "Masyid al-Mansur" (la mezquita de Almanzor)."*
>
> ('Abd al-Sabur, 1980, 8)

Este predicador brinda aspectos humorísticos:

> — *"que Dios te lo pague, lo que has dicho me inspiró el sermón para la próxima semana, ¡qué cuento tan interesante! un campesino vendió el trigo en el mercado, lo alucinó el demonio y fornicó pagando todo el dinero que tenía, volvió a casa encontrando a sus hambrientos hijos, se echó a llorar... y... y... el resto Dios me lo inspira.*
>
> *La moraleja será: ¡cuidado con la astucia de las mujeres!"*
>
> ('Abd al-Sabur, 1980, 42-43)

La otra cara de la moneda es el personaje de al-Sibli, es el antagonista de al-Hallay; cree que el sufí debe vivir sólo para Dios, porque al contrario, será un defecto en la creencia y revelación del secreto que no debe revelarse. El autor perfiló este personaje con mucha perfección.

Otros dos personajes importantes son los dos cadíes: Abu 'Umar e Ibn Suraiy, ellos dos son opuestos totalmente.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El primero es injusto, insípido y vil, es como si fuera el eco del poder, su mayor propósito es condenar a al-Hallay justa o injustamente; este comportamiento provoca el odio del espectador o del lector hacia él. Por otra parte vemos que Ibn Suraiy es una persona equilibrada, justa consciente y honesta, rehusa condenar sin pruebas, no quiere mancharse las manos con la sangre de al-Hallay, lo cual exigían las autoridades para mantener sus intereses y tronos. Por esto dimite del tribunal que juzga a al-Hallay cuando ve que el juicio se desarrolla de un modo incorrecto.

El público que rodea a al-Hallay y más tarde al tribunal es ignorante, sin voluntad, "su juicio está en los oídos como un papagayo", repite algunas frases y palabras falsas que satisfacen al poder y van en contra de al-Hallay. Él, en resumen, es la causa de la muerte del personaje.

Y para clasificar los personajes, observamos tres tipos: uno resistente y fuerte, encabezado por al-Hallay y entre los cuales se encuentran el segundo prisionero que escapó de la cárcel arriesgando su vida y fue asesinado después y el cadí Ibn Suraiy.

Otro que es débil y sin voluntad o más bien tiene la voluntad inclinada hacia el mal y la vileza, como los dos cadíes: Abu 'Umar e Ibn Sulayman. Y el tercero es el negativo aislado que no tiene una presencia eficaz en la sociedad y que no siente los dolores y desgracias sociales como la mayoría del público.

Respecto al desarrollo de la acción teatral, vemos que el autor procura cargarla con una cantidad inmensa de rasgos trágicos, reflejados en la violencia y la pobreza, "y así la obra une varios tipos de violencia material, como el asesinato de al-Hallay y el segundo prisionero, la tortura y los latigazos en la cárcel y en el zoco, y la violencia moral reflejada en la falsificación de la voluntad del público y el soborno. Tal es el caso de los dos cadíes que le condenaron antes de juzgarlo". (Dawara, 1982, 48).

En cuanto al drama, algunos críticos piensan que este elemento es escaso en la obra, entre otros Mahmud Amin al-'Alim, que justifica tal escasez por el tema, que es mental puro. Él piensa que los espectadores sienten el personaje de al-Hallay con la mente y no con los sentidos, diciendo:

> *"sentimos los rasgos mentales y espirituales más que los corporales y personales. En realidad tratar un tema puro mental es la causa de debilitar el drama y la abundancia de la lírica en los diálogos y personajes, cosa que nos impidió sufrir la tragedia de al-Hallay, pero la meditamos con nuestras mentes, teniendo en cuenta los magníficos valores humanos que están reflejados en la obra".*
>
> (Amin, 1973, 265)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

A pesar de este criterio vemos que la tragedia es muy profunda en este trabajo, ya que la acción dramática es ininterrumpida en toda la obra, desde la primera escena donde encontramos el cadáver de al-Hallay colgado de un árbol hasta las otras escenas cuando lo encarcelan, lo torturan y después lo juzgan injustamente. En todo esto la acción es cada vez más tensa y atrae al espectador, que desea conocer el desenlace.

El lenguaje de la obra, que está escrita en verso, es sutil y bello y demuestra la gran capacidad del poeta, que eligió escribir su obra en verso a propósito, según él, pensando que el teatro empezó en forma de verso y debe volverse a ello.

Esta obra por tratar de un célebre personaje como al-Hallay alumbra unas páginas del legado árabe-islámico, y vivifica algunos valores humanos notables que han preocupado al hombre casi siempre, tratando a través de al-Hallay una serie de conceptos: la posición del intelectual, pensador y artista ante la vida, la sociedad y el poder. ¿Vive para su arte y propio pensamiento, o tiene que vivir de lleno con la sociedad participando en los dolores y alegrías?

En fin, al-Hallay de Salah 'Abd al-Sabur, por su conducta positiva y su compromiso, creemos que logra satisfacer a los espectadores y lectores.

Por último podemos añadir que existe otra obra escrita por el dramaturgo tunecino 'Izz al-Din al-Madani, sobre al-Hallay, pero lamentablemente nos ha sido imposible conseguirla.

13. *Diwan Al-*Zanch ("El gobierno de los Zanch, negros") 'Izz Al-Din Al-Madani

El escritor tunecino 'Izz al-Din al-Madani, nacido en 1938, trata en su obra de teatro (Al-Madani, s.d.) un tema histórico referente al movimiento o revolución de los esclavos ("los negros"), que tuvo lugar en Basora en la segunda mitad del siglo III de la Hégira, segunda mitad del siglo IX d. C. Tal revolución fue encabezada por 'Ali b. Muhammad y dirigida contra los abasíes, con el fin de liberar a los esclavos y acabar con la injusticia que padecían. Esta revolución duró catorce años y terminó con el asesinato de su líder, 'Ali b. Muhammad.

La obra se divide en tres actos; cada uno consta de dos escenas.

Y en lugar de un escenario hay tres: uno para la representación, los otros dos son utilizados por el autor, que interviene de vez en cuando dirigiendo preguntas al público, y también para representar fragmentos de libros de historia y poesía antigua.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Empieza la obra cuando ya se ha producido la revolución de "los negros" y los miembros del Consejo Revolucionario están dedicados al proyecto de construcción de una capital llamada *al-Mujtara*, pero se encuentran sin ingenieros, médicos, profesores y sin tecnología. Carecen de todos estos elementos y les es imposible construir la ciudad. Los miembros del Consejo están indecisos entre dos opciones: dejar la lucha contra los abasíes y construir la ciudad, o seguir la lucha y apoderarse de Basora. Y al final deciden mandar un ejército a esta ciudad dirigido por Sulayman b. Yami' para ocuparla. El pueblo sufre una crisis económica, falta comida, ropa y viviendas, mientras los miembros del consejo de la revolución viven en plena confusión. Llega una delegación oficial del gobierno abasí para negociar la paz. Firman un acuerdo cuyas condiciones son muy duras para "los negros", el gobierno abasí les proporciona dinero, funcionarios y aparatos, a cambio "los negros" tienen la obligación de pagar todo esto con grandes cantidades de la sal que se produce en Basora.

Durante este año los miembros del Consejo se olvidan de sus metas disfrutando del dinero, viviendo lujosamente y olvidándose del pueblo.

Acabado el año vuelve la delegación abasí que firma con "los negros" otro convenio aún peor por no haber cumplido el primero. Todos los miembros del consejo de la revolución lo aceptan, menos un joven llamado Rafiq que ha sido consciente de la realidad, rechazando negociar con los abasíes, discutiendo con sus compañeros. Y así la revolución empieza a decaer internamente, porque las autoridades más cercanas a ella la traicionaron.

Al-Madani se inspiró en el legado como fuente para buscar una forma teatral que superara la forma europea utilizada por los árabes. Emplea el patrimonio de distintas maneras vivificando algunos hechos históricos que perduran en nuestra memoria.

La meta fundamental del autor es crear un teatro árabe que tenga sus propias características, cuyo cimiento es el legado árabe-islámico.

En esta obra el autor quiere convertir la revolución de "los negros" en una fiesta popular. Dice en el prólogo de su obra: "los árabes contemporáneos que se han acercado al teatro europeo debían adoptar sólo el género teatral, no la forma ni el estilo". (Al-Madani, s.d., 24).

Trata el patrimonio árabe-islámico como un experto y analista considerándolo un conjunto moral e ideológico adecuado para cualquier tiempo y lugar, y que merece la pena ser estudiado y examinado, y no tratarlo como algo sagrado, como piensan algunos.

El *turat* que trata al-Madani no se queda en el marco histórico, sino que extiende desde el pasado un hilo conductor hacia el presente. Este propósito fue expresado por él en el segundo acto, diciendo:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Yo soy el autor de Diwan al-Zanch... escribí esta obra a la luz de las revoluciones y golpes de estado que han sucedido y se suceden en nuestra época, en la segunda mitad del siglo XX, en muchos países del Tercer Mundo."

(Al-Madani, s.d., 87)

Observamos que la obra ha tomado de la historia sus acontecimientos, sus líneas generales y sus personajes, cargando estas líneas con sentidos actuales y dejando a los personajes expresar conceptos y problemas contemporáneos:

"Para asegurar la semejanza entre el pasado y el presente durante toda la historia, y para volver a estudiar la historia para que sea más verdadera y auténtica."

(Al-Ra'i, 1985, 119)

En opinión del autor, el teatro árabe actual es árabe sólo en su nombre, lenguaje y personajes, y no en sus preocupaciones. Además el uso de los elementos del *turat* en el teatro no es suficiente para crear un teatro árabe, sino que es necesario profundizar en él y comprenderlo a la sombra del presente y el futuro y no venerarlo como objeto de culto.

El objetivo fundamental del autor es tratar un tema contemporáneo, utilizando los acontecimientos pasados como escudo. El gobierno abasí simboliza el imperialismo, que procura sitiar a los países pobres y pequeños, con deudas, proporcionándoles funcionarios y tecnología para hacerles dóciles seguidores de su política, confiscando sus libertades. Y este es el caso de "los negros" con el gobierno abasí.

Simboliza también a los intelectuales y su relación con las autoridades. El joven Rafiq, intelectual consciente, no participó de modo efectivo en los sucesos para intentar cambiar la situación, y esto significa una condena a los intelectuales que no tienen la valentía suficiente para tomar parte en la lucha contra los injustos y se conforman con la teoría y la crítica.

Por otro lado, la postura de al-Madani ante la historia es la del suspicaz y acusador, que sospecha en realidad de muchos acontecimientos históricos mencionados en los libros de historia, enfocándola según su punto de vista para servir a sus fines. Vemos en la obra que al-Tabari, célebre historiador abasí[18], se desdice de lo que escribió con respecto a la revolución de "los negros". Al final del primer acto al-Tabari dice:

— *"He vuelto de las tierras salobres de Basora y me sorprendió lo que vi. Renuncio a lo que he escrito en mi libro Tarij al-'Umam wa-l-Muluk ("La historia de los pue-*

[18] Al-Tabari, Muhammad b. Yarir, murió en el 310 de la Hégira, 923 d. C. Escribió varios libros, entre ellos: *Tarij al-'Umam wa-l-Muluk*, ("La historia de los pueblos y los reyes").

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

blos y los reyes"), con respecto a la revolución de los negros. ¡Oh gente! escuchad, que Dios os compadezca, no hagáis caso a mi libro. Estoy confundido, la revolución de los negros no era una sedición ni crimen y su líder 'Ali b. Muhammad no era hereje, ni los trabajadores de las tierras salobres eran esclavos.

Examinad la historia, repasad el turat..."

(Al-Madani, s.d., 104)

El autor también condena a través de esta obra a las revoluciones y movimientos que llenan el mundo con lemas vacíos y carecen de una ideología creativa, que pueda realizar un auténtico cambio político y social:

"Y de aquí nos podemos imaginar que las distintas revoluciones del Tercer Mundo las mueven lemas y deseos fascinantes, pero no se apoyan en una ideología clara, que concrete los fines a realizar después de la revolución."

(Al-Madyuni, 1983, 99)

Este concepto está reflejado en los diálogos de Rafiq, que reclama un programa revolucionario que aclare el camino:

"Rafiq: — *Sí, somos patriotas liberales, ¿quién duda de esto?, pero los asuntos sociales son los más importantes. ¡Ah Jalil! ¿tienes un programa revolucionario para construir? Yo soy hijo de la liberación, pero no capto lo que estáis diciendo."*

(Al-Madani, s.d., 82)

La mayoría de los personajes reflejan un rechazo hacia la situación política y social, aunque en distintos grados. Esperan un cambio auténtico, sobre todo el líder 'Ali b. Muhammad, que al principio de la revolución manda a Sulayman b. Yami' para apoderarse de Basora diciéndole:

— *"Márchate Sulayman y no vuelvas hasta que acabes con los comisionistas, quemes a los traficantes de esclavos y liberes a los esclavos..."*

(Al-Madani, s.d., 40)

'Ali al final traicionó sus fines y se entregó al dinero y a una vida rodeada de lujo. En cambio el joven, Rafiq[19] es más consciente en comparación con los otros miembros, a pesar de que su experiencia es teórica, no práctica, porque nunca vivió una lucha o guerra real, y parece que no está dispuesto a tomar parte en esta lucha. Protesta cuando el líder decide mandarle a Basora junto a otros para participar en la lucha:

---

[19] Tal vez al utilizar el nombre de Rafiq, "camarada", tenga una connotación política.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Rafiq: — *Yo soy el escribano del consejo.*

'Ali: — *Queremos que hundas tus manos en la sangre para que comprendas el sentido de la lucha..."*

(Al-Madani, s.d., 76)

Pero este joven es inquieto, pregunta, protesta y sospecha. Cree en unos conceptos reales, que en su opinión pueden salvar la situación:

"'Ali: — *La igualdad es el cimiento de nuestra ideología.*

Rafiq: — *¿Puedes con la igualdad dar de comer a los hambrientos y construir nuestra capital, al-Mujtara?, si puedes, entonces podríamos decir que tienes una llave mágica que resuelve todos los problemas."*

(Al-Madani, s.d., 44)

Al contrario de todos sus camaradas rechazó el convenio con los abasíes tajantemente, considerándolo como una nueva esclavitud:

"Rafiq: *(Hablando con sus camaradas) — ¡Ah traidores, medio hombres, sombras de los abasíes y esclavos! ¿firmáis el convenio? Es una nueva esclavitud...."*

(Al-Madani, s.d., 76)

Respecto al empleo del *turat* en la obra, vemos que el autor aprovecha varios elementos, y el más destacado es la historia, acontecimientos y personajes, tal es el caso del protagonista 'Ali b. Muhammad.

También utiliza las propias palabras del historiador al-Tabari en su libro mencionado anteriormente.

Al-Tabari aparece al principio en el escenario acusando a los negros y su revolución, diciendo:

— *"¡Ah gente! escuchad, que Dios os compadezca... yo soy el pobre súbdito al-Tabari, el cadí supremo, servidor del gobierno abasí, historiador de mi época y mi patria, autor de Tarij al-Rusul wa-l-Muluk, ... juro que no digo sino la verdad, yo he vivido el crimen del vil, traidor y rebelde, 'Ali b. Muhammad, líder de los negros... Este traidor decidió en el mes de Sawwal de este año reunir a todos los seguidores y atacar Basora para destruirla... y el viernes, cuando ya faltaban trece días de dicho mes, la caballería atacó Basora por la mañana por tres lados: por Bani Sa'd, al-Mirbad y al-Jurayba..."*

(Al-Madani, s.d., 99)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Y para dar características árabes más propias a su obra, el autor la divide en tres partes y a cada una la llama *al-rakh* que significa "escenario", y en lugar de escena utiliza *tawr* que significa "etapa". Estos nombres indudablemente no tienen mucha importancia y son cambios superficiales.

Aparte de esto se representan relatos de poemas antiguos, como la elegía del poeta Ibn al-Rumi, dedicada a Basora. Otro poema de Yahyà b. Jalid, dedicado a satirizar a 'Ali b. Muhammad, y otros versos de Abu al-'Ala' al-Ma'arri y 'Ali b. al-Yahm.

Todo esto se produce al margen de la representación, para enriquecer los sucesos.

Un estilo conocido antiguamente dentro del lenguaje árabe que es *al-istitrad*, ("la digresión"), fue criticado y considerado como mal estilo. La base fundamental de este estilo reside en los temas secundarios, anécdotas, refranes e ironías que acompañan al tema principal improvisadamente y cuyo fin es, en general, divertir al lector. Otras veces se caracteriza este estilo por la manera de contar varias narraciones que a menudo son opuestas.

Al-Madani utiliza este estilo en dos ocasiones en su obra: en el primer acto y primer escenario cuando entran los miembros del consejo de la revolución embozados, representando la etapa secreta de la lucha, y vemos como se transforma en la etapa pública, utilizando una técnica cinematográfica, la del "flash back", o escena retrospectiva, porque ya hemos conocido anteriormente a los miembros en la revolución pública, según 'Ali al-Ra'i. (Al-Ra'i, 1980, 525).

Y por segunda vez cuando el autor interviene directamente en la representación para presentarnos a los miembros de la delegación abasí. Los presenta uno a uno hablando de cada uno de ellos explicando los motivos de su odio hacia la revolución que amenaza sus intereses. Esta digresión tiene otra ventaja, que es la de romper la ilusión teatral.

Otros aspectos del *turat* aparecen en la obra, como los versículos del Corán que utiliza el autor en varios sitios.

En cuanto a la lengua, es una lengua que goza de un espíritu antiguo, que mantiene el estilo de las cartas antiguas en su encabezamiento y remate. La delegación abasí lleva un mensaje del califa para los Zanch que dice:

> *"Abu al-Mahamid: — Que dice: en el nombre de Dios misericordioso. Del sucesor del profeta de Dios para la gente de la tierra salobre, y para su Zángano 'Ali b. Muhammad..."*
>
> (Al-Madani, s.d., 62)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Este estilo es el de los mensajes islámicos antiguos.

Se encuentran también una gran cantidad de expresiones populares. Uno de los miembros de la delegación abasí cuando llega a los Zanch , les dice:

Yahyà b. Jalid: *... Ha antum fusaha' tatakallamuna lisanan 'arabiyyan, luga al-Qur'an wa-l-Furqan.*

(traducción)

"Yahyà b. Jalid : *... Vosotros sois elocuentes, habláis una lengua árabe, la lengua del Corán."*

(Al-Madani, s.d., 76)

Ésta es una expresión que significa lengua pura.

Otras frases como:

Saleh b. Wasif: al-hamdu li-Allah al-ladi halla 'uqda al-lisan. La traducción: "gracias a Dios que deshizo el nudo de la lengua". Se utiliza cuando alguien rehúsa hablar y luego habla de repente (pág. 62)

Otras frases que tienen un carácter islámico:

'Afakum Allah "Que Dios os sane" (pág. 64)

Ilà an yarit Allah al-ard wa-man 'alayha "Hasta que Dios herede la Tierra y a quien la puebla" (pág. 66)

La natlubu yaza'an wa-la sakura. "No exigimos ni recompensas ni gracias" (pág. 78)

Un mito religioso y popular que utiliza el autor también es el de *al-Mahdi al-Muntazar* (varios personajes durante la historia llevaron este nombre) en el cual cree la doctrina chií pensando que este "al-Mahdi" aparecerá algún día para imponer la justicia en el mundo. Es como el "Mesías" para los cristianos. Rayhana, miembro del consejo de la revolución de los Zanch , dice:

— *"'Ali es nuestro al-Mahdi al-Muntazar"*

(Al-Madani, s.d., 36).

Al final se puede decir que el propósito principal del autor es crear un teatro árabe puro, porque el teatro actual para él es árabe sólo en cuanto al nombre, lenguaje y personajes, y no es árabe en cuanto a los temas. En cambio, 'Ali al-Ra'i tiene otra opinión, diciendo:

"Si las formas teatrales populares no son suficiente para crear el teatro árabe puro, tampoco es suficiente el tema árabe..."

(Al-Ra'i, 1980, 537)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Entonces se deduce que no habrá teatro árabe puro mientras no haya una forma dramática pura de los árabes.

La obra, en resumen, es un intento que merece todo tipo de respeto, porque es una obra maestra y pionera dentro del marco teatral árabe. Su aportación radica, básicamente, en la originalidad de su contenido, su lenguaje representativo y su desarrollo.

14. *Yidar Al-Gadab* ("El muro de la ira") Nur Al-Din Faris

El autor iraquí Nur al-Din Faris representa también en su obra (Faris, 1974) la revolución de los Zanch , "los negros", dirigidos por 'Ali b. Muhammad, que murió en el 270 de la Hégira, 883 d. C. Como ya se ha dicho, era un revolucionario que se rebeló contra los abasíes, y fundó un estado militar que se podría calificar hoy en día de socialista. Construyó la ciudad de *al-Mujtara y al-Mani'a* en 869. Se apoderó del sur de Iraq y quemó Basora. El gobierno abasí fue incapaz de vencerle durante catorce años, pero al final fue derrotado por el ejército abasí en el 883.

El autor se inspira en la historia aunque la trata libremente, porque no conserva los acontecimientos y personajes tal y como son, sino que cambia y crea según su imaginación y la necesidad dramática. Pero el marco histórico general se mantiene, por ejemplo la trayectoria del protagonista 'Ali empieza, se desarrolla y acaba coincidiendo con la historia, incluso algunos detalles como las acusaciones que los abasíes le hacen a 'Ali; impío, hereje, rebelde y vil, se reflejan en la obra.

La obra se presenta en forma de juicio, al cual acuden todas las partes relacionadas con la revolución de los Zanch , para opinar y confesar. Este juicio se realiza en el presente, pero se extiende siempre hacia el pasado para resaltar la lucha de 'Ali b. Muhammad contra los comerciantes, terratenientes y el gobierno abasí reclamando los derechos de los pobres y los esclavos, dirigiéndose hacia ellos con sus palabras e ideas revolucionarias para advertirles y despertarles. Se realiza la revolución que encabeza 'Ali, retrocede y fracasa internamente, y al final se apaga con el asesinato de 'Ali b. Muhammad.

El protagonista es el líder 'Ali, que aparece al principio como un intelectual destacado con sus propias teorías y propósitos de liberar a los esclavos y combatir la injusticia. Dicta sus ideas a su escribano diciendo:

> — *"... Escribe: siguió el absurdo combatiendo la vida... y la justicia fue una ilusión lejana... no cambian las cosas, ni la situación si no acaba la oscuridad y se levantan los dominios. Difunde esto entre los seguidores y amigos, y entre la gente en sus reuniones... en sus trabajos... date prisa y que no te vea nadie..."*
>
> (Faris, 1974, 72)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Pero 'Ali se desvive por aquellos pobres porque se han acostumbrado y les resulta más fácil su humillada vida. Aquellos pobres que no entendían las palabras de 'Ali, y pensaban que el cambio político y social no se podrá realizar sin asaltar y atracar a los ricos y secuestrar a los hijos de los comerciantes pidiendo rescate. Mientras 'Ali pretende cambiar las leyes que protegen a los privilegiados, sin robos ni secuestros:

"Saffar:	*— Nosotros no comprendemos lo que quieres...*
'Ali:	*— Ni los tesoros de los comerciantes ni las joyas de los ricos realizan el cambio.*
Saffar:	*— ¿Cuál entonces?*
'Ali:	*— Es el régimen que acepta la opulencia de la minoría y la miseria de la mayoría.*
Saffar:	*— ¿Habéis comprendido lo que dice?*
El mozo:	*— No...*
'Ali:	*— ¡Oh Dios! ¿cómo puedo enseñarles? ¡oh amigos! me refiero a la ley, al régimen que creó los tesoros y permite que gocen algunos parásitos y sufran miles de desgraciados.*
Saffar:	*— Al régimen lo protege el califa, el valí, los soldados y la policía... ¿quién puede destruirlo?*
'Ali:	*— ¿Lo habéis intentado?*
Saffar:	*— ¡Oh querido! nosotros nunca hemos oído palabras como éstas, además... además, ¿cómo intentarlo?*
'Ali:	*— Deseo que os queráis, aprendáis, colaboréis... os reunáis y os levantéis... entonces podéis echar abajo lo imposible..."*

(Faris, 1974, 73-74)

Observamos que hay un abismo entre la mentalidad de 'Ali y la de los pobres. El intenta cultivar las semillas de la revolución en sus almas, en cambio ellos ignoran y no comprenden sus palabras.

Se observa también que la personalidad de 'Ali es contemporánea totalmente por sus características, pensamiento e incluso su lenguaje. Esto asegura que el autor tiene como fin trasladar el pasado al presente y dar a la obra un espíritu moderno y actual.

Cuando 'Ali se desespera por los pobres, se dirige a la clase popular, sobre todo negros y esclavos, con quienes trabaja como jornalero en las salinas, pensando que el inicio de cualquier proyecto debe ser correcto para fructificar, y para él la revolución debe empezar por los más perjudicados en la sociedad:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"'Ali: — *Después de que fracasaran mis libros y mis conocimientos, para curar mi confusión, vine para vivir la injusticia y el sufrimiento y así conocer mi camino...*

Qurtas: — *¿Y has encontrado este camino?*

'Ali: — *Sí...*

Qurtas: — *¿Cómo?*

'Ali: — *La injusticia que estrangula la tierra no desaparece sino con los brazos de los maltratados y oprimidos..."*

(Faris, 1974, 77)

Efectivamente, 'Ali acierta en su misión, haciendo de los negros una gran fuerza, un gran ejército que amenaza al gobierno abasí en Bagdad.

El secreto de su éxito es construir la revolución sobre la ciencia y la consciencia:

"'Ali: — *Que enseñemos la justicia a los maltratados y la libertad a los oprimidos, la felicidad a los desgraciados... la enseñanza es el martillo que rompe las cadenas de la esclavitud..."*

(Faris, 1974, 78)

A pesar de las buenas intenciones de 'Ali para liberar a los esclavos, su revolución empieza a decaer porque algunos de los líderes y autoridades se aprovechaban, buscando intereses personales, todo esto afectaba y destruía la revolución por dentro.

Y como consecuencia no pudo cumplir las promesas de difundir la justicia y mejorar la vida de los pobres y esclavos, ya que las personas más cercanas a 'Ali se retiran y se rinden a los enemigos, y al final 'Ali se encuentra con muy pocos compañeros que hayan sido fieles hasta el final:

"'Ali: — *Quizás acertó el poeta de la posada... todos quieren conseguir el cargo del Sultán y los intereses... pero ¿dónde está la revolución? la mayoría se ha olvidado de ella. ¿Es posible que yo me olvide de ella? No, ¡oh destino negro! tengo que agarrar las riendas con mano férrea. ¡Oh caudillos y seguidores! acudid todos... ¿acaso yo he perdido la capacidad de hablar, o los compañeros han perdido los oídos...?"*

(Faris, 1974, 82)

De los pocos que han quedado con 'Ali está su escribano Qurtas, fiel a la revolución, que muere en el último combate con 'Ali contra las fuerzas abasíes.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Pero la revolución sigue para el pueblo, no acaba con la muerte de su líder, porque 'Ali es una señal en el camino de la lucha. Este sentido lo comprendemos por las palabras del coro, símbolo del pueblo, que canta:

"El coro: — *No, no morirá... tampoco muere el que da su vida por el pueblo... toma sangre, ¡oh bandera de los pobres!... toma energía ¡oh consciencia de los humildes!, hacha de los desgraciados. No morirá ni muere el que da su vida al pueblo..."*

(Faris, 1974, 82)

Los personajes en general están bien perfilados y no son demasiados. Entre los que aparecen bien dibujados, aparte de 'Ali, se encuentra Qurtas, su escribano, que permanece fiel a su líder hasta el final. Y otro, es el poeta que convive con la revolución y que es más consciente que los demás:

"El poeta: — *Perdonad amigos... no sé qué decir... se ha debilitado mi fuerza... se han secado mis sentimientos y no soporto la falsa alabanza de los viles y canallas..."*

(Faris, 1974, 73)

Además, el poeta desempeña un papel importante que consistía en provocar a los pobres contra los opulentos. Cuando el dueño de la posada amenaza con echarles fuera, el poeta les dice:

— *"No os pongáis tristes, incluso los caballos rechazarán esta cuadra despreciable."*

(Faris, 1974, 73)

Y después de realizar la revolución y formar un gobierno independiente, le preocupaba el mal uso del poder por parte de las autoridades, y así hacía crítica constructiva advirtiéndoles de las malas consecuencias que pudiera tener su comportamiento. Cuando un soldado le da un golpe porque criticaba a las autoridades, el poeta le dice:

— *"¿Tú eres soldado de la revolución, o un nuevo traficante de esclavos...?"*

(Faris, 1974, 80)

Después el poeta transmite a 'Ali las quejas del pueblo sobre las autoridades diciendo:

— *"Descuidan los asuntos del pueblo... se dedican a vivir rodeados de lujo, han aceptado los sobornos de los comerciantes para devolverles sus intereses, y han acercado al poder a los amigos y parientes..."*

(Faris, 1974, 80)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Y así podemos decir que el autor nos representó personajes claramente caracterizados, entre ellos vemos:

> *"Gente del pueblo, desgraciados que sufren todo tipo de humillación. Pero estos no conducen a la decadencia moral, sino al contrario, demuestran la capacidad del hombre en desafiar las dificultades en los momentos más críticos..."*
>
> ('Abd al-Masih, 1977, 267)

La obra, a pesar de ser corta, y a pesar de que la parte dramática es muy sencilla, ha podido "digerir" el pasado, la historia y vincularla con el presente creando un tema antiguo por su marco y contemporáneo por su contenido. El autor expresa su ideología claramente, destacando sus preferencias.

En la historia moderna del Tercer Mundo hubo y hay, hasta el día de hoy, fuerzas políticas que defienden los derechos humanos y la justicia, mientras están fuera del poder, y nada más alcanzarlo se olvidan de los lemas y los propósitos que reclamaban convirtiéndose en nuevos verdugos, con el sable en el cuello del pueblo. Empieza la revolución a decaer por dentro y por fuera, y la traicionan las personas más cercanas a ella.

Este fenómeno político está reflejado en la obra junto a otros como la actitud de los pobres y maltratados que toman a veces una posición ante el gobierno más bien negativa. Estos fueron criticados por el autor:

"'Ali:	*— Los pobres de las ciudades están indecisos porque sus insignificantes intereses les tapan los ojos, y por esto no valen para los asuntos decisivos... ellos siempre están en la última fila de la revolución.*
Al-Sacrani:	*— ¿Qué dices, 'Ali?...*
'Ali:	*— La policía que asedió la plaza... los soldados que azotaron a los esclavos y mataron a los niños, ellos ¿no son pobres...?*
Al-Muhallab:	*— No importa... hay algunos fieles, pero no pueden hacer nada, porque están desarmados, cada vez que se levantan, les matan los tiranos de la ciudad..."*

(Faris, 1974, 76)

Respecto a la acción, vemos que crece y se desarrolla de una manera lógica. Indudablemente los acontecimientos históricos le ayudaron proporcionándole un molde casi completo, en el cual el autor ha vertido su contenido para formar su drama.

En cuanto al conflicto, observamos que es fuerte y destacado. Se desarrolla entre 'Ali y sus servidores, esclavos y pobres, por una parte, y por otra las autoridades abasíes y sus confidentes.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Existe otro conficto entre 'Ali y algunos esclavos que ignoran el verdadero papel que deben desempeñar, aquellos que se entregaron al gobierno abasí y se convirtieron en verdaderos enemigos para su clase, como el esclavo Mas'ud, que confesó contra 'Ali.

Todos estos factores han enriquecido el drama, "y sin que pierda esta obra algo de su valor dramático Nur al-Din Faris, nos representa una clara ideología, y una postura que apoya y favorece la revolución de los Zanch y su desarrollo". (Al-Ra'i, 1980, 75-76).

Efectivamente, el autor está al lado de 'Ali y su revolución, aunque de una manera indirecta, apoya su teoría y critica las de sus enemigos. Y así el personaje de 'Ali se ha convertido en un símbolo de la lucha contra la tiranía en favor de la justicia.

Un tema contemporáneo importante que fue tratado en la obra es la actitud de los intelectuales ante el poder. Es un tema vivo y destacado. 'Ali dicta a su escribano estas frases:

> *"Escribe: los intelectuales son un grupo de tontos y pedantes... los sabios son una banda de falsos, todos caen a los pies de los ricos para conseguir sus regalos, como precio a su silencio. Les compran para que no hablen de la injusticia y robos que realizan en los campos y las ciudades. Y si no es así, ¿cómo se callan? ¿no son dirigentes y consejeros del pueblo?... no, no, ellos son mercenarios, el obstáculo del pueblo y su humillación..."*
>
> (Faris, 1974, 75-76)

Estos intelectuales fueron comprados por las autoridades y hoy se hace igual en distintos lugares del mundo, especialmente en la nación árabe.

El lenguaje de la obra es moderno, no tiene nada excepcional. Pero lo que llama la atención es el uso abundante del vocativo, que representa un contacto directo entre los personajes y anima la acción. La técnica teatral está bien aprovechada, ya que utiliza voces y sonidos de tambores, relinchos de los caballos y el ruido de sables, aparte de la luz y la expresión corporal.

15. *Al-Mutanabbi, Al-Insan Wa-l-Qadiyya* ("Al-Mutanabbi, El hombre y la cuestion") Muhammad Mubarak

El escritor iraquí Muhammad Mubarak escribe esta obra (Mubarak, Inédito 1) (pieza para la televisión) con motivo del festival organizado en honor a al-Mutanabbi, gran poeta abasí, celebrado en Bagdad en el mes de noviembre de 1977.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Pero antes de analizar esta obra conviene conocer al poeta, personaje histórico eje de la pieza teatral.

Al-Mutanabbi nace en Kufa en el 303 de la Hégira, 915 d. C. Su padre era conocido por el apodo de Abdan al-Saqqa' ('Abdan el aguador), porque llevaba el agua a las casas de su barrio; la abuela materna ocupaba un lugar singular en la vida del poeta.

El poeta vive primero en Kufa, después se marcha a Bagdad, donde hace amistades con los poetas y sabios. En el año 321 de la Hégira, 933 d. C. se marcha a al-Sam (Siria) para buscar oportunidades y fama, y allí fue encarcelado, según los historiadores, por pretender ser profeta. Más tarde se pone en contacto con Sayf al-Dawla, príncipe de Halab (Alepo) a través del valí de Antakia, Abu al-'Asa'ir. Crece la relación entre el poeta y el príncipe y escribe el poeta muchos elogios dedicados a éste, pero él era el único poeta que recitaba sus poemas sentado y sin besar el suelo delante del príncipe.

Los poetas que rodean al príncipe odian y envidian a al-Mutanabbi por la consideración que alcanzó en la corte. Provocan al príncipe contra él y logran cambiar su corazón, se enfría la relación entre los dos, y el poeta deja Alepo y se marcha a Damasco y de allí a Egipto. En el 346 de la Hégira, 957 d. C., es recibido por Kafur al-Ijsidi, rey de Egipto. Permanece durante cuatro años y medio en Egipto, teniendo siempre el deseo de alcanzar algún cargo en el gobierno, pero Kafur temía sus ambiciones y nunca le permitió este cargo, y así el poeta huye dejándole a Kafur un poema satírico, revolucionario y triste a la vez. Llega a Iraq, que está bajo el dominio de los Buwayhíes, donde permanece tres años, y luego se va a Persia para ponerse en contacto con Ibn al-'Amid, visir de los Buwayhíes[20] en Persia, poeta y escritor, muerto en el 360 de la Hégira, 970 d. C.

Éste está satisfecho por la llegada de al-Mutanabbi que le dedica poemas elogiosos, pero tampoco se establece allí y decide retornar a Kufa pasando por Bagdad. Cuando llega a Dayr al-'Aqul le ataca un hombre llamado Fatik b. Yahl al-Asadi apoyado por más de treinta hombres; en cambio el poeta estaba con su hijo al-Muhassad y unos criados únicamente. Este ataque, según los historiadores, se debió a que el poeta había satirizado a un sobrino de Fatik. Así, luchando los dos bandos, el poeta y su hijo caen muertos en el 354 de la Hégira, 965 d. C.

La obra consta de 33 escenas cortas. En su comienzo aparece al-Mutanabbi preocupado por la situación política y social de Bagdad, sede del gobierno abasí, dominado por extraños: los Buwayhíes y los eslavos. Y el pueblo que está pasando calamidades y humillaciones, espera a quien le salve. El poeta decide marcharse a Ha-

[20] Familia persa, que gobernó entre los años 932 y 1055. Bajo su dominio estaban: Isfahan, Siraz, Karman y Bagdad (945); el sultán selyuquí Tugril Bey acabó definitivamente con ellos en 1055.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

lab (Alepo) invitado por el príncipe Sayf al-Dawla. Se marcha, pero su corazón queda en Iraq, concretamente en Kufa, lugar donde nació y donde reside su abuela a la que tiene mucho cariño. Es recibido en Alepo amablemente, pero algunos poetas y comerciantes le desprecian e intentan perjudicarle a toda costa. Entre ellos está el primo del príncipe, Abu Firas al-Hamdani, que es un poeta conocido, y que provoca al príncipe para que le expulse, logrando su fin cuando el príncipe no reacciona ante la agresión del lingüista Ibn Jalawayh contra el poeta en una reunión. Este hecho causa el enfado del poeta que sale furioso. Más tarde el príncipe se arrepiente e invita al poeta pidiéndole disculpas; cuando asiste a la reunión lleva preparado un poema en el que reprocha al príncipe y critica a los hipócritas que le rodean. De nuevo éstos incitan al príncipe y éste tira un tintero al poeta, arrepintiéndose inmediatamente de su acción y pidiéndole disculpas, y expresando su admiración por el poema. Más tarde los hombres de Abu al-'Asa'ir intentan matarlo, pero se salva y decide emigrar a Damasco donde tiene amigos entre poetas y sabios. En ese momento Siria dependía administrativamente del Egipto gobernado por Kafur. Algunas autoridades le comunican el deseo de mandarle a Egipto para ser poeta en la Corte. Efectivamente se va a Egipto con el fin de alcanzar algún cargo en el gobierno, y allí le pasa lo mismo que le pasó en Alepo: envidia y odio por parte de los poetas y sabios, y cuando se da cuenta del peligro que le rodea y la intención del rey de castigarle, decide huir, dejando un poema satírico dedicado a Kafur. Se dirige a Bagdad donde permanece poco tiempo, luego recibe una carta de Ibn al-'Amid, visir de Persia que le invita, se marcha y se incorpora a la corte del visir durante un corto periodo de tiempo, marchándose a Iraq de nuevo. A pesar de las advertencias que le hacen unos amigos de que Fatik, provocado por Kafur, le espera en el camino para matarlo, no les hace caso y se pone en marcha. Llegando a Dayr al-'Aqul en el desierto de Iraq sale Fatik apoyado por otros hombres y lucha contra al-Mutanabbi y los suyos, resultando muertos el poeta y su hijo al-Muhassad, y quemados los libros del poeta. Así termina la obra que el autor remata con la idea de que al-Mutanabbi ha sido el objeto de una conspiración en la que han tomado parte muchos gobiernos.

El protagonista, al-Mutanabbi, que aparece en todas las escenas, es casi auténtico comparándolo con las noticias que tenemos de él históricamente, desde acontecimientos y circunstancias hasta los detalles más pequeños.

El autor intenta destacar el papel del pensador e intelectual que tiene una misión, aunque esta misión se encuentra con muchas dificultades por fallos del propio poeta, que no tiene un concepto claro de la cuestión porque los mezcla con intereses personales.

A veces aparece como un pensador consciente, preocupado. Su objetivo es un gran cambio político y social para salvar la nación. Su esperanza fue durante un largo

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

tiempo Sayf al-Dawla, pero éste le decepcionó y lo dejó, marchándose a Damasco. Escuchemos este diálogo con algunos sabios en Damasco:

"Al-Ta'i: — *¿Cómo pasa esto, Sayf al-Dawla no valora a ningún poeta más que a ti? Le alabas en su lucha contra los bizantinos.*

Al-Mutanabbi: — *Sayf al-Dawla ha cambiado, ya no es como antes, yo reconozco que es el mejor rey árabe, cualquiera lo respeta por sus hazañas, pero él me quiere como un comensal que le alaba día y noche. En cambio yo le quería como un salvador de la nación, él con su sable y yo con mi talento y poesía."*

(Mubarak, Inédito 1, 43)

Cuando ya está desesperado se marcha a Egipto donde pasa a ser poeta de Kafur, al que en realidad no admira ni quiere, pero su fin es alcanzar algunos intereses que llegan más allá del dinero. Cuando Kafur le da dinero, él dice:

"Al-Mutanabbi: — *Tu generosidad no tiene límite, Kafur. (hablando consigo mismo) no es el dinero mi fin... yo he venido para ocupar algún cargo, para realizar lo que no he podido realizar con mi poesía... gobernar a los árabes, que deseo sea un punto de partida de una resurrección nueva para sacar a la nación de la decadencia..."*

(Mubarak, Inédito 1, 43)

Otro personaje destacado es Sayf al-Dawla, líder árabe y príncipe de Alepo, que era la única esperanza del poeta para salvar a los árabes de los extranjeros. Es un líder ambicioso y nacionalista. Al principio defendía al poeta contra los envidiosos y rencorosos, y hasta contra las personas más cercanas a él, su primo el poeta Abu Firas, que procuraba provocar al príncipe contra al-Mutanabbi:

"Sayf al-Dawla: — *No... no, al-Mutanabbi no es como dices, es el cimbalista de los árabes y el dueño del ritmo, y hoy no hay en el mundo árabe quien pueda competir con él, ya que ha superado cualquier talento tanto antiguo como moderno, mi reino no hubiera tenido este valor e importancia sin él. Es el divulgador de sus virtudes que canta las glorias, además es un árabe puro en su actitud y pensamiento. No habría venido a nosotros si no hubiera visto mi preocupación por la nación. La misión de su poesía sostiene mi misión política para salvar nuestra patria desgarrada."*

(Mubarak, Inédito 1, 43)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Pero la actitud del príncipe hacia el poeta varía según la influencia de los enemigos de este último.

Aparte de esto se observa que Sayf al-Dawla es un líder que adora la moral y los valores árabes, y las reacciones que tenía de vez en cuando contra el poeta eran por la influencia de los demás y no por su naturaleza:

> *"Sayf al-Dawla:* — *(Se acerca al poeta y le da una palmada en el hombro) ¡Bravo! por tu reproche, has acertado, te hemos maltratado (llama la atención de unos criados que traen un pañuelo lleno de dinero y lo ponen ante el poeta), debíamos ser generosos contigo por el bien que haces a la lengua árabe..."*
>
> (Mubarak, Inédito 1, 33)

Hay un conflicto débil en general, es el que existe entre al-Mutanabbi y los que le envidian, y por otra parte con las autoridades. En cuanto a la acción, se desarrolla de una manera natural y lógica y se traslada de un lugar a otro rápidamente: desde Kufa a Bagdad, de Alepo a Egipto... todo esto dota a la obra de rapidez y movimiento.

Ya hemos dicho que esta serie televisiva es casi un calco de la vida de al-Mutanabbi a juzgar por los datos que sobre su vida y su obra nos han llegado. Muhammad Mubarak quiere destacar algunos rasgos de la personalidad del gran poeta árabe, su actitud de rebeldía frente al poder establecido y sobre todo su búsqueda permanente de un líder para todos los árabes. Estas actitudes hacen que al-Mutanabbi sea en la obra un personaje errante, yendo de un país a otro, unas veces buscando refugio de corte en corte y otras buscando en vano al "salvador" de los árabes. Con esto el dramaturgo apunta su idea de que la "salvación" del Mundo Árabe debe venir de la mano de un dirigente capaz de cambiar las bases, a todas luces ineficaces, de la sociedad árabe. Para ello este líder debería apoyarse en una moral recta, un juicioso proceder y un pulso firme, que aunara en su gobierno saber, honradez y decisión, es decir, el cálamo y la espada.

Hoy el mundo árabe atraviesa una crisis general de aspecto político y social, está más necesitado que nunca de quien reúna la fuerza, la ciencia y el juicio prudente para empujar a la nación hacia adelante, para gozar de un futuro mejor.

Llama la atención la gran semejanza que existe entre la obra y la historia, con la que coincide hasta en algunas frases y expresiones.

Está claro que el autor consultó un libro conocido, *al-Wasata bayna al-Mutanabbi wa-jusumih*, ("La mediación entre al-Mutanabbi y sus enemigos"), escrito por al-Qadi 'Ali b. 'Abd al-'Aziz al-Yuryani, y sacó de él gran parte de su trabajo, y también otros libros y *"rasa'il"*, (cartas) escritas en relación con la crítica de al-Mutanabbi, como la obra del escritor Muhammad b. al-Hasan b. al-Muzaffar al-Hatami (388 de la

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Hégira, 998 d. C.), que escribió *al-Risala al-Muwaddiha*, ("La carta aclaratoria"). La gran coincidencia entre la obra y el primer libro citado, podemos observarla en la pág. 54 de la obra de Mubarak[21].

Otra deficiencia que apreciamos en la obra es la falta de vinculación total entre las diferentes partes de la obra ya que algunas escenas quedan poco claras para el espectador o el lector, como la escena en la que al-Mutanabbi se marcha de Persia y deja a su amigo Ibn al-'Amid, aunque se sentía muy cómodo y bien acogido, y no entendemos el porqué de su viaje (pág. 56).

El lenguaje es el árabe clásico, sencillo en sus expresiones y estilo. Utiliza muchos versos y poemas de al-Mutanabbi en todas las escenas. En resumen, este trabajo es humilde y no tiene un valor artístico especial en ningún sentido.

16. *Shujus Wa-Ahdat Min Mayalis Al-Turat* ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado") Qasim Muhammad

Qasim Muhammad, dramaturgo iraquí, escribió esta obra teatral (Qasim, Inédito, 1975) basándose en el patrimonio, *al-turath*, como fuente y materia dramática.

El lugar de la acción —según el autor— es Bagdad a finales del siglo IV de la Hégira, finales del S. X d. C. Y Bagdad es símbolo de la nación, de los lugares que fueron, están o van a ser ocupados por los enemigos.

En un breve prólogo, el autor declara que su obra se desarrolla totalmente en Bagdad cuando los trabajadores y artesanos se levantaron para luchar contra el gobierno Buwayhi, persa, y contra los comerciantes relacionados con aquel gobierno. En aquel entonces el pueblo, trabajadores, escritores, filósofos y sabios, sufrían la crueldad del gobierno, dando origen a una serie de revoluciones y movimientos.

La obra se divide en once escenas, *"maylis"*, y cada una lleva un título distinto.

La primera junta se titula *dariba al-'Usr*, (el tributo del diezmo). Aparece el pregonero acompañado por dos soldados buwayhíes, y al ritmo del tambor transmite al pueblo la decisión del "rey" de aumentar el tributo para financiar la fiesta, *mihrayan*.

Aparecen los trabajadores quejándose y deciden iniciar una huelga y unir sus fuerzas contra el rey y los comerciantes.

---

[21] Véase: Muhyi al-Din Subhi, *Min Kitab al-Wasata bayna al-Mutanabbi wa-jusumih* (del libro, "La mediación entre al-Mutanabbi y sus enemigos"). Wizara al-Taqafa wa-l-Irsad al-Qawmi, Damasco, 1978, pág. 19.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La segunda junta se titula: "la preparación de la fiesta". Aparece el rey que está preparando la fiesta, en un ambiente de lujo, acompañado por el visir, *al-Hayib*, y otros. El jefe de los comerciantes se acerca al visir y le pide que haga llegar al rey la denuncia, por parte de los comerciantes, contra los trabajadores, a los que acusan de impedir que los demás celebren la fiesta y oren en la mezquita. El rey ordena a los soldados que les repriman y sometan.

La junta tercera, titulada: "La fiesta", *('Id al-mihrayan)*. Aparece el filósofo al-Warraq, con aspecto de pobreza, copiando un libro. Los soldados se acercan a él y le ordenan que se marche de allí, temiendo que el rey le vea al pasar, cosa que no quieren que suceda debido a su miserable aspecto. Los soldados descubren a un vagabundo durmiendo entre un montón de mantas y ropas viejas, le expulsan, pero él discute un buen rato, diciendo improperios contra las fiestas, que son una verdadera tortura para él y para sus compañeros.

Se acercan al rey el cortejo y las delegaciones que le juran lealtad, mientras los poetas recitan sus poemas alabándole. En cambio el vagabundo y el coro critican el comportamiento de los poetas y comerciantes.

Junta cuarta, titulada: "Arrebatar la huerta al-Zahira de al-Masbi". Este es un ciudadano que aparece quejándose y pidiendo ayuda, porque le robaron su huerta y se la dieron a un comandante del ejército buwayhí. Oímos las advertencias del coro que le recuerdan a al-Masbi que piense en la patria que está sufriendo por la crueldad de los buwayhíes y que no piense sólo en su huerta. Le aconsejan también que trabaje y no llore para que le devuelvan su tierra.

Junta quinta, titulada: "La maldita profesión que desgasta la vida y la vista". El filósofo al-Warraq está copiando un libro, cuando llega el criado del jefe de comerciantes llevando un libro grande, pidiendo al filósofo que le copie el libro para su jefe en el plazo de un día. El filósofo le expresa su incapacidad para hacerlo y el criado le amenaza con expulsarle del zoco, si no lo hace. Otras acciones que muestran la injusticia tienen lugar en el zoco, de las cuales se queja el filósofo, maldiciendo su trabajo y su suerte.

Junta sexta, titulada: "Adora al maldito mono que está en el poder". Pasa al-Wasit por el zoco y ve a al-Warraq, que está copiando un libro, cansado, y le aconseja que se vaya a la reunión de los poetas y sabios en casa del jefe de comerciantes para ganar dinero y fama, y diciéndole que éste es el único camino para llegar al visir y al rey. Al-Warraq rechaza la idea al principio, pero luego decide ir.

Junta séptima, titulada: "¿qué beneficio saca el hombre si gana todo el mundo y se pierde a sí mismo?".

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En la reunión del jefe de comerciantes se encuentran algunos poetas, entre ellos al-Warraq. Todos alaban al jefe, en cambio al-Warraq discute con él, diciéndole que este tipo de poesía es una vergüenza para el pensamiento, y que la auténtica poesía aparece en una página en blanco, impoluta, que expresa los deseos humanos. El vagabundo y el jefe de comerciantes juegan al ajedrez, formando con los cojines los cuadros y actuando los presentes como peones. El vagabundo le gana la partida.

Junta octava, se titula: "El ser humano es el mejor ser en este mundo". Aparece la tumba del poeta al-Mayruh que se suicidó desesperado por la pobreza y la precaria situación en que vivía; está rodeado de algunos poetas que critican su acción y al final se llevan el cadáver y se marchan.

Junta novena, titulada: "el exilio". Aparece el Vagabundo maniatado, rodeado por soldados; al ritmo del tambor el pregonero transmite al pueblo la decisión del rey de desterrarle por su falta de respeto al jefe de comerciantes, mientras el Vagabundo está agarrado a su tierra, rechazando el destierro.

Junta décima: "¡Socorro! nuestro *turath* (patrimonio) se va a quemar". Al-Warraq decide quemar sus libros cuyo saber no le ayudó ni le sirvió para nada. El coro procura impedirlo, diciéndole que sus libros son patrimonio del pueblo y que él no tiene derecho a quemarlo. Al final le convencen y deja de quemarlos.

Junta décimo primera, titulada: "La revolución del pueblo de Bagdad". El pueblo se rebela contra el gobierno buwayhí. El coro desempeña un papel singular en esta lucha, mientras el visir procura calmar la situación, llamando a los revolucionarios sediciosos. El filósofo al-Warraq critica al visir y al gobierno por sus actitudes y la corrupción general. Aumenta el número de sublevados que avanza hacia adelante, en cambio el visir y sus compañeros retroceden.

Los personajes en su mayoría son símbolos para representar clases, actitudes y situaciones, y no son personajes independientes. Por ejemplo, el Sexto Artesano, que más adelante se convierte en jefe del coro, representa el papel revolucionario consciente que dirige y guía a los compañeros:

"El Sexto Artesano: *(Tranquilamente) — ... ¡Oh compañeros! (los artesanos le miran) no penséis sólo en vosotros, pensad en el pueblo también. El tributo del diezmo nos hizo perder, e hizo perder al pueblo también, pero enriqueció a unos pocos, mientras los comerciantes no perdieron nada...tienen que oir nuestras voces; el rey, los comerciantes y los privilegiados... ¡oh trabajadores y artesanos !dejad vuestros trabajos, no volváis a las tiendas.*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El Jefe de Comerciantes: *¡Oh artesanos! (los artesanos le miran)... volved a vuestros trabajos...*

El Sexto Artesano: *No volveremos si no nos dan nuestros derechos..."*

(Qasim, 1975, 3-4)

El Vagabundo representa el papel del patriota, el nacionalista que usa el humor y la ironía para solucionar problemas y aliviar sufrimientos. Es simpático y gracioso, sus frases están llenas de sabiduría y crítica. Cuando los soldados buwayhíes van a echarle de la calle donde duerme, reacciona así:

"(Levanta su capa remendada y la agita como una bandera, y llama a los dos soldados diciendo):

— Cuervo tuerto. y buho cojo!... acompaña la desgracia a la desgracia, como acompaña la cebolla al ajo... me voy a marchar... a volar... como un caballo (pausa) ... pero no me marcho hasta no vengarme de mi miseria y vagabundeo... (se calla y se detiene con su capa en la mano... profundamente como si estuviera llorando) Bagdad... Señora mía, mi alma y apoyo, en cada fiesta que celebran los buwayhíes, yo pierdo tranquilidad y comodidad, y me echan lejos de tu seno..."

(Qasim, 1975, 13)

También representa la voz de la justicia que defiende la libertad con su lengua mordaz que no teme la crueldad del gobierno. Además interviene generalmente hablando en verso; habla con un soldado diciendo:

— "¡Oh maldito y detestable! ¡oh, eres el más repugnante de los humanos!..."

(Qasim, 1975, 28)

Al-Warraq simboliza el saber y la ciencia, y la relación del intelectual, del sabio, con el gobierno y las autoridades, sobre todo cuando es un gobierno injusto y tirano. Escuchemos este diálogo entre él y dos soldados que querían echarle del zoco:

"Soldado 1.º: *— ¿Todavía sigues aquí con tus basuras?... ¿no te dije que llevaras tu basura y te marcharas de aquí? ...Levántate... el visir no quiere ver la basura en la calle...*

(al-Warraq se levanta, coge su pequeña mesa y sus libros tristemente... (los soldados se marchan).

Al-Warraq: *— Si los antiguos hubieran servido como ejemplo para los hombres de hoy, no veríamos a quien suspira se arrepiente...(pausa)...en esta época corrupta, mis libros,mi saber y yo no somos más que basura."*

(Qasim, 1975, 13-14)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Es además un intelectual comprometido, que se preocupa por la vida y la justicia. Todo lo contrario es el personaje de al-Wasit, al que no le preocupan más que los intereses personales; y el saber y la ciencia si no sirve para conseguir un cargo o algún beneficio no valen nada a su juicio.

Aconseja a al-Warraq que se acerque a las autoridades para conseguir fama y dinero, diciéndole:

"Al-Wasit: — *Ve a la reunión del jefe de comerciantes... es una reunión de ciencia y literatura, allí satisfarás todas las necesidades: comida, bebida y ropa, e incluso la comodidad del alma y el cuerpo, y pagarás todas tus deudas..."*

(Qasim, 1975, 34)

Observamos que el coro se forma a partir de la escena segunda, con los artesanos que simbolizan al pueblo en su mayoría. Desempeña un papel principal al vincular los acontecimientos y criticar algunos comportamientos y actitudes.

El Sexto Artesano que hace el papel de líder en la junta primera, hace más tarde el papel de director del coro manteniendo su papel de dirigente y se convierte en conciencia social. Critica al poeta suicidado, al-Mayruh, pidiendo a los intelectuales que sean positivos y activos:

"El director del coro: — *... No, al-Mayruh, no hiciste bien al suicidarte... la salvación no está en cambiar la existencia por nada... porque la existencia es mejor que la nada, y la vida es la fuente de la alegría, la preocupación, la delicia, el saber, la consciencia y el movimiento... no, al-Mayruh, deberías estar más enamorado del mundo, más apegado a él... debías preferir la vida y luchar por ella..."*

(Qasim, 1975, 65)

El coro y su director son como una válvula de seguridad, por sus consejos y crítica a los personajes para que tengan un comportamiento más prudente. Cuando el Vagabundo discute con los dos poetas que alaban a las autoridades para conseguir sus regalos, el coro le advierte:

"El Poeta 2.º: — *Cállate y vete de aquí, te vamos a denunciar al rey o al visir para salvarnos de tu lengua mordaz...*

El Vagabundo: — *¿El visir? ¿me amenazáis con el visir? ¡oh enemigos de la palabra!... ¡medio hombres!*

El coro: *(Repite tristemente)* — *...¡Oh hijo de Bagdad! pierdes tu esfuerzo, pierdes tu tiempo.*

El director del coro: *Corrupta es la época cuyos poetas tienen el alma corrupta..."*

(Qasim, 1975, 18)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En primer lugar, *Shujus wa-ahdat* no es una obra documental histórica por los personajes y acontecimientos que representa, porque el propósito fundamental del autor es destacar el drama, el conflicto y las actitudes. Es decir, que la historia no es más que un elemento para servir y enriquecer el conflicto teatral, defendiendo a Bagdad, su cultura, patrimonio, libertad.

La obra está llena de símbolos y de connotaciones políticas. Critica actitudes que existían antiguamente y que existen en la actualidad. Hay una clara alusión al colonialismo, simbolizado por el gobierno buwayhí (persa), que utiliza medios crueles y tiranos para confiscar las libertades. El Vagabundo es la punta de la lanza que les critica y se les enfrenta, recitando un verso conocido del poeta abasí al-Mutanabbi, que dice:

Innama al-nasu bi-l-muluki wa-ma tuflihu 'urbun mulukuha 'ayamu.
"Los hombres valen según los reyes que les gobiernan, y no prosperan árabes que tienen a bárbaros por soberanos." [22]

Alude también a los recursos que toman las autoridades ante cualquier disturbio o motín en nuestro tiempo, para someter y humillar al pueblo que se levanta para defender sus derechos.

Por ejemplo, cuando los soldados arrebatan la huerta de un ciudadano para dársela a un comandante del ejército, vemos claramente que la huerta simboliza la patria. El dueño se llama *"al-Masbi"*, que significa literalmente "el cautivo", que es un nombre expresivo y significativo:

"Al-Masbi:	*(Golpeando su pecho y su cabeza amargamente) — ¡Soɛorro!... ¡oh gente! ayudadme, devolvedme la huerta... mi patrimonio robado.*
El coro:	*— ¿Quién eres, hombre que golpea su pecho?*
Al-Masbi:	*— No tengo después de mi desgracia más que el nombre al-Masbi... yo soy al-Masbi... heredero de la huerta al-Zahira, la huerta más bella de esta tierra.*
El coro:	*— ¿Y qué pasó con tu huerta?*
Al-Masbi:	*— Me la robaron... para dársela a un comandante del ejército buwayhí..."*

(Qasim, 1975, 21)

El autor destaca también el conflicto entre dos tipos de intelectuales; el comprometido y consciente como al-Warraq que prefiere vivir pobre y honrado a extender las manos pidiendo ayuda a las tiranas autoridades, y otros intelectuales que son todo lo

[22] La traducción de este verso es de Francisco Gabrieli en su libro: *Historia de la literatura árabe*, Buenos Aires, 1971, pág. 137.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

contrario, oportunistas, que sólo piensan en sus intereses personales. Los primeros comprenden la gravedad de la situación social y política y combaten al gobierno con todas las armas que tienen. Cuando el visir echa dinero a los poetas de la corte, aquellos luchan entre sí para conseguir más, en cambio el Vagabundo les reprocha duramente:

"El Vagabundo: — *¡Ay de vosotros! ¿cuándo llegaréis a ser hombres? hombres que tengan dignidad, no animales como vòsotros.*

El Poeta Primero: — *¡Largo de aquí!...basura de las calles.*

El Vagabundo: — *Más limpio que vosotros... si escucháis mis palabras seréis como yo...*

Los poetas: — *¿Hambrientos?*

El Vagabundo: — *Hambrientos... pero honrados..."*

(Qasim, 1975, 18)

En resumen, Qasim Muhammad en su obra trata el tema de la revolución de los artesanos y la población de Bagdad contra el gobierno buwayhí. Este tema aunque es antiguo aparentemente, es actual también en su esencia y realidad porque tiene muchas semejanzas en todas partes del Mundo Árabe de hoy.

Se observa que el autor trata el tema de una manera interesante, ya que desplaza al espectador a un ambiente de humor y gracia, con algunos personajes simpáticos como el Vagabundo. Así, podemos decir que el autor introduce en su trabajo dimensiones políticas y sociales expresivas y adecuadas.

El lenguaje de la obra en general es interesante, especialmente por las anécdotas insólitas y versos graciosos que utiliza el autor; también algunos refranes significativos y aleyas del Corán. Todo esto enriquece el lenguaje y lo hace más bello y expresivo.

Podemos citar algunos proverbios y refranes usados en la obra, por ejemplo:

El coro pronuncia este refrán: *ayi' kalbaka yatba'ka* (pág. 19), «deja a tu perro hambriento, te perseguirá». Este fue usado clavando a los poetas que rodean las autoridades; se utiliza en el caso de que un dirigente o presidente mantenga a sus seguidores con necesidades para que le sigan. Utiliza también *al-Yinas*, la homofonía (prosa rimada), que le da un aire de estilo antiguo, ya que este recurso era muy conocido y utilizado antiguamente.

Se encuentran varios versículos del Corán, algunos citados con algún cambio, por ejemplo la *Sura de al-Nas* ("Los hombres") que utiliza para expresar las ambiciones de los comerciantes que se aprovechan de los demás. El Vagabundo dice criticando a un comerciante:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Ayyuha al-nas... (yuna''imu sawtahu).. ayyuha al-nas.. min yami' al-tabaqat.. wa-l-alwan wa-l-aynas.. unzuru ilà hada al-jannas.. al-waswas.. al-ladi yuwaswisu fi qulubi al-nas.. wa-yasriqu yuhda al-nas min al-yannati wa-lnas. (pág. 27-28)

— "¡Ea hombres!... ¡ea hombres! (voz melodiosa)... ¡ea hombres!... de todos los colores y razas... mirad a este satanás... el insinuador, que insinúa en los corazones de los hombres... y roba el esfuerzo de los hombres, sea genio, sea hombre."[23]

Por último la obra se puede considerar interesante en general pese a algunas deficiencias, como la repetición de algunos conceptos como la injusticia social que la destaca casi en todos los actos. También algunas de las escenas son muy largas, como la partida de ajedrez entre el Vagabundo y el Jefe de comerciantes (pág. 52-56).

Y cabe también destacar que esta obra fue como una premonición o adelanto de los sucesos que han tenido lugar entre persas y árabes a raíz de la guerra entre Iraq e Irán (1980-1988).

17. *Bagdad Al-Azal Bayn Al-Yidd Wa-l-Hazl* ("La eterna Bagdad entre la seriedad y la burla") Qasim Muhammad

El autor, en esta obra (Qasim, Inédito 1), reviste al Bagdad del presente de un ambiente clásico. Nos lleva a un antiguo zoco bagdadí, que es el verdadero protagonista de la obra, descubriendo todo su ambiente popular, y la atmósfera que lo envuelve, donde se desarrollan concursos poéticos y lecturas.

Qasim Muhammad opina que en esta clase de zocos se presentan unas formas teatrales antiguas de carácter popular.

El teatro de carácter popular como forma de cultura contemporánea es un arte que critica la vida; por eso, la representación de Qasim Muhammad es una condena de los aspectos sociales negativos que se ven en el zoco. Eligió éste, como escenario de su obra, porque es un lugar muy representativo donde confluyen las ideas y sentimientos de los que a él acuden, gentes de todas las clases sociales.

Según dice el autor en el prólogo, su intención al presentar la sabiduría de aquel lejano pasado, es la de proporcionarnos una experiencia y la de dar a conocer y difundir la riqueza del patrimonio nacional.

También intentó aprovechar el mundo del relato popular con toda su carga de fantasía para hacer de su representación algo especial.

---

[23] La traducción de las aleyas coránicas es de la versión de Julio Cortés, Ed. Herder, Barcelona, 1986, pág. 752.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Qasim Muhammad se hunde en los antiguos libros históricos, de los que toma sus relatos y anécdotas; de libros como los de al-Yahiz, *las Maqamat* de al-Hariri y al-Hamadani, y de lo que se cuenta de As'ab[24], *al-Sa'alik* ("Los bandoleros"), para formar su representación teatral en un zoco bagdadí antiguo que contiene todos los tipos graciosos y anecdóticos: ricos, pobres, mendigos, vendedores y payasos.

El autor utiliza el personaje del narrador, *"al-qass"*, equivalente al *Hakawati* del teatro libanés. *Al-qass* es un personaje clásico iraquí de hace siglos, que recorría las calles y los zocos de Bagdad narrando sus relatos a la gente, representando sus cuentos con actuaciones.

Qasim Muhammad hace una adaptación entre el arte de conversar con el público y la actuación actual, mencionando durante la representación que los árabes conocieron muchos aspectos teatrales que siguen vigentes hoy día en los populares zocos:

"La actriz: — *Respecto al teatro... sabéis que nuestros abuelos bagdadíes eran igual que vosotros; me refiero a que igual que vosotros habéis venido a este zoco —teatro—, ellos también conocieron muchas clases de distracciones parecidas al teatro o a la actuación.*

El Primero: — *Viene en el libro al-Futuwwa de Ibn al-Mi'mar[25], que había quien le llamaba al-Musawwir y al-Muhaki "actor", y la gente en Bagdad acudía para escuchar canciones y ver su baile y sus movimientos."*

(Qasim, Inédito 1, 10)

También se propone el autor que el espectador no se evada de la realidad y que sea consciente de que está en un teatro.

En cuanto al estilo, Qasim Muhammad utiliza en su obra el distanciamiento y esto quiere decir "salir de las reglas corrientes y conocidas; ocurren algunos sucesos imprevistos, la sucesión lógica se anula, y el actor se separa de su papel pero no está en desacuerdo con su representación sino que representa su papel desde lejos, como si estuviera representando o narrando un acto o preguntando para provocar al público o juzgarlo, para que este público tome decisiones tajantes o dé contestaciones adecuadas" ('Abd al-Masih, 1977, 148).

---

[24] Fallecido en el 154 de la Hégira, 771 d. C., personaje simpático y avaricioso, se convirtió en un símbolo de la ambición.

[25] Ibn al-Mi'mar era contemporáneo del califa abasí al-Nasir li-Din Allah (575-622 de la Hégira, 1180-1225 d. C.), escribió su libro, *al-Futuwwa*, reuniendo en él todas las características y condiciones de los pícaros. Muhammad Rayab al-Nayyar, *Hikayat al-Suttar wa-l-'ayyarin fi-l-turat al-'arabi*, ("Historias de los pícaros y golfos en el legado árabe"). Col. 'Alam al-Ma'rifa, Kuwait, 1981, pág. 156.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Efectivamente, vemos que los actores de Qasim Muhammad entran y salen de los personajes que representan y advierten al público de vez en cuando que están viendo una representación; además, y por motivos artísticos, Qasim Muhammad reúne personajes que vivieron en distintas épocas de la historia. Todo esto demuestra al público que está ante un acto teatral distinto de lo que está acostumbrado a ver.

Sin duda, el autor acertó al elegir al narrador, que es en la obra el vínculo entre el pasado y el presente; su imaginación (la del narrador) le lleva a veces al fondo de la historia y otras veces vuelve a vivir el presente.

Al igual que Brecht, Qasim Muhammad considera el teatro como un medio social revolucionario para cambiar el mundo, denunciar el desnivel social y soliviantar a los pobres para que luchen por sus derechos.

Así, oímos del narrador el cuento del antiguo Bagdad, cómo sus pobres y necesitados sufrían la amargura de la pobreza mientras los ricos vivían en la opulencia. Insiste el autor en mostrar la situación cuando el pregonero del gobierno pide a los pobres que adornen las calles y se vistan bien para celebrar la fiesta de la inauguración del jardín que el príncipe acababa de construir en el palacio, y que costó cinco millones de dirhams. Cuenta el narrador esta historia del jardín con muchos detalles: sus árboles, arroyos, patios, etc.

Por otro lado el autor relaciona aquellas circunstancias con algunas semejantes que ocurren hoy día en muchos países, especialmente en el mundo árabe. Sus personajes preguntan, como la mujer que al escuchar al pregonero protesta y le dice:

"La mujer: — *¡Nos adornamos para los pecados...!*
El pregonero: — *¿Qué?*
La mujer: — *Mi tristeza es por los palacios de Bagdad y los pecados que contienen."*

(Qasim, Inédito 1, 16)

Insiste la mujer en lograr sus derechos y los de su marido; pregunta mucho, hasta hacernos ver que aquel jardín de la muerte y del pecado se había construído con el esfuerzo de los pobres y sobre los cimientos de sus casas.

El propósito fundamental del autor es, como ya se ha dicho, denunciar la injusticia y las grandes diferencias sociales, pero sus personajes no representan a personas determinadas, sino que muestran en general al ser humano maltratado. Así que Abu al-Samaqmaq, As'ab y el 'Ayyar son símbolos de la sociedad explotada y marginada, a la que roban los comerciantes y gobernantes, y a la que manejan a fuerza de mano dura.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Por otro lado vemos la importancia material del dinero, tan destacado en la obra que nadie valora excepto los que luchan por él como al-Kindi. Por el contrario el poeta Abu al-Samaqmaq lo destaca y considera como motivo de desgracia, es decir, para él es la causa principal de todos los males. Dice del dinero:

> *"¡Maldito sea por lo astuto que es... amarillo, con dos caras, igual que el hipócrita...¡. Se ve con dos caracteres para quien lo mira: gala de amada y color de enamorado. Que las personas lo quieran excita la rabia de Dios".*
>
> (Qasim, Inédito 1, 44).

Y para profundizar en el desprecio por quienes lo persiguen incansablemente, y para degradar al dinero, tira dos dinares al suelo y los pisotea, para vengar su honor y el de los que se sienten humillados por él. Su actitud era para molestar a los aprovechados y quizá para despertar conciencias casi muertas. Él era consciente de que el dinero es todopoderoso en una sociedad donde el ser humano se compra y se vende. Sabe ciertamente que el hambre continuará mientras haya explotadores que utilizan a los pobres para servir a sus intereses.

Aparte de estas dos clases sociales: los ricos comerciantes y los pobres hambrientos, hay otra clase que se rebeló contra la situación social; esta clase es *"al-'Ayyarun"*, hombres que tenían un alto nivel cultural y moral, luchaban para liberar al pueblo de la injusticia, de las garras de los comerciantes estafadores.

Esta clase desempeña un papel revolucionario, para terminar con la podredumbre y castigar a los gobernantes y los interesados en la situación.

Abrían los ojos de la gente, y por esto los comerciantes les acusaban de ladrones, para que fueran detenidos por los vigilantes, y otras veces les acusaban de insultar al príncipe y al gobierno. Pero uno de los *"al-'Ayyarun"* discute con un comerciante y lo acusa de ladrón y explotador, mientras dice que ellos son personas íntegras que no mienten ni agreden a los demás.

Es sin duda una respuesta firme y violenta para desafiar al comerciante; el *'ayyar* se rebeló contra la injusticia que ata las manos de los oprimidos, se rebeló para vengar a la clase maltratada y sometida.

En fn, *al-'ayyarun* representan la viva conciencia de la sociedad justa, y mientras haya quien defienda esta sociedad inerme, la sangre seguirá circulando por las venas. Y maldita sea la sociedad que se somete por completo a los injustos.

Este conflicto nos lleva hasta aquella época de nuestra historia de luchas de clases que pretenden reafirmar su existencia.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Corrientes reaccionarias y retrasadas basadas en una herencia inculta que rechaza cualquier cambio, y otras progresistas que piensan que la actualidad social no puede ser un elemento real si no es sincero consigo mismo, conforme con los intereses de la mayoría de la gente".

('Abd al-Masih, 1980, 77).

Dentro de este desafío y conflicto, el autor alimenta la obra con ejemplos de trampas y trucos. As'ab provoca a su amigo Banan para que finja ser el inquilino que desea alquilar una habitación de al-Kindi, el avaro, (que tiene muchas casas), así engañan a éste, que les ofrece una cena esperando que ellos alquilen una de sus habitaciones. Y aparte de la diversión que causan estos sucesos, aquellos personajes representan el papel del crítico social. Cuando Banan rehusa ser el inquilino, As'ab se lo reprocha y le dice que todo el mundo actúa desde la mañana hasta la noche, por eso él tiene que fingir para ganarse la comida sin pagarla.

Y para evitar la ilusión teatral, el narrador interviene constantemente durante la representación aludiendo a las referencias históricas y narrando los acontecimientos.

Esta representación es una mezcla clara entre el pasado y el presente. El presente que tiene mucha semejanza con el pasado, porque en los dos hay mucha injusticia y mucho engaño, por esto, y para aclarar bien la contradicción social en todos sus aspectos, grita al-Hayqatan, diciendo:

"La conciencia hoy día es extraña y su amo es desconocido".

(Qasim, Inédito 1, 77)

Al fin y al cabo es el problema del hombre despojado de su personalidad y de su honor, el hombre herido en su existencia y su vida. Entre el desafío y el conflicto, el niño-hijo de Abu al-Samaqmaq demuestra la esperanza, el futuro, el cambio indispensable que tiene que haber tarde o temprano, y que va a abarcar todos los aspectos de la vida para extender la justicia y hacer desaparecer las manifestaciones de la tiranía:

"Él existe entre la gente...
en su corazón...
mañana aparece...
será gigante,
el sol en la mano derecha...
¡Y en la izquierda la justicia...¡
el que lo busca no lo pierde...
el que lo logra... ¡¡conocerá la rareza de esta época...!!"

(Qasim, Inédito 1, 105)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Ahora enfocamos la luz sobre los personajes que el autor sacó del patrimonio, de los libros históricos.

El autor en realidad no está obligado en su obra a representar a sus personajes históricos como eran en la historia sino que puede perfilarlos según le parezca, manteniendo sus rasgos fundamentales. Pero puede cambiar, añadir o quitar algo para idear unos personajes de raíces lejanas con aspectos actuales y contemporáneos. Les hace vivir un tiempo distinto que tiene sus cuestiones sociales, económicas y políticas propias, esto es natural porque representar al personaje tal y como es históricamente, no tendría ningún mérito. Y la relación sería débil e insípida, sin valor. Ya que el propósito del autor al usar el pasado y el presente es introducir una nueva vida en los personajes para que desempeñen un papel positivo y firme.

Además la vuelta al patrimonio es un repaso violento para descubrir y divulgar un noble propósito; no repetir las experiencias negativas, no repetir el pasado en el presente, por otro lado es una conexión entre los dos.

18. *Al-Hurr Al-Riyahi,* 'Abd Al-Razzaq 'Abd Al-Wahid

Al-Hurr al-Riyahi era un líder militar en el ejército de Yazid b. Mu'awiya (645-683 d.C.), el segundo califa omeya. Fue enviado a combatir contra al-Husayn b. 'Ali, nieto del Profeta y sus seguidores e impedirles regresar a Medina. Este líder vacilaba ante tal combate porque se sentía ajeno a él. Además no estaba dispuesto a apoyar la injusticia. De aquí surge su propia tragedia interna, siente remordimientos, y deja su bando, incorporándose al de al-Husayn.

El tema principal de la obra ('Abd al-Wahid, 1982) es la muerte de al-Husayn y las discrepancias y divisiones de la gente ante este hecho, que sucedió en el año 61 de la Hégira, 680 d. C.

Al-Husayn es un personaje histórico; es el segundo hijo de 'Ali b. Abi Talib y su esposa Fatima. Vivió en Medina hasta el califato de Yazid. Se negó a reconocer a Yazid como soberano, llamando a acabar con el gobierno tiránico; mientras tanto, las gentes de Kufa (Iraq) le invitaron a gobernar esta región; efectivamente, marchó hacia Kufa y se enfrentó con el ejército omeya en Karbala', y aunque su ejército era muy pequeño en comparación con éste no se rindió, siguió combatiendo hasta el final, muriendo el día 10 del mes de Muharram, 61 de la Hégira, siendo enterrado en Karbala'.

Este hecho, que se considera una de las grandes tragedias históricas, es el eje de la obra, que se divide en tres actos:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El primero comienza en el cuartel de al-Hurr situado cerca de Kufa antes de empezar el combate final, en el cual muere al-Husayn. Un dilema domina a al-Hurr que vacila en intervenir en un combate que va contra su voluntad, y al final desobedece las órdenes de sus jefes y se incorpora al bando de al-Husayn, como se ha dicho.

En este acto el autor mezcla con la tragedia de al-Husayn otras tragedias universales, ya que aparecen voces de Cristo crucificado, del Che Guevara y de "al-Ma'madan" (San Juan Bautista).

Con esto el autor procura dar a su obra no sólo una dimensión histórica y temporal más amplia, sino una extensión geográfica también, y al mismo tiempo, ideológica y psicológica.

El acto segundo tiene lugar un mes después del combate, en la casa de al-Shimr b. Di al-Yawsan, el asesino de al-Husayn.

La voz de la justicia le tortura e inquieta, sufriendo las consecuencias por haber matado a al-Husayn. Cuando un personaje se lo reprocha, él contesta diciendo: —"tú me haces oír mi voz interior"— ('Abd al-Wahid, 1982, 88). En este acto se entremezcla el pasado con el presente. El pasado reflejado en las voces de al-Shimr y sus soldados en el combate, y el presente representado en su casa.

El tercer acto refleja el presente en Kufa, o según el autor en cualquier sitio donde se reunen los hombres. Se entremezclan las escenas y los sucesos, vemos escenas de las grandes tragedias de la historia. Crucifixión de Cristo, decapitación de San Juan Bautista y asesinato de al-Husayn, con todo esto quiere afirmar una realidad indiscutible, que es la eternidad de aquellos hombres, como ejemplos de justicia y sacrificio. Los tiempos se entremezclan también en la obra porque se desplaza desde la llamada de la gente de Kufa a al-Husayn para que vaya a gobernarla, pasando por hechos contemporáneos como los de Sinaí, Tall al-Za'tar y Palestina en general.

Lo anterior ha sido un breve resumen de la obra; ahora sería preciso buscar los elementos dramáticos. Primero hay que saber que esta obra es una "obra de voces", según dice Yabra Ibrahim Yabra en el prólogo. Se puede clasificar dentro del teatro mental que vale más para leer que para representar, ya que vemos que al-Hurr aparece en dos formas: él y su voz. Y vemos a al-Shimr en cuatro formas: él, su voz, su voz interior (conciencia) y su presencia actual.

Ahora preguntamos: ¿dónde reside el conflicto dramático en esta obra? Es evidente que este elemento es básico en el teatro, pues tal conflicto está repartido en varias partes; existe uno fuerte y principal, que es el de al-Hurr, que luchaba contra su conciencia, es decir existía una gran lucha en su interior entre su humanidad y su obligación. Su obligación era impedir que llegara agua al ejército de al-Husayn, mientras su conciencia se negaba a ello.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Otro conflicto parecido que existía dentro de al-Shimr era el sufrimiento constante que padecía por los reproches y las llamadas interiores que le castigaban por su gran delito.

El personaje de al-Hurr se ha convertido en un símbolo, especialmente para los chiíes al expresar cualquier situación parecida a la suya, como estar indeciso o cuando una persona está físicamente en un bando y moralmente en otro. Así fue al-Hurr, su corazón estaba con al-Husayn y su sable con Yazid, pero afortunadamente en el último monento tomó una decisión tajante que le costó la vida, pero que dejó indudablemente su conciencia satisfecha. Ya que él, conscientemente, rechazó ser un instrumento en manos del demonio, en manos de los líderes injustos.

Pero es conveniente observar la situación y la lucha interior de este personaje; antes de tomar la decisión dice:

"Al-Hurr: — *Y vosotros ¡oh! los... ¿cómo os califico? cualquier palabra que utilice para calificaros va a quedar contaminada para siempre. Pido a Dios que no dé de beber a vuestros sedientos, ¿por qué lo habéis invitado y cuando vino lo dejásteis víctima de la sed y las lanzas?...*
Algún día desaparecerá la noche... os condenarán hasta vuestros dedos, vuestros hijos insultarán a vuestros antepasados, diréis que nos han engañado y que nos han asustado y diréis y diréis, pero os habéis condenado a apagar una de las luces divinas."

('Abd al-Wahid, 1982, 95-96)

Pero al-Hurr antes de reprochar algo a los demás era torturado por su conciencia y su voz interna, sabía que estaría derrotado en los dos casos, porque un triunfo sobre al-Husayn sería para él una auténtica derrota de su conciencia:

"(Su voz interior): — *¡Tú, oh Hurr! te engañas a ti mismo, tienes el sable pero su empuñadura no está en tus manos.*
Las riendas de mil caballos están en tus manos, pero la rienda del tuyo no está entre ellas."

('Abd al-Wahid, 1982, 29)

En segundo lugar está el personaje de al-Shimr, asesino de al-Husayn, popularmente símbolo del delito oscuro y el rencor ciego, que carece de todo tipo de piedad y humanidad. Estos son aspectos tradicionales de este personaje, especialmente en la mente de los chiíes más extremistas, que lloran por al-Husayn hasta el día de hoy. Pero el poeta en su obra trató este personaje de una manera distinta, lo ha convertido en un malvado trágico: al-Shimr, en la obra, no es meramente un demonio, sino una persona real que va contra la vida y la prosperidad, pero que a pesar de esto es un ser atormentado porque le rasgaba su conciencia y le carcomía las entrañas, aunque no

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

vacilaba en destruir la moralidad y los valores humanos, no sólo en la época de al-Husayn sino en todas, incluso en nuestros días. El está encargado de eliminar y destruir el bien:

"Al-Shimr: *(Inconscientemente) — Así... le dije: te odio, esta serenidad tranquila, esta mirada de ojos de profeta, la odio. Dije que tú eras una carga de pureza, te odia la Tierra porque tú la escandalizas. Mi desgracia contigo es mucho mayor que la tuya conmigo. Desafortunadamente me encuentro obligado a eliminar toda la nobleza de esta Tierra."*

('Abd al-Wahid, 1982, 104)

Pero una vez mata a al-Husayn y le corta la cabeza siente remordimientos:

"Al-Shimr: *— ... Si estuvieras luchando con algo que puedes ver, pegar y asustar, ¡oh, Malik!, pero es que todo el día oigo voces, cierro mis oídos pero gritan dentro de mi calavera."*

('Abd al-Wahid, 1982, 76)

Estas terribles imágenes y fantasmas que le persiguen son un castigo natural, porque la mano de la ley es incapaz de alcanzarlo, pero hay una fuerza invisible, más potente que la ley que puede curar las heridas:

"Al-Shimr: *— ... Yo soy su asesino ¡oh, Suhayl!, yo soy quien cortó su cabeza, Suhayl, ¿qué temes de mí? Hace un mes que estoy viendo con mis propios ojos un cuerpo sin cabeza, se levanta cada noche vagando por las calles. Veo cada noche una cabeza enorme colgada que cruza las azoteas, se pega en las puertas y las ventanas, buscando los hombros, ... veo mi sable y la palma de mi mano manchados de sangre, después de esto ¿qué temes de mí, Suhayl?"*

('Abd al-Wahid, 1982, 99)

El resto de su vida se sintió solo a pesar de estar rodeado de mucha gente; esto para el autor es el destino y el castigo de los criminales que suelen matar a los inocentes injustamente:

"Al-Shimr: *— ¡Oh, ojos de quienes manché mis manos con su sangre, venid a llenar mi soledad, ¡oh!, niños llorones, mujeres viudas, eliminad mi tristeza, yo estoy solo, solo, solo..."*

('Abd al-Wahid, 1982, 111).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Además vivió el resto de su vida pobre y murió pobre a pesar del oro que recibió como recompensa por la labor que hizo, porque todo el oro que tenía no pudo sacarle de su malestar y sufrimiento:

"Al-Shimr: — *Yazid me cargó con oro, Yazid me cargó con oro (sus risas se convierten en llanto), Yazid me cargó de pobreza y delito, me cargó de pobreza y delito, pobreza y delito."*

('Abd al-Wahid, 1982, 109)

La obra, aparte de esto, está cargada de símbolos. Aparecen en una escena en Kufa tres hombres descalzos, con aspecto de pobreza, que quieren votar a favor de al-Husayn y elegirlo como gobernador.

Pero nadie oye sus palabras ni les hacen caso a pesar de los gritos que dan, y ellos mismos son los primeros a los que castigan y matan después; estos son en realidad símbolos del pueblo, de la desgraciada gente que tiene que pagar las consecuencias, como cabeza de turco, en cualquier movimiento:

"Los tres: — *Oye, tú, sabemos que vamos a morir, lo apoyamos en Karbala' y morimos, lo apoyamos en Sinaí, y morimos, lo apoyamos en Tall al-Za'tar y morimos, y lo apoyamos en la Tierra Ocupada y moriremos cada día..."*

('Abd al-Wahid, 1982, 132)

Así que estos personajes y estos acontecimientos tienen aspectos y rasgos contemporáneos que pueden coincidir con la actualidad.

También Rasid, el *zabalzorta*, jefe de la policía en Kufa, simboliza la fuerza ciega del poder en todos los tiempos, fuerza que realiza la voluntad del mal y que se convierte en un instrumento en las manos de la injusticia para acabar con el bien y con la prosperidad.

"Rasid: — *¿Qué ha cambiado, Harit?, desde hace mil años nosotros representamos nuestros papeles, antes perfeccionabas tu papel exageradamente, y ¿por qué ahora trastornas la escena?"*

('Abd al-Wahid, 1982, 132)

Así pues, el autor quiso dar a su obra un aspecto moderno, contemporáneo, para que esta tragedia sea como otras muchas que suceden en cualquier lugar del universo hasta nuestros días, ya que cada época tiene sus muertos injustos y sus desgracias:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"El coro: — *Cada tiempo tiene sus mártires, cada lugar entierra sus muertos, la muerte para el hombre, mientras el miedo para el diluvio, mientras el miedo para el diluvio."*

('Abd al-Wahid, 1982, 161)

Y termina la obra con la idea de que al-Husayn es eterno, inmortal, que se ha convertido en símbolo de lo positivo y próspero; termina también desafiando a al-Shimr, asesino de al-Husayn y cualquier otro Shimr en todos los tiempos. Al-Husayn para el autor es inmortal porque se ha convertido en las palmeras de Iraq, y a al-Shimr le es imposible cortar las cabezas de todas las palmeras de Iraq; si pudiese hacer esto y cortar el cuello del Eúfrates, sólo entonces podría matar a al-Husayn:

"El joven: — *Oye, puedo enseñarte donde se encuentra al-Husayn, delante tienes todas las palmeras de Iraq y el Eúfrates que conoces, esgrime tu sable si lo tienes ahora y corta los cuellos de las palmeras, si fuera posible cortarlas y tirarlas... cruza al Eúfrates y ordénale que pare las olas y que te entregue su cuello, ¡oh, al-Shimr! entonces, sólo entonces podrías decir que habías matado a al-Husayn."*

('Abd al-Wahid, 1982, 161)

El lenguaje utilizado es, según las palabras del crítico Yabra Ibrahim Yabra en el prólogo de la obra, palpitante, porque piensa que el autor es un poeta de ira y de piedad y las palabras de sus personajes surgen siempre de tensos sufrimientos.

Pero a pesar de estas palabras gratas del crítico, no podemos justificar el uso tan pesado en varios fragmentos de (*al*) en lugar de *(ism al-mawsul)*, conexión o pronombre relativo por ejemplo: (*al-yutma'annu*, pág. 49), (*al-lastu*, pág. 73), (*al-kanat,* pág. 76).

Esta obra teatral, como la mayoría de las obras árabes escritas en verso, tienen algo de buena poesía y muy poco de teatro.

Es cierto que el autor no se encerró dentro del marco histórico, y cambió los sucesos según su imaginación intentando dar a su obra un aspecto actual, pero sus intentos fueron en vano, superficiales, porque no pudo crear un drama vivo y efectivo.

Indudablemente, esta obra puede tener cierta importancia por el tema que trata, un tema histórico, una de las grandes tragedias del Islam, pero nunca por la manera de tratarlo.

Otro gran fallo que cometió el autor, a nuestro juicio, fue caracterizar a al-Hurr como un personaje vacilante desde el comienzo de la obra, y esto elimina o debilita el conflicto, ya que tenía que haberlo dejado para las siguientes etapas de la obra, porque sólo así se puede crear una obra teatral significativa e interesante.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

19. *Al-Husayn Ta'iran Wa-l-Husayn Shahidan* ("Al-Husayn revolucionario y Al-Husayn martir") 'Abd Al-Rahman Al-Sharqawi

'Abd al-Rahman al-Sharqawi, escritor y poeta egipcio, escribió su obra díptica en 1967 (Al-Sharqawi, 1969). Es preciso destacar que este año es el de la derrota árabe ante Israel, cuando los árabes sienten más que nunca la necesidad de un líder árabe que pueda salvar la situación.

La obra trata el personaje de al-Husayn b. 'Ali como tema principal. Desde el principio, el autor confiesa que no se empeña en registrar la historia con sus personajes y detalles, ya que él no está seguro de la verdad histórica.

La primera parte, *al-Husayn Ta'iran*, se divide en 13 escenas, y la segunda, *al-Husayn Shahidan*, en 6.

La primera empieza en Medina, ciudad de Arabia, cuando ya Mu'awiya, el califa omeya, había muerto y su hijo Yazid le había sucedido, o más bien los súbditos le habían reconocido como soberano por fuerza, miedo o ambición. La gente estaba dividida en dos partes: una apoyaba a Yazid y otra se le oponía, pensando que al-Husayn era el merecedor del trono por su buena conducta y su noble origen. Al-Walid b. 'Utba, valí de Medina, intenta por las buenas y por las malas que al-Husayn reconozca a Yazid como soberano, pero al-Husayn rehúsa, a pesar de las insistencias de algunos que querían convencerle para que cediera, incluso por parte de algunos cercanos a él como su hermano Muhammad b. al-Hanafiyya y su hermana Zaynab. Todo fue en vano porque al-Husayn estaba muy decidido. Se desplaza a la Meca por ser buscado y perseguido por los omeyas, ya que Yazid decide premiar a quien le lleve a al-Husayn vivo o muerto. Muslim b. 'Aqil, seguidor de al-Husayn, se marcha a Kufa (ciudad en Iraq dominada por los Omeyas también) para observar la situación y lograr apoyo para al-Husayn. Efectivamente, la gente de esta ciudad manifiesta su apoyo y deseo de que sea al-Husayn su imán líder. Le transmiten este deseo y al-Husayn acompañado de su familia emprende el viaje hacia Iraq. Antes de su llegada cambian las posiciones, la gente está asustada y vacila en tomar una decisión clara. Ibn Ziyad, valí de Kufa, decide premiar a quien le ayude a conocer el paradero de Muslim, el enviado de al-Husayn; al final lo consigue y lo mata.

Llegan estas noticias a al-Husayn, sus seguidores son cada vez menos, pero él insiste en seguir su viaje a pesar de saber que iba hacia la muerte. Ibn Ziyad prepara su ejército para encontrar a al-Husayn, y así termina la primera parte.

La segunda empieza con la escena de la llegada de al-Husayn y sus seguidores a Kufa, y la salida del ejército omeya para encontrarlos, encabezado por el líder 'Umar b. Sa'd.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Dos líderes importantes se encuentran con este ejército; son al-Hurr al-Riyahi y Shimr b. Di al-Yawsan; todos ellos ordenan asediar a al-Husayn y sus seguidores e impedir que les llegue agua. Sufren la sed y los dos bandos comienzan un largo diálogo y como consecuencia de éste, al-Hurr abandona el bando omeya, incorporándose al de al-Husayn.

Los omeyas aprovechan la última oportunidad e intentan convencer a al-Husayn para que ceda, pero éste se niega tajantemente a pesar de la sed y la difícil situación que viven. El combate empieza entre los dos bandos. Al-Husayn y sus seguidores, que luchan bravamente, van cayendo uno tras otro. Al final matan a al-Husayn, le cortan la cabeza y la llevan en la punta de una lanza junto a los cautivos y seguidores de al-Husayn a al-Sham, sede de los Omeyas, donde está el palacio de Yazid. Entre los cautivos se encuentran Zaynab, la hermana de al-Husayn, y Sukayna, su hija. Allí se cuelga la cabeza de al-Husayn, mientras él se divierte en los harenes y con el dinero. La mujer de Yazid le reprocha que matara a al-Husayn y torturara a su familia, perteneciente al profeta, y siente remordimiento por lo que ha hecho. Le anuncian que la cabeza de al-Husayn ha sido robada y se queda inquieto; no quiere escuchar nada más de esta historia porque todo se convirtió para él en una pesadilla. En la sexta y última escena se encuentra en un desierto, solo y perdido, había estado de caza con sus guardias pero se perdió. Busca agua pero no encuentra ni una sola gota. En estos instantes ve el fantasma de al-Husayn y oye los lamentos de la hermana de al-Husayn y de su hija, y así muere sediento, y termina la obra con palabras de al-Husayn que parecen un discurso que llama a la justicia y la tolerancia.

Lo primero que se observa en esta obra es que hay fragmentos muy largos que hacen difícil llevarla al escenario y aburren al espectador y al lector. Algunos de estos fragmentos vienen en las páginas siguientes: 15-16-17-18, 66-67-68-69, éstos en la primera parte, y 126-127-128-129-130-131, en la segunda.

Otros fragmentos son superfluos, no enriquecen el conflicto dramático, ni siquiera tienen una función importante dentro de la obra, como el diálogo entre al-Husayn, su hermana y su hija, pág. 135-136 de la primera parte.

Hay otros fragmentos, monólogos, "soliloquios", que debilitan la acción dramática, por ejemplo el de Muslim (pág. 174-175, 178-179-180 de la primera parte).

El autor en esta obra, aunque no está ligado a los hechos históricos en todos los detalles, se puede decir que respeta el marco general de la historia. Respeta también la imagen popular de al-Husayn y el episodio del combate en Karbala'.

Así pues al-Husayn en la obra es como el de la historia, lucha por los pobres, por la justicia. Cuando su hermana intenta convencerle de que deje este camino que le

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

conduce a la ruina, éste rechaza la oferta pensando que es el único camino que existe para defender los derechos humanos:

"Zaynab: — *Tu primo dice extrañado: ¿te lanzarás a la muerte?*

Al-Husayn: — *pero es mi destino, debo defender la justicia ... si no hay más remedio que el combate y el martirio, sería una esperanza conseguida, yo he salido con el sable y la coraza del Profeta para combatir."*

(Al-Sharqawi, 1969, V.I, 138-139)

Entonces, ésta era su obligación y destino del cual no podía escapar. El mismo era consciente de la difícil tarea que le esperaba:

"Al-Husayn: — *¡Oh, qué largo es el camino! y ¡qué pocos son los alimentos!... temo la maldad de algunos compañeros."*

(Al-Sharqawi, 1969, V.I, 88)

Este bondadoso personaje se ve obligado a elegir el mal, la lucha, porque no había otra alternativa. El intentaba lograr dos propósitos a la vez: evitar que corriera la sangre y salvar el honor y la justicia, pero conseguir los dos era imposible, tenía que sacrificar uno; no podía salvar el honor sin derramar sangre:

"Al-Husayn: — *Yo me marcho de la mejor tierra de Dios, pero salgo obligado... ¡Dios, ayúdame, yo no sé qué hacer, si cedo para salvar mi cabeza y mi familia seré infiel, y si no cedo me matarán."*

(Al-Sharqawi, 1969, V.I, 66)

Los sufrimientos de al-Husayn lo elevan, según el autor, hasta ser compatible con las grandes tragedias históricas conocidas, como la tragedia de Cristo y sus sufrimientos; los dos defendieron a los pobres y a la justicia:

"Al-Husayn: — *... Yo llevo mis sufrimientos y los sueños de los demás, como el oprimido Cristo, que era recibido por las lanzas de injusticia en todos los sitios, y él seguía su difícil camino para quitar las espinas de la vida."*

(Al-Sharqawi, 1969, V.I, 68)

Al-Husayn, en su ideología y lógica, no se distingue de cualquier profeta; cree en la democracia y la libertad, la libertad del hombre para elegir su camino; nunca obligaba a nadie a tomar una cierta postura o decisión, sus compañeros eran libres de quedarse con él o marcharse y salvar su vida.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Al-Husayn: — *... Yo soy el responsable, me ha elegido la gente para que sea justo y combata la pobreza. Tenéis que repartir el dinero entre la gente de una manera equitativa, preguntad a todos los hombres si quieren seguir con nosotros, y si no dadles dinero y comida y dejadles que vuelvan."*

(Al-Sharqawi, 1969, V.I, 111-112)

Al contrario, vemos el bando de los omeyas y sus seguidores, que no piensan más que en dinero e intereses. Son los propósitos por los cuales luchan, a pesar de que ellos saben que matar a al-Husayn es deshonesto e injusto, porque este hombre es recto y virtuoso y además es un descendiente del Profeta.

Un soldado, "sargento" del ejército omeya, incita a un primo suyo, "Sa'id", que lucha en el bando de al-Husayn, para que cambie de bando y consiga dinero y oro:

"Sargento: — *Comprende como yo el espíritu de la época, no te mates en un combate cuya consecuencia es conocida ya. Sois setenta nada más, vinísteis con el fin de despojarnos del dinero y la riqueza que poseemos para dárselo a los pobres. En cuanto a nosotros, somos varios miles, todos comerciantes o sargentos como yo... el amor al dinero nos obliga a combatiros."*

(Al-Sharqawi, 1969, V.II, 58)

Incluso a los grandes líderes omeyas les atraía el mismo fin. Al-Shimr, que mató después a al-Husayn, declara sus intereses y deseos de obtener dinero, ya que no lucha por una ideología o creencia:

"Al-Shimr: — *Llena mis alforjas de plata y de oro, yo maté al educado Señor, maté al que tenía los mejores padres, y mejor origen, le clavé la lanza hasta que cayó."*

(Al-Sharqawi, 1969, V.II, 165)

La firme postura de al-Husayn ante los enemigos ayudó a crear el hecho dramático y a desarrollar la acción de una forma ascendente que llevó el conflicto hasta el clímax. En cambio, 'Ali al-Ra'i, crítico egipcio, piensa que la firme posición de al-Husayn ante el mal y los enemigos sin que haya ningún cambio en esta postura, tampoco cambia la de los enemigos; todo esto elimina el conflicto, porque a su juicio no hay ninguna posibilidad de una división o contradicción, pero el autor "ha sustituido esto por los duros y trágicos sentimientos del protagonista que se dirige a este infierno. Un sentimiento que dice: ¡Ay, de mí! y ¡Ay, de la humanidad!, no nos habría faltado esta lucha si el bien hubiera triunfado, o si los seguidores del mal hubieran dejado su imprudencia". (Al-Ra'i, 1980, 170).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Otro factor que profundiza la tragedia de al-Husayn es la de sentirse solo y extraño a pesar de estar entre familiares, ya que sólo él comprendía la gravedad de la cuestión por la que luchaba:

"Al-Husayn: — *Yo sé que el bien está crucificado en la puerta de la ciudad, sus seguidores no lo lloran por miedo... yo sé que el sol ha dejado de lucir, porque los corazones como los ojos se han quedado ciegos. Yo sé que el hombre noble no acepta la vida humillante. Yo sé que el fraude llegó a ser el sultán de todos."*

(Al-Sharqawi, 1969, V.II, 52)

Así pues, podemos decir que la fuente principal de la tragedia es que el mal, reflejado en los Omeyas con todas las astucias, fraudes e injusticias, vence al bien, reflejado en al-Husayn con su buena conducta.

Pero, por otra parte, al-Sharqawi enriquece el conflicto al imaginar discrepancias y disensiones dentro de cada bando; vemos que algunos están al lado de Yazid mientras sus corazones están con al-Husayn, otros luchaban contra al-Husayn con la ambición de ganar dinero, aunque no estaban convencidos. Y otros abandonan el bando de al-Husayn prefiriendo la salvación de su vida a la muerte que iban a encontrar.

Estas divisiones, según 'Ali al-Ra'i en el libro mencionado anteriormente, no están justificadas, si tenemos en cuenta los personajes y sus carcterísticas, ya que según él, son algo forzado en la obra y no han surgido de ella.

Leemos en la obra de al-Sharqawi una excelente poesía dramática, pero en realidad no ha creado un drama poético fuerte. Sin duda, el tema trágico le ayudó, pero falló en otros puntos, por ejemplo: muchas de las ideas están repetidas y algunos fragmentos son muy largos sin necesidad, y todo esto animó a al-Ra'i para decir: "al-Sharqawi, a lo largo de las dos partes de su obra, no se olvida de que es poeta, y habría sido más conveniente para él, haber pensado que es un dramaturgo que escribe sus obras en verso". (Al-Ra'i, 1980, 172).

En cuanto a los otros personajes, vemos que al-Hurr al-Riyahi, líder del ejército omeya, está al principio animado a obedecer las órdenes de Yazid: asediar al ejército de al-Husayn y no dejar que les llegue agua, pero poco a poco cambia de postura y se inclina hacia el otro bando; al final se incorpora a este bando y lucha con al-Husayn hasta que muere.

Si comparamos este personaje en esta obra con el mismo personaje en la obra de 'Abd al-Razzaq 'Abd al-Wahid, *al-Hurr al-Riyahi*, vemos que éste último representa el personaje vacilante e indeciso que no quiere luchar contra al-Husayn desde el principio.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Otra diferencia entre las dos obras es que el personaje de al-Husayn en la obra de al-Sharqawi es un personaje principal y sale al escenario, mientras que no sale nunca en la de 'Abd al-Razzaq, sino que sabemos de él cuando hablan los otros personajes. Es muy probable que este último no haya encarnado el personaje de al-Husayn ni lo haya sacado al escenario por temor a los religiosos, ya que la mayoría de ellos no aceptan la idea de presentarlo debido a su importancia religiosa y a su relación familiar con el profeta Mahoma. Mientras a al-Sharqawi, le han criticado según sus propias palabras porque ha representado a este personaje en el escenario, diciendo: "un hombre de la mezquita de al-Azhar, que en paz descanse, opinó que es inaceptable la presencia del personaje de al-Husayn en el teatro". (Al-Sharqawi, entrevista, 1969).

Ahora cabe la pregunta, ¿cómo trató al-Sharqawi los hechos históricos? Es evidente que él no quiso dar a conocer algunos acontecimientos pasados ni explicarlos, porque la historia a su juicio es una realidad social pasada que ha dejado sus huellas en las almas y en la vida, e incluso puede extenderse hacia el futuro.

Son algunos momentos brillantes de la historia los que han atraído al autor, quizá por la semejanza tan grande entre aquel pasado y el presente que vivimos. Estos momentos son aquellos que aportan un gran apoyo al hombre y gran confianza en que él puede destruir la corrompida realidad y formar una realidad nueva y sana.

Así es la historia de al-Husayn, que murió como mártir defendiendo los valores humanos que esperan construir un futuro próspero. El protagonista se siente responsable ante la sociedad y la vida. Su conciencia le lleva a enfrentarse con la maldad.

El desenlace es trágico: la muerte de al-Husayn y sus seguidores, es un final lógico y justificado, coincide también con la historia; es lógico porque al-Husayn mantuvo algunas cualidades positivas y nobles en una sociedad arruinada y corrupta.

Él tenía que hacer lo que hizo, aunque hubiera podido hacer lo contrario y salvar su vida, pero prefirió morir para que viviera la palabra y el honor, porque era consciente de que ésta era la única alternativa para conservar la moralidad. Era consciente también de que morir siendo honesto es mucho mejor que vivir humillado.

Otro tema que está reflejado en esta obra es la cuestión de la legalidad y del gobierno. Él rechazó reconocer a Yazid como soberano no por un interés personal, sino porque el califato de Yazid no era legal, debido a que Yazid sube al trono por la fuerza sin tener ningún derecho legal a él.

Al-Husayn tampoco quiso reconocer a Yazid clandestinamente, porque sabía perfectamente que el hombre debe mantener su palabra y su posición. Esto representaba para él el honor y debía respetarlo.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Por último al-Husayn desempeñó más de un papel; el papel del religioso y el papel del político, pero la parte religiosa estaba más destacada por ser un semisufí en su conducta y por su procedencia también. Y político por conocer todos los juegos y secretos de la política, pero él nunca aceptó las mentiras y fraudes de los políticos, ya que se comportaba noblemente. Entonces su muerte no era una elección individual, sino más bien una consecuencia de varias circunstancias económicas, políticas y sociales.

En resumen, esta obra habría estado mucho mejor estructurada si no la hubiera llenado con personajes, de los cuales, algunos de ellos eran como obstáculos que impedían el desarrollo del conflicto de una forma normal, y que la han acercado a ser más bien una novela que una obra teatral.

Sin duda, la obra habría sido mucho más profunda y fuerte con menos personajes, que podrían haber estado mejor caracterizados para crear un conflicto más profundo y más fuerte.

20. *Imru' Al-Qays*, Muhammad Mubarak

El escritor iraquí Muhammad Mubarak trata en su obra (Mubarak, Inédito 2) del personaje de Imru' al-Qays, uno de los más antiguos poetas árabes, conocido por la singularidad de su poesía y por su valentía. Este personaje se ha convertido en una leyenda debido a los relatos que se cuentan sobre su vida y su persona. Es uno de los poetas de *"al-Mu'allaqat"*, poemas largos que fueron escritos en letra de oro y colgados en las paredes de la Ka'ba[26].

Los libros de historia coinciden en que Imru' al-Qays es hijo de Huyr b. 'Amr al-Kindi, rey de los Banu Asad perteneciente a la tribu de Kinda. Los Banu Asad se rebelaron contra su rey, que fue asesinado. Imru' al-Qays había sido expulsado por su padre por mencionar a su prima Fátima en su poesía, algo que estaba prohibido en las costumbres de aquel entonces.

Cuando Imru' al-Qays oyó la noticia de la muerte de su padre, decidió vengarse de sus asesinos, reunió varias tribus y luchó contra ellos, matando a muchos. En los libros de historia hay varias versiones sobre su muerte; algunos dicen que sufrió una úl-

---

[26] *Las Mu'allaqat* (antología y panorama de la Arabia preislámica), traducidas al castellano por Corriente Córdoba, F. Instituto Hispano-árabe de Cultura, Madrid, 1974.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

cera, de la que murió en Ankara (Al-Hasimi, 1965, V.II, 30). Otros cuentan que fue pidiendo ayuda al César (rey de los bizantinos), el cual tenía una hermana que se enamoró de él. La noticia llegó al rey que se enfadó, mientras Imru' al-Qays huyó asustado. El rey mandó a una persona detrás de él llevándole regalos, entre los cuales había un traje venenoso que se puso Imru' al-Qays, muriendo por su causa (Ibn Qutayba, 1964, V.I, 50). Estos son algunos datos ofrecidos por los libros sobre Imru' al-Qays.

La obra de Muhammad Mubarak sobre este personaje está dividida en 23 escenas cortas, cuyo resumen damos a continuación:

Aparece el poeta Imru' al-Qays con su padre, el rey Huyr, que reprocha a su hijo su dedicación a la poesía y su despreocupación por el reino y le advierte del peligro que le rodea por los persas y los bizantinos. Imru' al-Qays defiende su conducta pensando que será merecedor del reino y que se le reconocerán sus méritos de poeta. Después se le ve errando por el desierto donde lo encuentran algunos amigos suyos: 'Amir, 'Ubayd y 'Amr; les acompaña y se dirigen hacia una taberna en la que hay un ambiente alegre de juerga y en la que se recita poesía. Al día siguiente se van a cazar. Allí, Imru' al-Qays expresa su dolor comunicándoles lo que pasó entre él y su padre. En estos momentos llega su prima Fátima con algunas amigas suyas; Fátima le reprocha su vagabundeo. Mientras tanto él las invita y les prepara comida y bebida. De nuevo el autor nos lleva a la tienda del rey, padre de Imru' al-Qays, que reprende a su hijo, esta vez por mencionar a su prima en su poesía.

Imru' al-Qays lo justifica declarando su amor por Fátima, lo cual enfada al padre, que le ofrece dos opciones: la poesía, o el reino y su padre. Al final, Imru' abandona a su padre y se dirige a su casa donde está su mujer, Umm Wahab, que lo encuentra preocupado y le pregunta la causa, él le explica lo que pasó con su padre, expresando su admiración y amor hacia su propia poesía y la imposibilidad de dejarla. Se va a la taberna para olvidarse de sus penas, allí en plena diversión entra un viajero que avisa a Imru' de la muerte de su abuelo a manos del rey al-Mundir b. Ma' al-Sama', en una lucha entre las tribus que manda cada uno de ellos. Imru' decide vengarse de los enemigos, mientras ellos preparan otro plan para matar a su padre, Huyr, provocando a su pueblo contra él, proporcionándoles armas y dinero bajo el mandato de 'Ilba' b. al-Harit. Empieza la lucha entre las dos partes, llega Imru', al que su padre, por lo mal que le había tratado, pide disculpas. Imru' toma parte en la lucha, pero al final matan a su padre y derrotan a su tribu. Una delegación de los enemigos, entre los cuales está el poeta 'Ubayd Ibn al-Abras, viene para encontrar al rey Imru' al-Qays y pedirle disculpas, pero éste decide luchar contra ellos y les persigue para vengarse matando a varios. Las tribus que le apoyan al principio van dejándole solo poco a poco. Empieza a buscar algún apoyo. Unos compañeros le aconsejan que se lo pida al Rey de Bizancio, pero él rechaza la idea pensando que este rey es igual que Cosroes, rey de Persia, y

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

que ambos tienen ambiciones sobre los territorios árabes. Al final decide marcharse al Yemen, para que le apoyen las tribus árabes que viven allí, pero muere antes de llegar a su meta.

Lo primero que se puede observar en esta obra es que el autor no mantuvo los detalles históricos, pero sí mantuvo los sucesos y relatos fundamentales que cuentan los libros de historia, que no son demasiado precisos, teniendo en cuenta las diferencias que existen entre estos libros, sobre todo en lo referente a aquella época. Por esto el autor crea personajes y acciones irreales para llevar a cabo su obra.

Perfila el personaje de Imru' al-Qays fijándose en las crónicas históricas que dicen que su padre le expulsó por su licenciosa conducta y nombrar a su prima en su poesía. Partiendo de este punto el autor desarrolla el conflicto entre Imru' y su padre. El padre rey desea preparar a su hijo para la corona lejos de la poesía y la diversión, porque según él los reyes de Kinda no se dedicaban a esto. Mientras Imru' piensa que la poesía no es ningún vicio sino todo lo contrario, es un medio eficaz para luchar contra los enemigos.

Podemos observar que Imru' no vivía al margen de los acontecimientos políticos y sociales a pesar de la insatisfacción que su padre sentía hacia él:

"'Amr: — *Parece que la tristeza se ha apoderado de ti, lo notamos desde que te vimos, ¿podemos ayudarte en algo?*

Imru' al-Qays: — *No podéis ¡oh 'Amr!, la cuestión no tiene relación contigo ni conmigo, pero sí con estas circunstancias que no sabemos dónde nos llevan... y mi padre, cuyo reino está amenazado por los bizantinos y persas no me considera más que un juerguista y cree que la poesía es una estupidez que debo abandonar."*

(Mubarak, Inédito 2, 24)

Muhammad Mubarak trata también varias cuestiones importantes a través del personaje de Imru' al-Qays, aunque de una manera superficial, por ejemplo: el papel del intelectual en el conflicto que surge entre los hermanos, etc.

Imru' era consciente de la realidad, conocía las dimensiones de las trampas y traiciones que intentaban dividir al pueblo para que pudiera apoderarse de él al-Mundir b. Ma' al-Sama', empujado por Cosroes, rey de Persia, que le provocaba contra los árabes:

"Hombre 1.º: — *Al-Mundir... ¡oh al-Mundir... él piensa que 'Ilba' y los Banu Asad no son más que medios para realizar sus fines, a él no le importa ni 'Ilba ni Huyr, ni los Banu Asad ni los Kinda, lo que le importaba era que nos matáramos entre nosotros, para que desapareciera el principado de Nayd y para que estuviera Cosroes satisfecho de él."*

(Mubarak, Inédito 2, 53)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El autor no se conforma con destacar a su personaje principal Imru' al-Qays como intelectual, sino que presenta otro poeta, 'Ubayd b. al-Abras. Este poeta, aunque no está de acuerdo con Imru' en su ideología, está contra el comportamiento de los enemigos de Imru' que, a su juicio, realizan los deseos de los extraños. Cuando habla con 'Ilba', dirigente de los Banu Asad y asesino del padre de Imru', le dice:

"'Ubayd:	*— Me refiero a que aliarse con al-Mundir y matar a Huyr no fue un hecho acertado.*
'Ilba:	*(Extrañado) — ... Y ¿por qué, 'Ubayd?*
'Ubayd:	*— Al-Mundir hace lo que complace a Cosroes, su principado es un escudo en manos de los persas, su sable señala las tribus árabes en Nayd, Hiyaz, Yemen e Iraq, mientras el principado de Kinda es árabe puro y para los árabes..."*

(Mubarak, Inédito 2, 63)

A pesar de que algunos libros de historia dicen que Imru' fue a pedir ayuda al rey bizantino para someter a su tribu, los Banu Asad, en la obra se rechaza cualquier intervención ajena, y piensa el autor que es un error grave que debe evitarse:

"Hombre 2.º:	*— ¿Por qué no nos ponemos en contacto con el rey para que nos apoye contra al-Mundir y Cosroes?*
Imru':	*— No... no digas eso... el Rey bizantino no es mejor que Cosroes... ambos sueñan con someter esta tierra, humillar a su gente.*
Hombre 2.º:	*— ¿Qué se puede hacer, Rey?*
Imru':	*— Pedimos ayuda a las tribus de Yemen que nos apoyen para enfrentarnos con al-Mundir."*

(Mubarak, Inédito 2, 67)

Imru' cree que la ayuda debe venir de los árabes y lo contrario, a su juicio, es traición.

El lenguaje utilizado en la obra es mediocre. Hace uso de algunos versos de Imru' al-Qays y de 'Ubayd b. al-Abras, la mayoría de estos versos coinciden con los sucesos de la obra. Además utiliza algunos dichos célebres de Imru' al-Qays, por ejemplo, la famosa frase que dijo al conocer la noticia de la muerte de su padre asesinado por su tribu Banu Asad: — "No me despejo hoy, ni bebo mañana; hoy, beber, y mañana, obligación..." (pág. 37).

Algunas intervenciones son bastante largas, como el monólogo de Imru' en la segunda escena (pág. 5-6-7), el autor podría hacerlo más breve para que no fuera aburrido.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El valor literario y artístico es muy escaso en general. Sí, encontramos alguna ventaja al sacar el patrimonio a la luz y enfocarla sobre un personaje histórico destacado y poeta singular.

El autor procura tratar algunos problemas como las ambiciones ajenas y la discrepancia entre los hermanos, pero su tratamiento es simple, carece de elementos dramáticos. Por otra parte no podemos ver ningún rasgo contemporáneo que sea vínculo y lazo entre el pasado y el presente. Por esto se puede decir que los personajes se han movido dentro de su marco histórico y no han tenido fuerza suficiente para llegar y confirmar su presencia entre nosotros.

21. *Al-Sha'ir Wa-l-Su'luk* ("El poeta y bandolero") Muhammad Mubarak

'Urwa Ibn al-Ward es un poeta, caballero y líder de *al-Sa'alik* ("los Bandoleros") en la época *yahili* (preislámica), conocido con el apodo de 'Urwat al-Sa'alik, "Ojal de los bandoleros". Este personaje se ha convertido en una fuente para muchos literatos e investigadores que se inspiran en su vida y crónicas, ya que para muchos de ellos es un ejemplo singular sobre todo en su dimensión humana.

Muhammad Mubarak, autor iraquí escribió esta obra teatral, pieza de televisión, *al-Sha'ir wa-l-Su'luk*, ("El poeta y bandolero") (Mubarak, 1982), tomando a este personaje como eje de su obra.

Este poeta preislámico, según las fuentes históricas reunía a los pobres, necesitados y enfermos, les daba de comer y les ofrecía lo que necesitaban para sobrevivir. "Su sentido humanitario y social y la generosidad que se le conocía se refleja notablemente en su vida y su actitud hacia los *sa'alik*, que a veces se sobrepasaban en su comportamiento con él, y a pesar de todo lo soportaba, para no perder su buena relación con ellos". (Ibn al-Ward, 1964, 8).

Este célebre poeta tuvo una vida llena de hazañas y de bondad, hasta tal punto que algunos califas desearon tener alguna relación familiar con él. Así pues, nos cuenta Abu al-Faray al-Asfahani en su libro *al-Agani*, del califa omeya Mu'awiya b. Abi Sufyan, que decía: "si 'Urwa b. al-Ward tuviera alguna hija me habría gustado casarme con ella". (Al-Asfahani, V.III, 1929, 73-74).

No extrañan las propias palabras del califa sobre este poeta y caballero, que dedicó toda su vida a defender los derechos de los pobres y anhelar un régimen social más justo. Pasó toda su vida de "bandido generoso" robando las caravanas de comercio de los ricos y repartiendo lo que caía en sus manos entre los pobres, que hicieron de la casa de 'Urwa su refugio. A este respecto podemos subrayar que su esposa, Salmà, le

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

censuraba por preocuparse por los demás y dejarla sola con frecuencia con sus hijos pequeños, pero él, con decisión, seguía su camino. En relación con esto, tiene varios poemas contestando a su mujer, defendiendo su opinión.

La fecha de su nacimiento es desconocida, en cambio, la mayoría de las fuentes históricas aseguran que murió asesinado en el año 616 d. C.

Esta obra es una pieza de televisión, según las propias palabras del autor en el prólogo, escrita en prosa, y que consta de tres actos:

El primer acto está formado por cinco escenas cortas; en la primera aparece 'Urwa entre un grupo de pobres enfermos y ancianos, los cuales buscando refugio le piden protección y ayuda. Llega un compañero suyo llamado Abu Juras y le informa que el botín de la caravana comercial de Qays b. Zuhayr, líder de la tribu de los 'Abs, logrado en el asalto, ha sido repartido entre los necesitados. 'Urwa y sus compañeros deciden asistir a la feria del zoco de 'Ukaz, para buscar una solución a las diferencias sociales.

La segunda escena representa el zoco de 'Ukaz, donde hay un gran movimiento de compra-venta, junto a otras actividades culturales y sociales. Algunos de los hombres de 'Urwa manifiestan su molestia por el comercio de esclavos.

En la tercera escena un predicador da consejos en el zoco a la gente que forma un círculo a su alrededor, llega hasta allí 'Urwa y sus hombres y más tarde Qays b. Zuhayr, reprocha al predicador sus palabras, a lo que 'Urwa le contesta amenazándole. Una fuerte discusión se entabla entre los dos.

Qays se retira, mientras 'Urwa y sus hombres siguen paseando por el zoco, asistiendo a los círculos de los poetas y predicadores, hablando con algunos de ellos de la pobreza y la necesidad de un cambio social.

En la escena cuarta, Qays se reúne con sus hombres para pensar en la manera de acabar con *al-Sa'alik*, que empezaban a suponer un peligro para sus negocios.

En la quinta escena 'Urwa y sus hombres se dirigen de noche hacia el monte para congregarse allí, con el fin de reunir las fuerzas contra los enemigos.

El acto segundo está formado por once escenas. En la primera, los líderes de la tribu de los 'Abs buscan los medios para matar a 'Urwa y a sus hombres. En la segunda unos hombres llaman a la puerta de la casa de 'Urwa quejándosele del jeque de su tribu llamado al-Hulays b. al-Mugira, por su injusticia. 'Urwa decide combatirle, pero los enemigos de 'Urwa se enteran de su plan y traman un complot. En la tercera, 'Urwa y sus hombres salen para atacar a al-Hulays, pero un desconocido les encuentra en el camino y les avisa de lo que les espera, y de que Qays se había incorporado a al-Hulays para luchar contra 'Urwa. Éste utiliza un ardid: a mucha distancia del pueblo

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

enciende un fuego durante unos minutos, luego lo apaga, y se esconden todos lejos del lugar del fuego.

En la cuarta, los enemigos ven las llamas y se encaminan hacia ellas pero no encuentran a nadie. Este juego se repite varias veces.

En la quinta, los enemigos se desesperan y vuelven al pueblo.

Y en la sexta, algunos hombres del pueblo de al-Hulays, que habían sido maltratados, manifiestan su alegría por el trastorno que éste último y sus hombres sufrieron.

La séptima nos representa algunos ejemplos de la injusticia de al-Hulays, que ordena a sus hombres robar las propiedades de los demás.

En la octava regresan los hombres que habían ido a averiguar algo sobre el asunto del fuego, desmintiendo la noticia de la supuesta conquista de 'Urwa.

En la novena, 'Urwa ataca el pueblo de al-Hulays, el cual cae muerto bajo una flecha lanzada por 'Urwa. Se llevan el ganado que tiene al-Hulays después de haber maniatado a sus hombres.

En la décima, 'Urwa vuelve a su casa; su esposa le recibe tristemente por arriesgar su vida, pero 'Urwa la convence al final de la honrada tarea que lleva a cabo.

En la décimo primera, 'Urwa y sus hombres encuentran una caravana perdida en el desierto, les ofrecen comida, bebida y les indican el camino. La gente de la caravana se queda sorprendida por la amabilidad de 'Urwa.

El tercer acto consta de diez escenas; en la primera aparece Qays que planea vengarse de 'Urwa, y de repente se le ocurre una idea, secuestrar a la esposa de éste contando con la ayuda de los "Banu al-Nadir", tribu judía, y llevarla a la casa de su padre que desea separarla de 'Urwa, ya que la había cautivado en una incursión a su pueblo para luego casarse con ella.

En la segunda, 'Urwa se encuentra en una taberna entre tres judíos que intentan emborracharle; logran su propósito, y se lo llevan a él borracho y a su mujer a la casa de sus suegros.

En la tercera escena el suegro de 'Urwa expresa su deseo de que su hija y su marido se separen. Al mismo tiempo ordena a sus hijos que maniaten a 'Urwa y le lleven al desierto.

En la cuarta aparece 'Urwa amarrado y solo en el desierto, pasa una caravana y le liberan.

En la quinta, recita unos versos que expresan su decisión de recuperar a su mujer a cualquier precio.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Vuelve, en la sexta, a su casa y comunica a sus hombres el trato recibido por los judíos. Todos sus hombres deciden secuestrar a la esposa de 'Urwa y devolverla a su casa.

En la séptima, 'Urwa se encuentra en su casa entre sus dos hijos, Hassan y Wahhab, los cuales juegan con la criada Maryana (Coral).

En la octava, 'Urwa y sus hombres están en el desierto y se encaminan hacia el pueblo de Qays que era el causante de todo lo que le ocurrió a 'Urwa.

En la novena, 'Urwa y sus hombres llegan al pueblo de Qays, el cual trata a sus gentes injustamente. Los hombres de Qays cuando se enteran de la llegada de 'Urwa huyen, mientras éste reúne a los maltratados para que luchen junto a sus hombres contra Qays.

En la décima y última escena 'Urwa está en su casa malherido entre su esposa y sus hijos, triste por no haber realizado todos sus deseos en lo referente a la justicia social. Pero su compañero Abu Juras le tranquiliza diciéndole que un hombre de la cabila Quraysh en la Meca, es portador de un honrado mensaje que llama a la justicia, la paz y la unión de los pueblos (se entiende que Abu Juras se refiere al profeta Mahoma). Entonces 'Urwa muere tranquilo y satisfecho.

A través de la lectura del texto teatral y comparándolo con las crónicas históricas sobre 'Urwa, el lector puede ver claramente que el autor saca gran parte de los acontecimientos de su obra de las fuentes históricas, es decir, el autor es fiel a la historia porque mantiene el marco histórico, tanto los hechos como los personajes coinciden con la historia, excepto en algunos pequeños detalles.

La mayoría de los acontecimientos, personajes y crónicas están sacados del *Kitab al-Agani* de Abu al-Faray al-Asfahani, (vol. III, pág. 73-88).

'Urwa, en la obra como en la historia, es poeta, caballero, reúne en su casa a los pobres, ancianos y enfermos para mantenerles y ayudarles, asalta las caravanas de comercio de los ricos y luego reparte el botín entre los necesitados y él no se queda con nada de lo que obtiene.

Así pues, el autor construye su obra apoyándose en el libro mencionado anteriormente. Sus pilares principales son los hechos que vienen en él, como la conquista por 'Urwa de los Banu Kinana, secuestrando a una mujer llamada Salmà, que más tarde será su esposa. También la trampa llevada a cabo por los Banu al-Nadir, cabila judía, que secuestran a Salmà y la llevan a casa de su padre. Todo esto figura en el libro tal y como lo relata el autor en la obra.

Junto a estos acontecimientos principales vemos que el autor conserva hasta los hechos secundarios, como el de la conquista de 'Urwa sobre sus enemigos y la argu-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

cia del fuego (la cuarta escena del segundo acto) que coincide totalmente con lo que aparece en el *Kitab al-Agani.*

Aparte de esto, el autor utiliza varios versos de 'Urwa en la obra, también utiliza fragmentos del mencionado libro, por ejemplo el diálogo entre Salmà, esposa de 'Urwa y su padre después de ser secuestrada y llevada a casa de éste.

"Salmà: — *Juro por Dios, padre, que no conozco a ninguna mujer árabe que se casara con un hombre mejor que 'Urwa.*

El padre: — *Pero es un pícaro, su tribu ,'Abs, lo echó por ser hostil e inmoral.*

Salmà: — *No, juro por Dios, que 'Urwa no es así, porque él es más honrado, decente y generoso..."*

(Mubarak, 1982, 74)

Y así precisamente es en Kitab al-Agani (pág. 76).

Respecto a los cambios que el autor hizo, hay una clara diferencia entre el personaje Qays b. Zuhayr que aparece en la obra, y el de la historia. El *Kitab al-Agani* lo describe como un líder fuerte y firme según las propias palabras de al-Hutay'a, poeta preislámico (Al-Asfahani, 1929, V. III, 74). En cambio, este personaje en la obra es cobarde y temeroso. Quizá el autor lo representa así para destacar por otro lado la valentía de 'Urwa, porque sabemos que los fenómenos se observan mejor cuando se comparan con sus contrarios.

El protagonista es, sin duda, 'Urwa, que reúne en su personaje muchas cualidades positivas: generoso, fiel a los compañeros y amigos, valiente... Este personaje está bien perfilado en la obra, se comporta de una manera espontánea, a pesar de su rebeldía contra lo establecido por la sociedad y respeta algunas reglas para no perder el apoyo de algunas clases sociales. Vemos que 'Urwa, cuando discute con Qays en el zoco 'Ukaz, decide matarlo, pero se echa atrás cuando se acuerda de que están en los meses en los que se prohibe la lucha *"al-ashur al-hurum"*:

"'Urwa: *(Agitado) — ¿Aún no ha llegado el momento de alejar tus maldades de la gente? ¡oh barrigudo de 'Abs! (Qays quiere retirarse) ¿no te basta con lo que has acumulado de los robos? y ahora vienes aquí para impedir a la gente que escuche la voz de la justicia. Juro por Dios que si no estuviéramos en los meses de la prohibición de lucha (toca su sable) habría hecho de tu hinchado cuerpo alimento para los cuervos y las alimañas."*

(Mubarak, 1982, 27)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

'Urwa en la obra está caracterizado como un pensador que medita las cosas y que expresa en varias ocasiones su opinión de que el sable (símbolo de la fuerza) no es capaz él solo de reunir a los pueblos y tribus ni de difundir la justicia. Sin embargo, según el autor le falta una ideología propia, una creencia, cuando en realidad, 'Urwa tenía las ideas muy claras. Lamentablemente el autor olvidó que la ideología de 'Urwa, es decir, su deseo de lograr la justicia social, repartiendo las riquezas de manera equitativa entre la gente, se consideraba muy avanzada respecto a su tiempo.

Entonces, podemos decir que a 'Urwa, en realidad, no le hacía falta ninguna ideología, porque tenía la suya propia, muy clara:

"'Urwa: — *No sé, Abu Juras, cómo se pueden repartir las riquezas y reunir a los pueblos en uno solo. ¿Es el sable el que nos conduce a este fin?, yo dudo que sea él sólo capaz de hacerlo.*

Abu Juras: — *Yo también, 'Urwa, el sable tiene que ir acompañado de una idea justa, porque si no, pierde su fin.*

'Urwa: — *Pero, ¿cómo podemos lograr esta idea?*

Abu Juras: — *Esto es lo que tenemos que buscar en la reunión de esta noche."*

(Mubarak, 1982, 29-30)

Y en otra ocasión cuando está malherido, agonizante, dice:

"'Urwa: *(Con voz cansada) — ¿Dónde está lo que he realizado? la injusticia sigue pisando el cuello de la gente... los ricos aumentan su altivez e injusticia... y los pobres no son dueños de sus causas... ¿dónde está? (pronuncia las últimas palabras con dificultad y sigue con voz cansada e interrumpida), deseaba realizar mi sueño con el sable y los versos, pero comprendí después, al pasar el tiempo, que ellos dos no alcanzan su meta sin una verdadera ideología, que entre todos debemos encontrar."*

(Mubarak, 1982, 91-92)

Pero en otra parte de la obra vemos una idea distinta y contraria a ésta; aparece 'Urwa como un revolucionario, violento, que sólo cree en el sable, cuando escucha los consejos de los predicadores. Cuando uno de ellos dice que la situación va a cambiar porque su tierra está comprometida en un mensaje del Cielo, 'Urwa le contesta:

"'Urwa: *(Repitiendo) — Cuanto más se apura antes se soluciona (se ríe dolorido) palabras... palabras... palabras, con las cuales consolamos nuestra debilidad... para que nos ayuden a superar las dificultades. La Tierra no necesita quien le limpie la porquería con el sable ni tampoco de promesas."*

(Mubarak, 1982, 33)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El segundo personaje que desempeña un papel importante es Salmà, la esposa de 'Urwa, que parece una "válvula de seguridad" que aplaca los ánimos de su esposo y sus deseos de castigar a los ricos para ayudar a los pobres. Indudablemente, esto está justificado, porque Salmà es una mujer como cualquier otra, quiere tener a su marido sano y salvo y que no arriesgue su vida. Es una mujer que anhela una casa que reúna a los dos junto a los hijos, y no hay cosa más desagradable para una mujer que la ausencia de su marido, especialmente si la ausencia es para una tarea como la de 'Urwa. Pero a pesar de esto, Salmà reconoce la gran virtud del propósito de su marido:

"Salmà: *(Consigo misma) — Como siempre ¡Oh Dios! va a reunirlos y dirigirlos, dejándome sola, presa de la noche y de la casa. ¿Cuándo va este hombre a dejar esto y pensar en sus propios problemas, cuidando a su mujer y a sus hijos, dejando a aquellos con los cuales sigue sus aventuras, montando albarda de los riesgos (se calla unos instantes) pero no hay remedio, le atraen los bandoleros de una manera natural, como si hubiera nacido para ellos (tristemente). ¡Maldita sea aquella hora en la que me vi atada a él por una fuerza de la que ignoro su realidad, que me dejó incapaz de abandonarlo, a pesar de mi sufrimiento con él...!"*

(Mubarak, 1982, 44)

Los otros personajes son secundarios y no tienen una gran importancia.

El conflicto existe entre la riqueza y la pobreza, entre el mal y el bien, entre la justicia representada por 'Urwa y sus hombres "los bandoleros" a los que la sociedad marginaba y maltrataba, y por otra parte la injusticia representada por los comerciantes, los líderes y jeques de las tribus que se aprovechaban de los pobres y se enriquecían cada vez más. Tal conflicto es agudo y fuerte y da impulso a la acción teatral y la desarrolla para llevarla al punto máximo, ya que 'Urwa, líder destacado del grupo, toma una postura firme y se enfrenta con ellos y con la sociedad. No le protege más que una idea brillante en la que cree rigurosamente, que es la idea de la justicia.

Al margen de este conflicto aparece otro secundario, el que existe entre 'Urwa y su esposa, ya que ésta le reprocha su preocupación por los otros y el arriesgar su vida por ellos. Pero este conflicto acaba cuando 'Urwa convence a su mujer de sus nobles fines y ella lo reconoce.

La opinión que defiende Muhammad Mubarak en su obra fue expresada en el prólogo, lamentando algunos fenómenos culturales, como por ejemplo, la creencia absoluta en algunas hipótesis consideradas indiscutibles. Hay quienes creen que la época preislámica fue una época de ignorancia completa, idea totalmente errónea. Y el autor se queja también de las crónicas sobre *al-Sa'alik*, porque las fuentes históricas no cuentan de ellos más que las noticias de conquistas e invasiones. En cambio ellos

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"formaban lógicamente la otra cara, la cara contraria a los aspectos de retraso y hostilidad. Ellos, en su movimiento armado, formaban una semirrevolución social y espiritual que tenía su programa político, procurando repartir de nuevo las riquezas para acabar con la pobreza que es un mal absurdo y una verdadera muerte para el hombre. Al mismo tiempo invocaban a abandonar el fanatismo al servicio de la tribu y sustituirlo por un fanatismo al servicio de la unión de todos los pueblos gobernados por un único régimen, que tuviera la justicia y el valor del ser humano como lema". (Mubarak, 1982, 8).

Mubarak procura destacar en la obra esta idea a través de los acontecimientos, y aunque el fenómeno de estos hombres se basa en el heroísmo individual, tiene un significado social muy profundo, porque representan una clase social que se rebeló contra las leyes establecidas por considerarlas injustas y humillantes. Por estos motivos rechazaron aquella vida inhumana que no les permitía más que ser esclavos de los poderosos y ricos, y por esto el autor aplica todos los esfuerzos para representar a los bandoleros como gente muy honrada a pesar de algunos defectos. Son ladrones, sí, pero "ladrones nobles", "bandidos generosos", si se nos permite la expresión, porque roban en la medida justa, para cubrir las necesidades de los pobres y enfermos y no roban a cualquiera, sino sólo a los que se lo merecen. Por esto vemos un hecho en la obra que corrobora esta tesis o este concepto: cuando 'Urwa encuentra una caravana perdida desde hace días, sedienta y hambrienta, la ayuda ofreciéndole de comer y beber y le indica el camino, negándose a robarla pese a la insistencia de algunos de sus hombres:

"'Urwa: *(Con firmeza) — Tú piensas, ¡ah 'Amr! que no somos más que unos ladrones?, juro por Dios que ningún día me encontré necesitado en mi cabila de los 'Abs, pero yo soy hombre de palabra, mi pueblo me respeta y me prefiere a su líder, pero yo lo abandoné para apoyar a los pobres, porque la pobreza es la muerte del hombre en esta tierra."*

(Mubarak, 1982, 63-64)

Por otro lado, es preciso decir que las crónicas y los cuentos sobre *al-Sa'alik*, incluso su poesía, se consideran como una materia prima muy adecuada para ser núcleo de cualquier género literario, sobre todo el teatro, puesto que estos cuentos y noticias disponen de los elementos dramáticos necesarios: acción, personajes, conflicto... "Y ellos mismos fueron los primeros en divulgar sus aventuras a través de su poesía que recitaban con orgullo y admiración creando una materia fértil para los narradores en las tertulias, e incluso las propias tribus narraban aquellas aventuras considerándolas como patrimonio brillante de la tribu; y hasta los débiles y fracasados que no tenían la valentía precisa para pertenecer a los "bandoleros", las narraban añadiendo y exagerando la acción original y sus consecuencias para enriquecer su imaginación y su in-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

capacidad. Artísticamente es una cuestión sencilla, ya que las aventuras de *al-Sa'alik* son naturalmente hazañas cuyo protagonista es el mismo bandido". (Al-Nayyar, 1981, 114).

Hay varias observaciones sobre la obra, mencionaremos las más destacadas: en la segunda escena del primer acto, que representa el zoco 'Ukaz donde se realizan los negocios, especialmente el de esclavos, el autor pretende destacar este fenómeno de la injusticia social, pero en realidad alarga la escena muchísimo sin ninguna necesidad. Esta podría haber sido más reducida porque el objetivo de esta escena era mostrar al espectador o al lector la existencia de este comercio inhumano. Una segunda observación es que la obra en conjunto está dividida en numerosas escenas, en su gran mayoría muy cortas; esta cantidad de escenas dificulta la tarea de llevarla al escenario, porque el movimiento es demasiado rápido, pero sin duda no habrá muchas dificultades para su representación como pieza de televisión, tal y como indica el autor.

22. *Al-Sharara* ("La chispa") Ma'add Al-Yuburi

Esta obra teatral, del escritor iraquí Ma'add al-Yuburi (Al-Yuburi, Inédito), trata del conflicto árabe-persa a finales del siglo VI y principios del siglo VII, durante el reinado del célebre rey persa "Kisrà" (Cosroes II), cuyo gobierno duró entre el año 591 y el 628. En esta época existía un reino árabe, el Reino de Hira, al sudoeste del Eúfrates, gobernado por los lajmíes (al-Lajmiyyun), una dinastía árabe que reconoció la soberanía de los sasánidas cuando llegaron al poder. Pero gozaba de un grado considerable de autonomía y se convirtió en un centro de cultura árabe[27].

Así pues, el reino árabe pertenecía militar y administrativamente al reino persa. El último rey árabe de los lajmíes en Hira fue al-Nu'man b. al-Mundir, que gobernó entre el 580 y el 602 y fue despojado del trono por Cosroes, que lo encarceló, donde murió.

Según las fuentes históricas, Cosroes II, rey persa, conocido por su enorme palacio Iwan Kisrà en "al-Mada'in" (Ctesifonte), un pueblo no lejos de Bagdad, surgieron algunos problemas y discrepancias entre él y el rey de Hira al-Nu'man.

Cosroes mandó una carta a al-Nu'man pidiéndole que le visitara en al-Mada'in, por lo que al-Nu'man presintió un verdadero peligro, y se refugió en varios pueblos árabes incitándoles a luchar contra Cosroes; pero la mayoría de ellos no estaban dispuestos a luchar contra un rey tan fuerte como éste, y por fin al-Nu'man decidió ir a

---

[27] Encyclopédie de l'Islam, 1913, III, 478.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

ver al rey persa, y nada más llegar, Cosroes ordenó a sus soldados que lo llevaran a la cárcel donde permaneció hasta su muerte. (Al-Tabari, 1968, V.II, 205-206) y (Al-Asfahani, 1969, V.II, 544-545).

Otros libros hablan más detalladamente, analizando las causas y los motivos de este conflicto, destacando el papel que desempeñó un poeta árabe, 'Adi b. Zayd, escritor y traductor personal de Cosroes.

Se dice que este poeta pretendía avivar las diferencias entre Cosroes y al-Nu'man. Este último mandó a 'Adi una invitación; 'Adi pidió permiso a Cosroes y se marchó a al-Hira, al-Nu'man lo recibió y lo encarceló, y desde su cárcel mandó un poema a su hermano, que se encontraba con Cosroes, pidiéndole que le trasmitiera la noticia de su encarcelamiento para que éste interviniera. Efectivamente, Cosroes ordenó a al-Nu'man que liberara a 'Adi, pero desgraciadamente la carta de Cosroes llegó demasiado tarde, ya que 'Adi había sido asesinado unos días antes. Al-Nu'man se arrepintió después y quiso salvar la situación, sustituyendo a 'Adi por su hijo Zayd, al cual envió al palacio de Cosroes donde permaneció muchos años al servicio de este rey. Zayd quería vengar a su padre 'Adi y esperaba una oportunidad. Un día oyó que Cosroes estaba buscando mujeres de buena disposición para servir en su palacio; Zayd le dijo que este tipo de mujeres existían en la familia de al-Nu'man. Sin vacilación, Cosroes mandó a Zayd con otro hombre para transmitirle a al-Nu'man su deseo. Esta petición provocó el enfado de al-Nu'man que, ofendido, contestó a Cosroes que no podía satisfacer su petición. Zayd y el mensajero transmitieron la contestación a Cosroes exagerando mucho para aumentar su odio. Cosroes ordenó a al-Nu'man que le visitara y al-Nu'man asustado empezó a buscar apoyo, pero todos los pueblos lo rechazaban, hasta que llegó a un lugar llamado Di-Qar donde se encontraba la tribu "Banu Sayban". Uno de sus líderes más valientes, Hani b. Mas'ud, le aconsejó que le dejara a su familia y sus bienes y se fuera a ver a Cosroes a pedirle disculpas. Efectivamente, al-Nu'man se fue y Cosroes le encarceló hasta la muerte.

Cosroes designó a un hombre llamado Iyas b. Qubaysa al-Ta'i, rey de Hira, para que obligara a Hani a mandarle los bienes de al-Nu'man, pero Hani rehusó hacerlo, lo cual causó un gran enfado a Cosroes. Por otra parte, la tribu Bakr conquistaba a otros pueblos causando disturbios al reino Hira. Bakr residía en los veranos en Di-Qar, junto a Banu Sayban, lugar que se hallaba cerca de la conocida ciudad de al-Kufa. Cosroes decidió mandar un ejército para derrotar a estas cabilas.

El ejército persa emprende su camino y mientras tanto las tribus árabes enemigas empiezan a prepararse; Bakr elige a Hanzala b. Ta'laba b. Sayyar como su líder, mientras Hani dirige su tribu de Banu Sayban. Los dos ejércitos se encuentran cerca del lugar anteriormente mencionado, combaten duramente y al final las tribus árabes derrotan al ejército persa y sus aliados árabes, y cuando llega la noticia al rey de al-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Hira, Iyas, éste huye dirigiéndose a Cosroes. Esta batalla es conocida en la historia con el nombre de Di-Qar. (Yad al-Mawlà, s.d., 6-39).

La obra consta de diez escenas; aparece en la primera el palacio de Cosroes, *"Iwan Kisrà"*, donde se encuentran: el rey, la reina "María", al-Nu'man Bin al-Mudir, y Zayd Bin 'Adi. Al-Nu'man alaba a la gente del desierto y sus costumbres y al hombre árabe en especial. En cambio, Cosroes le contesta criticando a los árabes y sus costumbres. La discusión llega a un punto culminante y al-Nu'man abandona furioso el palacio de Cosroes.

La segunda representa una bodega persa. En ella se hallan algunos soldados persas que están borrachos. Se deduce de sus diálogos algunas muestras de la injusticia de Cosroes y se quejan de la guerra con los bizantinos y con otros enemigos, de los cuales no cosechan —según sus palabras— más que la muerte y el sufrimiento. En este momento, entra en la bodega un hombre perseguido por los confidentes de Cosroes; al final, le llevan fuera de la bodega.

En la tercera, Cosroes está en su palacio con el comandante de su ejército, Saharbaraz, la reina y Zayd. El comandante informa a Cosroes que su ejército está listo para combatir a los bizantinos, pero Cosroes le dice que no le preocupan éstos tanto como al-Nu'man, que le criticó y le rebatió en su propio palacio. El comandante le asegura que está dispuesto a traerle la cabeza de al-Nu'man si es lo que él desea. Mientras Zayd propone a Cosroes que humille a al-Nu'man pidiéndole a su hermana al-Far'a' para que sea la sirvienta de la reina María.

En la cuarta estamos en el palacio de al-Nu'man, que está reunido con su hermana al-Far'a' y otros dos de sus seguidores, Hanzala y Hani. Todos ellos piensan qué pueden hacer contra Cosroes que sigue insultando a los árabes. Al mismo tiempo critican la postura de Zayd considerándole un traidor.

En la quinta, en una parte del palacio de Cosroes, Zayd el comandante Saharbaraz hablan de una invitación a al-Nu'man al palacio de Cosroes. Entra en escena Hamarz que es un líder en el ejército, acompañado por la reina. Zayd y Saharbaraz abandonan el lugar, mientras la reina y Hamarz hablan de la conspiración que están llevando a cabo contra Cosroes, ya que la reina piensa que Cosroes la abandonará tarde o temprano y buscará otra esclava para sustituirla.

Hamarz llega en la sexta escena al palacio de al-Nu'man, y le trasmite la invitación de Cosroes. Al-Nu'man la acepta a pesar de la protesta de su hermana y sus amigos. Deja su familia y sus bienes a cargo de Hani al-Saybani y se marcha.

La séptima representa el palacio de Cosroes. Llega al-Nu'man y se encuentra con Cosroes, la reina, Hamarz y Zayd. Se produce una fuerte discusión entre al-Nu'man por una parte y los demás por otra. Cosroes le pide que su hermana venga a servir a la

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

reina, y al-Nu'man le contesta duramente. Cosroes llama a sus soldados para que maniaten a al-Nu'man, saca su daga y le da una puñalada; Zayd también saca su daga y cae muerto al-Nu'man.

En la octava escena al-Far'a', hermana de al-Nu'man, está triste, llama al pueblo para que se vengue de Cosroes. Hani y Hanzala convencen a todo el pueblo para luchar contra Cosroes, incluso a los vacilantes, y al final reparten armas y se preparan para la lucha.

En la novena Zayd y Hamarz están en el palacio de Cosroes. Se entiende, por el diálogo, que Hamarz está encargado de ir a Di-Qar para combatir al pueblo de al-Nu'man y a otros pueblos árabes. Zayd procura convencer a Hamarz de las dificultades de esta tarea, advirtiéndole que Cosroes intenta alejarle porque le odia, y le pide a Hamarz que prepare una conspiración contra Cosroes. El motivo de este odio es porque Cosroes no le dio a Zayd el reino de al-Hira después de matar a al-Nu'man. Este diálogo entre Zayd y Hamarz lo escucha Cosroes, el cual saca su daga y mata a Zayd. Después llega un mensajero para avisar a Cosroes de que los árabes se negaron a entregar los bienes de al-Nu'man y están dispuestos a luchar contra los persas. Y al final de la escena Cosroes manda a su ejército para combatir a los árabes. La décima y última representa a los combatientes árabes que están a la espera del ejército persa, que llega más tarde y se encuentran las dos fuerzas en una batalla en la que se derrota al ejército persa. Las noticias de esta derrota llegan a Cosroes que horrorizado reconoce la derrota de su ejército.

Después de una lectura del texto teatral y de conocer sus acciones y personajes y comparándolo con las fuentes históricas, vemos que el autor es considerablemente fiel al marco histórico. Conserva los acontecimientos de la historia, sobre todo los principales.

Lo mismo pasa con los personajes, son en su mayoría reales e históricos, como Saharbaraz, que era el comandante del ejército de Cosroes en su guerra con los bizantinos, en la que triunfaron los persas (*Tarij al-Tabari,* vol II, pág. 185). En la obra el autor realiza un pequeño cambio respecto a este personaje, que se incorpora al ejército de los bizantinos contra el ejército persa.

Aparece también Hani al-Saybani en la obra como uno de los seguidores de al-Nu'man, y en la realidad Hani es un héroe de los Banu Sayban, y lo mismo se puede decir de Hanzala b. Ta'laba que presidía su tribu, Bakr, contra los persas.

Pero el autor realiza otros pequeños cambios con relación a la historia, como el no mencionar a 'Adi b. Zayd sino a su hijo Zayd b. 'Adi, que en la obra es asesinado por Cosroes cuando descubre sus malas intenciones contra él. Mientras que la historia habla de que 'Adi, poeta árabe y traductor de Cosroes, conocedor del idioma persa,

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

fue asesinado por al-Nu'man, y luego Cosroes utiliza al hijo de 'Adi, llamado Zayd en lugar de su padre (Al-Tabari, vol. III, 1968, 193 y Al-Asfahani, 1969, vol. II, 519).

En cuanto a los personajes, el protagonista es al-Nu'man, al que el autor perfila como héroe nacional que defiende todo lo árabe y que se enfrenta con los fanáticos, rencorosos y enemigos de los árabes, especialmente el rey persa Cosroes. Escuchemos estas palabras de al-Nu'man cuando habla con Cosroes:

"Al-Nu'man: — *¿Has visto alguna vez un campo inmenso como el horizonte con su alegre gente? aquél es mi pueblo, ¿has visto un fuego encendido día y noche, puertas abiertas para los visitantes, seno de seguridad y amparo?. Estas son nuestras casas. ¿Has visto a jinetes montados en sus caballos que son capaces de competir con la corriente, caballeros que nunca se rebajan por nada en el mundo y el honor es protegido por ellos?. Esas son mis gentes. A veces están de acuerdo y otras veces discrepan, pero cuando se extiende la noche o sopla el viento se unen como si fueran un solo cuerpo."*

(Al-Yuburi, Inédito, 6-7)

Es valiente también hasta el punto de atreverse a criticar e insultar a Cosroes en su propia casa, entre su gente y sus soldados, incluso cuando está maniatado por los soldados, y sobre todo cuando Cosroes le expresa su deseo de poner a la hermana de al-Nu'man al servicio de la reina:

"Al-Nu'man: — *Di lo que quieras, pero nunca podrás lograr esto. Una mujer como mi hermana prefiere la muerte a ser criada de tu mujer.*

Cosroes: — *Yo tampoco la aceptaré de criada en mi palacio.*

Al-Nu'man: — *¿Quién eres tú? has hablado mucho de mi pueblo y lo has insultado; óyeme, Cosroes, una ruina abandonada en el desierto es más limpia que tu palacio, una estaca en la tienda de un pastor de mi pueblo es más honrada que éste, tu trono.*

Cosroes: — *¡Basta!*

Al-Nu'man: — *Un camello en mi patria, leproso y sarnoso, es mejor que tú."*

(Al-Yuburi, Inédito, 51)

En fin, al-Nu'man reúne en la obra muchas cualidades positivas, es sincero, franco, amistoso y hombre de palabra. Cuando le invita Cosroes a su palacio acepta la invitación y no quiere cambiar su decisión pese a la insistencia de sus familiares y amigos para que rechace tal invitación:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Al-Nu'man: — *Bueno, digamos que me engañará, me matará... ¿esto es lo que habéis pensado?... aunque sea así no me echo atrás, sea lo que sea. Quizá en mi muerte haya otra vida nueva en la que no agachemos la cabeza."*

(Al-Yuburi, Inédito, 41)

Otro personaje destacado en la obra es Cosroes, que desempeña un papel singular en la acción teatral. Aparece como un ser cruel, injusto, que sólo conduce a su pueblo a fuerza del látigo. Veamos este diálogo entre algunos de sus soldados en una bodega:

"Soldado 3: — *Nos estamos hundiendo... sufrimos, mientras sus lacayos gozan de todo; la prosperidad para ellos y los grilletes para nosotros. Regamos la tierra con nuestra sangre para que reverdezca, y después se lleva toda la cosecha al palacio de Cosroes.*

Soldado 2: — *¿Y para qué luchamos? nos empujamos nosotros mismos a otras desgracias, no acabamos de huir de una guerra, cuando nos vemos empeñados en otra, ayer una guerra allí, hoy con los bizantinos, ¿qué ganamos con la guerra sino el hambre y la desgracia?*

(Al-Yuburi, Inédito, 11)

Además Cosroes es el antagonista de al-Nu'man. No mantiene su palabra, ya que invitó a éste a su palacio, pero lo engañó y lo mató. Es también presumido, orgulloso, piensa que ni al-Nu'man ni ningún otro puede hacerle daño alguno.

"Cosroes: — *Pero... digamos ¿qué puede hacer al-Nu'man? Si quiere que embista esta piedra (indica al trono)."*

(Al-Yuburi, Inédito, 18)

En cuanto al personaje de Zayd, simboliza al traidor, que está al servicio del enemigo, trabaja como espía contra su pueblo, por esto al-Nu'man le censura incluso delante de Cosroes:

"Al-Nu'man: *(Se dirige a Zayd)* — *¿Desagradeces la virutud de la arena y el calor de tu pueblo? ¿no sabes que tu patria no reconoce a los ingratos como tú? pero extiende la mano dadivosa, la sangre del corazón y la luz de los ojos para los gratos."*

(Al-Yuburi, Inédito, 3)

Aparte de esto Zayd es un personaje de poca confianza en sí mismo, que no tiene una personalidad firme. Primero propone que sea Sahrabaraz el enviado personal de Cosroes para al-Nu'man, y cuando ve que los reyes prefieren a Hamarz, él automáti-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

camente cambia de opinión y prefiere al otro. Zayd no fue criticado por al-Nu'man sino por todo el pueblo, porque ya se ha dicho que es el símbolo de la traición:

"El hombre segundo: — *¿Quién sabe lo que esconde Cosroes? ¡cómo procura la amistad de Zayd, el asunto es sospechoso!*

Hani: — *Zayd se ha congraciado con Cosroes hace mucho tiempo. ¡Qué se espera de quien traiciona a su pueblo!*

Al-Nu'man: — *Hasta los traidores no aceptan vivir humillados. Sólo Zayd lo acepta, es como una rama arrancada y carcomida."*

(Al-Yuburi, Inédito, 23)

Y para castigar a Zayd y para que el autor esté seguro de su oscuro destino, lo mata a manos de Cosroes, como consecuencia de su mala conducta.

El conflicto se desarrolla desde el principio de la obra. Observamos un conflicto entre árabes y persas más que entre al-Nu'man y Cosroes, vemos un odio y un rencor ciego entre las dos partes. Cosroes dice de los árabes:

"Cuando conocí las virtudes de mi pueblo, vi que sus gentes y sus señoríos son los mejores en todo... me dije a mí mismo: ¡oh Cosroes! ¿qué hay en los otros pueblos? Vi que La India tiene su sabiduría, la China tiene maravillosos productos, los romanos tienen las mejores ciudades. Luego miré a los árabes del desierto y no vi ninguna cualidad buena."

(Al-Yuburi, Inédito, 4)

Y al contrario, los árabes piensan igual de los persas, que no tienen palabra, que son traidores, pérfidos y falsos.

Cuando Cosroes invita a al-Nu'man, sus amigos y familiares le aconsejan que no vaya:

"Hani: — *Tememos el engaño de los reyes persas, y tú eres nuestro señor.*

Hanzala: — *¿Quién callaría si te tocara Cosroes? tendrías que rechazar la invitación.*

Al-Nu'man: — *Aceptar la invitación es mejor que rechazarla, ¡oh Hani! yo reconozco los engaños de los reyes persas."*

(Al-Yuburi, Inédito, 40)

En fin, este conflicto está muy acentuado y ayuda a desarrollar la acción y llevarla al punto culminante de la tragedia.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Indudablemente el autor pone ante sus ojos las circunstancias recientes de la guerra entre Iraq e Irán, con toda la problemática que representó esta guerra: odios, rencores y agresiones. Todo esto lo tiene en cuenta al tratar el conflicto histórico entre las dos partes, en los siglos VI y VII. Esto es lógico porque hay muchas semejanzas entre las dos épocas, incluso en varios detalles, como por ejemplo, las palabras del hombre que rechaza ir al ejército para luchar; (escena segunda). Esta situación coincide en realidad con la posición de millares de soldados que se encuentran obligados a combatir en una guerra sin sentido, sin tener el menor convencimiento de sus motivos ni el menor entusiasmo.

"Soldado 2: — *¿Quién puede rehusar?*

El hombre: — *No... yo rehúso, todos rehusamos... ¿qué combate es éste?, salimos de una guerra perdida y entramos en otra. Nos derrumbamos como las paredes y nos talan como a las ramas (señala a los confidentes de Cosroes), para satisfacer vuestros placeres, tú y tú y vuestro señor Cosroes."*

(Al-Yuburi, Inédito, 14)

También sentimos la palabra de al-Nu'man, cuando critica la discrepancia que amenaza la unión y la existencia de los árabes, como si fuera una voz actual que coincide con la vida árabe contemporánea, ya que se convirtió en un tópico por tanta repetición, considerándolo como la razón principal de todos los problemas que padece el Mundo Árabe.

"Al-Nu'man: — *... En cuanto a nosotros, no somos más que tribus esparcidas en la Tierra, nos matamos entre nosotros, y es más extraño que algunos de nosotros apoyemos a los persas. Hablásteis de Zayd, pero yo os pregunto: ¿qué quiebra el corazón, esta discrepancia, o aquel traidor, Zayd b. 'Adi? Si no estuviéramos así ¡oh amigos!, no pensaría Cosroes en humillar a los árabes."*

(Al-Yuburi, Inédito, 26)

El autor quizá alude en esta escena a la posición de algunos gobiernos árabes que apoyaron a Irán en su guerra contra Iraq, y por esta razón nos representa a Zayd humillado y sin voluntad, lo cual nos explica la situación de los que traicionan a sus hermanos. Al final, este Zayd fue asesinado por el mismo Cosroes.

Se puede observar asimismo que se encuentran en varios puntos de la obra exageraciones, a veces muy grandes, que se oponen totalmente a los conocimientos históricos; por ejemplo, al-Nu'man, según los datos históricos, no era tan valiente frente a Cosroes, sino todo lo contrario. Pero lo que está claro es que el autor, como otros muchos, se ha montado en las olas de la política, las olas del fanatismo y del falso entu-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

siasmo, que nutren las circunstancias políticas actuales, y así, quiere dar una imagen brillante de los árabes y otra oscura de los persas.

Respecto al lenguaje vemos que el autor utiliza una lengua bella y unos diálogos vivos en un árabe clásico y puro. Los versos cortos utilizados casi en toda la obra le permiten un movimiento más rápido y además el diálogo es concentrado y las intervenciones de los personajes son cortas, lo cual impide el posible aburrimiento del lector o espectador.

En resumen: esta obra, si no fuera por las exageraciones y los tópicos, la podríamos considerar una obra aceptable por su valor literario y artístico.

23. *Al-Bab* ("La puerta") Yusuf Al-Sa'ig

El poeta iraquí Yusuf al-Sa'ig es el autor de la obra teatral *al-Bab* (Al-Sa'ig, 1986), escrita en prosa y de un solo acto. Su acción está inspirada en *Las Mil y Una Noches*, concretamente en el cuento de Simbad ("al-Sindibad") en el relato del cuarto viaje, noche 553-554. El argumento es el siguiente:

En este viaje Simbad llega después de muchas aventuras a una isla donde se establece y se casa.

La costumbre de la isla era enterrar vivo al marido o a la mujer cuando moría su pareja. Por casualidad muere la mujer de Simbad. El pueblo prepara la celebración del entierro. Después de haber bajado el cadáver de la esposa a la tumba que es una cueva grande, como un pozo, se acerca la gente a Simbad, le consuelan y pretenden enterrarle con su esposa. A pesar de sus protestas, le cogen, le atan y le bajan a la tumba (cripta) con algo de comida y bebida, y cierran la boca de la cueva.

Después de un tiempo meten otro cadáver y una mujer viva, también con comida y bebida. Simbad la ve pero ella no lo ve a él; éste coge una tibia de un muerto, se acerca a ella y la mata para quedarse con su comida.

Así estuvo cierto tiempo, hasta que un día oyó un ruido, se acercó y vio una fiera que escapó al verle; éste la siguió hasta el fondo de la cueva donde vio un hilo de luz, y cuando se acercó encontró un agujero por donde entraban las fieras para devorar a los muertos. Por allí salió Simbad y se quedó tranquilo y alegre (*Alf Layla wa layla*, 1957, 215-217).

La obra, cuyos personajes son: Él, Ella, el juez, el fiscal, los guardias y otros, empieza en una sala de tribunal, donde se juzga a Él. El fiscal lee el texto del pacto fir-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

mado por el matrimonio al casarse, que se resume en que cada uno promete y acepta que le entierren si muere su compañero.

Después el fiscal se dirige hacia el público explicándole la situación del marido, que rechaza cumplir la promesa después de la muerte de su esposa. El juez le pregunta por esa actitud y Él le contesta que firmó el pacto cuando estaba muy enamorado y vivía un estado de éxtasis parecido al de los poetas. Él protesta y rechaza que le entierren, mientras el tribunal procura que se cumpla el pacto para evitar cualquier tipo de rebeldía semejante en el futuro. El fiscal intenta convencerle que acepte el entierro en público, y le promete que lo sacará de la tumba clandestinamente después de un día o dos. Al final acepta la propuesta del fiscal y le bajan a la cripta con el cadáver de su mujer, en un ambiente de fiesta. Pasa allí momentos horribles, entre el miedo y la esperanza. Transcurren unos días y abren la boca de la cripta, bajan un ataúd y luego a una mujer con vida (Ella). Él se acerca a Ella, intenta tranquilizarla, y conversan largo rato.

Él le habla a Ella de la promesa del fiscal y la invita a salir con él fuera de la cripta en el caso de que el fiscal cumpla su promesa. A medida que pasa el tiempo pierden la esperanza, pero nace y crece el amor entre los dos sintiendo como si nacieran de nuevo.

Termina la obra y los dos están abrazados.

El título que ha elegido el autor para su obra *al-Bab* ("La puerta") es significativo y está vinculado con el contenido. Es la puerta que separa la cripta y el mundo, la vida y la muerte.

La puerta está presente constantemente en la obra:

"Ella: — *No jures... yo te creo... pero ¿quién va a abrir la puerta?*

Él: — *La van a abrir... o la abriremos nosotros... no cabe duda... ¡oh, horrible puerta! Puerta que separa, realmente, la muerte de la vida, la realidad de la fantasía..."*

(Al-Sa'ig, 1986, 75)

Se puede considerar esta obra como una obra mental, porque trata temas abstractos. Los temas son varios y el autor no se concentra en uno sólo. Nos encontramos con la esperanza, el amor, la rebeldía y la desesperación.

El diálogo siguiente entre Él y Ella representa el sentido de la esperanza y la desesperación, la afirmación de que la vida sin ilusión es imposible; y, al contrario, es posible aunque sólo haya un pequeño punto de esperanza. Los dos protagonistas viven una situación terrible, pero lo que les hace seguir viviendo es esa esperanza, sobre todo para Él, que espera el cumplimiento de la promesa del fiscal:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Ella: — *Algo extraño... ¿tú crees que el fiscal va a cumplir su promesa?*

Él: — *Esto es lo que dijo.*

Ella: — *¿Y tú lo has creído?*

Él: — *No tenía otro remedio ¿crees que me ha mentido?*

Ella: — *Claro... ya han pasado dos noches... desde que has llegado aquí... ¿dónde está entonces?*

Él: — *Quizá venga en cualquier momento.*

Ella: — *Y quizá no venga nunca...*

Él: — *¿Por qué dices esto? ¿por qué quieres desesperarme? si no te importa la vida... si quieres morir... pues yo no quiero...*

Ella: — *Disculpa... no me refería a esto...*

Él: — *Sí, te has referido a esto, y si no ¿cómo sabes que no vendrá nunca? ¿eh?... aunque supongas que no vendrá... para no herirme y para que tenga un rayo de esperanza... dímelo por cortesía... miénteme... finge que me crees... haz como aquellos que mienten a los enfermos incurables, para que tengan paciencia y esperanza."*

(Al-Sa'ig, 1986, 68)

Hay también algunos aspectos políticos, aunque sencillos. Se trata de una situación de rebeldía contra las autoridades que causa al gobierno miedo e inquietud; pero, al mismo tiempo, éste se empeña en mostrar que no hay nada fuera de la normalidad, que es la actitud de los gobiernos casi siempre. El fiscal y el juez se inquietan ante el rechazo de Él, que no acepta el entierro con su esposa. Esta situación empuja al fiscal a conspirar con el acusado, con el fin de que queden bien las autoridades ante el pueblo. Este comportamiento es hasta cierto punto real y conocido entre las autoridades:

"El juez: — *Hay que tener paciencia... y si no, su actitud será un modelo a seguir por otros y esto va a ser extremadamente perjudicial... es la primera vez que nos encontramos con una rebelión como esta... su difusión es peligrosa, porque anima a otros a hacerlo... tenemos que esforzarnos para ocultar el caso. Nadie tiene que saber que una rebelión de este tipo ha ocurrido. Y tenemos en segundo lugar que convencerle por todos los medios, que cumpla su promesa voluntariamente, o por lo menos que les parezca a los demás que están cumpliendo la promesa voluntariamente."*

(Al-Sa'ig, 1986, 15)

Otro tema destacado en la obra es el amor, que es como si fuera la vida para el autor. Cuando nace el amor entre Él y Ella, los dos se agarran a la vida y la saborean alejando el fantasma de la muerte:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Ella: — *¡Qué bonito es!... tu voz tiembla... dime otra vez que me quieres y que no me tienes más que a mí...*

Él: — *No te tengo más que a ti... vida mía...*

Ella: — *Ven (se abrazan)... cuando la mujer es amada, el amor le ayuda a aceptar la muerte...*

Él: — *.. Más bien la vida...*

Ella: — *¡Qué bonita es tu voz cuando dices esto!... di: querida mía, otra vez...*

Él: — *Querida mía...*

Ella: — *Sí, sí, no dejes de decirlo, susurra en mi oído cuando te abrazo. ¿No te parece que estamos muriendo?*

Él: — *No, me parece que estamos naciendo... ven.*

Ella: — *estoy aquí... (grita)... ¡Dios!... ¡Dios! ¡qué bonita es la vida!..."*

(Al-Sa'ig, 1986, 91-92)

Una de las partes más bellas de la obra es el soliloquio que pronuncia Él, cuando está solo en la cripta, expresando su amor a la vida:

"Él: — *... Cuando mueres y la vida está a la distancia de unos pasos (señala hacia arriba)... ésta es la distancia, unos escalones de mármol... luego una puerta de hierro y un candado, y termina todo. Nada más que atravesar esta puerta. La puerta es el problema, si la atravesara, sería una persona nueva. Yo tengo mis proyectos, ¡estúpidos!, estoy lleno de vida, mi corazón está lleno de deseos, y mi cabeza está llena de sueños... puedo, si queréis, cultivar trigo, o cavar un pozo, o conquistar a una chica, o engendrar hijos; mirad, este es un crimen... es un crimen matar a un ser que puede aportar existencia, fuerza y vida..."*

(Al-Sa'ig, 1986, 30)

Una de las deficiencias claras de la obra es que algunos monólogos son muy largos, lo que hace imposible su representación; por ejemplo: (pág. 26-40) y (pág. 42-43).

Además la acción es imaginativa e irreal, no tiene nada que ver con la realidad. Y si los cuentos de Las Mil y Una Noches son interesantes y bonitos, es por el ambiente exótico y fantástico que describen, pero en el caso de esta obra cabe la pregunta: ¿qué interés se puede conseguir de una obra teatral inspirada en un cuento fantástico, sin vincularla a la realidad?. No hay ningún interés, porque la obra se mueve dentro de un mundo que no sale de esa fantasía.

El lenguaje está en general cuidado, y llega a ser en algunas partes poético.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

24. *Sahrazad* ("Shehrezada") Tawfiq Al-Hakim

Sahrazad (Al-Hakim, 1973) de Tawfiq al-Hakim fue escrita en el año 1928 y publicada en 1932 ('Abd al-Gani, 1985, 42), y está formada por siete cuadros.

Los dos protagonsitas principales, Sahrazad y Sahriyar, están inspirados en *Las Mil y Una Noches*.

Esta obra pertenece al "teatro mental" que trata temas abstractos como: la fuerza y la ley, el arte y la vida y el juicio y el corazón.

¿Cómo trata al-Hakim su tema? y ¿cómo dibuja sus personajes inspirados en *Las Mil y Una Noches*, que ya eran conocidos para cualquier lector o espectador?

Desde el principio se puede decir que al-Hakim no sigue firmemente los cuentos populares de *Las Mil y Una Noches* porque inventa acciones y añade personajes según las exigencias del arte.

Su obra empieza cuando ya han transcurrido las mil y una noches.

En Sahriyar ya ha muerto el deseo de venganza o está a punto de morir. Al-Hakim no hace referencia al pasado de Sahriyar pero se sobreentiende en el texto: la esposa de este rey lo engañó con uno de sus esclavos. Sahriyar mandó asesinar a los dos y decidió vengarse de las mujeres. Para ello, cada noche se casaba con una virgen y al amanecer la mataba, ejerciendo así durante largo tiempo el arte de la muerte.

El cuento popular sigue diciendo que el rey practicó su afición hasta que se casó con la bella e inteligente Sahrazad, que, contándole maravillosos e interesantes cuentos que excitaban su curiosidad escapó de la muerte y libró a las demás mujeres de tan cruel práctica.

Al-Hakim enfoca su obra sobre la última etapa del cuento popular.

Sahriyar ha abandonado su salvajismo; mata a la última virgen, Zahida, y ordena al Mago torturar a un hombre, al que sumergen en un jarro lleno de aceite de sésamo, y sólo le alimentan con higos y nueces, hasta que se pudra su carne; después, el Mago lo saca y lo deja al aire libre para que responda a todas las preguntas del Rey.

En la obra de al-Hakim, Sahriyar es el símbolo de la razón pura, preocupado sólo por la búsqueda del Saber y del Conocer; harto ya de todo rasgo humano.

Quiso liberarse del cuerpo y del corazón; pero una cuerda fuerte le ataba a la vida. Y de aquí vino su desgracia.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Por el contrario, Sahrazad es el símbolo del Saber Absoluto. Ella con sus cuentos liberó al rey de su salvajismo y su sed de venganza causando un gran cambio en su vida y en su comportamiento.

Pero en Sahrazad también hay contradicciones. Ella es cuerpo y corazón. Es un eje, a su alrededor giran tres personajes: Sahriyar que no ve en ella más que la razón pura, el esclavo que ve un fascinante cuerpo y el visir Qamar que la considera un piadoso corazón. En la realidad cada uno de ellos se ve a sí mismo, es decir, Sahrazad es como un espejo: refleja la realidad de cada uno de ellos. Sin duda son tres personanjes opuestos, "y por esto empezó un conflicto entre los tres, sin empate, sin equilibrio; el esclavo quizá pueda conseguir el cuerpo de Sahrazad y el visir Qamar que consideraba a Sahrazad un corazón puro, se suicidó al ver a un esclavo saliendo del cuarto de Sahrazad. Y Sahriyar abandonó a su esposa Sahrazad y emprendió un viaje en busca del sentido de la vida, pero nunca alcanzó su meta". (Amin, 1973, 53).

Esta obra, según muchos investigadores, es una muestra de la especial filosofía de al-Hakim, *al-ta'aduliyya*, "el equilibrio", y aquí quiere decir que es imposible vivir sólo con la razón o el juicio sin el corazón y el cuerpo.

De aquí viene la tragedia de la obra y de allí saca el conflicto su sustancia por la falta de equilibrio e identificación entre las partes opuestas.

Sahriyar escapó del cuerpo y la vida y se marchó en busca del saber pero quedó suspendido entre la tierra y el cielo, no se estableció en la tierra ni alcanzó el cielo.

El esclavo vivía sólo para el cuerpo, mientras el visir Qamar vivía sólo para el corazón, para el amor puro que está al margen de la realidad, que carece de los auténticos sentimientos del verdadero amor.

Estos personajes siendo claros símbolos se pueden comprender perfectamente, pero hay quien los comenta de otra manera, dándoles una explicación aparente. Consideran el cuento popular de Sahrazad como el relato de una pareja enamorada que vive una época de armonía y felicidad hasta que surge el desacuerdo entre ellos a raíz de su diferente enfoque sobre la vida. Como consecuencia el marido abandona a su esposa y ella procura insistentemente hacerlo volver a la antigua situación. (Mustafa, 1980, 164).

Según esta explicación Sahrazad no es más que una mujer real que utiliza cualquier tipo de ardid femenino para que vuelva su marido.

Sahrazad salvó su vida contando a Sahriyar cada noche sus fascinantes cuentos que no finalizaban, dejando la continuación de aquellos maravillosos relatos, que excitaban la curiosidad del rey, para la noche siguiente.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Este comentario también es aceptable, pero es simple y superficial; con él, la obra pierde su magnífico espíritu artístico, ya que su auténtico valor reside en los símbolos que presenta.

Sahriyar cambió debido a los relatos de Sahrazad y se convirtió en otra persona. Era cuerpo sin corazón y materia sin espíritu, pero Sahrazad lo creó de nuevo:

"Visir: — *Las historias de Shehrezada, con ese salvaje, han surtido el mismo efecto que los libros de los profetas surten entre los pueblos primitivos."*[28]

(Al-Hakim, 1977, 63)

Sahriyar comenzó a meditar sobre la vida y la existencia, mientras que antes, al igual que un niño, no se preocupaba de pensar en ellas.

Pero esta meditación le llevó a un conflicto trágico con la vida y la naturaleza, que duró largo tiempo y tuvo malas consecuencias para él. Quiso huir de lo material buscando lo espiritual y aquí radica el origen de su sufrimiento:

"Shehrezada: — *Ese era el Sahriyar de antes. El de ahora es otro hombre, un hombre que se ha pasado una larga vida encerrado en un castillo carnal y sangriento. Al que todas las noches se le ofrecía una virgen y todas las mañanas se le sacrificaba una esposa. Un hombre que ha agotado el significado de dos palabras: cuerpo y materia. Que sólo desea huir de estas dos cosas que le obsesionan:*

Negro: — *¿Huir?... ¿a dónde?*

Shehrezada: — *Ni lo sabe, y ese es el terrible secreto que le atormenta.*

Negro: — *¿Dónde está ahora?*

Shehrezada: — *Ha dejado la tierra, pero no ha alcanzado el cielo todavía. Está suspendido entre cielo y tierra."*

(Al-Hakim, 1977, 92)

Son varios los medios utilizados por Sahriyar para descubrir y alcanzar el Saber y el secreto de la existencia y la vida. Utilizó la magia pidiendo ayuda a un Mago, pero no logró nada. Quiso romper sus relaciones con el lugar y huir fuera de sus límites, emprendió un largo viaje pero al fin vuelve al punto inicial, al seno de Sahrazad. Sin embargo, es la vuelta de un derrotado y extraviado que nunca logró lo que iba a buscar.

Tampoco pudo volver a su antigua vida. Así fue su destino del que era imposible escapar:

---

[28] Los textos de la obra están cogidos de la versión española, *Sherezada*, Tawfiq al-Hakim, versión y estudio de Pedro Martínez Montávez, publicaciones del Instituto Egipcio en Madrid, 1977.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Shehrezada: *(Como hablando consigo misma) — Solamente ha llegado al final de una vuelta.*

Negro: *(Poniéndose de pronto en movimiento) — yo puedo devolvértelo.*

Shehrezada: *— Será otro Sahriyar el que vuelva. Fresco, tierno, como recién nacido. Éste no es más que una cana tirada al viento."*

(Al-Hakim, 1977, 111)

Éste es el final de Sahriyar, un final dramático y lamentable. Intentó abandonar la vida y vivir como una mente pura, pero le era imposible, ya que abandonar la vida real significaba que muriera la vida dentro del ser humano. También Sahriyar intentó rebelarse contra las leyes de la vida y la naturaleza y llegar a lo que es imposible para el hombre.

Por otro lado, Sahrazad, que en esta obra se convirtió en un misterio, excitaba la curiosidad de los demás por conocer a fondo su personalidad y descubir la ambigüedad que la caracteriza. Sahriyar quería saber y conocer su realidad, pero nunca lo alcanzó.

"Sahriyar: *— Tú no eres una mujer como las otras.*

Shehrezada: *— ¿Eso es una alabanza o un reproche?*

Sahriyar: *— ¡Y yo que sé! tal vez no seas ni una mujer.*

Shehrezada: *— ¿Te das cuenta del grado de locura a que has llegado?*

Sahriyar: *— Tal vez Ella tampoco sea una mujer. ¿Quién es? Ella es la eterna prisionera, encerrada en su celda y que conoce sin embargo, todo lo que la Tierra posee. ¡Como si la Tierra fuera Ella misma! Ella es la doncella que no ha salido jamás de sus umbrías y que conoce, sin embargo, Egipto, la India y hasta la China. Ella es la virgen, que conoce en cambio a los hombres, como si hubiera pasado miles de años entre ellos. La que sabe de los esplendores todos, y de las bajezas todas de la naturaleza humana... ¿Esa mujer, tal vez, conoce todo lo que la Naturaleza encierra, como si ella fuera la Naturaleza misma?"*

(Al-Hakim, 1977, 71)

Está claro que Sahrazad es un símbolo del Saber Absoluto que despierta la curiosidad de Sahriyar, el cual perseguía el fantasma del saber y tenía un deseo insistente de conocer el mundo de Sahrazad y su realidad:

"Sahriyar: *— Te juro que necesito saber sobre ti mucho más de lo que ahora sé.*

Shehrezada: *— Shahriar, vete a la cama ahora mismo. ¡Descansa!*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Sahriyar: *(Gritando) — No me iré... Quiero saberlo todo ya. ¡He estado esperando tanto tiempo!*

Shehrezada: *— No seas niño, Shahriar. Sabes muy bien que, aunque insistieras veinte siglos, no conseguirías sacarme ni una sola palabra.*

Sahriyar: *— ¿Por qué?*

Shehrezada: *— Porque pides lo imposible, yo no tengo lo que tú quieres. No sabes lo que dices.*

Sahriyar: *— Tú lo sabes todo.Tú eres un ser maravilloso, que no dice nada sin haberlo calculado antes, que no deja nada al azar. Tú sigues una marcha sin apartarte un punto del camino que te has trazado; como marcha el sol, la luna o las estrellas. ¡Tú eres como la Razón Inmensa de las cosas!*

Shehrezada: *(Sonriendo) — Me ves, Sahriyar, en el espejo de ti mismo."*

(Al-Hakim, 1977, 71-72)

Al-Hakim se inspiró en el personaje de Sahrazad de *Las Mi y Una Noches*, pero con un mayor desarrollo artístico. Amplió sus límites y le dio una dimensión simbólica importante. La Sahrazad del cuento popular no era más que una mujer de gran pasión y sentimentalismo que obedecía a las necesidades de su cuerpo; se casó de buen grado con el salvaje rey arriesgando su vida, deseando salvar a las demás mujeres de su crueldad.

Mientras la Sahrazad de la obra es un personaje diferente, con amplios horizontes, que simboliza la Vida, la Razón y el Saber.

Hay quien piensa que "la Sahrazad de la obra y la de *Las Mil y Una Noches* no son un mismo personaje, ya que no encontramos en los cuentos la base sobre la que al-Hakim construyó su personaje" (Mustafa, 1980, 170). Sin embargo es evidente que al-Hakim trató este personaje bajo la sombra de su arte y de su talento, añadiéndole otros caracteres que no tenía en el cuento popular. Y aquí radica el secreto de la creación y la genialidad de las obras teatrales de al-Hakim.

Además no podemos exigir al autor o dramaturgo que destaque cada idea o acción teatral y lo vincule con otro marco histórico distinto al que inspiró su tema. Es decir, es absurdo buscar el origen o la raíz de cada idea o acción en el auténtico texto que inspira al autor.

Otros personajes como el visir Qamar y el esclavo, los utilizó al-Hakim como símbolos también para enriquecer la acción teatral.

El visir Qamar es un símbolo del amor puro, del corazón y quizá era su manera para alcanzar el saber; al contrario, Sahriyar pensaba que la mente era la única manera o el único medio para saber. Y cada uno de ellos pensaba que estaba en lo cierto:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Visir: — *¿Quieres decir que disuadiste al rey de que se distrajera con los espíritus, para que se dedicara sólo al tuyo?*

Shehrezada: — *Eso mismo.*

Visir: *(Tras un momento de reflexión) — No lo creo, ¿qué todo ha sido puro cálculo? ¿qué todo lo has hecho por tu cuenta y razón?... Imposible. Tú eres sólo un enorme corazón.*

Shehrezada: *(Sonriendo) — Porque me ves en el espejo de ti mismo."*

(Al-Hakim, 1977, 89)

En cuanto al esclavo Negro simboliza el instinto corporal y la lujuria animal. No le preocupan más que las necesidades del cuerpo. Sahrazad para él sólo es un bello cuerpo:

"Negro: *(Contemplándola) — ¡Qué hermosa eres! ¡Un bellísimo cuerpo!*

Shehrezada: *(Sonriendo) — Tú también me contemplas en el espejo de tí mismo.*

Negro: — *Veo sólo la verdad."*

(Al-Hakim, 1977, 52)

Asimismo podemos decir que cada uno de los tres: Sahriyar, el Visir Qamar y el Negro, cada uno de ellos buscaba el saber pero a su manera. El propósito era uno y común pero los medios eran distintos, según el punto de vista de cada uno, mientras Sahrazad era la vida, el saber, la naturaleza, el corazón y el cuerpo.

Respecto al resto de los personajes en la obra vemos que desempeñaron papeles secundarios, están al servicio de los personajes principales, especialmente al servicio del personaje de Sahriyar.

Algunos de ellos, el Mago, el Verdugo y el tabernero Abu Maysur, son quizá símbolos de las épocas de la vida de Sahriyar. El Verdugo simboliza la época salvaje cuando mataba a sus esposas, es decir, época del salvajismo animal. Termina esta época y abandona Sahriyar al Verdugo porque ya no lo necesita. Cuando Sahriyar deja su costumbre de matar a las vírgenes, en la ciudad celebran una fiesta:

"Negro: — *¿No es hoy la fiesta de las vírgenes?*

Verdugo: — *Justamente; y por eso el rey no necesita ya un verdugo para nada.*

(Al-Hakim, 1977, 52)

El Mago simboliza la segunda época cuando Sahriyar iba a visitarlo todas las noches y el otro practicaba la magia y hacía cosas extrañas. Pero Sahriyar tampoco logra nada con el Mago, decide viajar acompañado por el Visir Qamar en busca del saber. Y después de un largo recorrido llegan al albergue *(jan)* de Abu Maysur donde se en-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

cuentran drogadictos y borrachos que intentan huir de su realidad. Sahriyar también "probó la droga como un medio para huir del cuerpo. Asimismo quiso alejarse de la Tierra, pero se quedó suspendido entre Cielo y Tierra" (Mustafa, 1980, 173).

El conflicto principal de Sahriyar, que es la búsqueda del saber causa otro conflicto que va creciendo: el conflicto entre Sahriyar y el lugar. Sahriyar quería librarse de las barreras del lugar porque le limitaba su libertad y sentía su peso. Por esto emprende un viaje pensando que su estancia en un lugar fijo le impide alcanzar el saber, rompe sus vinculaciones con el lugar y la materia y procura llegar a lo espiritual, lo mágico y lo idealista. Pero fracasó porque buscaba algo más grande que las capacidades humanas permiten. Y no sabía que estaba atado a la Tierra, la materia y el cuerpo y que era un simple ser humano que sufrió un duro fracaso. "De esta manera al-Hakim soluciona el nudo de Sahriyar. Y de esta manera al-Hakim declara que el final de Sahriyar olía a muerte, porque el hombre no puede vivir como una razón abandonando la vida sin que muera en él la vida" (Mandur, s.d., 62).

El lenguaje y el diálogo en esta obra son bellos como en cualquier otra obra de al-Hakim, es un diálogo vivo, elocuente y efectivo, lleno de alusiones inteligentes.

Por último se puede decir que esta obra se puede considerar un desarrollo importante del cuento popular de *Las Mil y Una Noches,* ya que al-Hakim añadió nuevos personajes y acciones y desarrolló a otros personajes, tratando varias cuestiones intelectuales que ocupan un lugar principal en el pensamiento del hombre. Todos estos detalles le dan a la obra una indudable importancia y esplendor.

25. *Al-Mawt Wa-l-Qadiyya* ("La muerte y la cuestion") 'Adil Kazim

El iraquí 'Adil Kazim escribió *al-Mawt wa-l-Qadiyya* (Kazim, 1971), en el año 1969. Esta obra está dividida en dos partes. La primera consta de tres capítulos (cuadros) y la segunda de cinco. Cada capítulo (cuadro) tiene varias escenas. Al final del libro aparece un anexo sobre la obra y el teatro en general.

Los personajes de la obra son cinco: el poeta cantante, Sahrazad, derviche 1.º, derviche 2.º y el revolucionario.

El papel que el autor dio al poeta cantante es semejante al de *"al-hakawati"*, el narrador, que cuenta relatos, da explicaciones y enlaza los acontecimientos y las distintas épocas y tiempos.

Los personajes de Sahrazad y Sahriyar están inspirados en *Las Mil y Una Noches.* Sahrazad es el símbolo de la libertad y Sahriyar el de la perdición.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Sahrazad en la obra representa la defensa de la libertad del hombre y simboliza la pureza humana de Oriente. El autor ha hallado en este personaje, y a través de sus historias, una ampliación del lugar y del tiempo; ha superado sus límites.

Mientras, Sahriyar está representado en forma de espantapájaros, su cabeza es una bolsa llena de algodón. Sahrazad lo mueve y domina como quiere, expresándole sus sentimientos. Es para ella la perdición que gira a su alrededor.

El autor toma prestados otros dos personajes de Shakespeare: Hamlet, derviche 1.º y Otelo, derviche 2.º, que buscan la claridad y la pureza, pero en vano. El primero juega al ajedrez constantemente, repitiendo jaque al rey, pero el rey nunca muere. Y el segundo fuma de un *narguile* (pipa turca) lleno de humo siempre, pensando que ésta es la manera de buscar y encontrar la pureza. Los dos esperan a otro derviche; la esperanza, símbolo de salvación que nunca aparecerá.

El autor halló también en Hamlet algunos rasgos que él considera propios de la burguesía: como su vacilación, cobardía, traición, su fe y su incredulidad, su progresismo y su retraso...

Ésta es la opinión de Kazim sobre la burguesía: "Hamlet, el sempiterno", que en su conducta envuelve la esencia falsa e hipócrita con un manto de pureza y revolución... licencioso y asceta al mismo tiempo. Mientras Otelo es, en opinión del propio autor, la repetición de Hamlet en su contenido, pero con formas distintas.

Asimismo Hamlet es el representante de la burguesía contemporánea, que lleva la contradicción dentro de sí misma.

Por último, el personaje del revolucionario, es representado físicamente como el Che Guevara. Es preciso aludir a la frase de este líder con la que el autor comienza su obra, que expresa su fe en la revolución y el sacrificio. El revolucionario es un hombre que se enfrenta con las crisis y problemas, y que piensa que el avance tiene que ser en favor de toda la humanidad.

En cuanto al desarrollo de la acción vemos que el derviche 1.º aparece en el escenario jugando al ajedrez y el derviche 2.º fumando el *narguile*; sale Sahrazad y le dice al primero que es su madre, a la que él había envenenado ("Hamlet") y al segundo que es su mujer, a la que él había estrangulado ("Otelo"). Un largo diálogo se entabla entre los tres personajes, mientras Sahrazad lleva en las manos su Sahriyar, el muñeco, contándole sus sentimientos e historias como hacía en la leyenda.

En la segunda parte sale el revolucionario que con sus conceptos e ideas atrae a Sahrazad, la cual deja a Sahriyar, símbolo de la perdición. El revolucionario propone a los dos derviches otro método de buscar la pureza que es la labor revolucionaria y el superar las trabas que les limitan, que ellos mismos han creado y dentro de las cuales

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

han quedado atrapados. Pero ellos dos no pueden atravesar este muro, que separa el mundo de entumecimiento, ficción y fantasía en el que viven, del otro mundo vivo y activo, el mundo de la revolución.

Al final muere el revolucionario luchando con los lobos, símbolo de los enemigos de la revolución, pero su causa, según dice, nunca ha de morir, sino que seguirá el camino establecido.

Al-Mawt wa-l-Qadiyya es una obra de ideas y opiniones, es decir, de "teatro mental". Por la abundancia de los símbolos, quiere encarnar algunas ideas abstractas como la libertad, la perdición y la revolución... Pero siempre teniendo en cuenta ligar tales conceptos con la realidad.

Sin la menor duda podemos decir que el protagonista es el revolucionario, al cual el autor encarga su mensaje: algunas de sus cualidades son la valentía, el sacrificio y la decisión. Simboliza por lo tanto la esperanza para los demás porque era un medio de salvación y superación de la dura realidad. Afirma un investigador que "es llamativo en las obras de 'Adil Kazim en general el concepto de superación. Sus protagonistas se encargan del cambio de la realidad, y de formarla de nuevo sin caer víctimas de nuevas trabas. Aparecen elevados, no saben inclinarse ante las tempestades u obstáculos que les impiden seguir su camino, no negocian sobre su moral y propósitos" (Yusuf, 1983, 63).

Se nota desde el comienzo que el autor dirige y desarrolla la acción de una manera simbólica y expresiva. El poeta cantante representa sus historias con el estilo narrativo clásico del árabe, expresando la pena de la perdición y el deseo de la libertad:

> *"El poeta cantante:* — *¡Oh mi generoso oyente! en este tiempo repetido cuenta Sahrazad cada noche la canción de lugar y tiempo en un marco de pregunta y respuesta. Hoy, virtuosos hombres y mujeres, vivimos una historia que protagoniza el fénix, Sahrazad, la bella de nuestro Oriente melancólico; la protagoniza como las mejores doncellas. A su alrededor viven las vacías cabezas, con una sabiduría torpe y enferma, en la que rumia la perdición y el vacío, en nuestro melancólico Oriente, como una epidemia."*
>
> (Kazim, 1971, 10)

En cuanto a Sahrazad, no es la Sahrazad de *Las Mil y Una Noches*, sino otra a la que el autor dio una dimensión filosófica nueva; ella se ha hastiado de todo, ha descubierto que vive en un mundo que ha perdido su magia y atracción, un mundo soso, sin secretos:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Sahrazad: — *Sahriyar, yo no temo nada ahora... porque mi mundo ya no tiene secretos... ¡Cuánto me habría gustado si no hubiera descubierto todas las cosas! Yo ahora puedo contar todas las estrellas del cielo."*

(Kazim, 1971, 15)

Está totalmente perdida, no conoce su realidad ni las caras del tiempo y lugar donde se encuentra; incluso Sahriyar, no reconoce a su amante, su cara es parecida a las otras caras de los muñecos con los que se mezcló:

"El poeta cantante: — *¡Mi generoso oyente! Sahrazad, la bella de nuestro Oriente melancólico y triste, buscaba su antiguo amor, la esencia de la vida, buscaba la realidad de esta cara, la realidad de Sahriyar, del hombre, del amor y el lugar, pero se ha perdido de repente entre las caras del tiempo y del espacio, entre el ajedrez y el narguile."*

(Kazim, 1971, 40)

Ella es consciente de la realidad en otras ocasiones, diagnostica el problema, y critica a los que quieren curar sus desgracias con medios negativos, porque así estarán a favor del mal. Reprocha a los dos derviches sus conductas y les responsabiliza de ser indiferentes e hipócritas; dice:

"bebéis de la fuente del aburrimiento, coméis la carne de la perdición... vosotros siempre matáis al hijo de la causa... os repetís durante toda la historia... matásteis a Cristo, que era hijo de la causa... ¡pusísteis la cabeza de al-Husayn en una lanza, y era hijo de la causa! ...¡y ahora buscáis la pureza entre el humo y el juego de ajedrez!"

(Kazim, 1971, 45)

Una de las cuestiones que se repite a menudo y forma parte del título de la obra, es la de la revolución, y la búsqueda del buen camino que conduzca a los personajes a una solución conveniente y saque a algunos del mundo de perdición. Sahrazad, antes de descubrir el sendero adecuado, se sentía perdida ante varias direcciones y no sabía dónde estaba la auténtica verdad:

"Sahrazad: — *Estoy perpleja... estoy dudando si soy Sahrazad o no... ¿quién tiene la razón?¿quién está más cerca de la realidad?... los dos derviches... yo o tú (se refiere a Sahriyar)... "todo lo que nos rodea jadea de cansancio".*

(Kazim, 1971, 66)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Pero gracias al revolucionario que abre los ojos de Sahrazad ante la realidad, y ella cree en lo que él pretende llevar a cabo, se incorpora a su bando y deja su confuso mundo de sueños y fantasías:

"Poeta cantante: — *¡Oh mi generoso oyente!, las palabras de Sahrazad han cambiado de contenido y de forma... ¡Mi generoso oyente! El jinete débil, Sahriyar, murió en el ensueño de Sahrazad, y se ha convertido en un muñeco, que no asusta ni a los pájaros ni a los saltamontes porque la vida no palpita en su cuerpo."*

(Kazim, 1971, 81-82)

Esto se dice a la gente sometida y humillada que se ha conformado con la pereza, que están en una situación miserable y deplorable porque son como la mula de la noria; sus ojos están cerrados, piensan que están caminando por un sendero recto y que van a alcanzar un fin que nunca alcanzarán:

"Poeta cantante: — *Nuestro desgraciado derviche con el ajedrez... nuestro derviche con el condensado humo, han fatigado al ajedrez y al humo; sus palabras son sosas y torpes, ... inspiran rencor por herencia."*

(Kazim, 1971, 91)

El revolucionario desprecia su manera de pensar y buscar la pureza y gastar sus esfuerzos en vano. Quiere abrirles un nuevo camino, claro, que les pueda conducir a la salvación:

"Revolucionario: — *Dirigíos a otro sitio y dejad de girar aquí, llevad las armas y cazad los lobos que matan al hombre. Liberaos para liberar la Tierra, y si no, sois muertos que esperan la muerte... tenéis que saber que el lugar y el tiempo os rechazarán por ocuparlos tanto tiempo."*

(Kazim, 1971, 100)

Además podemos observar que el diálogo del revolucionario con Sahrazad es consciente y moderno, es como los diálogos de los revolucionarios contemporáneos que creen en una teoría determinada, teniendo algunas metas concretas, desafiando las dificultades, estando dispuestos a sacrificar incluso sus vidas cuando fuera preciso:

"Revolucionario: — *Sahrazad, la vida es un valor maravilloso que el hombre debe saborear con plenitud... pero este valor acabará cuando esté preso entre las garras de los lobos...*
¡Oh Sahrazad! otros y yo queremos acabar con la leyenda de los lobos, para hacer la vida más feliz, sin miedo y sin trabas... y si morimos no perdemos más que las esposas que nos maniatan."

(Kazim, 1971, 108)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Efectivamente, al final muere luchando, asesinado por las balas de los enemigos de la libertad y la justicia, pero muere tranquilo y convencido porque ha dejado atrás a quien se encargue de la misión y asuma la responsabilidad. Sahrazad estaba a su lado y le prometió buscar a quien lo sustituyera. En los últimos instantes de su vida, habla con Sahrazad y le dice:

"Revolucionario: — *Ya encontrarás a otro que tenga mis cualidades, entrégale la misión... no te pongas triste, Sahrazad, no hay tiempo para la tristeza en la vida (cae muerto).*

Sahrazad: — *No me pongo triste ¡oh maravilloso sueño!... no lloro, nueva aurora, me espera otra labor... buscar a quien lleve a cabo la misión."*

(Kazim, 1971, 115)

Esta obra está establecida sobre un dualismo, la muerte en la vida y la vida en la muerte. El autor puso su esfuerzo en destacar estos dos factores. Nos representa a los derviches como si estuvieran muertos, inactivos y negativos. Por el contrario el revolucionario, a pesar de su muerte, da la impresión de seguir viviendo, porque su vida era la cuestión de la humanidad en todas las épocas, de la que se encargarán otros después de su muerte.

La gran abundancia de símbolos en esta obra no es extraña, porque *al-Mawt wa-l-Qadiyya* pertenece al "teatro mental". Algunos de los símbolos son ambiguos. Por ejemplo: en la primera escena del cuadro tercero de la segunda parte, hay un árbol desnudo del cual cuelgan tres calaveras como frutas. El autor lo llama el árbol eterno de la muerte. Los dos derviches se acercaban a él, encendían incienso y le preguntaban para que les proporcionara noticias.

En cuanto al patrimonio histórico cultural utilizado en la obra, aparte de Sahrazad y Sahriyar de *Las Mil y Una Noches,* y Hamlet y Otelo de Shakespeare, utiliza también al derviche, personaje islámico tradicional que se dedica a algunas actividades religiosas. Quizá la elección de este personaje por parte del autor es intencionada, con el fin de criticar el papel que desempeñan las personas dedicadas a la religión, aquellos que narcotizan a la gente con sus atrasados métodos. Esto lo afirma sinceramente cuando usa el famoso dicho: "la religión es el opio del pueblo":

"Revolucionario: — *En la vida no hay tiempo para aquellos... ellos se buscan a sí mismos, ponen obstáculos en los caminos, mienten y practican la piedad al mismo tiempo, anestesian la mente con el opio y buscan la realidad detrás de las cortinas de la ficción. Sahrazad, debemos alejar la cuestión de aquellos porque la traicionan."*

(Kazim, 1971, 112-113)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Se inspiró también en el legado cristiano, mencionando a Judas discípulo de Cristo que traicionó a su maestro y se convirtió en el símbolo de la traición, para expresar una posición contemporánea, ya que los dos derviches procuraban engañar al revolucionario y acabar con él. Y si Judas al final se ahorca, vemos que éstos dos se sacan los ojos, arrepentidos.

Esta obra es un intento ambicioso: "aspira a más de lo que realiza. Su principal fallo está en que su idea es simple, aunque el autor procura hacerla complicada, pero su capacidad no le ayuda; por esto gira a su alrededor más de una vez, y no llega a su fin hasta que sale el revolucionario que resume la idea fundamental de la obra en pocas palabras: el trabajo, no el sueño, crea la revolución" (Al-Ra'i, 1980, 236).

Por último, esta obra dramáticamente es floja, por no destacar el conflicto de una manera fuerte para vivificar la acción teatral. El diálogo en muchas partes de la obra es demasiado largo, abunda en pleonasmos. Carece de elementos atractivos y divertidos, también de movimientos fuertes y acciones repentinas.

La mejor parte de la obra es el lenguaje, porque está escrita en un árabe expresivo y elocuente, y a veces alcanza un estilo poético elevado y bello.

26. *Al-Malik Udib* ("Edipo Rey") Tawfiq Al-Hakim

El célebre dramaturgo egipcio escribió su obra teatral titulada *al-Malik Udib,* ("Edipo Rey") (Al-Hakim, s.d.), en 1949, inspirándose en el famoso mito griego que dice: "Edipo. Héroe griego, descendiente de Cadmo. Hijo de Layo y de Yocasta, fue rey de Tebas. Ya hombre, consultó al oráculo sobre su nacimiento. El oráculo le predijo que mataría a su padre y se casaría con su madre. Edipo huyó horrorizado. la fatalidad hizo, en efecto, que se cumpliera el oráculo. Cuando, más tarde, el adivino Tiresias descubre su culpa involuntaria. Yocasta se ahorca y Edipo se saca los ojos, renunciando a la corona. Luego, vivió errante con la sola y abnegada protección de su hija Antígona. La figura de Edipo, antes que a la poesía, pertenece al mito. Sófocles, sin embargo, en Edipo rey y Edipo en Colona ha sido su gran divulgador literario. En la primera de estas tragedias, "el poeta ha conducido al hombre al grado más bajo de la abyección y de la miseria, para luego ensalzarlo y purificarlo en un vasto hálito de compasión. Se le han atribuido los más horrendos delitos, para compadecerle luego en su ruina..." (Pérez Rioja, 1984, 184-185).

La obra de al-Hakim se divide en tres actos: en el primero aparece Edipo en el palacio real, junto a su esposa Yocasta y sus cuatro hijos, transcurridos 17 años desde su coronación. Muestra su inquietud por la epidemia que amenaza a Tebas. Cuenta a sus

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

hijos su historia hablándoles de su vida anterior con los reyes de Corinto, de cómo descubrió que no era su hijo y empezó a hacer averiguaciones para conocer a sus verdaderos padres; de cómo mató al animal salvaje hasta que llegó a ser rey de Tebas.

El pueblo se acerca al palacio pidiéndole a Edipo ayuda para salvarlo de la enfermedad.

El Sumo Sacerdote le pide a Edipo que deje de investigar y preguntar, obedeciendo la revelación del Cielo.

Luego llega Tiresias, el adivino, que discute con Edipo sobre las circunstancias por las que atraviesa el pueblo, de lo que se deduce que el adivino es el culpable y organizador de los sucesos. Regresa Careonte, el hermano de la reina, llega del templo de Delfos a donde fue para preguntar a los dioses sobre el origen de la desgracia. Careonte acompañado por el Sumo Sacerdote, le trasmite a Edipo el mensaje de los dioses, que dice que en la tierra de Tebas existe una mancilla que debe eliminar y que el rey anterior, Layo, fue asesinado y hay que matar al asesino, que es Edipo. Éste acusa a su cuñado de ambicionar la corona y les da a él y al Sumo Sacerdote dos opciones a elegir: la muerte o el destierro.

En el segundo acto se juzga en público a Careonte y al Sumo Sacerdote. En este juicio se descubren muchos secretos del pasado de Edipo que queda como único sospechoso y asesino de Layo, el cual había mandado que su hijo recién nacido, entregado a un pastor, fuera abandonado en la montaña ya que el adivino Tiresias predecía que aquél mataría a su padre si lo dejaba crecer.

Y así empieza Edipo a averiguar el asunto, descubriendo que él era aquel niño, al que el pastor había entregado a otro pastor de un pueblo lejano donde creció en el seno de la familia real y que salió en busca de su origen y mató al rey, su padre, cuando pasaba por un cruce de caminos, y al final entró en Tebas, donde fue coronado casándose con la reina viuda. Así Edipo y Yocasta descubren la dura realidad de su relación.

El acto tercero consta de dos escenas, la primera nos representa a la reina desesperada tumbada en la cama a la que rodean sus hijos y Edipo. Edipo y Yocasta dialogan tristemente, él desea mantener su relación, marido e hijo a la vez, mientras que ella quiere poner fin a esta situación horrible. Sale Edipo para hablar con el pueblo.

En la escena segunda Edipo conversa con el pueblo y discute con el adivino, acusándole de ser el culpable de los acontecimientos. La hija mayor de Edipo, Antígona avisa a su padre que su madre se ha suicidado; él entra en el dormitorio donde se encuentra Yocasta muerta, Edipo se saca los ojos y decide marcharse de Tebas con su hija, que decide también acompañarle.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Es conveniente conocer algunas opiniones del autor sobre esta obra y por qué eligió a este personaje como tema. Dice al-Hakim en el largo prólogo de la obra:

"¿Por qué elegí a Edipo precisamente?... por una cuestión que parece algo extraña... estudié detalladamente el mito y encontré algo que no se le ocurrió a Sófocles. Encontré un conflicto, no entre el hombre y la predestinación como interpretaron los griegos y los escritores posteriores, sino que vi el mismo conflicto oculto que existe también en mi obra *Ahl al-Kahf*, ("La gente de la caverna")... Este conflicto no existe sólo entre el hombre y el tiempo, como piensan los lectores sino que es una guerra clandestina, (pocos se dieron cuenta de ella)... guerra entre lo que sucede aparentemente y la realidad planteada en la situación de un hombre como Misilina que vuelve de la caverna y encuentra a Briska, se aman y todas las circunstancias son propicias para empezar una vida agradable; pero de pronto algo les aleja de esta grata situación, es la realidad, la realidad de Briska que descubre que Misilina fue novio de su abuela.

Los dos lucharon para olvidarse de esta realidad que enturbiaba su maravillosa relación, pero no pudieron ignorar aquella pesadilla llamada realidad.

Edipo y Yocasta no son más que Misilina y Briska que se amaron también, pero la dura realidad destruyó la fuerte relación existente entre ellos. El enemigo más poderoso para el hombre es un fantasma... un fantasma llamado realidad." (Al-Hakim, s.d., 43-44).

Aparte de este conflicto, el propio autor ve en el mito de Edipo un desafío del hombre contra los dioses, la predestinación y las fuerzas invisibles. Destaca esto y también las consecuencias de esa osadía, que le conduce a la desgracia, destino conocido de Edipo.

Al-Hakim en su obra muestra que la tragedia de Edipo se fundamenta en dos cuestiones: la primera es la naturaleza de Edipo, que le lleva averiguar y buscar la verdadera realidad, cuando el adivino le pide que se entregue y consulte a Dios, Edipo contesta:

	— *"¿Yo os impido que consultéis a Dios?*
El adivino:	— *Tú no nos lo impides, ni siquiera puedes, pero buscas y averiguas siempre algo que no debes buscar, haces preguntas que no se deben hacer. La revelación del Cielo para ti es cuestión de comprobar y averiguar.*
Edipo:	— *¡Si pudiera cambiar mi naturaleza!..."*

(Al-Hakim, s.d., 68)

La segunda es la tarea del adivino, Tiresias, y sus intervenciones en los acontecimientos. Este adivino desempeña un papel peligroso, él inventa la historia de la adivinación de que Edipo matará a su padre... inventa también la historia de la fiera feroz

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

que Edipo había matado antes de entrar en Tebas, en realidad, Edipo había matado un león que impedía el paso de los pasajeros. Escuchemos este diálogo:

"Edipo: — *Quizá me vuelva loco en cualquier momento... abriendo las puertas del palacio, saliendo al pueblo gritando: ¡oh, hijos de Tebas! escuchad la historia de un hombre ciego (se refiere a Tiresias), que quiso burlarse de vosotros, y la historia de un hombre inocente que participó con él en esta comedia. Yo no soy ningún héroe... no encontré una fiera que tuviera cuerpo de león, alas de águila y cara de mujer haciendo adivinanzas... vuestra simple imaginación gustó de esta figura y difundió esta mentira. Pero lo que encontré en la realidad fue un león normal, que atacaba a los que tardaban detrás de las murallas, pude matarlo con mi maza y tirarlo al mar, salvándoos...*

En cambio Tiresias, este inteligente ciego, os aconsejó por sí mismo, no por Dios, que proclamárais a este héroe rey del pueblo... sí, él planteó todo esto, y me enseñó la adivinanza del animal que gatea por la mañana sobre las manos y los pies...

Tiresias: — *¡Calla, calla!... ¡baja la voz!*

Edipo: — *Él mismo también insinuó a Layo que matara a su hijo en su cuna, porque el cielo le había revelado que si el niño crecía mataría a su padre. Tiresias, este peligroso ciego planteó con una voluntad férrea que acabará con el trono de Tebas, con el legítimo heredero. Quiso dar el trono a un hombre extraño y lo consiguió."*

(Al-Hakim, s.d., 75-76)

Observamos que el autor pone de manifiesto el credo musulmán expresando su creencia de que Dios jamás es el causante del mal para el hombre, y que éste está causado siempre por el ser humano, ya que vemos que Tiresias era la causa de todas las maldades; sus malas intenciones conducen a Edipo al trágico destino. Escuchemos este diálogo entre los dos al final de la obra:

"Edipo: — *Ahora ¿no sabes quién es Edipo? déjame que te lo recuerde... es aquél al que causaste todas estas desgracias... tú eres un inepto que quiso intervenir en algo superior a su capacidad... tú, un ciego que pensaba que podía hacer el bien para el pueblo, mejor del que les hace el cielo. Quisiste, pero tu voluntad fue una desgracia sobre los inocentes... si hubieras dejado pasar las cosas según la naturaleza y el destino, yo no habría sido un criminal. Quisiste desafiar al cielo; alejaste a Edipo, cuando nació, del rey, elevaste al trono a un hombre que tú formaste y por puro azar este hombre que elevaste ha sido el mismo Edipo que alejaste... ¡cuánto has presumido de tu libre voluntad! sí... efectivamente tenías una voluntad libre, ya vi sus consecuencias, pero se movía siempre, sin que lo supieras, dentro del marco de la voluntad del Cielo..."*

(Al-Hakim, s.d., 180-181)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El conflicto existente en la obra, según el propio autor, surge entre las circunstancias y la realidad, es un conflicto abstracto y mental, pero una deficiencia importante, según Muhammad Mandur, que se observa en la obra es el deseo de Edipo en seguir su relación con Yocasta, madre y esposa, después de descubrir la realidad, la cruel realidad:

"Yocasta: — *¡Edipo! ¡oh...!, no sé cómo te llamo.*

Edipo: — *Llámame como quieras, tú sigues siendo Yocasta a la que quiero y no cambia nada en mi corazón, sea tu marido o tu hijo... los nombres y cualidades no pueden cambiar lo que se ha establecido en los corazones de amor y cariño, y que sean Antígona y sus hermanos hijos míos y hermanos, ninguna circunstancia puede cambiar el cariño y el amor que siento por ellos. Reconozco Yocasta, que recibí un golpe que me hizo daño, pero no puedo cambiar mis sentimientos hacia ti ni un sólo momento. Tú eres la Yocasta de siempre... Tenía que saber la verdad.*

Yocasta: — *Ya la has conocido ¿te has conformado?*

Edipo: — *En efecto, ojalá no la supiera. No me imaginaba que fuera tan dura. No pensaba en algo que destruyera mi felicidad. Sólo ahora lo comprendo, después de castigarme porque descubrí su secreto.*

Yocasta: — *Nos castigó a todos, Edipo, un castigo que no nos permite levantar la cabeza por lo duro que es.*

Edipo: — *No digas eso, Yocasta, podemos levantarnos, levántate conmigo, tapémonos los oídos y vivamos la realidad, la vida que late en nuestros corazones llenos de amor y piedad.*

Yocasta: — *No puedo, Edipo, no puedo estar contigo. Tu amor por tu familia te ha dejado ciego... tú no ves a la gente y lo que van a decir si seguimos esta vida extraña. No puedo seguir, querido, no hay otra salida, tengo que marcharme..."*

(Al-Hakim, s.d., 162-164)

Este conflicto y diálogo en juicio de un célebre crítico egipcio, Muhammad Mandur, "causan una gran repugnancia y asco, y aunque Yocasta afortunadamente puso fin a este conflicto suicidándose, no salvó la obra del fracaso por la corrupción moral que caracteriza a Edipo, que nos produce asco y por el que no sentimos nigún cariño. En cambio, cualquier espectador que vea la obra de Sófocles, si está bien representada, sale con lágrimas en los ojos..." (Mandur, s.d., 74).

Así Muhammad Mandur piensa que la obra de al-Hakim fracasó dramáticamente.

Sabemos que el mito de Edipo ha sido tratado en obras de teatro por escritores de distintos países, de los cuales al-Hakim ha sacado provecho al escribir su obra según él mismo nos dice en el prólogo; entre ellos tres franceses que menciona, que son

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Saint-Georges de Bouhelier, Jean Cocteau y André Gide. Y el pimero cortó el mito de Edipo y lo distribuyó en varias escenas, y el segundo, en su obra *El Instrumento Infernal*, que está dividida en varias escenas también, tiene influencia de Shakespeare, ya que el fantasma del padre de Edipo aparece sobre las paredes, igual que el fantasma del padre de Hamlet de Shakespeare. El último, que es André Gide, expresa en su obra la creencia del hombre europeo contemporáneo de que el ser humano es el ser más importante en este universo.

Mientras al-Hakim enfoca su tema de otra manera en la obra: Edipo desafía a Dios y sufre las consecuencias de su desafío, y el motivo es que al-Hakim según sus palabras, nunca ha sentido que el ser humano está solo en este universo, y "éste tiene su raíz en los sentimientos religiosos de al-Hakim que no mantiene el marco del mito griego, aunque mantiene su fuerza dramática... y por esto vemos que al-Hakim elimina los factores irreales y las leyendas que no acepta la mentalidad islámica, como la consulta del oráculo..." (Al-Minni'i, 1975, 33-34).

Al-Hakim no es el único escritor árabe que trata el mito de Edipo, sino que es tema también de otras obras de teatro de otros escritores como los egipcios 'Ali Ahmad Bakatir y 'Ali Salim. Y si al-Hakim trata la tragedia de Edipo bajo la sombra de los conceptos del Islam que llaman al hombre a rendirse a la predestinación y no desafiarla, y que el mal está causado sólo por el hombre, "Tiresias", y nunca por Dios, vemos que 'Ali Ahmad Bakatir trata la tragedia de otra manera "que es más simple y reducida, ya que Edipo en esta obra es víctima de un complejo sexual que le empuja a la perdición". (Al-Naqqas, 1971, 214).

En cuanto a la obra de 'Ali Salim "es una expresión ideológica y espiritual importante inspirada en la derrota árabe de 1967. La idea principal de la obra declara que cada pueblo que cae en desgracia, él mismo es el reponsable y si quiere salvarse debe asumir la responsabilidad y ser sincero consigo mismo y con los demás". (Al-Naqqas, 1971, 216).

El complejo de Edipo es un tema muy estudiado en la literatura árabe, tanto en la crítica como en la creación literaria, por ejemplo:

1. Yory Tarabisi, *'Uqdat Udib fi-l-riwaya al-'arabiyya*, ("El complejo de Edipo en la novela árabe"). Dar al-Tali'a, Beirut, 1982. En este libro se estudia a cuatro escritores: al-Mazini, al-Hakim, Amina Sa'id y Suhayl Idris.

2. Mustafa 'Abd Allah, *Usturat Udib fi-l-masrah al-mu'asir*, ("El mito de Edipo en el teatro contemporáneo"), 1982. Este libro estudia a al-Hakim, Bakatir y 'Ali Salim.

3. Fawzi Fahmi, *'Awdat al-ga'ib*, ("El retorno del ausente"), El Cairo, 1977. Es una obra teatral.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

De todos modos *al-Malik Udib* de al-Hakim se puede clasificar dentro del estilo artístico puro que roza nuestra imaginación, pero nunca llega a rozar nuestra vida y experiencia humana, ni podemos vernos en ella a nosotros mismos ni a nuestras vidas.

Quizá sería un tópico repetir lo dicho sobre la capacidad de al-Hakim en cuanto al lenguaje y al diálogo, que es algo insólito.

Por último, pueden ser muy útiles las palabras del profesor Martínez Montávez para rematar este trabajo, que dice: "pienso que, en lo fundamental, tal interpretación de cualquier aspecto de la obra de al-Hakim es certera. Tawfiq al-Hakim sigue siendo, como lo era ya hace mucho tiempo, un símbolo de su país: de Egipto, y tras este imperturbable rostro de esfinge (o de desierto) esconde todo un drama humano de incalculable dimensión universal y conmovedor. Sólo aquél que ha tenido la hermosa vivencia de Egipto puede empezar a calibrarlo". (Martínez Montávez, 1977, 216).

27. *Shamsu,* Jalid Al-Shawwaf

Shamsu (Al-Shawwaf, 1952) es una obra teatral escrita en verso por el poeta iraquí Jalid al-Shawwaf. Escrita entre 1944 y 1946, editada por primera vez en 1952. La obra está inspirada en la historia de Babilonia y se desarrolla en esta ciudad, en el año 1500 a. C., y según palabras del autor, la obra se diferencia mucho de la historia, ya que contiene personajes y acontecimientos que no existieron en la realidad.

El fin del autor es representar una idea y una imagen envueltos en un ambiente babilónico.

La obra consta de cuatro actos, el primero y el tercero de dos escenas y el segundo y cuarto de tres.

La acción teatral gira alrededor del protagonista, Shamsu, hijo del rey Anu'ilu y heredero del trono.

Shamsu es un joven que gusta de la ciencia y desconfía de la religión babilónica, cree en la unificación de Dios. Este fue el motivo de todos los problemas y sufrimientos que rodearon su vida. Especialmente el odio que por él sentían los sacerdotes y en particular el Sumo Sacerdote Nibrisu.

Nibrisu colabora con Adidu, príncipe y primo de Shamsu, y traman una conspiración contra este último, intentando eliminarlo para designar a otro como heredero al trono.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Shamsu se enamora profundamente de su prima Nirma, pero desgraciadamente ella muere, y le deja sumido en la soledad y el dolor, pierde el deseo de vivir y gobernar.

Después de la muerte del rey, los sacerdotes y Adidu conspiran contra Shamsu, para que sea Adidu el heredero al trono.

El pueblo ataca el palacio real provocado por los enemigos del príncipe heredero, pero el joven comandante 'Ibru y el visir Ka'daw intervienen y vencen en esta lucha, en la que muere Adidu. De esta forma todo está a favor de Shamsu para subir al trono, pero éste, asombrando al pueblo, lo rechaza y abdica en favor de su hermano Shamu.

Shamsu deja el trono y sus responsabilidades y vive libre dedicado a sus creencias y pensamientos.

Los personajes de la obra son muchos, algunos aparecen en el escenario y participan en el desarrollo de la acción teatral, y otros sólo son mencionados, como por ejemplo nombres de dioses, reyes y personajes míticos.

Los más importantes, aparte del protagonista, Shamsu, son: Anu'ilu, rey de Babilonia; Adidu, primo de Shamsu; Ka'daw, un visir babilónico; Nibrisu, el Sumo Sacerdote; 'Ibru, comandante del ejército babilónico; Hayran, poeta; Nura, joven princesa y hermana de Shamsu; y Nirma, joven princesa, prima y amada de Shamsu.

Shamsu, el protagonista, es un personaje bien perfilado, su personalidad está bastante clara. Es como un héroe que lucha contra dificultades y problemas sin vacilación o miedo. Aparece desde la segunda escena del primer acto manifestando su rebeldía contra lo establecido en la sociedad: costumbres y religión. Su camino es diferente al de su pueblo:

"Shamsu: — *El camino de la gloria no es el de la guerra ni el de la conquista, sino el del arte y pensamiento sagrados.*
La serenidad de la noche no es la de las mujeres ni la del vino, sino la de la fe, la aplicación y la paciencia.
Han dicho que yo vendí la vida plena por un libro, ¡si supieran que el libro es más valioso... !
Con el tiempo desaparece incluso el gobierno más poderoso, y queda la producción del pensamiento para siempre.
Han dicho que yo soy un joven que no goza de las mujeres ni del vino. ¡Si supieran que mi amor es como el agua que riega la juventud y como la borrachera!
Pero es un amor virtuoso, y maldita sea cualquier cosa que se aparte de la virtud.
Han dicho que yo soy un pagano, si tuvieran juicio sabrían que ellos mismos son paganos.
¿Cómo voy a adorar a varios dioses, si Dios es uno? ¡Piedad, por Dios, han acabado con mi paciencia!"

(Al-Shawwaf, 1952, 22)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Está claro por lo que vemos en estos versos que Shamsu y su pueblo viven en dos mundos distintos. Su manera de ser y pensar provoca a los sacerdotes y religiosos que le odian y procuran acabar con él de cualquier manera.

En la escena tercera del acto segundo, se reúne el pueblo en el templo para orar y hacer algunos ritos en presencia del rey, algunos individuos alaban al rey y al príncipe heredero, clamando: ¡viva el rey, viva el príncipe heredero! aunque este último no está presente. Estas palabras causan una furiosa reacción de los sacerdotes, que no quieren escuchar el nombre de Shamsu:

"Sacerdote 1.º: — *Oye al pueblo que está alabando al hereje (pensando que el príncipe Shamsu está con los demás presente).*

Sacerdote 2.º: — *¿Por qué Shamsu se aleja de la hermosa religión de sus antepasados?*

Sacerdote 1.º: — *Dicen que Shamsu es monoteísta... que ha perdido el juicio y ha llevado la contraria a todo el mundo alejándose de su religión.*

Sacerdote 2.º: — *¿En qué dios cree Shamsu?*

Sacerdote 1.º: — *En un solo dios que se eleva sobre todo, que no tiene parecido.*

Sacerdote 2.º: — *Shamsu está perdido, es rebelde y arrogante, ¿acaso sólo a él le han llegado noticias de su dios?"*

(Al-Shawwaf, 1952, 55)

Aparte del protagonista hay otros personajes bien representados y perfilados que están al servicio de la trama y el nudo, que fortalecen el conflicto. Algunos buenos y otros malos, unos fieles y otros traidores, algunos valientes y otros cobardes. Y así, este abismo que existe entre las dos partes crea personajes opuestos. Vemos, por ejemplo, a Adidu, el primo de Shamsu, que conspira contra Shamsu colaborando con el Sumo Sacerdote; en cambio el comandante 'Ibru es fiel, lucha contra los enemigos de Shamsu y mata a su primo en una pelea pública por la conspiración que tramaba.

Este conflicto se manifiesta en varios niveles y aspectos; entre el bien y el mal, entre la fidelidad y la traición, entre el amor y el odio, entre la religión y la ciencia.

Shamsu simboliza la ciencia, el pensamiento libre y el corazón bondadoso. En cambio el Sumo Sacerdote simboliza la mentalidad cerrada y el pensamiento fanático que no admite ninguna idea contraria a la suya.

En general, el conflicto es fuerte, se desarrolla de una manera lógica, lo mismo ocurre con la acción que crece y se desarrolla de una manera natural, llegando a su punto culminante.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El autor supo utilizar adecuadamente el efecto sorpresa al introducir en la obra sucesos imprevisibles, como el rechazo de Shamsu al trono cuando ya las circunstancias estaban a su favor.

La obra está escrita en verso, pero es una poesía lírica que da lugar al pleonasmo; en algunas partes podría haberse suprimido el texto poético, sin que por ello se resintiese el sentido, ni la acción ni el conflicto. Otro motivo que contribuye al lirismo es la descripción de los sentimientos; el amor, la admiración... aunque reconocemos que el autor muestra una gran capacidad en describir estos sentimientos. En la escena segunda del primer acto escuchamos este diálogo:

"Shamsu: — *Por el amor pregunta, y no por los sentimientos pasajeros que sentimos en cualquier hora. Por el amor que llena el corazón del enamorado, que es fuerte y violento.*
Pasan las noches y los años, y a pesar de la distancia sigue establecido en el corazón sin ninguna posibilidad de debilitarlo. (Hayram, 'Ibru y Sa'bu intercambian miradas significativas).

Hayram: — *¿Quién es la afortuada por la que el corazón del príncipe late?*

Shamsu: *(Sonriente) ¿mi corazón?... No... no he dicho eso.*

Hayram: — *No lo niegues, los ojos del enamorado hablan."*

(Al-Shawwaf, 1952, 25)

La actitud del protagonista fue censurada por algunos críticos, por ser un héroe negativo que no procura cambiar ni intervenir en los acontecimientos, ni sacrificar su creencia, como afirma un investigador, diciendo que "Shamsu tendría que haberse sacrificado por sus principios; además, la muerte de su amada Nirma ha ocurrido casi sin darnos cuenta. En cambio, se convirtió en un motivo que ha trastornado a Shamsu alejándole de la vida y del trono" (Al-Zubaydi, 1967, 187).

El autor utiliza numerosos nombres babilónicos que son en su gran mayoría muy pesados por la pronunciación. Podría haber eliminado muchos de ellos, sin causar cambios importantes; se acumulan varios de estos nombres en algunos párrafos, como el siguiente:

"Anu en el cielo, Aya en los mares y Ba'l en la tierra entre los adoradores. Sinnu, Shammas en el glorioso firmamento, e 'Istar entre los sumisos".

(Al-Shawwaf, 1952, 50)

La estructura dramática respeta y coincide con las condiciones fundamentales del teatro: "empieza la obra de manera correcta, ya que el autor representa claramente el ambiente y los personajes. La acción se desarrolla partiendo de allí. Nos enteramos de

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

la discrepancia entre Shamsu y los demás, que es la causa fundamental de todos los problemas que vienen luego" (Al-Talib, 1971, 234).

El lenguaje es bello y claro, demuestra la capacidad del poeta Jalid al-Shawwaf por el acierto que ha tenido en representar a los personajes y sus sentimientos: amor, odio, alegría, tristeza, dolor y gozo. Es en todo esto un poeta capacitado y hábil.

Ahora nos preguntamos: ¿qué es lo que quiere decir y expresar Jalid al-Shawwaf en su obra? y ¿por qué la pone en un marco histórico?. Tal pregunta, en realidad, queda sin respuesta aunque algunos investigadores piensan que la obra trata "nuestras" propias cuestiones. Así, 'Umar al-Talib dice: "al-Shawwaf en su obra es poeta objetivo que no nos representa un arte teatral puro, ni trata temas humanos generales, sino temas especiales y propios que se mueven en nuestra tierra. En *Shamsu* intenta vivificar nuestra ambición por la unificación de Dios, de una manera histórica, sacrificar el trono por esta creencia" (Al-Talib, 1971, 231).

Por último señalar que el autor sigue las huellas del poeta egipcio Ahmad Shawqi, escribiendo su obra en versos clásicos y líricos.

Shamsu, en general, es una de las pocas obras teatrales que se caracterizan por su buena calidad, dentro de las obras teatrales árabes escritas en verso.

II. EL TEMA ANDALUSÍ

1. *Wallada*, 'Ali 'Abd Al-'Azim

Wallada e Ibn Zaydun: visión histórica

Varios autores trataron estas dos figuras escribiendo obras de teatro, en prosa o en verso. Es conocido que los dos personajes vivieron en una época tensa y problemática de la historia de al-Andalus, que es el siglo XI, el V de la Hégira. Una época en la que floreció la ciencia y la literatura, mientras en el campo político no había más que complicaciones y fracasos. Desapareció el reino Omeya dando lugar a los reinos de Taifas de al-Andalus, entre ellos: los Banu 'Abbad en Sevilla, los Banu Yahwar en Córdoba y Badis el beréber en Granada.

Aumentaron entonces entre los pueblos y tribus de al-Andalus conjuras, conspiraciones y discrepancias. Por otro lado se incrementaron las amenazas de los reinos cristianos, aumentando los tributos que cobraban a los árabes, especialmente para el rey Alfonso VI.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En resumen, la vida de al-Andalus estaba llena de disturbios y trastornos por todas partes. Aparte de esto, la historia de amor entre Wallada e Ibn Zaydun es conocida en todos los detalles; encuentros, abandonos y rivales de Ibn Zaydun en su amor por Wallada. Existieron también entre los dos, encuentros literarios y cartas poéticas. Todos estos factores ayudan para que estos dos personajes sean una materia rica y una fuente inagotable de inspiración para los escritores que los han tomado como eje en sus cuentos y obras.

Según los libros de historia Wallada es hija del califa omeya al-Mustakfi, que acudió al trono de Córdoba en 414 de la Hégira, 1023 d. C. Era débil y licencioso, por lo cual el pueblo no le aceptó y tuvo que dejar su reino. Al contrario, su hija era poetisa, de carácter fuerte, inteligente y elocuente.

Había un desequilibrio entre su noble origen y su conducta; ésta era la opinión de la gente de su tiempo sobre su persona, por los relatos sobre sus amoríos y su familiaridad con los poetas ('Abbas, s.d., 193).

En cuanto a Ibn Zaydun, era poeta y escritor, conocido por el apodo de *"Du-l-wizarataym"* (el de los dos visiratos). Nació y creció en Córdoba, llegó a ser un célebre poeta. Logró el respeto y respaldo de Ibn Yahwar, príncipe de Córdoba, pero algunos rivales y rencorosos intervinieron entre los dos causando sospechas y odios. Al final Ibn Zaydun fue encarcelado, permaneció en la cárcel una temporada, e Ibn Yahwar no lo puso en libertad a pesar de los poemas que le mandaba Ibn Zaydun disculpándose. Por fin pudo huir de la cárcel refugiándose en Sevilla; allí fue recibido por al-Mu'tadid Ibn 'Abbad y lo nombró visir. Siguió en Sevilla hasta su muerte (Al-Hasimi, 1965, 170).

Ibn Zaydun se enamoró de Wallada y consiguió su corazón; esto por un lado, y por otro, su importancia política y literaria le crearon muchos rivales, entre otros Ibn 'Abdus, poeta y visir de Ibn Yahwar, al que provocaba contra Ibn Zaydun, logrando al final su objetivo, al conducir a éste a un triste destino: ser encarcelado por Ibn Yahwar y abandonado por Wallada.

En cuanto a la poesía de Ibn Zaydun, escribió muchos poemas en los que expresaba su amor a Wallada. También escribió prosa, como *al-Risala al-Yiddiyya* ("La carta seria"), cuyo contenido es pedir a Ibn Yahwar que le saque de la cárcel, y *al-Risala al-Hazliyya* ("La carta burlona"), en la que quiere burlarse de su rival, Ibn 'Abdus[29].

---

[29] Existen varias traducciones y estudios sobre Ibn Zaydun y Wallada en español, entre otros: Emilio García Gómez, *Poemas arábigoandaluces*, Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1959; Mahmud Sobh, "Influencias de al-Mutanabbi en Ibn Zaydun", *Actas de las II jornadas de cultura árabe e islámica, 1980*, Instituto Hispano-Arabe de Cultura Madrid, 1985; Mahmud Sobh, *Ibn Zaydun (Poesías)*, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1985, Mahmud Sobh, *Poetisas arabigo-andaluzas*, Diputación provincial de Granada, S.D.; Teresa Garulo, *Diwan de las poetisas de al-Andalus*, Ed. Hiperión, Madrid, 1986.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La obra teatral:

El escritor egipcio 'Ali 'Abd al-'Azim trató los personajes de Ibn Zaydun y Wallada en su obra *Wallada* ('Abd al-'Azim, 1948), escrita en versos tradicionales. Esta obra consiguió el primer premio de obras teatrales del Ministerio de Asuntos Sociales de Egipto en el año 1945.

En el prólogo de la obra Muhammad Husayn Haykal dice que la obra podría titularse también "Ibn Zaydun", por la fuerte relación que les unía y ataba, y si Wallada fue conocida por su arte y belleza, Ibn Zaydun adornó este arte y esta belleza, asegurándoles la eternidad.

Según el propio autor, esta obra es una respuesta a varias preguntas que se le ocurrían sin encontrar sus respuestas en la historia, que carece de este tipo de datos. Por esto, 'Abd al-'Azim quiere revelar algunas partes desconocidas de la vida de sus personajes. Estas son algunas de las preguntas que menciona él mismo en el breve estudio que hace de su propia obra, e incluye en ella: "¿fue Wallada fiel a Ibn Zaydun, o estaba enamorada de Ibn 'Abdus, o juntó en su corazón a los dos?, o, ¿acaso había otro?, ¿quizá estaba jugando con los hombres para divertirse?, y si era sincera, ¿por qué rehusó casarse y vivió soltera pese a su belleza y su noble familia?, ¿acaso sería por alguna carencia o irregularidad física como mujer?, o, ¿quizá por su altivez y orgullo?" ('Abd al-'Azim, 1948, 166).

El resumen de la obra, que se divide en cuatro actos, es el siguiente: el acto primero presenta a Ibn Zaydun en el alcázar en un monólogo y recitando algunos versos; entran en escena su amigo el cadí Abu Hafs y el poeta humorista Abu 'Amr, empezando un ambiente de fiesta y diversión. Ibn Zaydun les habla de su admiración y amor por Wallada; Abu 'Amr decide irse para encontrar a Wallada y desvelarle el amor de Ibn Zaydun por ella. Abu Hafs reprocha a Ibn Zaydun el ocuparse de amores y diversiones y olvidar la situación de la patria, que estaba amenazada por los reinos cristianos y dividida por discrepancias y desacuerdos. También le pide a Ibn Zaydun que intente reunir al pueblo por la capacidad que tenía y el singular respeto que le guardaban todos los gobernantes de al-Andalus. Después llega Wallada para visitar a Ibn Zaydun, pero no lo encuentra; la criada de éste, Salwà, recita unos versos de su amo que provocan la inquietud de Wallada, por su carácter licencioso, y sale enfadada. Llega Ibn Salub, el judío enviado personal del rey Alfonso, habla con la criada y le expresa las intenciones del rey, que desea acabar con los "árabes". Entra en escena de nuevo Ibn Zaydun, al que Ibn Salub ofrece regalos del rey Alfonso para que sea su aliado contra los árabes, pero éste lo rechaza tajantemente.

El acto segundo tiene lugar en el alcázar de Wallada, la cual está enamorada de Ibn Zaydun; éste viene a visitarla confesándole su amor, y también le expresa sus de-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

seos de reunir a los árabes en al-Andalus. Entran en escena Ibn 'Abdus y otros cuatro poetas que crean un ambiente de humor y regocijo; se recitan poemas, particularmente Ibn Zaydun y Wallada, los cuales se expresan su amor mutuamente, lo que provoca a los demás y despierta en ellos odios y envidias. En esos momentos llega 'Ali, criado de Ibn Zaydun, avisándole de que Ibn Yahwar le busca. Ibn Zaydun se despide y se marcha.

El acto tercero nos presenta un salón en el alcázar de Ibn Yahwar, donde se encuentran Ibn 'Abdus e Ibn Salub tramando una conjuración contra Ibn Zaydun, provocando a Ibn Yahwar para que le castigue. Efectivamente, cuando llega Ibn Zaydun, Ibn Yahwar le dirige varias acusaciones que son confirmadas por Ibn 'Abdus y otros testigos falsos. Al final lo manda a la cárcel, donde permanece triste entre la dura realidad y sus recuerdos de Wallada. Le visita su madre, que le anima a huir, al igual que Abu Hafs, el cual le ayuda a escapar.

En el último acto, Córdoba celebra la caída del gobierno de Ibn Yahwar y la vuelta de Ibn Zaydun desde Sevilla, donde se refugió después de su huida de Córdoba. Este, acompañado por Ibn 'Abbad, príncipe de Sevilla, recibe a su antigua criada, Salwà, que le confiesa su infidelidad y traición, habiendo sido embaucada anteriormente por Ibn Salub e Ibn 'Abdus, el cual componía versos licenciosos describiendo a Wallada, achacándoselos a Ibn Zaydun para provocar el odio de Wallada hacia él. En estos instantes Ibn 'Abbad se entera de que el rey Alfonso ha inducido a la gente en Sevilla a la rebelión; el príncipe de Sevilla le pide a Ibn Zaydun que vaya para tranquilizar la situación. También el príncipe propone pedir ayuda a Ibn Tasfin, príncipe de Marruecos, mientras Ibn Zaydun le advierte de las ambiciones de éste en al-Andalus. Entra en escena Ibn Salub que amenaza a Ibn 'Abbad, pretendiendo que el tributo que había cobrado de los árabes era incompleto. Ibn 'Abbad se enfada, saca su alfanje y lo mata. Aparece Wallada otra vez con su criada 'Utba, que canta y recita versos de Ibn Zaydun y de Wallada; las dos están esperando la visita de Ibn Zaydun, que ha tardado en llegar. Pero quien llega es su criado, llevando la noticia de la muerte de su amo Ibn Zaydun por enfermedad, en Sevilla, después de haber acabado con el motín.

Esta noticia inquieta a Wallada, que empieza a recordar su pasado tristemente, y baja el telón con las últimas palabras de ésta.

La gran mayoría de los personajes están sacados de la historia de al-Andalus, pues el autor mantuvo el marco general de tal historia; hay mucha coincidencia entre ella y los sucesos de la obra, particularmente lo que tiene relación con Ibn Zaydun y su agitada vida. Pero el autor cambia algunos detalles y los somete a su arte e imaginación.

Aparte de los personsajes principales, como Wallada, Ibn Zaydun, Ibn Yahwar, Ibn 'Abdus e Ibn 'Abbad, elige otros figuras históricas, como 'Utba, la criada de Wa-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

llada, ya que hay algunos libros que hablan del papel que desempeñó ésta en la relación de los dos amantes. O Ibn Qalas, el rival de Ibn Zaydun, al cual también mencionan los libros como competidor de éste por el amor de Wallada. ('Abbas, s.d., 203-204).

El autor quiere perfilar y caracterizar algunos de sus personajes basándose en la naturaleza humana, como el instinto maternal de Wallada, y los instintos sexuales de ambos sexos. Dice Wallada, expresando su gran deseo de ser madre:

— *"Quizá construyamos un nido alegre y dichoso, y nuestros pequeños jueguen en sus rincones, gritando: ¡oh, mamá!¡oh, papá!. Y qué deliciosas serán tales palabras en sus bocas."*

Y 'Utba:

— *"Esto es el reclamo maternal profundo."*

('Abd al-'Azim, 1948, 46-47)

De la obra se deduce que el autor cree que los instintos femeninos giran alrededor de lo maternal, mientras tanto los del hombre giran alrededor de sí mismo, porque en general los hombres pretenden tener una vida llena de diversiones por la cual compiten entre ellos para conseguir el mayor goce posible, especialmente con las mujeres.

Así está dibujado, al menos, el personaje de Ibn Zaydun. Lo cual viene demostrado por la opinión de Wallada:

— *"Lo veo como un pájaro disparado en el viento, que no se para en ninguna rama. En cada árbol tiene un nido donde permanece un momento y vuelve a buscar a su "Laylà"* [30] *".*

('Abd al-'Azim, 1948, 51)

Ahora cabe preguntarse: ¿cómo perfila el autor físicamente a sus personajes? Podemos decir que estos en general no tienen rasgos precisos y muy claros, no vemos en la obra ningún detalle sobre los datos físicos de los mismos: edad, belleza o forma. Los protagonistas de la obra son:

* Wallada: es una mujer casi singular, diferente de otras mujeres, no se rinde a los instintos corporales, pero esta rebeldía contra lo femenino está justificada, pues vivía para el arte y la belleza, y así lo vemos en sus propias palabras:

---

30 "Laylà" es símbolo de mujer buscada y perseguida.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

— *"Yo he creado para mi reino un trono, sus dos pilares son la belleza y el arte."*

('Abd al-'Azim, 1948, 51)

Mientras que, a juicio de sus rivales, Wallada es una mujer licenciosa, juguetona e infiel. Por ejemplo, Salwà, la criada de Ibn Zaydun dice:

— *"Cada día tiene un amante nuevo disfrutando en su cama. Es infiel y su corazón es cambiable."*

('Abd al-'Azim, 1948, 36)

Otro enemigo, Ibn Salub, judío enviado del rey Alfonso, opina de Wallada:

— *"Ignora el amor, es variable en sus sentimientos y no se conforma con un sólo amante. Su propósito es asombrar a los demás por su belleza."*

('Abd al-'Azim, 1948, 37)

La opinión de la madre de Ibn Zaydun no es distinta de las demás:

— *"Hijo mío, aléjate de su amor, ella tiene cada día un hombre; los deseosos hombres compiten por ella, y ella abandona a uno y acepta a otro."*

('Abd al-'Azim, 1948, 111-112)

Pero pese a todo lo que opinan de ella sus rivales, cabe observar rasgos brillantes y puros en su personaje, que aparece como una mujer madura ansiosa de amor y maternidad. Por otro lado, es presumida y está orgullosa de su talento como poetisa y de pertenecer a la familia real. Quería compensar lo que había perdido; la familia, su padre, el poder, por otras actividades, como la cultura y la belleza. Por esto se puede notar un conflicto interno que la divide en dos personajes: uno es la mujer con todos los instintos femeninos, y el otro, la hija del rey, presumida y rebelde. Esta situación la lleva a un conflicto abstracto entre la razón y el corazón. Su corazón la llama al amor, pero su razón lo rechaza:

— *"El corazón me obliga a lo que no acepto. ¡Oh, Dios!, dame serenidad... soy desdichada por el corazón que me desobedece..."*

('Abd al-'Azim, 1948, 44)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Otras características se pueden observar en el personaje de Wallada en la obra, aparte de su orgullo y altivez, como son el fuerte carácter, la inteligencia, la virtud y la nobleza.

* Ibn Zaydun: es un hombre ambicioso, fuerte, goza de un talento agudo, sincero consigo mismo y con los demás, tiene mucha confianza en sus capacidades:

— *"Tengo un sable afilado, una voluntad rigurosa y un talento y corazón ardientes. Y una lengua a la que temen las espadas, pero bajo cuya sombra palpita el mirto."*

('Abd al-'Azim, 1948, 23)

Podemos advertir otros rasgos que caracterizan a su personaje, como la presunción; pero no es la presunción del ignorante, sino la de un hombre erudito y poeta de gran capacidad que tuvo cargos importantes y se consideraba un gran poeta de su tiempo.

Pese a sus ambiciones, nunca persiguió sus metas a través de sendas sospechosas, y nunca tuvo una conducta reprochable a la hora de realizar sus propósitos, como hicieron otros, por ejemplo Ibn 'Abdus e Ibn Salub. Cuando éste último le ofrece regalos y le transmite el deseo del rey Alfonso de colaborar con él, le rechaza tajantemente, diciendo:

— *"Márchate y dile a tu amo que Ibn Zaydun no se compra con tu oro."*

('Abd al-'Azim, 1948, 57)

Además, es un amante de conciencia pura y corazón limpio, ama a Wallada de veras, profundamente, dice:

— *"No sospeches de mí y de mi corazón puro, al que atrae el canto del ruiseñor y se aleja del ladrido."*

('Abd al-'Azim, 1948, 103)

Aparte de esto, es fiel con sus amigos, no habría dejado a su amigo Ibn Yahwar si no le hubiera perjudicado. También le fue fiel a Wallada hasta el final. Manifestaba una tolerancia total con los rivales y enemigos. Salwà, su criada, que le había traicionado, confiesa voluntariamente y él la perdona.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Respecto a los otros personajes, los más destacados son:

* Abu Hafs: es cadí y amigo de Ibn Zaydun, una persona sincera, justa y consciente de la realidad social y política, advierte a los demás del peligro que les rodea:

— *"Las ascuas existen bajo la ceniza, mañana arderán los fuegos en nuestra patria. Nuestra tierra no es más que un jardín bajo el cual se mueve un volcán."*

('Abd al-'Azim, 1948, 25)

Se preocupa por la apatía y despreocupación que manifestaban los demás hacia los acontecimientos, les reprocha e incita a ser activos y positivos y no refugiarse en deseos falso y lejanos; quiere reunirlos bajo la sombra de una sola bandera. Es fiel con los amigos también, sobre todo a Ibn Zaydun, al que no abandona ni siquiera cuando está en la cárcel. Interviene varias veces para que Ibn Yahwar ponga a Ibn Zaydun en libertad, y cuando se desespera le ayuda a huir de la cárcel.

* Ibn 'Abdus, hombre vil, rencoroso y deshonesto, que no vacila en seguir cualquier medio para realizar sus metas. Logró cambiar el corazón de Ibn Yahwar hacia Ibn Zaydun, y fue la causa de su encarcelamiento. Por otra parte logró cambiar el corazón de Wallada hacia él también, siguiendo su camino con mucha paciencia, sin cansarse. Aprovechando las oportunidades para perjudicar a sus rivales, dice hablando con Ibn Salub de las trampas que hacía contra Ibn Zaydun:

— *"¡Oh, Ibn Salub!, espera y verás que va a convertirse en pedazos partidos por los sables. Yo cultivé sospechas y rencores a su alrededor, que dieron una fruta venenosa."*

('Abd al-'Azim, 1948, 81)

* Ibn Salub, enviado del rey Alfonso, es un judío astuto y despreciable, piensa que la política permite utilizar cualquier medio para conseguir los fines deseados. Algunos traidores árabes le ayudaron en su lucha vendiéndole su voluntad y honor. Dice Ibn Salub:

— *"Me he apoderado de muchos visires e imanes, en cada provincia tengo ayudantes musulmanes que odian la paz y adoran el dinero y el poder."*

('Abd al-'Azim, 1948, 38)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

* Abu Àmr es otro personaje que llama la atención por su humor y simpatía, es alegre y liberal:

— *"Yo, lo juro por Dios, valgo para la juerga, doy mi barba a quien la quiera*[31]*, me gusta el vino en el carrillo y los ojos de mi chica, y la miel de su boca."*

('Abd al-'Azim, 1948, 66)

Estos son dos versos que vienen en la obra así:

Ana wa-Llahi asluhu li-l-malahi *wa u'ti lihyati man yartadiha*
Uhibbu al-raha fi jadday fatati *wa fi nazaratiha wa rahiqi fiha*

Son versos propios de Wallada que coge el autor y hace unos pequeños cambios, pues dice Wallada:

Ana wa-Llahi asluhu li-l-ma'ali *wa amsi misyati wa atihu tiha*
Umakkinu 'asiqi min sahni jaddi *wa u'ti qublati man yastahiha*

Cuya traducción es:

"Estoy hecha, por Dios, para la gloria // y camino, orgullosa, por mi propio camino. Doy poder a mi amante sobre mi mejilla // y mis besos ofrezco a quien los desea" [32].

Con ellos, Abu 'Amr anima a sus compañeros a aprovechar el tiempo y la vida para divertirse.

Hay otros personajes en la obra, pero son de poca importancia.

El lenguaje es poético y bello por sus magníficas expresiones, el vocabulario es adecuado y el ritmo tiene mucha musicalidad. 'Aziz Abaza en el prólogo de la obra advierte al autor que el seguimiento de la única rima, en muchos fragmentos largos, impide el movimiento y le limita a expresarse libremente. También algunas de las intervenciones de los personajes son demasiado largas.

Para concluir, podemos afirmar que pese a la intención del autor de trasladar el pasado al presente, por no haber diferencia, según él, entre los dos:

---

31 La barba se consideraba como signo de honor.

32 La traducción es de Teresa Garulo, *Diwan de las poetisas de al-Andalus*, Ed. Hiperión Madrid, 1986.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Para nosotros es muy preciso hojear las páginas de la historia para guiarnos en nuestro renacimiento y para evitar los errores posibles como los que cometieron nuestros antepasados. La época que traté en mi obra es la más adecuada para la nuestra, ya que no hay entre ambas mucha diferencia."

('Abd al-'Azim, 1948, 157)

Pese a esto, se observa que el autor no logró sus objetivos, no pudo destacar los puntos de semejanza. Además, sus personajes nacieron, crecieron y murieron en el pasado sin poder superarlo y llegar al presente. Está en su marco histórico y no tiene nada de común con lo actual.

Finalmente, podemos decir que *Wallada*, de 'Ali 'Abd al-'Azim, no es más que una inspiración histórica limitada, utiliza acontecimientos pasados sin resucitarlos, sin tratarlos con una ideología moderna. Así, podemos decir que no añade nada nuevo a la historia que conocemos.

Esta obra, en resumen, se puede asimilar a las obras del célebre poeta egipcio Ahmad Shawqi; ambas nos presentan poemas de buena calidad que tienen muy pocos elementos dramáticos teatrales.

2. *Wallada Wa Ibn Zaydun Aw Wafa' Fi-l-Andalus* ("Wallada e Ibn Zaydun o fidelidad en Al-Andalus") 'Abd Al-Razzaq Karabaka

Estos dos personajes fueron tratados también por el escritor tunecino 'Abd al-Razzaq Karabaka, que escribió su obra en 1944 (Karabaka, 1976). Es una obra de teatro lírico dividida en tres actos.

El primer acto empieza en un salón en el alcázar de Ibn Yahwar, en donde se encuentra Ibn 'Abdus, que está tramando una conspiración con la ayuda del escribano 'Imran contra Ibn Zaydun, utilizando al esclavo 'Ali al-Guti, al que piden que sea un testigo falso contra Ibn Zaydun ante Ibn Yahwar, príncipe de Córdoba, para que le condene, prometiendo a dicho esclavo su puesta en libertad y dinero. El testigo falso debía decir que había visto al mensajero de al-Qadi Ibn 'Abbad, príncipe de Sevilla, llevando a Ibn Zaydun una carta pidiéndole provocar a los súbditos contra Ibn Yahwar para obligarle a reconocer a Hisam al-Umawi como soberano. Y que Ibn Zaydun había prometido al mensajero del príncipe de Sevilla que lo haría.

Llega al salón Ibn Yahwar para reunirse con los presentes. Ibn 'Abdus y al-Makri, juez de Córdoba, empiezan a conspirar contra Ibn Zaydun, mientras Ibn Yahwar lo defiende. En este momento el guardia acompaña al esclavo que entra y atestigua ante

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Ibn Yahwar, por lo cual éste se enfurece y decide castigar a Ibn Zaydun. Después llega éste y habla con Ibn Yahwar, el cual no le demuestra ninguna hostilidad para descubrir la realidad, pero pone al esclavo al servicio de Ibn Zaydun que se marcha mientras Ibn Yahwar vuelve a reunirse con los demás preguntándoles sobre lo que debe hacer con Ibn Zaydun. Proponen que en una reunión literaria en casa de Wallada Ibn 'Abdus puede provocar a Ibn Zaydun para que hable de Ibn Yahwar, mientras éste y sus compañeros están escondidos oyendo la conversación.

En el acto segundo, en el alcázar de Wallada, Ibn Yahwar y otros están escondidos. Ibn 'Abdus se encuentra con los demás, entre ellos Ibn Zaydun y Wallada. Hay un ambiente alegre, canciones, música y bebida. Ibn 'Abdus e Ibn Zaydun discuten y llegan a un punto de desafío, pero Wallada interviene para evitarlo y vuelven de nuevo a hablar tranquilamente. Ibn 'Abdus provoca a Ibn Zaydun para que hable de Ibn Yahwar; entonces empieza a quejarse de la conducta de Ibn Yahwar, e insinúa que preferiría que Hisam al-Umawi viniera para unir a los Taifas bajo su mandato. Ibn 'Abdus le incita más hasta que llega a confesar que está dispuesto a desafiar a Ibn Yahwar, el cual entra en ese preciso momento, insultando y amenazando a Ibn Zaydun, y ordena a los guardias que lo lleven a la cárcel.

Wallada intenta evitarlo pero es en vano. Llega Abu al-Walid, hijo de Ibn Yahwar, y promete a Wallada que él asumirá la responsabilidad de resolver el problema y revelará la conspiración tramada contra Ibn Zaydun.

En el acto tercero, Ibn Zaydun está solo en la carcel monologando. Le visita el cantante al-Isbili para entretenerle, después se marcha y queda Ibn Zaydun entre sus recuerdos y suspiros. En las últimas horas de la noche llega Wallada a la cárcel, y soborna al guardia para que le deje entrar.

Ibn Zaydun se queda pasmado al ver a Wallada, la cual no le había hecho caso cuando estaba en el poder. En estos instantes entra Abu al-Walid, hijo de Ibn Yahwar, con dos guardias, avisa a Ibn Zaydun de la decisión de su padre: ponerle en libertad, con la condición de que se marche de Córdoba. De tal manera que sale Ibn Zaydun de la cárcel, dichoso.

Éste es el resumen de la obra. Se observa que el autor utilizó varios poemas de Ibn Zaydun, de Wallada, y otros versos suyos entre las escenas. En cuanto a los suyos, unos están en árabe clásico y otros en coloquial.

Respecto a los hechos históricos y el beneficio obtenido de ellos, podemos decir que el autor mantuvo el marco histórico en general, sin hacer grandes cambios, igual que el autor egipcio 'Ali 'Abd al-Azim en su obra *Wallada*. Además se pueden advertir varias semejanzas entre las dos obras respecto a los hechos, acciones y personajes.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Las dos se inspiran en un hecho histórico relacionado con el final del reino Omeya de al-Andalus que habla de la huida del califa Hisam II de al-Andalus hacia Oriente.

"La vida de este monarca es conocida hasta la llegada de Sulayman Ibn al-Hakam (al-Musta'in) a Córdoba en el año 1009 (400 H.). Desde entonces empiezan a contradecirse las noticias relativas al destino de Hisam:

Unos dicen que al entrar Sulayman al-Musta'in triunfante en Córdoba le mandó matar; otros dicen que Hisam se escapó a un pueblo cerca de Sevilla y vivió allí hasta que le descubrió Muhammad Ibn 'Abbad; un tercer grupo afirma que Hisam se había dirigido a la Meca y desde allí a Palestina, regresando luego a Almería en el año 1035. Ibn 'Idari al-Marrakusi dice que Hisam se escapó a Málaga y desde allí se trasladó a Almería siendo expulsado por el príncipe Zuhair; entonces fue a refugiarse en Calatrava, que formaba parte del dominio de Ibn Dinnun, rey de Toledo, y allí encontró a Ibn 'Abbad, señor de Sevilla.

En resumen podemos decir que Ibn 'Abbad, aprovechando todos estos rumores, pretendió haber encontrado al califa Hisam II al-Mu'ayyad, e invitó a los demás reyes de Taifas a reconocer su autoridad." (Soufi, 1958, V. VI, 132-133).

Es posible que a Hisam II lo mataran en algún lugar de Asia, pero el pueblo andalusí no se lo creía porque para ellos él representaba la última esperanza de ser unidos de nuevo bajo la autoridad omeya. En aquellos días apareció un hombre pobre que se llamaba Jalaf al-Husari, que se parecía mucho a Hisam II; por ello Banu 'Abbad de Sevilla se aprovecharon de Jalaf diciendo que era Hisam II, para reunir al pueblo bajo su mandato, nombrándolo califa de todo al-Andalus. Quizá habrían realizado su deseo si no se hubiera descubierto el secreto. Cuando esto ocurrió, hubo una gran discrepancia entre el pueblo. Después murió de una manera poco clara. Y sobre la misma cuestión, otro libro cuenta que "Hisam vivió hasta los cuarenta y nueve años, edad a la que fue muerto por Sulayman al-Musta'in". (Molina, L; II, 1983, 185).

De tal modo que los dos autores mencionaron a este personaje y hablaron de los deseos de Ibn Zaydun, que esperaba el día en que al-Andalus se reuniera bajo la autoridad de Hisam II.

También los personajes de las dos obras son muy semejantes, especialmente los personajes principales, como Ibn Zaydun y Wallada.

Wallada es una mujer de carácter fuerte, sensible e inteligente. Dice Ibn Yahwar expresando su opinión sobre ella:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

— *"...Es una mujer amada por la literatura, anida en su alma la grandeza omeya. La despojaron del trono y formó otro de arte y literatura... la rodearon genios... yo no veo en ella falta alguna, y no quiero escuchar ningún insulto contra ella".*

(Karabaka, 1976, 105)

Wallada es virtuosa a pesar de los rumores que circulan en contra de su conducta, ella misma dice:

— *"Wallada es para todos vosotros como una flor... no la toquéis, podéis percibir su aroma desde lejos. O es como una espina que pincha a quien quiere cogerla...así quiere vivir Wallada, así quiere ser reina de belleza y de virtud. Su reino es la literatura y el arte, sus súbditos son el humor y el buen gusto".*

(Karabaka, 1976, 114)

El autor justifica la conducta de Wallada, la cual no hizo caso de ningún hombre, ni se casó por el egoísmo de éstos, a los que no les preocupaba más que divertirse con las mujeres. Así pues, no estaba dispuesta a ser un juguete en sus manos. Dice de nuevo ella misma:

— *"...¡ Ah, hombres! Vosotros sólo queréis aprovecharos, nos acusáis de infieles cuando a una de nosotras le atrae una pasión pura. Nos queréis como mero objeto de vuestros deseos. Nos dejáis cuando se marchita la belleza, y os dirigís hacia otras mujeres más jóvenes. Nos abandonáis sin piedad y sólo nos queda la amargura.*

En mí sólo veréis a una mujer fuerte, que no os admitirá más que en reuniones agradables".

(Karabaka, 1976, 116)

Pero Wallada no mantiene su opinión hasta el final de la obra, sino que cambia de idea y se arrepiente de su conducta y altivez anterior, sobre todo cuando cae en las redes del amor por Ibn Zaydun:

— *"Yo soy injusta, cruel e injusta. ¡ Ah, Ibn Zaydun, mi altivez y orgullo me separaban de mi corazón, mi egoísmo me cubría el alma...!¡Perdóname! ¡discúlpame!"*

(Karabaka, 1976, 1121)

En cuanto a Ibn Zaydun, en la obra es un personaje con mucho carácter, claro, inteligente y gentil. Ibn Yahwar, pese a su enemistad con él, reconoce sus virtudes diciendo:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

— *"Me avergonzaría ante Dios y la historia si criticara e insultara este ambiente literario. Ibn Zaydun, a quien criticáis ahora, afirmando que es un ateo y hereje, es un genio de nuestro pueblo, fuente de literatura y pensamiento".*

(Karabaka, 1976, 105)

Es también valiente, se enfrenta con los enemigos cara a cara, sin vacilaciones, y nunca recurre a comportamientos viles para perjudicar al enemigo. Desafía a su rival, Ibn 'Abdus, en casa de Wallada. Además es tolerante, no guarda rencores; cuando Ibn Yahwar le dice que los reunidos le estaban criticando antes de su llegada contesta:

— *"Dios perdone a todos los que me critican justa o injustamente. Yo disculpo sus palabras".*

(Karabaka, 1976, 103)

Respecto a su rival, Ibn 'Abdus, que también ama a Wallada, es a lo largo de la obra un hombre falso, pérfido, sórdido y sin conciencia. No le importan sino sus intereses personales. Es inteligente y vil, aprovecha las oportunidades para criticar a Ibn Zaydun e intenta llevarlo a la ruina.

Habría sido más adecuado si el autor hubiera llevado a Ibn 'Abdus en la obra a un destino negro, castigándole por su conducta ruin y sus maldades. Era conocido por su vileza entre los otros personajes, incluso el esclavo al que Ibn 'Abdus encomienda declarar en falso testimonio, dice de Ibn 'Abdus:

— *"¡ Que Dios guarde mi cabeza, señor visir...!, en verdad eres más peligroso que el mismo demonio, a quien oímos y no vemos. Desde ahora hago todo lo que me ordenas, no por desear tus donativos, sino por temor de tus maldades; ordena y yo obedezco".*

(Karabaka, 1976, 103)

Ibn 'Abdus procura llenar el corazón de Ibn Yahwar de rencor y odio contra Ibn Zaydun, directa o indirectamente. Cuando Ibn Yahwar le recomienda que obedezca y tenga buena conducta, Ibn 'Abdus le contesta refiriéndose a Ibn Zaydun:

— *"Yo no soy ni como los falsos, ni como los que han dejado el rezo. Desearía que mi señor príncipe aconsejara a otros, áquellos que se apartaron del buen camino y no han pensado en las consecuencias...".*

(Karabaka, 1976, 104)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

También aprovecha cualquier ocasión para criticar a Ibn Zaydun delante de Ibn Yahwar llenándole el corazón de odio:

— *"¡Ves, todavía no ha llegado! ¿no ves que nuestra reunión no le importa?".*

(Karabaka, 1976, 105)

Podemos observar en la obra que el motivo de todas las maldades de Ibn 'Abdus, su vileza y traición, para llevar a Ibn Zaydun a la ruina, son la rivalidad por Wallada, ya que este amor hacia ella le ha dejado confuso, sin voluntad, y le ha llevado a una conducta malvada:

— *"Este amor me trastorna, ¿dónde me llevará?, a las fuentes de vileza y cobardía, ¡oh, mi amor! ¡oh, mi desgracia! Decidme, ¿por qué hay un gran abismo entre mi alma y yo? ¿entre mi alma y su deber? Me encuentro sin voluntad por mis ciegos propósitos y mi amor perdido...¡Wallada!, ¡oh, mágica y astuta!, ¡oh, poetisa y genia!, tú eres una fuerza cruel y poderosa... yo soy un pelele entre tus manos, que mueves como quieres... Por vosotras, hijas del infierno, por vosotras se mueve la voluntad del mundo...".*

(Karabaka, 1976, 108)

Ibn Yahwar, otro personaje, es el príncipe de Córdoba, un hombre justo que no juzga a las personas por sus intenciones, sino por sus comportamientos; quería a Ibn Zaydun y reconocía sus favores, es inteligente y genial. Nunca habría sido duro con él si no hubiera sido por tantos enemigos como tenía, aquellos que pusieron trampas y argucias para separarlos, y que efectivamente, consiguieron su propósito al llevar a Ibn Zaydun a la cárcel.

Pero Ibn Yahwar quería ser justo y no lo maltrató hasta que no tuvo pruebas:

— *"... ¡Oh, Dios! si es inocente no quiero sentirme culpable por maltratarle".*

(Karabaka, 1976, 106)

Y nunca fue ingrato, reconocía las virtudes de Ibn Zaydun, incluso en los momentos más críticos:

— *"Y a este hombre, Ibn Zaydun, no puedo negarle los favores hechos a nuestro reino...".*

(Karabaka, 1976, 109)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Los otros personajes son secundarios en su mayoría. Al-Makri, juez de Córdoba, apoyaba a Ibn 'Abdus contra Ibn Zaydun, ya que no conocía de la ley más que su parte dura, la que castiga a cualquier sospechoso.

Tiene una mentalidad cristalizada, considera la poesía de Ibn Zaydun una actividad negativa que provoca a los súbditos contra el gobierno y deteriora la moral. Abu al-Hasan, consejero de Ibn Yahwar se inclina hacia la justicia más que otros, tiene una personalidad equilibrada, no acepta las acusaciones sin pruebas. Hay un personaje simpático y grato, es Farhun, comensal de Wallada, sus palabras y diálogos están llenos de humor y chistes, y tiene una joroba que es fuente de humor constante para sus compañeros. No se preocupaba por nada, dedicaba su vida a beber y divertirse, lo cual apreciamos en sus palabras:

— *"Dame de beber hasta que vea el gallo como si fuera un burro. Dame de beber hasta que me veas besando esta pared y aquella y aquella otra...".*

(Karabaka, 1976, 111)

El lenguaje de la obra es un lenguaje corriente, pero en algunas partes alcanza un alto nivel por su belleza y expresión, llega a ser un lenguaje poético, particularmente en los monólogos de Ibn Zaydun en la cárcel. Dice éste hablando con el espíritu de Wallada:

— *"¡Wallada!... ¡te llamo desde la nada, desde el dolor y el destino desconocido!... soy un fantasma sin alma, corazón dolorido sin esperanza, ¡Wallada!, como contempla un desesperado la prosperidad de Dios, como busca alguien que se ha extraviado la luz de la luna oculta trás las nubes, como llora una madre su hijo perdido, como desea una tierra seca las aguas del cielo, así te deseo, Wallada!"*

(Karabaka, 1976, 118)

Las canciones e himnos en la obra son como lazos entre las escenas, aunque también desempeñan otro papel expresivo pues son un medio de comunicación entre los personajes. El autor utiliza poemas de Ibn Zaydun y Wallada aparte de otros poemas y versos suyos, algunos de ellos en lenguaje coloquial.

El elemento más bello que se puede destacar es el ambiente alegre y el cántico de la obra, también los poemas y las competiciones poéticas que aclaran una parte de la vida de aquellos andalusíes, especialmente la vida de algunos poetas conocidos por sus reuniones literarias como Ibn Zaydun y Wallada.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El autor acertó suficientemente en perfilar algunos personajes como Ibn Zaydun e Ibn 'Abdus, y trató de ahondar en los rasgos generales de cada uno de ellos y sus comportamientos.

El valor literario y artístico de esta obra es escaso, pues carece de elementos dramáticos. Tampoco el autor pudo crear un equilibrio entre la herencia del pasado y el presente para presentarlo como un conjunto que tuviera apariencia histórica y esencia contemporánea. Esta obra, como la anterior del autor egipcio 'Ali 'Abd al-'Azim, ha quedado dentro del marco histórico, sin poder superarlo y alcanzar la actualidad.

En resumen, las dos obras que trataron casi los mismos personajes, tienen un valor literario escaso y limitado, y carecen de las condiciones esenciales del teatro.

3. *Al-Wazir Al-'Asiq* ("El visir enamorado"), Faruq Yuwayda

Al-Wazir al-'Asiq es una obra teatral escrita por el poeta egipcio Faruq Yuwayda, y cuyos personajes centrales son: Ibn Zaydun y Wallada.

Lamentablemente no hemos podido conseguir el texto de la obra, pero sí hemos leído un comentario y una crítica sobre ella en un libro publicado hace unos años (Abu Ahmad, 1987).

El comentarista resume la obra diciendo que el conflicto se basa en un simple contraste entre el amor que Wallada siente por Ibn Zaydun y la ambición de éste por ocupar el cargo de visir, ambición que le conduce finalmente a la cárcel. Wallada le aconseja que deje las ambiciones y viva sólo para el amor, pero él no le hace caso. Ella sufre y procura olvidarlo, sobre todo porque hay una persona que quiere acercarse a ella, se trata de Rabi' (representa a Ibn 'Abdus), el cual pretende hundir a Ibn Zaydun, al que calumnia delante del rey Ibn Yahwar.

Ibn Zaydun se entera del amor de Wallada por Rabi' y esto le hace sufrir. Al final, cuando ya son viejos, Wallada visita a Ibn Zaydun en la cárcel; ella le pide que vuelva a amarla, pero él la acusa de haberle olvidado y de amar a otro. Ella le asegura que no amó a nadie más que a él, por lo que él se rinde llorando y diciendo:

> — *"¿Por qué no me lo dijiste antes? Dime, ¿de qué me sirve ahora llorar? Se ha perdido la vida y el amor".*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Y así termina la obra. El comentarista no menciona el número de actos y escenas, ni otros detalles, pero en general la critica duramente, acusando al autor de falsificar la historia y no cumplir los requisitos y condiciones necesarias para el drama.

Una deficiencia, que menciona el comentarista, es la gran diferencia entre la obra y la historia respecto a los protagonistas: Ibn Zaydun y Wallada. Ella en la obra persigue a Ibn Zaydun, su único fin es conseguir su corazón; mientras que en la historia Wallada era un personaje singular deseada por todos los poetas y escritores que intentaban conseguir su amor.

El comentarista critica también el cambio que el autor hace con los otros personajes, como Ibn 'Abdus e Ibn Yahwar, que no tiene —según él— ninguna semejanza o relación con la historia.

Más tarde, el comentarista explica la manera en que el escritor resuelve el traslado de los personajes históricos a la obra y se pregunta: "...¿por qué escribe una obra que trata dos personajes famosos del s. XI d. C. (V de la Hégira), que vivieron en Córdoba en su época de oro?... Córdoba en nuestro tiempo es diferente en comparación con aquél".

Respecto al traslado del pasado se puede hacer siguiendo una lógica y no cortando las raíces de los personajes, como si estos fueran totalmente contemporáneos.

Otra de las deficiencias que menciona el comentarista es la de que el único nexo que une las distintas escenas es el amor de Wallada por Ibn Zaydun y la ambición de éste que le conduce a la cárcel, y esto, a su juicio, es una relación insuficiente.

Critica también el lenguaje de la obra por no respetar las reglas gramaticales en varias ocasiones, y la mala calidad de la poesía que se preocupa por la rima como fin fundamental.

4. *Saqr Quraysh* ("El sacre de Quraysh"), Mahmud Taymur

Visión histórica

Históricamente, el Sacre de Quraysh es 'Abd al-Rahman I de Córdoba, que nació en Damasco en el año 731 y murió en Córdoba en el 788.

Es, según Zaki Tulaymat, autor del prólogo de la obra que vamos a comentar, uno de los grandes héroes de la historia árabe, es "más grande que un caudillo y fundador de un reino, un político y un filósofo. es hacedor de historia". (Taymur, s.d.1,3).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El nombre de Sacre de Quraysh es un apodo que le puso el califa abbasí Abu Yafar al-Mansur: "aquél es Saqr Quraysh, "el Sacre de Quraysh"." (Al-Marrakusi, 1903, 11).

Abd al-Rahman apoyaba a los sabios, era poeta, justo y de buena conducta. Su gobierno duró 32 años, desde que se apoderó de Córdoba hasta su muerte. Había escapado hacia al-Andalus por la persecución de los abasíes que habían derrocado a los omeyas en Siria. Llegó a al-Andalus y fundó un gobierno unido y fuerte, un gobierno islámico bajo cuya sombra floreció la civilización árabe que influyó en otras civilizaciones, como la europea.

La obra:

La obra se divide en cinco actos; los sucesos evocan una época histórica larga: desde los intentos de 'Abd al-Rahman por emigrar desde el Norte de África a al-Andalus, hasta su llegada a éste, que se rinde a su poder.

El primer acto trata de los intentos de 'Abd al-Rahman para trasladarse del Norte de África a al-Andalus en el año 138 de la Hégira (755 d. C.), y las dificultades que encuentra por la persecución de Ibn Habib, líder del Norte de África. Acaba este acto con el traslado de 'Abd al-Rahman del Norte de África a al-Andalus.

El segundo acto trata de la vida de 'Abd al-Rahman cuando llega a al-Andalus y los esfuerzos que hace para reunir a los árabes. Ibn Utman e Ibn Jalid, príncipes del ejército Omeya en al-Andalus, lo apoyan para lograr sus fines. La hermana de Ibn 'Utman, Amira al Qusur "la princesa de las cortes", intenta lograr el amor de Abd al-Rahman y casarse con él, por lo que le ofrece su poder y dinero, pero como Abd al-Rahman no le hace caso, ella se convierte en un enemigo que apoya a los que están contra él. A pesar de todas las dificultades, 'Abd al-Rahman puede someter Córdoba, la entonces capital de al-Andalus.

El tercer acto trata la época inmediata al sometimiento de Córdoba por 'Abd al-Rahman y sus esfuerzos para apagar las guerras y conflictos internos que lo amenazaban. Se traman muchas conjuras contra él. Abu al-Sabah, príncipe de Sevilla, uno de los más destacados conspiradores, ordena a uno de sus hombres asesinar a 'Abd al-Rahman, clavándole su daga en el pecho, pero no lo logra; es detenido y confiesa que ha sido enviado por Abu al-Sabah.

En el cuarto acto, los sucesos tienen lugar en el año 150 de la Hegira (767 d. C.), pasados doce años desde el acto anterior. 'Abd al-Rahman tiene treinta y siete años y está en pleno auge de su poder; ha sometido a todas las fuerzas que le eran contrarias y mata a su principal enemigo Abu al-Sabah, príncipe de Sevilla, después de haberle

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

desafiado a una lucha con espadas, por sus conjuras e intentos de matarle en varias ocasiones.

Los hechos del acto quinto y último, tienen lugar después de once años después de los narrados en el acto anterior, es decir, en el año 161 de la Hégira (777 d. C.). 'Abd al-Rahman tiene cuarenta y ocho años y es ya un líder orgulloso y fuerte. Su ejército se encuentra en Zaragoza, preparado para castigar al ejército de Carlomagno (742-814) y expulsar sus tropas de aquella zona. El ejército árabe desafía a la muerte e incluso las mujeres participan bravamente en estos acontecimientos.

En este acto queda de manifiesto el gran deseo de 'Abd al-Rahman de mandar su armada a Siria para someterla bajo su poder. Pero renuncia a esta idea y piensa que sería más conveniente luchar contra Carlomagno, que es su verdadero enemigo, y no los abbasíes, que son como sus hermanos. Por lo cual dedica todo su esfuerzo a luchar contra él.

La obra (Taymur, s.d.1) comienza con una intriga: será premiado por Ibn Habib, príncipe del Norte de Africa, aquél que detenga a Abd al-Rahmanm que se encuentra refugiado en la casa de "Wansus", uno de sus seguidores. Dicha casa da al mar, y 'Abd al-Rahman observa y espera la llegada de su criado "Badr" al que había mandado a al-Andalus para conocer la situación y preparar su traslado allí.

Los primeros sucesos ocurren en Ceuta, donde se encuentra 'Abd al-Rahman. Los confidentes del gobernante norteafricano buscan incansablemente al joven príncipe que escapó de Siria y aún está perseguido, para detenerlo.

Los hombres de Ibn Habib estaban a punto de detenerlo, pero se salva milagrosamente, pues llega su criado Badr desde al-Andalus llevándole buenas noticias, ya que sus gentes están allí esperándole, dispuestos a apoyarle.

Efectivamente, se marcha 'Abd al-Rahman y llega a Algeciras se hospeda en casa de Ibn 'Utman, príncipe del ejército de Siria en al-Andalus.

Empieza a reunir las "qabilas" y firma un pacto con Abu al-Sabah, príncipe de Sevilla, para combatir a los enemigos. Las acciones se suceden una tras otra y 'Abd al-Rahman progresa día a día, y al final es el único príncipe fuerte de al-Andalus que lucha contra los enemigos en el nombre de Dios.

Esta obra, escrita en 1956 por el egipcio Mahmud Taymur, recurre a la historia como marco y fuente de inspiración para presentar un tipo de líder, único y fuerte que intenta fundar un estado nuevo y poderoso. Es un gobernante ambicioso, inteligente y valiente, que desafia todos los problemas y dificultades, sacrificando cualquier cosa por el bien de su estado.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La obra insiste en la integridad de 'Abd al-Rahman, destacando sus talentos personales; es duro consigo mismo y con los demás, firme, fiel a sus propósitos, etc. Logró con éxito unificar la opinión del pueblo y poner a las gentes al servicio de su fin. No vacila en sacrificar hasta a los que le son más fieles para lograr sus metas, y éste asegura que no buscaba intereses personales sino comunes: apoyar al Islam y a los árabes, que eran para él el fin más honrado y sublime, para construir un poderoso estado árabe islámico en al-Andalus.

A pesar de situar los hechos en un marco histórico, la obra refleja el espíritu de la época en que se escribió y se publicó sin mencionarla directamente. Los años posteriores a la revolución del 23 de julio de 1952 en Egipto, cuando empezaron a cambiar las leyes y formas de gobierno y a acabar los conflictos entre los partidos políticos. En aquel entonces hacía falta un líder fuerte que reuniese al pueblo y acabara con los conflictos internos, que formara un estado nuevo, poderoso e independiente, que caminara hacia adelante sin vacilaciones.

El autor escribió la obra como un reflejo de lo que pasaba en Egipto en los primeros años de la década de los cincuenta: "...discusiones políticas sobre los partidos y el feudalismo, la disyunción y la necesidad de un presidente fuerte y justo... por esto el autor buscó en los libros de historia un héroe con estos caracteres que pudiera ser el líder buscado." (Al-Ra'i, 1980, 78).

Además podemos decir que la obra es una tentativa de apología directa de la figura de Naser: "Los amenazados árabes, en conclusión, están en la inminente espera de su nuevo líder necesario. Recordemos que éstas páginas se sitúan a mediados de la década de los cincuenta; simplemente porque el dato, de seguro, es revelador e insustituible: es decir, en el momento de máximo apogeo y expansión inicial del naserismo." (Martínez Montávez, Inédito, 5).

Así que, la personalidad de 'Abd al-Rahman era conveniente para el asunto, y por esto escribió la obra basándose en la individualidad de aquel héroe. "Pero en la obra la personalidad de 'Abd al-Rahman es exagerada, sobre todo su tiranía, que causa la desaparición de la justicia." (Mahbak, 1986, 244).

'Abd al-Rahman, tiránico y poderoso, valiéndose de su fuerza y de sus privilegios, cambió las situaciones, orientó los destinos, y dio pie a nuevos sucesos acontecimientos. Se confirma en la obra la importancia que el autor otorga a los grandes personajes históricos, como 'Abd al-Rahman, y a los cambios fundamentales que originaron, pero sin dar gran importancia a su origen, en este caso la familia omeya.

La personalidad de 'Abd al-Rahman en la obra es mayúscula y gloriosa; gobernante fuerte, caudillo vencedor, capaz de planificar las guerras, supo ganar el apoyo

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

de todos, hombres y mujeres, con gran voluntad y decisión. Deja de lado sus deseos personales y ambiciones con tal de alcanzar sus propósitos.

Una creencia popular, que es la predestinación, desempeña un papel destacado en la obra, pues afecta a los sucesos y los personajes; al igual que ocurre en el teatro aristotélico, que elige sus protagonistas de clase alta, un "semi-dios", que lucha contra las dificultades y la predestinación que encuentra en su camino. La predestinación decide el destino de las personas, y el héroe, "el protagonista", es un instrumento en su mano. El héroe no puede elegir su manera de vivir porque todo está establecido de antemano por una fuerza mayor a la suya y él no tiene más remedio que seguir su destino, el cual a veces crea grandes personajes.

Los hombres de Ibn Habib, su mortal enemigo, cuando entran en la casa de Wansus en busca de 'Abd al-Rahman, no le encuentran, aunque está allí. 'Abd al-Rahman pregunta a Manara, que es un ambicioso adivino:

> — *"¿Qué te impidió denunciarme y ganar el premio?*
> — *No sé qué detuvo mi lengua y no pudo delatar tu escondite a la policía.*
> *(Y Rawah gritando):*
> — *... mirando a 'Abd al-Rahman, era la predestinación..."*

(Taymur, s. d. 1, 52)

Otro rasgo de la herencia popular que se encuentra en la personalidad de 'Abd al-Rahman es su creencia en la adivinación; confiesa que la suerte le salvó una vez de las armas de los abbasíes en la orilla del Éufrates, y en otra ocasión le libró de los hombres de Ibn Habib.

Según la historia, un adivino, Maslama b. 'Abd al-Malik, encontró a 'Abd al-Rahman con sus hermanos cuando era niño, después de la muerte de su padre; el adivino los miró, cogió a 'Abd al-Rahman y empezó a besarlo y a llorar. Cuando le preguntaron el porqué, dijo:

> — *"Será un hombre notable, lo noto por algunos rasgos y síntomas en su cara y cuello."*

(Adham, 1938, 46)

Este hecho marcó su vida, 'Abd al-Rahman pensaba que llegaría a ser un hombre importante a pesar de todas las dificultades.

Abd al-Rahman demuestra a lo largo de toda la obra su indiferencia por las mujeres, que le persiguen para ganar su amor. Rawah, una criada de Wansus, le persiguió desde el Norte de Africa; Amira al-Qusur, la hermana de Ibn 'Utman, está dispuesta a

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

gastar todo lo que tiene para acercarle a ella; Duhà, otra criada, se agota en servirle, pero él está preocupado por otros asuntos de mayor importancia, y todo esto configura más claramente su singularidad. Así lo vemos en este pequeño diálogo entre Amira al-Qusur y 'Abd al-Rahman:

> — *"¿No se pone el hombre orgulloso cuando ve a las mujeres a su alrededor amándole y deseándole?*
>
> — *Ésta es la situación de quien no tiene ocupaciones como yo... que le gusta divertirse... mientras el que está ocupado por asuntos grandiosos ve que las mujeres le impiden sus esfuerzos... ¡Qué pesado es encontrarse perseguido y vigilado!"*

(Taymur, s. d. 1, 105)

Otro rasgo de la personalidad de 'Abd al-Rahman en la obra es la tiranía, que ejercía incluso con las personas más cercanas a él, como Badr, su fiel criado, al que mandaba una vez tras otra a combatir a los enemigos. Cuando Badr, cansado, le ruega que le exima de sus muchas obligaciones y le permita quedarse en la capital, 'Abd al-Rahman no accede, contestándole bruscamente, pues Badr quería vivir en paz y sosiego después de haber luchado y sometido al-Andalus a la autoridad de 'Abd al-Rahman. Badr se queja a Manara diciéndole que el príncipe es aficionado a cansar y fatigar a sus hombres enviándoles continuamente a pueblos lejanos y difíciles, aleccionándoles con que están haciendo grandes servicios por el estado y por él. Nadie puede meterse en sus asuntos. Duhà, su criada, dice:

> — *"Todo en las cortes anda según el humor del príncipe... nadie sabe lo que hace o no hace."*

(Taymur, s.d.1, 128)

Es también duro, rechaza la traición como conducta con los enemigos y prefiere enfrentarse a ellos cara a cara. El podía traicionar a Abu al-Sabah, su enemigo y rival en el reino de al-Andalus, cuando llegó éste último a su palacio, pero eligió el desafío y le ofreció un alfanje para combatir, y así pudo matarlo.

La mayor parte de los libros de historia destacan los rasgos positivos del caracter de Abd al-Rahman, pero también los hay que hablan de su parte negativa, dependiendo de los hechos históricos, y de su comportamiento con sus caudillos y ayudantes. Su fin era crear un pueblo unido y fuerte. "Agotó su juventud para lograr ése fin que le costó muchos esfuerzos, mucha sangre y le obligó a ser duro, lo que perjudicó su fama, y lo mostró como un tirano que infringió las leyes. Cuando perdió la confianza en los árabes y supo que algunos le guardaban rencor y odio, los abandonó y formó un ejército de esclavos comprados" (Adham, 1938, 98). Otros piensan que los amigos más fieles de 'Abd al-Rahman lo abandonaron por su conducta, como Abu Jalid, su mano derecha en las luchas contra los enemigos.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Taymur, aunque quiso presentar en la obra a 'Abd al-Rahman fuerte y singular, en varias ocasiones se le ve débil por su creencia en adivinos y predestinaciones; por esto preguntaba continuamente a Manara por su suerte y su futuro, y a veces exageraba preguntándole por la suerte de amigos y enemigos.

El autor hace un estudio más profundo del personaje, reflexionando sobre sus pensamientos, sus deseos y odios, y sobre los puntos más fuertes y más débiles de su personalidad. Pero lo más notable en esta obra es que Taymur presentó los sucesos de tal manera que demostró que los fines positivos logrados por 'Abd al-Rahman fueron consecuencia de su esfuerzo y trabajo, y toda la gloria obtenida se debió a la confianza en sí mismo y a la honradez de sus propósitos. La enseñanza, noble para el autor, que se extrae de la vida de 'Abd al-Rahman, es que a veces los derechos no se obtienen fácilmente, sino por la fuerza de las armas.

Para dar viveza a la obra, Taymur pone al lado del protagonista otros personajes opuestos a él. 'Abd al-Rahman es un gran político, sabe maniobrar, sabe ser duro y blando a la vez, según sus conveniencias.

Otro elemento que el autor introduce en la obra es el factor sorpresa. Cuando Abu al-Sabah conjura contra 'Abd al-Rahman e intenta asesinarlo, éste último, en apariencia, no se lo tiene en cuenta, pero actúa en el momento que él considera oportuno.

También actúa de manera improvisada cuando los hombres de Ibn Habib entran en casa de Wansus, buscándole y él se salva mediante un ardid, o cuando recibe a los maltratados para oír sus quejas y solucionar sus problemas y uno de ellos, el gigante, finge ser injuriado, se acerca a 'Abd al-Rahman y saca un alfanje para matarlo.

Entre los otros personajes de la obra, aunque de menos importancia que 'Abd al-Rahman, hay algunos con cierta fuerza, como Amira al-Qusur, la hermana de Ibn 'Utman, que quiere ganar el corazón de 'Abd al-Rahman y casarse con él. Esta mujer en la obra es fuerte y tiene una personalidad destacada, intenta alejar a todas las mujeres y criadas de alrededor de 'Abd al-Rahman para estar sola con él, y acercarle a ella. Así lo vemos en este pequeño diálogo entre ella y el protagonista:

Amira al-Qusur: — *"Yo no quiero impedirte tu fin grandioso...tú sabes que yo te ofrecí todo mi dinero para hacerte triunfar, y no vacilé en ofrecerte cualquier ayuda para que lograras tus fines...*

'Abd al-Rahman: — *Has hecho bien... ¿qué quieres ahora?... ¿una compensación?...*

Amira al-Qusur: — *(Humillada) Nada... nada... solamente que cumplas las promesas que me hiciste... el casamiento..."*

(Taymur, s.d.1, 107)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Otros personajes de la obra incitan a la diversión y la curiosidad y enriquecen los sucesos principales, como Manara, el adivino, que mantiene su carácter alegre incluso en los momentos más serios; es como si fuera la sombra de 'Abd al-Rahman, le acompaña a todas partes. Se traslada desde el Norte de Africa a al-Andalus para estar con 'Abd al-Rahman. No sólo es adivino, sino que a veces aconseja al príncipe y le advierte de los riesgos que le rodean:

> — *"Yo quería ser sincero con el príncipe que exagera en confiar en los demás... da su cariño a todos los que encuentra por la calle, los injuriados, los que piden ayuda..."*

(Taymur, s.d.1, 103)

Así es Badr también, el criado de 'Abd al-Rahman. El autor nos lo presenta como vago, perezoso, lento; 'Abd al-Rahman le riñe de vez en cuando por su pereza:

Badr: — *"Disculpadme, príncipe... ¡me parece que he llegado a ser torpe!*

'Abd al-Rahman: — *¿Has sospechado alguna vez que no lo eras?"*

(Taymur, s.d.1, 122)

'Abd al-Rahman: — *"Yo me pregunto a mí mismo: ¿para qué me sirves tú?... tú eres mi contrario, ¿por qué te dejo conmigo?*

Badr: — *No es extraño que te acompañe a pesar de ser tu contrario... el hombre necesita su contrario para que le entretenga...*

'Abd al-Rahman: — *¡El peor contrario eres tú!..."*

(Taymur, s. d. 1, 73)

Por último Hirqal ("Hércules"), el jugador de ajedrez, que es otro de los personajes divertidos de la obra. Juega con 'Abd al-Rahman; si gana él, el rey le dará una criada; si pierde, tendrá derecho a castigarle.

Respecto al marco histórico donde el autor situó su obra, vemos que mantuvo generalmente los sucesos históricos y los personajes. A veces exagera en mantener detalles de la historia y los nombres de los personajes. Vemos la semejanza de la obra con los libros de historia, ya que 'Abd al-Rahman efectivamente huyó de la orilla del Eúfrates cuando le perseguían los abasíes para matarlo y se marchó al Norte de Africa, aunque tenía a al-Andalus como destino porque allí había seguidores de los omeyas. El gobernante del Norte de Africa era entonces 'Abd al-Rahman b. Habib al-Fihri, que mataba al Omeya que llegaba a sus dominios temiendo por su poder. Así decidió matar a 'Abd al-Rahman cuando supo que había llegado a Ceuta. Pero 'Abd al-Rahman marchó a al-Andalus con la ayuda de algunos seguidores suyos como Badr, al

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

que había mandado para observar la situación en al-Andalus. Badr se encontró con dos hombres; Ibn 'Utman e Ibn Jalid, príncipes del ejército omeya en al-Andalus, que estaban preparados para recibirlo, y lo apoyaban de hecho.

La historia cuenta también que Abu al-Sabah luchó al lado de 'Abd al-Rahman contra Yusuf al-Fihri y lo vencieron, pero Abu al-Sabah instó a sus hombres para matar a 'Abd al-Rahman, con el fin de ser él el príncipe de al-Andalus, pero sus hombres lo rechazaron. Y cuando 'Abd al-Rahman se enteró de las intenciones de Abu al-Sabah, decidió vengarse de él y lo mató al cabo de un año. Así pasa en la obra salvo pequeñas diferencias; Abu al-Sabah manda a un hombre para clavar su daga en el pecho de 'Abd al-Rahman y acabar con su vida; otra vez trama conjuras contra él con la ayuda de Amira al-Qusur, que guardaba rencor a 'Abd al-Rahman por no casarse con ella. Así podemos ver la semejanza entre la historia y la obra hasta en los detalles más pequeños, y sobre todo según las fuentes árabes[33].

Taymur ha tomado el personaje histórico y a través de él trata de sugerir la actualidad. Es una ecuación equilibrada, pero se puede decir que la excesiva semejanza entre la obra y la historia resta valor artístico a aquélla, que se convierte en un documento histórico. Otro punto importante que no destaca el autor en su obra, es el de 'Abd al-Rahman como poeta y orador, rasgos estos que no se notan. Además Taymur podía citar algunos versos de 'Abd al-Rahman en la obra para que fuera más expresiva.

Hay también en la obra algunos errores artísticos: resumir en exceso algunos sucesos que no quedan claros, y omitir otros. Al final del segundo acto 'Abd al-Rahman aún luchaba contra los enemigos, encontraba muchas dificultades, y vemos en el tercer acto que ya es príncipe de Córdoba después de haber vencido a los enemigos, pero no sabemos cómo ha ocurrido. Hubiera sido conveniente ir paso a paso para que no hubiera lagunas entre los distintos sucesos de la obra, y para que los actos se sucedieran de manera lógica y comprensible.

Por último, para Taymur, 'Abd al-Rahman es un personaje cumbre en la historia árabe islámica, al que su pueblo necesita en la actualidad. Sin duda 'Abd al-Rahman era un gran líder que cambió la cara de la historia árabe, quizá por su talento personal, quizá porque la historia árabe le utiliza, a él y a otros héroes, para ejecutar sus designios; o quizá por las dos razones a la vez.

Pero el resultado que nos importa es que 'Abd al-Rahman realizó la idea sublime de su tiempo: reunió a los árabes y desafió a dos grandes hombres: Abu Ya'far al-Mansur, el califa abbasí de Bagdad, y Carlomagno.

---

33 Véase por ejemplo: Jalid al-Sufi, *Tarij al-Arab fi-l-Andalus*, ("La historia de los Arabes en al-Andalus"), Mansurat al-Yamia al-Libiyya. Libia, s.d.; 'Ali Adham, *Saqr Quraysh*, (1938, 46 y 98).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Taymur concibió toda esta historia y le atrajo el personaje de 'Abd al-Rahman, porque pensaba que su patria y el mundo árabe estaban necesitados más que nunca de un 'Abd al-Rahman nuevo que los salvara de su largo invierno, de los conflictos y desuniones. Taymur echa de menos un líder fuerte y tirano cuando sea necesario, un presidente o rey árabe que tenga la conciencia viva; pero desgraciadamente Taymur murió sin ver al que esperaba.

5. *Al-Muharriy* "El Bufón" ("El Mamarracho"), Muhammad Al-Magut

Esta obra teatral (Al-Magut, 1981), escrita por el sirio Muhammad al-Magut en 1973, consta de tres actos[34].

El primer acto presenta un grupo teatral ambulante, cuyos miembros son unas personas ajenas al arte, y cuyo único fin es ganar dinero; a pesar de que ellos pretenden servir al pueblo, lo que hacen es deformar los mejores textos teatrales y los grandes personajes de la historia. El grupo es dirigido por un tamborilero semianalfabeto que no representa más que un arte mediocre.

El grupo llega a un barrio popular para representar sus escenas ante el público de un cafetín, la gente del barrio acude a estas representaciones. En el cafetín hay varios clientes, entre ellos está un profesor de lengua árabe cuya única preocupación es corregir los fallos gramaticales de los actores. Este grupo decide representar Otelo, de Shakespeare; un actor intenta representar el personaje de Otelo de una manera vulgar y ridícula, por lo que es llamado desde este momento "al-Muharriy" (El Bufón). Las escenas se desarrollan entre gritos del público y bufonadas de los actores que rematan su actuación acusando a Shakespeare del negro destino de Otelo, tachándolo de "escritor colonialista"; acusa además a Gran Bretaña, América y a la Alianza Atlántica. Después de esta escena empieza el director a buscar otro personaje histórico para representar, y elige a Harun al-Rasid, porque es, según el director, un símbolo de la justicia árabe.

Aparece Harun al-Rachid (el Bufón) comiendo insaciablemente, los guardias aparecen con un hombre que ha puesto una denuncia porque lo maltrataron, Harun al-Rasid ordena que le paguen mil dinares y luego le corten la cabeza, y así termina la jornada de trabajo de aquel día, por lo que llama a las bailarinas para comenzar la juerga.

---

[34] Está traducida al español por Waleed Saleh y Raquel de Dios Mesa. Publicada por el Ayuntamiento de Motril (Granada) en 1992.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Luego, el director elige a Saqr Quraysh (El Sacre), símbolo del heroísmo árabe. Lo representa el mismo Bufón, se cubre la cabeza con un turbante, vestido con un pantalón y después se pone gafas. El Sacre manifiesta su disposición a renunciar a su reino por Carlomagno a cambio de la criada Kahraman, que fue secuestrada por el enemigo.

Algunas personas del público protestan por deformar la historia y representar al Sacre de esta manera; en estos momentos suena el teléfono y se oye la voz del Sacre desde el Más Allá, que protesta por lo que hacen con su figura, el público asustado huye y el Mamarracho se rinde, terminando así el primer acto.

En el segundo acto, la escena nos lleva a la profundidad de la historia, a la época omeya, donde vemos al Bufón delante del Sacre que le reprocha duramente por deformar su imagen ante el público. El Sacre se encuentra entre sus dos amigos, Ubayd Allah y Abu Jalid, que también reprochan al Bufón su actitud, pero éste desvía la conversación para hablarles de los aspectos de la civilización moderna que ellos desconocen, por lo que el Sacre cambia de actitud ante el Bufón cuando se entera de que sus nietos tienen la tecnología y utilizan neveras, lavadoras y muchos aparatos más.

Luego el Sacre decide venir al siglo XX para liberar a los árabes y recuperar Palestina, Sinaí e Iskenderun (Alejandreta). El Bufón es perdonado. Se deduce por la larga conversación entre el Sacre y sus dos amigos, por una parte, y por otra con el Bufón, que condena fuertemente a los gobiernos árabes y sus medios de represión contra el pueblo, y así finaliza este acto.

El acto tercero se desarrolla en una aduana en la frontera de un país árabe de la actualidad, donde el Sacre está detenido; mientras el Bufón le reprocha por no haberle hecho caso cuando le aconsejaba que no abandonara el Más Allá. El director de la aduana está ocupado con una cantante que intenta entrar en el país sin visado. Más tarde empiezan con el Sacre una serie de interrogatorios sobre sus datos personales, su origen, su procedencia y los motivos de su llegada... etc.

Una autoridad importante llega más tarde a esta frontera para negociar con un delegado del Gobierno español sobre el Sacre, ya que el Gobierno español lo considera como un criminal de guerra que había sometido y conquistado a su patria por la fuerza. Al final llegan a un acuerdo que indica que las autoridades árabes tienen que entregar al Sacre al Gobierno español a cambio de una cantidad de productos alimenticios, y baja el telón.

La obra tiene como tema central el problema del poder y la relación entre el gobernante y los gobernados.

Es preciso aludir a la fecha de 1973 en la que fue escrita porque es una época clave en la historia árabe contemporánea, que viene después de pocos años de la derrota

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

árabe de junio de 1967, que causó una herida profunda en la dignidad árabe, y una reacción fuerte del pueblo que se ha reflejado en la vida en general y en las actividades culturales en especial. Por lo tanto algunos escritores han tomado una actitud hacia estos acontecimientos acusando a los gobiernos árabes, y considerándolos como causa fundamental de la derrota por la corrupción de sus regímenes y por la represión en que viven sus pueblos.

Otros escritores acusaron al mismo pueblo, pensando que era la causa de la derrota por ser ignorante, por ser inmaduro y por la falta de una verdadera cultura. Un tercer grupo responsabiliza a las dos partes, pensando que cada una de ellas tiene algo de culpa. Nuestro escritor, Muhammad al-Magut, en su obra, *al-Muharriy*, pertenece a este último grupo, aunque su crítica más dura va dirigida a los regímenes árabes, que son según él la causa fundamental de la desgracia árabe.

Nos representa a los gobiernos como verdugos, como verdaderas instituciones de terrorismo, cuyo único fin es aplastar al pueblo árabe, derrotarlo por dentro despojándolo de su dignidad, orgullo y honor. Así y sólo así pueden someterlo y convertirlo en un seguidor, sin voluntad, que obedece las órdenes sin ningún tipo de protesta. Escuchemos este diálogo que demuestra esta situación.

El Bufón: — *"¡Eh, abuelos! Eramos valientes... valientes, inocentes y aventureros... pero nos han despojado de todo... la valentía... el honor... la dignidad y el orgullo... nos han convertido en conejos.*

El Sacre: — *¿Conejos?*

El Bufón: — *Y cucarachas también.*

El Sacre — *¿Quién, hijo mío? ¿quién os ha convertido en conejos? Habla, no tengas miedo... nosotros somos tus abuelos, no nos temas.*

(El Bufón susurra al oído del Sacre)

El Sacre: — *¿Quién? ¿el terrorismo?*

(El Bufón repite el susurro de nuevo)

El Sacre: — *¿Quién? ¿las fuerzas de seguridad? ¿qué significa esto?*

El Bufón (susurra por tercera vez): — *La policía.*

El Sacre (se ríe en alto): — *La policía.*

(Se ríen los demás repitiendo la palabra con ironía)

El Bufón: — *¡Ea!... no os riáis, abuelos míos, vosotros no los conocéis.*

El Sacre: — *¿Cómo que no los conocemos? ¿no son aquellos sencillos hombres que llevan porras y persiguen a los ladrones y vagabundos?*

El Bufón: — *Sí... pero ahora lo persiguen todo... han evolucionado, abuelos míos... y han hecho del terrorismo un arte independiente como la escultura... la música... Si el mismo Antar llegara y cayera entre sus manos se rendiría y lo derrotaría..."*

(Al-Magut, 1981, 569-570)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Y como el Sacre no cree en las palabras del Bufón según las que el hombre árabe llegó a ser cobarde y humillado, después de haber sido de los más valientes, el Bufón propone al Sacre que le dé el caballero más valiente que tenga para demostrarle cómo pueden derrotarle. Un caballero gigante, armado con sable y alfanje llamado Dahham se entrega voluntariamente al Bufón y éste empieza a ejercer la tarea de policía ayudado por algunos hombres fuertes que le dan patadas y golpes por todos los lados, dirigiéndole varias acusaciones, sin ninguna prueba, ser espía de los enemigos, conjurado, indiferente...

Más tarde el Bufón utiliza contra él medios muy violentos bien conocidos por las Fuerzas de Seguridad árabes como el fuelle. Y al final Dahham firma un papel reconociendo todas las acusaciones que se le han dirigido y queda rendido y humillado. Así el Sacre ve una muestra de la violencia de las autoridades hacia los ciudadanos:

"El Bufón: — *...Sólo una muestra, señor mío, de lo que hemos sufrido y seguimos sufriendo, nosotros, tus nietos, desde hace siglos.*

El Sacre (Como si estuviera preguntando a las paredes): — *¿No tenéis dignidad?*

El Bufón: — *Tenemos... pero está prohibida... como la droga.*

El Sacre (escupe): — *¿No hay una gota de sangre árabe?*

El Bufón: — *Ni árabe ni ajena. Toda nuestra sangre ha fluido sobre los garrotes de la policía. Si no todas las personas han sufrido esto, podemos decir que cada familia ha tenido un miembro de ella que ha pasado por esto que has visto abuelo mío, el hijo mayor o el pequeño, la madre, el abuelo o la abuela. Miles de bigotes fueron arrancados de raíz y arrojados a la basura. Miles de barbas sagradas fueron posadas en el suelo... hasta los pájaros en el cielo ya no pueden distinguir entre las ramas y las puntas de las espadas.*

El Sacre (con compasión profunda): — *¡Vaya por Dios, por los pobrecitos nietos!*

El Bufón: — *Nos han convertido en cien millones de ratones delante de una trampa grande que se extiende desde la época preislámica hasta el siglo XX, bajo el nombre de Palestina.*

El Sacre (a punto de llorar): — *¡Vaya por Dios por los pobrecitos nietos!*

El Bufón: — *Somos hombres sólo en el carné, mientras por dentro, en lo más profundo, no somos más que ratones... cucarachas. (Arroja al suelo su carné de identidad)."*

(Al-Magut, 1981, 579-580)

Por otra parte el autor critica con dureza al pueblo árabe, al que califica de vacío, que se entusiasma por los lemas brillantes y tontos, que no tiene una postura clara, que se deja dominar fácilmente por los líderes, y es como dice el poeta Ahmad Shawqi:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Ya lahu min bubbagain 'aqluhu fi udunayhi
"¡Oh, del pueblo que es como un papagayo que tiene el juicio en los oídos!"

Tal vez sea exagerado representar al pueblo de esta manera, sometido hasta las orejas, humillado y rendido. La realidad del pueblo árabe, esté como esté, sometido y aguantando la injusticia, pero hasta un límite, porque los levantamientos, son pruebas de que este pueblo es paciente pero no está muerto, y podemos decir que hay debajo de las cenizas brasas ardientes,y este pueblo conseguirá la libertad y acabará con los regímenes tiranos y castigará a los líderes injustos. Por tanto, estas imágenes que nos presenta el autor, aunque existen en el mundo árabe, no son absolutas:

El Bufón: — *"Esto es tu pueblo, ¡eh Sacre! (Se enfoca una luz azul hacia donde señala). En un rincón vacío aparece una persona miserable de las masas del presidente, llevando una hogaza de pan, va pegado a la pared.*

Persona primera: — *Andar junto a las paredes y pedir a Dios protección. (Desaparece y aparece otra persona llevando una cesta).*

Persona segunda: — *Al que se case con mi madre le llamaré tío.*

Persona tercera: — *No duermas entre las tumbas para no tener sueños desagradables.*

Persona cuarta: — *El ojo no resiste la lanza.*

El Bufón (la luz desaparece con la desaparición de las personas): — *Éste es tu pueblo. Aquellos son tus nietos, Sacre.*

El Sacre: — *Ni mis ojos ni mis oídos lo pueden creer.*

Abu Jalid: — *Imposible... imposible... el árabe es el hombre más valiente de toda la historia.*

El Bufón: — *Eramos valientes, abuelos míos... valientes, inocentes y aventureros... pero nos despojaron de todo... el honor... la valentía... la dignidad y el orgullo... nos han convertido en conejos..."*

(Al-Magut, 1981, 568-569)

En todo caso no podemos negar el heroísmo y la valentía de miles de ciudadanos árabes que se enfrentaron a los tiranos gobernantes para decir la verdad y pagar con su vida como precio, y tampoco se puede negar que las cárceles árabes estén llenas de presos cuya dignidad les impide someterse.

Los intelectuales tampoco se salvan de la crítica del autor, representados por el profesor de lengua árabe que no entiende de la cultura, sino que se preocupa de las cosas superficiales, y no hace más que corregir las faltas gramaticales que cometen los actores.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Además la obra no carece de crítica a los autores y escritores cuyas obras, según el autor, no contienen más que conversaciones sobre la pérdida y la ruina, y no dicen más que mentiras y falsedades. Así lo vemos en este diálogo entre el Bufón y el Sacre:

— *"Señor mío... yo no soy más que un actor sencillo, repito lo que me dicen.*
— *¿Como el papagayo?*
— *Sí, como el papagayo.*
— *¿Quién es el responsable de estas mentiras y falsedades?*
— *Los autores, los escritores.*
— *¿Los escritores ? ¿quiénes son los escritores? ¿a qué tribu pertenecen?*
— *Yo qué sé, ¡que Dios no te haga verlos! Son jóvenes que se dejan crecer la barba y las patillas, y hablan en los cafés sobre la perdición y la ruina..."*

(Al-Magut, 1981, 544)

El autor utiliza varios recursos para remarcar la ironía y la crítica y destaca la gran diferencia que hay entre el dicho y el hecho de los personajes; como es el caso de Harun al-Rachid en el primer acto, al que presenta el director del grupo como símbolo de la justicia árabe, mientras que es una persona ávida, licenciosa y tirana.

Otro recurso para conseguir la ironía es jugar con las palabras:

"El tamborilero: — Representará el papel de Otelo un actor joven, que saltó a la fama y llegó a ser durante meses una de las estrellas más brillantes del teatro.
(Éste salta por entre los montones de prendas que lleva el carro y saluda al público).
En cuanto a Desdémona su papel lo hace una actriz genial que mamó el arte desde su infancia.
(Salta una actriz que lleva en la boca un chupete y saluda al público).»

(Al-Magut, 1981, 507)

Respecto a los personajes y hechos históricos, el autor traslada al personaje del Sacre del pasado al presente para desempeñar el protagonismo en la obra, pero se observa que el autor se burla de la historia y sus personajes, por lo que fue criticado por algunos estudiosos que no admiten que se trate la historia de esta manera, sino que hay que respetarla y sus personajes son sagrados.

La burla consiste en que el Bufón engaña fácilmente al Sacre y a sus hombres, hablándoles del avance tecnológico, que no es más que un atraso y una equivocación porque la importación de electrodomésticos, prendas de vestir, perfumes... no son más

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

que un signo de sujeción a los países exportadores, y es un error considerarlo como un aspecto de progreso.

Además el autor cree firmemente que un héroe histórico no puede salvar la nación árabe de su desgracia, sino que tiene que surgir del presente, por lo tanto rechaza refugiarse en la historia. Cree que es necesario un héroe actual que nazca dentro del conflicto, que viva las circunstancias actuales y las comprenda para poder enfrentarse después con los verdaderos enemigos: "La inutilidad del héroe trasladado de la historia al presente para salvarlo de su corrupción, y que este héroe que fue vencido por las circunstancias del presente, no es más que una prueba de que no nos salvan los antepasados, y esto justifica la burla del autor hacia la historia y su héroe..." (Mahbak, 1986, 225).

Entonces puede decirse que Muhammad al-Magut toma una postura nueva y especial frente a la historia, burlándose de ella y utilizándola para criticar el presente, descubriendo la falsedad que la caracteriza, empleando comparaciones entre el pasado y el presente.

Creemos que es oportuno citar las palabras del arabista Pedro Martínez Montávez sobre la obra, pues dice: "El "rebelde" e inconformista Muhammad al-Magut da a conocer su *al-Muharriy*, "El Bufón", -"El Mamarracho" si se quiere que es otro tratamiento a modo de "contra figura", y en el que, a través de lo bufonesco, se hace sencillamente una crítica feroz de la realidad árabe de hoy y de algunos de sus más acrisolados comportamientos y representantes.

El ritmo cinematográfico, la burla, los bruscos saltos en el tiempo y los personajes máscara, sirven para subrayar el contraste tremendo entre el pasado y el presente, y curiosamente, también, el mantenimiento de "vicios" seculares, atávicos engaños. No es precisamente pieza de distracción, como aparenta, sino que, burla burlando, hiere y desgarra como pocas.

Y en todo ese promíscuo marco de herida y de desgarro, el Abderrahman polifacético de Magut resulta pieza insustituible. Texto a leer despacio y a meditar, sin duda alguna, para extraer todas sus alusiones y significados." (Martínez Montávez, Inédito).

Es digno mencionar que esta obra fue inspirada y modificada por el escritor argelino Zayyani Sarif 'Ayyad, bajo el título *Qalu... al-Arab qalu*, "Dijeron los árabes, dijeron".

"La peculiaridad de esta obra es que intenta salir del marco de las escenas influidas por la experiencia teatral europea, intentando también inventar un estilo particular, por esto el autor se ha apoyado en el estilo del narrador, *"al-rawi"*, proporcionándole ambientes folklóricos regionales..." (Al-Ra'i, 1988, 143).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

6. *Amira Al-Andalus* ("La Princesa de Al-Andalus"), Ahmad Shawqi

Amira al-Andalus (Shawqi, 1982) es una obra teatral en prosa, escrita por el poeta Ahmad Shawqi, que se inspiró en la última etapa de la historia de la familia real de los Banu 'Abbad, concretamente del último rey al-Mu'tamid.

Al-Mu'tamid b. 'Abbad (1040-1095) es el tercer y último rey de dicha familia en Sevilla. Subió al poder en 1068, sucediendo a su padre al-Mu'tadid. Durante su reinado aumentaron los ataques de los cristianos, dirigidos por Alfonso VI contra el reino árabe. Al-Mu'tamid tuvo que pedir ayuda a Yusuf b. Tasfin, príncipe de los almorávides en el norte de Africa, y éste le ayudó, pero con la ambición de incorporar al-Andalus a su reino. Efectivamente, Yusuf invadió al-Andalus; el rey al-Mu'tamid cayó prisionero en sus manos, desterrándolo a Agmat, al sur de Marrakesh, donde pasó el resto de su vida en una prisión, hasta su muerte. Al-Mu'tamid era un poeta hábil y sutil en sus sentimientos. (Adham, s.d.)

El triste fin de un rey y poeta sensible lleva a Ahmad Shawqi a tratar este tema y escribir su obra. Pero el personaje central de su obra no es al-Mu'tamid, sino su joven hija, "la princesa de al-Andalus", Butayna, una muchacha conocida por sus virtudes, valentía, inteligencia y un gran amor por la literatura y la ciencia.

En el acto primero, Butayna está en Sevilla, sede del reino de su padre, después de su visita a Córdoba, recién incorporada al reino. Se encuentra con algunos trabajadores de la corte, les habla de su viaje a Córdoba. Llega el juez Ibn Adham que lleva un mensaje de Sir b. Abi Bakr, comandante del ejército de Yusuf b. Tasfin, para el rey al-Mu'tamid. El mensaje anuncia el deseo del citado comandante de casarse con Butayna. Cuando el rey y el juez le hablan del asunto, ella rehúsa porque el comandante está casado.

Butayna habla con su padre sobre el viaje a Córdoba y su encuentro con un joven en el mercado de los libros, el cual compra en una subasta un libro. A Butayna le cayó bien aquel muchacho, pero no se llegaron a conocer.

El rey se encuentra con algunos compañeros y comensales y pide a los soldados que le traigan al judío Ibn Salib, enviado personal del rey Alfonso para llevarle las parias que debían pagar anualmente.

Este judío rechaza el dinero diciendo que era poco e insulta al rey al-Mu'tamid, el cual manda que lo ahorquen. Llega la delegación de los cristianos, y al-Mu'tamid les enseña el cadáver del judío y les pide que informen a su rey Alfonso de este hecho.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Después el rey y el bufón Miqlas salen para dar una vuelta por el río en una barca; su barca choca con otra que conducía un joven, pero al final descubre que aquel joven es su hija Butayna vestida con ropa masculina.

En el acto segundo, dos literatos: Ibn Hayyun y Abu al-Qasim, hablan del rey. Ibn Hayyum se queja porque el rey se había casado con su amada hacía veinte años; Abu al-Qasim justifica el comportamiento del rey porque desconocía la relación que existía entre los dos.

Hariz es un héroe de al-Andalus que cautiva al hermano del rey cristiano y decide soltarlo con la condición de que levanten el sitio de un bastión árabe.

Viene al-Baz, que es un gran ladrón, finge ser vendedor de dulces y vende a Hariz dulces narcotizados; éste se duerme y al-Baz le roba todo lo que lleva.

En el acto tercero Abu al-Hasan, uno de los grandes comerciantes de Sevilla, quiere vender su casa porque perdió todos sus bienes debido al hundimiento de sus barcos en el mar. Ibn Hayyun finge ser comprador de la casa, pero su propósito es salvar al comerciante de su crisis; le da un collar de perlas y desaparece sin recibir las llaves. Se va a jugar una partida de ajedrez con Hassun, el hijo del comerciante, ya que son amigos. Butayna llega vestida con ropa masculina a casa del comerciante para comprarla, acompañada de Lu'lu y Yawhar, dos chambelanes de la corte. El comerciante los recibe y los conduce a donde está su hijo Hassun. Butayna se sorprende al verlo porque es el mismo joven de Córdoba que compró el libro; se reconocen entonces.

Después de charlar, Hassun le cuenta la batalla que tuvo lugar en Córdoba en la que él participó apoyando al príncipe al-Zafir, hermano de Butayna, que murió en dicha batalla. Hassun ignora la relación entre Butayna, que viste de chico, y el príncipe muerto, su hermano. Pero Butayna se desmaya después de escuchar el relato de Hassun. Cae el pañuelo de la cabeza de Butayna y se descubre el secreto, enterándose Hassun al final de que es la hija del rey.

En el acto cuarto Butayna y su abuela, al-'Abbadiyya, hablan de Hassun y su amor por Butayna, cuando entra el rey triste y nervioso por los ataques de los cristianos y las ambiciones de Yusuf b. Tasfin, ya que ambos quieren acabar con su reino.

Entra Ibn Hayyun y aconseja al rey para que encarcele a su huesped, Yusuf b. Tasfin, hasta que salga todo su ejército de al-Andalus, y le haga jurar que nunca volverá a poner los pies en al-Andalus. Pero la madre del rey se lo reprocha y considera este hecho como una traición al huésped. Sin embargo, sucede todo lo contrario, es el huésped el que traiciona, provocando a su ejército contra al-Mu'tamid, el cual lucha hasta caer en las manos del ejército de Ben Tasfin.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En el acto quinto Ibn Tasfin se apodera de Sevilla y manda a al-Mu'tamid y a su familia desterrados a Agmat. Un comandante magrebí cautiva a Butayna, que cae enferma, y la vende al comerciante Abu al-Hasan, que la lleva a su casa donde encuentra a su amado Hassun. Este le pide que se case con él, pero Butayna rechaza casarse lejos de sus padres y su familia; por esto deciden viajar a Agmat, Marrakesh, donde se encuentra la familia para celebrar la boda. En la prisión se reúnen todos. Su familia se alegra por la vuelta de Butayna a su seno. Los padres aceptan los esponsales. Ibn Hayyun avisa a al-Mu'tamid de que Ibn Tasfin ha aceptado que abandone la prisión y viva en una casa en la ciudad, y así finaliza el autor su obra.

La primera reflexión que podemos tener sobre la obra es la de observar un cuento fantástico e imaginario que creó Shawqi y lo puso al lado de los sucesos históricos que se conocen sobre el rey al-Mu'tamid, al que Shawqi respetó. Este cuento es el amor entre Butayna, la hija de al-Mu'tamid, y Hassum, el hijo del comerciante.

Este cuento, según el crítico egipcio Muhammad Mandur, "no pudo Shawqi vincularlo a la tragedia principal de la obra, y parece un cuento artificial creado por Shawqi pensando que cualquier obra teatral, para que tenga éxito, debe contener un cuento de amor; además, parece que el autor quiso aliviar el efecto de la tragedia".(Mandur, 1970, 103).

Shawqi en este caso no mantuvo la tragedia histórica, la gran tragedia que sufrió al-Mu'tamid y su familia en su prisión, lejos de su reino, al-Andalus.

De hecho "esta tragedia se convierte en una comedia artificial por inventar un cuento fantástico del casamiento de su hija con Hassun en la prisión". (Mandur, 1970, 104).

También añade otro elemento alegre y cómico al final de la obra que se opone a las crónicas históricas. Por la intervención del literato Ibn Hayyun, Yusuf b. Tasfin ordena salir a al-Mu'tamid de su prisión para que viva en una casa nueva en la ciudad. Las crónicas cuentan que Ibn Tasfin no hizo caso a los lamentos y ruegos que mandaba al-Mu'tamid desde su prisión, en la que estuvo hasta su muerte.

Evidentemente, cada escritor tiene derecho a crear algunos sucesos y personajes y mezclarlos con los sucesos y personajes históricos, ya que el artista no es historiador. Pero el primer propósito de cualquier autor que toma el marco histórico debe ser "expresar cuestiones y juicios actuales y avivar algunos sucesos del pasado que tienen rasgos contemporáneos que destacan la moral y provocan el cambio social". (Gunaymi, 1957, 90-91).

Shawqi vivió una época de crisis, su país y el mundo árabe estaban colonizados. Los colonizadores y los gobernantes reprimían los nacionalismos, y por todos estos

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

motivos Shawqi eligió para su obra una época de la historia muy conflictiva para encontrar algunos rasgos comunes entre el pasado y la actualidad.

Respecto a los personajes de la obra, el autor los forma con bastante perfección, sobre todo los personajes centrales.

Butayna es una muchacha virtuosa y valiente, tiene una personalidad fuerte e inteligencia aguda. Adivina los acontecimientos con antelación y justifica su conducta con mucha prudencia. Cuando el juez Ibn Adham le habla del comandante Sir b. Abi Bakr y su deseo de casarse con ella, Butayna lo rechaza porque Sir está casado, y cuando el juez le dice que los intereses del reino van en ello, dice Butayna:

> — *"Estamos en desacuerdo en nuestros juicios, tú crees que al-Andalus no se pone de pie si el Sultán, "Ibn Tasfin", no le echa una mano, y yo pienso que es la mano del lobo extendida al cordero, y tú, señor juez, estás desesperado por al-Andalus, mientras que yo estoy llena de ilusión y esperanza; quizá mi padre tenga la oportunidad de unir los pueblos y atacar a los enemigos y paralizarlos durante largos años. Tú sabes que la historia de al-Andalus está llena de sorpresas alegres de este tipo".*
>
> (Shawqi, 1982, 20)

Aparte de esto, Butayna está muy segura de sí misma y de su conducta, ama la libertad, rechaza las trabas aunque sean de oro. Le molestan los controles de la abuela y sus preguntas. Se compara con el papagayo que tuvo la abuela y murió; no le había quitado sus plumas para dejarle volar, pero le había puesto una anilla de oro en su pata que le impedía tener plena libertad; así era Butayna también según sus propias palabras:

> — *"Quiero decirte, abuela, que mi situación es parecida a la del difunto Nadir, el papagayo, me habéis acorralado sirviéndote de Lu'lu, Yawhar y Miqlas, y con mucha vigilancia, y al final decís que estoy libre y hago lo que quiero".*
>
> (Shawqi, 1982, 72)

El personaje de al-Mu'tamid también está bien perfilado. Es un hombre bondadoso, fuerte, humilde y generoso que rechaza todo tipo de traición. Es un personaje con muchos rasgos trágicos y conflictivos que le llevaron a ser el personaje central alrededor del cual giran otros muchos personajes y sucesos. Es prudente con los que sobrepasan los límites, puede castigarlos pero se conforma con reprenderlos. Dice a Miqlas después de un encontronazo:

> — *"¡Por Dios! — ¡qué amarga y dulce es tu lengua!, es igual que el bisturí de un médico hábil, que reúne la amargura de cortar y la dulzura de curar".*
>
> (Shawqi, 1982, 26)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Conocido también por su paciencia, cuando los soldados de Ibn Tasfin lo atacan, Lu'lu le incita a huir, pero él le contesta rabiosamente:

— *"Me convocas, oh joven, a huir. Nunca, nunca. El león no huye y no teme la muerte".*

(Shawqi, 1982, 85)

Así que, al-Mu'tamid soportó su destino, fue paciente y fuerte como una montaña.

La gran falta que cometió el autor, a nuestro juicio, es no incluir la poesía de este rey en la obra, ya que toda su vida fue poesía; cualquier ocasión le servía para hacer un poema; la poesía era para él como un río caudaloso. No dejaba ninguna experiencia, fuera cual fuera su importancia, sin verterla en un molde de poesía.

Otro personaje de la obra es Ibn Hayyum, el literato de al-Andalus. El autor lo representa cargado con sentimiento y fidelidad, honor y humanidad, que no vacila en tender su mano a cualquiera que lo necesite. Ayudaba y aconsejaba a los demás sin pensar en intereses personales.

Él aconsejó al rey al-Mu'tamid para que tuviera cuidado con Ibn Tasfin. También fue él quien salvó al comerciante Abu al-Hasan de su crisis económica y, por último, intervino para liberar a al-Mu'tamid de su prisión, y dividió todo lo que poseía entre al-Mu'tamid, Butayna y su novio, y el comerciante Abu al-Hasan. Todos los caracteres de Ibn Hayyun son positivos, cosa que el autor destaca. Es una misión moral que lleva la obra, aparte de otras misiones.

Otro personaje que trató cuidadosamente en la obra es el bufón de las cortes, Miqlas, ya que "Shawqi tiene el gusto de crear un personaje hábil y con buen corazón". (Landau, 1972, 227).

Es simpático, crea el ambiente lúdico que necesitan los reyes normalmente para divertirse. Cuando sale con el rey para dar una vuelta por el río le pone una condición, y es que sólo él tiene que remar; cuando el rey le pregunta el motivo, dice:

— *"Está claro! Las olas están locas, la borrachera está loca, la barca es una madera que no tiene cerebro, también está loca y tú eres un sultán y cada sultán es un loco, así que tengo que proteger mi vida de cuatro locos".*

(Shawqi, 1982, 38)

En cuanto a las condiciones artísticas, Shawqi empleó el elemento sorpresa para enriquecer los sucesos y la acción principal. Muchos acontecimientos imprevistos sucedieron a lo largo de la obra, por ejemplo: el barco del rey choca con otro de un jo-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

ven a quien descubren como Butayna, su hija; otra sorpresa es la de Ibn Hayyun, fingiendo y vestido de magrebí, que compra la casa del comerciante, le da un collar de perlas y desaparece, porque su fin es salvarle. Se puede considerar como sorpresa el robo de Hariz, el héroe de al-Andalus, por el ladrón al-Baz, que le vende dulces narcotizados que le hacen dormir.

Por otro lado, se pueden observar algunos fallos artísticos en la obra, como hechos que carecen de lógica y sucesión, por ejemplo: en el acto primero Butayna se encuentra con un joven por casualidad en Córdoba en el mercado de los libros, los dos toman parte en la subasta de un libro, después se marchan sin conocerse. Pero en el acto tercero vemos que Butayna, acompañada por Lu'lu' y Yawhar, llega a la casa de aquel joven, hijo del comerciante, sin ninguna lógica, no es más que una casualidad rara y artificial.

La debilitación del conflicto resta importancia dramática a la obra, ya que no ocurren sucesos que provoquen emociones fuertes.

Sin duda existe un conflicto entre al-Mu'tamid y sus enemigos, pero resulta débil e insignificante. Este conflicto está dividido en dos partes: por un lado con Alfonso VI, el rey cristiano, y por otro con Ibn Tasfin, emir del Norte de Africa. Aunque este conflicto se fortalece después del destierro de al-Mu'tamid cuando se oyen sus quejidos y lamentos, sus sufrimientos en prisión y los de su familia, maltratada injustamente. Este conflicto aumenta al saber que el rey no merecía este trato.

La obra está llena de acciones secundarias que restan valor e importancia a la acción principal. Quizá sea ésta la causa de que Landau considere esta obra una novela histórica más que una obra teatral, dice: "La trama de la obra es excitante a pesar de tantas acciones enredosas. La obra es más una novela histórica que una obra teatral tanto por la vasta cantidad de sucesos como por la manera de tratarla y representarla." (Landau, 1972, 227).

El lenguaje utilizado en la obra es una prosa elocuente. Esta es la única obra teatral del autor escrita en prosa. El crítico Muhammad Mandur piensa que "la poesía hubiera sido más adecuada para expresarse en esta obra.porque se trata de un poeta y rey, al-Mu'tamid, el último de los reyes taifas en Sevilla". (Mandur, 1970, 102).

Y según el mismo crítico, Shawqi es distinto en su estilo en esta obra en comparación con su prosa conocida en otros libros suyos, ya que su prosa aquí es más escueta y abandona el ritmo en ella.

A pesar del mérito de revivir una época histórica, en esta obra podemos observar un mensaje que el autor intentó transmitir, que es la gravedad de las faltas políticas cometidas por las autoridades y reyes, que fueron causa de la desaparición de algunos reinos y de llevar a los reyes a un negro destino.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Un verso de al-Mutanabbi, poeta 'abbasi, expresa adecuadamente la intención de Shawqi y la situación del rey al-Mu'tamid:

Wa-man yay'ali al-dirgama bazan li-saydihi tasayyadahu al-dirgamu fima tasayyada
"Quien hace del león su halcón de caza, termina cazado con otras presas".

Por último se puede decir que Shawqi tocó el arte dramático muy por encima, superficialmente, y no cumplió las condiciones de este arte, ni creó una obra dramática de importancia que pudiera resistir la crítica.

Sin embargo, Shawqi acertó al elegir el personaje de al-Mu'tamid como eje de la obra. Es cierto que al-Mu'tamid no era gran gobernante pero fue, sin duda, un gran hombre por su rica personalidad, su talento, las circunstancias en que vivió y el fin trágico y triste de su vida en una prisión.

Su poesía es de gran valor literario; sus lamentos y quejas de la prisión y sus caracteres atraen a los autores, historiadores e investigadores interesados en estudiar su época y su vida. Vivió riesgos y desastres y finalizó su vida cruelmente a pesar de que no se lo merecía. Sí, tuvo sus errores políticos, pero le compensa la cultura, la bondad y la valentía que tuvo.

"Las crónicas sobre al-Mu'tamid, sus caracteres, su desgracia y su poesía quedarán como un marco de preocupación para los investigadores e historiadores". (Adham, s.d., 340).

Quizá sea el verso del poeta Muhammad b. Ganim sobre los Banu 'Abbad el más expresivo en este caso:

Wa-mina al-garibi gurubu samsin fi al-tarà wa-diya'uha baqin 'alà al-afaqi.
"Es extraño que se ponga el sol en la tierra, y su luz quede en los horizontes".

7. *Ma'sat Al-Mu'tamid* ("La tragedia de Al-Mu'tamid"), Hasan Muhammad Al-Turaybiq

El poeta marroquí Hasan al-Turaybiq escribió su obra teatral (Al-Turaybiq, s.d.) sobre el último rey de Sevilla al-Mu'tamid y su desgracia con Yusuf b. Tasfin, emir del Magreb.

La obra se divide en tres actos, y cada acto consta de cuatro escenas.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En la primera escena del primer acto aparece al-Mu'tamid con al-Mu'tasim b. Sumadih, príncipe de Almería, 'Abd Allah b. Hubus, otro rey de los taifas, y 'Umar b. al-Aftas, príncipe de Badajoz. Todos ellos están en el palacio de este último conversando y pensando en la llegada de Yusuf b. Tasfin, al que esperan para que les ayude a defender al-Andalus y echar a "los francos". Al principio parece que algunos de los reunidos no están de acuerdo con la intervención de Yusuf porque prefieren firmar un pacto con los enemigos, pero en concreto al-Mu'tamid defiende la idea de esta intervención, y al final de la escena todos están convencidos.

En la segunda escena llegan noticias de la llegada de Yusuf al lugar donde se encuentran reunidos.

En la tercera, entra Yusuf acompañado de su hijo al-Mu'izz, su escribano 'Abd al-Rahman y el comandante de su ejército, Sayr. Les reciben afectuosamente y celebran una fiesta en la cual actúan algunas cantoras. Luego llega un enviado del rey Alfonso de Castilla que les entrega un mensaje oral de su rey, pero al final deciden combatir y salen los ejércitos para luchar.

En la cuarta escena entra I'timad, esposa de al-Mu'tamid, que manifiesta su inquietud por su marido, y está acompañada por dos criadas suyas, Armanda y Qamra.

El acto segundo muestra la situación después de la batalla de Zalaca. Se encuentra Yusuf con Abu-l-Qasim al-Huzayni, visir de al-Mu'tamid y el cadí Ahmad b. Al-Yahhaf al-Mu'afari. Los dos últimos incitan a Yusuf para que acabe con los reyes de al-Andalus, y designe otros de mejor conducta, que sean partidarios suyos. Yusuf al principio no está de acuerdo con sus opiniones, pero entra en escena Sayr, el comandante de Yusuf, que es de la misma opinión, y por fin convencen a Yusuf. Luego llega Sumadih, que denuncia la conducta de al-Mu'tamid y pide a Yusuf que lo cambie. Llegan noticias de la muerte del hijo de Yusuf, al-Mu'izz, en una batalla, y al final Yusuf ordena a su comandante que lleve a cabo la decisión del pueblo, es decir, que destituya a al-Mu'tamid.

El tercer acto trata de la situación de al-Mu'tamid en la prisión de los almorávides en Agmat. Se encuentra con él un poeta andalusí, Ibn al-Labbana. El médico de Yusuf, llamado Ibn Zuhr, visita a al-Mu'tamid en la prisión y le propone intervenir en su caso para que Yusuf lo libere, y termina la obra entre suspiros y quejas de al-Mu'tamid.

Los personajes en su mayoría son históricos; poetas, caudillos y reyes, y los dos principales protagonistas son al-Mu'tamid, nombre que da título a la obra, y Yusuf b. Tasfin, emir de los almorávides que acaba con el reino del primero.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Respecto a al-Mu'tamid, el autor lo caracteriza como un hombre sincero, formal, y que intenta de veras salvar al-Andalus de los riesgos de los enemigos, y por este motivo pide ayuda a Yusuf:

— *"Mi patria se encuentra en un apuro que no acaba a no ser con la voluntad de sus jóvenes y viejos. No me aterroriza más que la sumisión, ¿acaso acaban los rencores por completo?*

Está clara la discrepancia, ya que cada ciudad tiene un emir (pausa). El héroe de los beréberes es como candil de Dios en el altar (hornacina)".

(Al-Turaybiq, s.d., 15)

Y después, cuando ya se encuentra presa de sus suspiros detrás de los barrotes de la cárcel, rumiando sus recuerdos, lo vemos paciente y firme. Dice a su amigo, el poeta Ibn al-Labbana:

— *"No, juro por Dios seguir como ves, aunque me desespera no me rindo...*

Si paso un mes en esta cárcel, pienso que son años los que han pasado. Si mi gloria ha acabado, es porque he tenido una desgracia, y en la desgracia se adquiere la voluntad".

(Al-Turaybiq, s.d., 69)

En cuanto a Yusuf, el autor lo dibuja como un emir justo, que no quiere en principio acabar con los reyes de los Taifas, pensando que esta intervención es injusta para el pueblo de al-Andalus. Dice Yusuf:

— *"¡Oh Huzayni! (quieres que yo engañe a un pueblo, y que haga de los líderes, esclavos?*

Mañana dirán que Yusuf no era justo y que no respetó la promesa, sino que traicionó a sus hermanos".

(Al-Turaybiq, s.d., 36-37)

Pero después de la insistencia de los alfaquíes y los caudillos, está convencido, e incluso piensa que tal intervención es una obligación para salvar a al-Andalus y al Islam:

— *"Prestaremos nuestro esfuerzo para acabar con el mal y lucharemos juntos para acabar con la injusticia.*

Lucharemos para unir la patria y su gente y castigaremos a los impíos. Tú, Sayr, te quedarás aquí un año, para corregir siempre con la espada cualquier maldad".

(Al-Turaybiq, s.d., 42)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El autor introduce otros elementos para demostrar la corrupción de los Taifas, que son las fiestas y las canciones, que Yusuf rechazaba por su religiosidad, ya que algunas muchachas cantan unos versos de Ibn Zaydun cuando celebran su llegada, y los versos dicen:

— *"¡Oh gacela!, has reunido varios tipos de belleza. Te apoderas de mi alma, igual si estás cerca que si estás lejos.*

Con tu amor me divierto y por él me someto. ¡Oh deseo del enamorado! ayúdame, ya estoy a punto de morir".

(Al-Turaybiq, s.d., 25-26)

Además utiliza algunos versos propios de al-Mu'tamid, y en especial el famoso poema que compuso en la cárcel:

— *"Cuando las lágrimas se contienen, y el corazón partido se despierta; cuando se ignoran las preocupaciones, porque el más grave asunto las supera, dicen: la rendición es la política a seguir ríndete a ellos. Pero para mi boca, el dulce sabor de la rendición, es puro veneno...".*

(Al-Turaybiq, s.d., 56)[35].

Lo que llama la atención en esta obra es que es de pésima calidad en todos los aspectos; la técnica, el estilo, el lenguaje y por la abundancia de contradicciones, por ejemplo: cuando al-Mu'tamid se encuentra en la prisión, le visita Ibn Zuhr, el médico de Yusuf, que quiere intervenir para salvarle, mientras éste lo rechaza; escuchemos este diálogo entre ambos:

— *"¿Te complace que tu amigo, el médico, interceda para salvarte?¿ante quién será? (ante quién no será? ¿inútil cualquier mediación? - ante el rey.¿vuestro rey? (ante quién me traicionó?".*

(Al-Turaybiq, s.d., 59)

Ésta es la postura de al-Mu'tamid; en cambio, en la siguiente página, tiene una postura totalmente diferente a ésta, insistiendo en su petición de que intervenga Ibn Zuhr para que Yusuf le ponga en libertad:

— *"¡Hijo de gloria!, menciona mis virtudes ante Yusuf, (qué he hecho para que me encarcele con mis seres queridos y mis amigos?".*

(Al-Turaybiq, s.d., 60)

---

[35] La traducción es del libro *Al-Mu'tamid Ibn 'Abbad*, poesías, Antología bilingüe, por María Jesús Rubiera Mata. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1987, pág. 59.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La obra está escrita en verso, pero es una poesía de muy baja calidad, en todos los sentidos: el lenguaje, el estilo, las rimas y el ritmo. Los versos llegan a veces a ser un habla insípida. He aquí algunos ejemplos: al-Mu'tamid dice en su prisión (pág. 71): *¡Aya mawtu!... nafsi mallati al-'aysa wa-l-hayata fi al-siyni masfudan ¿fahal lam ya-sil dawri?*. Cuya traducción es: "¡Oh muerte! mi alma se ha aburrido de la vida encadenada en la prisión, ¿acaso no ha llegado mi turno?". Este verso no merece más comentario. Y en otra ocasión al-Mu'tamid dice (pág. 71):

Sayanhaddu hada al-hukmu hatman li-annahu *'alà al-zulmi mabniyyun wa-laysa 'alà al-'adli.*

Cuya traducción es: "Este gobierno se va a derrumbar, porque está establecido sobre la injusticia, no sobre la justicia".

En el segundo hemistiquio del verso hay una repetición innecesaria, porque está claro que, si no está establecido sobre la justicia será al contrario, pero como el autor quiere cumplir su verso para rimar con los otros, entonces pone lo que sea para realizar este cumplimiento.

En resumen, esta obra no cumple las más mínimas condiciones artísticas ni dramáticas. El escritor marroquí 'Abd Allah Kannun escribe en el prólogo: "Quizá el teatro marroquí esperaba quien llenara este vacío (hueco) que sentían los amantes del teatro, precisamente en este tema, desde que fracasó la obra de Shawqi, *Amira al-Andalus* (La princesa de al-Andalus), cuando se presentó en Marrakesh, y llega entonces el poeta Hasan al-Turaybiq con su obra poética, de la que espera éxito y triunfo". (Al-Turaybiq, s.d., 7-8).

Y si 'Abd Allah Kannun manifiesta que la obra de Shawqi fracasó, podemos decir que a Shawqi le precede al menos la buena calidad de su poesía, las imágenes y las expresiones poéticas, aunque reconocemos que Shawqi no escribió teatro, sino sólo poesía, poemas largos que tienen aspecto de teatro.

En cambio el fracaso de Hasan al-Turaybiq si cabe es mayor, porque él no ha escrito ni teatro ni poesía y perdió, como si dijéramos, "el hilo y el pájaro", y la *desgracia de al-Mu'tamid* se convirtió en la propia frustración de al-Turaybiq.

8. *Tawq Al-Hamama* ("El Collar de la Paloma"), 'Abd Allah Shaqrun

'Abd Allah Shaqrun en su obra *Tawq al-Hamama* (Shaqrun, 1985) toma como fuente de inspiración el libro del mismo título del célebre autor andalusí Ibn Hazm, en el que intenta explicar la esencia del amor y la abnegación. Explica en el prólogo de la

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

obra un cuento que aparece reflejado en *El Collar de la Paloma*, que es el punto de partida de su obra. A su vez aparece en uno de los capítulos dedicados a la Muerte, es aquél donde Ibn Hazm habla con el gobernador de Almería, Jayran al-'Amiri, (el gran "fata" Jayran al-'Amiri, uno de los rebeldes). Se llamaba Jayran, de kunya Abu-l-'Afiya, y de laqab al-hayib Sayf al-dawla. Se rebeló en Almería en el año 405 de la Hégira (1014-1015) y la gobernó durante catorce meses. Dominó Guadix, Jaén, Priego, Jódar, Baeza, Arjona, Beja, Tejada y Chinchilla. Ningún otro rebelde tuvo un territorio más vasto. "Murió Jayran al principio de Yumada I del año 419 (28 de mayo de 1028) en Almería." (Molina, L, 1983, .II, 229-230).

En cuanto a la relación de Jayran con Ibn Hazm, parece ser que "Jayran encarceló varios meses a Ibn Hazm y su amigo, por haber dado oídos a los rumores de algunos hipócritas, que decían que Ibn Hazm y su amigo abandonaron Córdoba para refugiarse en Almería con la intención de incitar a sus súbditos contra Jayran, y a favor de los omeyas. Después de comprobar esta acusación, Jayran les puso en libertad, y éstos se marcharon a otras ciudades de al-Andalus". (Ibn Hazm, 1977, 156).

El cuento que aparece recogido en este libro de Ibn Hazm (y cuyo texto tomo de la traducción al español de G. Gómez), habla de un andalusí que vendió por un apuro económico a una esclava a la cual quería mucho. Dice así:

"Ahora contaré una historia, que muchas veces he oído, referente a un rey beréber:

Un hombre andaluz, en un apuro que se vio, vendió una esclava, por la que sentía grande amor, a un vecino del país; pero nunca pensó, al venderla, que su alma iba a írsele tras de ella de la manera que se fue. Llegada la esclava a manos del comprador, el alma del andaluz estuvo a pique de escapar de su cuerpo. Fue a ver al que se la había comprado y le porfió que se la devolviera a cambio de todos sus bienes de fortuna y hasta de su persona misma; pero el otro rehusó. Usó de las gentes de aquel país como mediadores; pero ninguno logró ayudarle. Entonces, cercano a perder el juicio, pensó presentarse ante el rey. Y, en efecto, se presentó gritando. El rey le oyó y le mandó entrar.

Estaba el rey sentado en una cámara alta que tenía, tan elevada que dominaba la ciudad. El andaluz llegó y, al comparecer ante él, le contó su historia y muy humildemente le pidió socorro. Enternecióse el rey, ordenó que trajeran al comprador, y, cuando vino, le dijo: — "se trata de un extranjero, que está en la situación que ves. Yo he querido mediar contigo en su favor". Pero el comprador rehusó diciendo: — "la amo más que él, y temo, si se la cedo, que mañana he de venir a pedirte socorro en situación peor de la que él está. El rey y los que andaban en torno suyo le ofrecieron sus fortunas; pero él rehusaba con obstinación, escudándose en el amor que le tenía.

Como la discusión se alargaba y no se veía ni por pienso que el comprador diese muestras de ceder, dijo el rey al andaluz: — "¡ Oh, tú! nada puedo hacer por ti más de lo que has visto. He puesto en favor tuyo los mayores esfuerzos; pero ya ves que se obstina en que la ama más que tú y en que teme quedarse peor que tú estás. Resígnate, pues,

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

con lo que Dios ha ordenado". Entonces dijo el andaluz: — "¿y no puedes hacer por mí nada más?". — ¿Acaso, replicó el rey, cabe aquí otra cosa que suplicar y ofrecer dinero?, nada más puedo hacer por ti".

Cuando el andaluz desesperó del todo de recobrarla, juntó manos y piernas y se tiró a tierra desde lo alto de la cámara. El rey se asustó y gritó, y los pajes corrieron abajo para recogerlo. Dios decretó que no sufriera en aquella caída daño mayor. Vuelto a subir a presencia del rey, éste le dijo: — "¿por qué has hecho eso?". — "¡Oh, rey! contestó el andaluz; no puedo vivir sin ella". E intentó tirarse por segunda vez, cosa que le impidieron llevar a cabo.

Entonces exclamó el rey: — "Dios es grande!, ya ha aparecido la manera de sentenciar este pleito", y, volviéndose al comprador, le dijo: — "¡Oh, tú! me has dicho que la amas más que él y que tienes miedo de quedarte en su misma situación"; "así es, dijo el comprador". — "Tu competidor, siguió diciendo el rey, ha mostrado un título para amarla, arrojándose en busca de la muerte, sólo que Dios Honrado y Poderoso veló por él. Ve tú ahora, y, prueba tu amor, tirándote desde lo alto de esta alcazaba, como lo hizo tu competidor. Si te matas, será porque ha llegado tu hora, y, si te salvas, tendrás mayor derecho a la esclava, toda vez que está en tus manos, y tu competidor te dejará en paz. Pero si rehusas, yo te quitaré la esclava por la fuerza y se la daré a él". El hombre vaciló por algún tiempo, al cabo del cual dijo: — "Voy a tirarme"; pero, cuando se llegó a la ventana y vio el espacio que se abría bajo ella, se echó para atrás. Entonces el rey exclamó: — "por Dios, se hará como he dicho". El hombre hizo un nuevo esfuerzo, pero volvió a arredrarse. En vista de que no avanzaba, el rey dijo: — "no jugarás con nosotros. Esclavos, sujetadlo y echadlo abajo". Cuando el hombre vio la decisión del rey, exclamó: — "¡Oh rey!, ya se ha consolado mi alma de la pérdida de la esclava". — "Dios te lo pague", dijo el rey. Al punto le compró la esclava y se la dio al que primero la había vendido. Luego partieron los dos".

(Ibn Hazm, 1971, 264-266)

El argumento de la obra, que se divide en tres actos, es el siguiente: el primero tiene lugar en el alcázar de Jayran, que se encuentra en la cámara alta que dominaba la ciudad. Entra el "zabalzorta" o jefe de la policía, para verle, acompañado por un prisionero, Muhammad b. Ishaq, para contestar algunas de las preguntas que le va a hacer el príncipe Jayran. Sabemos por el diálogo que Ibn Hazm, amigo de dicho prisionero estaba en prisión también, los dos estaban acusados por intentos de disturbios. Llevan a Ibn Hazm ante príncipe y los tres dialogan sobre el asunto. En estos momentos entra el noble Abu Ya'far, conocido por su bondad, acompañado de un hombre cordobés, Hisam, por quien quiere mediar. Hisam cuenta su problema, diciendo que había una esclava llamada Maryana ("Coral"), ambos estaban muy enamorados, vivían en dicha y prosperidad hasta que se encontraron en un apuro económico. La esclava le convenció para que la vendiera, y así tener menos gastos. Aquí el autor nos desplaza a otra escena para presentarnos la relación que existía entre los dos amantes.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El segundo cuadro nos presenta a los dos en su casa en los días de apuro, Maryana procura convencer a Hisam para que la venda, él rechaza esta opinión, pero termina aceptándola.

De nuevo volvemos al alcázar de Jayran, Abu Ya'far le cuenta al príncipe lo que le pasó a Hisam, que había enloquecido por ello después de vender a su esclava; todos los presentes tratan de conversar sobre esta cuestión. Nuevamente se desplaza a otra escena, a la casa del comprador, que es un comerciante llamado Isma'il b. Sahbun, con quien vive la esclava, triste, mientras Hisam está constantemente a la puerta de la casa. Abu Ya'far va a casa del comprador pidiéndole que le devuelva la esclava a Hisam, ofreciéndole dinero, pero él lo rechaza comunicándole que él también la ama. Al final Abu Ya'far propone acudir al príncipe para resolver este problema.

Otra vez estamos en el alcázar del príncipe, Jayran, donde se encuentran la esclava y el comprador, aparte de los anteriormente mencionados. El comprador rechaza esta intervención de Jayran, el cual pide a Ibn Hazm que sentencie este problema. Ibn Hazm pide a los dos competidores que demuestren cada uno de ellos su amor por la esclava. El comprador se aferra a los derechos legales del convenio de la venta, y Jayran reconoce sus derechos. Hisam se desespera y se tira por la ventana, pero no sufre daño alguno, le suben otra vez a presencia del príncipe e intenta tirarse de nuevo, pero éste se lo impide. Ibn Hazm dice que Hisam demostró su amor, pidiendo al otro hacer lo mismo para demostrar sus pretensiones y así no perder sus derechos sobre la esclava. Este intenta tirarse, pero vacila y por esto renuncia a ella, devolviéndosela a Hisam.

Jayran decide poner en libertad a Ibn Hazm y a su amigo, proponiéndoles a ambos dos elecciones; o bien quedarse en Almería o marcharse a otra ciudad, pero ellos deciden marcharse, bajándose el telón.

Así el autor quiso tratar a la vez estos tres elementos: la cuestión del amor, la fidelidad y el sacrificio por amor, basándose en el libro de Ibn Hazm; por ello podemos ver varias frases y expresiones tomadas directamente de este libro, utilizadas en la obra, como las de las págs. 72, 106, 107, etc... (de la versión árabe reflejada en la bibliografía).

El personaje más destacado es Ibn Hazm, eje central de la obra, que expone sus ideas, mentalidad y concepto sobre el amor, comentando:

> — *"Quiero llamar al amor y al cariño entre la gente,... el amor... el amor... ¡oh, Jayran! es la llave de la felicidad y el sendero de la esperanza. La unión de las pasiones coincidentes, es una ley eterna que acaba con cualquier disturbio".*
>
> (Shaqrun, 1985, 52-53)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Ibn Hazm aparece en la obra como un sabio, experto en los sentimientos humanos, los corazones, los comportamientos y costumbres.

Analizando de una manera precisa la moralidad social, por conocer los secretos del ser humano y sus emociones, dice:

> — *"El altruísmo es igual que la abnegación... la abnegación es el punto máximo del amor... sin duda Hisam es fiel a Maryana y viceversa; porque el primer paso de la fidelidad es ser fiel a quien te es fiel a ti, esto es un deber indispensable, y una obligación para el amante y el amado".*
>
> (Shaqrun, 1985, 72)

El autor entremezcla dos historias en su obra, la primera es la del refugio de Ibn Hazm acompañado de su amigo en Almería huyendo de Córdoba, y después encarcelados por Jayran, príncipe de Almería. La segunda es la del amor entre Hisam y Maryana, con todas las complicaciones.

Los acontecimientos de ambas historias se mezclan y se convierten en una sola, inventada a su vez por la imaginación del autor.

Un recurso muy interesante utilizado por el autor en su obra es el tipo de diálogo que aparece al hacer preguntas dirigidas por los otros personajes a Ibn Hazm, todo lo referente a los conceptos del amor y la naturaleza humana, a los que él contesta explicando y analizando la esencia y los síntomas del amor; por ejemplo en las páginas 107 y 108.

En la obra aparecen reflejados tanto los fenómenos sociales como políticos de al-Andalus en el siglo XI; por lo tanto, podemos tener una visión clara de la situación social, la vida y costumbres de los esclavos. Refleja por otra parte las circunstancias políticas; es decir, los disturbios provocados después de la desaparición de los Omeyas de al-Andalus. Todo esto aparte del tema principal en la obra; el amor y la abnegación por él, que es la fuente principal del libro de Ibn Hazm, libro que se puede considerar como autobiográfico, y en el cual "el autor refleja la valentía y habla de las relaciones amorosas poco aceptadas en la sociedad de entonces. Son importantes algunos de los puntos tratados por el autor, sobre todo los aspectos psíquicos. Además este libro contiene una visión muy parecida a la que el filósofo Platón da acerca del amor[36], que es un amor *"'Udri"* virtuoso, que no era muy difundido en la poesía andalusí antes de conocer este libro. Por esto, interpretar el amor de esta manera es algo importante en la literatura andalusí". ('Abbas, s.d., 283).

---

[36] Platón expone el concepto del amor en *"El Banquete"* y nos explica el aspecto subjetivo del bien. El Epws (Eros) es una tendencia a lo perfecto, porque en lo perfecto se manifiesta lo bello y lo bueno. Cita: Sergio Rabade Romero y J. L. Trespalacios, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, pg. 24. Ed. Zor-Madrid, 1973. 329 págs.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Podemos ver varios versos de Ibn Hazm utilizados en la obra, puestos en boca de Hisam, que expresan el amor y el anhelo que siente por su esclava Maryana.

En general la obra contiene elementos muy interesantes, ya que el tema principal es el amor, describiéndolo como una pasión humana eterna. Además es una historia de amor algo exótica y divertida. En cuanto a la lengua empleada, señalar que posee todos los elementos del idioma árabe puro y que es bastante expresiva, ya que el autor se beneficia del lenguaje utilizado por Ibn Hazm, que es sencillo, fluído y muy elocuente. Por último se puede decir que esta obra es una escenificación del texto de Ibn Hazm, fiel al propio texto y no permite ninguna clase de cambios. La construcción de la obra es clásica y su mayor valor reside en el relato utilizado. Quizá todos estos rasgos justifiquen una pieza televisiva. También es una historia sencilla que defiende a los grandes ideales. La obra es muy lenta porque contiene muchos diálogos y poca acción, y no plantea ningún problema por ser una obra sencilla. Fue llevada a la televisión.

9. *Al-Awwal* ("El Primero"), Walid Abu Bakr

Al-Awwal (Abu Bakr, 1981) representa la trayectoria artística que siguió el músico andalusí Ziryab, para alcanzar la fama y la gloria.

Según el autor, Ziryab, durante su etapa artística, estuvo rodeado de envidiosos e hipócritas que intentaban dejarlo al margen del mundo del arte para ser ellos sólos los que tuvieran acceso a las cortes y casas de las autoridades. El primer enfrentamiento que tuvo Ziryab fue con su propio maestro, Ishâq al Mawsili, que gozaba de una estrecha relación con el califa Harun al-Rasid de Bagdad, y no admitía que otro artista se interpusiese por miedo a perder este privilegio.

Ziryab decide marcharse a Occidente. Llega a al-Qayrawan (Kairuán), se pone en contacto con su valí, y se encuentra con los mismos problemas de Bagdad. Por fin se va a al-Andalus, donde es recibido por el emir 'Abd al-Rahman b. al-Hakam ('Abd al-Rahman II, 792-852 d. C.), cuarto emir omeya en al-Andalus. Ziryab es muy estimado por el rey, pero tampoco se salva de los envidiosos, y en particular del poeta Yahyà b. Hakam (774-864), poeta andalusí conocido por el apodo de al-Gazal ("la gacela"). Este último utilizaba todos los medios para quitar a Ziryab de en medio y conseguir él la fama. Pero sus malas intenciones se descubren y el rey lo expulsa de la corte, mientras que Ziryab llega a ser una de las personas más privilegiadas y cercanas a él.

Ziryab el cantor es Abu-l-Hasan 'Ali Ibn Nafi', nacido en Mesopotamia en el año 173 (789). "Era un liberto del califa abbasi al-Mahdi y, a causa de su tez muy morena, se le había dado el nombre de Ziryab que, si hemos de creer lo que nos dicen sus biógra-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

fos, era el nombre que se le daba a un pájaro de plumaje negro. Ziryab se distinguió, desde su más tierna edad, como discípulo del famoso músico y cantor de la corte de Bagdad, Ishaq al-Mawsili; su talento alcanzó prontamente tal notoriedad, que el califa Harun al-Rasid solicitó del maestro de Ziryab que se presentase para actuar ante él... cuando Ziryab llegó a al-Andalus en el año 822 tenía poco más de treinta años; se quedó en el país, como ya hemos dicho, hasta su muerte, que ocurrió en el año 857, y durante todo ese tiempo fue el árbitro incuestionable de todas las cuestiones relativas a la elegancia y el promotor de todas las modas nuevas, que prevalecieron desde entonces, no sólo en el aspecto exterior, sino incluso en el mismo género de vida de los musulmanes andalusíes..." (Lévi-Provençal, 1982, 67-69).

"Respecto a su laúd, él mismo lo fabricó, tenía el mismo tamaño que el de su maestro Ishaq y era de la misma madera, pero pesaba la tercera parte. Las cuerdas eran de seda e intestino de león, expedían una voz cantarina y pura sin igual. Ziryab añadió la quinta cuerda al laúd". (Mahfuz, 1977, 315-328).

El protagonista, Ziryab, presenta el modelo del verdadero artista y genio, que procura seguir adelante y avanzar honradamente y sin perjudicar a nadie ni competir con ningún otro, pensando que cualquier genio debe ocupar la posición adecuada a su capacidad.

Además rechaza los medios que utilizan algunos artistas de competencias deshonestas e intentos de destruir a los demás:

"Ziryab: — *Siento que yo quería hacer una cosa, pero hice otra. Quiero el éxito, que es mi derecho... pero va en contra de mi moral perjudicar a quien me enseñó... esto es lo que siento. (Se acerca a Mut'a). ¿Sabes Mut'a que nuestra vida parece un bosque?... y para que sea el hombre grande en aquel bosque tiene que quitar otros grandes de su sitio... hay un solo sitio... este es el problema (despistado), ¿por qué?*

Mut'a: — *Tranquilízate, señor mío, no pasa nada.*

Ziryab: — *(Se sienta) No importa lo que pasó... sino lo que va a pasar...*

Mut'a: — *¡Ishaq!*

Ziryab: — *(Despistado) Nuestra vida es extraña... nuestra subsistencia está en manos de una persona... y si queremos llegar a él, tenemos que impedir a los demás... queramos o no, aceptemos o rechacemos... ¡qué contradicción es esto!".*

(Abu Bakr, 1981, 95)

Aunque Ziryab sabía que para alcanzar la fama debía pasar por las cortes y los palacios de las autoridades, descubrió que el verdadero artista es el que pone su arte al servicio del pueblo y la sociedad, y gana su cariño y amparo. Este es el único camino para su estabilidad y firmeza:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Ziryab: — *¡Mut'a! he aprendido que la relación solamente con el gobernador no es nada segura. En cambio cuando influyo en la vida del pueblo y me vinculo a él me asegura mi futuro... y nadie piensa en desterrarme de nuevo... porque el pueblo es la base.*

(Abu Bakr, 1981, 127)

Así podemos ver que el personaje de Ziryab está bien perfilado en la obra.

Otro personaje que desempeña un papel importante en esta obra es Mut'a, la esclava de Ziryab, que es la fidelidad personificada a su amo, al que no abandona ni en los momentos más críticos y duros. Además influye en la vida y arte de Ziryab; en la obra ella dirigía el coro que le acompañaba en sus canciones.

Según parece, Ziryab tenía varias esclavas, "Una de estas esclavas es Mut'a, a la que educó hasta convertirla en una joven de espléndida hermosura, a la que enseñó sus mejores canciones. Actuaba con frecuencia en las reuniones presididas por Abd al-Rahman II, unas veces cantando y otras escanciando las bebidas". (Garulo, 1986, 108).

En cuanto a los otros personajes, se observa una gran semejanza entre ellos; y por esto el autor exige, en caso de representar la obra, que un solo actor interprete varios papeles: el califa Harun al-Rasid, el valí de Kairuán y el califa Abd al-Rahman b. al-Hakam. Y otro actor interprete el personaje de los artistas y poetas: Ishaq al-Mawsili, Ibn Jatir y Yahya b. Hakam. Todos ellos envidiaban a Ziryab.

Con esto el autor quiere afirmar que los comportamientos son iguales y los personajes parecidos, aunque las caras sean distintas. El que más envidiaba a Ziryab era el poeta Yahya b. Hakam (al-Gazal), que intentaba marginarlo y degradarlo delante del califa; incluso le satirizó en un poema:

"Mansur: — *son centenares los discípulos de Ziryab en Europa...*

Tarub: *(intencionadamente)* — *y él es dueño de una escuela para enseñar música aquí...*

Al-Gazal: — *es algo extraño.*

El Rey: — *¿qué tiene de extraño, al-Gazal?*

Al-Gazal: — *señor mío... vosotros dáis a este cantor más de lo que se merece...*

Mansur: — *¿piensas que es sólo cantor?... es literato, poeta, buen contertulio e inventor...*

Al-Gazal: *(irónico)* — *¡inventor!*

Tarub: — *¿quién se cree, que no sabes de él hasta ese punto?*

Al-Gazal: *(con arrogancia)* — *a mí no me importa saber mucho de los cantores..."*

(Abu Bakr, 1981, 132)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El tema en concreto son las dificultades que encuentra el verdadero artista durante su vida para conseguir la fama y la posición social adecuada. Es un tema antiguo y contemporáneo a la vez, está vivo y existe en todas las épocas por la abundancia de artistas y poetas que buscan la fama o los caminos cortos para llegar a ella, y que normalmente pasan por las cortes o autoridades en general, que tienen el poder para apoyarles o destruirles.

Son muchos los verdaderos artistas que fueron asesinados o desterrados a lo largo de la historia, por la envidia e hipocresía. Y son muchos también los parásitos del arte que llegan a ocupar, a veces, puestos importantes en el gobierno aprovechándose del poder y perjudicando a los verdaderos artistas. Bastante de esto sufrió el gran poeta abasí al-Mutanabbi.

En cuanto al conflicto, éste existe entre Ziryab como verdadero y auténtico artista y los que pretenden serlo. Es un conflicto largo que empieza en Bagdad cuando choca con su propio maestro Ishaq, continúa en Kairuán y termina en Córdoba.

La causa de este conflicto es la rivalidad por alcanzar la cumbre, en la cual Ziryab dice que no cabe más que uno:

"Ziryab: — *Lo que me molesta es subir a costa de otros.*

Mut'a: *(Impaciente) — Tú no subes a costa de otros. El es poeta (refiriéndose a al-Gazal), en cambio tú eres cantor, y él tiene que comprender esto.*

Tarub: — *No es la profesión la causa de esta guerra.*

Mut'a: — *Es la cumbre...*

Ziryab: — *Y la cumbre es sólo una en nuestros tiempos, no caben dos personas en ella..."*

(Abu Bakr, 1981, 139)

Vemos que el protagonista renuncia varias veces a sus derechos para conservar la buena relación con los demás, pero al final se ve obligado a hacer frente al poeta al-Gazal que le odiaba mucho, pero a pesar de esto, a Ziryab le da pena que la situación llegue a un punto tan conflictivo y crítico. Cuando el califa Abd al-Rahman descubre las malas intenciones de al-Gazal le expulsa y le ordena que se marche de la ciudad, y esto causa una gran tristeza a Ziryab.

"Ziryab: — *¡Dios mío! ¿cuándo llegará el día que alcancen la cumbre todos los que se lo merecen...? ¿cuándo acabará la injusticia...?"*

(Abu Bakr, 1981, 152)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En resumen, es una obra buena por su tema, interesante y permanente. El autor utiliza una técnica nueva en su obra, por ejemplo, sustituye el telón por el coro que canta las *al-muwassahat* [37] entre escena y escena, son poemas expresivos y hacen de factor preparatorio para la siguiente escena.

El lenguaje es cuidado y expresivo, el diálogo, coherente, se aleja del estilo oratorio y directo.

Aclaramos que el título de la obra, el primero y el último, hace referencia a un segundo texto, que se incluye seguidamente en el libro, y que trata de la Granada nazarí. Haremos el oportuno comentario en el lugar adecuado.

Por último podemos señalar que el autor mantiene las crónicas históricas, incluso en algunos detalles, pero esto no resta valor a la obra por su interesante tema.

10. *Tariq Al-Andalus*, Mahmud Taymur

El escritor egipcio Taymur toma como eje de su obra a Tariq b. Ziyad (Taymur, s.d.), gobernador de Tánger que dirigió el desembarco árabe en la Hispania visigoda venciendo al rey Rodrigo en la batalla de Guadalete ("Wadi Lakka").

La obra se divide en cuatro actos, el primero se desarrolla en un lugar entre Tánger y Ceuta, donde se encuentra el campamento de Tariq y sus soldados que están en plena fiesta por las victorias obtenidas sobre los enemigos. Todos ellos están esperando al líder Musà b. Nusayr que está a punto de llegar para visitar a Tariq y felicitarlo por su valentía, ya que Tariq ha sometido a todas las regiones de la zona menos Ceuta, que está gobernada por Yulian (Julián) designado por el rey godo Rodrigo.

Los acontecimientos de la obra nos demuestran el comportamiento de Tariq hacia sus seguidores, y sobre todo con un grupo de tres personas simpáticas a las que llama *"al-talata al-'izam"*, "los tres magníficos", que son: Abu al-Anwar, que es ciego, Abu Sabwa, que es sordo e Ibn Qas'ama que es mudo, con los que se mete mucho y simpatiza con ellos. Lo mismo ocurre con Ibn Sayyar que es uno de sus seguidores, joven, sensible, y medio poeta.

Llega Musà rodeado de sus soldados y organizan una fiesta; en este momento llegan también dos jinetes godos embozados que quieren ver a Musà, entran y se desembozan delante de él sorprendiendo mucho a Musà porque son Julián y su hija Florinda, que han venido para incitar a Musà a conquistar el reino godo, ofreciéndole

[37] Muwassaha (moaxaja) es una composición estrófica en árabe clásico. Los versos son más cortos que los de la poesía tradicional y se basan rítmicamente en el acento. Fue inventado en al-Andalus.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

su ayuda, justificando este comportamiento por la violación de Florinda por Rodrigo. Durante la estancia de Julián y su hija con el ejército musulmán, un soldado godo intenta asesinar a la hija, pero Tariq lo mata; ella comienza a atraer a Tariq, animada por su padre. Musà se marcha a Egipto después de recibir una carta del emir 'Abd al-'Aziz b. Marwan; en cambio Tariq decide viajar con su ejército por mar, y así termina el primer acto.

El acto segundo nos representa a Tariq y su ejército después de haber llegado a tierras españolas, y oímos fragmentos de su famoso discurso. Otra escena se desarrolla en el "palacio del emirato en Toledo", de la cual se deduce que Musà había mandado una carta ordenando a Tariq que cesara en su avance, pero Tariq desobedece la orden y sigue conquistando más pueblos.

Julián trama una conspiración, manda a un noble godo llamado Pedro y a otros para acabar con Tariq, pero fracasa al ser descubierto por Florinda (ya esposa de Tariq), que comienza a gritar y despierta a los guardias, Julián pretende hacerle creer que su hija vuelve a a estar enferma, ya que anteriormente había padecido de epilepsia.

Por otro lado un conde godo llamado Gómez se encuentra con Tariq y se queja de las circunstancias y de la pobreza, y le pide que le deje incorporarse al ejército de los godos refugiados en el norte. Tariq acepta y ordena a sus soldados que le acompañen hasta la frontera con los enemigos, y así termina este acto.

El tercer acto se divide en dos partes, en la primera el ejército de Tariq se encuentra en Gijón persiguiendo a los enemigos godos que se habían refugiado en el norte. Musà envía a al-Hasan b. Yusuf, juez supremo, para que comunique a Tariq sus órdenes de que regrese, que son rechazadas de nuevo.

Entre los cautivos vemos al conde Gómez, al que Tariq libera de nuevo para que se incorpore al ejército enemigo, porque no quiere matarlo estando cautivo. Al final sale el ejército musulmán a encontrarse con los enemigos.

En la segunda parte el ejército musulmán llega de una aventura muy peligrosa, que Julián les había aconsejado realizar y que estuvo a punto de acabar con el ejército, por lo que Tariq le reprocha y acusa de tener malas intenciones. En este momento interviene Florinda que reconoce la conspiración de su padre, entonces Julián saca una daga y da a su hija una puñalada y a continuación se lanza al vacío y acaba con su vida. Más tarde Tariq decide dejar la lucha contra los enemigos y volver a Toledo para encontrarse con Musà.

En el acto cuarto Tariq y sus soldados esperan cerca de Toledo a Musà y su cortejo. Florinda pide a Tariq el divorcio porque dice que Tariq es un hombre nacido para las guerras y no tiene tiempo para el corazón y las mujeres, además por ser ella hija de un conspirador.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Llega Musà y reprocha a Tariq no haber cumplido sus órdenes, pero éste justifica su comportamiento, y en este momento llega el conde Gómez que se convierte al Islam delante de Musà, admirado por la conducta de Tariq. Un caudillo de Musà llamado Mugit avisa que los godos han empezado a atacar a los musulmanes en el norte, por lo cual los musulmanes deciden conquistarlos y se tocan los tambores de la guerra que ponen fin a la obra.

Los personajes son muchos, pero se mueven en dos grupos: el primero es el de Tariq y sus seguidores, y el segundo el de Julián y los suyos.

Tariq se caracteriza por su valentía y voluntad, es un semidiós, que está dispuesto a enfrentarse con dificultades y riesgos, y cuando sus compañeros le advierten de los peligros de las montañas y las inclemencias del tiempo, les contesta firmemente manifestando su voluntad y decisión de conquistar a los enemigos.

"Tariq: *(a Mugit) — ¿Qué quieres decir?*

Mugit: *— Si esperamos hasta que calme la tormenta será mejor.*

Tariq: *— Tú no metas las narices en lo que no debes... tú temes la tormenta del cielo, y no piensas que los godos pueden tener una oportunidad para reunir sus fuerzas y nos causen una tormenta tremenda más dura y más cruel...*

Mugit: *— No pueden escapar de nuestras manos, pero cuando estemos seguros de que no hay peligros ni obstáculos.*

Tariq: *— Siempre habláis de peligros y obstáculos, y si nos quedamos así no podremos realizar nada ni someter siquiera un palmo de tierra..."*

(Taymur, s.d., 124)

Aparte de su valentía, notamos una especie de orgullo que le convierte en un líder autoritario que no admite ninguna opinión contraria a la suya, ni obedece las órdenes de sus autoridades. En el diálogo siguiente podemos notar este carácter:

"Tariq: *(Como si estuviera hablando consigo mismo) — Como si el emir Musà temiera que yo solo, sin él, me apoderara de al-Andalus. (Al juez supremo al-Hasan b. Yusuf) no es el momento oportuno para obedecer la petición del emir.*

Al-Hasan b. Yusuf: *— ¿Desobedeces su orden?*

Tariq: *— Busco el bien para el Islam y los musulmanes.*

Al-Hasan: *(En voz alta) — Si no el mal y todo el mal.*

Tariq: *(Enfadado) — ¡Basta!... ¡basta!... ¡cállate!...*

Al-Hasan: *— ¿Así me hablas, eh Tariq?*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Tariq: — *Te dije que callaras y te marcharas...*

Al-Hasan: — *¡Cuidado con el orgullo! porque así destruyes lo que has construido para ti mismo.*

Tariq: *(Rabioso)* — *¡Silencio!...*

Al-Hasan: — *¿Y si no lo hago?*

Tariq: — *Te alejaré de mí por la fuerza..."*

(Taymur, s.d., 138-139)

Sin duda el autor en la obra sigue las huellas de las crónicas de la historia que hablan de diferencias y discrepancias entre Tariq y Musà, describiendo al primero como un líder impetuoso, entusiasmado, que no piensa bien en las consecuencias, y al contrario, Musà es más prudente, estudia las cosas antes de hacerlas:

"Tariq: — *El conde Julián nos ayudará seguro...*

Tarif: — *No es prudente depender de Julián. Quizá nos engañe...*

Tariq: — *¿Por qué nos va a engañar, el ganará con nuestra victoria?*

Tarif: — *Él engaña a los que confían en él, ¿cómo podemos estar seguros de que no nos engañará?*

Tariq: — *Esto es cierto... pero le trataremos con cautela... no te olvides de que Julián está rabioso y quiere vengarse de quien deshonró a su hija..."*

(Taymur, s.d., 43)

Quizá sea útil conocer la faceta sentimental de este personaje, cuando su mujer, Florinda le pide el divorcio; escuchamos este diálogo:

"Florinda: — *...Tú pasión por la guerra y tu capricho por las hazañas apagan cualquier otra emoción en tu corazón, hasta el amor que ya no tiene para tí mucha consideración.*

Tariq: — *¿Acaso no te he querido?*

Florinda: — *Sí, me has querido, pero a tu manera, a la manera de un hombre que piensa que la mujer es una necesidad, te conozco y he descubierto tus secretos...*

Tariq: — *¿Y qué sabes de mis secretos?*

Florinda: — *Tú eres un hombre que no persigue a las mujeres, esperas que ellas te persigan, te enorgulleces de su amor y pasión por ti. Y si tu corazón latiera con alguna pasión por ellas, no sería más que un favor que haces durante una hora o menos... la mujer en tu juicio no es más que un arrayán fragante que sólo gozas de su aroma..."*

(Taymur, s.d., 157-158)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La otra parte o grupo lo representa Julián, que es la traición personificada, no tiene palabra, intenta matar a Tariq a pesar de que éste le ofrece protección:

"Julián: *(Con una voz parecida al silbido de serpiente) — Florinda, ¿no te ordené que volvieras a casa?, apártate de aquí... (Florinda cierra la puerta con su cuerpo y extiende sus brazos para impedir la entrada...)*

Florinda: *— Nadie pasa por aquí si no es sobre mi cadáver...*

Julián: *(Le coge la mano fuertemente) — Te ordeno que vuelvas a casa inmediatamente...*

Florinda: *(En voz alta) — No vuelvo...*

Julián: *(Intenta taparle la boca) — Cállate... si no, te mato...*

Florinda: *(Grita como una loca) — ¡Socorro!... ¡socorro!*

Tariq: *(Desde dentro) — ¿Quién está ahí?*

(Florinda sigue dando gritos, luchando con su padre... ruido de personas andando por varios sitios)

Julián: *(Señala hacia Pedro y sus compañeros) — Escapad... escapad... ¡Socorro!... ¡socorro!..."*

(Taymur, s.d., 108-109)

Luego intenta mandar a Tariq y su ejército por caminos peligrosos e inseguros, deseando que cayeran en una trampa, en cambio Tariq presiente el peligro en el momento adecuado y retira sus tropas de aquella zona...

El conflicto en la obra se desarrolla entre los musulmanes dirigidos por Tariq y los godos dirigidos por Rodrigo y Julián, el cual demuestra aparentemente un cariño especial hacia Tariq, mientras que en realidad es un traidor y un enemigo. Este conflicto que se mueve vacila entre dos extremos, uno tenso y otro débil, termina a favor de Tariq que al final sigue conquistando y sometiendo más pueblos.

Se observa que el autor destaca el papel del líder y héroe en el personaje de Tariq, que fue el motor de la conquista de España. Sin duda, Taymur, como otros muchos autores árabes echa de menos un líder parecido, digno y valiente que reavive las esperanzas perdidas y salve a los árabes de la decadencia y desgracia en las cuales están hundidos en el presente.

Hay que mencionar que el autor toma como eje de otra obra teatral a 'Abd al-Rahman al-Dajil, "El Sacre", la cual hemos comentado en este estudio.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Y si volviéramos a las crónicas y fuentes históricas de la conquista árabe de Península Ibérica[38], veríamos que el autor les es fiel hasta cierto punto, tanto en los hechos como en los personajes, introduciendo sin embargo algunos cambios, según precisa la técnica teatral, inventando por ejemplo algunos personajes o situaciones para enriquecer la acción. Pero se puede observar que la mayoría de los hechos son históricos, entre ellos: Tariq, Musà, Tarif b. Malluk, Mugit al-Rumi, Julián y Florinda... A pesar de esto el autor no confía mucho en las crónicas históricas, o por lo menos sospecha de la historia:

"Un anciano del público: — *Di lo que quieras, pero tus favores no pueden ser denegados, tampoco tu magnitud. Tú eres magno a tu pesar (Tariq se ríe) eres loado en la vida y en la historia...*

Tariq: — *Baste para saber que yo sólo temo a la historia... ¿qué verdades hay en la historia?*

El anciano: — *Toda la historia es verdad...*

Tariq: — *Te juro que has exagerado... la historia son habladurías que se trasmiten de generación a generación, la mitad de ellas son mentira, y la otra mitad son verdad, y con el paso del tiempo esta mitad verdadera cambia y se convierte en mentira..."*

(Taymur, s.d., 88-89)

Como colofón podemos decir que esta obra es sencilla en su estilo y técnica y superficial en su acción, porque *al-turath* para el autor no es más que un conjunto formado por algunas noticias históricas que quiere divulgar para provocar la pasión y el entusiasmo del público.

11. *Al-Mansur Al-Andalusí*, Ibrahim Anis

El egipcio Ibrahim Anis trata en esta obra la época histórica de los árabes en al-Andalus, y más concretamente la segunda mitad del siglo IV de la Hégira, siglo X d. C.

---

[38] Véase por ejemplo: Eduardo Saavedra, *Estudio sobre la invasión de los árabes en España,* Madrid. Imprenta de "El Progreso Editorial", 1892; *Ajbar Maymu'a fi fath al-Andalus*, ("Crónicas reunidas sobre la conquista de al-Andalus"). Anónimo, editado por Ibrahim al-Abyari, Dar al-Kitab al-Misri, El Cairo. Dar al-Kitab al- Lubnani, Beirut, 1.ª ed., 1981. Traducido al español bajo el título *"Ajbar Machmu'a"*, traducida y anotada por Emilio Lafuente y Alcántara, Madrid. Imprenta y estereotipo de M. Rivadeneyra, 1867; Ramón Menéndez Pidal, *Historia de España*. Tomo IV, por E. Lévi Provençal, traducción e introducción por Emilio García Gómez, 5.ª ed. Espasa Calpe, Madrid, 1982; Husayn Mu'nis, *Fayr al-Andalus,* ("Aurora de al-Andalus"). Al-Sarika al-'Arabiyya li-l-Tiba'a wa-l-Nasr, El Cairo, 1959; y como estudio reciente: Muhammad 'Abd al-Hamid 'Isà Saqr, *Al-fath al-islami li-l- Andalus,* ("La conquista islámica de al-Andalus"). Maktaba Sa'id Ra'fa, El Cairo.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Se centra en la figura de al-Mansur b. Abi 'Amir (Anis, s.d.), elevado a la dignidad de visir (Hayib) durante el califato de Hisam II al-Muayyad (976-1009 d. C.). Al-Mansur era el verdadero gobernante y no el califa Hisam. El unió la nación, organizó los cuerpos gubernamentales y ayudó a establecer la seguridad y la prosperidad.

Parece que el autor tiene como propósito fundamental defender a al-Mansur, que es acusado de crueldad y brutalidad, y denunciar la falsedad de crónicas mencionadas en los libros históricos sobre él. Dice el autor en el prólogo de la obra:

> *"Algunos libros de historia no hicieron justicia a al-Mansur, y le describieron como un gobernante dictador. Si no hubiera sido por él, la anarquía se habría difundido por al-Andalus, debido a la debilidad y la juventud del califa Hisam, y por la abundancia de los ambiciosos que aspiraban al califato en Córdoba."*
>
> (Anis, s.d., pág. D)

Es conveniente saber algo de lo que dice la historia de este personaje:

> *"Al-Mansur b. Abi 'Amir fue nombrado hayib de Hisam al-Mu'ayyad en Sa'ban del año 372 de la Hégira (enero-febrero 983 d. C.).*
>
> *Era Muhammad b. 'Abd Allah b. Abi 'Amir... su antepasado 'Abd al-Malik al-Mu'afiri entró en al-Andalus con Tariq b. Ziyad al principio de la conquista y realizó hazañas memorables...*
>
> *Dice Ibn Farhun que al morir al-Hakam subió al trono su hijo Hisam, niño de corta edad, que descuidó los asuntos de estado y dejó de hacer expediciones militares, por lo que los cristianos se extendieron por las zonas fronterizas, llegando a atraer muchas localidades, en las que hicieron cautivos y botín.*
>
> *Los habitantes de estas regiones, ante estos hechos se presentaron ante él y se quejaron de lo que les sucedía, por lo que al-Mansur, dolido por ello, se ofreció a Ya'far al-Mushafi para llevar personalmente la guerra contra el enemigo y se juró dedicarse en cuerpo y alma a combatirlo. Puso como condición que se eligieran a los mejores del ejército, que se les pertrechase convenientemente y que se les diesen cinco mil dinares para los gastos militares. Cuando se le concedió todo el dinero que había pedido, y todas las tropas que había solicitado estuvieron preparadas, salió hacia Yilliqiya (Galicia). Esta fue su primera algazúa y en ella consiguió resonantes victorias...*
>
> *Al-Mansur era persona de sobresaliente cultura, inteligente, sabio, animoso y valiente, conocedor de todas las ramas del saber, experto en el arte de la milicia, victorioso (mansur) como su nombre indicaba, protegido de Dios, pues nunca sufrió una derrota; era hábil, político y administrador. Aparte de su sabiduría, su inteligencia y su afán de estudio, en los días de al-Hakam desempeñó varios cargos públicos: administrador y zabalzorta. Más tarde se adueñó del poder absoluto en el al-Andalus y en la otra orilla del Estrecho."*
>
> (Molina, 1983, v. II, 186-188)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Esto es algo de lo que dice la historia de él, y veremos que Ibrahim Anis en su obra mantiene estas noticias sobre el protagonista de una manera exagerada, hasta la coincidencia casi total entre el texto teatral y la historia. Declara el autor también en el prólogo que la mayoría de los personajes son reales y están mencionados en los libros de la historia y literatura, e incluso los acontecimientos.

La obra empieza en los últimos días del califa al-Hakam al-Mustansir bi- Allah, ya agonizante, y continúa durante el califato de su hijo Hisam al-Muayyad. Destaca el papel que desempeña al-Mansur y sus expediciones, hasta su muerte.

Está dividida en cuatro actos. El primero está formado por dos escenas. La primera empieza en el palacio del califato de Córdoba, donde agoniza el califa al-Hakam (365 de la Hégira, 975 d.C.); le rodean algunos de sus hombres, junto a la reina Subh (Aurora), que entonces regía el califato debido a la enfermedad de su marido. Entre los asistentes están el hayib (visir) y al-Mansur Ibn Abi Amir, que se nombra wazir al-qusur (visir de las cortes). La reina conversa con ambos sobre las cuestiones del gobierno y los problemas del momento. Ibn Abi Amir les advierte de los riesgos que pueden presentar los saqaliba (los eslavos) para el gobierno y su ambición de conseguir el poder. Al final de la escena llega al palacio el caudillo Galib, que trae la noticia de su victoria en el Magrib sobre los bandoleros y causantes de disturbios.

La segunda escena empieza con la muerte del califa al-Hakam y la tentativa de los eslavos, que tienen mucha mano en la corte. Entre ellos dos caudillos: Faiq y Yudur, que procuran ocultar la muerte del califa para entregar el poder a al-Mugira, tío de Hisam, y no a éste, que sería proclamado califa después de la muerte de su padre. Pero los seguidores y hombres del califa se dan cuenta de las intenciones de los eslavos, les preparan un plan, y acaban nombrando a Hisam califa, como sucesor de su padre.

La primera escena del acto segundo representa la celebración de la llegada de Hisam al poder. Durante la fiesta llegan noticias de disturbios y hostilidades provocados en los territorios cristianos. El Caudillo Galib e Ibn Abi 'Amir deciden ir a combatirlos.

La segunda escena tiene lugar en el palacio del califato, pasados varios meses de la escena anterior. Ibn Duwayda, bufón del califa, cuenta a Urraca, dama de honor de la reina, una conspiración que está preparando el hayib al-Mushafi contra el visir Ibn Abi Amir. Este último vuelve, después de triunfar sobre los enemigos, y es conocido desde entonces con el apodo de al-Mansur (el victorioso). Su fama y prestigio crecen, en cambio los de su rival al-Mushafi decaen.

En la escena tercera se juzga a al-Mushafi, acusado de corrupción y prodigalidad, mientras al-Mansur es elevado a la dignidad de hayib, en lugar de al-Mushafi.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Termina este acto con la decisión del tribunal de confiscar los bienes de al-Mushafi y condenarlo a prisión.

La primera escena del acto tercero tiene lugar en el año 370 de la Hégira, 980 d. C., en el palacio de al-Zahira, construido por al-Mansur como sede de su administración. Al-Mansur se dedica a arreglar los asuntos internos, con la ayuda de su visir Ibn Iyyas. Los dos intentan extender la justicia y castigar a los culpables.

El caudillo Galib muere en un combate, después de aliarse con los enemigos contra al-Mansur. La reina madre protesta por la marginación de su hijo Hisam, mientras al-Mansur lo justifica por la incapacidad de Hisam para combatir a los enemigos y su falta de experiencia.

La segunda escena representa la reunión de los poetas y escritores en al-Zahira con al-Mansur, en el cual recitan versos y narran cuentos.

La tercera representa a una cantante que declama un poema en el palacio, en presencia de los asistentes anteriormente citados.

La primera escena del acto cuarto tiene lugar en la biblioteca del palacio, el año 390 de la Hégira, 999 d. C. Es la última etapa del gobierno de al-Mansur, que se reúne con los sabios y filósofos. Llega la reina madre, que le reprocha el no visitarla; llegan a una discusión fuerte y sale la reina enojada. Encontramos varias muestras de la justicia de al-Mansur. Y a pesar de su cansancio y su mala situación física, decide conquistar Santiago.

La acción se traslada en la segunda escena a la fortaleza de esta ciudad, después de haberla conquistado. La delegación de los Ifrany se presenta para firmar una tregua. Los recibe al-Mansur elegantemente, y salen contentos. En estos momentos se deteriora la salud de al-Mansur, que pide ver a su hijo Abd al-Malik, a quien quiere testar; muere entre las manos de su hijo, y baja el telón.

El protagonista, Ibn Abi 'Amir al-Mansur es un hombre prudente, honorable y justo, que rechaza la crueldad y la injusticia. Antes de llegar a ser hayib reprochaba a al-Mushafi y a su hijo Utman, zabalzorta, el aprovecharse del poder y maltratar al pueblo, en especial a la gente humilde:

> *"Ibn Abi 'Amir:* — *Si me permite el señor hayib, esa gente de Córdoba no es como la describe usted, hay entre ellas personas cultas y respetables..."*
>
> (Anis, s.d., 19)

Con el tiempo consigue la confianza de todos y su respeto, incluso de la reina, que confía en él más que en cualquier otro funcionario:

> *"La reina:* — *Él plantea y acierta, lucha y gana... es fiel y se merece todo lo bueno..."*
>
> (Anis, s.d., 79)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En general, el personaje de al-Mansur es, en su singularidad, sumamente positivo. Otro personaje, el califa Hisam, es el antagonista de al-Mansur; es en la obra como en la historia: débil, miedoso, vive al margen de los sucesos. Su papel en la obra es escaso y secundario; oímos hablar de él más de lo que vemos actuar, todos hablan de su debilidad. En la celebración de su coronación llegan noticias de disturbios y botines, por los cuales se asusta exageradamente:

— *"¿Qué opináis, señores? ¿qué me aconsejáis? ¡Yo estoy temblando!"*

(Anis, s.d., 64)

El motivo de su marginación por al-Mansur y los demás lo explica al-Mansur conversando con el visir Ibn Iyyas:

— *"Algunas personas murmuran en sus reuniones que yo he robado el poder de las manos del califa. Dicen que yo soy como un obstáculo entre el califa y el pueblo. Y que mi nombre se menciona con el suyo en los púlpitos... te juro, Ibn Iyyas, que soy el más fiel a los omeyas, quiero que vuelva la época del califa al-Nasir el glorioso... sin discrepancias ni conspiraciones... todos unidos. Cuando he visto que Hisam se inclinaba a las diversiones, lo he ocultado de los ojos de sus envidiosos primos... Hisam aún es pequeño, vive la estupidez de la adolescencia y la gente no tiene compasión... requieren de los califas firmeza, madurez y ser buenos ejemplos... y si conocieran a Hisam en sus condiciones, le despreciarían...".*

(Anis, s.d., 111)

El bufón del califa, Ibn Duwayda, es un personaje simpático. Cuando al-Mushafi habla de la conspiración de los eslavos, pensando en castigarlos dice Ibn Duwayda de uno de sus caudillos que es Yudur:

— *"... Conservádmelo para hacer de él un juguete de diversión... le voy a vestir ropa de sirvienta; le conduciré por las calles haciéndole bailar y saltar como hace el domador con sus monos... "*

(Anis, s.d. 46-47)

En otra ocasión aconseja a al-Mushafi que prohiba el casamiento con las criadas no árabes, por los riesgos que representan para el poder; al-Mushafi le contesta que no puede prohibir lo permitido por Dios, y que algunas de aquellas criadas son mujeres íntegras casadas con hombres árabes honrados. Replica Ibn Duwayda:

— *"... Es así, lo permitimos por los tiernos cuerpos y el áureo pelo que tienen, y se les hace la boca agua a los árabes...".*

(Anis, s.d., 48)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Hasta su nombre es gracioso porque Ibn Duwayda significa literalmente "Hijo del gusanillo". Este nombre añade más simpatía a lo que hace, y conviene a su trabajo.

Ya hemos dicho que el autor es muy fiel a la historia, vemos que la mayoría de los personajes son reales, y hasta algunos detalles de sus vidas. Algunos de los muchos personajes reales que salen en la obra son Ya'far b. Ali b. Hamdun, valí de al-Magrib, la reina Subh, al-Mushafi, y el poeta Yusuf b. Harun al-Ramadi (Molina, 1983).

Aparte de los personajes históricos, hay otros elementos empleados que tienen su origen en el *turat*, como algunos versos de poetas antiguos, refranes, proverbios y aleyas del Corán... Vamos a ver algunos de ellos. Cuando Yudur, el caudillo eslavo, llora lamentando la muerte del califa, Ibn Duwayda le dice:

— *"Cada uno de vosotros es como el perro, por su fidelidad..."*

(Anis, s.d., 2)

Esta expresión está tomada de un verso de un poeta abbasi, Ali b. al-Yahm (murió en 863 d.C.), que dice alabando a un califa:

Anta ka-lkalbi fi hifazika li-l-widd wa-ka-taysi fi qira al-jutubi

— "Tú eres como el perro en su fidelidad, y como la cabra en la embestida".

Y en la pág. 3, Ibn Duwayda emplea un proverbio popular conocido:

— *"Idhak li-l-dunya, tadhak lak".*

— "Sonríe, porque la vida te sonreirá".

Y cuando el caudillo Galib propone que le acompañe Utman, hijo de al-Mushafi, para combatir a los Ifrany, no le gusta la idea al padre, justificando que no tiene experiencia en la lucha, por lo cual Ibn Duwayda dice: (Anis, s.d., 66).

— *"Kullun yuganni 'alà laylah... innama abnauna akbaduna tamsi 'alà al-ard".*

Cuyo significado es: "cada uno canta por su Layla, (su amada, es decir cada uno busca sus intereses)... nuestros hijos son los corazones que caminan en la tierra".

Ibn Abi 'Amir utiliza el la pág. 64 una frase parecida a la expresión del antiguo poeta árabe Imru al-Qays, quien cuando le llegó la noticia de la muerte de su padre, asesinado a manos de su tribu, dijo:

— *"Al-yauma jamrun wa-gadan amrun, la sahwa al-yauma wa-la sukra gadan".*

"Hoy vino y mañana obligación. Hoy no me despejo y mañana no me emborracho".

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Este sentido lo repite Ibn Abi Amir en la fiesta de la coronación de Hisam, cuando llegan noticias de los disturbios que provocan los Ifrany, diciendo en la pág. 46:

— *"Al-laylata lahwun wa-tarab, wa-gadan harbun wa-nasab".*

"Esta noche, diversión y gozo; mañana, guerra y cansancio".

De los refranes utilizados se pueden explicar los siguientes: (pág. 46)

— *"Yutà al-hadiru min ma' manih".*

"Al cauteloso se le puede invadir por el punto seguro para él".

Pág. 96:

— *"Wafaqa Sannun Tabaqa".*

Este refrán se utiliza cuando dos cosas o personas coinciden y se complementan mucho. Es como el refrán español "Tal para cual".

Pág. 189:

— *"Hal talidu al-hayyatu illa al-hayya".*

Es decir que la serpiente no engendra más que serpiente. refrán que se dice cuando los hijos salen como los padres. Es como de tal palo tal astilla.

Hay también varias aleyas que se aprovechan en los diálogos.

Encontramos asimismo opiniones literarias y críticas. Por ejemplo, cuando Ibn Duwayda propone recitar un poema de Ibn Darray al-Qastali, en elogio a la reina, escuchamos este diálogo:

"Urraca:	*— No, no. No me gusta su poesía... no la entiendo.*
Ibn Duwayba:	*— Recitaré el poema delante de la reina en su honor.*
Urraca:	*— No lo hagas... cuidado, no lo hagas, la reina hoy está nerviosa y no está dispuesta a escuchar la poesía de este poeta.*
Ibn Duwayda:	*— Él alcanzó la cima de la hipocresía en este poema. Escucha, escucha, la describe como ángel, sol y las Pléyades...*
Urraca:	*No, no, no quiero. Sinceramente, Ibn Duwayda, a la reina no le gusta su poesía, ni le cae bien, dice que es complicada... pero le anima por cortesía, ni más ni menos... cuántas veces he visto a la reina cogiendo el poema escrito, le da al poeta un regalo con la derecha y con la izquierda tira el poema al fuego".*

(Anis, s.d., 70)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

No se puede hablar de un traslado del pasado de la historia al presente, porque el autor no lo hace ni lo intenta; no es éste su propósito. Su fin es dar a conocer algunas páginas de la brillante historia de los árabes en al-Andalus, para sacar de ella conocimientos y moralejas. Por lo tanto se puede decir que el principal propósito del autor es cargar su obra con conocimientos históricos, lo que la convirtió casi en una novela carente de una acción importante. El conflicto es muy débil y escaso, casi imperceptible. Sabemos que "el conflicto" y un diálogo interesante y vivo son los elementos fundamentales de cualquier obra teatral, y en ésta no aparecen.

Alguna de las deficiencias que se pueden observar es, por ejemplo, la interrupción de los acontecimientos, que no están bien vinculados, ya que el lector o el espectador se sorprende de algunos sucesos casi separados de los anteriores, y no sabe a veces cómo ha pasado eso; por ejemplo, la segunda escena del acto primero cuando los eslavos van a llevar a cabo su conspiración después de la muerte del califa al-Hakam, no avisan a nadie más que a al-Mushafi de sus intenciones. En cambio, no sabemos como la noticia ha llegado a Ibn Abi Amir, que manda a sus hombres para asediar la casa de al-Mugira y hacer fracasar la conspiración. En otra ocasión, en la escena tercera del acto segundo, no sabemos cuándo despiden a al-Mushafi y lo encadenan, sólo vemos que se le juzga, sin ningún antecedente.

En resumen, el autor nos presenta los sucesos históricos y los personajes de una manera breve y rápida, y no ha permitido a su imaginación crear auténticas acciones ni diálogos. También carece de elementos de diversión, y de conflictos y acontecimientos secundarios.

Por último, la impresión que se tiene después de leer esta obra es el deseo del autor de transmitir algunas frases que pronuncia al-Mansur cuando ya estaba agonizando:

> — *"Acordaos de mí, hermanos, acordaos siempre, que di mi vida por la Nación Árabe. Le aporté fuerza y dignidad. He unido sus fuerzas... he vencido a sus enemigos.*
>
> *Organicé y fortalecí su ejército, alejado del fanatismo de las tribus; no hay en él ni un mercenario..."*

(Anis, s.d., 196)

Y después dice:

> — *"... Que sea tu sublime propósito la unión de los árabes, ¿me oyes?, la unión árabe, hijo mío... y tienes que saber que te van las cosas bien mientras estás aferrado al libro de Dios y la tradición del Profeta...*
>
> *Reconozco que no hay dios más que Dios...".*

(Anis, s.d., 199)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

12. *Qissa Al-Andalus* ("La Historia de Al-Andalus") y *Dunyá Al-Andalus* ("El Mundo de Al-Andalus"), Mija'il Suwaya

Son dos libros escritos por Mija'il Suwaya, inspirados en la vida y personajes de al-Andalus. (Suwaya, s.d.). Personajes políticos, científicos y artísticos, cuyas vidas y comportamientos están reflejados superficialmente.

Es una especie de diálogo corto que aparentemente parece teatro, pero que no tiene relación ninguna con éste. Es difícil clasificar estas dos obras en algún género literario.

No se pueden considerar obras teatrales porque carecen de los elementos básicos constitutivos de este género literario, como son la acción, el conflicto, etc... Tampoco pueden considerarse relatos o cuentos didácticos dirigidos a niños con el fin de enseñarles la historia árabe islámica. Tanto su estilo oratorio, directo y simple en muchas partes, como sus diálogos cortos son inadecuados para los cuentos infantiles.

Los dos libros están llenos de nombres y personajes de al-Andalus, pero ambos carecen de un tema definido aparte del que aparece en sus portadas; "Al-Andalus". Este nombre, según el autor, es "un nombre atractivo para cualquier arabófono".

13. *Gurub Al-Andalus* ("El Ocaso de Al-Andalus"), Aziz Abaza

'Aziz Abaza escribió esta obra en el año 1952 (Abaza, 1959). El contenido de la misma trata de la última época del gobierno árabe en al-Andalus, cuando cayeron las ciudades árabes una tras otra y sólo quedó Granada. Su rey, Abu 'Abd Allah, conocido en la versión española y los libros de historia por el nombre de Boabdil, firmó un pacto que humilló al pueblo árabe, que quería luchar defendiendo su reino hasta la muerte.

Recordemos brevemente el tema histórico: Los libros de historia cuentan que el sultán Abu al-Hasan, conocido con el sobrenombre de "Al-Galib bi-Allah", fue nombrado gobernador de Granada en el año 1466, rivalizando con su hermano Abu 'Abd Allah Muhammad, conocido como "el Zagal". Los dos eran valientes, decididos y amaban la libertad. Abu al-Hasan se casó con la princesa 'A'isa (Aixa), su prima, y tuvo con ella al que más tarde será último rey árabe de Granada.

Aixa era una princesa noble y admirable que suscitaba respeto y tristeza debido a problemas por los que pasó. La valentía marcó su personalidad fuerte. Su vida era una

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

historia melancólica, pero su atrevida personalidad la empujaba a enfrentarse con los riesgos.

Abu al-Hasan se casó, ya mayor y fatigado, con otra mujer, cristiana, caprichosa y ambiciosa que lo manejó a su antojo y que fue motivo de conflicto dentro de la familia real.

Turayya, Isabel de Solís, la nueva esposa, pretendía marginar a Aixa y a su hijo, Boabdil, príncipe heredero, para sustituirlo por su propio hijo, Yahyà. Turayya logró algunos de sus deseos cuando su marido Abu al-Hasan abandonó a Aixa y a sus dos hijos y los encarceló después: "Turayya duplicó sus conjuras y conspiraciones contra Aixa, hasta que Abu al-Hasan ordenó encarcelarla a ella y a sus hijos en la torre de Comares de la Alhambra, donde fueron maltratados cruelmente". ('Inan, 1949, 152).

Este hecho enfureció a la sociedad granadina, incluso a las autoridades, que sentían cariño hacia Aixa y sus hijos. Pero ésta logró, con la ayuda de algunos centinelas, escapar de su cárcel y marcharse a Guadix, donde se encontraban sus seguidores, y allí empezó Boabdil a reunir sus fuerzas, que aumentaban paulatinamente. Por el contrario, el reino de su padre se debilitaba día tras día, y al final renunció al trono y se marchó a Málaga donde gobernaba su hermano, "el Zagal", mientras su hijo, Boabdil heredó el trono de Granada en el año 887 de la Hégira, 1492 d. C.

Los desacuerdos y conflictos afectaron al gobierno y al pueblo, los odios y hostilidades entre Boabdil y su tío "el Zagal", por una parte y Yahyà por otra, animaban a los cristianos a una conquista fácil. Las fuerzas de Boabdil se debilitaron hasta el punto que tuvo que pedir la ayuda de los enemigos para luchar contra su hermano, su tío y su padre. Estos problemas, combates, luchas y desacuerdos acaban con las fuerzas de los árabes en Granada, que no pueden defenderla, y al final, la entregan a los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, cayendo así la última fortaleza árabe en al-Andalus.

La obra se compone de cinco actos:

El acto primero muestra los amargos desacuerdos y los graves conflictos dentro de la familia real en Granada en el reino de Abu al-Hasan, el cual nombró a Yahyà, el hijo habido con la cristiana, como príncipe heredero, cuando debía ser Boabdil, por ser mayor e hijo de la mujer árabe. Esto sucedió debido a la influencia que la cristiana ejercía sobre su marido, el rey Abu al-Hasan. Por otro lado, el hermano del rey, "el Zagal", también rivalizaba con su sobrino por el principado.

Este acto muestra la debilidad y la corrupción del estado, que trajeron graves consecuencias: el rey encarcela a su primera mujer, Aixa, con sus dos hijos; el pueblo está enojado por este hecho. Después escapan hacia Guadix para reunir a sus seguidores y derrocar al rey en Granada.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Acto segundo: El pueblo protesta y se rebela contra el rey por nombrar a Yahyà príncipe heredero y marginar a Boabdil, y éste prepara su ejército con la ayuda de su tío y su madre. En estos momentos llega 'Ali al-'Attar, caudillo del ejército de Granada, a Guadix para avisar a Boabdil de la rebeldía del pueblo contra el rey por nombrar a Yahyà príncipe heredero.

Acto tercero: Los sucesos tienen lugar en los cuarteles de los enemigos, en Wadi al-Hamma, "Valle de Alhama", donde se encuentran Isabel y Fernando. Boabdil es hecho prisionero por los enemigos. No sabemos cómo ha llegado allí, pero por los sucesos de la obra se adivina que hubo un combate entre los dos ejércitos en el cual cayó Boabdil en manos de sus enemigos. Llega una delegación de Granada a los cuarteles de Isabel y Fernando para rescatar a Boabdil, pero ésta la rechaza diciendo que los Reyes Católicos habían prometido ayudarle para acabar con su padre y coronarse él rey de Granada.

Acto cuarto: Aixa, la madre de Boabdil, busca ayuda por todas partes para salvar a su hijo de la prisión y salvar a al-Andalus de su situación. Se encuentra en Egipto después de haber estado en el Norte de Africa pidiendo la ayuda de las autoridades, pero la situación política no es en el Oriente, Egipto, mejor que en el norte de Africa; tienen sus inquietudes y problemas: por esto, Azbak, el caudillo del ejército de los mamelucos y al-Guri, el ministro, aconsejan al sultán Qayitbay que no mande ayuda, porque supone arriesgar la situación de Egipto, ya que los turcos se preparaban para atacarlos. Pero a pesar de los consejos, el sultán decide ayudar a Aixa y mandar su ejército a al-Andalus. En estos momentos llega Muhammad b. Siray, un héroe de al-Andalus que avisa a Aixa de que su hijo ha sido liberado y ya es rey de Granada, después de la renuncia de su padre al trono.

Acto quinto: Trata de Granada en el reino de Boabdil, que era débil e indeciso; él y su ministro Abu al-Qasim aceptan las condiciones de los enemigos, y están dispuestos a firmar un pacto con ellos, mientras el pueblo lo rechaza e insiste en luchar hasta derramar la última gota de sangre.

Los "españoles" se apoderan de Málaga y expulsan a su gobernador "el Zagal". Llega el obispo Carlos (Karlu), enviado del Rey Fernando (Fardinand) pidiendo a Boabdil que entregue Granada, o de lo contrario el ejército "español" los atacará. Los árabes ante esta situación se dividen en dos bandos; uno quiere la paz y firmar el pacto con "los españoles"; lo dirige Boabdil y el ministro Abu al-Qasim. El otro bando que decide luchar hasta la muerte lo dirigen Aixa, Musà, Ibn Siray, y 'Ali al-'Attar, pero al final, el rey Boabdil y sus seguidores triunfan y entregan Granada a "los españoles", bajando la bandera "árabe"; y así termina la obra.

La obra en general trata de la debilidad del gobierno y la caída del último reino de al-Andalus. El tema está inspirado en la historia árabe islámica. Aunque el escritor en

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

la obra trata sucesos antiguos de la historia, en realidad también son actuales, por la gran semejanza entre el pasado y la actualidad, sobre todo en su país, Egipto, y en el mundo árabe en general. "¡Cuántas veces nos preguntamos si el autor habla de acontecimientos que tuvieron lugar en una de las ciudades de al-Andalus al final del siglo XV, o está hablando de hechos que sucedieron a mediados del siglo XX en el Cairo." (Abaza, 1959, 11).

Entonces, podemos decir que Abaza utiliza el marco histórico para su obra, colocando en dicho marco sucesos actuales; así, el autor se parapeta en la historia para poder expresarse más libremente y para dar más libertad a sus personajes en sus movimientos. El pasado ofrece al autor, facilitándole su tarea, hechos y conflictos históricos completos. El autor no hace más que colocar los actos en el marco histórico, o verter la masa en el molde; en tal situación no tenemos derecho a juzgar al autor por la identificación entre la historia y la obra, porque pueden identificarse o no, mucho o poco.

Así vemos que Taha Husayn en el prólogo de la obra dice que esta obra es egipcia en todos los sentidos: el tema, los sucesos, las imágenes... El autor tuvo éxito, pero le faltaba sólo nombrar a las personas y lugares por sus nombres reales, y no tenía que tomar Granada y su población como símbolos para expresar lo que quería decir.

La obra es un producto de los sentimientos comunes de su época en Egipto, la corrupción en general y del gobierno en particular, antes del cambio gubernamental el 23 de julio de 1952. Pero se puede juzgar al autor por no mantener una postura intelectual y firme de la historia contando los sucesos históricos como son, sino que da explicaciones y hace comentarios que muestran su ideología, su punto de vista y su própia filosofía y creencia.

El elemento fundamental en la obra es la fuerza, que desempeña el papel capaz de cambiar las circunstancias; por esto lo destaca y afirma el autor. Tal vez, la fuerza, para el autor es el factor que puede explicar la historia. Pero sólo aparece la fuerza de las armas y no la de la justicia y la verdad, que necesitaban quien las apoyara y llevara a lograr sus fines.

La fuerza cambia la situación, hace desaparecer un estado y lo sustituye por otro. Pero al lado de este factor importante había otro no menos importante que desempeña su rol tanto en la obra como en la historia; es el desacuerdo y los conflictos entre los árabes en al-Andalus, la lucha por el poder y la colaboración con los enemigos contra los hermanos y amigos.

Aziz Abaza en sus obras teatrales siguió los pasos del poeta Ahmad Shawqi, cuyas obras fueron calificadas por los críticos como teatro lírico, y así es también la obra de 'Aziz Abaza. Todos los críticos definieron esta obra como un poema largo com-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

puesto de versos elocuentes y expresivos, pero al que le faltan sucesos y acción teatrales, le faltan las formas y las condiciones del teatro.

Es, según algunos críticos, "unas escenas bellas... de poesía bella y dulce que penetra en el espíritu y provoca varias pasiones..." (Nasati, 1974, v.II, 53). Otros críticos apartan a 'Aziz Abaza de los dramaturgos y lo incluyen con los poetas de primera clase, por su estilo, expresiones e imágenes.

Respecto a los sucesos de la obra, vemos que, desde el primer acto, estamos ante conflictos y desacuerdos. Un personaje como Musà b. Abi al-Gassan, héroe y patriota, advierte a "el Zagal", hermano del rey Abu al-Hasan, de la gravedad de la situación del gobierno y de las intrigas de los enemigos:

"Musà: — *Los sucesos ocurridos llevarán a la patria a un desastre, si no nos damos prisa para salvarla llegará a la ruina total.*

El Zagal: — *¿A qué te refieres?*

Musà: — *Uñas y garras propias nos atacaron."*

(Abaza, 1959, 29)

Aixa, la princesa, para algunos críticos que interpretan su personalidad, era noble, mientras que para otros era oportunista, buscaba sus intereses personales; "tramaba conjuras contra su marido con la ayuda de algunos hombres; incita a el Zagal contra el rey para ganar el principado para su hijo, y margina a Yahyà, el hijo de la cristiana". (Mahbak, 1986, 260).

En su opinión, la obra no la interpreta acertadamente, porque considera el comportamiento de Aixa como un hecho revolucionario que tiene como fin salvar a al-Andalus, cuando lo que realmente le importaba era su hijo y llegar al trono. Puede verse algo de esto en la obra, cuando el Zagal se da cuenta de los deseos de Aixa y se enfurece por esta conducta, reprochándosela, mientras ella niega estas acusaciones:

"Aixa: — *¿A qué te refieres?*

El Zagal: — *Te arriesgaste para llegar al trono que reclamaste para tu hijo tranquilamente, o al fracasar, planteaste alborotos.*

Aixa: — *¡Hermano! estás equivocado, déjate de sospechas.*

El Zagal: — *Yo estoy bien informado, descubrí tus intenciones y tengo pruebas."*

(Abaza, 1959, 40)

Pero la Aixa de la historia no era así, era consciente, dura, de fuerte carácter, puso todo su esfuerzo en reunir a los árabes y salvar al-Andalus. Sin embargo, en la obra el autor caracteriza su personalidad por dos rasgos; busca los intereses propios e intenta

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

salvar al-Andalus. Así, se va a Egipto para pedir ayuda y advertir a las autoridades árabes en el Oriente de los peligros que acechan al-Andalus:

— *"¡Oh nación con la que acabó la corrupción. Tus gobernantes son imprudentes y sinvergüenzas, no saben más que de hipocresía, que creció hasta el límite."*

(Abaza, 1959, 172)

Según el autor, el rey Abu al-Hasan es una persona testaruda, que no hace caso de consejos. Tal vez el autor lo representa así para justificar los sucesos que ocurren posteriormente y que son consecuencia del comportamiento de las autoridades:

— *"Yo soy el rey que da órdenes a quienes piden ayuda, y mis súbditos no son más que criados. Hay que obedecer lo que yo digo, sean cuales sean mis órdenes."*

(Abaza, 1959, 43)

Esta obra teatral se compone de varias escenas sucesivas, pero cada escena es casi independiente y el hilo que las vincula es muy fino y sutil.

Los conflictos están diseminados en varias escenas y es difícil determinar el principal. Existe conflicto entre el Rey y su hermano por un lado y con su hijo y su mujer por otro; otro conflicto entre Boabdil y su tío el Zagal, otro entre las tribus árabes; y por último, entre "los árabes" y "los españoles". En estos conflictos el autor supo claramente interpretar las situaciones para que fueran coherentes con el final de la obra; los árabes entre ellos están muy en desacuerdo, mientras los enemigos, por el contrario, están unidos y firmes y aprovechan los desacuerdos de los árabes a su favor. Efectivamente logran sus metas y echan a los árabes de Granada al fin. Esto lo dice claramente el obispo Carlos cuando llega a Granada como enviado del rey Fernando:

— *"Vosotros los musulmanes dependéis del Islam, le cargáis vuestros problemas y os dormís. Si os ataca el enemigo no lo evitan vuestras oraciones, ni os salva vuestro ayuno... seguís vuestros deseos, los buenos caen y los viles gozan. ¡Oh! compañeros, así acaban los gobiernos y mueren las generaciones, por su injusticia."*

(Abaza, 1959, 124-125)

La lógica tiene clara presencia en la obra, los sucesos y sus consecuencias son coherentes, y no dejan ningún espacio para preguntar ¿por qué pasó esto?, porque tiene su motivo de ser y se adivinan los finales de cada escena. Por ejemplo, cuando Aixa se marcha a Egipto para pedir ayuda está casi segura de que no va a encontrarla porque la situación allí es casi igual que la de al-Andalus. El sultán Qayitbay dice:

— *"El Oriente está humillado por los desacuerdos de su población, y si estuvieron unidos no estarían humillados."*

(Abaza, 1959, 143)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Además, por la lógica de los acontecimientos, cuanto más avanza el tiempo están más en contra de los árabes. Antes de la caída de Granada, la última ciudad árabe que cae es Málaga, gobernada por el Zagal.

El punto culminante en la obra es cuando llega la delegación de los Reyes españoles para negociar con Boabdil la entrega de Granada. La mayoría renuncia, excepto algunos que prefieren morir a rendirse, como Musà, Muhammad b. Siray, 'Ali al'Attar y la madre del rey, Aixa, que reprocha a su hijo y a los que apoyaban su idea de renuncia.

El autor, sin duda, logró excitar la emoción de los espectadores por al-Andalus, el "paraíso perdido" de los árabes. La moraleja de su obra queda perfectamente definida. Las consecuencias de la búsqueda de intereses personales, los conflictos políticos y los desacuerdos, el derrumbamiento de la sociedad, la pérdida de personalidad, el poder, la tiranía y la corrupción de los reyes y sus abusos al gobernar, son datos muy bien delimitados.

No es preciso decir que el autor mostró admirablemente la compatibilidad entre el pasado, la historia, y la actualidad de los árabes, en un lenguaje expresivo y elocuente, destacando la finalidad de la obra que hemos de tener muy en cuenta.

Respecto al aspecto dramático, es muy escaso en la obra, porque está marcada por la lírica; por esto, la acción se desarrolla lentamente y los personajes están poco perfilados. Además la lírica a veces perjudica la trama y los movimientos de los personajes. Se pueden dar algunos ejemplos de esa lírica que envuelve la obra.

En la segunda escena del primer acto, cuando entra el Zagal con Musà al palacio dice una criada:

"Butayna: — *Un saludo a mi amo el príncipe, que suscita alabanzas y respetos.*
El Zagal: — *Saludos a la dulce doncella, con su belleza fresca y brillante..."*

(Abaza, 1959, 28)

También se puede observar la lírica en la segunda escena del acto segundo:

"Hamid: — *Un saludo a 'Amir b. Nasr.*
Amir: — *Que goces de victorias y de una edad larga.*
Hamid: — *Y tú, Hammam, ¿qué cuentas?"*

(Abaza, 1959, 81)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

De los elementos patrimoniales que utilizó el autor aparte del marco histórico, hay un versículo del Corán que expresa brevemente el contenido y el fin de la obra que, como ya dijimos, tiene como tema central la corrupción moral y política que causó la caída del gobierno árabe en al-Andalus, precisamente por culpa de las autoridades, reyes, ministros y caudillos, que tomaron parte en la destrucción del estado árabe. Todo esto es compatible con las palabras del versículo, que dice:

"*Wa-ida aradna an nuhlika qaryatan amarna mutrafiha fafasaqu fiha fahaqqa alayha al-qawlu fadammarnaha tadmira*" (Sura al-Isra', Aleya 16).

"Cuando queremos destruir una ciudad ordenamos a sus ricos y ellos se entregan en ella a la iniquidad. Entonces la sentencia contra ella se cumple y la aniquilamos." (El Corán, 1986, 340).

El autor termina su obra con estas palabras del Corán que expresan la moraleja inspirada en los sucesos históricos. Además la influencia de un versículo debe ser grande para un público que mantiene gran respeto por el Corán.

De las crónicas precisas de la historia que utiliza en la obra, está la de los últimos momentos de la entrega de Granada, y las grandes emociones que produjo. Los libros de historia cuentan que el rey Boabdil, cuando marchó por última vez de Granada, miró hacia la ciudad donde vivió su infancia, su juventud y los días de poder y reino, y empezó a llorar; entonces Aixa, su madre, le dijo:

— *"Sí, llora como mujer el reino que no supiste defender como hombre".*

El monte en el que se detuvo Boabdil y que fue el legendario escenario de este acto emocionante lo llaman "el suspiro del Moro". (Inan, 1949).

Aziz Abaza en su obra no destaca al personaje de Musà b. Abi al-Gassan, que es en la historia mucho más importante que otros personajes, por su valentía, su protesta contra la entrega de Granada y el pacto firmado entre los árabes y "los españoles". Era un héroe caballero que llegó a ser una leyenda en los libros de la historia árabe.

El crítico egipcio Muhammad Mandur considera como error técnico de la obra lo que sucede en el acto quinto donde se encuentran Aixa y Muhammad b. Siray en Granada, mientras que en el acto anterior se encontraban en Egipto pidiendo ayuda, produciéndose un gran cambio de lugar sin explicaciones ya que no sabemos cuándo volvieron a Granada ni cómo.

También considera que el acto cuarto es de relleno y que habría sido mejor suprimirlo todo; dice: "A mi juicio, esta obra habría estado mejor estructurada y llegaría a su propósito humanitario y vivo si el autor hubiera eliminado el acto cuarto que tiene lugar en Egipto, ya que es superfluo, y se podría prescindir de él sin que causara nin-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

gún perjuicio en la obra, sino todo lo contrario, sería más concentrada y elocuente, porque el autor traslada los sucesos de Granada a Egipto sin necesidad. Además este acto no añade nada nuevo." (Mandur, 1958, 67).

Tal vez, uno de los mayores errores artísticos sea que la obra trata una época amplia y un espacio extenso que supone una falta de concentración y efectividad, debida también a que los personajes están poco perfilados; sus caracteres no están detallados. El espectador tiene que descubrir por sí mismo la personalidad y los sentimientos, amores y odios, alegrías y tristezas de los personajes, cuando todo esto debería aparecer en la obra de una manera clara.

14. *Masra' Garnata* ("La Muerte de Granada"), Adnan Mardam

Adnan Mardam, autor y poeta sirio, trata en su obra, *Masra' Garnata* (Mardam, 1973), un tema histórico tratado por otros muchos autores árabes. El tema es la situación del reino árabe en Granada en su última época y la caída de esta ciudad. Sin duda es una época muy rica en conflictos y acontecimientos que ofrece a los autores muchos datos históricos.

El autor en su obra trata el conflicto desde varios puntos de vista. Un conflicto atroz entre los sometidos, que apoyan el proceso de la entrega de Granada a los enemigos, y los rebeldes, que insisten en luchar contra los enemigos hasta la última gota de sangre.

Los primeros están dirigidos por el último rey árabe en Granada, Abu 'Abd Allah "Boabdil", y los segundos, por Musà b. Abi Gassan, héroe y nacionalista, espíritu de la resistencia árabe en Granada.

El autor destaca otro conflicto en la obra, el existente entre la población que está dividida en varios bandos ante los sucesos; algunos prefieren someterse, a otros no les importa el caso y están inmersos en sus diversiones, y otros pocos que son conscientes de la situación política y social.

En el prólogo de la obra, el autor hace referencia a la semejanza que existe entre el pasado y el presente, entre el antiguo al-Andalus y la Palestina actual; la población árabe de Granada de aquellos momentos es la misma población arabe de hoy que vive entre el Golfo y el Atlántico. Ambas tienen una responsabilidad histórica, y destaca naturalmente el papel que desempeña el personaje de Musà b. Abi Gassan, héroe árabe en la obra. Unicamente él y algunos más fueron figuras gigantes del nacionalismo por su firmeza ante los acontecimientos. Aquí vemos que el conflicto es mayor que en otros casos. Porque la oposición era grande entre los dos bandos. Otros autores que trataron el mismo tema y los mismos personajes no destacaron a Musà b. Abi Gassan como héroe nacional tal y cómo lo trató 'Adnan Mardam en su obra.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La obra está dividida en cuatro actos:

En el acto primero, Musà sale a las afueras de Granada para reconocer la situación del ejército. En Granada están sus intermediarios que le esperan, entre ellos Muhammad b. Za'ida y Na'im b. Radwan, ambos comandantes en el ejército de Granada, Zaynab, su novia y Galiya, la criada de Zaynab. Musà vuelve a Granada triste y melancólico por la mala situación de las tropas, pero afirma su decisión de resistir hasta el final.

En el acto segundo Musà se encuentra con su novia que le reprocha su descuido hacia ella y le ruega que olvide sus preocupaciones, pero él lo rechaza rotundamente. Musà encuentra al visir Yusuf, padre de Zaynab, y le pide que le apoye contra los enemigos, y que aconseje al rey Abu 'Abd Allah que vive engañado por alguno de sus compañeros. En una reunión en la Alhambra, Abu 'Abd Allah consulta a todos lo que hay qué hacer para salvar a Granada. Y aquí surge un gran conflicto entre dos bandos: los que apoyan la sumisión y los que apoyan la resistencia. Al final, Musà puede convencer al bando del rey para luchar, pero sufren una gran derrota de la que Musà vuelve herido.

En el acto tercero, el rey está desesperado después de la derrota sufrida. Aixa, su madre, le anima a seguir luchando, pero el hambre asola la ciudad y pierde la última sombra de esperanza. Comienzan los disturbios entre la población, que son reprimidos por la policía, a la que Musà reprocha su comportamiento.

En el acto cuarto, Granada está sitiada y pasa hambre; mientras Abu al-Qasim, gobernante de Granada, va a negociar con los enemigos la entrega de la ciudad. Musà va a despedirse de su novia, la cual le ruega que ceda en su decisión de luchar. La población vive atemorizada y decide huir. Abu al-Qasim vuelve a Granada después de haber acordado con los enemigos la rendición de la ciudad al día siguiente. Todos aceptan el convenio firmado menos Musà, que rechaza firmarlo; les reprocha su sumisión y sale furioso empuñando el sable.

Puede decirse que la obra de 'Adnan Mardam pertenece al teatro político. Aparte del prólogo en el que compara a al-Andalus y Palestina y responsabiliza al pueblo por rendirse a los enemigos, también acusa claramente a los judíos en su obra de ser la causa de los disturbios y tumultos en al-Andalus entonces. Dice Musà:

> — *"No fue en balde el canto malicioso sobre las tumbas. Los judíos delincuentes guardando sus rencores en el pecho. Aprovecharon las circunstancias y causaron motines y alborotos. Provocaron al inexperto pueblo que empezó a gritar de orgullo. Los hombres son como ciegos en los valles perdidos.*
>
> *No es extraño si los judíos cantan de alegría. Consiguieron sus fines horrorosos.*
>
> *Nuestras patrias son objetivos heridos y nosotros somos cautivos encadenados. Y mañana seremos como los judíos, fugitivos para siempre."*
>
> (Mardam, 1973, 96-97)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Esta acusación es un factor que pertenece al legado popular, ya que es frecuente entre las gentes acusar a los judíos de hipocresía y alboroto cuando asisten a cualquier encuentro. Así que el autor aprovecha esta creencia popular y la utiliza en la obra. A lo largo de la misma hallamos acotaciones donde el autor explica el papel desempeñado por los judíos que no dejan de divertirse en sus bares y bodegas con canciones, aplausos y música, mientras Granada vive sus negros días de crisis política y de hambre. Está claro en este caso que el autor destaca la conducta de los judíos para acusarles de nuevo por su traición, y por otra parte para profundizar en el conflicto que existía. Esto demuestra la capacidad y habilidad del autor para fortalecer la acción y crear un tenso enfrentamiento.

Otro conflicto latente en la obra es el que vive interiormente el personaje principal, Musà, que no ve más que traidores y cobardes por todos lados, por lo que sufre grandemente y son vanos sus intentos de concienciar a la gente sobre la realidad. Dice Musà:

> — *"Los traidores en nuestra patria son abundantes. Si quisieras calcularlos, te aburrirías al contarlos por los muchos que son. ¡Cuántos traidores nuestros gozan en la Corte! ¡Qué cobardes son al llamarlos a la lucha contra el enemigo! Llama a los hambrientos para que defiendan a la cautiva patria."*

(Mardam, 1973, 97-98)

Respecto a los personajes, Musà, el personaje principal de la obra está perfilado claramente, es un personaje decidido, fuerte y firme, mantiene su postura ante los enemigos y ante los que intentan hacerle cambiar de actitud.

Zaynab, su novia, intenta en nombre del amor que existe entre los dos, cambiar su actitud, pero él la rechaza diciendo:

> — *"Mi amor para ti es como el mar ululante y más. Es revolucionario como el fuego tronando fuertemente. Es maravilloso como el momento del anochecer.*
>
> *Pero temo por ti el perjuicio del enemigo. Te quiero libre no esclava ni vagabunda. Sin la protección de la patria no hay nada útil.*
>
> *Y el amor bajo la sombra de la humillación es fuego quemador".*

(Mardam, 1973, 108-110)

La riqueza del personaje histórico convierte a Musà en el sujeto adecuado para utilizarlo como protagonista de la obra, alrededor del cual giran los demás personajes. Desafía todas las dificultades y protestas de amigos. Se mantiene firme y seguro contra corriente. Este desafío crea el drama interno.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El personaje del rey Abu 'Abd Allah también está bien perfilado, ya que es indeciso, débil, y depende de los consejos de sus compañeros. Además está sometido a los enemigos, no puede cumplir las obligaciones del reino y no hace más que quejarse de su mala suerte. Dice, expresando su desesperación, reprochando las predestinaciones:

— *"¡Oh madre!, el hombre no está libre en su vida...Somos guiñoles con los que juegan las predestinaciones.¿Por qué reprochamos a los obligados a perjudicar? Se escapa de la predestinación."*

(Mardam, 1973, 79-80)

También dice llorando su destino sometido a él:

— *"Mi destino miserable está escrito desde mi nacimiento. Es doloroso ver desaparecer mi reino.*

- -

¡Qué suerte desgraciada y sufrimientos dolorosos! Fui desgraciado y sigo desdichado más que nunca."

(Mardam, 1973, 121-122)

Mientras Aixa, la madre del rey, era todo lo contrario de su hijo, paciente, decidida y fuerte. Estaba en el bando de Musà, rechazaba la sumisión y reprochaba la actitud de su hijo y de sus intermediarios. Fue más valiente que muchos hombres entonces. Dice cuando los demás se rinden:

— *"La derrota para los honrados es motivo de venganza. Los enemigos nunca desesperaron por alguna derrota. Fracasaron pero lucharon como los salvajes. Y hoy tenemos la derrota y la humillación."*

(Mardam, 1973, 81)

Zaynab, la novia de Musà desempeña un papel importante en la obra ya que influye en los sucesos y fortalece el conflicto existente entre Musà y los rendidos. Zaynab exigía a Musà que dejara de luchar con el enemigo, en nombre de su amor y le hablaba con el corazón de una novia que quiere mantener su amor por encima de todo. Pero sus llamamientos a Musà fueron inútiles porque éste tenía el corazón de piedra y no cedía. Zaynab dice:

— *"¿Qué me da el honor que derrama tu sangre?¡Qué desgracia si murieras y dejaras tu vida atrás! Y yo como una huérfana. Encuentro la vida como un paraíso contigo aunque con pobreza y tristeza."*

(Mardam, 1973, 109)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Y cuando Musà rechaza firmar el pacto con los enemigos Zaynab le ruega que ceda:

— *"¡Musà! por piedad no te vayas a la muerte ...mantén tu vida y vive para mí y la familia para que seamos felices en el futuro."*

(Mardam, 1973, 123)

Respecto a la adaptación "identificación" histórica el autor mantiene una gran fidelidad en prácticamente todos los sucesos. Los personajes están perfilados como en la historia. No hay personajes ficticios creados por el autor.

Aunque la obra hizo referencia a sucesos actuales y los relacionó con el problema de Palestina, trató la acción en el pasado sin poder trasladarla al presente. Los personajes han quedado estereotipados, sin dimensiones dinámicas; viven y mueren en el pasado, no tienen ningún rasgo moderno y no poseen vigencia en la actualidad.

El diálogo es largo en algunas partes de la obra, como el mantenido por el visir Yusuf (pág. 70) y Abu al-Qasim (págs. 71, 72, 73). El autor podría haberlo acortado para que no se hiciera aburrido.

El lenguaje utilizado es el verso tradicional. En cuanto a la forma, el estilo y la expresión, es un lenguaje bonito, pero tiene poca vida ya que este tipo de lenguaje está prácticamente cristalizado. En algunas partes parece como si algunos personajes estuvieran hablando con los espectadores y lectores y nó con otros personajes, y así el habla se convierte en frases llenas de sabiduría, por ejemplo cuando dice Aixa:

— *"El hombre no está obligado a realizar lo imposible. Si en una batalla no alcanza sus honorables fines, una muerte valiente es como una victoria."*

(Mardam, 1973, 65)

En general los hechos se van sucediendo lentamente ya que no existen sorpresas que enriquezcan la acción central ni existen movimientos fuertes que influyan en el destino de los personajes. Además, el diálogo carece de concentración y no está bien ligado.

Todo esto resta valor dramático a la obra que debe presentar, en primer lugar, una acción dinámica y un diálogo ágil y enriquecedor que influyan en el espectador y le hagan adoptar una actitud ante dicha acción.

Artísticamente, el autor mantiene en la obra las tres unidades clásicas del teatro; el lugar es Granada; el tiempo, los últimos días del reino árabe y la firma del pacto con "los españoles" para la entrega de dicha ciudad, y la acción, la situación grave de los árabes y su desunión ante los sucesos que causaron la caída de Granada.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Y por último el escritor quiere expresar su juicio y relacionar el pasado con el presente, al-Andalus con Palestina que tienen mucho que ver, pero en realidad no lo consiguió. Acertó en elegir el tema y el marco histórico pero fracasó en la forma de tratarlo. La historia se repite, existe gran semejanza entre al-Andalus y Palestina. La situación de los árabes en general, y las autoridades en particular, es la misma ante ambos, ya que son abundantes los traidores y cobardes, y escasos los valientes y honrados en las dos ocasiones.

El autor podría cargar el personaje de Musà con gran cantidad de rasgos revolucionarios modernos que podían expresar la rebeldía y la resistencia de la que carecen los árabes en la actualidad.

Podría también perfilar el personaje del rey Abu 'Abd Allah con rasgos modernos para demostrar a los reyes y presidentes árabes carentes de voluntad, a los que manejan como si fueran piezas de ajedrez.

Y al final podría hacer lo mismo con Aixa, que fue en la historia una mujer y madre heroína que rechazó la sumisión y la injusticia, se opuso al rey, su hijo, y a su bando, y apoyó a la resistencia contra el enemigo, rechazando constantemente a los que se rendían.

Se puede decir por último que el autor eligió el marco histórico y patrimonial para tratar un tema moderno, pero acertó tan sólo parcialmente.

15. *Al-Ajir* ("El Último"), Walid Abu Bakr

Al-Ajir (Abu Bakr, 1981) es una obra teatral basada en algunos acontecimientos que tienen lugar en Granada cuando era gobernada por los árabes, sin concretar la época exacta ni los nombres de los personajes.

Los personajes de la obra son: el Rey, la Reina, el Caudillo, el guardia, el anciano, el agricultor, la mujer bella y la esposa del agricultor.

En el primer acto se representa la sala del trono del Palacio Real de Granada. Por los acontecimientos se deduce que el Rey tiene un carácter débil y la Reina, por el contrario, es fuerte y dominante; todo el reino está bajo su autoridad. Entra en escena el anciano, es un personaje misterioso y mágico. Ayuda al Rey e intenta que éste no sea manejado ni marginado por la Reina. Poco a poco van apareciendo personajes: el Caudillo, que conspira con la Reina, el agricultor; la mujer bella, que es un regalo de los agricultores al Rey; la esposa del agricultor.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En el segundo acto hay algunos cambios en el decorado y vestuario del Rey y la mujer bella. Mientras el Rey se entretiene con la mujer bella, la Reina conspira con el Caudillo en contra de los agricultores. El anciano aconseja al Rey que colabore con las ciudades vecinas y evite la intervención de la Reina. Advierte también al Caudillo para que su ejército defienda al pueblo.

En el tercer acto, la Reina y el Caudillo conspiran contra el anciano y los agricultores. La mujer bella abandona al Rey para incorporarse al pueblo. Los intentos de la Reina y el Caudillo contra el anciano no fructifican, porque una fuerza invisible paraliza la mano del que intenta hacerle daño. El Caudillo es asesinado por su propios soldados. El anciano se marcha porque el pueblo ya no le necesita y el Rey y la Reina caen al suelo aterrorizados.

La mayoría de los personajes son simbólicos, y el ambiente en que se desarrolla la acción es fantástico en muchas partes de la obra. El anciano, por ejemplo, simboliza la historia de la que ni reyes ni autoridades, en general, se benefician, porque no siguen ni su ejemplo ni lección. El anciano está representado como un personaje lleno de fuerza y misterio.

"La Reina:	*— ¿Qué quieres?, ¿qué haces aquí?*
El anciano:	*(Sonriendo irónicamente) — He venido para hablar al Rey que estaba solo meditando los sucesos y sentí que me necesitaba. Porque... tú intervienes... y no eres más que su esposa...*
La Reina:	*— Y, ¿temes hablar a una mujer?*
El anciano:	*— No me importa el sexo de con quién hablo, me importa su cargo. He hablado a muchas mujeres cuando sentí que me necesitaban...*
La Reina:	*— Y, ¿cúal es tu edad, anciano?*
El anciano:	*(Sigue hablando con naturalidad) — No sé, pero es muy larga...*
La Reina:	*(Confusa y poco convencida) — Y ¿qué quieres ahora?*
El anciano:	*— Hablaré al Rey.*
La Reina:	*(Sale deprisa) — Te lo voy a mandar.*
El anciano:	*(Dirigiéndose al público) — Es triste que llegue al poder quien no me conoce, y no sabe beneficiarse de mi larga experiencia, pero yo ya estoy acostumbrado, el poder es atrayente... muy atrayente..."*

(Abu Bakr, 1981, 14)

Luego, el personaje de la mujer bella, que aparece y desaparece, se desarrolla también en un ambiente fantástico. Ella simboliza el poder del Rey, por eso el anciano le aconseja varias veces que la cuide y preserve porque es la única vía para mantenerla y seguir con ella, de lo contrario la perderá.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"El Rey: — *La mejor cosa que hizo el anciano fue regalarme a ti. Él sabe elegir.*

La mujer bella: — *Te lo agradezco, señor mío...*

El Rey: *(Con entusiasmo) — Yo no exagero... no me había gustado ninguna mujer como tú, (silencio... la mujer bella sonríe cariñosamente, mientras él contempla su cara) díme... ¿te han respetado los demás como yo?*

La mujer bella: — *La situación es distinta, señor mío... todos me han querido y se han aferrado a mí... pero pocos son los que me han respetado...*

El Rey: — *Todos son ignorantes... yo te quiero con toda mi alma.*

La mujer bella: *(Se ríe) — Todos me han querido con toda su alma.*

El Rey: *(Confuso) — ¿Qué más quieres?*

La mujer bella: — *Yo no quiero nada, señor mío, el anciano tiene la palabra...*

El Rey: — *Por ti... le daré lo que quiera... tú te mereces todo, (acaricia su pelo... intenta acercarse a ella, pero entra la Reina).*

La Reina: *(Se ríe con enfado) — Hizo bien el anciano, por lo menos tienes con qué ocuparte...".*

(Abu Bakr, 1981, 27)

En cuanto al Rey, vive al margen de los sucesos y no tiene un papel importante, ni siquiera es el verdadero gobernador. Dedica todo su tiempo a la mujer bella y no se preocupa por nada más. En cambio, la Reina que es fuerte y dominante, tiene el poder en sus manos:

"La Reina: — *... ¿Qué estabas diciendo?*

El Rey: — *No sé.*

La Reina: *(Con ironía) — Como siempre. Tú eres el más débil de los que se sentaron al trono. ¿Por qué no lo dejas para quien lo pueda manejar? (Lo empuja y ella se sienta en el trono)*

El Rey: *(La mira enfadado) — ¿Tú permites a alguien que lo maneje?*

La Reina: — *El trono necesita un sable y a un pueblo que se someta... y tú ¿qué tienes tú que ver con todo esto? si no estuviera yo..."*

(Abu Bakr, 1981, 40)

El agricultor y su esposa simbolizan al pueblo que sufre la injusticia de las autoridades.

Otro personaje que tiene un papel destacado es el Caudillo, que simboliza la fuerza ciega e injusta, que carece de prudencia y lógica, y está dominado por la Reina para servir sus intereses.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La obra trata el problema del poder, la relación entre los gobernantes y el pueblo, y la defensa de la patria de los enemigos. Utiliza el pasado, la historia y la Granada árabe como máscara o pretexto para hablar del presente, de los problemas y circunstancias entrecruzadas del Mundo Árabe. El pasado que toma el autor como pretexto, aunque impreciso e inconcreto, se basa en realidad en los Taifas de al-Andalus. Esta fue una época de total decadencia política. Surgieron los pequeños reinos que eran independientes pero débiles, aumentaron las enemistades y conspiraciones entre los gobernantes hasta tal punto de que algunos de los reyes ayudaban a los enemigos cristianos contra sus hermanos árabes. Además muchos de los reyes y príncipes llevaban una vida licenciosa y banal, y no se preocuparon de los enemigos, que les derrocaron y expulsaron de sus ciudades.

Las circunstancias de al-Andalus de aquel entonces son muy parecidas a las de los árabes de hoy que padecen divisiones, discrepancias, debilidades y conspiraciones. Les amenaza un enemigo fuerte y preparado que les ha quitado muchas ciudades y está dispuesto a quitarle más y que les amenaza en su propia existencia.

Se deduce a través de los acontecimientos de la obra que Granada es Egipto durante la presidencia de Anwar al-Sadat, que se comportó igual que los reyes de los taifas, y que su esposa Yihan influía negativamente en su marido y la política general del país.

Existen en la obra ciertas alusiones a la guerra de octubre de 1973, entre los árabes e Israel, y todo lo que la siguió; propagandas y falsas pretensiones de triunfo de los ejércitos árabes, hablando del "gran héroe" Anwar al-Sadat. Sin embargo todo esto eran mentiras dirigidas al pueblo árabe, que las aceptó durante mucho tiempo.

La realidad se representa en la obra teatral:

"La Reina: — *Tú puedes entretenerte con algo, yo tengo quehaceres importantes (señala con la mano).*

El Rey: *(Molesto) — ¿Qué quehaceres?*

La Reina: — *Algo particular, luego lo sabrás.*

El Rey: — *Pero el...*

La Reina: *(Interrumpiéndole) — Te dije que fueras a buscar algo para entretenerte... el Caudillo está a punto de llegar.*
(La mira con enfado, ella le mira fijamente y él se marcha)

La Reina: *(Mira hacia él) — ¡El Sultán! (mira al público, se va hacia delante con pasos seguros) ¡Si supiera su pueblo! (da un giro rápido) ¡Oh!, y ¿qué pasaría si supiera? (sonríe) este bondadoso pueblo se creyó que su Rey triunfó..."*

(Abu Bakr, 1981, 6)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En otro sitio alude a este imaginado triunfo, pensando que los árabes entonces podrían triunfar si hubieran tenido las manos unidas y una postura común, pero lamentablemente no fue así.

"La Reina: — *Nuestra ciudad no conocía el triunfo antes de él...*

El Caudillo: — *Por su prudente política...*

El anciano: — *¿Acaso eras un Caudillo durante la guerra, (con ironía)? ¿eh, caudillo?*

El Caudillo: — *No... (vacilante) yo llegué a ser Caudillo cuando mi señor me ordenó.*

El anciano: — *Cuando te ordenó que pararas la guerra...*

El Rey: — *¿No hemos triunfado?*

El anciano: — *¿No era posible alcanzar un triunfo más grande... que protegiera a todo el pueblo del peligro?*

La Reina: — *Nuestra ciudad está protegida, los enemigos están lejos y las murallas de la ciudad son muy altas.*

El anciano: — *¿Y las ciudades ocupadas por los enemigos, son de vuestro pueblo?*

El Caudillo: — *¿Por qué no hicieron como nosotros? Nuestra ciudad resistió, luchó y logró el triunfo bajo la presidencia de nuestro Rey...*

El anciano: — *¿El Rey de Granada ha triunfado, o el pueblo?, y estas gentes ¿no forman parte de al-Andalus? ¿quién les impidió completar el triunfo?..."*

(Abu Bakr, 1981, 20)

El título de la obra, *Al-Ajir*, "El último" tiene relación directa con el contenido, porque se refiere al Rey, que es el último en enterarse de las cosas, por estar al margen de los sucesos.

"El anciano: — *¿Tiene derecho la Reina en ordenar al Caudillo, Rey?*

El Rey: — *No lo sabía...*

El anciano: — *¿Y puede gobernar quien no sabe?*

La mujer: *(En tono de entusiasmo e inocencia)* — *¿Y cómo puede saber si está rodeado de muros, guardias y ejércitos? ¡eh, Señor Anciano! es el último que se entera..."*

(Abu Bakr, 1981, 19)

Según una carta personal del autor, dirigida a nosotros, con fecha del 10 de enero de 1988, la obra está basada en otros elementos de *al-turath*, "la tradición", como *Ma-*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

dina al-Nuhas, ("La ciudad de cobre"), de *Las Mil y Una Noches,* e *Iram Dat al-'Imad* [39], ("Iram, de las columnas"), de la tradición islámica, aparte de otros cuentos que hablan de los árabes de al-Andalus después de su salida, que se convirtieron en un tipo de cuentos parecidos a los de *Las Mil y Una Noches*. "Y además todo lo que fue escrito por viajeros sobre la Alhambra en el siglo XVII", (sic.)

Por último decir que el dinamismo del diálogo y la habilidad del lenguaje de los tres actos que forman esta obra es satisfactorio.

[39] Iram aparece en el Corán, en la sura de al-Fayr. Algunos comentaristas dicen que era una ciudad, otros opinan que era una tribu que Dios aniquiló por obrar mal.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

SEGUNDA PARTE

ESTUDIO GLOBAL

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

CAPÍTULO PRIMERO: LA UTILIZACIÓN DE LA TRADICIÓN EN EL TEATRO ÁRABE

La utilización de *al-turath* (la tradición) en el teatro árabe puede tener varias intenciones y motivos de los cuales intentaremos destacar los más importantes a través de las obras estudiadas anteriormente. Estas intenciones pueden ser:

A. REAFIRMAR LA PROPIA IDENTIDAD:

En el pueblo árabe han hecho mella desde hace siglos, las masivas colonizaciones que ha sufrido por otros pueblos y fuerzas extranjeras, que en muchos casos intentaban borrar los caracteres nacionales; la lengua, la religión, las costumbres... que afortunadamente encontraban una reacción fuerte por parte de los árabes que rechazaban estos intentos y se aferraban aún más a sus señas de identidad. Estas manifestaciones se veían, en general, en las actividades sociales y culturales y en particular en la literatura, y concretamente en el teatro que es lo que nos atañe. Para llegar a esto los dramaturgos normalmente han seguido dos corrientes:

1. Destacar los caracteres positivos del pueblo árabe como la generosidad, la valentía y la fidelidad

Muchos de estos elementos los podemos ver en *al-Sha'ir wa-l-Su'luk* ("El poeta bandolero") de Muhammad Mubarak. Esta obra insiste en demostrar la moralidad del protagonista 'Urwa, y sobre todo la generosidad que era para el pueblo árabe y sigue siendo una de las virtudes más loables. Y así vemos que el protagonista es un hombre

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

exageradamente generoso, hasta el punto de repartir los botines obtenidos en sus correrías entre sus hombres, mientras él se queda sin nada. Esto se confirma en la discusión que mantiene su esposa con su padre cuando éste critica al protagonista, Salmà esposa del protagonista dice:

"Salmà: — *No, juro por Dios, que 'Urwa no es así, porque él es más honrado, serio y generoso..."*

(Mubarak, 1982, 74)

La valentía es otra de las cualidades que valoraban mucho los árabes por las dificultades que entraña la vida en el desierto y la vida en general que les obligaba a ser fuertes y valientes para superarlas. Esta cualidad fue siempre ensalzada por los poetas árabes antiguos, en cambio, los escritores modernos reducen este carácter a su momento histórico para recordarnos la falta que hace en nuestras vidas la valentía. Esto lo vemos también claramente cuando el protagonista discute con su enemigo Qays en el zoco:

"'Urwa: — *... Juro por Dios que si no estuviéramos en los meses de la prohibición de la lucha (toca su sable) habría hecho de tu hinchado cuerpo alimento para los cuervos y las alimañas."*

(Mubarak, 1981, 27)

Y así el autor nos presenta al protagonista, un árabe valiente y honrado que incluso respeta las costumbres conocidas.

Al-Sharara ("La chispa") es otra obra teatral en la que se destacan estos rasgos. Esta obra representa una lucha entre los árabes y los persas. El autor procura dar una imagen brillante de sus antepasados para que el hombre árabe actual tome conciencia de la necesidad de estas cualidades para superar la crisis en la que está hundido. Esta alabanza la pone en boca de al-Nu'man b. al-Mundir que discute así con Cosroes II, el rey persa:

"Al-Nu'man: — *¿Has visto alguna vez un campo inmenso como el horizonte, con su alegre gente? aquél es mi pueblo, ¿has visto un fuego encendido día y noche, puertas abiertas para los visitantes, seno de seguridad y amparo?, éstas son nuestras casas.*
¿Has visto jinetes montados en sus caballos, capaces de competir con el viento, caballeros que nunca se rebajan por nada en el mundo y el honor es protegido por ellos?, ésas son mis gentes..."

(Al-Yuburi, 1981, 6-7)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

2. Destacar el glorioso pasado árabe:

El pasado árabe fue sin duda brillante y próspero en muchos aspectos, formando un estado potente y estable que extendía su dominio sobre amplios territorios, gobernando a muchos pueblos que se convirtieron al Islam. Han tenido épocas en las que florecieron la justicia y la humanidad, como la del segundo califa musulmán 'Umar b. al-Jattab, conocido por su significativa frase: "Si se pierde alguna oveja en el otro extremo de Medina temo que Dios me pregunte por ella". Este pueblo fue temido por los grandes imperios que le dieron paso obligado para conquistar pueblo tras pueblo hasta llegar al corazón de Francia. Este pasado ha sido un punto atrayente para el hombre árabe de hoy que vive unas circunstancias totalmente diferentes a los de aquel entonces, con una decadencia total en todos los sentidos. Para lograr un equilibrio y cubrir el vacío que se siente en la vida y en la sociedad en general, se ha aferrado a su pasado sirviéndose como de un apoyo moral que necesitaba.

Y como se dice que la literatura es el espejo de la sociedad, estos conceptos han sido muy vistos en la literatura árabe en todos los géneros y sobre todo en el teatro.

Una hojeada al panorama de los títulos de las obras teatrales nos demuestra la importancia de este tema y la preocupación de los dramaturgos por ello. La elección de temas históricos, personajes y hechos, y sobre todo de las épocas más florecientes es una consecuencia clara de este caso. La historia de al-Andalus ha cobrado un interés especial para los dramaturgos, que han escrito obras completas sobre las hazañas de algunos líderes andalusíes, como Almanzor, Tariq y El Sacre... Un ejemplo lo oímos de boca de un anciano que habla con Tariq b. Ziyad:

"Un anciano del público: — *Di lo que quieras, pero tus favores no pueden ser denegados, tampoco tu magnitud. Tú eres magno a tu pesar (Tariq se ríe), eres loado en la vida y en la historia..."*

(Taymur, s.d.2, 88)

O en las palabras de Almanzor cuando está agonizando:

"Al-Mansur: — *Recordaos de mí, hermanos, acordáos siempre que di mi vida por la Nación árabe. Le aporté fuerza y dignidad. He unido sus fuerzas... he vencido a sus enemigos.*
Organicé y fortalecí su ejército, alejándolo del fanatismo de las tribus; no hay en él ni un mercenario..."

(Anis, s.d., 196)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Estos líderes sirvieron siempre como un lazo de unión entre las tribus y los países árabes, intentando unirlos y fortalecerlos para formar una sola fuerza ante los ambiciosos y enemigos.

Estas cuestiones las expresa Zaki Tulaymat en el prólogo de *Saqr Quraysh* ("El Sacre"), de Mahmud Taymur, diciendo:

> *"La trayectoria de 'Abd al-Rahman el omeya, conocido con el apodo Saqr Quraysh, es una epopeya sin par en la historia árabe. Una epopeya gloriosa que alaba la lucha de un hombre que procura formar un estado, además es una epopeya que engendra la esperanza y la maravilla, en ella resuena el cantar de los cantares entonando la predestinación y el poder..."*
>
> (Taymur, s.d.1, 3).

Los puntos brillantes del pasado, como hemos dicho, han sido el blanco de los dramaturgos que han intentado destacarlos para recordarnos que los antepasados fueron gloriosos y magníficos, y que los árabes de hoy día viven una decadencia total, carecen de esta gloria y tienen, de alguna manera, que recuperarla y superar esta difícil situación que atraviesan en la historia moderna.

B. DAR A LOS HECHOS UNA DIMENSIÓN GENÉRICA Y UNIVERSAL:

Este fenómeno forma, junto a otros, el propósito de algunos escritores árabes, y sobre todo de los dramaturgos, que quieren aportar una cultura que tenga sus raíces y pilares en la vida y sociedad árabes y que tenga al mismo tiempo un valor humano y universal. El célebre dramaturgo Tawfiq al-Hakim dice a este respecto:

> *"En todos los países, las experiencias de las artes desembocan en un recipiente común, del cual se beneficia toda la humanidad en su progreso e inventos... por esto nuestro arte regional tiene que alimentarse con todo aquello que sea útil para su crecimiento y prosperidad...*
>
> *La humanidad no acapara el arte que merece ser adquirido y mantenido sin pensar en su género, origen o procedencia... hay muchos trabajos regionales que han llegado a ser universales, porque todo el mundo sintió que los necesitaba..."*
>
> (Al-Hakim, 1982, 87-88)

Y para llegar a este fin habría que tratar temas que preocupan a toda la humanidad, que tengan valor fuera de las propias fronteras, que traten problemas intemporales como el de la justicia, la libertad, los derechos humanos y la igualdad. Todo esto

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

ha sido casi siempre y sigue siendo un motivo de preocupación del ser humano en todo el mundo. El dramaturgo tunecino 'Izz al-Din al-Madani en su obra *Diwan al-Zanch* ("El gobierno de los Zanch "los negros"), trata el tema de la justicia y de la libertad de los negros esclavizados por los terratenientes en la época abasí. Trata también el tema de la revolución de los pueblos oprimidos por los estados o fuerzas mayores, aquellas revoluciones que esperan los pueblos con mucho anhelo y esperanza, pero llegado el momento de su realización tanto las autoridades como los revolucionarios decepcionan al pueblo por sus actitudes y comportamientos que nada tienen que ver con su ideario inicial.

Es el caso de la revolución de los Zanch ("los negros") en aquella época, cuando lo miembros del comité de la revolución se convirtieron en verdaderos enemigos del pueblo, de los pobres y los esclavos, buscando sus intereses personales y olvidándose de sus propósitos iniciales. También es el caso de muchas revoluciones llevadas a cabo en la historia moderna, sobre todo en los países del Tercer Mundo. Así vemos que el pasado coincide con el presente, y lo que ocurre en el mundo árabe coincide con lo que ocurre por ejemplo en América Latina. Esta idea la expresa claramente, diciendo:

> *"Yo soy el autor de Diwan al-Zanch... escribí esta obra a la luz de las revoluciones y golpes de estado que han sucedido y suceden en nuestra época, en la segunda mitad del siglo* XX*, en muchos países del Tercer Mundo..."*
>
> (Al-Madani, s.d., 87).

La obra refleja también la traición de las autoridades que llegan a ser infieles a sus principios causando el fracaso de la revolución. Vemos que sólo un miembro del comité de la revolución rechaza estas actitudes reprochándoselo a sus camaradas:

> *"Rafiq: (Hablando con sus camaradas) — ¡Ah, traidores, medio hombres, sombras de los abasíes y esclavos! ¿firmáis el convenio?, es una nueva esclavitud..."*
>
> (Al-Madani, s.d., 76)

El escritor iraquí Nur al-Din Faris en su obra *Yidar al-gadab* ("El muro de la ira") trata el mismo tema de la revolución de los negros dirigidos por 'Ali b. Muhammad, pero con unos pequeños cambios y nuevas matizaciones, por ejemplo, el líder de la revolución rechaza la violencia con la que las crónicas le caracterizan. Hay un abismo entre 'Ali y sus opiniones y el pueblo representado por los pobres y sus conceptos. El pretendía cambiar las leyes que protegen a los privilegiados sin cometer robos ni secuestros, en cambio los pobres no comprendían un cambio político y social sin asaltar, atracar y secuestrar a los ricos, los comerciantes y los terratenientes.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Este tema, como sabemos, es muy discutido en la actualidad por los pueblos oprimidos que buscan su libertad y quieren romper las fuerzas tiranas que les atan, pero siempre hay una confusión en el medio y la manera elegidos para llegar a este propósito: utilizar la fuerza y la violencia, o buscar una vía pacífica:

"'Ali: — *Ni los tesoros de los comerciantes, ni las joyas de los ricos realizan el cambio.*

Saffar: — *¿Cuál entonces?*

'Ali: — *Es el régimen que acepta la opulencia de la minoría y la miseria de la mayoría.*

Saffar: — *¿Habéis comprendido lo que dice?*

El mozo: — *No...*

'Ali: — *¡Oh dios! ¿cómo puedo enseñarles? ¡oh amigos! me refiero a la ley, al régimen que creó los tesoros y permiten que gocen algunos parásitos y sufran miles de desgraciados..."*

(Faris, 1974, 73)

Otra brillante opinión de 'Ali en esta obra, digna de mencionar, es su concepto del saber y el papel que éste puede desempeñar en los cambios políticos y sociales. Sin duda es un elemento importantísimo en la vida de las sociedades durante toda la historia humana. 'Ali intenta enseñar la justicia a los maltratados, la libertad a los oprimidos y la felicidad a los desgraciados, y piensa que la enseñanza es el martillo que rompe las cadenas de la esclavitud.

Otro tema de dimensiones humanas y universales que supera las fronteras, el espacio y el tiempo y que ha sido el eje de algunas obras teatrales árabes es el tema del amor con toda su problemática y complicaciones. Es el tema principal de *Tawq al-Hamama* ("El collar de la paloma"), una pieza (para la televisión) del marroquí 'Abd Allah Shaqrun, que toma como fuente de inspiración el libro homónimo de Ibn Hazm, para explicar la esencia del amor y todo lo que le rodea: comportamientos como la abnegación, la fidelidad y el altruismo. Es un tema interesante, intrínseco al hombre en todas las épocas y en todos los lugares. El amor es un llamamiento a la comprensión entre las personas:

— *"Quiero llamar al amor y al cariño entre la gente, convocar para creer en la unión entre las gentes... el amor... el amor... ¡oh Jayran! es la llave de la felicidad y el sendero de la esperanza. La unión de las pasiones coincidentes, es una ley eterna que acaba con cualquier disturbio...".*

(Shaqrun, 1985, 52)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Así entonces, el autor piensa que el amor es la esperanza y la pasión más sublime del ser humano.

Otros temas que se incluyen encajan dentro de este bloque de dimensión universal, son aquellos que preocupan a la humanidad en general, como el conflicto permanente de los conceptos y creencias en la vida y en las sociedades; por ejemplo el conflicto entre la ley y la fuerza o entre el hombre y el tiempo o entre la razón y el corazón. No cabe duda de que estos son temas de la humanidad a lo largo de su existencia.

Tawfiq al-Hakim en su obra *al-Malik 'Udib* ("Edipo Rey") cambia el conflicto que estableció Sófocles entre el protagonista y la predestinación para establecer otro entre la realidad y "lo sucedido". La realidad de Edipo era ser hijo de Yocasta, y lo sucedido más tarde llegar a casarse con ella sin conocer la realidad. Otro tema tratado en esta obra es el de la predestinación y si el hombre es conducido a su destino o él lo elige voluntariamente. Es una filosofía muy discutible que tiene sus raíces en las religiones, y para al-Hakim, Edipo elegía su destino voluntariamente por su naturaleza y los deseos que le empujaban a descubrir la realidad, su realidad, aunque esta fuera la más horrenda.

Edipo: — *"¿Yo os impido que consultéis a Dios?*

El adivino: — *Tú no nos impides, ni siquiera puedes, pero buscas y averiguas siempre algo que no debes buscar, haces preguntas que no se deben hacer. La revelación del Cielo para ti es cuestión de comprobar y averiguar.*

Edipo: — *¡Si pudiera cambiar mi naturaleza!..."*

(Al-Hakim, s. d., 68)

El autor trata otro tema conflictivo que es: ¿quién es la causa del mal en este mundo? ¡Dios! ¡el hombre! ¿quién?, Tawfiq al-Hakim, como creyente, nunca ha pensado que Dios pueda ser la causa, sino que el hombre es el origen de todas las maldades. Y en este caso Tiresias, el adivino, era la verdadera causa del negro destino de Edipo, aparte del desafío de Edipo a Dios sufriendo después sus consecuencias. Otro tema humano de mucha importancia es el conflicto entre la ley y la fuerza, y cúal de ellas se debe utilizar para resolver los problemas; es el eje de *al-Sultan al-Ha'ir* ("El sultán indeciso") del mismo autor, al-Hakim. Esto ha sido siempre una cuestión preocupante para la humanidad, para los gobiernos, autoridades, teóricos y filósofos. Nuestro autor coloca en un marco histórico antiguo una cuestión fundamental, observando este mundo indeciso entre la fuerza y los principios, entre el sable y la ley, diciendo:

"Los dueños del poder que poseen la autodeterminación del ser humano, llevan ahora en su mano derecha la bomba atómica y en la izquierda la ley o los principios al lado

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

de las bases de misiles, al otro lado está la O.N.U., y están indecisos, temerosos, no saben o no se atreven a tomar la decisión tajante: ¿qué dejan y con qué se quedan? ¿cuál de los dos necesita mayor valentía, y cuál de ellos representa más peligro?, esta postura indecisa y temerosa por la responsabilidad de la última decisión entre el sable y la ley arrastró a todo el mundo a esta confusión total y disturbio general..."

(Al-Hakim, 1974, 3)

Y así vemos que los intelectuales han tomado parte en esta preocupación por el destino de la humanidad normalmente inclinándose hacia las leyes. Es el caso de esta obra que en su desenlace final apoya la ley, "el Sultán" en este caso, y rechaza la fuerza, "el visir", para resolver los problemas.

El mismo autor aprovecha el conocido tema popular, el de Sahrazad de *Las Mil y Una Noches*, para tratar una cuestión de índole humana que es el conflicto entre la razón, el corazón y la materia. Al-Hakim en su obra *Sahrazad* intenta dar a los personajes unas dimensiones nuevas, que van más allá de lo que conocemos sobre ellos en el relato popular. Saharazad en la obra reúne el Saber Absoluto, la belleza física y el corazón sutil; en cambio, los otros tres personajes, Sahriyar, el Negro y el Visir, son símbolos del saber, la belleza y el corazón respectivamente, por lo que cada uno de ellos se ve a sí mismo en el personaje de Sahrazad que es como un espejo para ellos. Y así empieza el conflicto entre los tres por representar tres polos opuestos.

El propósito de al-Hakim está claro, quiere demostrar que este mundo está establecido en base al equilibrio en todos los sentidos, y cuando falla algo hay un fracaso.

Para él es imposible vivir sólo con y para la razón o con y para el corazón o con y para la materia, sino que hay que reunirlos y lograr el equilibrio dentro de un marco de lógica y sabiduría.

Éstas son las palabras descriptivas de Sahriyar sobre Sahrazad:

"Sahriyar: — *Tal vez Ella tampoco sea una mujer. ¿Quién es?. Ella es la eterna prisionera, encerrada en su celda y que conoce sin embargo, todo lo que la tierra posee. ¡Como si la Tierra fuera ella misma!. Ella es la doncella que no ha salido jamás de sus umbrías, y que conoce, sin embargo, Egipto, la India y hasta la China. Ella es la virgen, que conoce en cambio a los hombres, como si hubiera pasado miles de años entre ellos. La que sabe de los esplendores todos, y de todas las bajezas de la naturaleza humana...*
¿Es mujer, tal vez, conoce todo lo que la Naturaleza encierra, como si ella fuera la Naturaleza misma?"

(Al-Hakim, 1973, 71)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Y a través de los mismos personajes; Sahrazad y Sahriyar, el iraquí 'Adil Kazim en su obra *al-Mawt wa-l-Qadiyya* ("La muerte y la cuestión"), trata otro tema de carácter mental, abstracto y humano que es la lucha por la libertad y el mantenimiento de la pureza humana de Oriente.

La lucha por la libertad está representada por el revolucionario, que es físicamente como Che Guevara, y esta alusión le da una dimensión humana muy extensa y amplia.

Éste muere al final luchando contra los enemigos de la Libertad, pero su causa nunca morirá, porque hay quien se encarga de ella para llevarla a cabo.

Es una revolución permanente que intenta abarcar cualquier fuerza útil para servir sus propósitos y salvar al hombre del peligro de la perdición. Les dice cuando se elige a los dos derviches que están perdidos y no llegan a conocer los medios para salvarse:

"Revolucionario: — *Dirigíos a otro sitio y dejad de girar aquí, llevad las armas y cazad los lobos que mataron al hombre.*
Liberaos para liberar la Tierra, y si no, sois muertos que esperan la muerte... tenéis que saber que el lugar y el tiempo os rechazarán por ocuparlos tanto tiempo..."

(Kazim, 1971, 100)

Otro factor humano que aparece en esta obra es el dualismo: la muerte en la vida y la vida en la muerte.

Esta filosofía nos acerca a la función y el papel del individuo en la vida, el valor real del hombre vivo en unas circunstancias de humillación y sumisión, y por otra parte, el valor del mártir, víctima de la libertad. El mensaje del autor es como otros muchos; hay que vivir respetado y libre o morir honradamente porque vivir humillado es la peor muerte, en cambio morir por una causa honrada es vivir para siempre. Este es un concepto tanto regional como universal que nunca ha perdido su importancia y su vigor.

El conflicto entre la ciencia y la religión es el tema central de *Shamsu*, obra teatral del poeta iraquí Jalid al-Shawwaf. Podemos decir que este conflicto no sólo preocupaba a los antepasados en algunas regiones, sino que es una realidad existente en la actualidad en muchos lugares del planeta. Shamsu, el protagonista en este caso, es el que lucha contra la institución religiosa que no admite ninguna opinión que no coincida con sus intereses y como consecuencia de esta actitud, el protagonista es acusado de hereje, pagano y muchas otras cosas:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Sacerdote 2.º: — *¿por qué Shamsu se aleja de la hermosa religión de sus antepasados?*

Sacerdote 3.º: — *dicen que Shamsu es monoteísta... que ha perdido el juicio y ha llevado la contraria a todo el mundo alejándose de su religión.*

Sacerdote 4.º: — *Shamsu está perdido, es rebelde y arrogante, ¿acaso sólo a él le han llegado noticias de su dios?..."*

(Al-Shawwaf, 1952, 55)

Sabemos que muchas veces los conceptos de la religión se contraponen con la ciencia, y de allí surge el conflicto entre las dos partes.

El papel de las supersticiones y creencias populares y los perjuicios que pueden causar a la sociedad, es otro tema de carácter humano general. Estos factores han hecho y siguen haciendo mucho daño a los pueblos a través de la historia de la humanidad, despojándoles de su voluntad y juicio, sobre todo en los lugares y países más atrasados.

El iraquí Taha Salim en su obra *Tantal* ("Tántalo"), toma este tema como eje de su trabajo artístico, procurando condenar algunas de estas creencias y opiniones.

Tantal es un personaje mitológico que siembra el temor y el miedo en las clases bajas, pobres e incultas de la sociedad iraquí, y sobre todo en algunas regiones llegando a paralizar la vida de algunas personas. Este fenómeno seguramente tiene su parecido en otros pueblos que creen en algo que les afecta igual que Tantal.

Tilba, el protagonista de la obra, es un personaje rebelde que no cree en esas supersticiones y va contra ellas desafiando a Tantal, manifestando su voluntad, creyendo en la ciencia y la lógica y nunca en las leyendas falsas. Y cuando los demás se asustan de la casa que piensan que está habitada por los espíritus, él no le tiene ningún miedo y está dispuesto a desafiarla:

"Tilba: — *...Tú, ¡oh casa! yo debo saber tu causa, esta gente tiene miedo... yo no, me quedaré aquí, me sentaré sobre tu costado, sí, debo revelar tu secreto aunque caigan sobre mi cabeza todas tus piedras... dime, ¿qué tienes que me asusta? yo te desafío con la inteligencia, ya que tú careces de ella... tú estás inmóvil como las piedras de los montes."*

(Salim, Inédito, 17)

El dramaturgo iraquí Yusuf al-'Ani en su obra *al-Miftah* ("La llave"), se inspira en una canción popular conocida, para condenar ciertas creencias populares que animan y llaman a la pereza y la falsa esperanza, unas promesas simples que nunca se llegan a cumplir. En otras palabras, la canción popular no es más que una odisea que persigue la promesa que no es sino un espejismo. Nawwar, uno de los tres protagonis-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

tas de la obra, sirve para condenar los procesos y conceptos erróneos, por ser más consciente que los demás:

"Nawwar: — *Nuestros esfuerzos eran en vano y no estaban dirigidos al objetivo adecuado. Anduvimos en círculo, pero la leyenda de los abuelos transformó los sueños en realidad. ¡No era una ilusión, Hayran! porque el valor no está en el esfuerzo.*

Hayran: — *¿En qué entonces?*

Nawwar: — *En el propósito que nos esforzamos en lograr."*

(Al-'Ani, 1981, 388)

Y así podemos decir que esta obra incita al trabajo y a poner los esfuerzos en el lugar adecuado, dejando las leyendas y creencias deformadas que incitan a depender de los demás.

"Nawwar: — *Pero lo que no logramos con nuestro propio esfuerzo pierde su valor, su existencia, y nosotros lo perdemos también si no luchamos por nuestros propios derechos, por aquello que es necesario para nuestra vida y la hace más dulce y luminosa..."*

(Al-'Ani, 1981, 389)

C. TOMAR *AL-TURATH* "LA TRADICIÓN" COMO PRETEXTO PARA TRATAR EL PRESENTE ÁRABE:

Este tema quizá sea el más extendido y amplio en el teatro árabe, y si damos un repaso a las obras teatrales escritas en distintos países árabes y en distintas épocas, vemos que el tema político domina y reina sobre los otros temas. Esto es comprensible si tenemos en cuenta el papel que puede desempeñar el teatro como medio para difundir la conciencia cultural y social entre el público. Y no es pura casualidad que los gobiernos autoritarios y dictatoriales reserven los derechos de autorización de los grupos teatrales, admitiendo solamente los que no representan ningún peligro para dichos gobiernos.

Pero los dramaturgos, como hemos señalado anteriormente, han encontrado el medio adecuado para expresar sus propias opiniones a través de sus obras. Este medio es *al-turath*, la historia y la tradición en general. Sabemos que este vehículo, "la tradición", utilizado por los literatos no es un fenómeno propiamente árabe, sino que todos los pueblos lo utilizan por muchos motivos, entre los cuales se puede destacar el trato del presente a través del pasado, sobre todo cuando los pueblos carecen de la libertad de expresión.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Son muchísimas las obras que abarcan este asunto y son variados los temas que tratan normalmente, entre los más importantes:

1. El problema del poder:

Qasim Muhammad en su obra *Shujus wa ahdat min Mayalis al-turath* ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado") nos ofrece algunas escenas del histórico Bagdad de finales del siglo X, tomándolo como símbolo de los lugares árabes que fueron o son ocupados por extranjeros y colonizadores, ya que Bagdad en aquella época era gobernada por los Buwayhíes, familia persa, que oprimían al pueblo, maltrataban a los pobres, confiscaban las libertades y se aprovechaban del poder, imponiendo tributos que no soportaba el pueblo, por los escasos recursos que tenía:

"El Sexto Artesano: *(Tranquilamente) — ...¡Oh compañeros! (los artesanos le miran), no penséis sólo en vosotros, pensad en el pueblo también. El tributo del diezmo nos hizo perder, e hizo perder al pueblo también, pero enriqueció a unos pocos, mientras los comerciantes no perdieron nada... tienen que oír nuestras voces, el rey, los comerciantes y los privilegiados... ¡oh trabajadores y artesanos! dejad vuestros trabajos, no volváis a las tiendas..."*

(Qasim, 1975, 3-4)

Los acontecimientos de la obra nos muestran a lo largo de las escenas una sociedad profundamente dañada y perjudicada por el gobierno, por las autoridades y sus seguidores. Esta sociedad está representada por los obreros, artesanos, el vagabundo, al-Warraq...

Todos ellos son objeto de discriminación y maltrato; vemos que el vagabundo que tiene un espíritu patriótico y nacional debe abandonar Bagdad cada vez que se celebre una fiesta por los gobernadores.

"Al-Warraq: *— Si los antiguos hubieran servido como ejemplo para los actuales, no veríamos a quien suspira y se arrepiente...(pausa)...en esta época corrupta yo, mis libros y mi saber, no somos más que basura..."*

(Qasim, 1975, 14)

En resumen, encontramos muchos factores que están relacionados perfectamente con la actualidad; el tema del colonialismo, los procesos de los gobiernos militares y tiranos por acabar con los levantamientos y disturbios populares, todo esto tiene mucho que ver con el Mundo Árabe de hoy.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El mismo autor en su segunda obra estudiada, *Bagdad al-azal bayna al-yidd wa-l-hazl*, ("La eterna Bagdad entre la seriedad y la burla"), alude de vez en cuando a lo largo de esta obra al tema del poder y al problema político, aunque menos que en su primera obra. Critica algunas actitudes del gobierno que explotaba a los pobres que vivían en la Bagdad abasí, por ejemplo, cuando el pregonero llama a los pobres para que adornen las calles y se vistan bien para celebrar la inauguración del jardín lujoso que acaba de construir el príncipe en su palacio, mientras los pobres ciudadanos estaban muriéndose de hambre. Este aspecto no lo trata el autor por pura casualidad, sino que tiene en cuenta, consciente o inconscientemente, las circunstancias políticas, tanto universales como regionales.

En el mundo árabe actual son muchos los abusos del poder, la marginación de los pobres y la falta de las libertades:

"Al-qass: (el narrador) — *Ni el zoco bagdadí antiguo, ni la vida bagdadí eran sólo de los avaros, comerciantes y mentirosos, ni de los bandoleros, parásitos, mendigos y ladrones sino que había ahí otro grupo de pobres que rechazaban las circunstancias de miseria y desgracia que no se convirtieron en bandoleros, parásitos y mendigos, sino que se rebelaron, provocando revoluciones... y llamando al cambio.*
Aquellos eran al-'ayyarun ("los golfos"), conscientes de la corrupción social, cultos y conocidos por su honradez y nobles fines. Lucharon contra los emires y los ricos opulentos... los avaros ambiciosos y los comerciantes mentirosos que se enriquecieron engañando a los pobres, y dirigieron sus esfuerzos en recuperar los derechos de los pobres...

(Qasim, Inédito 1, 51)

En este fragmento notamos claramente la dura crítica contra el poder, responsable principal de todas esas maldades y problemas; la pobreza, la injusticia social y los engaños. Mucho de esto coincide con la vida social y política del mundo árabe de hoy:

"Al-'ayyar ("el golfo"): — *Si muriera la injusticia en esta tierra. Si nuestra ciudad abriera sus ojos a la luz y al desgraciado. Si cambiara la vida de los maltratados y les sacara de la oscuridad. Si golpeara en los pechos de los tiranos con el sable de la justicia..."*

(Qasim, Inédito 1, 102)

Las connotaciones políticas referentes al poder son abundantes en una tercera obra de Qasim Muhammad, que es *Risalat al-Tayr* ("El tratado del pájaro"). Esta obra simbólica y mental trata la problemática de gobernar, la elección de los gobernadores, la democracia, la justicia, la rivalidad entre los partidos políticos... gobernantes.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"(dos pájaros discutiendo):

1.º — Yo tengo la idea más correcta...

2.º — Pero tú eres el más débil entre nosotros dos...

1.º — Yo soy fuerte por mis ideas...

2.º — Vete de aquí tanto tú como tus insulsas palabras... La fuerza está en este brazo... en este arma... y no en tus inseguras opiniones.

1.º — Y, ¿qué hacemos?

2.º — Tienes que marcharte del nido...".

(Qasim, Inédito 2, 3)

Los acontecimientos y la acción aunque son sencillos y simples, procuran tratar claramente el tema del enfrentamiento entre ideas para llegar al poder y dominar a los demás.

Por otro lado existen algunas alusiones al tema del colonialismo, representado en la obra por el pájaro extranjero, que es rechazado y combatido por el bello pájaro, símbolo del nacionalismo:

"El extranjero: — Cállate ¡oh, bello pájaro!

El bello: — No me callo, incluso si me partieras en mil pedazos, no iríamos contigo... basta ya de pelearnos entre nosotros...

El extranjero: — No te desgarro porque eres bonito, pero cállate y te daré lo que quieras, los mejores nidos...

El bello: — Y me vas a quitar la libertad y me enseñarás a matar a mis hermanos... (se dirige al grupo de pájaros) no os vayáis con él, cuidado, son muchas sus ambiciones, pensad... basta de correr esta sangre..."

(Qasim, Inédito 2, 8-9)

Si tomásemos en cuenta las circunstancias políticas del mundo árabe, las discrepancias entre los países árabes, las luchas y guerras entre los hermanos, podríamos entender perfectamente la acción de la obra y el porqué de elegir este tema.

Dos de los autores que hemos estudiado tratan el mismo problema del poder a través del personaje de Salah al-Din ("Saladino"); el primero es el egipcio Mahmud Diyab en su obra *Bab al-Futuh* ("Puerta de Victorias"), en la que destaca el papel que puede desempeñar el líder político, sobre todo cuando está armado con una ideología clara y eficaz. Toma el personaje de Saladino como protagonista, representándolo como un líder que carece de tal ideología, rodeado de personajes interesados y aprovechados que impiden que le llegue la voz del pueblo formando un obstáculo entre él y las multitudes.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El joven Usama, el culto que lleva un mensaje, el libro de Bab al-Futuh ("La puerta de apertura", "victoria"), que quiere entregar y transmitir a Saladino, se dirige a aquellos interesados pronunciando estas palabras:

"Usama: — *Yo sé quiénes sois... os conozco a todos, os he encontrado muchas veces, en al-Andalus, en al-Magreb, en Egipto y en Siria, en cualquier pueblo que vaya os veo.*
Deseo que vengan mis compañeros ahora para que os vean en esta reunión demoníaca, y sepan la realidad. Yo pienso que la victoria sería imposible para nuestro pueblo, si no aplastara vuestros cuerpos sin piedad."

(Diyab, 1974, 155)

Este círculo de aprovechados e interesados que normalmente rodean a los reyes y presidentes, formando un muro entre ellos y sus súbditos, es algo muy grave que sufren muchos pueblos, sobre todo cuando estos no tienen libertad para expresarse. Este es el caso de nuestro mundo árabe, cruelmente oprimido.

Por otra parte estos gobernantes son el punto de atención de todos los medios de información, la televisión, la radio, los periódicos y revistas... de una manera muy exagerada, hasta tal punto que en algunos de estos países los periódicos están totalmente dedicados a la figura del rey o el presidente, desde la primera página hasta la última, sin dar lugar a cualquier otra información relacionada con el pueblo o la cultura, y lo mismo ocurre con la televisión y demás medios informativos.

La historia, en muchas ocasiones, hizo igual, hablando sólo de las autoridades, olvidándose de los pueblos y los pobres. En *Bab al-Futuh*, el autor hizo hincapié en este tema:

"El grupo: — *Somos hijos de la actualidad... nuestra opinión... es que la historia miente a menudo... también es cobarde, esclava de los señores e hipócritas, se olvida de varias cosas o lo hace adrede. Para que sean sólo los gobernantes, los comandantes y los soldados los únicos héroes..."*

(Diyab, 1974, 13)

Saladino es el protagonista de otra obra díptica del escritor egipcio 'Abd al-Rahman al-Sharqawi que dibuja al protagonista de una manera distinta a como lo hace Mahmud Diyab. En esta obra es un líder ideal justo, humilde, piadoso y tolerante. Quizá el autor quería darnos una lección cargada de sentidos y ejemplos, diciéndonos que para una victoria hacen falta líderes con estas características con las cuales Saladino triunfó contra los cruzados. Sin esto, no es posible ningún tipo de victoria aunque sea mínima. Hay una coincidencia enorme entre las circunstancias del mundo árabe de aquella época y las de hoy, por lo tanto si escuchamos las palabras del

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

protagonista, podríamos pensar que es un personaje totalmente moderno y contemporáneo:

> *"Salah al-Din: — Llamaré a la unión de los árabes... perdonamos lo que ha pasado y rogamos a Dios que nos dé la victoria... (levanta sus manos al cielo) ¡oh Dios! yo te llamo para que nos des fuerza conquistar Jerusalén, liberar Palestina y toda la Nación Árabe. ¡Oh Dios! une nuestra palabra, volvamos a ser hermanos..."*
>
> (Al-Sharqawi, 1976, 68-69)

Otro factor muy relacionado con el problema del poder, claramente reflejado en esta obra, es el de los enemigos cercanos que rodeán al líder y actúan en su nombre y que son mucho más peligrosos que los enemigos externos. Estos existen a lo largo de la historia de la humanidad y sólo los grandes líderes pueden tenerlos bien atados para que no le hagan daño ni a él ni a su pueblo. Y esto lo ha logrado Saladino en esta obra, eliminando poco a poco a estos seres despreciables que impiden la prosperidad, el bien y la victoria común.

El poder y su problemática es el tema central de otras dos obras que toman como protagonista a al-Hallay; la primera es *al-Hallay* del poeta sirio 'Adnan Mardam Bek. En esta obra al-Hallay no es un gobernante ni una autoridad, sino más bien un líder popular que vigila el comportamiento del gobierno, provocando a los súbditos y reclamando derechos y libertades confiscadas por los abasíes en su época; por lo que el protagonista se ve obligado a combatir esa injusticia enfrentándose con ella, de la manera que él considera más adecuada. No así su amigo y compañero al-Samri, que es indeciso y le reprocha el declarar sus opiniones revolucionarias contra el régimen y el ser tan decidido. Aquí vemos un tema muy interesante y vivo que es ¿cúal sería la manera de combatir la tiranía y la injusticia?. Para al-Hallay es, sin duda, utilizar todos los medios posibles para derrocarla y fundar un gobierno justo y popular. En la segunda obra, *Ma'sat al-Hallay* ("La tragedia de al-Hallay"), el poeta egipcio Salah 'Abd al-Sabur trata el tema de forma más amplia con el fin de abarcar varias dimensiones; entre ellas, destaca el tema de la lucha contra la tiranía que al-Hallay empieza a combatir duramente provocando al pueblo contra el gobierno, por lo cual es condenado al final a la pena de muerte, pagando con su vida.

Otra vez el modo de combatir la injusticia es el factor preocupante de esta obra que soluciona al-Hallay con su decisiva actitud ante el mal:

> *"Al-Sibli: — No, ¡oh al-Hallay! yo temo llegar hasta la gente, porque quizá me preocupan las ambiciones de la vida y muera la luz en mi corazón.*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Al-Hallay: — *Supongamos que dejamos la sociedad, ¿qué hacemos entonces con el mal?*

Al-Sibli: — *El mal, ¿qué pretendes con el mal?*

Al-Hallay: — *La miseria de los pobres, el hambre, en sus ojos brillan palabras de las que desconozco su sentido...*
Los presos a los que dirige un guardia torpe, golpeando con un látigo que no sabe quién se lo puso en la mano, y hombres y mujeres que perdieron la libertad..."

(Abd al-Sabur, 1980, 22-23)

Este tema, junto a otros como el de la igualdad y la libertad de elegir a los gobernantes, fenómeno ausente en todo o casi todo el mundo árabe, son temas completamente modernos y relacionados con la actualidad, con la vida y sociedad árabes:

— *"Respecto a los tronos... yo no conozco a ningún dueño de trono más que a Dios. Todas las personas son iguales para mí, ellas eligen a las autoridades que les guían.*
El valí justo es una luz brillante enviada por Dios para alumbrar una parte de su tierra, mientras el valí injusto es un biombo que impide que la luz de Dios llegue a la gente...".

(Abd al-Sabur, 1980, 70)

La legalidad de los gobernantes es el punto de partida de otra obra díptica, *al-Husayn ta'iran wa-l-Husayn sahidan* ("al-Husayn revolucionario y al-Husayn mártir"), del escritor egipcio 'Abd al-Rahman al-Sharqawi. El protagonista al-Husayn hace de *cabeza de turco* para combatir y acabar con la crueldad y tiranía, defendiendo a los pobres, los más perjudicados siempre en los regímenes dictatoriales:

"Zaynab: — *Tu primo dice extrañado: ¿te lanzarás a la muerte?*

Al-Husayn: — *Pero es mi destino, debo defender la justicia... si no hay más remedio que el combate y el martirio, sería una esperanza conseguida, yo he salido con el sable y la coraza del Profeta para combatir..."*

(Al-Sharqawi, 1969, vI, 138-139)

Es una lucha de principios e intereses entre al-Husayn y sus seguidores por un lado, que defienden la justicia y a los pobres, y por otro los omeyas que defienden sus intereses personales, apoyando a Yazid, que subió al trono por la fuerza, sin tener ningún derecho legal a éste. Surge así de nuevo el asunto preocupante de nuestro tiempo, el tema de la democracia, la elección de los gobernantes y autoridades, algo que tortura al pueblo árabe desde hace muchos siglos, y sobre todo en esta época, finales del siglo XX, cuando muchísimos países del mundo han logrado la democracia, en cambio en aquel mundo oscuro y triste desde la muerte del cuarto califa islámico hasta hoy, ningún go-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

bernador ha sido elegido por el pueblo, todos han sido impuestos por la fuerza, estableciendo sus regímenes sobre miles y miles de cadáveres y víctimas.

Es una lucha permanente que costó mucho sacrificio, y parece que aquella parte bondadosa del mundo está obligada a sacrificar más para lograr que este sea derecho esencial del hombre actual. Y partiendo de la misma lucha de al-Husayn contra los omeyas, el poeta iraquí, 'Abd al-Razzaqq 'Abd al-Wahid, escribe su obra *al-Hurr al-Riyahi*, aunque toma como protagonista a un líder militar al-Hurr que lucha al principio en el bando de Yazid contra al-Husayn, pero más tarde se incorpora al bando de éste último.

La defensa de la justicia y el sacrificio por ella son los conceptos más destacados en esta obra, en la que se entremezclan personajes y hechos históricos y contemporáneos para expresar la semejanza que puede haber entre el pasado y el presente. Una serie de personajes aparecen a lo largo de la obra como: Cristo, San Juan Bautista y Che Guevara, y otra serie de hechos, algunos antiguos y otros contemporáneos, como la crucifixión de Cristo, el asesinato de al-Husayn, los acontecimientos de Sinaí, Tall al-Za'tar[40] y Palestina... Todo esto le da una gran flexibilidad para moverse entre el pasado y el presente. Cuando el jefe de policía amenaza con la muerte a algunos pobres, descalzos, seguidores de al-Husayn, ellos le contestan diciendo:

> *"Los tres: — ¡Escucha, tú! sabemos que vamos a morir, luchamos en al-Taif (el combate entre el bando de al-Husayn y los omeyas) y morimos. Luchamos en Sinaí y morimos. Luchamos ayer en Tall al-Za'tar y morimos.*
> *Y luchamos en Las Tierras Ocupadas todos los días y morimos..."*
>
> (Abd al-Wahid, 1982, 132)

En *Mugamara ra's al-Mamluk Yabir* ("La aventura de la cabeza del esclavo Yabir"), del sirio Sa'd Allah Wannus, se trata el tema del poder desde un ángulo distinto, destacando las conspiraciones, conjuraciones, discrepancias, el papel de los oportunistas y la relación del pueblo con el gobierno.

Es una lucha por el poder entre el califa y el visir; cada uno conspira contra el otro para acabar con él, hasta el punto de que el visir pide ayuda a un ejército extranjero para lograr sus fines.

---

[40] La península del Sinaí fue ocupada por Israel en la Guerra de 1967 entre árabes e israelíes. Con la firma del tratado de paz entre Israel y Egipto, después de las conversaciones de Camp David (EE.UU.), en marzo de 1979, fueron normalizadas las relaciones entre ambos países e Israel devolvió a Egipto la Península del Sinaí en abril de 1982. Tall al-Zatar es un campamento de refugiados palestinos que fue atacado por las fuerzas israelíes en junio del 1976, cometiendo una gran masacre.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Esta obra es una voz moderna relacionada por muchos motivos con el presente que tiene gran semejanza con el ambiente de la obra; basta con ver que el visir está dispuesto a hacer lo que sea para mantener el poder y derrocar a su rival, el califa:

"El visir: — *Pero el ejército conquistador extranjero viene para amparar nuestros intereses, y nos prepara el trono, ¿qué nos importa después de eso?, habrá ruinas, seguro porque el ejército no va a entrar con panderetas y canciones, ni va a repartir flores y perfumes. Es una guerra, matarán y arruinarán. Desde luego no va a quedar ninguno de los familiares del califa vivo y sus palacios serán ruinas... es el tributo de la victoria, pero a nosotros ¿qué nos asusta? vienen para darnos el poder..."*

(Wannus, 1977, 96-97)

Cabe destacar el sucio papel desempeñado por el esclavo Yabir para conseguir como cualquier oportunista sus intereses personales sin pensar en los medios utilizados ni en las consecuencias. Cuando Yabir le habla a su prometida le dice:

— *"¿Te preocupas por el califa y el visir?, que se rompan como la cerámica entre ellos, no nos preocupemos por ellos.*

Nuestro futuro es más importante... imagínate, de repente encontré la oportunidad de mi vida, ¿acaso la dejo?, sería loco si la dejara. La diferencia entre el fracaso y el éxito es que el hombre sepa cómo pescar las oportunidades..."

(Wannus, 1977, 137)

Por otro lado la obra trata otro tema importante, la postura negativa del pueblo ante el tirano e injusto gobierno. Aquél no está dispuesto a sacrificarse ni a combatir el mal, por lo tanto no puede esperar ninguna mejora en su situación política y social. Es el caso de muchos pueblos, sobre todo árabes, que se conforman con ser meros espectadores a los que les da pánico ver a los guardias en la calle:

"El hombre 3.º: — *He vivido mucho y a pesar de eso no recuerdo ningún día en el que la población de Bagdad no se meara en los calzones cuando aparecían los guardias en la calle..."*

(Wannus, 1977, 72)

Y cuando el hombre 4.º pregunta por el conflicto entre el Califa y el Visir, los demás se lo reprochan y le ruegan que deje este peligroso asunto:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"El hombre 4.º: — *...Pienso que es preciso preguntar por el motivo del conflicto para participar y opinar sobre él.*

El hombre 3.º: — *¡Eh, hombre! hablas de asuntos graves cuyas consecuencias son horribles.*

Mujer 1.ª: — *¿Quieres despeñar a la gente?*

Mujer 2.ª: — *Por Dios... juega con estos asuntos lejos de nosotros, ¿quiénes somos para que preguntemos por la discrepancia entre el Visir y el Califa?*

Hombre 3.º: — *lo que nos importa es el pan y la seguridad, no el motivo de la discrepancia..."*

(Wannus, 1977, 72)

El sirio Mamduh 'Adwan en su obra *Muhakama al-rayul al-ladi lam yuharib* ("Juicio al hombre que no luchó"), trata sobre el fracaso de un gobierno al intentar detener el avance de los enemigos conquistadores (los tártaros) que sometían cada día territorios nuevos. Este gobierno insiste, de una manera exagerada, en juzgar a un pobre súbdito por una falsa acusación, como si fuera él la causa de toda la derrota que sufre la patria.

Podemos ver, claramente, que el marco histórico que toma el autor para su obra no es sino una máscara, un pretexto para hablar de la realidad de la Nación Árabe actual con toda su corrupción política, la perdición de Palestina, la situación de los ciudadanos árabes en sus respectivos países y la relación entre los árabes e Israel.

Vemos que el modelo de ciudadano que exigen los gobiernos árabes en general es éste:

"El abogado defensor: *(Refiriéndose a Abu al-Shukr) — Su nombre en el registro de tributos está impecable, ya que pagó todo lo que corresponde. Reza cinco veces al día y procuró ir a la Meca como peregrino, pero la necesidad no se lo permitió. Contribuía con su dinero para ayudar a todos los pobres y al ejército. Además, desde que se hizo adulto fue seguidor de todos los califas que se sucedieron. En el último combate murió mártir uno de sus hijos. Rogamos considerar este sacrificio... Sacrificó por la patria su hijo, su corazón..."*

('Adwan, 1972, 31)

Aunque últimamente el tema de la religión y sus obligaciones no está bien visto por los regímenes, porque quizá representa una amenaza para su existencia, cosa que temen demasiado.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

La Guerra de Junio de 1967 entre árabes e israilíes y todas sus circunstancias, de la que los árabes salieron muy perjudicados y engañados está muy presente. Hulagu y los tártaros de la obra son el Israel de hoy.

Destacan también la situación del ciudadano árabe explotado y aplastado por las autoridades, la policía secreta y sus ayudantes que escriben falsos informes y que al final consiguen destruir internamente a este ciudadano, dirigiendo todas sus armas hacia él para convertirle en un animal doméstico, dócil, incapaz de levantar ningún tipo de protesta, olvidándose de los verdaderos enemigos que agreden al pueblo tranquilamente sin el menor temor a esta nación incapacitada.

Hay una serie de obras que han visto la luz durante las últimas décadas, que parten de la historia de al-Andalus, tomando como eje hechos y personajes de aquella época. Llama la atención el gran número de este tipo de obras. La mayoría de ellas tienen la intención de revivir tanto los puntos brillantes y prósperos del pasado como los oscuros y tristes, para recordarnos, por un lado, el esplendor que se logró en aquellas tierras y por otro, para advertirnos de los errores que se cometieron y que fueron los motivos directos de su desaparición. Con esto se pretende dar ejemplo para el presente.

Gurub al-Andalus ("El ocaso de al-Andalus"), escrita por 'Aziz Abaza, trata la última época del gobierno árabe en al-Andalus, cuando desaparecieron todos los reinos árabes, menos Granada, que a su vez estaba a punto de caer.

Destacan las discrepancias en la familia real, la lucha por el poder, las conspiraciones que traman unos contra otros, la debilidad y la corrupción del estado.

Estos elementos tienen mucho en común con el presente árabe, y sobre todo en Egipto en donde fue publicada la obra, en 1952. Taha Husayn, autor del prólogo dice: "¡Cuántas veces nos preguntamos si el autor habla de acontecimientos que tuvieron lugar en una de las ciudades de al-Andalus al final del siglo XV, o está hablando de hechos que sucedieron en la mitad del siglo XX en el Cairo..." (Abaza, 1959).

Podemos ver una dura crítica a las autoridades y reyes que tienen la mayor culpa de los acontecimientos, por lo que Aixa dice:

> — *"¡Oh nación con la que acabó la corrupción!. Tus gobernantes son imprudentes y sinvergüenzas, no saben más que de hipocresía, que creció hasta el límite...".*
>
> (Abaza, 1959, 172)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Y en *Masra' Garnata* ("La muerte de Granada"), el poeta sirio 'Adnan Mardam trata los mismos hechos y casi los mismos personajes, destacando el conflicto entre dos bandos, aquel que prefería la sumisión y la entrega de Granada y el que pretendía luchar contra los enemigos hasta la muerte.

El autor hace referencia en el prólogo a la gran semejanza entre el pasado y las circunstancias que vivía al-Andalus entonces y el presente del mundo árabe. Destaca el papel del líder y héroe Musà b. Abi Gassan, ya que el autor apoya sus esperanzas en este personaje al que representa como símbolo del nacionalismo:

> — *"Los traidores en nuestra patria son abundantes. Si quisieras calcularlos, te aburrirías al contarlos por los muchos que son. ¡Cuántos traidores nuestros gozan en la Corte! ¡Qué cobardes son al llamarlos a la lucha contra el enemigo! Llama a los hambrientos para que defiendan a la patria cautiva."*
>
> (Mardam, 1973, 97-98)

Así el autor echa la culpa a los gobernantes que son la causa principal de la derrota y desgracia de los árabes. Aparte de eso destaca el papel de los judíos que trabajan directa o indirectamente para derrotar a los árabes y expulsarlos, y esto nos recuerda la historia moderna de Palestina y las tensas relaciones entre árabes y judíos:

> — *"Los judíos delincuentes guardan sus rencores en el pecho. Aprovecharon las circunstancias y causaron motines y alborotos. Provocaron al incauto pueblo que empezó a gritar de orgullo. Los hombres como ciegos en los valles perdidos. No es extraño si los judíos cantan de alegría, consiguieron sus fines horrorosos..."*
>
> (Mardam, 1973, 96-97)

Otra obra basada en la historia de al-Andalus es *al-Ajir* ("El ultimo") del escritor palestino Walid Abu Bakr que toma el pasado andalusí para expresar claramente sus opiniones y sus esperanzas sobre el presente, para hablar de las circunstancias enrevesadas que vive el mundo árabe.

El pasado que toma el autor parece ser la época de los Taifas de al-Andalus, que fue una época de decadencia política. Aumentó el número de los pequeños reinos que eran independientes pero débiles, aumentaron las enemistades y conspiraciones entre los gobernantes. Todos estos factores están presentes en la vida árabe hoy en día. Por lo que el autor trata de hacer alusiones, trasladando la acción de manera mecánica del pasado al presente.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El poder para el rey no es sino una diversión, él no se beneficia de la historia ni de las experiencias humanas, y la reina le manipula y es la verdadera gobernante, mientras el pueblo vive un gran engaño creyendo que había triunfado contra los enemigos.

En fin, todos los acontecimientos de la obra nos acercan a la problemática de Palestina y de la relación tensa entre los árabes e Israel:

"La reina:	*— Tú puedes entretenerte con algo, yo tengo quehaceres importantes (señala con la mano).*
El rey:	*(Molesto) — ¿Qué quehaceres?*
La reina:	*— Algo particular, luego lo sabrás.*
El rey:	*— pero él...*
La reina:	*(Interrumpiéndole) — Te dije que fueras a buscar algo para entretenerte... el Caudillo está a punto de llegar (la mira con enfado, ella le mira fijamente y él se marcha).*
(Mira hacia él)	*— ¡El sultán! (mira al público, se va hacia delante con pasos seguros) ¡si supiera su pueblo! (da un giro) ¡oh, y ¿qué pasaría si supiera? (sonríe) este bondadoso pueblo que se creyó que su rey triunfó..."*

(Abu Bakr, 1981, 6)

Una de las obras más importantes que critican duramente la realidad árabe del presente es *al-Muharriy* "El bufón", ("El Mamarracho") del poeta sirio Muhammad al-Magut que traslada al primer emir omeya de al-Andalus, el Sacre, para que resuelva los problemas de sus descendientes en la época moderna. Y a través del desarrollo de la acción teatral, presenta gran cantidad de hechos injustos que aplastan la vida del hombre árabe contemporáneo, que le han despojado de toda dignidad convirtiéndole en un cordero manso:

"El bufón:	*— ¡Eh abuelos! éramos valientes... valientes, inocentes y aventureros... pero nos han despojado de todo... la valentía... el honor... la dignidad y el orgullo... nos han convertido en conejos.*
El Sacre:	*— ¿Conejos? (con afecto) — ¿quién, hijo mío?, ¿quién os ha convertido en conejos? habla, no tengas miedo... nosotros somos tus abuelos, no nos temas.*
El bufón:	*(Susurra al oído del Sacre)*
El Sacre:	*— ¿Quién? ¿el terrorismo?*
El bufón:	*(Repite de nuevo el susurro)*
El Sacre:	*— ¿Quién? ¿las fuerzas de seguridad? ¿qué significa esto?"*

(Al-Magut, 1981, 569-570)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Así vemos que todas las armas del poder están dirigidas hacia los ciudadanos para matar cualquier tipo de protesta que exista en sus almas, para someterlos de una manera aplastante.

Y no es menos duro en su crítica al pueblo árabe que a juicio del autor también tiene parte de culpa, presentándolo como vacío, capaz de admitir las circunstancias aunque sean infrahumanas, siguiendo los pasos de sus tiranos gobernantes. Vemos también que el nombre de Palestina se repite mucho en la obra junto a otros nombres como Sinaí (que estaba ocupado por Israel) e Iskenderun (Alejandreta, pertenecía a Siria y fue anexionada por Turquía en el año 1939) que forman puntos oscuros en el mapa árabe actual.

Más de dos décadas antes de que esta obra viera la luz, el escritor egipcio Mahmud Taymur escribió su obra *Saqr Quraysh* ("El Sacre de Quraysh") tomando como protagonista al mismo personaje anterior, aunque enfocando su acción de una manera distinta.

Y si tomáramos la época en la que fue escrita esta obra, podríamos comprender el motivo de elegir a este personaje singular de la historia de al-Andalus. Son los años posteriores a la revolución egipcia del 23 de julio de 1952, cuando los árabes en general y los egipcios en particular sentían más que nunca la necesidad de un líder fuerte y justo, que reuniera las fuerzas y partidos, como hiciera en su época Abderrahman I con las tribus y reinos árabes en al-Andalus separadas por conflictos y discrepancias.

El mismo escritor escribe otra obra cuyo protagonista es Tariq b. Ziyad, que dirigió el desembarco árabe en la Hispania visigoda, bajo el título: *Tariq al-Andalus* ("Tariq de al-Andalus"). Este líder sometió a gran parte de la Península Ibérica al Islam, sobre todo por su valentía y singularidad, desobedeciendo a veces las órdenes que le llegaban de su caudillo Musà b. Nusayr para que detuviera la expedición y volviera al Norte de África.

Pero él logró, gracias a su decisión, una gloria imborrable y eterna. Quizá el autor en esta obra, igual que la anterior, anhela un líder fuerte y decidido que pueda salvar el honor de la Nación árabe que vive en una noche oscura muy larga.

2. El papel que desempeña el intelectual en la sociedad y su relación con el gobierno:

Un gran número de las obras teatrales cuyos protagonistas son intelectuales; poetas, pensadores, filósofos, sabios... están escritas para abarcar un tema interesante y preocupante a la vez, que es el rol del intelectual en general en la vida y en la sociedad, su relación con los otros intelectuales y su relación con el gobierno.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El escritor iraquí Muhammad Mubarak en su obra *al-Mutanabbi al-insan wa-l-qadiyya* ("al-Mutanabbi, el hombre y la cuestión"), representa al célebre poeta abasí al-Mutanabbi, en el papel del intelectual que aparece desde las primeras escenas preocupado por la situación política y social de su país, gobernado por los Banu Buwaih, familia de procedencia persa, que reprimió al pueblo con su política cruel y tirana.

El poeta se ve comprometido con esta situación, pensando que el intelectual y el pensador tienen una noble misión que cumplir, pero en este caso el poeta carece de un ideario que pueda ayudarle para ser más eficaz en sus propósitos, además sus intereses personales le impiden su implicación completa en la causa de su pueblo que busca su identidad y su libertad.

En algunas escenas lo vemos como un pensador decidido a luchar por el pueblo, consciente de la mala situación:

"Al-Mutanabbi: — *Sayf al-Dawla ha cambiado, ya no es como antes, yo reconozco que es el mejor rey árabe, cualquiera lo respeta por sus hazañas, pero él me quiere como un comensal que le alaba día y noche.*
En cambio yo le quería como un salvador de la nación, él con su sable y yo con mi talento y poesía..."

(Mubarak, Inédito 1, 43)

Al-Mutanabbi, en su larga odisea en busca de la libertad e identidad, tenía una relación tensa con los gobernantes, debido a su orgullosa personalidad y a la diferencia de los fines de cada uno de ellos, sobre todo la parte de los gobernantes que procuran explotar al pensador y convertirlo en un esclavo para servir sus intereses.

El poeta es profundamente consciente de esa realidad, por la cual no puede establecer su vida ni mantener una relación duradera con gobernante alguno.

Por otra parte la competencia, la negativa competencia que existe a base de hipocresía, odio, envidia y conspiración, caracteriza la relación, en general, entre intelectuales, cada uno intenta subir a costa de los demás, excepto al-Mutanabbi que representa el papel del intelectual verdadero, genio y grandioso que rechaza estos medios.

A través de los acontecimientos de esa obra podemos observar el papel importante que puede desempeñar un pensador, un intelectual comprometido, que sufre por los males de su patria. Quizá sea un llamamiento a los intelectuales árabes contemporáneos para dejar los odios y envidias entre ellos y para que tengan a al-Mutanabbi como ejemplo digno a seguir en su trayectoria y sus relaciones.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El músico y artista bagdadí-cordobés Ziryab es el protagonista de la obra titulada *al-Awwal* ("El primero"), del escritor palestino Walid Abu Bakr. Hay mucho en común entre este protagonista y el de la obra anterior, al-Mutanabbi, ambos luchan por unos fines nobles siguiendo un camino recto y limpio, rechazando cualquier medio que manche la dignidad del hombre. Y los dos sufren las consecuencias de su sinceridad y talento.

Ziryab es el blanco de los mediocres artistas frustrados poetas que quieren perjudicarle a cualquier precio. De aquí nace el conflicto entre la verdad y la mentira, entre el honor y la falta del honor, bajo la sombra de los gobernantes que en muchas ocasiones apoyan al mal contra el bien por ignorancia o por interés:

> *"Ziryab: — ¡Mut'a! he aprendido que la relación solamente con el gobernante no es nada segura. En cambio cuando influyo en la vida del pueblo y me vinculo a él me aseguro mi futuro..."*
>
> (Abu Bakr, 1981, 127)

Además se destaca que el verdadero artista como Ziryab es consciente de que él tiene la obligación de poner su arte al servicio del pueblo y la sociedad, por lo que se aparta del concepto que dice amar el arte por el arte.

Y la lucha por la fama es otro punto destacable de esta obra, los artistas se matan entre ellos por alcanzarla y ha sido la meta de la mayoría de ellos durante la historia. Efectivamente pocos han tenido una conducta noble en este terreno:

> *"Ziryab: — ¡Dios mío! ¿cuándo llegará el día que alcancen la cumbre todos los que se la merecen...? ¿cuándo acabará la injusticia?..."*
>
> (Abu Bakr, 1981, 152)

'Izz al-Din al-Madani en su obra *al-tarbi' wa-l-tadwir* ("Cuadrado y redondo") pone de relieve la problemática de la relación cultural y social entre el pensador auténtico y el falso, el primero representado por al-Yahiz, y el segundo por su rival Ahmad b. 'Abd al-Wahhab, que es un pedante y falso como muchos en nuestra vida cultural que están protegidos por sus gobiernos, sin tener talento ni capacidad, al abrigo de relaciones particulares con las autoridades.

Ahmad b. 'Abd al-Wahhab es un personaje completamente contemporáneo, cualquiera que lea esta obra le vendrá a la memoria alguna persona conocida de su alrededor que tiene mucho que ver con Ahmad. ¿Quién de nosotros no ha lamentado el maltrato que sufren los pensadores y artistas auténticos? y ¿quién de nosotros no maldice a algunos ignorantes que llegan a ocupar cargos elevados en la sociedad y el gobierno?

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Basta con ver los elevados gastos que tiene el "respetable" Ahmad mensualmente para describir una muestra de este tipo de parásitos, que rodean a las autoridades en todos los siglos:

"Ahmad: — *...Pero resta del sueldo 175, precisamente, ni más ni menos. Sí, 175 dinares, por gastos de comida y bebida: patatas, pimientos, carne, dulces y café.*
Resta 45 dinares para la modista de la respetable mujer. Resta 20 dinares para la peluquera de la mujer.
Resta 20 dinares para los zapatos de la elegante mujer. Resta 65 dinares, precio de perfumes, visitas de la señora, mi ahorradora esposa.
El resto del sueldo son 128 dinares."

(Al-Madani, 1977, 61)

El célebre filósofo persa 'Umar al-Jayyam es el protagonista de *Muhakama fi Nisabur* ("Juicio en Nisapur"), obra del poeta iraquí 'Abd al-Wahhab al-Bayati.

Sabemos que al-Jayyam era un radical revolucionario que luchaba contra muchas normas sociales y culturales establecidas en la sociedad de su tiempo, rechazando someterse a ellas. Su postura tajante le costó mucho, le acusaron de ateo y sus libros fueron prohibidos en las escuelas y en la enseñanza en general.

En resumen, nuestro tema concreto es: la libertad de expresión y de pensamiento. El intelectual protagonista de esta obra es pacifista, le obligan a alejarse de la ciencia y la religión y la única alternativa que le queda es la bebida. Es la postura de algunos intelectuales que encuentran su consuelo en el alcohol, huyendo de la dura realidad que les rodea:

"Hoy he repudiado a la religión y a la ciencia, me he desposado con la hija de la viña..."

(Al-Bayati, 1981, 42)

Al-Jayyam refleja sus opiniones sobre varios conceptos fundamentales de la vida, como la religión, el poder y el proceso que hay que aplicar para llevar la revolución a cabo. Son temas ricos y preocupantes para cualquier intelectual que vive en una sociedad a la que le importan alguno de estos conceptos.

La religión para al-Jayyam es el "opio del pueblo", que sólo lleva consigo calamidades y miserias. Cuando el alfarero le advierte y le pide que se calle para oír la llamada del almuédano, al-Jayyam le contesta:

"Al-Jayyam: — *No le hagas caso. Te llama a un abismo escondido en su alminar. ¡Cuidado con él!"*

(Al-Bayati, 1981, 45)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El poder, el gobierno y los gobernantes, todo eso es un juego para él, un juego peligroso, ante el cual ha tomado una postura negativa, alejándose de todo ello, a pesar de las oportunidades que se le ofrecía para vivir bajo la sombra de algún gobernante:

> *"Veo con los ojos de la imaginación a los nuevos peones y al rey: el nuevo juego está en el Cairo, y espera así la última jugada... (se pone de pie). Así como a diario sucede: el Shah ha muerto."*

(Al-Bayati, 1981, 61)

Otro conflicto importante que ocupa la obra y la envuelve desde sus comienzos y hasta el final, es el que existe entre la paz y la violencia. La primera representada por al-Jayyam y la segunda por al-Hasan al-Sabah, líder de los Asesinos, al cual al-Jayyam rechaza por su defensa del asesinato y de las matanzas como arma política.

Al-Hasan, que pensaba que las revoluciones y cambios políticos han de hacerse con mano dura y una mente clara, ofrece a al-Jayyán la posibilidad de unirse a él para conseguir la "salvación" del pueblo. Eso nos recuerda a al-Mutanabbi que intentaba reunir su pensamiento y poesía con el sable de Sayf al-Dawla para salvar la Patria Árabe.

El iraquí Muhammad Mubarak en su obra *Imru' al-Qays* toma como protagonista a este poeta preislámico para establecer un conflicto entre el interés por el poder y el interés por la poesía y la diversión. Cuando el padre del protagonista, el rey, pensaba que la poesía no era sino puro vicio que se alejaba de la seriedad, el propio protagonista veía todo lo contrario, era para él un medio eficaz de luchar contra los enemigos, no menos que el sable.

El poder de la palabra y su importancia en la vida, en general, para defender la justicia y los derechos ha sido casi siempre un punto de polémica y discusión:

> *"Imru' al-Qays:* — *...¡Oh 'Amr!, la cuestión no tiene relación contigo ni conmigo, pero sí con estas circunstancias que no sabemos a dónde nos llevan ...*
> *Y mi padre, cuyo reino está amenazado por los bizantinos y persas, no me considera más que un juerguista y cree que la poesía es una estupidez que debo abandonar..."*

(Mubarak, Inédito 2, 24)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Por otra parte, Imru' al-Qays como intelectual simboliza el nacionalismo que lucha contra el colonialismo, que lucha también contra cualquier tipo de discrepancias entre los hermanos, y esto es un factor en el que insisten muchos autores árabes contemporáneos, meditando sobre los peligros que rodean al mundo árabe:

"Hombre 2.º: — *¿Por qué no nos ponemos en contacto con el Rey de los bizantinos para que nos apoye contra al-Mundir y Kisrà?*

Imru': — *No... no digas eso... el César no es mejor que Kisrà... ambos sueñan con someter esta tierra y humillar a su gente.*

Hombre 2.º: — *¿Qué se puede hacer, rey?*

Imru': — *Pedimos ayuda a las tribus de Yemen que nos apoyen para enfrentarnos con al-Mundir..."*

(Mubarak, Inédito 2, 67)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

CAPÍTULO SEGUNDO: LOS PERSONAJES

La magnitud de cualquier dramaturgo reside en su capacidad de crear unos personajes que tengan una existencia real e independiente, y esto requiere una relación o vinculación fuerte del personaje con la vida y con la realidad, requiere también que estos personajes tengan cualidades y características bien marcadas, para distinguir uno del otro, el malo del bueno y el fuerte del débil.

Por otro lado, hay que delimitar profundamente las diferencias entre ellos, destacando las tendencias, opiniones y fines de cada uno de ellos, para crear el núcleo del conflicto que es el "motor" del drama porque "es imposible escribir una obra teatral cuyos personajes estén de acuerdo en todo: en sus tendencias y opiniones." (Hilal, 1973, 612).

El caso del personaje histórico es más complicado y difícil, porque el dramaturgo no tiene la misma libertad que tiene con otros personajes, ya que la historia en este caso limita esa libertad dando unos márgenes dentro de los cuales el dramaturgo puede moverse.

Un peligro en el que puede caer el personaje es el de convertirse en portavoz del autor, dirigiéndose en sus intervenciones al público o al lector, y no a los otros personajes como debiera. Y así puede producirse un grave error artístico que rompa con la belleza y la importancia del texto.

El traslado del personaje histórico, mítico, popular... tiene que estar justificado por la nueva vida que se le da o el nuevo espíritu y las nuevas dimensiones, porque la carencia de esos factores causa una grave ruptura en la dinámica del drama, impidiendo lograr el equilibrio necesario entre el pasado y el presente, ya que "vemos que la mayoría de los personajes históricos en las obras teatrales árabes no han podido liberarse de las obras clásicas universales." (Muntasir, 1977, 23).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En las obras comentadas aparecen personajes de diferente índole, tanto en sus tendencias y concepciones como en su calidad y el éxito de los autores en caracterizarlos y dibujarlos, "un excelente drama requiere tanto de una acción interesante, una problemática de cierto valor o atracción, como buenos personajes." (Villegas, 1982, 78).

Es preciso estudiar los personajes profundamente, partiendo de una base fundamental que analice las dimensiones que caracterizan a cada uno de ellos. Esas dimensiones son:

A) Dimensión corporal y física: varón o hembra, alto o bajo, gordo o delgado, fuerte o débil, defectos físicos y enfermedades... Sabemos que todo esto puede tener cierta influencia, directa o indirectamente, en la conducta del personaje.

B) Dimensión social: la procedencia social, profesión, formación; el ambiente social y su influencia en el personaje, la situación civil y las creencias religiosas y políticas.

C) Dimensión psíquica: este factor es, en general, una consecuencia de las dos anteriores, que se da en: la mentalidad, conducta, deseos y esperanzas, optimismo o pesimismo, nerviosismo o serenidad y los complejos que pueden sentir.

Es preferible que tales dimensiones no sean interpretadas de manera directa por el autor sino que siempre deben venir mezcladas con la acción dramática y el movimiento.

En las páginas siguientes clasificaremos algunos personajes de las obras comentadas, tomando en cuenta estas tres dimensiones:

1. Personajes singulares; líderes y revolucionarios:

Gran parte de los personajes que aparecen en las obras estudiadas son de esta clase, basta con repasar los títulos de tales obras para descubrir esta realidad. Vemos por ejemplo: *Saqr Quraysh, Salah al-Din, al-Mansur al-andalusi, al-Husayn ta'iran wa-l-Husayn sahidan...*

En muchos casos los dramaturgos utilizan las acotaciones para enfocar la luz sobre sus personajes y mostrar algunas o todas las dimensiones mencionadas.

Salah al-Din es un líder insólito que ha sido protagonista de varias obras, de las cuales hemos estudiado: *Salah al-Din (al-Nasr al-Ahmar),* ("Saladino, el Águila Roja"), de 'Abd al-Rahman al-Sharqawi, y *Bab al-Futuh* ("Puerta de Victorias"), de Mahmud Diyab.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El primero describe a su protagonista en una acotación así:

"... Entra Saladino por un pasillo a la derecha del escenario... cubre su cabeza con un pañuelo que tapa una parte de su cara para que no se le identifique fácilmente.. Saladino es alegre... atrevido... ágil en su movimiento... inteligente... parece seguro de sí mismo, activo ligero y prudente... es un hombre en su plena madurez, soñador y atractivo. Tiene cualidades de un caballero preparado, espíritu fino y juicio prudente..."

(Al-Sharqawi, 1976, 35-36).

Ésta es la única alusión directa al protagonista en la que observamos elementos de la dimensión física y psíquica, en cambio la dimensión social ya la conocemos porque se trata de un líder famoso.

Más cualidades se saben del protagonista a través de otros personajes que hablan de él de vez en cuando o lo describen, o las deducimos por sus actitudes.

La tolerancia y la bondad son algunas características del protagonista que se deducen de su conducta hacia los enemigos, a los que da de beber o evita cualquier daño que puedan hacerles sus seguidores, cuando aquellos son prisioneros de su ejército.

Ulays es uno de los conspiradores que intentan matarlo, pero cuando se descubren sus intenciones, se rinde y cae al suelo, Saladino le ayuda y manda a sus seguidores que le proporcionen medicamentos, por lo cual dice:

"Ulays: ¿Me quieres curar, y yo soy quien ha provocado al pueblo contra ti? Esta moral noble, señor mío, es moral de profetas."

(Al-Sharqawi, 1976, 51)

En cambio en *Bab al-Futuh* ("Puerta de Victorias") aunque Saladino no aparece físicamente en ningún momento de la obra, vemos que la mayoría de los acontecimientos están relacionados con él, y los personajes hablan de él. A través de lo que dicen se entiende que es un líder que vive en una torre de marfil al que un muro de interesados y aprovechados separa de su pueblo. No sabemos nada más de él respecto a los elementos físicos, psíquicos, o sociales, a no ser por lo que conocemos a través de la historia.

Al-Hallay, otro personaje histórico que representa el papel de revolucionario, es protagonista de muchas obras teatrales de las cuales hemos comentado la de Adnan Mardam, titulada *al-Hallay*, y la de Salah Abd al-Sabur titulada *Ma'sat al-Hallay* ("La desgracia de al-Hallay"). En la primera descubrimos poco a poco a este personaje por lo que oímos de boca de los otros personajes hablando de él, analizando su personalidad:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

"Ziyad: En al-Hallay no hay más que pureza, en su lengua y en su conciencia."

(Abd al-Sabur, 1980, 25)

"Ziyad: Se aleja de los instintos y lujurias en esa vida atrayente. Por su noble naturaleza sus seguidores le llevan en el corazón."

(Abd al-Sabur, 1980, 25)

"Al-Hallay: La muerte es una verdad a la que no teme el más prudente de los hombres. La teme un pecador que odia la verdad..."

(Abd al-Sabur, 1980, 63)

Y así vemos que solamente se destaca el papel social político y la situación psíquica del protagonista; en cambio no vemos nada de la dimensión física y corporal, y esto caracteriza casi la mayoría de las obras comentadas. Este es el caso de la segunda obra, por ejemplo, de Salah Abd al-Sabur, en la que vemos pocas acotaciones que describan al protagonista físicamente, ya que no sabemos de él más que es un anciano que se viste con un manto. En cambio sabemos mucho de este personaje en el sentido social y psíquico que sirve a la acción teatral y al conflicto.

Por ejemplo, para demostrar su valentía, su paciencia y su voluntad, vemos que el protagonista se muestra decidido y fuerte, como en la escena de la cárcel cuando el guardia le azota, él se mantiene sereno y sonriente, sin reaccionar. Además se caracteriza por su indiferencia respecto a las autoridades y jueces durante toda la obra, sin mostrar ningún temor a la muerte que le espera, y esto sin duda profundiza el abismo que le separa de las autoridades y fortalece el conflicto. Ya hemos visto como en otra ocasión, rechaza huir de la cárcel cuando el preso segundo le ofrece ayuda para que escapen los dos, tarea que éste llevó a cabo al final.

En *al-Hurr al-Riyahi* del poeta iraquí 'Abd al-Razzaq 'Abd al-Wahid, acerca del asesinato de al-Husayn y las divisiones que causa este asunto entre el bando enemigo, se destaca profundamente la dimensión psíquica del protagonista, al-Hurr al-Riyahi, que mantiene una gran lucha interior ante la grave decisión de dejar su bando e incorporarse al otro. Esta decisión que le costó una gran lucha consigo mismo, lleva al autor a dividir su personaje en dos: su persona y su voz interior. Sabemos que el teatro árabe en general carece de este fenómeno de escisión que aumenta el conflicto y la tragedia. Este teatro busca símbolos y personajes estereotipados y concretos como si los dividieran en bloques, y así no admiten conflictividad

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

en el mismo héroe. Su persona tiene la obligación de perseguir a al-Husayn y matarlo y su voz interior rechaza esta tarea:

"(Su voz interior): — *¡Tú, oh Hurr! te engañas a ti mismo, tienes el sable pero su empuñadura no está en tus manos. Las riendas de mil caballos están en tus manos, pero la rienda del tuyo no está entre ellas."*

(Abd al-Wahid, 1982, 29)

Termina esta dura lucha a favor de su voz interior que apoya la justicia y la verdad.

Pero como en muchas otras obras no vemos casi ninguna alusión física o social, no sólo del protagonista sino de todos los personajes.

Al-Husayn b. Ali, líder y revolucionario es protagonista de *al-Husayn ta'iran wa-l-Husayn sahidan* ("al-Husayn revolucionario y al-Husayn martir") de 'Abd al-Rahman al-Sharqawi que nos presenta a su protagonista como símbolo de la justicia y de la lucha permanente contra los tiranos que roban los esfuerzos de los pobres y su voluntad. Este personaje es conocido para todo el mundo por su procedencia y su clase social por lo que el autor no hace casi ninguna descripción del mismo y sobre todo por ser un personaje sagrado especialmente para los chiíes, e incluso para los sunníes que protestaron contra el autor, según sus propias palabras, por la presencia de dicho personaje en el teatro.

Pero existen muchas muestras que describen su moral y su conducta, puestas en boca de los otros personajes. Por ejemplo:

"Bisr: — *Al-Husayn b. 'Ali, cuando llegue a ser líder, será como su padre... como "amir al-mu'minin", el emir de los fieles, que establece la justicia entre la gente y la paz. Y castigará duramente a los ricos aprovechados."*

(Al-Sharqawi, 1969, 13)

En otra ocasión dos criados cuando le ven dicen:

"Un criado: — *Aquí está... en su cara se ve la luz de los profetas.*
Criado 2.º: — *Y los signos del liderato."*

(Al-Sharqawi, 1969, 26)

El revolucionario y líder de "los negros" 'Ali b. Muhammad es protagonista de *Diwan al-Zanch* ("El gobierno de los Zanch", "los negros") de 'Izz al-Din al-Madani. Este líder que lucha por los esclavos explotados por los ricos, que viven en circunstancias infrahumanas, lleva a cabo la revolución y el cambio social y político, pero al

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

final traiciona sus principios y sus fines, sometiéndose al dinero y la buena vida que le ofrecen los enemigos.

El autor describe detalladamente a cada uno de sus personajes, aparte de lo que se deduce sobre los mismos a través de los acontecimientos y la acción teatral.

Al principio de la obra presenta sus personajes uno a uno diciendo del protagonista lo siguiente:

> *"'Ali b. Muhammad:* — *Líder de la revolución de los Zanch "negros". Un hombre cuarentón cuya cara es como la luz del alba. Pelo negro que cae por los hombros. Su barba es negra, su mirada es penetrante, sus movimientos son equilibrados y decisivos, simpático y astuto."*
>
> (Al-Madani, s.d., 31)

El antagonista de este personaje es Rafiq, un joven revolucionario, fiel a sus principios y consciente, que rechaza cualquier tipo de sumisión y prefiere morir a aceptar las condiciones que imponen los enemigos. Nos lo representa así:

> *"Rafiq:* — *Un miembro joven en el comité de la revolución... discute mucho, lee mucho, critica mucho. El pelo de su cabeza, su barba y su bigote están revueltos. Es poeta en su soledad. Es una persona tímida."*
>
> (Al-Madani, s.d., 32-33)

Así vemos que el autor representa a sus personajes con todas las dimensiones, marcando las características más importantes y claras de cada uno de ellos, sobre todo las que influyen en su trayectoria y conducta en la obra para agudizar el conflicto establecido entre las partes.

El mismo personaje 'Ali b. Muhammad es protagonista de otra obra titulada *Yidar al-Gadab* ("El muro de la ira"), de Nur al-Din Faris.

Ali b. Muhammad en esta obra es un símbolo, una idea abstracta que casi carece de las dimensiones mencionadas. No es nada extraño su presentación de esta manera, ya que el propósito del autor es vincular fuertemente esos hechos pasados con el presente. Le dicta sus ideas a su escribano diciendo:

> — *"... Escribe: siguió el absurdo combatiendo la vida... Y la justicia fue una ilusión lejana... No cambian las cosas, ni la situación, si no acaba la oscuridad y se levantan los dominios. Difunde esto entre los seguidores y amigos, y entre la gente en sus reuniones... en sus trabajos..."*
>
> (Faris, 1974, 72)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Ma'add al-Yuburi en su obra *al-Sharara* ("La chispa") representa al personaje de al-Nu'man b. al-Mundir, rey lajmí como héroe y nacionalista árabe que defiende los intereses de los árabes y se enfrenta con sus enemigos.

El protagonista posee unas características que le proporcionan la capacidad y la fuerza suficiente para enfrentarse con un rey tirano como Cosroes; nos referimos a sus cualidades y su dimensión psíquica, más bien, ya que es un rey valiente, decidido y fuerte:

"Al-Nu'man: — *Sabemos que nuestra dignidad es más grande que cualquier otra cosa que poseamos. Sabemos que no podemos callarnos..."*

(Al-Yuburi, 1981, 72)

Este protagonista representa la fe en el nacionalismo árabe y la lógica con las que el autor quiere identificar al hombre árabe contemporáneo, y su antagonista, el árabe traidor y cobarde que colabora con los enemigos contra su gente y su pueblo, es Zayd que sirve a los intereses de Cosroes:

"Al-Nu'man: — *(Se dirige a Zayd) - ¿No agradeces la virtud de la arena y el calor de tu pueblo? ¿no sabes que tu patria no reconoce a los ingratos como tú? Pero extiende la mano próspera, la sangre del corazón y la luz de los ojos para los gratos."*

(Al-Yuburi, 1981, 3)

Son abundantes los personajes relacionados con la historia de al-Andalus en las obras comentadas, líderes, príncipes y reyes de los cuales trataremos en las páginas siguientes.

Tariq b. Ziyad es el protagonista de una obra que se titula *Tariq al-Andalus* ("Tariq de al-Andalus"). El autor nos lo presenta así: "Tariq b. Ziyad, mano derecha de Musà b. Nusayr, beréber de origen, alto, fuerte, pelirrojo, bizco, paralítico de una mano, está en su plena madurez." (Taymur, s.d.2, 3).

El autor lo describe detalladamente, sobre todo su físico. Pero eso no es lo único que caracteriza al protagonista, porque él es el eje de la obra, de quien hablan los demás personajes.

Al protagonista le espera una tarea difícil en aquellas tierras, y para ello deberá ser muy fuerte y muy valiente. El autor nos dice de él:

"Tariq: — *Siempre habláis de peligros y obstáculos, y si nos quedamos así no podremos realizar nada, ni someter siquiera un palmo de tierra."*

(Taymur, s.d. 2, 124)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Los otros personajes como ya hemos dicho marcan otros rasgos de su personalidad, hablando de su moral, su bondad y su conducta.

El personaje de al-Mu'tamid ha sido protagonista de varias obras, entre ellas *Ma'sat al-Mu'tamid* ("La desgracia de al-Mu'tamid") de Hasan Muhammad al-Turaybiq. La vida de este personaje estuvo marcada por la desgracia, perdiendo su trono y pasando sus últimos días en la cárcel.

Al-Mu'tamid en esta obra es un hombre sincero y formal, preocupado por el destino de al-Andalus.

En realidad, poco se sabe del protagonista a través de la obra aparte de algunas de sus cualidades conocidas por las crónicas históricas, únicamente le vemos paciente y firme en la cárcel junto a su mujer e hijos:

> *"Al-Mu'tamid:* — *No, juro por Dios que seguiré como ves, aunque desespere no me rindo... Si paso un mes en la cárcel, pienso que son años los que han pasado. Si mi gloria ha acabado, es porque he sufrido una desgracia, y en la desgracia se adquiere la voluntad."*
>
> (Al-Turaybiq, s.d., 69)

Otra obra escrita sobre el mismo personaje al-Mu'tamid y su hija la princesa Butayna, es *Amira al-Andalus* ("La princesa de al-Andalus") de Ahmad Shawqi, que nos narra cómo la vida de dicha y alegría del protagonista va transformándose en tristeza y dolor. Su familia sufrió con él las consecuencias de tal desgracia y sobre todo su hija, la princesa Butayna, una joven virtuosa y valiente, de fuerte personalidad, aguda inteligente, y de un gran amor a la literatura y la cultura en general. En resumen ella tiene las cualidades de una verdadera princesa, aparte de su belleza y juventud:

> *"Miqlas:* — *...¡eh, Yawhar! mira, ahí está la princesa acercándose como si fuera la luna en una noche oscura, o como una gacela andando orgullosamente en la tierra..."*
>
> (Shawqi, 1982, 9-10)

En cambio, el personaje de al-Mu'tamid está bien delimitado por las cualidades que le proporciona el autor; es un hombre valiente y fuerte, humilde y generoso, prudente y paciente, que se apodera de nuestras pasiones, porque es un personaje que reúne las condiciones de la tragedia aristotélica, que se ve envuelto en una dura tragedia sin culpa y sin merecerla.

Y como prototipo de líder insólito, Ibrahim Anis toma como prtagonista a al-Mansur al-Andalusi ("Almanzor el Andalusí"), representándolo como un gobernador prudente, justo y sincero. Parece un tópico la repetición de que muchos autores, tanto

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

poetas como dramaturgos, durante las últimas tres o cuatro décadas diseñaban, si se nos permite la expresión, de un modelo de gobernante, de líder, como si quisieran decirnos que éste es el líder que nos hace falta y éstas son sus cualidades. Estos líderes han sido y siguen siendo una fuente de esperanza para muchos, especialmente para aquellos que piensan que los gobernantes árabes son el gran mal que existe en la dura y complicada vida de los ciudadanos, esperando el día en el que llegue un nuevo Sacre o Almanzor para sacarles de su largo invierno y llenar con nueva sangre y nuevas energías sus venas:

> *"Al-Mansur: — Acordáos de mí, hermanos, acordaos siempre, que di mi vida por la Nación Árabe. Le aporté fuerza y dignidad. He unido sus fuerzas... he vencido a sus enemigos."*
>
> (Anis, s.d., 196)

Lo mismo ocurre con Abderrahman I, que es protagonista de varias obras teatrales, de las cuales hemos comentado dos; la primera se titula *Saqr Quraysh* ("El Sacre de Quraysh"), de Mahmud Taymur, en la que aparece este magnífico personaje con nuevas cualidades y en un marco fantástico, quizá para que sea más eficaz su influencia en los espectadores y lectores de la obra. El protagonista, de clase social alta, se ve obligado a luchar contra las dificultades y predestinaciones que encontraba.

Taymur hace un análisis psicológico de su protagonista basándose en crónicas de la historia que insisten en que Abderrahmán I era una persona pesimista, que creía a los adivinos...

El autor toma estos datos formando una red, dentro de la cual se mueve el protagonista cauteloso, intentando mostrar el hombre real que está dentro del personaje histórico con todas sus cualidades, fuerzas y debilidades, creencias y sospechas, tranquilidades e inquietudes... para acercarle a la vida real y verdadera, eliminando muchos datos exagerados.

Pero por otra parte el autor nos hace entender que la gloria conseguida por el protagonista es producto de su sudor y su sangre, del trabajo de muchos años, y de una voluntad e inteligencia aguda, de la confianza en sí mismo y de la honradez de sus propósitos.

La segunda es *al-Muharriy* ("El Bufón") de Muhammad al-Magut, que sigue una línea distinta al primero en su trato a este personaje, estableciendo un puente dinámico que vincula el presente al pasado y viceversa, trasladando al protagonista de un lado a otro para denunciar el presente corrompido de los árabes. En este caso disminuye o desaparece el respeto que vemos en otras ocasiones a los héroes de la historia árabe. Abderrahman en esa obra no es más que un pelele que se deja manejar y engañar, que cree cualquier cosa que le dice al-Muharriy ("El Bufón"), y que representa muchos

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

contrastes; por ejemplo: se viste con pantalón y lleva turbante, gafas y sombrero, está dispuesto a perder todo su reino por una criada. Manda una carta a Carlomagno pidiendo a esa criada , en la que dice:

> *"... Respecto a la criada Kahraman, te aviso claramente (con tono de hombre enamorado) que renunciaría a todo mi reino, y no renuncio a una uña suya..."*

(Al-Magut, 1981, 531)

Abu 'Abd Allah (Boabdil), el último rey árabe en al-Andalus, es protagonista de dos obras que hemos comentado, una se titula *Gurub al-Andalus* ("El ocaso de al-Andalus") de 'Aziz Abaza que nos lo muestra como un rey débil e inseguro. El autor dice en la lista de personajes:

> *"Abu 'Abd Allah: hijo de Abu al-Hasan y de su esposa Aixa, tiene treinta años. Su temor por el trono y su preocupación por la competencia de su tío el Zagal, le empujó a colaborar con los cristianos cediéndoles sus derechos..."*

(Abaza, 1959, 16)

A través de este personaje, el autor intenta demostrar el peligro del derrumbamiento del último reino árabe, algo que estaba a punto de suceder, y las circunstancias que lo rodeaban.

En resumen, el protagonista es un personaje negativo, es el antagonista del prototipo de líder conocido en gran parte de la literatura árabe. Él aceleró la caída de Granada y la desaparición de los árabes en al-Andalus:

> *"Abu 'Abd Allah: — No tenemos más que someternos a los crueles y fuertes. Este es el mejor camino. Dios ordenó que despida a un reino que llenó con su luz genial todo el mundo."*

(Abaza, 1959, 185)

Y la segunda obra se titula *Masra' Garnata* ("La muerte de Granada"), de 'Adnan Mardam. El protagonista no se diferencia mucho, en cuanto a sus características y cualidades, del de la primera, porque representa también el papel del líder negativo, débil e inexperto. Estamos, en realidad, ante la misma cuestión de antes, es decir, la importancia del gobernador o el líder y su participación en los acontecimientos negativa o positivamente. En este caso, el autor hace responsable de una parte de los sucesos al protagonista, aunque a veces también responsabiliza a la predestinación:

> *"Abu 'Abd Allah: — Dios es grande, no hay salida ni escapada de la predestinación. Mi desgracia está escrita desde mi nacimiento."*

(Mardam, 1973, 121)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Su antagonista es Musà, un personaje decidido, firme y de una voluntad férrea, que desprecia constantemente a los compañeros que prefieren someterse a los enemigos:

"Musà: — No tenemos ninguna disculpa al aceptar la sumisión...¡compañeros, levantaos y tomad venganza por la patria y defended las virtudes..."

(Mardam, 1973, 121)

2. **Personajes populares:**

Evidentemente, en cualquier obra teatral aparecen personajes secundarios que junto al protagonista participan en el desarrollo de la acción teatral. La mayor parte de estos personajes son de procedencia popular. Podemos dividirlos en dos grupos:

2.A. *Personajes populares positivos y héroes:*

Estos, normalmente, desempeñan un papel brillante y simbolizan la esperanza del pueblo que en el caso de carecer de ellos parecería un pueblo muerto y sin esperanzas de revivir.

En *Shujus wa-ahdat min mayalis al-turath* ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado") de Qasim Muhammad, aparecen algunos personajes de este tipo, por ejemplo, el Sexto Artesano que por su consciencia se convierte en dirigente de sus compañeros, y más tarde se convierte en jefe del coro. Les provoca contra el gobierno y contra los comerciantes que se aprovechan de los pobres diciendo:

— "No vais a perder nada... los tributos que nos puso el rey, las ambiciones de los comerciantes y de los privilegiados nos llevaron a la miseria y condujeron a la patria a una pésima situación."

(Qasim, 1975, 4)

No se conforma solamente con la provocación sino que está dispuesto a enfrentarse con los que son la causa de su miseria, por lo que en cierta ocasión discute con un comerciante, al que ataca y le dice:

— "Sois una minoría privilegiada e injusta, ladrones y ambiciosos."

(Qasim, 1975, 4)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Otro personaje popular que aparece en esta obra, es el Vagabundo, que desempeña un papel positivo simbolizando al patriota y nacionalista. Este, cura las heridas con ironía y se enfrenta con los problemas de una manera distinta por tener un concepto diferente de la vida. Su filosofía consiste en que para combatir el mal hay que ser peor que el mismo mal.

Cuando un comerciante le acusa de ser ateo, tonto y corrompido y rechaza hablar con él, el vagabundo le contesta:

> — *"Yo soy pícaro, parásito, extraño, simpático e imbécil... soy así y peor que esto, porque para una persona como tú, valgo mucho."*

(Qasim, 1975, 28)

En *Bagdad al-azal bayna al-yidd wa-l-hazal* ("La eterna Bagdad entre la seriedad y la burla"), del mismo autor, aparecen varios personajes populares, entre ellos se puede destacar el papel positivo de la Mujer que rechaza participar en la inauguración del jardín del príncipe, porque su casa fue una de las casas confiscadas para construir ese jardín y a su marido lo mataron porque rechazó abandonar su casa. La Mujer se enfrenta con el pregonero defendiendo sus derechos y los de los pobres, diciendo:

> — *"El dichoso emir mató a mi marido y destruyó nuestra casa, construyendo sobre nuestra desgracia su jardín privado... vuestro jardín adornado no puede combatir el hambre, la corrupción y la decadencia...encima queréis ahora que adornemos la ciudad, y nuestros pechos están llenos de angustias y tristezas..."*

(Qasim, Inédito 1, 17)

Curiosamente, un pícaro en esa obra desempeña un papel positivo, en el sentido de defender la moral y la justicia, cambiando la opinión que el público se ha formado de ellos. Este personaje se convierte en la voz de la justicia y la verdad, ya que cuando un comerciante le insulta y le acusa a él y a su clase social de ladrones, pícaros y corruptos, él le contesta:

"El Pícaro: — *Nosotros somos quien se aleja de las mentiras y engaños, los que respetan las virtudes; nosotros los pícaros somos piadosos con los pobres y los débiles, no robamos sus esfuerzos, ni sus comidas. Vosotros sois los ladrones..."*

(Qasim, Inédito 1, 52)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Este pícaro se convierte más tarde en un revolucionario que empieza a provocar al público contra las autoridades y gobernadores, por lo que es, al final, encarcelado.

En *Mugamara ra's al-mamluk Yabir* ("La aventura de la cabeza del esclavo Yabir"), de Wannus, aparece el cuarto hombre, que es uno de la muchedumbre que causa la inquietud del público entre el que se encuentra, por sus opiniones y críticas que resultan extrañas en un público sometido y humillado. Este personaje está dotado de una valentía de la que carecen los demás, y es consciente de la dura realidad, mirando las cosas con prudencia y sabiduría:

"El cuarto hombre: — *El desenlace no va a ser tan fácil como lo deseamos. Parece que el ministro preparó algo horrible, por otro lado los ejércitos del Califa avanzan hacia Bagdad destruyendo todo lo que está en su camino. Los dos están tejiendo sus redes para cazar al otro, quedan sorpresas duras por delante.*

(Wannus, 1977, 149)

2.B. *Personajes populares negativos:*

Aparecen, por el contrario, otros personajes de cualidades negativas, como la sumisión, la falta de voluntad, la cobardía... que participan en el ahondamiento del conflicto, creando una tendencia que generalmente va contra la valentía y la voluntad.

Éstos abundan lamentablemente, como en la vida actual, ya que vemos que casi la mayoría de las obras contienen uno o varios personajes de tales características. Muchos de ellos aparecen en la obra de Wannus "*Mugamara ra's al-mamluk Yabir*". Cuando el hombre cuarto critica y pregunta, varias personas del público se lo reprochan por temor a las autoridades:

"El cuarto hombre: — *Es preciso preguntar por el motivo de la discrepancia entre el Visir y el Califa, y debemos tener alguna opinión sobre el asunto.*

El tercer hombre: — *¡Eh, hombre! tú estás provocando cuestiones peligrosas, cuyas consecuencias serán lamentables.*

La mujer primera: — *¿Tú quieres llevar a la gente a la desgracia?*

La mujer segunda: — *Por Dios, juega con estos asuntos terribles lejos de nosotros. ¿Quiénes somos para poder preguntar por el motivo de la discrepancia entre el Visir y el Califa?*

El tercer hombre: — *Lo que necesitamos es pan y seguridad, no el motivo de la discrepancia..."*

(Wannus, 1977, 76)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Y así vemos que la mayoría de los personajes que forman el público se decantan por lo negativo, no están dispuestos a sacrificar nada para lograr su libertad y dignidad.

Un personaje popular de esas características aparece en *Muhakama al-rayul al-ladi lam yuharib* ("Juicio del hombre que no luchó") de Mamduh 'Adwan, que es 'Abd Allah, un hombre que simboliza a una clase social popular, pero sumamente negativa, que no sólo acepta la dura realidad y la injusticia sino que apoya y colabora con los que la practican, buscando sus propios intereses y su salvación.

Otras veces vemos que una clase social condenada en su totalidad por su conducta, por su postura, suele estar formada normalmente por personas de procedencia popular que son casi siempre las primeras en perder sus derechos y ver dañados sus intereses. Así vemos que 'Ali b. Muhammad, el líder de los Zanch (negros) en *Yidar al-gadab* ("El muro de la ira") de Nur al-Din Faris, critica a esa clase duramente responsabilizándola de las pésimas circunstancias en que viven:

"'Ali: — *Los pobres de las ciudades están indecisos porque sus insignificantes intereses les tapan los ojos, y por esto no valen para los asuntos decisivos... ellos siempre están en la última fila de la revolución.*

Al-Sa'rani: — *¿Qué dices, 'Ali?*

'Ali: — *La policía que asedió la plaza... los soldados que azotaron a los esclavos y mataron a los niños, ellos ¿no son pobres?..."*

(Faris, 1974, 76)

Y no son mejores que éstos los personajes que pertenecen a la clase popular, que simbolizan al pueblo, en *al-Muharriy* ("El Bufón") de al-Magut porque buscan, al igual que aquellos, únicamente sus miserables intereses, temiendo cualquier tipo de enfrentamiento con el gobierno y sus partidarios, y al final no hacen más que consolidar dichos regímenes y alargar sus vidas sin querer.

Cuando el Bufón enseña al Sacre muestras del pueblo árabe que posee estas cualidades, y vive sometido, el Sacre se extraña diciendo:

"El Sacre: — *Ni mis ojos ni mis oídos lo pueden creer.*

Abu Jalid: — *Imposible... imposible... el árabe es el hombre más valiente de toda la historia.*

El bufón: — *Éramos valientes, abuelos míos... valientes, inocentes y aventureros... pero nos despojaron de todo..."*

(Al-Magut, 1981, 568-569)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

3. Personajes intelectuales:

Podemos afirmar que en la mayoría de las piezas teatrales árabes es raro que no aparezca algún personaje que represente el papel de intelectual, aparte de las que están escritas exclusivamente sobre intelectuales, o bien poetas, escritores, filósofos o sabios.

No cabe duda de que el papel desempeñado por el intelectual en la vida y la sociedad es sumamente peligroso y decisivo, por lo que son los más temidos por los regímenes tiránicos y por las dictaduras.

Pero, lamentablemente, esos intelectuales no siempre están al lado del pueblo que vive bajo duras circunstancias, sino que adoptan una postura negativa hacia el pueblo, los pobres y la libertad, poniendo su talento al servicio de las dictaduras, y convirtiéndose en verdugos o policías del régimen que intenta confiscar las libertades.

El teatro árabe de hoy, que es una reflexión sobre la agitada vida y la cruel realidad, está lleno de estos aspectos, tratados de una manera u otra por los dramaturgos.

Encontramos obras cuyos protagonistas son intelectuales como Imru' al-Qays, al-Sha'ir wa-l-Su'luk ("El poeta y bandolero"), al-Mutanabbi, Wallada, Wallada wa-Ibn Zaydun... o son personajes secundarios que participan en el desarrollo de la acción dramática.

En *Shujus wa ahdat min mayalis al-turath* ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado"), de Qasim Muhammad, aparece un intelectual que es al-Warraq ("el escribano") apegado a la moral, que rechaza cualquier tipo de pedantería, aguantando todas las molestias que le causan los soldados y seguidores del gobierno:

"Soldado 1.º: — *¿Todavía sigues aquí con tus basuras?...*

Al-Warraq: — *¡... En esta época corrupta, yo, mis libros y mi saber no somos más que basura!"*

(Qasim, 1975, 13-14)

En cambio otro personaje intelectual llamado al-Wasit parece la antítesis del primero, porque piensa que la ciencia y el saber deben ser el vehículo para conseguir intereses personales.

Y así en la misma obra nos encontramos ante dos intelectuales que forman dos polos diferentes o dos tendencias opuestas sobre los conceptos de la vida y la cultura.

Mahmud es un intelectual insólito que se convierte en un símbolo al unir la cultura y el arte con el arma, defendiendo los derechos de los pobres y los explotados. Es

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

un personaje de *Salah al-Din (al-Nasr al-Ahmar)* ("Saladino el Águila Roja"), de al-Sharqawi.

Mahmud no se conforma como muchos intelectuales con las teorías y la eficacia de las palabras, sino que quiere transformar las opiniones revolucionarias en un instrumento abrasador que pueda castigar a los injustos y tiranos. Efectivamente, él mismo participa en un combate contra los enemigos, muriendo y convirtiéndose en mártir. Sus palabras, que asustan a mucha gente, son una provocación para el público:

"Artesano 1.º:	*— ...La vida aquí nos enseñó que no desafiáramos a los emires.*
El tejedor:	*— ¿Acaso nos enfrentamos con el toro embravecido, o nadamos contra la corriente?*
Mahmud:	*— Y por esto se ha extendido la injusticia en Egipto.*
El zapatero:	*(Hablando con Mahmud) — ¿Has venido aquí para ganar la vida o para filosofar y llevarnos a la perdición?*
El tejedor:	*— Vuelve con la gente del saber.*
Mahmud:	*— La injusticia es débil por su naturaleza... la injusticia es cobarde... pero cobra fuerza con la debilidad y el temor de los maltratados..."*

(Al-Sharqawi, 1976, 12)

En *Bab al-Futuh* ("Puerta de Victorias") de Mahmud Diyab, el papel del intelectual lo representa Usama que es, según el autor ,"un joven árabe andalusí de Sevilla que vivió a fines del siglo XII". Este personaje ha sido creado por el grupo de jóvenes que se siente perdido y busca una salida; esa salida es la ideología que representa Usama en su libro Bab al-Futuh, que procura unirlo al sable de Saladino para que tenga más eficacia.

Los miembros del grupo empiezan a describirle mencionando sus cualidades, mientras una luz enfoca poco a poco el fondo del escenario donde aparece él:

"El grupo:	*(Con un tono natural) — El revolucionario aparece en la época de Saladino...*
Joven 1.º:	*— Y es necesariamente árabe.*
Joven 2.º:	*— Y es joven, naturalmente.*
Muchacha 2.ª:	*— ...Alto y fuerte...*
El grupo:	*— No miente jamás...*
Joven 1.º:	*— Pero está triste porque vive la crisis de su nación, que sin duda causa tristeza.*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Muchacha 2.ª: — *Tiene su casa en alguna parte de la nación árabe.*

Joven 5.º: — *Sin duda viene de lejos, para encontrarse con Saladino.*

Joven 3.º: — *Viene de una zona donde le ahoga una pesadilla más que cualquier otro sitio.*

El grupo: — *De al-Andalus... de Sevilla.*

Joven 4.º: — *No lleva una flor sino un libro...*

Muchacha 1.ª: — *Y ¿por qué un libro?*

Joven 4.º: — *Es un revolucionario que tiene una ideología, que la tiene escrita en un libro."*

(Diyab, 1974, 22-33)

Este intelectual es la esperanza que según el grupo "Usama b. Ya'qub es un joven revolucionario que no ha dejado huellas en los libros de historia ni en las paredes de los castillos, ni en las decoraciones de ninguna mezquita. No llegó nunca a ser Califa o valí, nunca tramó conspiraciones ni fue traidor, ni instrumento de propaganda, o perro de caza del gobernador... no vendió a su gente por un cargo.

Por esto los libros no lo mencionan, y como es revolucionario repite opiniones que inquietan al gobernador y le enfurecen, por lo cual Usama fue siempre perseguido por la policía..." (Diyab, 1974, 24).

Éste es, sin duda, el mejor modelo de intelectual, con unas magníficas cualidades que aclaran la función y el papel importante del intelectual en la vida política y social.

El poeta preislámico Imru' al-Qays es el protagonista de una obra que lleva el mismo título de Muhammad Mubarak. El poeta representa el papel del intelectual y su misión en la sociedad, defendiendo la importancia que puede tener la palabra y la poesía, ya que su padre, el rey, rechazaba que su hijo se dedicara a la poesía que a su juicio era algo banal e inútil. En cambio, Imru' al-Qays pensaba que la poesía tenía una función sublime en la sociedad y que incluso podía ser un arma eficaz a utilizar contra los enemigos:

"Imru': — *...Mi padre, cuyo reino está amenazado por los bizantinos y persas, no me considera mas que un juerguista y cree que la poesía es una estupidez que debo abandonar.. "*

(Mubarak, Inédito 2,24)

El poeta abasí al-Mutanabbi, en la obra *al-Mutanabbi al-insan wa-l-qadiyya* ("al-Mutanabbi: el hombre y la cuestión") de Muhammad Mubarak, destaca el papel

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

del intelectual y pensador. Está perfilado como un caballero valiente y un jinete hábil que se enfrenta con los gobernadores y señala los aspectos corrompidos de la vida política:

"Al-Mutanabbi: — *...¿No ves que la Nación está en peligro, está dividida en diez pueblos que luchan uno contra otro, mientras los bizantinos están en las fronteras de al-Sam (La gran Siria) y los buwayhíes están en las fronteras orientales de la patria."*

(Mubarak, Inédito 1, 4)

Pero hay algo que marca su vida y su conducta, es su preocupación por lograr algún interés personal con ocupar un cargo. Esta ambición asustaba a veces a los gobernantes con quienes se ponía en contacto:

"Al-Mutanabbi: - Tu generosidad no tiene límite, Kafur (hablando consigo mismo), no es el dinero mi fin... yo he venido para ocupar algún cargo, para realizar lo que no he podido realizar con mi poesía... gobernar a los árabes, que deseo sea un punto de partida de una resurrección nueva para sacar a la Nación de la decadencia."

(Mubarak, Inédito 1, 45)

Al-Sha'ir wa-l-Su'luk ("El poeta y bandolero") no es solamente un intelectual sino también un gran luchador por la justicia, que hace de su pensamiento un arma para castigar a los aprovechados y ricos que roban los esfuerzos de los pobres:

"'Urwa: *(Con voz cansada) — ¿Dónde está lo que he realizado? sigue la injusticia pisando el cuello de la gente... los ricos aumentan su altivez e injusticia... y los pobres que no son dueños de su causa... ¿dónde está?... deseaba realizar mi sueño con el sable y los versos..."*

(Mubarak, 1982, 91-92)

En *al-Mawt wa-l-qadiyya* ("La muerte y la cuestión") de 'Adil Kazim, el poeta cantante representa al intelectual; es consciente de la realidad que provoca, advierte, señala los puntos de corrupción en la sociedad y en la política. Este intelectual se representa en forma de *Hakawati* ("el narrador") que interviene entre las escenas en lugar del coro. Dice al final de una escena:

"El poeta y cantante: — *¡Oh mi generoso oyente! la pureza y la inocencia fueron asesinadas en un instante estúpido, envuelto con hipocresía, tramado con engaños, cultivando mentiras en los caminos de la vida. Porque sus oídos rechazan oír, porque sus voces son una garganta ahogada..."*

(Kazim, 1971, 40-41)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Todos estos intelectuales, ya mencionados, son de carácter positivo, bueno; han estado al lado del pueblo, defendiendo sus derechos y sufriendo sus dolores. Pero nos encontramos con un intelectual de carácter distinto en *al-tarbi' wa-l-tadwir* ("cuadrado y redondo") de al-Madani; Ahmad b. 'Abd al-Wahhab es un "semi-inteletual" o mejor dicho un intelectual presumido, que carece de las condiciones de un verdadero intelectual. Él llega a ocupar cargos importantes no por sus propias capacidades y méritos sino por sus relaciones familiares y amistosas con las autoridades. El autor lo dibuja de una manera profundamente caricaturizada como si fuera una venganza o un castigo para el propio pedante.

En las obras que tratan personajes andalusíes o se basan en hechos de la historia de al-Andalus, aparecen constantemente intelectuales, poetas y filósofos.

'Ali 'Abd al-Azim en su obra *Wallada* intenta dar una imagen más profunda del personaje de la poetisa andalusí Wallada, procurando descubrir, como un psicólogo, los sentimientos reales de este personaje. Aparte de esto el autor muestra la relación entre varios poetas e intelectuales con todas las complicaciones que le rodean, amores, odios y rivalidades, dando una visión de la situación política y social de aquella época.

Ibn Zaydun e Ibn 'Abdus son otros dos intelectuales y poetas que junto a la protagonista participan en el desarrollo de la acción.

El primero es un personaje independiente, ambicioso, sincero y fuerte, que tiene mucha confianza en sí mismo:

"Ibn Zaydun: — *Tengo un sable afilado una voluntad rigurosa y un talento y corazón ardientes..."*

('Abd al-Azim, 1948, 23)

Su antagonista es Ibn 'Abdus, un hombre despreciable, rencoroso y odioso. Representa el papel del intelectual que se aprovecha de su relación con las autoridades, intentando marginar a su rival Ibn Zaydun.

El autor insiste en un dato y unos aspectos que hacen referencia a Wallada y su relación con Ibn Zaydun: el carácter de Wallada como una mujer orgullosa,por dos razones. La primera, su procedencia como hija del rey, y la segunda su belleza, aparte de su preocupación por la poesía:

"Wallada: — *Yo he creado para mi reino un trono; sus dos pilares son la belleza y el arte..."*

('Abd al-Azim, 1948, 52)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Estos datos afectan a la conducta de la protagonista apareciendo a veces como una mujer sin sentimientos, altiva e indiferente, como la describe Ibn Salub:

> *"Ibn Salub: — Wallada ignora el amor, es variable en sus sentimientos y no se conforma con un solo amante. Su propósito es asombrar a los demás con su belleza..."*

('Abd al-Azim, 1948, 37)

En resumen esas relaciones entre los intelectuales de aquella época demuestran hasta cierto punto la situación política y social de aquel entonces, destacando el papel que desempeñaba esa clase social en la vida en general.

En líneas generales la Wallada de 'Abd al-Razzaq Karabaka, en su obra *Wallada wa-Ibn Zaydun* ("Wallada e Ibn Zaydun") es muy parecida a la anterior, siendo una mujer orgullosa e indiferente. Pero este autor introduce algunos cambios pequeños en el personaje de su protagonista, proporcionándole cierta sensibilidad. Dice Wallada:

> *— "Wallada es para todos vosotros como una flor...no la toquéis, podéis percibir su aroma desde lejos.*
>
> *O es como una espina que se clava en quien quiere cogerla... así quiere vivir Wallada, así quiere ser reina de belleza y de virtud. Su reino es la literatura y el arte, sus súbditos son el humor y el gusto."*

(Karabaka, 1976, 114)

Respecto a Ibn Zaydun, también está caracterizado, como en la obra anterior, como un poeta e intelectual digno y honesto, inteligente y gentil, claro y valiente. Es un modelo deseado para el intelectual.

Ziryab es un artista e intelectual que protagoniza la obra de Walid Abu Bakr, *al-Awwal* ("El primero"). Este protagonista da un ejemplo de honestidad por su magnífica conducta, intentando seguir adelante honradamente sin hacer el menor daño a cualquier otro intelectual o artista como suelen hacer los demás. Se encuentra durante toda su trayectoria rodeado de envidiosos que procuran quitarle de en medio y marginarle, en cambio él reflexiona de una manera pacífica y humana. Y pese a su pobreza y su humilde procedencia llega a tener más tarde una gran fama y una influencia profunda en la sociedad de Córdoba. Al principio lo vemos así:

> *"Se retira el coro y se enfoca la luz hacia el fondo del escenario, donde aparece la casa de Ziryab, es una casa humilde, decorada al estilo árabe con cojines y alfombras. Entra Ziryab con pasos rápidos. Es un joven negro, de cara brillante y con el pelo separado en dos por una raya..."*

(Abu Bakr, 1981, 79)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Pero este pobre joven que tiene una voluntad férrea , avanza y sigue su camino obteniendo éxito tras éxito hasta que llega al máximo o a la cumbre, sin apovecharse de nada ni de nadie. Rechaza los medios negativos que utilizan muchos de los intelectuales y artistas para conseguir la fama. Se acerca a su criada Mut'a y le dice:

"¿Sabes Mut'a, que nuestra vida parece un bosque?... y para que el hombre llegue a ser grande en este bosque tiene que quitar a otros de su sitio... hay un solo sitio... este es el problema (despistado) ¿por qué?..."

(Abu Bakr, 1981, 95)

4. Personajes míticos y legendarios:

Los mitos y los personajes legendarios casi siempre han servido para el hombre como símbolos, como una experiencia nueva y como una vida que se libera de los límites del espacio y del tiempo, dando lugar a una libertad extraordinaria y especial para el que recurre a ellos o se refugia en ellos.

El teatro árabe al igual que la literatura en todos sus géneros, tanto la árabe como la universal, recurre mucho a los mitos y a los personajes legendarios, para que sirvan a los propósitos que ya hemos mencionado.

Yusuf al-Sa'ig en su obra *al-Bab* ("La puerta") traslada al personaje mítico Simbad (Sindibad), de *Las Mil y Una Noches*, para poner de relieve algunos temas contemporáneos preocupantes.

"Él" en la obra es el equivalente al Simbad de los famosos cuentos populares. Se mueve como Simbad en un ambiente fantástico y maravilloso. Uno de los cambios radicales que ejerce el autor sobre este personaje es sembrar la esperanza en su corazón estableciendo una relación amorosa entre él y ella, al contrario de lo que pasa en el cuento de *Las Mil y Una Noches* ya que Simbad mata a la mujer que baja a la cripta.

Esta esperanza que caracteriza el personaje de Él, es una consecuencia del amor surgido entre los dos:

"Ella: — *¡Qué bonito es!... tu voz tiembla... dime otra vez que me quieres y que no me tienes más que a mí...*

Él: — *No te tengo más que a ti... vida mía...*

Ella: — *Ven (se abrazan)... cuando la mujer es amada, el amor le ayuda a aceptar la muerte...*

Él: — *... Más bien la vida..."*

(Al-Saig, 1986, 91-92)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Tantal ("Tántalo"), personaje mitológico es el eje de la obra que lleva este título de Taha Salim.

Este personaje, en realidad, no aparece en la obra sino que se menciona constantemente como símbolo de represión que causa el temor y el pánico entre el pueblo, ya que en la obra es una fuerza invisible que habita la casa de la cual se asusta todo el mundo y que nadie quiere comprar ni habitar.

Pero Tantal puede ser también el símbolo de la fuerza ciega, de los gobiernos tiranos y de los regímenes dictatoriales. El protagonista Tilba dice en un fragmento:

> *"Tilba: — ...Antes decían que Tantal colocaba la tripa de un animal sobre su cabeza, su cinturón estaba hecho de intestinos, andaba sobre los muros y pegaba a la gente con su rabo, en cambio el Tantal de hoy en día es distinto del de ayer, es transparente como el cristal... yo lo vi y corrí detrás de él para descubrir su realidad..."*
>
> (Salim, Inédito, 20)

Tawfiq al-Hakim utiliza el personaje mítico de Edipo en su obra *al-Malik Udib*, proporcionándole nuevas dimensiones y elementos, caracterizando su personaje como un hombre inquieto y osado por naturaleza, que busca la realidad de su origen:

> *"Edipo: (Hablando con el adivino) — ¿Yo os impido que consultéis a Dios?*
>
> *El adivino: — Tú no nos lo impides, ni siquiera puedes, pero buscas y averiguas siempre algo que no debes buscar y averiguar..."*
>
> (Al-Hakim, s.d., 68)

Sin duda este personaje mitológico no ha servido de mucho ni para los espectadores ni para nosotros, los lectores, porque carece de los lazos necesarios que lo vinculen con nuestros días; es decir, que el Edipo de al-Hakim siguió siendo un mito limitado sin casi nada que ver con nuestras vidas.

El mismo autor en su obra *Sahrazad* ("Shehrezada") se inspira en *Las Mil y Una Noches*, trasladando a los dos famosos personajes legendarios; Sahrazad y Sahriyar convirtiéndoles en símbolos para tratar algunos conceptos de la vida.

Sahrazad es un ser misterioso y ambiguo, que excita la curiosidad de los demás intentando descubrir su realidad. Es el símbolo del saber y de la belleza. Dice Sahriyar hablando de ella:

> *"Sahriyar: — Tal vez Ella tampoco sea una mujer. ¿Quién es? Ella es la eterna prisionera, encerrada en su celda y que conoce sin embargo, todo lo que la tierra posee. ¡Cómo si la Tierra fuera Ella misma!. Ella es la doncella que no ha salido jamás de sus umbrías y que conoce, sin embargo, Egipto, la India y hasta la China..."*
>
> (Al-Hakim, 1973, 71)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En cambio, el visir la veía como un corazón puro y una pasión completa, y el Negro la veía como un cuerpo delicioso, y así cada uno de ellos se veía en el espejo de Sahrazad a sí mismo.

"La cuestión de la "razón, corazón e instinto" es la cuestión humana que preocupa a los intelectuales europeos del siglo XVIII, y tenía que preocupar, naturalmente, a los intelectuales del Oriente también, y sobre todo a principios de este siglo, ya que los personajes de la obra giran alrededor de una realidad única que es Sahrazad". (Abd al-Gani, 1985, 89).

Hay que añadir también, que los personajes de al-Hakim son, en general, muy sugerentes ya que su papel o su función no termina al bajarse el telón, sino que plantean problemas y cuestiones para el espectador o el lector, en otras palabras, son mucho más profundos de lo que aparentan.

Los mismos dos personajes Sahrazad y Sahriyar aparecen en *al-Mawt wa-l-qadiyya* ("La muerte y la cuestión") de 'Adil Kazim, representando otros papeles, vemos que el personaje de Sahrazad representa y simboliza la libertad o mejor dicho la defensa de la libertad, y también la pureza humana de Oriente. En cambio Sahriyar es el símbolo de la perdición.

La primera se mueve en un ambiente fantástico y maravilloso, entra en el escenario andando sobre los dedos de sus pies como si quisiera volar, como una bailarina, contenta con su Sahriyar, pero a pesar de eso vive en un mundo que ya ha perdido su magia y atracción, un mundo sin secreto y apático.

En cambio, Sahriyar está representado en forma de espantapájaros, su cabeza es una bolsa de algodón, Sahrazad lo manipula como quiere.

"Sahrazad: — *Estoy perpleja... estoy dudando si soy Sahrazad o no...¿quién tiene la razón? ¿quién está más cerca de la realidad?... los derviches... yo o tú (se refiere a Sahriyar)... todo lo que nos rodea está jadeante de cansancio."*

(Kazim, 1971, 66)

Así observamos que estos dos personajes han servido como objetos simbólicos para tratar cuestiones humanas importantes y preocupantes.

Resumiendo, podemos decir que los personajes de las obras estudiadas, en general, carecen de profundidad, de calidad y de eficacia, debido a la falta de datos necesarios que normalmente enfocan la luz sobre los caracteres y aspectos que componen el personaje.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Una gran mayoría de ellos carece de la dimensión corporal y física y de la dimensión social, y quizá esto sea comprensible al tratarse de personajes históricos y míticos que, normalmente, simbolizan conceptos abstractos. En cambio, ellos están bien caracterizados en el sentido psíquico, destacando su moral; honestidad o vileza, bondad o maldad, deseos o esperanzas.

Hay que tener en cuenta que el protagonista o cualquier otro personaje no es meramente un invento de la imaginación del dramaturgo sino que es un producto histórico o una circunstancia en concreto que precisa de su existencia para realizar la transmisión de sus ideas o emociones para ayudar al espectador a comprender mejor la vida, y en algunos casos producir el placer estético y artístico.

En el drama, el personaje ha cobrado una importancia singular casi para la mayoría de los que han estudiado y analizado este género, a pesar de los diferentes puntos de vista de cada uno de ellos.

Aunque se dice que "el gran argumento es el cuerpo de la obra teatral y el tema su alma", algunos piensan que el personaje es la base o la columna vertebral de la obra, el factor más importante de la actuación teatral es el personaje, es la palabra encarnada de una manera viva, en el sentido material y concreto.

La gente va al teatro para ver, ante todo, a personajes bellos y atractivos... Nosotros no gozamos de la poesía de Shakespeare en su obra *Romeo y Julieta* solamente porque es una poesía magnífica y excelente sino porque esa poesía también está encarnada en una joven hermosa o en un joven que provocan nuestra imaginacíón y deseos..." (Esslin, 1978, 35).

En cambio el teatro clásico, teniendo en cuenta siempre el estudio y la crítica que hizo Aristóteles en su *Poética* da importancia a otros elementos, pensando que los personajes no son más que un vehículo para transmitir e imitar una acción completa. Clasifica en seis los elementos constitutivos de toda tragedia: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la música, "el más importante de estos elementos es el entramado de la acción, pues la tragedia no es imitación de hombres, sino de acciones, de la vida, de la felicidad y la desdicha, pues la felicidad y la desdicha están implícitas en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Los hombres no tienen cualidades en razón de sus caracteres, sino que los reciben como algo accesorio a causa de sus actos. Así acción y argumento constituyen el fin de la tragedia y el fin es lo más importante en todo." (Aristóteles, 1987, 30).

Por otra parte la moralidad o inmoralidad de la obra a través de los personajes y sus caracteres, su conducta y sus relaciones, que transmiten directa o indirectamente alguna misión del dramaturgo, es un factor preocupante para la crítica. Esto de ser malo o bueno, honrado o vil, magnífico o miserable, todo es muy significativo en el

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

desarrollo de la acción teatral. "Si el personaje es un hombre blasfemo o un borracho, es más moral y honesto presentarlo de esa manera que cambiar falsamente su carácter. Lo único que tiene que recordar el público es que el dramaturgo está describiendo a un personaje en particular, no a todos los hombres; debería entender que el personaje es un individuo. En suma, la obligación del público consiste en juzgar los personajes de una pieza teatral en función de la vida, en lugar de juzgar a la vida en función de una pieza teatral o un personaje determinado". (Wright, 1988, 92-93).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

CAPÍTULO TERCERO: LOS HECHOS Y ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS

Normalmente, a los dramaturgos que escriben obras teatrales relacionadas, de una manera u otra, con la historia les atrae algún hecho histórico concreto que eligen como base o tema esencial para construir su obra. Generalmente ese acontecimiento histórico tiene algo en común con el presente que vive el dramaturgo. Por otra parte la historia o el tema histórico facilita el trabajo del dramaturgo proporcionándole un hecho completo y terminado y unos personajes caracterizados y perfilados de una manera conocida.

Observando los temas de las obras comentadas vemos que los hechos históricos se pueden dividir en:

1. Hechos y acontecimientos preislámicos:

Hay que tener en cuenta que la aparición del Islam es una fecha clave en la vida de los árabes; separó dos épocas claramente diferenciadas, introduciendo un sistema religioso, político y social nuevo que cambió radicalmente los conceptos, el comportamiento y la vida en general del pueblo árabe. Pero eso no quiere decir que todo lo que existiera antes de la aparición del Islam fuera negativo aunque algunos lo piensen. Muchos autores y escritores han intentado y siguen intentando demostrar la falsedad de esta tesis, sacando a la luz algunos acontecimientos positivos y humanos.

Dentro de las obras estudiadas hay pocas que traten esta época en comparación con las que lo hacen sobre épocas posteriores. En esta época preislámica distinguimos:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

1.A. *Lo inmediatamente anterior:*

Podemos destacar por ejemplo *al-Sharara* ("La Chispa") de Ma'add al-Yuburi, que toma como tema un hecho preislámico que trata de un conflicto y un combate entre árabes y persas. En este combate, conocido con el nombre de *Di Qar*, los árabes derrotaron a los persas y castigaron a las tribus árabes que se aliaban y ayudaban a Cosroes II y a su ejército. Este hecho es motivo de orgullo para muchos árabes, sobre todo en la actualidad debido al conflicto reciente entre Irak e Irán.

Un conflicto social y económico de la época preislámica es el tema de *al-Sha'ir wa-l-su'luk* ("El poeta y el bandolero") de Muhammad Mubarak. El autor, entre otros investigadores y pensadores árabes, procura reformar la imagen formada sobre esa clase social, los *sa'alik* ("los bandoleros") a los que se definió y consideró casi siempre como ladrones o pícaros, aunque para muchos, especialmente para el autor, son generalmente gente honrada que luchaba contra el mal y contra las leyes establecidas que protegían solamente a los ricos y comerciantes, mientras los demás tenían que soportar la miseria y la humillación, debido a lo cual el líder de los *sa'alik* pensó en un sistema político y social más justo que combatiera la injusticia:

> *"'Urwa: (con firmeza) — ¿Tú piensas, ¡ah 'Amr! que no somos más que unos ladrones? juro por Dios que ningún día me encontré apurado en mi cabila 'Abs, pero yo soy hombre de palabra, mi pueblo me respeta y me antepone a su líder, porque la pobreza es la muerte del hombre en esta tierra."*
>
> (Mubarak, 1982, 63-64)

El mismo autor en su obra *Imru' al-Qays*, destaca un hecho secundario relacionado con el asesinato del rey Huyr, el padre del poeta Imru' al-Qays, asesinado por su tribu los Banu Asad. Su hijo quiere vengarle, pensando en pedir ayuda a alguien para luchar contra los asesinos. Algunos de sus seguidores le proponen dirigirse a alguna fuerza extranjera, pero él rechaza tajantemente esta opinión:

> *"Hombre 2.º: — ¿Por qué no nos ponemos en contacto con el César para que nos apoye contra al-Mundir y Kisrà?*
>
> *Imru': — No... no digas eso... el César no es mejor que Kisrà... ambos sueñan en someter esta tierra y humillar a su gente.*
>
> *Hombre 2.º: — ¿Qué se puede hacer, rey?*
>
> *Imru': — Pediremos a las tribus de Yemen que nos apoyen para enfrentarnos con al-Mundir."*
>
> (Mubarak, Inédito 2, 67)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Este tema, el de pedir ayuda a los extranjeros para luchar contra los propios árabes, tiene mucho que ver con el presente árabe en el que abundan los conflictos, enemistades y hostilidades entre los países árabes, los cuales pueden a veces recordar alguna conducta del pasado que el autor critica y rechaza de antemano.

1.B. *Lo remoto:*

Las obras que se basan en la historia preislámica son, como ya hemos señalado, escasas y aún lo son más las que se remontan a la historia antigua.

De estas últimas hemos estudiado la obra del iraquí Jalid al-Shawwaf que se titula *Shamsu*. Aunque de entrada el autor nos advierte que su obra no es una copia de la historia y que existen en ella personajes y acontecimientos imaginarios, vemos que el marco elegido para el desarrollo de su acción es histórico. La historia de Babilonia y en concreto el año 1500 a. de C. ha sido el telón de fondo de esta obra.

Aparte de los conflictos habituales de amor-odio, fidelidad-traición, bien-mal... la obra de al-Shawwaf cobra una nueva dimensión, entablando un conflicto filosófico y abstracto dentro del mismo protagonista. Es una lucha entre varios conceptos: la ciencia y el pensamiento libre, por una parte, y la cerrazón y el fanatismo por otra. El protagonista, Shamsu, simboliza la primera tendencia:

> *"Shamsu: — El buen camino no es el de las luchas y guerras, sino es el camino sagrado, el del arte y pensamiento.*
> *Con el paso del tiempo desaparece cualquier estado por lo sublime que sea, y sobrevive la producción del pensamiento para siempre."*
>
> (Al-Shawwaf, 1952, 22)

En cambio, los sacerdotes representan la segunda tendencia, y sobre todo el sumo sacerdote Nibrisu:

> *— "Sabrás mañana, Shamsu, la consecuencia de tu equivocación y terquedad. Ridiculizas la religión en público, ¿acaso estamos maniatados?*
> *Y si yo me enterara te castigaría violentamente."*
>
> (Al-Shawwaf, 1952, 57)

Este tema ha sido una lucha permanente durante todas las épocas; siempre hubo algún fanático e irracional y hubo también lo contrario. Por lo tanto, esta obra intenta enfocar la luz sobre tales conductas humanas que son parte de la existencia del hombre desde siempre.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

2. Hechos y acontecimientos islámicos (no andalusíes):

La gran parte de las obras que tratan el tema histórico, están basadas en los acontecimientos de la historia islámica, es decir, la época comprendida entre la aparición del Islam y la historia moderna.

Esa rica y conflictiva historia ha servido como fuente para los dramaturgos que sacan de ella sus temas formando sus propios criterios sobre la misma.

En el año 61 de la Hégira, 680 d. C. tuvo lugar en Karbala' (Iraq) un combate entre el ejército omeya por una parte y al-Husayn b 'Ali y sus seguidores por otra, en el que perdió la vida este último.

Esto ha servido como tema principal de varias obras, por ser un hecho significativo de la historia islámica y una de las grandes tragedias del hombre luchando por la libertad.

Al-Husayn se negó a reconocer a Yazid b. Mu'awiya como soberano, el cual fue proclamado califa, consiguiendo el apoyo y los votos del pueblo con dinero o con amenazas viéndose al-Husayn obligado a combatir esa injusticia.

En *al-Hurr al-Riyahi* de 'Abd al-Razzaq 'Abd al-Wahid este hecho se ha convertido en un símbolo de la lucha eterna contra el mal y la tiranía:

"El joven: — *Oye, puedo enseñarte donde se encuentra al-Husayn, delante tienes todas las palmeras de Iraq y el Eúfrates que conoces, empuña tu sable si lo tienes ahora y corta los cuellos de las palmeras, si fuera posible, córtalas y tíralas... pasa al Eúfrates y ordénale que pare las olas y que te entregue su cuello, ¡oh, al-Shimr! entonces, sólo entonces podrías decir que habías matado a al-Husayn."*

(Abd al-Wahid, 1982, 161)

El mismo hecho provoca a 'Abd al-Rahman al-Sharqawi para escribir su obra díptica *al-Husayn ta'iran wa-l-Husayn sahidan* ("al-Husayn revolucionario y al-Husayn mártir") en una fecha clave como 1967; quizá el autor haya visto una semejanza entre este hecho y los de su tiempo, pensando que un hombre como al-Husayn puede acabar con la corrupta realidad y formar una mejor.

El hecho en sí mismo, en juicio del autor, se repite todos los días, por lo cual todo hombre libre tiene que luchar, porque no hay ningún cambio sin sacrificio:

"Al-Husayn: — *Me degollarán de nuevo, y seguirán matándome de nuevo, seguirán matándome mil veces cada día. Me matarán cada vez que se calle el hombre libre y descuide el paciente, me matarán cada vez que sometan y humillen a los hombres que seguirán gobernados por algún Yazid que hará lo que quiera. Sus seguidores, que son los peores esclavos, os esclavizarán y la herida del mártir os maldecirá para siempre porque no le habéis vengado."*

(Al-Sharqawi, 1969, 2, 189)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Y así vemos que este hecho sirvió para tratar no sólo un presente limitado sino para toda la historia siempre y cuando haya algo en común con este pasado.

Otro acontecimiento de la historia islámica que ha atraído a los dramaturgos es la revolución de los *Zanch* "los negros" en la época 'abasí, encabezada por 'Ali b. Muhammad, que tuvo lugar en el sur de Iraq en la segunda mitad del siglo III de la Hégira, segunda mitad del siglo IX d. C. Sus fines eran liberar a los esclavos de manos de los comerciantes y terratenientes y acabar con la injusticia que padecían, pero al final fracasó siendo asesinado el líder de la revolución.

'Izz al-Din al-Madani en su obra *Diwan al-Zanch* ("El gobierno de los Zanch "los negros") trata este hecho histórico que tuvo algo positivo como fue la revolución y la defensa de los derechos de los pobres y los esclavos, y algo negativo, el abuso de poder que lleva al fracaso. Es una muestra de lo que pasó hace siglos y pasa con frecuencia en nuestros tiempos.

La revolución fracasa porque los que la dirigen a veces traicionan sus principios o se olvidan de ellos cuando ya están en el poder:

> *"Rafiq: (Hablando con sus camaradas) — ¡Ah traidores, medio hombres, sombras de los 'abbasíes y esclavos! ¿firmáis el convenio? es una nueva esclavitud?..."*

(Al-Madani, s.d., 76)

El mismo hecho histórico es el tema esencial de otra obra teatral *Yidar al-gadab* ("El muro de la ira") de Nur al-Din Faris, que lo vincula de una manera más clara con el presente, juzgando a los culpables que han hecho fracasar la revolución, entre ellos su propio líder, 'Ali b. Muhammad, que es asesinado, pero la revolución sigue; cuando lo matan, el grupo pronuncia estas palabras:

> *"El grupo: — (Lleva a 'Ali b. Muhammad y anda con pasos fúnebres) - no, no morirá... ni se ha muerto el que dio su vida al pueblo... toma sangre,¡oh bandera de los pobres!, toma fuerza, ¡oh conciencia de los humildes..."*

(Faris, 1974, 82)

Por otra parte el autor piensa que nadie tiene derecho a destruir y hacer el mal en esta vida, llamando a la igualdad y la libertad que ha sido siempre exigida por los pueblos, pero lamentablemente en pleno siglo XX vemos muchísimos aspectos de injusticia que preocupan al hombre:

> *"El testigo: — Se ha escrito en el barro... en los códigos... en los libros ¡oh gente! habéis heredado la Tierra... con todo lo que tiene. Cultivad para que recoger después. Sois felices, sois libres. Así fueron los testamentos de los sabios... las indicaciones de los profetas. Pero a pesar de eso la gente siguió dividida entre señores y esclavos, siendo el paraíso para los lobos y el infierno para las víctimas..."*

(Faris, 1974, 70)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Otro acontecimiento célebre dentro de la historia islámica es la crucifixión y muerte del conocido filósofo y sufí al-Hallay que murió como mártir luchando por la justicia y la verdad. Su muerte era una consecuencia clara de su postura firme ante los gobernantes, criticando los medios ilegales para reprimir a los ciudadanos. La manera en que fue asesinado ha provocado y sigue provocando la tristeza y el dolor por su grandeza e inocencia. Y cada vez que maltraten a un pensador o sabio en el mundo árabe la gente recuerda a ese gran mártir.

'Adnan Mardam Bek escribió su obra *al-Hallay,* tratando este acontecimiento, intentando demostrar que la muerte de al-Hallay fue debida a motivos puramente políticos y no por motivos religiosos como se viene diciendo desde hace siglos, presentándolo como un revolucionario que luchaba contra las leyes establecidas, por lo cual era temido por los abasíes que le acusaron de hereje e infiel, matándole al final.

Su muerte es tema también de la obra de Salah 'Abd al-Sabur, *Ma'sat al-Hallay* ("La tragedia de al-Hallay") que es crucificado debido a su papel social y político que provocaba al pueblo y especialmente a sus seguidores contra el régimen diciendo:

"Al-Hallay: — *La pobreza circula por los zocos, cobrando los tributos de los niños enfermos, y una bolsa sin fondo... el demonio es el visir del rey de la pobreza que dirige las matanzas y los robos. La traición de amigos, la hipocresía, la violencia y la hostilidad son algunos de los súbditos de la pobreza, son soldados del demonio..."*

(Abd al-Sabur, 1980, 44-45)

Y después de esas palabras no es de extrañar que lo maten, en un pueblo que ha carecido de libertad casi durante toda la historia y mucho más en el presente.

Otro acontecimiento histórico muy significativo de la historia islámica es el de las Cruzadas y la famosa batalla de *Hittin* entre los cruzados y los musulmanes encabezados por el caudillo Salah al-Din (Saladino, 1138-1193).

Mahmud Diyab, en su obra *Bab al-Futuh* ("Puerta de Victorias") trata este tema aunque de una manera especial, intentando destacar el papel del pueblo en las victorias conseguidas por Saladino. Fueron, sin duda, unas victorias brillantes y magníficas, pero se ha olvidado a los miles y miles de soldados y hombres que las lograron, mencionando, en muchos casos, solamente al caudillo Saladino como si todo lo hubiera hecho él sólo, sin ayuda de nadie. Y así el autor empieza a juzgar la historia acusándola de falsaria y mentirosa:

"El grupo: — *Somos hijos de la actualidad... nuestra opinión es que la historia miente a menudo... también es cobarde, esclava de los señores e hipócritas, se olvida de varios casos, o lo hace adrede. Para que sean sólo los gobernantes, los comandantes y los soldados los únicos héroes..."*

(Diyab, 1974, 13)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Al-Sharqawi trata el mismo acontecimiento histórico en su obra díptica *Salah al-Din (al-Nasr al-Ahmar)* ("Saladino, el Aguila Roja") enfocando el tema de una manera distinta, glorificando las victorias de Saladino el personaje humilde y sincero ayudado por sus seguidores. En resumen, el autor procura tratar en su obra el problema del poder a través del acontecimiento histórico y destacar el comportamiento de un caudillo en una situación crítica como la de la guerra, donde se destacan los valores humanos de Saladino, dando un ejemplo magnífico con su conducta, incluso con los enemigos.

3. Hechos y acontecimientos andalusíes:

Un número elevado de obras que tratan acontecimientos históricos están basados en la historia de al-Andalus, que se ha convertido en una valiosa fuente, ofreciendo temas de diferente índole.

La expulsión y desaparición del pueblo árabe de al-Andalus fue un hecho fundamental que ha tenido y sigue teniendo un efecto esencial en los árabes en general y los escritores en particular.

Sabemos que al-Andalus empezó a decaer después de finalizar el reino omeya y desde que empezaron los reinos de los taifas, que perdieron sus ciudades una tras otra hasta la última, Granada, que cerró un episodio que podemos calificar de "agridulce" en la historia árabe islámica.

'Aziz Abaza en su obra *Gurub al-Andalus* ("el ocaso de al-Andalus") toma como eje de su obra la caída de Granada en manos de los cristianos y todos los conflictos que rodearon el hecho. Destaca las discrepancias y desacuerdos entre los árabes de al-Andalus y sobre todo entre los gobernantes y autoridades que son la causa, junto a otros motivos, del debilitamiento de la posición del reino árabe.

El autor al elegir y tratar este tema lanza una advertencia a los árabes de la actualidad, para que se beneficien de esa experiencia, evitando una situación parecida.

La semejanza entre aquel pasado y el presente ha sido expresada por Taha Husayn que escribió el prólogo de la obra, diciendo:

> *"Aquel palacio que estaba lleno de corrupción, cuyo dueño se divertía sin reservas, pero rodeado de desgracias por todos lados, sin hacer caso a las advertencias que le llegaban, ni a los consejos que le daban... y este séquito que le anima a hacer el mal y a pecar, y este pueblo cuyas corruptas autoridades le tratan como esclavo no como libre, y este enemigo ambicioso y astuto... todo eso aparentemente y realmente sucede en Granada, capital de los restos de los musulmanes de al-Andalus, pero también sucede aparentemente y en la realidad en la ciudad de El Cairo".*
>
> (Abaza, 1959, 12)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Nosotros añadimos que todo esto, o la mayor parte de esto sucede en todos o casi todos los países árabes en la actualidad.

La caída de Granada es un hecho en el que se inspira 'Adnan Mardam en su obra *Masra' Garnata* ("La muerte de Granada"), pensando que es un acontecimiento de suma importancia del cual tenemos, nosotros los árabes, que tomar conciencia por la gran semejanza que une aquel pasado con nuestros días. En el prólogo, el autor, hace referencia a tal semejanza entre el antiguo al-Andalus y la Palestina actual, diciendo:

> *"La tragedia de la expulsión de los árabes de España, cuando se entregó Granada a los cristianos, no tiene igual en la historia islámica, antigua o moderna, más que la tragedia de la pérdida de Palestina en la actualidad...*
>
> *La expulsión de los árabes de Granada es una tragedia inolvidable que he querido tratar porque existen en la historia sabidurías y moralejas de las cuales se benefician los prudentes..."*

(Mardam, 1973, 11-12)

El hecho del derrocamiento y encarcelamiento del último rey de Sevilla al-Mu'tamid, por Yusuf b. Tasfin, emir del Magreb, ha sido tema de varias obras teatrales.

La desgracia que sufrió este rey al perder su trono y ser encarcelado más tarde, siendo un poeta sensible, sutil y humano, empuja a los escritores a una postura de solidaridad con él, comprendiendo al mismo tiempo la difícil situación de los árabes de al-Andalus, entonces rodeados de enemigos.

Ahmad Shawqi escribe una obra tratando este tema junto a otros temas de menor importancia, en su obra *Amira al-Andalus* ("La princesa de al-Andalus").

En el prólogo, el autor habla de aquella época destacando la corrupción de los reyes, las conspiraciones que tramaban unos contra otros y las de los enemigos que intentaban cuanto antes acabar con los reinos árabes en al-Andalus, diciendo:

> *"Los reyes estaban entre dos fuegos: el rey español Alfonso VI atacaba, amenazaba e imponía los tributos y el emir de Marrakech Yusuf b. Tasfin y sus visires y caudillos que deseaban al-Andalus, preparando una conquista... los reyes de taifas estaban asustados de su armado y fuerte vecino el sultán del Magreb, mandándole regalos y dinero reunidos del tributo... imagínate como estaban los ciudadanos y los súbditos, y como desaparecen las huellas de una patria entre la vanidad del individuo y la indiferencia colectiva".*

(Shawqi, 1982, 8)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En *Ma'sat al-Mu'tamid* ("La desgracia de al-Mu'tamid") de Hasan Muhammad al-Turaybiq, el autor toma el mismo acontecimiento como tema de su obra pensando que el destino de al-Mu'tamid era una consecuencia de su conducta y su licenciosa vida y que Yusuf b. Tasfin hizo lo que debía hacer para cumplir su obligación histórica y salvar a al-Andalus de los enemigos.

En el prólogo de la obra 'Abd Allah Kannun dice:

> *"Era un problema político, porque los árabes y los musulmanes en general veían el destino negro de al-Andalus con tristeza y pesar, viendo que el reino árabe-islámico en la Península se ha dividido en reinos pequeños que se acercan a su final, y las autoridades divirtiéndose indiferentes y los andalusíes amenazados por el enemigo... se solucionó el problema cuando al-Mu'tamid y sus hermanos, los reyes de taifas pidieron ayuda al emir del Magreb que cruzó el mar y combatió con Alfonso VI, derrotándole y salvando a al-Andalus..."*
>
> (Al-Turaybiq, s.d., 3-4).

Otro hecho importante de la historia de la España musulmana es tratado por Mahmud Taymur en su obra *Tariq al-Andalus* ("Tariq de al-Andalus") toma como tema el desembarco árabe en la Hispania visigoda, destacando la importancia de este hecho como una realización histórica gloriosa de la cual carece la historia árabe moderna.

La figura del caudillo Almanzor también ha sido el inspirador de algunas obras dramáticas. El famoso hajib (visir) Almanzor —s. X d. C.— salvó de la ruina política el reino de Hisam II, al-Mu'ayyad, reorganizó el estado, ayudó a establecer la seguridad y prosperidad en al-Andalus.

Este personaje es un tema atrayente por su importancia histórica y es una referencia para todos los árabes que ven en él a un líder salvador del Mundo Árabe.

> *"Al-Mansur:* — *Quiero que vuelva la época del califa al-Nasir el glorioso... sin discrepancias ni conspiraciones... todos unidos. Cuando he visto que Hisam se inclinaba a las diversiones, lo he ocultado a los ojos de sus envidiosos primos..."*
>
> (Anis, s.d., 111)

Otro acontecimiento histórico importante atrajo a los escritores, la huida de 'Abd al-Rahman I (El Sacre) desde Oriente hasta al-Andalus, reuniendo a las tribus y formando un reino espléndido que realizó el sueño de muchos árabes.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Mahmud Taymur escribe una obra basada en la historia de este líder que se titula *Saqr Quraysh* ("El Sacre de Quraysh"), destacando la gloriosa tarea que llevó a cabo durante su reinado en al-Andalus. En el prólogo de la obra escrito por Zaki Tulaymat dice:

> *"La trayectoria del Sacre forma una epopeya única que no tiene igual en la historia árabe. Una epopeya gloriosa que alaba la lucha de un hombre por formar un estado y que engendra la esperanza y la extrañeza... Los libros de historia hablan detalladamente de su trayectoria demostrando la magnitud de sus esfuerzos haciendo la historia de los árabes y cambiando su destino... y luego calla la historia y no dice nada más".*
>
> (Taymur, s.d. 1, 3-5)

Esos hechos singulares que llevó a cabo el Sacre son un motivo de orgullo y gloria que el mundo árabe, al igual que el autor, espera impacientemente vuelvan a repetirse.

La elección de un hecho o personaje histórico por parte del dramaturgo, es puramente personal, es decir, que el gusto, la admiración o la simpatía que siente el autor hacia cierto personaje es el motivo de tal elección. Por lo tanto el acierto o el fracaso de su cometido queda pendiente de la forma de interpretar y presentar dicho personaje o tal acontecimiento.

Hemos venido repitiendo las ventajas que le ofrece la historia al dramaturgo a la hora de escribir el drama histórico. Un estudioso piensa que "las realidades históricas pierden sus límites de tiempo y espacio, y esto ayuda al dramaturgo a distinguir y elegir de esta materia prima, la parte que servirá a sus propósitos". (Dardiri, 1980).

Pero habría que señalar que el autor para no caer en una interpretación tradicional, narrando los sucesos históricos más o menos como sucedieron en la historia, tendría que enriquecer su creación artística y literaria, dando a sus personajes y acontecimientos unas dimensiones más amplias, modernas y vincularlos con el presente que es la parte más interesante para el espectador. Éste, seguramente, va al teatro no para ver una obra que le narre la historia, sino para oir algo que le estimule y provoque en él alguna emoción. Esa condición le da al autor una vasta libertad para tratar su tema. Dice Buero Vallejo a este respecto: "Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla, reinvención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos". (Buero, 1980-1981, 19).

Vallejo nos pone a *"Madre Coraje"* de Brecht como ejemplo, observando que en esta obra, a pesar de que nos revele los acontecimientos históricos y sociales de la

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

guerra de los 30 años (1618-1648), no vemos entre sus personajes ni tan siquiera uno de procedencia histórica.

Muchas de las obras teatrales históricas comentadas, como ya hemos visto, han quedado pegadas a la historia sin poder separarse de ella, por lo tanto su valor quedó muy reducido. En cambio, vimos como algunas de ellas han creado situaciones nuevas, dimensiones amplias y un dinamismo considerable al tratar el tema histórico. Entre estas podemos mencionar *Juicio al hombre que no luchó,* de Mamduh 'Adwan; en esta obra, como ya hemos señalado en su comentario, su autor ha podido despertar y estimular al espectador, animándole a tomar parte de un modo u otro, para frenar la injusticia que ha elegido sus víctimas de entre seres inocentes. Por consiguiente el drama histórico ha sido un medio para denunciar, generalmente, los fenómenos de la injusticia. No obstante, no dudamos en la utilidad de las palabras de un estudioso que dice a este respecto:

> *"Para el dramaturgo, la historia no es sino un enorme depósito de víctimas. Víctimas de muy distinta naturaleza y circunstancia, pero todas igualmente atropelladas por el curso de los hechos, ya se trate de luchadores armados por la libertad, ya de heterodoxos clandestinos o minorías marginales".*
>
> (Miras, 1980-1981, 23)

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

CAPÍTULO CUARTO: ANALOGÍA Y FIDELIDAD ENTRE LAS PIEZAS TEATRALES Y LA TRADICIÓN

La propia historia es una más de las fuentes de la tradición *(al-turath)* en la que se inspiran los dramaturgos, aparte de otras como los cuentos populares, la religión, las creencias populares, las costumbres, etc...

Evidentemente, cualquier dramaturgo que elige su tema de la historia, se dirige a algún acontecimiento que tiene cierta importancia dentro del pasado histórico, para luego vincularlo con el presente, con la actualidad, porque en el caso contrario la pieza teatral sería como una especie de documento histórico paralizado y desvinculado de nuestras vidas.

"El dramaturgo no copia la historia, sino que elige de ella sucesos importantes que constituyen etapas de transformación en la vida de las naciones o de los individuos, considerando que el arte es una elección que vincula tales sucesos a través de una visión personal y una postura ideológica, social y política. De esta forma tiene una visión nueva que mantiene en sus líneas generales los acontecimientos pasados y al mismo tiempo contiene la realidad del presente". (Al-'Asri, 1987, 59).

En este sentido se puede afirmar que la tarea del dramaturgo consistirá en elaborar una fórmula equilibrada en la que el pasado y el presente estén al mismo nivel; es decir, que ni el pasado prime sobre la actualidad, hasta reducir la obra a pura crónica histórica, ni el presente predomine sobre el pasado de manera que lo convierta en un elemento insignificante dentro de la pieza teatral. Sólo de este modo, el dramaturgo puede escribir una obra histórica que puede tener algún valor literario y dramático.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Se sabe que en una pieza teatral, lo más difícil es la creación de los personajes, perfilarlos y caracterizarlos, aparte de la acción y su desarrollo, pero el dramaturgo que elige su tema de la historia puede superar esas dificultades si lleva a cabo su trabajo con inteligencia y habilidad, beneficiándose de los hechos y personajes históricos completos. En este caso no le falta más que un toque artístico para hacer revivir esos personajes y renovar tales hechos, intentando realizar lo que denominamos "fórmula de equilibrio", vinculándolos con la realidad y la vida actual.

Nadie exige al dramaturgo que mantenga la historia tal cual y respete rigurosamente sus acontecimientos y personajes, porque así se anula el arte y desaparece la necesidad de utilizar la historia y el hecho de la inspiración en sus fuentes, sino todo lo contrario: el dramaturgo tiene un amplio marco de libertad para reformar y cambiar la realidad histórica dentro de los límites admitidos, sin ningún cambio radical o deformación.

Por otro lado el tema histórico, en alguna medida, le da a la pieza teatral un aire majestuoso que atrae al espectador o al lector de una manera particular: "Cuando la tendencia materialista empezó a vencer la fe y se apagó la devoción, los héroes mitológicos e históricos sustituyeron a los santos con su heroísmo que acariciaba la imaginación de los pueblos y provocaba sus sentimientos". (Chancerel, 1960, 57).

LA FORMA DE UTILIZAR LA TRADICIÓN

Cada dramaturgo trata *al-turath* a su manera, según su formación, su visión histórica, social, cultural y política, según su compresión de la fuente de la que toma su tema y según su capacidad artística, por lo cual vemos que de un solo tema tratado por dos dramaturgos surge una versión diferente y a veces opuesta.

Hemos visto que algunos escritores trasladan *al-turath* tal y como es en su origen, ya sea de la historia, de la mitología o de origen popular, es decir copian *al-turath* sin ningún cambio y sin ningún aire actualizado. Otros practican algunos pequeños cambios quitando o añadiendo algún hecho o personaje secundario, procurando mantener una relación con el presente, o mejor dicho, procurando extender un puente de unión que vincule los dos extremos. Y hay un tercer grupo que lo trata con más dinamismo y libertad, que solamente respeta sus rasgos generales y sus líneas más marcadas, realizando bastantes cambios y manipulando su esencia para ponerlo al servicio de la actualidad. En las páginas siguientes veremos cada una de esas tendencias, partiendo de las piezas comentadas:

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

1. Copiar la tradición *(al-turath):*

Se trata de las piezas que se ajustan a la fuente de una manera estricta, dibujando los personajes y desarrollando los hechos coincidiendo con las crónicas históricas hasta en los más pequeños detalles, sin dotarlos de una simbología moderna. En tal caso, los dramaturgos quizá intenten dar a conocer un aspecto cultural y de conocimientos del tema que tratan, pero esto, en realidad, no es un motivo suficiente para tratarlo de esa manera debido a su escaso valor dramático y social, porque el teatro es, según Brecht "un medio para cambiar el mundo" y no sólo un aspecto cultural. Y en el caso contrario sería un teatro inerte sin relación con la vida y con la sociedad.

Una pieza de estas características es *al-Sha'ir wa-l-su'luk* ("El poeta y el bandolero") de Muhammad Mubarak que escribe casi una biografía siguiendo las crónicas conocidas sobre el protagonista, el poeta 'Urwa, sacando sus datos del libro *Kitab al-Agani* de al-Asfahani, siguiendo paso a paso la historia y la vida de este poeta. El propósito del autor, en realidad, no es sino registrar *al-turath*, destacar alguna parte positiva y corregir algunos conceptos equivocados formados sobre él, encontrando su fin en la historia de este poeta: "a pesar de que algunos han podido deformar la imagen de los árabes preislámicos, negándoles cualquier virtud... a pesar de eso vemos que algunos factores positivos y reales se les escapan a aquellos rencorosos y que destacan dentro de los montones de mentiras". (Mubarak, 1982, 7).

El mismo autor hace también una copia de la historia en su segunda obra *al-Mutanabbi, al-insan wa-l-qadiyya* ("Al-Mutanabbi, el hombre y la cuestión"). Sigue una a una las crónicas conocidas sobre la vida de este poeta, por lo tanto podemos decir que el autor escribe casi una biografía sobre el poeta. Hemos mencionado los libros consultados por el autor, de los que saca sus datos e incluso a veces expresiones y frases concretas. Y como consecuencia no se puede hablar de ningún tipo de recreación de *al-turath,* porque todo queda dentro de las fronteras del pasado y así pierde su atractivo, sobre todo para los que conocen ya la historia del poeta y en este caso protagonista de la obra.

Se incluye dentro del mismo marco de copiar *al-turath* la pieza televisiva de 'Abd Allah Shaqrun,*Tawq al-Hamama* ("El Collar de la Paloma") que mantiene exageradamente el texto de Ibn Hazm, del cual no hace más que una puesta en escena o escenificación. Este tipo de piezas tiene un valor muy limitado por su incapacidad de superar las barreras del pasado y de adquirir un sentido moderno.

Wallada de 'Ali 'Abd al-'Azim, es otra copia fiel de la historia de Wallada e Ibn Zaydun, que el autor trata con gran cuidado, como si temiera salirse del marco histórico. Sin duda hay unos pequeños cambios en los personajes y hechos históricos, pero son, en realidad, mínimos, por lo tanto esa obra se puede considerar como una inspira-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

ción histórica limitada, que utiliza *al-turath* y la historia sin poder resucitarlos, ni tratarlos a la sombra de una ideología moderna, por lo cual no añade ni proporciona ninguna novedad que normalmente el espectador o el lector esperan de una pieza basada en *al-turath.*

Las mismas observaciones se pueden aplicar a *Wallada wa Ibn Zaydun aw wafa' fi-l-Andalus* ("Wallada e Ibn Zaydun o fidelidad en al-Andalus") de 'Abd al-Razzaq Karabaka, que mantiene el marco histórico sin hacer ningún cambio importante, y como en el ejemplo anterior, sus protagonistas quedan muy limitados, carentes de características modernas y actuales.

Al-Hallay, de 'Adnan Mardam Bek, es otra obra que se limita al pasado, a la historia, sin superarla ni envolver el personaje del protagonista ni los hechos con un aire moderno. Al-Hallay podría ser un símbolo vivo para los líderes o intelectuales oprimidos, si el autor lo hubiera tratado con más profundidad y con más dramatismo, pero al no poder insuflar una nueva vida en él ni darle unas dimensiones diferentes le deja anquilosado en aquellos tiempos remotos.

Un texto de Avicena y otro parecido de al-Gazzali, son las fuentes de Qasim Muhammad en su pieza *Risala al-Tayr* ("El tratado del pájaro"). A pesar de las connotaciones y símbolos que puede tener su pieza, observamos una gran semejanza entre ésa y las fuentes en que el autor se inspira. Es casi de una fidelidad total, en la que utiliza frases y expresiones copiadas literalmente de tales fuentes.

Y por último, un texto de *Las Mil y Una Noches* es la fuente de *al-Bab* ("La puerta") de Yusuf al-Sa'ig, que introduce unos cambios respecto a la fuente, pero tan insignificantes que la obra parece un hecho paralizado, un cuento fantástico que carece de factores dinámicos que puedan vincularla con la actualidad y con la vida y sociedad modernas.

2. Alternancia entre copiar la tradición *(al-turath)* y trasladarla al presente:

Algunos dramaturgos, aunque tengan como fin utilizar *al-turath* y trasladarlo al presente, no aciertan del todo, porque sus intentos no tienen la fuerza suficiente para superar con éxito las fronteras y barreras del pasado y no llegan a darle una visión moderna.

En este caso, los dramaturgos no mantienen los detalles originales, pero sí los hechos y personajes fundamentales, introduciendo algunos cambios y añadiendo personajes cuando es preciso, intentando trasladar todo el conjunto a la actualidad, aunque como ya hemos dicho con poco éxito generalmente.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Al-Sharara ("La chispa"), de Ma'add al-Yuburi es una pieza de esas características, cuyo autor introduce algunos cambios en relación con la historia, particularmente en lo que se refiere al protagonista al-Nu'man. El autor lo representa como un rey muy valiente en su relación con Cosroes II, lo que contrasta con los libros antiguos que hablan de la historia de ese personaje. Sabemos que las circunstancias políticas actuales de Iraq y del mundo árabe y su relación con los persas están enfocadas de una manera subjetiva, y tienden a animar cualquier tipo de orgullo árabe y a humillar a los persas. Aunque los escritores inventen o deformen la realidad de la historia son apoyados por los regímenes a los que pertenecen. Pero afortunadamente esas deformaciones no pueden, de ningún modo, resistir la mirada objetiva de cualquier investigador, espectador o lector ilustrado.

Muhammad Mubarak, en *Imru' al-Qays*, sigue la misma línea del anterior, haciendo hincapié en el factor nacionalista, cambiando algunas crónicas conocidas sobre el protagonista, el poeta Imru' al-Qays, para que coincida con la tendencia política árabe en general. Este cambio se refiere a la ayuda que pide a las tribus de Yemen, según el autor de la pieza, y a César según algunas crónicas de la historia, para luchar contra los asesinos de su padre, el rey de los Banu Asad, que fue asesinado por su propio pueblo.

En *Tariq al-Andalus* ("Tariq de al-Andalus") de Taymur, el autor es fiel a las crónicas de la historia en cierta medida, pero practica algunos cambios que resultan a veces ridículos y superficiales, que no tienen ninguna importancia. Por ejemplo, inventa el tema del casamiento del protagonista Tariq con Florinda, hija de Julián el godo. Otro invento de esta índole es la puesta en libertad del conde Gómez una vez tras otra, a pesar de todas las señales de enemistad que demuestra hacia el protagonista en particular y los árabes y musulmanes en general. Sin duda, el autor intenta a través de esos hechos destacar las características positivas del protagonista, pero desafortunadamente los acontecimientos de la obra parecen un cuento para niños, que no convencen de ninguna manera al espectador o lector consciente.

Por último Ahmad Shawqi en *Amira al-Andalus* ("La princesa de al-Andalus") mantiene con fidelidad la mayor parte de los personajes y acontecimientos que aparecen en las crónicas y los representa tal y como están en las fuentes históricas, sin analizar ni comentar las circunstancias que les rodean.

Pero el autor se olvida de las causas fundamentales de la desgracia de al-Mu'tamid y la desaparición de su reino, cuyos motivos para los historiadores fueron su dedicación a las diversiones, el descuido del pueblo, de los asuntos de gobierno y las circunstancias difíciles, por lo que Yusuf b. Tasfin consultó a los alfaquíes de Oriente y de al-Andalus para que le autorizaran a conquistar al-Andalus. "Ellos, junto al pueblo, le apoyaron, quejándose de la conducta de los Reyes de Taifas, y le incitaron para

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

derrocarlos. Esos alfaquíes estaban encabezados por Abu Ya'far b. al-Qulay'i, cadí de Córdoba, que cruzó El Estrecho para encontrarse con b. Tasfin y avisarle sobre los Reyes de Taifas". (Al-Samarra'i, 1985, 157-158).

El acontecimiento que inventa el autor y que no tiene su origen en las fuentes históricas, es el del casamiento de Butayna, hija de al-Mu'tamid con su novio Hassun en la cárcel de Agmat.

También se olvida del papel real de su mujer, al-Rumaykiyya, de la cual "los libros de histoira hablan como factor y causa de la furia del pueblo contra al-Mu'tamid, contribuyendo al derrocamiento de su reino ante los almorávides, ya que ella era conocida por su pomposidad en contraposición a su dura vida de criada. Ella tenía mucha influencia sobre su marido, el cual no le rechazaba ninguna petición. Pero Shawqi olvida este papel, conformándose con la descripción de su inteligencia, fidelidad y simpatía, destacando sus intentos para aliviar la desgracia de su marido en la cárcel". Dardiri, 1980, 107).

A pesar de estos cambios, la obra en realidad queda muy limitada y aunque algunos críticos buscaron las semejanzas entre aquel pasado y la obra para vincularla con el presente, sus intentos fueron en vano por no tener la suficiente fuerza para alcanzar las fronteras de la actualidad.

3. La utilización de la tradición *(al-turath)* y su traslado al presente:

Un número elevado de los dramaturgos que se inspiran en *al-turath*, tienen como fin trasladarlo, y vincularlo a las circunstancias actuales, enfocando sobre él una luz moderna y cargarlo con símbolos y nuevas dimensiones que expresen nuestras preocupaciones, deseos y ambiciones.

De antemano decimos que pocos de ellos logran totalmente sus fines y el resto se queda a mitad del camino, aunque con la virtud de intentarlo de un modo u otro.

Es preciso decir que los autores, en este caso, tratan *al-turath*, las fuentes y la historia con más libertad, practicando cambios que a veces son muy considerables, formando los acontecimientos de una manera nueva bajo un concepto social o político moderno, haciendo hincapié en algún factor que cobra importancia para la sociedad o simplemente para el propio autor.

Una de esas obras es *Muhakama al-rayul al-ladi lam yuharib* ("Juicio al hombre que no luchó") de Mamduh 'Adwan, que toma como marco histórico la conquista por los tártaros de Oriente Medio y en concreto de Iraq. Este es el único elemento histori-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

co que escoge el autor sacando los personajes y acontecimientos de su imaginación, teniendo siempre en cuenta la realidad y la situación política del mundo árabe, condenando indirectamente a los causantes y culpables de esta invasión. La obra retrata la historia de un pobre individuo, Abu al-Shukr, injustamente tratado y acusado por las autoridades, incapaces de luchar contra los enemigos que cada día avanzan más en sus territorios, y que solamente son capaces de explotar y aplastar a los ciudadanos echándoles la culpa de su derrota. Esta visión de *al-turath* es totalmente moderna y, a través de ella, el autor intenta poner en solfa la política árabe y la crueldad de sus autoridades.

Podemos afirmar que el autor acierta en su elección y en su tratamiento del acontecimiento histórico, reviviendo, modernizando y proporcionándole unas dimensiones vivas y ricas.

Salah 'Abd al-Sabur en *Ma'sat al-Hallay* ("La tragedia de al-Hallay") realiza varios cambios para lograr sus pretensiones; insiste en el papel social de este filósofo demostrando que sus ideas sociales y su preocupación por la sociedad fueron la causa de su muerte, y no como dicen las crónicas históricas por desacuerdos filosóficos.

Vemos el conflicto mental junto al conflicto dramático en la obra:

— *"¿Acaso levanto mi voz o levanto mi sable? ¿qué elijo? ¿qué elijo?"*

('Abd al-Sabur, 1980, 547)

Sin duda elige la lucha contra la injusticia, junto al pueblo que sufre el maltrato de las autoridades.

Mahmud Diyab en *Bab al-Futuh* ("Puerta de Victorias") introduce una nueva vida en la conocida historia de Saladino, inventando nuevos personajes y acontecimientos para modernizarla. La rica imaginación de Diyab crea el personaje de Usama que simboliza al intelectual, cuyo libro *Bab al-Futuh* contiene su ideología, de la que carece Saladino.

Y así vemos que el autor no se preocupa por las realidades de la historia porque ese no es su propósito, y en cambio sí se preocupa de la actualidad y de la crisis del intelectual árabe contemporáneo.

Por otro lado, el autor no sigue los pasos de la historia que presenta a Saladino como un líder sagrado e impecable, sino que, a su juicio, es un líder que puede cometer errores y a veces errores peligrosos, como por ejemplo, estar separado del pueblo por un muro de oportunistas e interesados que impiden que le llegue cualquier tipo de quejas o deseos del pueblo.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Al-Sharqawi en *Salah al-Din (al-Nasr al-Ahmar)* ("Saladino, el Aguila Roja") que también se inspira en la misma historia de Saladino no escribe una biografía sobre el protagonista, ni siquiera se preocupa por la sucesión de los acontecimientos de la historia, porque sus fines van mucho más allá de esos límites representando a través de Saladino la crisis del gobierno y los gobernantes, aparte de otros temas de menor importancia, como la relación del intelectual con el gobierno. Son temas muy actuales y vivos, especialmente en el mundo árabe, donde están muy marcados estos problemas. Vemos también que el autor destaca un factor interesante, que es el olvido por parte de algunos gobernantes de los enemigos más cercanos y más peligrosos, que les rodean para servir sus propios intereses.

En *Diwan al-Zanch* ("El gobierno de los Zanch, "los negros") su autor, al-Madani, trata la historia de igual manera, tomando como tema la revolución de los negros, que duró más de catorce años en la segunda mitad del siglo IX, encabezada por el líder 'Ali b. Muhammad, que reunió a los esclavos y explotados por comerciantes y terratenientes en el sur de Iraq. De esta revolución podríamos decir que fue un levantamiento por la igualdad y por los derechos sociales en primer lugar. Pero al-Madani le da otras dimensiones, haciendo hincapié en los cambios políticos y sociales que suceden en los países del Tercer Mundo, analizando el comportamiento de los dirigentes y miembros de la "revolución" que cometen graves errores en la práctica, apareciendo los propios intereses aparte de los desacuerdos entre los miembros. Todo esto contribuye a destruir internamente la revolución causando su fracaso, por lo que el autor declara: "yo soy el autor de *Diwan al-Zanch*... escribí esta obra a la luz de las revoluciones y golpes de estado que han sucedido y suceden en nuestra época, en la segunda mitad del siglo XX, en muchos países del Tercer Mundo". (Al-Madani, s.d., 87).

Dentro de la misma línea Nur al-Din Faris trata la misma historia en *Yidar al-Gadab* ("El muro de la ira"). Partiendo de los acontecimientos históricos, forma una nueva historia de características modernas, poniendo énfasis en el tema de las fuerzas políticas que luchan años y años contra los gobiernos tiranos, escondidas tras una cortina de lemas y consignas de carácter humanitario y defendiendo teóricamente los derechos de los pobres. Pero nada más llegar al poder, se olvidan de sus principios convirtiéndose en nuevos verdugos confiscando los derechos del pueblo. Aparecen también las discrepancias y las ambiciones entre las autoridades que al final causan el fracaso de la revolución.

Qasim Muhammad en *Shujus wa-ahdat min mayalis al-turath* ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado"), se inspira en la historia de Bagdad a finales del siglo IV de la Hégira, finales del siglo X de C., cuando los artesanos y trabajadores se levantaron contra los buwayhíes, por las difíciles circunstancias en que vivían. Pero el autor no tiene ninguna intención de escribir una obra documental

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

histórica, contando las trayectorias de los personajes o su biografía; en cambio, sí tiene intención de destacar algunas características y aspectos de la política actual, como el tema del colonialismo, las prácticas crueles de los gobiernos para reprimir al pueblo y los recursos que usan las autoridades contra los disturbios populares. Se puede confirmar que el autor utiliza la historia como una máscara para tratar nuestros problemas y los asuntos sociales y políticos en general. El mismo autor, en su segunda obra *Bagdad al-azal bayna al-yidd wa-l-hazl*, ("La eterna Bagdad entre la seriedad y la burla") entremezcla los tiempos y los lugares creando un dinamismo entre el pasado y el presente, revistiendo al Bagdad del presente de un ambiente clásico. La obra está ambientada en un zoco árabe antiguo, con todas sus actividades, compraventa, reuniones culturales y poéticas, discusiones y polémicas. Pero en realidad, este zoco es también una actividad moderna y contemporánea que demuestra la naturaleza humana, la injusticia extendida por todos lados y las diferencias sociales. El autor trata todo esto con mucha maestría, criticando los aspectos negativos, sociales y políticos de nuestros tiempos.

Bagdad también es el lugar elegido por Wannus para desarrollar la acción dramática de su pieza *Mugamara ra's al-Mamluk Yabir* ("La aventura de la cabeza del esclavo Yabir"). Parte de la historia, pero tratándola con mucha libertad, practicando grandes cambios para modernizar los acontecimientos, teniendo en cuenta la situación actual del mundo árabe, las luchas por el poder, el papel de los oportunistas, las desgracias de las masas y de la clase popular que sufre el mayor daño a causa de las ambiciones ilegales de sus gobernantes. El autor subraya estos aspectos en su pieza partiendo de algunos acontecimientos históricos que son más bien imaginados por él, porque ni siquiera menciona la época exacta ni los nombres de una manera concreta. Lógicamente a él le interesan las circunstancias del presente, que quiere destacar a través de aquellos oscuros días en la antigüedad.

Uno de los dramaturgos que ha tratado la historia con más libertad es al-Magut en *al-Muharriy* ("El Bufón") que se comunica con la historia de una manera muy especial, ridiculizando la conducta de algunos personajes históricos "sagrados" como Harun al-Rasid y Abderrahman I. Se observa que de la historia solamente extrae los nombres de esos personajes, porque en realidad lo que le importa es condenar nuestro presente, a nuestras autoridades, intelectuales y ciudadanos, por los graves errores que cada uno de ellos comete a diario. Trata fundamentalmente el problema del poder y la relación de los gobernantes con los gobernados. Al autor no le preocupa la fidelidad histórica de ningún modo, ya que es mínima o nula, así pues él da una visión nueva y distinta de ella, burlándose al hacer comparaciones entre el pasado y el presente.

Al-Madani se inspira en un texto de al-Yahiz y escribe *al-Tarbi' wa-l-Tadwir* ("cuadrado y redondo") yendo mucho más allá del propio texto para condenar a la cla-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

se burguesa a través de Ahmad b. 'Abd al-Wahhab, ridiculizándole como falso intelectual que adquiere importancia a través de su relación con las autoridades y no por su talento o capacidad personal. En cambio, el lector descubre la notable importancia y el talento agudo de su rival al-Yahiz como un verdadero pensador e intelectual, desamparado por las autoridades, cuyo único capital es su ciencia y su humildad.

Al-Sharqawi en *al-Husayn ta'iran wa-l-Husayn shahidan* ("al-Husayn revolucionario y al-Husayn mártir"), aunque mantiene la historia y el asesinato del protagonista, hasta cierto punto, le da una dimensión social en la que el poder, como tal, no es su fin, sino el cambio político y social que implica la justicia y la igualdad. Es como cualquier revolucionario en la actualidad fiel a sus principios, luchando por ellos hasta el final. En resumen, este personaje histórico encarna, como así lo ha querido el autor, la voluntad del hombre libre en todos los lugares y tiempos.

Al-Bayati elige, de la historia de Oriente, a un gran genio, al-Jayyam, en su pieza *Muhakama fi Nisabur* ("Juicio en Nisapur") para cargarle de una misión política y social contemporánea muy importante para luchar contra los conceptos equivocados establecidos por los gobiernos o por las sociedades. Reconocemos que el autor respeta las líneas generales de la historia, pero a pesar de eso enriquece las características de su protagonista con gran variedad de símbolos y facetas que se encuentran en esa pieza. Al-Bayati procura establecer una comunicación auténtica y sólida entre el pasado, *al-turath*, y el presente, las circunstancias contemporáneas, dice en un manuscrito:

"La modernidad es la expresión de la conciencia colectiva de la nación, a través de los géneros literarios más comunicativos con *al-turath* y modernos a la vez en su creación. Es decir, si *al-turath* con todas las transformaciones fuera el padre de la modernidad, la madre sería la época del poeta con toda la creación universal. La ruptura con la época no constituye modernidad, sino una caída en el clasicismo copiador, y la ruptura con *al-turath* no realiza la comunicación entre el texto y los conocimientos creadores, existentes en la inconsciencia del público, como una correspondencia estética modificable según las medidas de la modernidad". (Al-Bayati, Inédito, 116).

Al-Bayati procura forjar en su pieza este tipo de comunicación reviviendo la historia y creando un espíritu que supere los límites de los lugares y de los tiempos.

Así pues,el autor hermana esas épocas por la semejanza que las caracteriza, destacando la tragedia del hombre, del pensador o de la misma existencia.

Por último, es digna de mención la pieza de Yusuf al-'Ani, *al-Miftah* ("La llave"), que toma una canción (relato) popular como fuente, de la cual saca mucho provecho para su sociedad siguiendo los pasos de la canción, llenándola de símbolos modernos, destacando algunos propósitos sociales.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El relato en sí mismo es muy sencillo, representando las sucesivas etapas de un suceso, o mejor dicho son unas promesas que no llegan a cumplirse. Pero al-'Ani carga su pieza con nuevos sentidos y conceptos a través del viaje de los tres protagonistas; el matrimonio Hayran y Hayra y el cuñado Nawwar, en el que se entremezcla el pasado mágico y fantástico con el presente, subrayando una idea fundamental: para que el ser humano consiga la meta que desea tiene que elegir el camino recto, aunque suponga riesgos y dificultades.

Esta última forma de utilizar *al-turath* hace que el teatro sea claramente político, con sus objetivos y sus tendencias. Las raíces de este teatro, según Piscator, "penetran hasta fines del siglo pasado. En este tiempo vemos irrumpir nuevas fuerzas en la situación espiritual de la sociedad burguesa, que la cambian de modo definitivo conscientemente o por su sola existencia y, en parte, enalteciéndola. Estas fuerzas venían de dos direcciones: de la literatura y del proletariado. Al cruzarse ambas, nace en el arte una nueva idea: el naturalismo, y en el teatro una nueva forma: la Volksbühne (Teatro del pueblo)". (Piscator, 1970, 29).

Es obvio que la situación política, social y económica del pueblo árabe, especialmente durante las últimas décadas ha sido muy cruda y difícil, y diríamos que la derrota árabe del 67 ha marcado el inicio de esta complicada etapa, por la que hubo muchas acusaciones entre los gobiernos y el pueblo; cada uno achacando la culpa al otro, acusándose mutuamente de ser la causa de tal derrota. Esta profunda herida, con todos los fenómenos negativos que la acompañaron, tuvo una consecuencia "positiva", la de agudizar la conciencia de los intelectuales y despertar las almas de muchos escritores que desde entonces no han dejado de criticar directa o indirectamente todos los factores que contribuyeron a llevar al pueblo árabe a esta difícil situación.

Esta crítica se ha visto más en el teatro, donde la participación del público es directa y más activa. Y en este género, precisamente, hemos visto muchas obras que contienen mucha política y poco arte. Y para mencionar algunas podemos destacar: *al-Muharriy* ("El mamarracho") de al-Magut, y *Muhakama al-rayul al-ladi lam yuharib* ("Juicio al hombre que no luchó") de Mamduh 'Adwan, y *Bab al-Futuh* ("La Puerta de Victorias") de Mahmud Diyab...

Estas obras, entre otras, llegan a ser un teatro provocador y no en vano han sido prohibidas en varios países árabes durante algún tiempo.

Sin duda, uno de los propósitos de este teatro es el cambio político y social: "el teatro político no delimita su función a representar la realidad que vive la sociedad, sino que va más allá, intentando dirigir esa sociedad y cambiarla. Es un instrumento de la revolución social que provoca el cambio". (Al-'Asri, 1985, 47).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

El teatro político ha cobrado su auge y su fuerza en la mayoría del mundo árabe, debido a la semejanza de las circunstancias que viven estos países. Pero es preciso tratar el tema con bastante cuidado porque algunos de estos países cuyos gobiernos han aprovechado estas tendencias a su favor, han convertido al teatro en portavoz propagandístico propio, tratando temas políticos regionales o nacionales árabes de una manera ingenua que falsifica la realidad y envenena la conciencia de los espectadores.

Por otro lado, existe una fuerte tendencia que procura analizar el ámbito político y social árabe, sacando a la luz todos los "trapos sucios" de las autoridades y de sus seguidores. No es casual el interés demostrado por los directores del teatro árabe en general por Brecht y sus obras. Muchas de ellas fueran representadas en más de un país árabe, entre las cuales podemos mencionar: "El círculo de tiza caucasiano", "Madre Coraje"... etc.

Y es bien sabido que su teatro "el teatro épico", con su distanciamiento junto a otras características, es la mejor forma de tratar el tema político, intentando romper la barrera que separa el escenario del público.

Estas dos características; la de los temas políticos y el acercamiento entre el escenario y el público han sido un hallazgo valioso para el teatro árabe que buscaba su camino para tratar los temas que le preocupaban como la Libertad, la Identidad Nacional, la Independencia...

Y para ser justos tenemos que señalar que el teatro árabe se ha interesado siempre por los temas políticos, aunque, antes en menor grado que en la actualidad. Uno de los pioneros ha sido el egipcio Ya'qub Sannu', nacido en El Cairo en 1839. Este artista fue una de las figuras teatrales más importantes del siglo XIX. Intentó hacer del teatro una escuela para despertar al pueblo. El sólo hacía de dramaturgo, director y actor al mismo tiempo, y sus obras de personaje único han hecho mella en la conciencia del pueblo egipcio.

Esto ha llevado a un investigador a decir que Sannu', "con su vista aguda y a través de su experiencia en la vida artística en Italia, supo que el teatro era un instrumento eficaz para despertar a los pueblos. Y vio también que el pueblo egipcio en la época de Isma'il (gobernante de Egipto entre 1863 y 1895) necesitaba a quien le despertara y abriera sus ojos, haciéndole ver las conspiraciones que se tramaban contra él, para advertirle del abismo hacia el que le dirigían. Por este motivo decidió fundar un teatro para divertir a este pueblo triste y para que fuera como una tribuna para dirigir sus consejos nacionales y sociales". (Naym, 1980, 78).

Algunos investigadores van más allá, considerando el teatro, en general hasta cierto grado, teatro político, pensando que la literatura casi siempre ha tenido un aspecto político, diciendo a este respecto: "cualquier obra teatral que conocemos contie-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

ne directa o indirectamente una ideología y un orden que forma el fondo ideológico, político, social y moral del conflicto del drama. Estos factores delimitan la dirección y el final de tal conflicto aunque sea un conflicto psicológico en primer grado". (Saliha, 1986, 97).

Aunque esta opinión es acertada en cierto modo, habría que delimitar el concepto del teatro político de una manera más precisa para no mezclar los conocimientos y conceptos que uno tiene de las cosas. En este sentido podemos decir que el teatro político es aquél que trata los temas relacionados directa o indirectamente con el poder o el sistema político y la relación del individuo o la sociedad con el gobierno. Esta definición nos lleva a descubrir más de un tipo de teatro político, ya que no es político únicamente aquel teatro de provocación y crítica que llama al cambio, sino que lo es también el teatro que señala los defectos y los errores en la aplicación del poder con el propósito de hacer una crítica constructiva teniendo en cuenta la necesidad de mantener el mismo régimen político pero con algunos cambios en el sistema o en la conducta política.

En lo que al teatro político árabe se refiere, vemos que la mayor parte de las obras son del primer tipo, es decir, son en mayor o menor grado teatro de provocación que llama al cambio político y social. Muchas veces se pueden observar estos factores entre líneas debido a la gran falta de libertad de expresión que hay en este pueblo al que los militares y su terrible sombra no dejan respirar.

En este tipo de teatro existe el peligro de tratar temas circunstanciales y pasajeros, de un interés e importancia limitados, pero este peligro puede ser evitado si el dramaturgo es capaz de convertir las preocupaciones privadas y personales en temas colectivos y generales, haciendo hincapié en los valores humanos en el sentido más amplio del término. Temas como la libertad, la justicia, la igualdad... etc., pueden ser lugares comunes para toda la humanidad y aparte de esto lo que cuenta es el talento del autor y su método de tratar su tema. Esta condición es fundamental, como sabemos, en cualquier creación literaria, porque es obvio que los temas mencionados anteriormente fueron tratados por miles de escritores; poetas, novelistas, dramaturgos... pero no todos han conseguido la magnitud de Brecht, por ejemplo.

En el teatro árabe ya hemos visto, a través de las obras comentadas en la primera parte, que el tema político ha sido uno de los mejores temas tratados por los autores árabes, en el sentido de la visión ideológica o la conciencia cultural que podemos detectar en sus obras, y no nos faltan ejemplos para mencionar, tal es el caso de 'Izz al-Din al-Madani, Mahmud Diyab, Qasim Muhammad, entre otros.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

CAPÍTULO QUINTO:
LA TÉCNICA TEATRAL

Si cualquier actividad cultural o cualquier creación de los géneros literarios necesitara una teoría paralela, el teatro árabe la necesitaría más que cualquier otro género por ser una actividad nueva e importante dentro de la literatura árabe.

Hemos señalado que el teatro árabe, como tal, apareció a mitad del siglo XIX, por una clara influencia occidental asimilando el teatro europeo. Esta influencia se notaba en la forma, la técnica y la construcción, aunque se extendía a veces hasta el contenido, escogiendo temas que preocupan más bien al hombre europeo que al árabe.

Ciertamente, las piezas teatrales árabes han seguido paso a paso las técnicas teatrales occidentales, sobre todo del teatro clásico, manteniendo sus normas y reglas de una manera detallada y a veces exagerada, no admitiendo novedades o cambios que superaran las normas establecidas y conocidas, en concreto las del teatro aristotélico, respetando las tres unidades y la noble procedencia del protagonista junto a la majestuosidad de los otros personajes, los cuales destacan por su aire distinguido y altivo; al igual que el predominio de una sola atmósfera, es decir, nunca aparecen juntas la tragedia y la comedia en la misma pieza teatral.

Respecto a esta última norma tenemos un caso claro que demuestra la rigidez de la crítica hacia el teatro árabe. Este caso es el de *Amira al-Andalus* ("La princesa de al-Andalus") que desarrolla en su obra dos acciones a la vez, una trágica, la del destino de al-Mu'tamid derrocado y encarcelado, y la otra alegre y dichosa, con lo cual la obra se convierte en una "tragicomedia". Esto fue causa de una dura crítica dirigida al autor. El célebre crítico Muhammad Mandur dice: "no podemos olvidar la incapacidad del autor al vincular el tema fantástico del amor con la tragedia histórica, y tampoco podemos olvidar la disminución del efecto psicológico que podría causar aquella triste tragedia islámica, sobre todo si esta disminución se realiza por un truco teatral

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

extraño, casi ridículo, como es el casamiento de la princesa con su novio dentro de la cárcel de Agmat, donde está al-Mu'tamid prisionero, convirtiendo la tragedia en una comedia o mejor dicho en una farsa..." (Mandur, 1970, 104).

Éste no es el único caso, sino que cualquiera que no respetara las normas clásicas fue siempre blanco de la crítica por parte de los interesados por el teatro.

1. El teatro árabe entre el clasicismo y la modernidad

Técnicamente, el teatro árabe vivía y sigue viviendo una confusión total y una guerra incesante entre las corrientes literarias causando perplejidad profunda entre los dramaturgos por una parte y los críticos literarios por otra.

Los dramaturgos, normalmente, utilizaban de una manera inconsciente la técnica convencional, aunque introducían de vez en cuando técnicas modernas del teatro épico, del surrealista, del absurdo... influidos por la cultura occidental y las corrientes de moda en cada época, por lo cual, las obras resultan, en general, superficiales, carecen de fundamento y lógica y las convierten, en algunos casos, en un conjunto poco armónico en el que se entremezclan elementos, en ocasiones, opuestos.

Pero a pesar de esto las normas del teatro clásico o el aristotélico han predominado de una manera general.

Un repaso rápido de las obras seleccionadas y comentadas nos demuestran por sus títulos la categoría de los protagonistas, de acuerdo con las normas clásicas que los distinguen, por su procedencia semidivina de reyes, líderes y revolucionarios como: al-Hallay, al-Husayn, al-Hurr al-Riyahi, al-Mu'tamid, Almanzor...

Aristóteles alude a la categoría del héroe de la tragedia, pensando que "debe ser un príncipe, rey o semidiós que cae en la desgracia no por la vileza y la maldad que en él reside, sino por un error que comete, como Edipo". (Al-Minni'i, 1975, 16).

El conflicto está situado dentro de las relaciones humanas, entremezcladas y cruzadas, y las conspiraciones y conjuras que, en muchos casos, conducen la acción teatral o dramática al clímax y luego desciende al desenlace. En esas obras el espacio no se cambia y si cambia es parcialmente.

Podemos mencionar varias obras que coinciden con esas normas convencionales, por ejemplo *Shamsu* de Jalid al-Sawwaf, que empieza con una exposición que representa al protagonista entregado a la ciencia y ensimismado. En el acto segundo empieza la acción dramática con todas las conspiraciones dirigidas contra el protagonista; hay momentos decisivos y puntos críticos, sobre todo en el acto tercero y cuarto,

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

cuando muere su amada y le acusan de ser hereje e infiel, y al final, la acción empieza a declinar cuando vence a sus enemigos, llega el desenlace; rechaza el trono a pesar de que todas las circunstancias están a su favor, y se dedican a sus creencias y pensamientos.

Se observa que la obra sigue los pasos del teatro clásico en el cual la acción toma un camino recto; un comienzo, un punto crítico, un nudo, un desenlace y un final. Además podemos ver que el espacio no varía en los actos porque todos se desarrollan en el Palacio Real. Aparte de lo que hemos visto no hay ningún tipo de distanciamiento, o elementos del teatro épico del absurdo, del surrealista...

Podemos afirmar que muchas de las obras árabes, entre ellas las comentadas, siguen esas líneas, respetando las formas conocidas. Este es el caso también de *Wallada* de 'Ali 'Abd al-'Azim en cuyo primer acto se hace una exposición de las relaciones culturales y amorosas entre Wallada e Ibn Zaydun por una parte y entre estos dos y los demás poetas y autoridades por otra.

En el acto segundo la acción empieza con todas las complicaciones, conspiraciones y odios, sobre todo hacia los dos protagonistas.

En el tercer acto la acción llega a su punto crítico cuando los enemigos de Ibn Zaydun consiguen convencer al emir de Córdoba para que encarcele al primero, dirigiéndole acusaciones falsas, y en el último acto tenemos el desenlace que es la huida de Ibn Zaydun de la cárcel, el final del gobierno del emir de Córdoba y por último la muerte de Ibn Zaydun.

Se ve en esta obra como se sigue una última recta, el conflicto, el desarrollo de la acción, el nudo y el desenlace, sin ningún tipo de intervención que corte su movimiento y vemos también que la acción dramática se desarrolla en un espacio limitado, en Córdoba, en los alcázares y palacios de los poetas y las autoridades.

No obstante el autor quería echar mano de los resultados de los estudios psicológicos para analizar el personaje de Wallada, pero a nuestro juicio no alcanzó este fin en su obra.

En *Wallada wa Ibn Zaydun* de Karabaka vemos, más o menos, los mismos acontecimientos y la secuencia rectilínea de los sucesos. El protagonista, Ibn Zaydun, es el blanco de varias personas que le envidian por su talento y su buena relación con Wallada, y de aquí parten las conspiraciones contra él hasta llevarle a la cárcel. Esto, en realidad, no es el único elemento del teatro convencional o el teatro dramático, sino que podemos ver muchos más; por ejemplo, el autor intenta, con el desarrollo de su acción dramática, envolver empáticamente al espectador, provocando sus sentimientos a través de varios acontecimientos como el de llevar a un inocente a la cárcel, testifican falsamente contra el protagonista o que algún personaje sufra daño sin

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

merecerlo. Añadimos que la acción dramática desde su comienzo hasta el final se desarrolla en el mismo espacio, es decir, como la anterior, en los palacios de Córdoba. Pero en esta obra en concreto, hay un elemento que quizá la acerque al teatro épico, como es la utilización de canciones e himnos, como lazo de unión entre las escenas y como medio de comunicación entre los personajes. Excepto este elemento no vemos ningún otro que pueda vincularla al teatro épico o a cualquier otro tipo de teatro moderno.

Otro elemento del teatro dramático convencional que es la cuarta pared, tiene mucha presencia en esas obras, ya que la mayoría de ellas están escritas según la norma de separar el escenario del público, este público que no interviene en ningún momento en la acción dramática. Tampoco se le permite que descubra los recursos utilizados como la luz, el sonido y la música para representar la acción como una pura imitación y para que el espectador se identifique con los personajes y en la que dominen fundamentalmente. Tal es el caso de *Tariq al-Andalus* y *Saqr Quraysh*, ambas de Mahmud Taymur, que primero elige a sus protagonistas de la clase alta, los cuales luchan con el destino, porque únicamente un personaje de este peso e importancia social puede, según el autor, aguantar una lucha y un conflicto tan duros y difíciles, y segundo, el dramaturgo procura envolver empáticamente al espectador que participa con el protagonista deseando su victoria al final, es decir, apela a los sentimientos como factor elemental de la obra.

Por otro lado el autor, a través de sus dos obras y de acuerdo con las normas dramáticas convencionales, nos comunica o transmite las experiencias de esos personajes, esas experiencias tan ricas e importantes que pueden servir como ejemplo y lección para el espectador.

En *Gurub al-Andalus*, 'Aziz Abaza sigue los pasos de Ahmad Shawqi creando teatro convencional, tanto en la estructura teatral y la acción como en su desarrollo y en los personajes, procurando alimentar nuestra imaginación por la abundancia de las sugerencias y los acontecimientos secundarios inventados por él, que carecen de realidad histórica, como la estancia de Aixa en Egipto buscando apoyo y ayuda para salvar el reino árabe de Granada.

Además el autor hace hincapié en el argumento, cargándolo de conceptos y acontecimientos que carecen de una buena estructuración y presentación.

Los recursos teatrales, de acuerdo con las normas clásicas, están ocultos, intentando perfeccionar la imitación de la acción que es un propósito esencial de este tipo de teatro.

Otros propósitos caracterizan y marcan la identidad del teatro dramático, al que pertenecen la mayoría de las obras que hemos comentado. Este teatro "se considera

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

como un medio de escape o evasión, entretenimiento, ilustración, cultura, literatura, belleza". (Wright, 1988, 155).

Podemos ver estos casos en varios autores que poseen ideas que coinciden con estas normas, como Qasim Muhammad que considera al teatro como un medio de divulgación de la cultura y los datos históricos. Otros como Yusuf Idris lo consideran como una vía de escape de la vida y de los problemas, reuniéndose en el teatro...

Si buscáramos en el teatro árabe, las influencias del teatro moderno (no dramático) que se libera de una manera u otra de las normas aristotélicas, veríamos que la influencia más grande es la del teatro épico, introducido por Bertold Brecht (1898-1956), dramaturgo de tendencia marxista que pensaba que el teatro debe tener una misión social importante que suponga un cambio en la vida. Se oponía al teatro dramático, rebelándose contra la ilusión y la empatía, condiciones teatrales de Aristóteles, que han dominado en el teatro occidental durante mucho tiempo.

Una de las características del teatro épico es desbaratar la emoción y lograr que el público siempre tenga conciencia de que está en el teatro. Ese fue el propósito de Qasim Muhammad en su obra *Bagdad al-azal bayna al-yidd wa-l-hazl*. En esta obra el autor no deja de recordar al público que está en un teatro:

"El actor 2.º: — *Este zoco... es un teatro verdadero... un teatro que tiene centenares de años, que ha quedado dormido entre las páginas de los libros y en las estanterías de las bibliotecas, más de mil años...*

La actriz: — *En este teatro.. el zoco... existe el mal y el bien... la verdad y la mentira, como en cualquier zoco... en cualquier lugar y en cualquier tiempo...*

El actor 2.º: — *En él existen injustos y maltratados, ignorantes y tiranos...*

La actriz: — *Respecto al teatro... sabéis que nuestros abuelos los bagdadíes eran igual que vosotros; me refiero a que igual que vosotros habéis venido a este zoco-teatro, ellos también conocieron muchas clases de placeres muy parecidos al teatro o a la actuación..."*

(Qasim, Inédito 1, 9-10)

La construcción de la obra tampoco coincide con el teatro dramático, ya que el autor divide su obra en dos grandes partes que no están subdivididas en escenas como vemos en el teatro convencional, y además la acción dramática no sigue una línea recta sino curva, con muchos acontecimientos secundarios que interrumpen la acción principal, como las historias de Ash'ab con al-Kindi.

Los personajes no son de la clase social alta como emires y reyes, que exige el teatro convencional, sino que son gente de clase media o baja; vendedores, mozos, vagabundos, mendigos, ladrones...

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Utiliza también el distanciamiento, como por ejemplo: algunos sucesos imprevistos, los actores se separan de su papel entrando y saliendo del personaje que representan.

Los dramaturgos árabes consideran por otro lado, coincidiendo con Brecht y su teatro épico, el teatro como un medio social y revolucionario para cambiar la sociedad y el mundo, provocando al público y juzgándolo, pidiéndole que tome una postura ante el conflicto; por este motivo, el autor representa la obra en un zoco donde se mezclan los actores con el público que efectivamente toma parte en el desarrollo de la acción, eliminando por tanto la cuarta pared que separa el escenario del público.

El mismo autor en su segunda obra *Shujus wa-ahdat min mayalis al-turath* ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado") introduce también varios elementos del teatro épico, dividiendo su obra en once partes o juntas *(mayalis)* casi independientes; cada una de las cuales lleva un título distinto y aunque las une un tema principal, vemos que la acción no se desarrolla de una manera recta. Él lo expresa en el prólogo diciendo: "esta exposición teatral contiene una materia dramática utilizada, no una secuencia de historias sobre un personaje, acontecimiento o junta *(maylis)*. Las crónicas documentales y la historia están utilizadas aquí dramáticamente, mezclando varios acontecimientos en uno y varios tiempos en uno solo". (Qasim, 1975, Prólogo).

También los personajes son en su mayoría de la clase media y baja; soldados, comerciantes, tamborileros, artesanos, escribanos, poetas...

No pretendemos de ninguna manera que este teatro es teatro épico puro como el de Brecht, sino simplemente decimos que sus autores han intentado renovar las normas clásicas conocidas y únicas hasta hace unos años, introduciendo elementos de este tipo de teatro y de otros tipos aunque mucho menos que el primero.

Y para librarse de la ilusión, el autor utiliza la música; flautas y tambores y sobre todo el tamborilero que toca el tambor y hace de pregonero a la vez. Y por último, la obra provoca al público por el tema que trata, reviviendo las conciencias y pidiendo a ese público que tome decisiones ante los sucesos que presencia.

'Abd al-Rahman al-Sharqawi divide su obra *al-Husayn ta'iran wa-l-Husayn shahidan* en dos partes, la primera, al-Husayn ta'iran en trece escenas, y la segunda en seis, y esto quizá coincida con las teorías de Brecht que "eliminan la división en actos y la sustituyen por una "épica" en cuadros o, con bastante frecuencia, en dos actos, cada uno formado por una variedad de cuadros. En este caso, la división en dos actos está más condicionada por la posibilidad de representaciones teatrales..." (Villegas, 1982, 41).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En cambio la otra obra comentada del mismo autor *Salah al-Din (al-Nasr al-Ahmar)* también está dividida en dos partes, pero la primera parte en dos actos y la segunda en tres.

En esta obra, el autor se beneficia del teatro moderno sobre todo del teatro épico, utilizando música y luz y pidiendo utilizar el proyector o alguna película de cine para representar las escenas difíciles de batallas. En una acotación en el segundo acto de la primera parte dice: «escenas seguidas y rápidas de los ejércitos árabes y cruzados en Palestina, se pueden realizar con un proyector y la grabación de voz, también se puede realizar con una película cinematográfica... es preferible realizarla con grupos de gente utilizando la luz y la música, si es preciso...» (Al-Sharqawi, 1976, 77).

Todo esto acerca la obra al distanciamiento y la aleja de la ilusión.

Por otro lado suprime algunas escenas bélicas difíciles de realizar para sustituirlas por diálogos entre los protagonistas, los cuales aclaran y describen esas escenas. Es el caso del diálogo entre Saladino y Yi (Guy), rey de Jerusalén (pág. 82-83).

Se pueden destacar unos rasgos modernos que alejan un poco a la obra de Mahmud Diyab, *Bab al-Futuh* ("La Puerta de Victorias") del teatro clásico, ya desde su comienzo cuando vemos que el grupo de jóvenes modernos está aburrido y busca alguna salida que termina siendo la historia, pero una historia hecha por ellos, según su modo de ver, y así empiezan a crear un personaje imaginario, Usama que ejecuta sus deseos y esperanzas. Esta manera de representar a los personajes y de desarrollar la acción delante del público, aleja a la obra del teatro aristotélico que pretende conseguir la catarsis, es decir, la limpieza o la liberación de las pasiones que experimenta el espectador, al haberse identificado con los sufrimientos del héroe, que es, en este caso, Usama.

El coro o el narrador desempeña un papel importante en el teatro épico, porque a veces narra los acontecimientos y en concreto, en esta obra desempeña varios papeles importantes; a veces enlaza las escenas y otras veces representa al súbdito y a los pobres. En resumen, el coro (grupo) en esta obra es el alma que mueve y desarrolla la acción. Un crítico destaca esa experiencia diciendo: "quizá sea la primera vez en el teatro árabe que se utiliza el coro de esta manera. No es algo separado de la obra ni es sólo el que explica los hechos, sino que es el autor y el director el que sueña para tranquilizar los heridos corazones y las almas indecisas..." (Al-Ra'i, 1980, 150).

Mamduh 'Adwan en *Muhakama al-rayul al-ladi lam yuharib* ("Juicio al hombre que no luchó") utiliza también recursos modernos como: el teatro dentro del teatro, es decir, la acción no sigue una línea recta sino que se desarrolla entre la sala de juicio y las escenas que representan la vida anterior del protagonista.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Ocurre lo mismo con *Tawq al-Hamama* ("El collar de la Paloma") de 'Abd Allah Saqrun, aunque su construcción es más bien clásica, pero a pesar de eso el autor utiliza un recurso interesante como puede ser el "flash back", es decir, el escenario se convierte en este caso en un encuentro vivo entre el pasado de los personajes y su presente, o mejor dicho, la acción se desplaza constantemente entre escenas del pasado y el presente. Así vemos, por ejemplo, una escena del presente cuando Hisam se encuentra en el palacio de Jayran para intermediar entre él y el que ha comprado a su criada, y en la siguiente escena representa el pasado del protagonsita y su relación amorosa con aquella.

Una obra significativa que supuso un cambio radical en el teatro árabe, por su innovadora técnica, es *Mugamara ra's al-Mamluk Yabir* ("La aventura de la cabeza del esclavo Yabir") de Sa'd Allah Wannus que ha sido causa de muchas discusiones y diferencias de opiniones entre los críticos literarios e interesados por el tema del teatro.

En esta obra sí podemos confirmar muchas coincidencias con el teatro moderno, particularmente con el teatro épico.

Utiliza varios elementos del distanciamiento, intentando convertir al espectador en un observador dispuesto a la acción, y en efecto divide al público en dos; uno que escucha al narrador y que tiene reacciones y reflexiones directas participando en la acción y su desarrollo, y el segundo es el público de la sala que observa la representación, al que muy probablemente también le provoque lo que ve en las reacciones del primero, que está en realidad formado por los actores.

El autor elimina la cuarta pared uniendo el escenario con el público, representando su obra en un café, donde el espectador puede participar en efecto con los actores, y así descongela la barrera psicológica entre ambos.

A este respecto, el autor dice en su prólogo: "las charlas de los clientes (los actores) y su intervención en el desarrollo de acción y los comentarios que hacen, no son más que propuestas o un medio artificial para animar al espectador a hablar, improvisar y dialogar...

Por eso, en cualquier representación nueva se pueden repasar estas charlas y cambiarlas conviritiéndolas al lenguaje coloquial..." (Wannus, 1977, 45).

Las canciones desempeñan un papel importante preparando al público y enlazando las escenas; además el autor exige que reine un ambiente natural en el café. Y como sabemos, el teatro épico también procura despertar la energía del hombre para incitarlo a la acción y a la toma de decisiones, además, exige el análisis y la discusión, empleando argumentos o razonamientos, y eso lo vemos claramente cuando los clientes del café se dividen entre ellos, discutiendo con vehemencia sobre la conducta del esclavo Yabir, que algunos alaban y otros critican, aparte de otros casos parecidos.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Vemos, por ejemplo, cuando el narrador cuenta a los clientes la aventura del esclavo Yabir y su trágico destino; algunos protestan pensando que es un castigo injusto, mientras otros opinan que se lo merecía por ser un oportunista:

"Cliente 2.º: — *¿Qué es eso?*
Cliente 3.º: — *¡Le cortan la cabeza después de todo lo que hizo!*
Cliente 2.º: — *Es inaceptable.*
Cliente 1.º: — *¡Qué recompensa es ésa!*
Cliente 4.º: — *Os lo dije, podría esperarle el peor destino.*
Cliente 2.º: — *Nosotros no lo aceptamos.*
Cliente 1.º: — *Es un final injusto.*
Cliente 3.º: — *¡Hay que compensarle por su inteligencia!"*

(Wannus, 1977, 162)

Y para alejarse más del teatro convencional, el autor muestra al público algunos recursos teatrales para que éste sea consciente de que se encuentra en el teatro y que percibe los aspectos mecánicos de la teatralidad, por lo que el autor exige en varios casos montar la decoración delante del público. Dice por ejemplo: "dos actores entran llevando piezas sencillas de decoración que representan un soportal en el palacio de Bagdad. En todas las escenas se pueden sustituir las piezas de decoración por cuadros". (Wannus, 1977, 162).

Hay que destacar también otro carácter del teatro épico que aparece claramente en esta obra, ya que este tipo de teatro se considera como un instrumento para el cambio social y político, de modo que en lugar de compartir un problema, el público llegue a pelearse por tratar de resolverlo, por lo cual el autor dice a este respecto: "en esta obra intento una experiencia nueva del "teatro politizado", hay que señalar que existe una diferencia grande entre el "teatro político" y el "teatro politizado" y para precisar el concepto de este último, digo que es un diálogo entre dos áreas; la primera es la representación teatral cuyos actores quieren ponerse en contacto con el público y dialogar con él. La segunda es el público que refleja todos los aspectos y problemas de la realidad". (Wannus, 1977, 41),

'Abd al-Razzaq 'Abd al-Wahid en *al-Hurr al-Riyahi* practica una técnica nueva respeco a la caracterización y representación de los personajes, especialmente de los dos protagonistas: al-Hurr y al-hidan que están representados desde varios ángulos; el personaje que se mueve entre el pasado y el presente, su voz real y su voz interior. Una lucha tremenda se establece entre el personaje y su voz interior, la cual participa activamente en el desarrollo de la acción dramática: "cuando el obstáculo radica en el interior del propio sujeto hay una tendencia al drama psicológico. Hablamos de psico-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

lógico porque las dos fuerzas pugnantes son potencias del alma: la que desea y la que se opone". (Villegas, 1982, 44).

Tal obstáculo justifica la representación de los protagonistas de esa manera, por lo que escuchamos la voz interior de al-Hurr que se dice a sí mismo:

"La voz interior: — *¡Mientes, tú mientes y tu cobardía sigue reinando sobre ti desde ayer, y tú luchando contigo mismo. No sabes ni una pizca de la situación del ejército de al-Husayn, finges la piedad para esconder tu orgullo degollado."*

('Abd al-Wahid, 1982, 38)

Lo mismo ocurre con al-Shimr. Después de matar a al-Husayn, se encuentra aterrorizado entre su voz interior (su conciencia) y su voz:

"Su voz interior: — *¿Por qué? ¿por qué? ¿por qué?*

La voz: — *Santos, todos son santos, mañana sobrecargarán la Tierra con su piedad.*

Su voz interior: — *Pero son niños, ¿qué culpa tienen?*

La voz: — *¿Qué culpa tienen? ¿acaso estoy vertiendo en vano esa amargura en sus gargantas? no, maldito sea yo si lo hiciera. Yo con la sangre de sus gargantas mancharé esta blancura..."*

('Abd al-Wahid, 1982, 70-71)

Otra influencia clara en el teatro árabe después del teatro épico es la del simbolismo y la fantasía. En este caso, no es la utilización simple de los símbolos, sino una extracción de los sentimientos ocultos. "El simbolismo relata dos historias al mismo tiempo, en el sentido de que lo que vemos o escuchamos nos recuerda una situación o un sentimiento similares. La fantasía es completamente imaginativa y presenta situaciones puramente hipotéticas o del tipo de cuento de hadas". (Wright, 1988, 128-129).

Los personajes de una pieza fantástica son tan reales y vivos como los personajes de una pieza realista, pero con la condición de que tales personajes estén en función y al servicio de su mundo imaginario. Tenemos como ejemplos a Edipo, Hamlet, Macbeth y a otros muchos que son productos de la fantasía y de la imaginación, sin embargo a veces sentimos que son mucho más vivos que los personajes históricos reales.

De esa clase se puede considerar *Tantal* ("Tántalo") de Taha Salim, cuya acción dramática se desarrolla en un ambiente fantástico e imaginario en el cual ocurren sucesos misteriosos. Vemos, por ejemplo, que el protagonista Tilba emprende su viaje por un camino misterioso llamado *Tariq al-Sadd ma radd* ("camino al que se va y del cual no se regresa") para desafiar al personaje mitológico Tantal, que asusta al pueblo, cultiva el pánico y paraliza las fuerzas. Además vemos que algunos personajes están

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

representados en forma de troncos de palmeras que participan en el desarrollo de la acción dramática y estos simbolizan a su clase que es la popular, paralizada y atada por las leyendas y creencias populares que en ciertos casos les perjudica profundamente:

"Tronco 1.º: — *¡Ah!... se ha secado mi cabeza.*
Tronco 2.º: — *Se han inclinado mis ramas.*
Tronco 3.º: — *Se ha podrido mi pierna.*
Tronco 4.º: *(Se mueve mecánicamente) ... Nos hemos convertido en máquinas...*
Tronco 1.º: — *Los cuervos nos han picoteado.*
Tronco 4.º: — *Las máquinas nos han aplastado.*
Tronco 1.º: — *La tierra nos ha cubierto.*
Tronco 4.º: — *La corrupción nos ha comido."*

(Salim, Inédito, 1-2)

En cambio, *Risalat al-tayr* de Qasim Muhammad pertenece a ese tipo de teatro que se mueve en una atmósfera simbólica, que nos recuerda a una situación o un sentimiento similar. Vemos que la obra se levanta sobre una base simbólica, cuyos personajes son pájaros, pero ciertamente el espectador o lector se acuerda paralelamente de otra historia que puede ser la vida árabe actual, es decir, algunos detalles de la situación socio-política:

"(Dos pájaros hermanos están a punto de pelearse... pero el hermoso pájaro grita):
— *No, parad, sed conscientes, sois hermanos, hay que recurrir a la justicia, a la realidad, al juicio y al amor entre vosotros.*
El hermano: — *Aléjate de nuestra lucha...*
El bello pájaro: — *No... os lo ruego...*
El ambicioso: — *Cállate..*
El bello pájaro: — *No, no me callo, no quiero ver manar sangre de hermanos..."*

(Qasim, Inédito 2, 5)

Nos pasaría igual al ver o leer *al-Ajir* ("El último") de Walid Abu Bakr, recordándonos historias y sentimientos parecidos. Esta obra también se desarrolla en un ambiente fantástico, cuyos personajes son, en su mayoría simbólicos. El personaje del Anciano que simboliza a la historia, aparece y desaparece misteriosamente, teniendo una fuerza extraordinaria, tratándose con los otros personajes.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En concreto nos acordamos de la realidad árabe actual con todos los problemas y complicaciones, sobre todo de tipo político:

"El Rey:	*— ¿Quién eres? ¿qué quieres?*
El Anciano:	*— Yo no quiero nada, el que quieres eres tú.*
El Rey:	*(Su voz empieza a bajar por las miradas fijas del Anciano) - ¿Acaso mandé que vinieras?*
El Anciano:	*— Yo estoy, sin que me lo pidieras. Estabas solo, sentí que me necesitabas y he venido.*
El Rey:	*(Finge ser orgulloso sin éxito) — Yo... el rey ¿necesito tu ayuda?*
El Anciano:	*(Seguro de sí mismo) — Sin duda, porque eres rey.*
El Rey:	*— ¿cómo?*
El Anciano:	*— Si quieres hablar con tranquilidad y respeto sabrás.*
El Rey:	*(Intenta gritar, pero fracasa, se tranquiliza, está apunto de rendirse) — Hablemos tranquilamente."*

(Abu Bakr, 1981, 9)

Pero luego el Anciano sale misteriosamente del palacio real como entró, sin que lo vean los guardias.

Por otra parte, la obra está llena de diálogos sugerentes y simbólicos que se relacionan con la realidad árabe de una manera directa y clara.

Y por último podemos observar en *al-Mawt wa-l-qadiyya* ("La muerte y la cuestión") de 'Adil Kazim, una influencia clara del teatro moderno, aunque de una manera confusa. Hay una influencia clara del simbolismo, representando en algunas escenas situaciones relativamente ambiguas, aunque siempre nos recuerdan situaciones parecidas en la vida real.

Aparte de esto, los personajes simbolizan clases o tendencias sociales o políticas. Por ejemplo la representación de Sahriyar como espantapájaros simbolizando la perdición y los enemigos en forma de lobos.

Por otra parte notamos otra influencia del absurdo, especialmente el absurdo en la vida que considera que la comunicación es imposible y el tono pesimista es tenso.

En concreto, podemos ver la influencia de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett que "nos presenta a dos personajes que tienen un conato de voluntad: su esperar a Godot. La vana espera y el esperado y no producido arribo de Godot configuran el mundo cerrado, sin esperanza, sin apertura, del hombre contemporáneo". (Villegas, 1982, 40).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Casi la misma escena se repite en *al-Mawt al-qadiyya* en el caso de los derviches que están esperando debajo de un árbol seco y desnudo, del cual cuelgan tres calaveras como frutas, a otro derviche, símbolo de la esperanza que les puede salvar, pero éste nunca aparecerá:

"Derviche 1.º: — *¿Por qué el árbol no nos da la opinión prudente?*
Derviche 2.º: — *¡Quizá porque eso se lo pidió aquel derviche que esperamos!*
Derviche 1.º: — *¿Acaso vino antes que nosotros?*
Derviche 2.º: — *Quizás.*
Derviche 1.º: — *Temo hablar con él.*
Derviche 2.º: — *Yo también.*
Derviche 1.º: — *¿Cómo llegamos a él?*
Derviche 2.º: — *Quizá él venga aquí.*
Derviche 1.º: — *¿Y si no viene?*
Derviche 2.º: — *Nosotros llegamos a él.*
Derviche 1.º: — *Pero, ¿cómo?*
Derviche 2.º: — *Nos sentamos en un lugar estratégico que está en un cruce de caminos."*

(Kazim, 1971, 95)

Pero, como ya hemos dicho, ese derviche esperado nunca aparece y al final se desesperan. También el lenguaje utilizado, los movimientos y los comportamientos tienen un aire del absurdo que demuestra la vanidad de la vida y de la existencia, por lo cual esos dos no dejan sus mundos de juego y tabaco a lo que están dedicadas sus vidas.

2. El lenguaje

Éste es uno de los elementos más importantes en la creación literaria, si consideramos la lengua como un vehículo que traslada la misión del escritor al lector o al espectador en el caso del teatro o el cine. Aristóteles lo define así: "La exposición del pensamiento por medio de la palabra vale tanto para la prosa como para el verso". (Aristóteles, 1987, 32).

En el teatro árabe siempre ha sido un tema discutido por los dramaturgos y críticos; algunos piensan que es preferible escribir las piezas de teatro en verso, otros opinan que debe ser en prosa, algunos apoyan el lenguaje clásico, es decir, el árabe puro

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

y otros prefieren el dialectal, y así sigue hasta el día de hoy la polémica y la discusión sobre este asunto.

Las piezas de teatro escritas en verso suponen un porcentaje reducido en comparación con las que están escritas en prosa, quizás sea por las estrictas normas del verso árabe que dificulta el trabajo del escritor y limita su libertad de expresión, especialmente cuando se trata del verso clásico, aparte de las dificultades que impone la tarea de eliminar el lirismo del drama. Es curioso ver que un poeta famoso como Ahmad Shawqi escriba una pieza en prosa y sobre todo cuando el tema trata de un poeta como al-Mu'tamid en *Amira al-Andalus* ("La princesa de al-Andalus"). Este caso fue motivo de crítica por parte de algunos como Muhammad Mandur. Pero sabemos que este poeta escribió el resto de sus piezas en verso clásico, aunque muchos críticos les restan valor dramático, considerándolos como poemas líricos que no han podido adquirir un tono dramático, porque a juicio de algunos "el poeta árabe, partiendo de las piezas teatrales de Shawqi y Aziz Abaza hasta los intentos de Ma'in Bsisu y Misal Sulayman, ha querido pasar en poco más de un siglo por las mismas etapas, por las que pasó el teatro europeo durante muchos siglos. Se sabe que la poesía europea clásica en que se han escrito las primeras piezas mantenía todas las condiciones que debe tener, como son el ritmo, las rimas, etc... Después la poesía clásica evolucionó y se utilizó la poesía libre (suelta) especialmente en el siglo XVII, hasta que llegó la época del realismo, y empezó a dirigirse hacia la prosa. Y al llegar a la época del romanticismo vemos que Byron, Shelley y Keats, escriben piezas parecidas a las de Shawqi por la abundancia de fragmentos líricos por lo que los críticos las denominan "poemas dramáticos". Por lo tanto no utilizan el término de "drama poético", por la carencia de elementos dramáticos y diálogo fluido que atrae al espectador hasta el final de la representación." (Yawad, 1979, 90).

En una entrevista personal con el poeta al-Bayati, autor de *Muhakama fi Nisabur* ("Juicio en Nisapur") le hemos preguntado: ¿por qué escribió su pieza en prosa y no en verso, especialmente siendo el protagonista también poeta? Nos contestó diciendo: "Yo creo que el contenido elige su forma sin intervención de nadie, y existe un enlace inseparable entre los dos factores. Yo no pensé en la forma cuando escribí la obra en prosa, por lo tanto quiero decir que la elección de la forma es algo natural que viene por sí mismo, y por eso fracasa el escritor que elige de antemano su forma diciendo: voy a escribir un poema clásico o voy a escribir un poema moderno. Además el lector puede notar que mi prosa en esa pieza se acerca a la poesía de manera que me da una capacidad de expresión a la que la prosa normal es incapaz de llegar". Le formulamos otra pregunta en relación con el uso del dialectal y el árabe clásico y qué opinaba sobre el lenguaje del teatro, contesta: yo me inclino por el árabe clásico porque los dramaturgos que han escrito sus piezas en dialecto, han creado obras que han tenido un valor pasajero y no duradero como las obras escritas en árabe clásico, pero a pesar de

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

eso no estoy en contra de ningún medio artístico con la condición de que la producción tenga un valor literario considerable, es decir, una obra escrita en un lenguaje puro y elevado, a la hora de representarla el director puede practicar algunos cambios para facilitarla para el público, por ejemplo *Cien Años de Soledad* es una novela difícil, pero cuando se llevó al cine vimos que se convirtió en una película fácil de compender".

En relación con el lenguaje clásico o el dialectal hay una polémica y discusión aún más amplias, porque como ya hemos dicho, los dramaturgos y críticos están divididos en grupos y cada uno de ellos mantiene una tesis distinta, destacando los puntos positivos de su opinión y criticando las ideas de los otros.

Sami 'Abd al-Hamid, escritor y actor iraquí dice sobre este asunto: "Yo estoy en contra del teatro dialectal y soy un fanático a favor de *al-fushà* (el árabe puro) que debe extenderse y abarcar todas las piezas teatrales, para que sea posible la comunicación entre todos los países árabes, lejos de los dialectos regionales. Sin embargo uno puede refugiarse en el lenguaje coloquial cuando es preciso aunque no me gusta eso". ('Abd al-Hamid, 1988, 79).

En cambio, otros piensan que cualquiera de los dos, sea el árabe puro o sea el dialectal, tiene sus circunstancias y sus ámbitos adecuados, y por ello admiten el uso de ambos.

A este respecto dice un crítico: "El lenguaje del diálogo ¿acaso tiene que ser en árabe clásico o dialectal? es una cuestión regional. El motivo de su provocación es la gran diferencia que existe entre ambos, caso excepcional dentro de la literatura universal, aparte del conocimiento imperfecto del árabe puro por la mayor parte del público... Verdaderamente no existe un conflicto entre los dos porque los escritores pueden elegir su público. Y en todas las naciones - desde la antigüedad- la literatura escrita en lenguaje puro y la que está escrita en el dialectal, mantienen una convivencia sana. No debemos preferir uno u otro, y dejar a cada uno su ámbito natural para seguir adelante, igual que las grandes literaturas". (Gunaymi, 1973, 670).

En cambio, el célebre dramaturgo, Tawfiq al-Hakim invitó a la creación de una tercera lengua, con la que escribió su pieza *al-Safqa* ("El convenio") explicando esa experiencia en un anexo publicado con la pieza. En ese intento, el autor procura escribir con un lenguaje intermedio que respeta las reglas del árabe clásico y al mismo tiempo se puede leer como si estuviera escrita en dialectal, es decir, ella toma su forma según el lector y su pronunciación; vocalizando o no, pronunciando los sonidos según el árabe clásico o el dialectal. Sus propósitos según él, eran dos; primero, unificar los lenguajes para mayor acercamiento del lenguaje único al público, y el segundo el acercamiento entre las clases sociales de cada pueblo y entre los pueblos de habla árabe unificando así su medio de comunicación. "Esta experiencia se considera como

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

un intento vivo, no solamente por el vocabulario o los medios de expresión sino por la tendencia psicológica que sentimos que es la tendencia del pueblo en su pensamiento y creencias. Así ha podido salvar lo que debe tener el lenguaje de un arte popular como el teatro, de sombras, sugerencias, cargas emocionales y sentimientos... a mi juicio ese intento no fracasa sino que merece todo el éxito..." (Mandur, s.d., 135-137).

Esas palabras de Mandur no son, en realidad, más que una contestación a los que acusaron a al-Hakim de un fracaso total en esa experiencia.

Sabemos que el teatro es un fenómeno de audición y visión, por lo tanto la lengua (la expresión verbal) es un elemento fundamental de este arte. El problema del tipo del lenguaje utilizado es una dimensión social más que literaria, es decir, que una obra escrita en árabe clásico, cobra, en general, valor literario y pierde valor social por las dificultades que presenta para la clase baja y con poca cultura. Al contrario una obra escrita en dialecto pierde sin duda valor literario por ser regional y por las dificultades que supone para entenderla fuera del país de origen, pero dicha obra cobra un valor social importante, por estar más apegada a la vida de los ciudadanos.

Esta vacilación entre los dos lenguajes crea un verdadero problema, que se puede apreciar sobre todo cuando un grupo teatral de cierto país visita otro país árabe y representa alguna obra. Algunos críticos piensan que este problema está en vía de solución diciendo: "a pesar de que la solución de este problema empezó a notarse, por el intercambio teatral y la comunicación entre los países árabes, y por el intercambio artístico variado a través del cine, la radio y la televisión y también por la participación de los distintos grupos teatrales en los festivales y reuniones, a pesar de eso, vemos que algunos dramaturgos se vieron obligados a traducir sus obras escritas en dialecto al árabe clásico, y otros escribieron sus obras en clásico directamente, por precaución, aunque no estaban convencidos de este hecho". (Al-Ra'i, 1988, 165-166).

Respecto a la traducción de las obras del dialecto al clásico no es una tarea tan fácil, sobre todo por las características especiales de los dialectos y las expresiones que contiene (refranes, proverbios, frases hechas...) que son a veces, imposibles de traducir o al menos pierden mucho de su autenticidad; aunque algunos estudiosos han pensado siempre que el teatro debe estar escrito en clásico y que los dramaturgos no deben ajustarse a los deseos del público, al que le resulta más fácil de entender el dialecto, sino que tienen que elevarlo a un nivel cultural mejor y así desarrollar la capacidad del público. El crítico egipcio Muhammad Gunaymi Hilal se inclina por la lengua clásica, pero no le importa si dentro de esta lengua aparecen expresiones dialectales. Y así dice: "Utilizar palabras extranjeras o dialectales dentro de la lengua clásica no le resta valor alguno, ni la convierte en lengua dialectal o extranjera, porque las palabras sueltas no crean la lengua ni la caracterizan, ya que las características de cada lengua existen en su construcción y su síntesis". (Gunaymi, 1973, 86).

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

En cambio, hay quienes piensan que la lengua no es un problema en el teatro árabe, sino que, a su juicio, hay otros problemas como pueden ser el nivel artístico representativo. Un estudioso nos pone el teatro kuwaití como ejemplo diciendo: "La hipótesis que atribuye la poca presencia de público a la lengua clásica en la que están escritas algunas obras, es algo sospechosa, porque en la segunda mitad de la década de los sesenta, siguió el interés del público por las obras escritas en dialecto y representadas por el grupo teatral kuwaití *"Firqa al-Masrah al-'Arabi"* y *"Firqa al-Masrah al-Sha'bi"*. Y al mismo tiempo el público demostró poco interés por las obras representadas por el grupo *"Masrah al-Jaliy"* también escritas en dialecto. Eso demuestra que la lengua no es el problema que tiene nuestro teatro". (Ya'qub, 1989, 75).

No podemos estar plenamente de acuerdo con esta hipótesis por un motivo sencillo que es la acentuada diferencia entre los distintos dialectos de los países árabes por un lado, y entre esos dialectos y el árabe clásico por otro. Esta realidad crea una situación especial, cuyas consecuencias son la diversidad y preferencias de gustos del público; por lo que vemos algunos espectadores prefieren el dialecto y otros el clásico.

En una entrevista realizada con el dramaturgo egipcio Sa'd al-Din Wahba que fue criticado repetidamente por escribir la mayoría de sus obras en dialecto, dice lo siguiente: "Respecto al dialecto en mis obras, yo no puedo escribir sobre la realidad de una aldea egipcia sino con éste. Yo no puedo, por ejemplo, permitir que la campesina Fátima le diga a su marido Abu Saduf *"'Imta masa'an ya sayyidi"* (una expresión culta para decir buenas tardes). En cambio, si escribo alguna obra histórica, tengo que recurrir al clásico sin duda. Y en mi obra *"Ya Salam Sallim"* intenté utilizar los dos: el dialecto para el pueblo y el clásico para las autoridades, como una manera de distinguir entre dos clases". ('Abd Allah, 1988, 73).

En resumen, el problema del dialecto y el clásico, parece que no tiene una pronta solución por estar relacionado, sobre todo, con el nivel cultural del público, y hay que reconocer que existe un porcentaje considerable de individuos árabes, en los distintos países, que tienen alguna que otra dificultad para comprender la lengua clásica, por lo tanto les resulta mucho más fácil comprender y concebir el dialecto propio.

Respecto a las obras comentadas observamos que un número bastante reducido de esas piezas están escritas en verso, tanto en verso clásico como en verso moderno (libre). Los que han seguido los pasos del poeta egipcio Ahmad Shawqi, han mantenido su manera de escribir, sus medios de expresión y sus metáforas... ese es el caso de 'Aziz Abaza en *Gurub al-Andalus* ("El ocaso de al-Andalus"), de 'Adnan Mardam en *al-Hallay* y en *Masra' Garnata* ("La muerte de Granada"), de Jalid al-Shawwaf, en *Shamsu* de 'Ali 'Abd al-'Azim, en *Wallada* y de Hasan Muhammad al-Turaybiq en *Ma'sat al-Mu'tamid* ("La tragedia de al-Mu'tamid"), todos ellos en un grado más o menos parecido no han podido salir del dominio del lirismo que rebajaba en sus pie-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

zas el factor dramático, además en muchos casos vemos que el verso se convierte en una clara repetición de sentido o mejor dicho en pleonasmo, especialmente cuando la expresión es artificial y no es más que un intento de cumplir las condiciones de ese verso en el ritmo y la rima.

Al contrario aumenta el factor dramático y disminuye el lirismo en las obras escritas en verso moderno o "libre" como las piezas de Salah 'Abd al-Sabur, *Ma'sat al-Hallay* ("La tragedia de al-Hallay") y de 'Abd al-Rahman al-Sharqawi, *al-Husayn ta'iran wa-l-Husayn shahidan* ("al-Husayn revolucionario y al-Husayn mártir"), y *Salah al-Din (al-Nasr al-Ahmar)*, ("Salah al-Din, el Águila Roja").

El primero, Salah 'Abd al-Sabur ha logrado un nivel elevado de dramatismo en su obra escrita en verso moderno que está más ligado a la realidad, a la vida y al drama, eliminando los elementos que sobran en el lenguaje. Todo esto unido a la capacidad del poeta le da a su pieza un valor literario importante. Así son las piezas de al-Sharqawi también, por ser un poeta con mucho talento y mucha capacidad.

Las piezas escritas en prosa en líneas generales, están divididas en dos tipos, las que están escritas en árabe clásico y puro y las que están escritas en dialecto.

Destacamos del segundo *Tantal* ("Tántalo"), de Taha Salim, que es una pieza escrita en dialecto iraquí lleno de expresiones y refranes populares, lo cual le da un aire auténtico por tratarse de un tema tan conocido como el de las creencias populares.

Otra obra escrita en dialecto es *al-Miftah* ("La llave") de Yusuf al-'Ani, totalmente enraizada en el dialecto iraquí, tomando como eje de su pieza una canción popular iraquí que expresa algunos sentimientos y pensamientos de las clases populares, que en realidad, sería muy distinto si el autor hubiera tratado ese ambiente y esas canciones en árabe clásico.

La mayoría de las piezas están escritas en árabe clásico con todas sus reglas y condiciones, podemos destacar algunas que prestan más atención al lenguaje como *Diwan al-Zanch* ("El gobierno de los Zanch "los negros") que goza de un espíritu antiguo y que mantiene un estilo parecido al de las cartas antiguas en su encabezamiento y remate. Aparte de las expresiones populares y las frases que tienen un carácter islámico.

Lo mismo ocurre con *Tawq al-Hamama* ("El collar de la paloma") de 'Abd Allah Shaqrun, que utiliza un lenguaje expresivo e interesante, beneficiándose del lenguaje del libro de Ibn Hazm, que lleva el mismo título, el cual se caracteriza por su lenguaje sencillo, fluido y muy elocuente.

Es digno de mencionar la pieza de Qasim Muhammad *Shujus wa-ahdat min mayalis al-turath* ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado") por su lenguaje particular adornado con anécdotas insólitas, versos graciosos, refranes

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

significativos y aleyas del Corán. Todos esos recursos tienen una influencia enriquecedora en el lenguaje.

Y no queremos terminar sin aprovechar la oportunidad de poner de relieve el lenguaje tan poético y expresivo del poeta 'Abd al-Wahhab al-Bayati en su pieza *Muhakama fi Nisabur* ("Juicio en Nisapur") dominado por un estilo mágico y expresivo.

Y por último no debemos olvidar la rica experiencia de Wannus en su pieza *Mugamara ra's al-mamluk Yabir* ("La aventura de la cabeza del esclavo Yabir") que mezcla en su lenguaje, en varios fragmentos y diálogos, el árabe puro y el dialectal, que a veces resulta muy adecuado, aclarando la formación y la cultura de sus personajes a través de este recurso. Observamos por ejemplo que el narrador habla un árabe puro y clásico que conviene a su papel de representar la historia, en cambio algunos clientes del cafetín hablan en dialecto que es más apropiado.

Nos hemos conformado con esas obras, viendo su lenguaje porque a nuestro parecer son algunas de las más destacadas e importantes dentro de las que hemos comentado.

Es preciso añadir que las piezas que toman sus temas de la historia, normalmente utilizan el árabe clásico que procura mantener un espíritu y una magnitud históricas, alejándose del lenguaje sencillo, moderno y periodístico.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

EPÍLOGO

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

EPÍLOGO

El teatro, como un género literario nuevo en la literatura árabe, ha recurrido, desde sus comienzos a *al-turath* (la tradición) buscando temas peculiares (contenido) y formas especiales (técnicas) para crear, según muchos dramaturgos y críticos, un teatro propio. Pero a pesar de los intentos que se han hecho, este teatro ha quedado condicionado por las leyes teatrales clásicas, o dicho con otras palabras, ha quedado suspendido entre tres polos: el primero, los fenómenos parateatrales que abundan en la vida árabe y que tienen algo en común con el teatro, el segundo, el teatro clásico, aristotélico con todas sus condiciones y el tercero, el teatro moderno con las distintas tendencias.

Partiendo de las piezas que hemos comentado detalladamente, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

1.— En términos generales podemos decir que el teatro es un hecho social tan importante como el pan. Como dice una frase conocida: "dame pan y teatro, te daré un pueblo culto". Entonces el teatro y la cultura forman los dos platillos de una balanza nivelada. En relación con el Mundo Árabe, nadie puede discutir o negar el atraso que sufre social y culturalmente, pero no estamos aquí para analizar los motivos de esta situación sino para observar las consecuencias de tal atraso en el campo cultural y particularmente en el teatro como un medio eficaz de cultura. Por lo tanto, el teatro árabe ha quedado en general limitado y atrasado, menos algunas excepciones, en su influencia y eficacia y en su forma y manera de tratar los temas políticos o sociales.

2.— Se observa que el teatro árabe inspirado en *al-turath* está profundamente politizado, en el que dominan temas relacionados directa o indirectamente con el poder, con la política y con los gobernadores y autoridades. Es un caso comprensible que se recurra a la tradición *(al-turath)* utilizándolo como una máscara para escapar de las garras de las autoridades y la censura.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

3.— Algunas obras son como si dijéramos esclavas de la historia porque no pueden liberarse de los detalles que nos proporciona ésta sobre los personajes y los acontecimientos, y así el dramaturgo en este caso toma sus datos de las fuentes y nos las representa resumidas y superficiales, sin permitir a su imaginación que invente y lea entre líneas, reviviendo sus personajes y dándoles una forma y un aspecto moderno.

4.— Un número considerable de las piezas comentadas carece de originalidad técnica alternando entre las normas tradicionales del teatro y las modernas, utilizando a veces técnicas que resultan chocantes por la falta de coherencia y armonía que puedan unir las escenas y ordenar la relación interna que envuelve la pieza.

5.— Algunos de los dramaturgos "devoran" los libros traducidos sobre teorías literarias sin asimilarlos o digerirlos por lo tanto aparecen en sus producciones, en sus piezas teatrales, influencias mezcladas y a veces deformadas, y así vemos elementos y factores de varias corrientes literarias en la misma pieza, como el realismo, el surrealismo, el absurdo, el simbolismo, porque la literatura árabe en general y el teatro en particular es el resultado de un gran número de teorías entremezcladas, como consecuencia natural de la realidad política, social y económica confusa del Mundo Árabe, por lo que nos resulta difícil identificarlo claramente.

6.— La épica y el teatro épico de Brecht es la corriente que ha tenido mayor influencia sobre el teatro árabe, por lo que nos permite afirmar que muchos de los dramaturgos han conocido esa corriente y han empezado a utilizarla en sus piezas, aunque con más o menos éxito según el autor y su obra.

7.— Muchas de las piezas aunque carezcan de una buena técnica, tienen una notable carga ideológica, tratando temas fundamentales como la justicia, la igualdad, la libertad, los abusos del poder y otros problemas, pero lamentablemente esos excelentes temas tropiezan con un argumento cojo y desordenado y como consecuencia pierde mucho valor porque se dice que "el argumento es el cuerpo de la obra teatral y el tema su alma".

8.— Encontramos a veces símbolos muy cerrados e incomprensibles, debido a la precaución de los dramaturgos que exageran en algunos casos representándolos ambiguos para no ser objeto de persecución de las autoridades, pero por otro lado hacen mucho daño a su producción literaria, resultando difícil de comprender y asimilar sus sentidos y conceptos.

9.— Varían los propósitos de los dramaturgos en la utilización de la tradición *(al-turath)* en el teatro, según el punto de vista de cada uno de ellos, su formación y su comprensión del propio *turat;* algunos piensan que es un medio para la vinculación del hombre árabe con su cultura, su historia y su tradición, como un signo de identificación y autenticidad. Otros lo utilizan intentando escapar del dominio cultural de Oc-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

cidente que exporta al Mundo Árabe hasta las técnicas teatrales. Un tercer grupo piensa que este retorno a *al-turath* es una manera de divulgarlo y hacer conocer al público sus puntos más brillantes, tanto personajes como hechos. Un cuarto grupo lo utiliza para llegar a la conciencia del público, despertando sus sentimientos hacia su historia y tradición, para que así garantice una comunicación real y rápida con ese público. Un quinto grupo intenta dar a su producción teatral una dimensión genérica y universal, cargando sus piezas con símbolos que rozan la conciencia del ser humano en todos los lugares y tiempos. Y por último un sexto grupo intenta establecer los pilares y cimientos de un teatro árabe propio nacido de la vida árabe en su totalidad, su forma y su contenido.

10.— La mayor parte de las piezas inspiradas en la tradición *(al-turath)* están escritas en árabe puro y clásico. Se entiende que un personaje histórico no debe hablar en dialecto porque supondría una gran contradicción, y así esas obras tienen la ventaja de que son comprendidas en cualquier país del Mundo Árabe. Además el lenguaje clásico conserva la magnitud de la historia.

En cambio vemos que algunas piezas que están basadas en la mitología o en relatos populares, están escritas en dialecto, eso sin duda le resta valor por las barreras que levanta el dialecto entre los países árabes para comprenderse unos a otros. Además algunos experimentaron una mezcla entre lo dialectal y lo clásico para poner cada cual en su ámbito.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

BIOGRAFÍA DE AUTORES

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

BIOGRAFÍA DE AUTORES

1.— ABAZA, 'AZIZ

Poeta y dramaturgo egipcio (1899-1975), escribió muchas obras teatrales, entre ellas: *Qays wa Lubnà* ("Qays y Lubna"), 1944. *Al-'Abbasa*, 1945. *Al-Nasir,* 1948. *Sayara al-durr* ("El árbol de perlas"), 1951. *Sahriyar*, 1955 *Qaysar* ("Cesar"), 1962. Sus obras teatrales fueron publicadas en dos volúmenes en 1969 bajo el título: *Masrah al-si'r* ("Teatro de poesía").

2.— 'ABD AL-SABUR, SALAH

Egipcio, nacido en el año 1931 en la ciudad de Zagazig. Murió en El Cairo en 1981, a consecuencia de un ataque al corazón. Autor prolífico y cultivador de diversos géneros, cabe destacar dentro de su obra general los títulos siguientes: en verso, *La gente de mi país*, 1975, traducido al español por M. del Amo y Akram J. Du-Nun y publicado por Al-Nahda Minor, Granada, 1989; *Os digo*, 1961; *Los sueños del viejo caballero*, 1964; *Meditaciones de un tiempo herido*, 1970; Árboles de la noche, 1973; *Navegar en la memoria*, 1979, traducido por R. I. Martínez Lillo y publicado por CantArabia, Madrid, 1990. Teatro poético: *La tragedia de al-Hallay*, 1964; *Viajero de noche*, 1970; *La princesa espera*, 1970; *Después de morir el rey*, 1973. Prosa, estudios y ensayos preferentemente: *¿Qué dejan para la historia?*, 1961; *Nueva lectura de nuestra antigua poesía*, 1968; *Mi vida en el verso*; 1969; *Historia de la conciencia egipcia moderna*, 1972. Tradujo al árabe, en colaboración, algunos textos de García Lorca. Existe en castellano una breve antología de su obra lírica: poemas, trad. de Pedro Martínez Montávez, 1982.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

3.— 'ABD AL-WAHID, 'ABD AL-RAZZAQ

Nace en Bagdad en 1930. Se licencia en Lengua Árabe en la Escuela Superior de Profesores en 1952. Fue profesor del Instituto de Bellas Artes hasta el año 1970, luego trabajó en el Ministerio de Información como consejero. Fue director de la Biblioteca Nacional. Es uno de los fundadores de la Unión de los Escritores Árabes.

4.— ABU BAKR, WALID

Periodista y escritor palestino, residía en Kuwait. Era el encargado de las páginas de cultura en el diario kuwaití *al-Qabas*. Autor de varios libros, entre ellos: *Al-wayh al-tayyib li-l-ahzan*, ("La cara bondadosa de las tristezas"), poesía, 1977. *El-'adwà* ("El contagio"), novela, 1979. *Al-juyut* ("Los hilos"), novela, 1980.

5.— 'ADWAN, MAMDUH

Dramaturgo sirio, nace en 1941. Autor de varias obras teatrales entre ellas: *Ziyara al-malika* ("La visita de la reina"), *al-Zabbal* ("El barrendero"), *al-Lamba* ("La lámpara"), *Lay al-'abid* ("Noche de los esclavos"). Y un libro de poemas titulado: *Ummi tutarid qatilaha* ("Mi madre persigue a su asesino"), 1977.

6.— AL-'ANI, YUSUF

Nació en Bagdad en 1927. Acabó su carrera de derecho en 1950. Estudió en el Instituto de Bellas Artes del cual fue expulsado en el último curso por motivos políticos. Ocupó varios cargos como profesor de arte, consejero artístico en la Radio-Televisión iraquí, director del grupo teatral *"Firqa al-masrah al-fanni al-hadit"*. Es el dramaturgo iraquí más importante. Escribió más de 30 obras y actuó en 25 de ellas. Fue galardonado con varios premios. Entre sus obras: *al-Sari'a* ("El abrevadero"), 1971, *al-Jan* ("La posada"), 1976, *al-Jaraba* ("La ruina")...

7.— ANIS, IBRAHIM

Investigador y escritor egipcio, profesor de lengua árabe. Autor de varios libros sobre la fonética árabe.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

8.— AL-BAYATI, 'ABD AL-WAHHAB

Iraquí, nació en Bagdad en el año 1926. De su importantísima, muy cuantiosa y mantenida obra lírica, destacamos los títulos de los divanes siguientes: *Jarras rotas,* 1954; *Versos en el destierro*, 1957 (trad. al castellano por Federico Arbós, Canciones del destierro, 1969); *Palabras inmortales*, 1960; *Libro de la pobreza y la revolución*, 1965; *El que viene y no viene*, 1966 (trad. al castellano por Federico Arbós, 1980); *Poemas de amor ante los siete pórticos del mundo*, 1972 (trad. al castellano por Federico Arbos); *La luna de Shiraz*, 1975; *El libro del mar*, 1975; *El reino de la espiga*, 1979. Teatro: *Juicio en Nisapur*, 1963 (trad. al castellano por Carmen Ruiz Bravo, 1981). "Autobiografía": *Mi experiencia poética*, 1968. Fue durante varios años consejero del Centro Cultural Iraquí en Madrid. Murió en Damasco en 1999.

9.— DIYAB, MAHMUD (1932-1983)

Es uno de los dramaturgos egipcios más destacados. Cultivó casi todos los géneros literarios: la novela, el cuento, la obra teatral, pero al final se dedicó al teatro. Trató con valentía los asuntos sociales y políticos de la sociedad árabe, por lo que algunas de sus obras fueron prohibidas, como por ejemplo, *Bab al-Futuh*, cuya representación fue prohibida en el año 1969, y no se representó hasta 1976. Entre sus obras teatrales podemos citar: *al-Zawba'a* ("La tempestad"), 1966; *Ard la tunbit al-zuhur* ("Tierra no apta para que las flores crezcan")...

10.— FARIS, NUR AL-DIN

Actor y dramaturgo iraquí.

11.— AL-HAKIM, TAWFIQ

Nació en Alejandría (Egipto) en 1898 y se trasladó a El Cairo en 1915, donde estudió derecho. Viajó a Francia para realizar los estudios de doctorado pero no llegó a terminarlos porque dedicaba la mayor parte de su timpo al teatro. Al volver a Egipto trabajó como fiscal y ocupó después varios cargos oficiales. Murió en 1987. Entre sus obras: *Diario de un fiscal rural* (novela), traducida al español por E. García Gómez y publicada por el Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1987; *La gente de la caverna* (teatro), traduci-

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

da por F. Corriente y publicada por el Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1963; *al-Safqa* ("El convenio") (teatro); *Las manos delicadas* (teatro), traducida por M.ª A. Martínez Nuñez y publicada por Impredisur, Granada, 1991...

12.— KARABAKA, 'ABD AL-RAZZAQ (1901-1945)

Es un poeta "morisco" (descendiente de andalusíes) contemporáneo. Nace en Túnez capital a comienzos de este siglo, justamente en el año 1901; en el seno de una acomodada familia de la burguesía media, tradicionalmente dedicada al comercio del tocado nacional tunecino: la sasiya.

13.— KAZIM, 'ADIL

Nace en Bagdad en 1939, estudia en la Academia de Bellas Artes de esta ciudad. Fue encarcelado en 1962 por su postura política y en este año comienza su interés por el teatro. La primera pieza televisiva que escribió con el título de *al-habiba* ("La querida"), fue inspirada en un cuento de Chejov. Escribió después varias obras teatrales, entre ellas: *al-tufan* ("El diluvio"), *'Uqda himar* ("Complejo de burro"), 1964, y *Tammuz yaqra' al-naqus* ("Tammuz toca la campana").

14.— AL-MADANI, 'IZZ AL-DIN

Nace en Túnez capital en 1938, en el seno de una familia humilde. No llegó a realizar estudios superiores. Ocupó varios cargos y trabajó en la prensa y en la dirección del Centro Cultural Internacional en al-Hamamet. Cultivó el ensayo, el cuento y el teatro. Entre sus obras teatrales: *al-Zanch* ("Los negros"), *Tawra sahib al-himar* ("La revolución del dueño del burro"), *al-Hallay*, *al-Gufran*...

15.— AL-MAGUT, MUHAMMAD

Sirio, nació en el año 1934 en al-Salamiya. Residió algún tiempo en Beirut, y desde hace unos años, en París. Es autor de los divanes siguientes: *Tristeza a la luz de la luna*, 1959; *Habitación con millones de paredes*, 1964; *La alegría no es mi oficio*, 1970. Teatro: *El pájaro jorobado*, 1967; *El Mamarracho*, 1974; *El marsellés árabe*, 1975. Durante los últimos años escribe fundamentalmente series televisivas y prosa satírica.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

16.— MARDAM BEK, 'ADNAN (1917-1989)

Nació en Damasco, hijo de Jalil Mardam Bek, poeta conocido. Se licenció en la Facultad de Derecho en 1940 y trabajó como abogado. Empezó a publicar sus primeros poemas antes de tener los 20 años. Escribió muchas obras teatrales en verso, entre ellas: *Masra' al-Husayn* ("La muerte de Husayn"), *'Abd al-Rahman al-Dajil, Fath 'Ammuriyya* ("La conquista de 'Ammuriyya")... Tiene varios libros de poesía, entre ellos: *Safha li-l-dikr* ("Una página para el recuerdo"), *'Abir min Dimasq* ("Fragancia de Damasco")...

17.— MUBARAK, MUHAMMAD

Escritor iraquí, se licenció en lengua inglesa. Trabajó en la prensa iraquí y fue director de varios teatros. Escribió varios libros de ensayo, crítica y obras teatrales, entre ellos:

1.— *Al-Kindi faylasuf al-'aql*, ("Al-Kindi, filósofo de la razón").

2.— *Mawaqif fi-l-luga wa-l-adab wa-l-fikr*, ("Posturas sobre la lengua, literatura y pensamiento").

3.— *Al-Ijtiyar al-sa'b*, ("La difícil elección"), teatro.

18.— QASIM, MUHAMMAD

Nació en Bagdad en 1934. Estudió en el Instituto de Bellas Artes donde terminó su carrera en 1962. Más tarde realizó estudios superiores de Arte Dramático en Moscú (1968). Es profesor de arte dramático en Bagdad y miembro del grupo teatral *"Firqa al-masrah al-fanni al-Hadit"*.

19.— AL-SA'IG, YUSUF

Iraquí, de origen palestino. Es autor de los divanes siguientes: *Malik ben al-Raib*, 1967; *Confesiones de Malik ben al-Raib*, 1973.

20.— SALIM, TAHA

Actor y dramaturgo iraquí.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

21.— SHAQRUN, 'ABD ALLAH

Nace en Salé (Marruecos), en 1936. Estudia en la Universidad francesa de Argel y en la Sorbona. Posee el diploma de Dirección de Radio y Televisión de la Escuela de Radio T.V. de París. Su trabajo se ha desarrollado en la Radio y T.V. marroquí en la que ha sido director, promotor de la compañía de teatro y jefe de redacción de la revista: *Mayalla al-Ida'a al-Wataniyya*. En los últimos años residía en Túnez donde trabajaba en la Unión de Radiodifusión de los Estados Árabes.

22.— AL-SHARQAWI, 'ABD AL-RAHMAN

Escritor egipcio (1920-1987), tiene una obra muy extensa y variada de la cual podemos destacar: *Ahlam sagira* ("Sueños pequeños"),cuentos, 1952. *Ard al-ma'raka* ("Campo de batalla"), cuentos, 1955.*Al-ard* ("La tierra"), novela, 1954. *Al-shawari' al-jalfiyya* ("Las calles traseras"), novela, 1957.*Al-fallah* ("El campesino"), novela, 1969. *Muhammad rasul al-hurriyya* ("Mahoma mensajero de la libertad") novela, 1962.*Watani 'Akka* ("Mi patria Acre"),teatro, 1969. *Min ab misri wa qasa'id ujrà* ("De un padre egipcio y otros poemas"), poesía, 1967.

23.— SHAWQI, AHMAD

Nació en El Cairo en 1868, donde realizó sus estudios primarios, posteriormente estudió derecho en Francia. Fue desterrado a España de 1914 a 1918. Su obra poética es conocida con el título de *al-Shawqiyyat*. Escribió varias obras teatrales como:*'Ali Bek al-Kabir*, *al-Sitt Hudà*, *Maynun Laylà* ("El loco de Laylà)... Murió en 1932.

24.— AL-SHAWWAF, JALID

Iraquí, nacido el año 1924, es un poeta que se ha mantenido en la línea de la producción sometida a la preceptiva árabe clásica. Licenciado en derecho, se ha dedicado a la abogacía y es funcionario gubernamental. Conocemos dos divanes de este autor: *De la llama de la lucha*, 1950, y *Luto y canto*, 1963. Ha cultivado con cierta intensidad el teatro poético, en obras como *Shamsu*, 1952; *La fiebre*, 1952; *Los muros*, 1956; *La aceituna*, 1968. Autor de corte tradicional, se distingue por su inspiración nacionalista. Le atraen también, para su obra teatral, los temas antiguos mesopotámicos y babilónicos.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

25.— TAYMUR, MAHMUD (1894-1973)

Escritor egipcio, estudió economía. Sus primeros escritos se publicaron en 1925. Consiguió en poco tiempo, una fama inmensa y fue considerado como el pionero del cuento corto en la literatura egipcia. Fue miembro de la Academia de la Lengua con cuyo premio fue galardonado. Escribió novelas sociales, ensayos literarios y de crítica y gran cantidad de obras teatrales, entre ellas tragedias históricas y sociales. Tiene entre otras cosas una novela titulada *Nida al-mayhul* ("La llamada de lo desconocido").

26.— AL-TURAYBIQ, HASAN

Nace en Alcazarquivir (Marruecos) en 1938. Realiza estudios en Tetuán y en Fez, donde se licencia en Literatura por la Facultad de Letras. Prepara su tesis doctoral sobre la poesía teatral en Marruecos. Miembro del partido al-Istiqlal, colabora asiduamente en las páginas literarias del diario *al-'Alam* de Rabat. Entre sus obras destacan:

1.— *Meditaciones en el extravío de la soledad*, (poesía). Tetuán, 1971.

2.— *El río Majazin*, (teatro). Larache, 1973.

3.— *Después del extravío*, (poesía). Tetuán, 1974.

27.— WANNUS, SA'D ALLAH

Nació en Husayn al-Bahr en el norte de Siria en 1941. Realizó sus estudios universitarios en la Universidad de El Cairo. Posteriormente trabajó en algunas revistas como *al-Ma'rifa* y al-*Hayat al-Masrahiyya*, y también como funcionario en el Ministerio de Cultura. Murió en el año 1997.

28.— AL-YUBURI, MA'ADD

Escritor iraquí nacido en 1948 en la ciudad de Mosul. Entre sus obras destacan un libro de poemas titulado: *Warda li-l-safar* ("Una rosa para el viaje"), y una obra teatral titulada: *Adaba*, traducida al español por Mahmud Sobh, y publicada en la revista Almenara, vol. 5-6, 1974.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

BIBLIOGRAFÍA

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

BIBLIOGRAFÍA

A. FUENTES

1.— ABAZA, 'A. (1959): *Gurub al-Andalus* ("El Ocaso de al-Andalus"), El Cairo, Al-Sarika al-'Arabiyya li-Tiba'a wa-l-Nasr wa-l-Tawzi', 2.ª ed.

2.— 'ABD AL-AZIM, 'A. (1948): *Wallada*, El Cairo, Matb'a Naym.

3.— 'ABD AL-SABUR, S. (1980): *Ma'sat al-Hallay* ("La tragedia de al-Hallay"), El Cairo, Maktaba Ruz al-Yusuf.

4.— 'ABD AL-WAHID, 'A. (1982): *Al-Hurr al-Riyahi,* Beirut, Al-Dar al-'Arabiyya li-l-Mawsu'at.

5.— ABU BAKR, W. (1981): *Al-Awwal wa-l-Ajír* ("El primero y el último"), Kuwait, Sarika al-Rabi'an li-l-Nasr wa-l-Tawzi'.

6.— 'ADWAN, M. (1972): *Muhakama al-rayul al-ladi lam yuharib* ("Juicio al hombre que no luchó"), Bagdad, Wizara al-I'lam.

7.— AL-'ANI, Y. (1981): *10 masrahiyyat min Yusuf al-'Ani* ("10 obras teatrales de Yusuf al-'Ani"), Beirut, Al-Mu'assasa al-'Arabiyya li-l-Dirasat wa-l-Nasr.

8.— ANIS, I. (s.d.): *Al-Mansur al-Andalusí* ("Almanzor, el andalusí"), El Cairo, Maktaba al-Inylu al-Misriyya.

9.— AL-BAYATI, 'A. (1973): *Muhakama fi Nisabur* ("Juicio en Nisapur"), Túnez, Al-Dar al-Tunisiyya li-l-Nasr.

10.— (1981): *Juicio en Nisapur*, Madrid, Encuentro Ediciones, traducción de Carmen Ruiz Bravo.

11.— DIYAB, M. (1974): *Bab al-Futuh* ("Puerta de Victorias"), Bagdad, Dar al-Hurriyya.

12.— FARIS, N. (1974):*"Yidar al-Gadab"* ("El Muro de la ira"), Bagdad, Revista: *al-Aqlam*, n.º 12.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

13.— AL-HAKIM, T. (s.d.): *Al-Malik Udib* ("Edipo Rey"), El Cairo, Al-Matba'a al-Namudayiyya.

14.— (1973): *Sahrazad*, Beirut, Dar al-Kitab al-Lubnani.

15.— (1974): *Al-Sultan al-Ha'ir* ("El Sultán indeciso"), Beirut, Dar al-Kitab al-Lubnani.

16.— (1996): *El Dilema del sultán*. Traducción de Ana Labarta, Universidad de Valencia.

17.— KARABAKA, 'A. (1976): "Wallada wa Ibn Zaydun aw wafa fi al-Andalus" ("Wallada e Ibn Zaydun o fidelidad en al-Andalus"), Túnez, Revista: *Al-haya al-Taqafiyya*, n.º 6, 2.º año.

18.— KAZIM, 'A. (1971): *Al-Mawt wa-l-qadiyya* ("La muerte y la cuestión"), Bagdad, dar al-Hurriyya.

19.— AL-MADANI, 'I. (s.d.): *Diwan al-Zanch* ("El gobierno de los Zanch, negros"), Túnez, Al-Sarika al-Tunisiyya li-lTawzi', 2.ª ed.

20.— (1977): Al-Tarbi' wa-l-Tadwir ("Cuadrado y redondo"), Túnez, Revista: *Al-Fikr*, n.º 1, año 23.

21.— AL-MAGUT, M. (1981): *Al-Muharriy* ("El Mamarracho"), Beirut, dar al-'Awda, 2.ª ed.

22.— (1992): *El Mamarracho*. Traducción de Waleed Saleh y Raquel de Dios, Ayuntamiento de Motril (Granada).

23.— MARDAMBEK, 'A. (1971): *Al-Hallay*, Beirut, Mansurat 'Uwaydat.

24.— (1973): *Masra' Garnata* ("La muerte de Granada"), Beirut, Mansurat 'Uwaydat.

25.— MUBARAK, M. (Inédito 1): *Al-Mutannabi al-Insan wa-l-qadiyya* ("Al-Mutannabi el hombre y la cuestión"). (Todas las obras que aparecen como inéditas, las hemos conseguido a través de sus autores, manuscritas o mecanografiadas).

26.— (Inédito 2): *Imru' al-Qays*.

27.— (1982): *Al-Sha'ir wa-l-Su'luk* ("El Poeta y Bandolero"), Bagdad, dar al-Hurriyya.

28.— QASIM, M. (Inédito 1): *Bagdad al-azal bayna al-yidd wa-l-hazl* ("La eterna Bagdad entre la seriedad y la burla").

29.— (Inédito 2): *Risala al-Tayr* ("El tratado del pájaro").

30.— (1975): *Shujus wa ahdat min mayalis al-turath* ("Personajes y acontecimientos de las escenas de nuestro pasado"). Ejemplar mecanografiado.

31.— AL-SA'IG, Y. (1986): *Al-Bab* ("La Puerta"), Bagdad, Matba'a al-Adib al-Bagdadiyya.

32.— SALIM, T. (Inédito): *Tantal* ("Tántalo").

33.— AL-SHAWWAF, J. (1952): *Shamsu*, Beirut, Dar al-Kassaf.

34.— SHAWQI, A. (1982): *Amira al-Andalus* ("La Princesa de al-Andalus"), El Cairo, Al-Ha-y'a al-Misriyya al-'Amma li-l-Kitab.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

35.— SHAQRUN, 'A. A. (1985): *Masrah fi-l-talafizyun wa-l-ida'a* ("Teatro en televisión y radio"), Túnez, Ittihad Ida'at al-Duwal al-'Arabiyya.

36.— AL-SHARQAWI, 'A. (1969): *Al-Husayn ta'iran wa-l-Husayn shahidan* ("Al-Husayn revolucionario y al-Husayn mártir"), El Cairo, Dar al-Katib al-'Arabi.

37.— (1976): *Salah al-Din al-Nasr al-Ahmar* ("Saladino el águila roja"), El Cairo, Dar al-Ma'arif.

38.— SUWAYA, M. (s.d.): *Qissa al-Andalus* ("La Historia de al-Andalus"), Beirut, Maktaba Samir.

39.— TAYMUR, M. (s.d.1): *Saqr Quraysh* ("El Sacre de Quraysh"), El Cairo, Maktaba al-Adab.

40.— (s.d.2): *Tariq al-Andalus* ("Táriq de al-Andalus"), Beirut, Al-Maktaba al-'Asriyya.

41.— AL-TURAYBIQ, H.M. (s.d.): *Ma'sat al-Mu'tamid* ("La tragedia de al-Mu'tamid"), Tetuán, Al-Matba'a al-Mahdiyya.

42.— WANNUS, S. (1977): *Mugamara Ra's al-Mamluk Yabir* ("La aventura de la cabeza del esclavo Yabir"), Beirut, Dar al-Adab, 2.ª ed.

43.— (1992): *La Cabeza de Yabir.* Traducción de Waleed Salch y Juan Jiménez, Valencia, Pre-Textos.

44.— AL-YUBURI, M. (1981): *Al-Sharara* ("La Chispa"), Ejemplar mecanografiado.

B. TRABAJOS ESPECÍFICOS SOBRE EL TEATRO

1.— 'ABBAS, 'A. M. (1985): *Atar al-turath al-sa'bi fi masrahiyyat Taha Salim* ("La influencia del legado popular en las obras teatrales de Taha Salim"). Bagdad, Al-Mu'assasa al-'amma li-l-sinama wa-l-masrah.

2.— 'ABD AL-GANI, M. (1985): *Masrah al-tamaninat* ("El teatro de los ochenta"), El Cairo, Dar al-Wafa' li-l-Nasr.

3.— 'ABD AL-HAMID, S. (1988): "Entrevista", Kuwait, Revista: *al-Kuwayt,* n.º 68, abril.

4.— 'ABD ALLAH, I. (1988): "Hiwar ma'a Sa'd al-Din Wahba" ("Entrevista con Sa'd al-Din Wahba"), El Cairo, Revista: *al-Qahira*, n.º 86.

5.— 'ABD AL-MASIH, Y. (1980):, "al-Madmun al-iytima'i fi-l-masrah al-'iraqi al-mu'asir" ("El contenido social en el teatro iraquí"), Bagdad, Revista: *al-Aqlam,* n.º 6, especial sobre el teatro.

6.— 'ABD AL-QADIR, F. (1986):, *Misaha li-l-daw' misahat li-l-zilal, «a'mal fi-l-naqd al-masrahi, 1967-77»* ("Espacio para la luz, espacios para las sombras, trabajos sobre la crítica teatral, 1967-77"), El Cairo, Dar al-Taqafa al-Yadida.

7.— ABU SHANAB, 'A. (1978): *Bawakir al-ta'lif al-masrahi fi-Surya* ("Primeros escritos teatrales en Siria"), Siria, Dar al-Anwar.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

8.— ALEKSANDROVA,T. (1981): *Alf 'am wa-' am 'alà al-masrah al-'arabi* ("Mil y un años del teatro árabe"). Traducción: Tawfiq al-Mu'addin, Beirut, Dar al-Farabi.

9.— ALLEN, Roger (1985): "Arabic Drama in Theory and Practice: The Writing of Sadallah Wannus". *Journal of Arabic Literature*, Leiden, n.º 15, pp. 94-113.

10.— AMIN AL-'ALIM, M. (1973): *Al-Wayh wa-l-qina' fi masrahina al-mu'asir* ("La cara y la máscara en nuestro teatro contemporáneo"), Beirut, Dar al-Adab, 1.ª ed.

11.— AL-'ARAYI, A. (1978): *Fann al-tamtil 'inda al-'arab* ("El arte representativo de los árabes"), Bagdad, Col. Al-Mawsu'a al-Sagira, Wizara al-Taqafa.

12.— AL-'ASRI, A. (1985): *al-Masrahiyya al-siyasiyya fi-l-watan al-'arabi* ("La obra teatral política en el mundo árabe"), El Cairo, Dar al-Ma'arif, col: Iqra' n.º 516.

13.— (1987): "Mafhum al-batal al-trayidi fi-l-masrah al- si'ri" ("El concepto del héroe trágico en el teatro poético"), Kuwait, Revista: *al-Bayan,* n.º 259, octubre.

14.— AZIZA, M. (1988): *Al-Islam wa-l-masrah* ("El Islam y el teatro"), Casablanca, Mansurat 'Uyun.

15.— BADAWI, M.M. (1982): "Medieval Arabic Drama: Ibn Danyal". *Journal of Arabic Literature*, Leiden, n.º 13, pp. 83-107.

16.— (1985): "The Father of the Modern Egiptian Theatre: Ya'qub Sannu". *Journal of Arabic Literature*, Leiden, n.º 16, pp. 132-145.

17.— BASHA, U. (1998): *Mamalik min jashab* (Reinos de madera). Dar al-Saqi, London.

18.— BRAND, H. (1990): "Al-Farafir, by Yusuf Idris: The Medium is the Message". *Journal of Arabic Literature*, Leiden, n.º 21, pp. 57-71.

19.— BUERO VALLEJO, A. (1980-1981): Acerca del drama histórico. Madrid, Revista: *Primer Acto*, n.º 187.

20.— CHANCEREL, L. (1960): *Tarij al-masrah* ("La historia del teatro"). Traducción de Jalil Saraf al-Din y Nu'man Abaza, Beirut, Mansurat 'Uwaydat, 1.ª ed.

21.— DAGMAN, S.H. (1973): *Al-Usul al-tarijiyya li-nas'a al-drma fi al-adab al-'arabi* ("Las raíces históricas de la creación del drama en la literatura árabe"), Beirut, Yami'a Beirut al-'Arabiyya.

22.— DARDIRI, I. (1980): *Turatuna al-'arabi fi-l-adab al-masrahi al-hadit* ("Nuestra tradición árabe en el teatro moderno"), Arabia Saudí, Yami'a al-Riyad.

23.— DAWWARA, F. (1982): *Salah 'Abd al-Sabur wa-l-masrah* ("Salah 'Abd al-Sabur y el teatro"), El Cairo, Al-Hay'a al-misriyya al-'amma li-l-kitab.

24.— FARAY, A. (1989): *Dalil al-mutafarriy al-daki ilà al-masrah* ("Guía del teatro para el espectador inteligente"), El Cairo, Al-Hay'a al-misriyya al-'amma li-l-kitab.

25.— GONZÁLEZ, R. M. V. (1991): *Una panorámica del teatro tunecino contemporáneo 1900-1975*. Universidad de Granada.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

26.— GUNAYMI HILAL, M. (1973): *al-Naqd al-adabi al-hadit* ("La crítica literaria moderna"). Dar al-Taqafa, Beirut.

27.— (1975): *Fi-l-Naqd al-masrahi* ("Sobre la crítica teatral"). Beirut, Dar al-Taqafa.

28.— HAFEZ, S. (1995): "The Quest for Freedom in Arabic Theatre". *Journal of Arabic Literature*, Leiden, n.º 26, pp. 10-36.

29.— AL-HAKIM, T. (1967): *Qalabuna al-masrahi* ("Nuestro modelo teatral"), El Cairo, Maktaba al-Adab.

30.— (1987): *Teatro de la sociedad*. Traducción y estudio de J. M. Ortega Marín, Universidad de Málaga-Universidad de Granada.

31.— AL-HAYYAYI, A. Sh. (1981): *The Origins of Arabic Theatre*. General Egyptian Book Organization, El Cairo.

32.— IDRIS, Y. (1984): *al-Farafir,* El Cairo, Maktaba Misr.

33.— LANDAU, J. (1972): *Dirasat fi-l-masrah wa-l-sinama 'inda al-'arab* ("Estudios sobre el teatro y el cine árabes"), El Cairo, Traducido por Ahmad al-Magazi. Al-Hay'a al-misriyya.

34.— (1986): "Popular Arabic Plays, 1909". *Journal of Arabic Literature*, Leiden, n.º 17, pp. 120-125.

35.— LIROLA, D. P. (1990): *Aproximación al teatro egipcio moderno*. Universidad de Granada.

36.— AL-MADYUNI, M. (1983): *Masrah 'Izz al-Din al-Madani wa-l-turat* ("El teatro de 'Izz al-Din al-Madani y la tradición"), Túnez, Dar Rasm li-l-Nasr.

37.— MAHBAK, A.Z. (1986): al-Tarij wa-l-ta'lif al-masrahi fi Suriya wa Misr, ("La historia y la composición teatral en Siria y Egipto"), 1945-1975. Revista: *'Alam al-Fikr* , Kuwait, Tomo: 16, n.º 4.

38.— MANDUR, M. (s.d.): *Masrah Tawfiq al-Hakim* ("El teatro de Tawfiq al-Hakim"), El Cairo, Dar Nahda Misr, 2.ª ed.

39.— (1970): *Masrahiyyat Shawqi* ("Obras teatrales de Shawqi"), El Cairo, Dar Nahda Misr, 4.ª ed.

40.— (1985): *Masrahiyyat 'Aziz Abaza* ("Las obras teatrales de 'Aziz Abaza"), El Cairo, Ma'had al-Dirasat al-'Arabiyya al-'Aliya, al-Yami'a al-'Arabiyya.

41.— MARTÍN, E. (1978): *Tasrih al-drama* ("Analizar el drama"), Bagdad, Traducción: Yusuf 'Abd al-Masih Tarwa. Dar-al-Hurriyya.

42.— MARTÍNEZ, N. M.ª A. (1976): *"El pacto de Satanás" como aproximación a la vida y la obra de Tawfiq al-Hakim*. Universidad de Granada.

43.— AL-MINNI'I, H. (1975): *al-Trayidiya kanamuday* ("La tragedia como ejemplo"), Casablanca, Dar al-Taqafa, 1.ª ed.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

44.— MIRAS, D. (1980-1981): "Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia", Madrid, Revista: *Primer Acto,* n.º 187.

45.— MOOSA, M. (1972): "Naqqash and the Rise of the Native Arabic Theatre in Syria". *Journal fo Arabic Literature*, Leiden, n.º 3, pp. 106-117.

46.— (1987): "The Shadow Play (Khayal al-Zill) in the Light of Arabic Literature". *Journal of Arabic Literature*, Leiden, n.º 18, pp. 46-61.

47.— MOREH, Sh. (1992): *Live theatre and dramatic literature in the medieval Arabic* World. Edinburgh University Press.

48.— MU'ALLA, N. (1984): "Masrah Mahmud Diyab" ("Teatro de Mahmud Diyab"), Damasco, Revista: *al-Hayat al-Masrahiyya,* n.º 22-23.

49.— MUNTASIR, Z. (1977): "Muqadima fi istijdam al-turath al-'arabi fi al-masrah al-'arabi" ("Introducción sobre la utilización del legado árabe en el teatro árabe"), Bagdad, Revista: *al-Aqlam,* n.º 7.

50.— AL-MUSA, J. (1977): *Al-Masrahiyya fi al-adab al-'arabi al-hadit* ("La obra teatral en la literatura árabe moderna"), Damasco, Ittihad al-Kuttab al-'arab.

51.— MUSTAFA, F. (1980): *Atar al-turath al-sa'bi fi-l-adab al-masrahi al-natri fi Misr* ("La influencia del legado popular sobre las obras teatrales en prosa en Egipto"), Bagdad, Wizara al-Taqafa wa-l-I'lam.

52.— AL-NAQQAHS, R. (1971): *Maq'ad sagir amam al-sitar* ("Butaca pequeña delante del telón"), El Cairo, al-Hay'a al-misriyya al-'amma li-l-Ta'lif wa-l-nasr.

53.— NASHATI, F. (1974): *Jamsun 'am fi-jidma al-masrah* ("50 años al servicio del teatro"), El Cairo, Al-Hay'a al-misriyya al-'amma li-l-kitab.

54.— NAYM, M.Y. (1963): *al-Sayj Ahmad Abu Jalil al-Qabbani,* Beirut, Dar al-Taqafa.

55.— (1980): *al-Masrahiyya fi-l-adab al-'arabi al-hadit* ("La obra teatral en la literatura árabe contemporánea"), Beirut, Dar al-Taqafa, 3.ª ed.

56.— PISCATOR, E. (1970): *Teatro político,* Madrid, Ayuso.

57.— AL-RA'I, 'A. (1971): *Funun al-kumidiya* ("Las artes de la comedia"), El Cairo, Kitab al-Hilal, n.º 248.

58.— (1980): *al-Masrah fi-l-Watan al-'Arabi* ("El teatro en el mundo árabe"), Kuwait, Col: 'Alam al-Ma'rifa, n.º 25.

59.— (1985): "Nadwa 'an al-turath wa-l-masrah al-'arabi" ("Reunión sobre el turat y el teatro árabe"), Damasco, Revista: *al-Hayat al-Masrahiyya,* n.º 24-25.

60.— (1985): "al-Tarij al-'arabi wa-l-masrah" ("La historia árabe y el teatro"), Damasco, Revista: *al-Hayat al-Masrahiyya,* n.º 24-25.

61.— AL-RA'I 'A. y otros (1988): *al-Masrah al-'arabi bayna al-naql wa-l-ta'sil* ("El teatro árabe entre la adquisición y la originalidad"), Kuwait, Kitab al-'Arabi, 18.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

62.— RA'UF, N. (1976): *Yusuf Idris wa-l-masrah al-misri al-hadit* ("Yusuf Idris y el teatro egipcio contemporáneo"), El Cairo, Dar al-Ma'arif.

63.— SALEH, W. (1990): "Al-Andalus y el teatro árabe contemporáneo", Madrid, *Actas de las Jornadas Hispano-Árabe ICMA*, pp. 269-284.

64.— (1991): "Influencias del teatro épico de Brecht en el teatro árabe actual", Madrid, *Actas de las Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea UAM*, pp. 319-332.

65.— (1991): "Personajes andalusíes en el teatro árabe contemporáneo", Madrid, Revista: *Primer Acto*, n.º 237, pp. 11-15.

66.— (1991): "El teatro iraquí", Madrid, Revista: *Primer Acto*, n.º 237, pp. 34-37.

67.— (1991): "La polémica del lenguaje en el teatro árabe", Madrid, Revista: *Primer Acto*, n.º 245, pp. 28-33.

68.— (1992): "El Mamarracho entre el arte y la política", *Teatro Árabe-Teatros Árabes,* Ayuntamiento de Motril (Granada).

69.— (1992): "El Teatro Escolar en Marruecos", México, Revista: *Tramoya*, n.º 54, pp. 74-80.

70.— SALIHA, N. (1986): *Al-Masrah bayna al-fann wa-l-fikr* ("El teatro entre el arte y el pensamiento"), El Cairo, ed: al-Hay'a al-misriyya al-'amma li-l-kitab.

71.— AL-SHARQAWI, 'A. A .(1969): Entrevista. Rev: *al-Masrah,* El Cairo, noviembre.

72.— SHAWOOL, P. (1989): *Al-Masrah al-'arabi al-hadit 1976-1989* ("El Teatro árabe moderno 1976-1989"), Londres, Riad El-Rayyes Books.

73.— STARKEY, P. (1977): Philosophical Themes in Tawfiq al-Hakim's Drama". *Journal of Arabic Literature*, Leiden, n.º 48, pp. 136-152.

74.— (1995): "Quest for Freedom: The Case of Izz al-Din al-Madani". *Journal of Arabic Literature*, Leiden, n.º 26, pp. 67-79.

75.— AL-TALIB, 'U. (1971): *al-Masrahiyya al-'arabiyya fi-l-'Iraq* ("La obra teatral árabe en Iraq"), Nayaf (Iraq), Matba'a al-Nu'man.

76.— VARIOS AUTORES (1992): *Teatro árabe, teatros árabes*. Ayuntamiento de Motril (Granada).

77.— VILLEGAS, J. (1982): *Interpretación y análisis del texto dramático,* Canadá, Girol Books.

78.— 'URSAN, 'A. 'U. (1985): *al-Zawahir al-masrahiyya 'ind al-'arab* ("Los fenómenos teatrales de los árabes"), Damasco, Ittihad al-Kuttab al-'Arab, 3.ª ed.

79.— WAHBA, S. (1988): "Entrevista realizada por 'Isam 'Abd Allah), El Cairo, Revista: *al-Qahira,* n.º 86, agosto.

80.— WANNUS, S.A. (1988): *Bayanat li-masrah 'arabi yadid* ("Manifestaciones para un nuevo teatro árabe"), Beirut, Dar al-Fikr al-Yadid.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

81.— WRIGHT, E. (1988): A., *Para comprender el teatro actual,* México, Traducción de: Celia Haydée Paschero, Col: Popular.

82.— YA'QUB AL-'ALI, H. (1989): Al-yumhur wa-l-masrah wa-l-luga ("El público, el teatro y la lengua"), Kuwait, Revista: *al-Kuwait,* n.º 82, junio.

83.— YAWAD, 'A.A. (1979): *Fi-l-Masrah al-Si'ri* ("Sobre el teatro poético"), Bagdad, Col: Al-Mawsu'a al-sagira, n.º 49.

84.— YUSUF, Y. (1983): *al-Batal fi-l-masrah al-'iraqi* ("El protagonista en el teatro iraquí"), Bagdad, Col: al-Mawsu'a al-Sagira, n.º 131.

85.— AL-ZUBAYDI, 'A. (1967): *Al-Masrahiyya al-'arabiyya fi-l-'Iraq* ("La obra teatral árabe en Iraq"), El Cairo, Matba'a al-Risala.

C. TRABAJOS DE CARÁCTER GENERAL

1.— 'ABBAS, I. y otros (s.d.): *Dirasat fi-l-adab al-andalusi* ("Estudios sobre la literatura andalusí"), Libia-Túnez.

2.— 'ABD AL-GANI, M. (1985): *Sahrazad fi-l-fikr al-'arabi* ("Sahrazad en el pensamiento árabe"), El Cairo, Dar al-Shuruq.

3.— 'ABD AL-HAMID, M. (1985): *Al-Fath al-islami li-l-Andalus* ("La conquista islámica de al-Andalus"), El Cairo, Maktaba Sa'id Ra'fa.

4.— 'ABD AL-MASIH TARWA, Y. (1977): *Al-Tariq wa-l-Hudud* ("El camino y los límites"), Bagdad, Dar al-Hurriyya.

5.— ABU AHMAD, H. (1987): *Dirasat naqdiyya fi-l-adabayn al-'arabi wa-l-isbani* ("Estudios críticos sobre la literatura árabe y española"), El Cairo, Dar al-Fikr al-'arabi.

6.— AL-ABYARI, I. (1981): *Ajbar Maymu'a fi-fath al-Andalus* ("Crónicas reunidas sobre la conquista de al-Andalus"), El Cairo, Dar al-Kitab al-Misri, Beirut, Dar al-Kitab al-Lubnani. Traducido al español por Lafuente y Alcántara. E. Imprenta de M. Rivadneyra, Madrid, 1867.

7.— ADHAM, 'A. (1938): *Saqr Quraysh* ("El Sacre"), El Cairo, Matba'a al-Muqtataf wa-l-Muqattam.

8.— (s.d.): *Al-Mu'tamid Ben 'Abbad*, El Cairo, Wizara al-Taqafa wa-l-Irsad al-Qawmi, Maktaba Misr, Col: 'Alam al-'Arab 2.

9.— ALF LAYLA WA LAYLA (1957): ("Las Mil y Una Noches"), Beirut, Al-Matba'a al-Katulikiyya.

10.— 'ALQAM AL-KA'BI, K. (1973): "al-Mu'taqadat al-sa'biyya fi-l-'Imara", ("Las creencias populares en al-'Imara"), Bagdad, Revista: *al-Turat al-Sa'bi*, n.º 7.

11.— AMIN, A. (1933): *Duhà al-Islam* ("La Mañana del Islam"), El Cairo, Maktaba al-Nahda al-Misriyya.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

12.— ARISTÓTELES(1987): *Poética*, Barcelona, Ed. Bosch.

13.— AL-ASFAHANI, A. (1929): *Kitab al-Agani*, El Cairo, Matba'a, Dar al-Kutub al-Misriyya, vol. III,

14.— AL-BAYATI, A. Y SUBHI, M. (Inédito): *Hiwar dati 'abra al-ajar* ("Monólogo a través del otro").

15.— EL CORÁN (1979): Traducción de Julio Cortés, Madrid, Editora Nacional.

16.— CORRIENTE, F .(1974): *Las Mu'allaqat (antologia y panorama de Arabia preislámica")*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

17.— ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM (1913-35): 1.ª ed., 4 vols. y supl., Leyden - París.

18.— GABRIELI, F. (1971): *Historia de la Literatura Arabe*, Buenos Aires, Ed. Macagno Landa.

19.— GARCÍA GÓMEZ, E., (1959): *Poemas arábigo-andaluces*, Madrid, Espasa Calpe, Col: Austral.

20.— (1971): *El Collar de la Paloma* (Traducción), Madrid, Alianza Editorial.

21.— GARULO, T. (1986): *Diwan de las poetisas de al-Andalus*, Madrid, Hiperión.

22.— AL-GAZZALI (1910): *Maymu'a al-rasa'il* ("Colección de risalas"), s.l., Matba'a Kurdistán al-'Ilmiyya.

23.— AL-HAKIM, T. (1970): *Al-Fannan* ("El Artista"), El Cairo, Dar al-Kitab al-Yadid.

24.— (1982): *Malamih dajiliyya* ("Rasgos interiores"), El Cairo, Maktaba al-Adab.

25.— AL-HAMAWI, Y. (1957): *Mu'yam al-Buldan* ("Diccionario de países"), Beirut, Dar Sadir.

26.— AL-HASIMI, A. (1965): *Yawahir al-adab* ("Las joyas de la literatura"), El Cairo, Matba'a al-Sa'ada, 26.ª ed.

27.— HATTI, F. (1959): *Lubnan fi-l-tarij* ("Líbano en la historia"), Beirut, Dar al-Taqafa.

28.— IBN HAZM: (1977): *Tawq al-Hamama* ("El Collar de la paloma"), El Cairo, Dar al-Ma'arif, 2.ª ed.

29.— IBN QUTAYBA. (1966): *Al-Si'r wa-l-Su'ara'* ("La poesía y los poetas"), Beirut, Dar al-Taqafa.

30.— IBN SA'ID AL-MAGRIBI (1980): *Al-Mugrib fi hulà al-Magrib* ("El Extraordinario sobre las galas de Occidente"), El Cairo, Dar al-Ma'arif.

31.— 'INAN, M.'A. (1949): *Nihaya al-Andalus wa-tarij al-'arab al-mutanassirin* ("El final de al-Andalus y la historia de los árabes cristianizados"), El Cairo, Matba'a Misr.

32.— KAMAL ZAKI, A. (1977): *Al-Yahiz*, El Cairo,al-Hay'a al-Misriyya li-l-Kitab.

33.— LÉVI- PROVENÇAL, E. (1982): *La Civilización árabe en España*, Madrid, Espasa Calpe, Col: Austral, 6.ª ed.

34.— MAHFUZ,H. 'A. (1977): *Qamus al-musiqà al-'arabiyya* ("Diccionario de la música árabe"), Bagdad, Dar al-Hurriyya.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

35.— AL-MARRAKUSHI, M. (1903): *Tarij al-Andalus,* ("La historia de al-Andalus"), El Cairo, Matba'a al-Sa'ada.

36.— MARTÍNEZ MONTÁVEZ, P. (1977): *Exploraciones en literatura neoárabe*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

37.— (INÉDITO): *La figura de Abderrahman I en la literatura árabe contemporánea.*

38.— MASSIGNON (1931): "Le Diwan d'Al-Hallaj", París, Revista: *Journal Asiatique*. Tomo: CCXVIII.

39.— (1975): *La Passion de Husayn Ibn Mansur Hallay*, París, Gallimard.

40.— (1975): *Akhbar al-Hallaj*, París, Librairie philosophique, J. Vrin.

41.— MENÉNDEZ PIDAL, R. (1982): *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe, Tomo: IV, por E. Lévi Provençal. Traducido por E. García Gómez.

42.— MOLINA, L. (1983): *Una descripción anónima de al-Andalus*, Madrid, Instituto Miguel Asín, Madrid.

43.— MU'NIS, H. (1959): *Fayr al-Andalus* ("Aurora de al-Andalus"), El Cairo, Al-Sarika al-'Arabiyya li-l-Tiba'a wa-l-Nasr.

44.— MUSA, F. (1965): *Bayna adabayn* ("Entre dos literaturas"), El Cairo, Maktaba al-Inylu al-misriyya.

45.— PÉREZ RIOJA, J.A. (1984): *Diccionario de símbolos y mitos,* Madrid, Tecnos.

46.— AL-QAZWINI, Z. (s.d.): *Atar al-bilad wa ajbar al-'ibad* ("Ruinas de países y crónicas de pueblos"), Beirut, Dar Sadir.

47.— AL-QURAN ("El Corán") (s.d.), Trípoli (Libia), Yam'iyya al-Da'wa al-Islamiyya.

48.— RABADE ROMERO, S. y TRESPALACIOS, J.L. (1973): *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Madrid, Zor.

49.— RAYAB AL-NAYYAR, M. (1981): *Hikayat al-suttar wa-l-'ayyarin fi-l-turat al-'arabi* ("Historias de los pícaros y los golfos en el legado árabe"), Kuwait, Col: 'Alam al-Ma'rifa.

50.— RUBIERA MATA, M.J. (1987): *Al-Mu'tamid Ibn 'Abbad (Poesías, antología bilingüe)*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

51.— SAAVEDRA, E. (1892): *Estudios sobre la invasión de los árabes en España*, Madrid, El Progreso Editorial.

52.— AL-SAMARRA'I, J. I. (1985) *'Alaqat al-Murabitin bi-l-mamalik al-isbaniyya wa bi-l-duwal al-islamiyya* ("Las relaciones de los almorávides con los reinos españoles en al-Andalus y con los estados islámicos"), Bagdad, Dar al-Hurriyya.

53.— AL-SARRAF, A. (1931): *'Umar al-Jayyam*, Bagdad, Matba'a Dar al-Salam.

54.— AL-SHIDYAQ, A.F. (1299 d.H.): *Kashf al-mujabba 'an funun Uruba* ("Descubrir lo oculto de las artes de Europa"), Constantinopla, Matba'a al-Yawa'ib.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

55.— SOBH, M. (1985): "Influencias de al-Mutanabbi en Ibn Zaydun", Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, *Actas de las II jornadas de cultura árabe e islámica 1980.*

56.— (1985): *Ibn Zaydun (poesías)*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

57.— (s.d.): *Poetisas arábigo-andaluzas*, Granada, Diputación Provincial de Granada.

58.— SOUFI, K. (1958): "Reaparición de Hisam II", Madrid, *Revista del Instituto de Estudios Islámicos. V-VI.*

59.— (s.d.): *Tarij al-'arab fi al-Andalus* ("La historia de los árabes en al-Andalus"), Libia, Mansurat al-yami'a al-libiyya.

60.— SUBHI, M. (1978): *Min kitab al-wasata bayna al-Mutanabbi wa-jusumih* ("Del libro la mediación entre al-Mutanabbi y sus enemigos"), Damasco, Wizara al-Taqafa wa-l-Irsad al-qawmi.

61.— SUKRI, G. (1977): *Al-'Anqa' al-Yadida* ("El nuevo fénix"), Beirut, Dar al-Tali'a.

62.— AL-TABARI (1968): *Tarij al-Tabari* ("Historia de al-Tabari"), El Cairo, Dar al-Ma'arif bi-Misr, 2.ª ed.

63.— AL-TAHTAWI, R. (1974): *Tajlis al-ibriz fi taljis Bariz* ("El oro de París"), El Cairo, Al-Hay'a al-Misriyya al-'Amma li-l-Kitab.

64.— UNAMUNO M. (1952): *En torno al casticismo*, Buenos Aires-México, Espasa Calpe, Col: Austral, 3.ª ed.

65.— 'URWA B. AL-WARD Y AL-SAMAW'AL(1964): *Diwana 'Urwa Bin al-Ward wa-l-Samaw'al,* Beirut, Dar Sadir-Dar Beirut.

66.— YAD AL-MAWLA, M. A. (s.d.): *Ayyam al-'arab fi-l-Yahiliyya* ("Las batallas árabes en la época preislámica"), El Cairo, Dar Ihya' al-Kutub al-'arabiyya.

67.— AL-YAHIZ (1955): *Al-Tarbi' wa-l-Tadwir* ("Cuadrado y redondo"), Damasco, Al-Ma'had al-firansi li-l-dirasat al-'arabiya ("El Instituto francés de Estudios Árabes").

68.— (1998): *El Libro de la cuadratura del círculo*. Traducción de P. Buendía Pérez, Gredos, Madrid.

69.— (1968): *Al-Bayan wa-l-Tabyin* ("Libro de la elocuencia y de la clara exposición"), El Cairo, Dar al-Ta'lif, ed. 'Abd al-Salam Harun, 3.ª ed.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

OBRAS PUBLICADAS POR EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Colección de Estudios

1. VARIOS: *Auguralia. Estudios sobre Lenguas y Literaturas Griegas y Latinas*. (Editados por Manuel Fernández Galiano.) 1984.
2. MORENO CABRERA, Juan Carlos: *Lógica formal y lingüística. Una introducción a la gramática de R. Montague*. 1985.
3. PÉREZ CANTÓ, María Pilar: *Lima en el siglo XVIII. Estudio socioeconómico*. 1985.
4. MOYA, Gonzalo: Gonzalo R. Lafora. *Medicina y cultura en una España en crisis*. 1985.
5. STRUKOV, Boris A., y LEVANYUK, Arkadi P: *Principios de ferroelectricidad*. Traducción de Fernando Agulló Rueda. 1988.
6. MARTEN ULIARTE, Iván: *Planificación estratégica en empresas diversificadas: análisis de la cartera*. 1987.
7. GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa: *Los gobernadores provinciales en el Occidente Bajo Imperial*. 1987.
8. NÚÑEZ RUIZ, Diego: *La mentalidad positiva en España*. 1987.
9. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Guillermo: *Guerra a Dios, a la tisis y a los reyes: Francisco Suñer y Capdevilla, una propuesta materialista para la segunda mitad del siglo XIX español*. 1987.
10. JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Alfonso: *Marcadores emocionales en la conducta vocal*. 1987.
11. ALONSO TRONCOSO, Victor: *Neutralidad y Neutralismo en la Guerra del Peloponeso (431-404 a. C.)*. 1986.
12. HERNÁNDEZ, Eugenio: *Algebra y Geometría*. 1987.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

13. LIZCANO ÁLVAREZ, Jesús: *La dimensión integral de la empresa: un modelo contable.* 1987.
14. ROSELLÓ IZQUIERDO, Eufrasia: *Contribución al Atlas Osteológico de los Teleósteos Ibéricos. I. Dentario y Articular.* 1988.
15. RODRÍGUEZ VICENTE, M.ª Encarnación (ed): *San José de Gracia y San Antonio de Arrona. Economía y sociedad en dos haciendas mineras de Sinaloa en el siglo XVIII.* 1989.
16. HERRERA, Emilio: *Memorias. Edición de Thomas F. Glick y José M. Sánchez Ron.* 1988.
17. DOMÍNGUEZ LOZANO, Pilar: *Las circunstancias personales determinantes de la vinculación con el Derecho Local. Estudio sobre el Derecho Local Altomedieval y el Derecho Local de Aragón, Navarra y Cataluña (siglos IX-XV).* 1988.
18. CALERO, Antonio M.: *Estudios de Historia: 1. El libro de la Monarquía (de Alfonso XII a Juan Carlos I). 2. Granada contemporánea.* 1989.
19. MORENO HERNÁNDEZ, Amparo: *Perspectivas psicológicas sobre la conciencia. Su desarrollo en relación con la acción.* 1989.
20. BENAVIDES LUCAS, Manuel: *De la ameba al monstruo propicio. Raíces naturalistas del pensamiento de Ortega y Gasset.* 1988.
21. ROSA, Alberto; QUINTANA, José, y LAFUENTE, Enrique (ed.): *Psicología e Historia. Contribución a la investigación en Historia de la Psicología. I. Simposio de Historia de la Psicología.* 1989.
22. RAMOS SAINZ, María Luisa: *Estudio sobre el ritual funerario en las necrópolis fenicias y púnicas de la Península Ibérica.* 1989.
23. FERNÁNDEZ, J.; CUSSO, F.; GONZÁLEZ R., y GARCÍA SOLE, J. (ed): *Láseres sintonizables de estado sólido y aplicaciones.* 1989.
24. RODRÍGUEZ CACHO, Lina: *Pecados sociales y literatura satírica en el siglo XVI. Los coloquios de Torquemada.* 1989.
25. PÉREZ MANZANO, Mercedes: *Culpabilidad y prevención.* 1990.
26. PARDO MERINO, Antonio; ALONSO TAPIA, Jesús: *Motivar en el aula.* 1990.
27. MADRAZO, Santos y PINTO, Virgilio: *Madrid en la época moderna: espacio, sociedad y cultura.* Coloquio celebrado los días 14 y 15 de diciembre de 1989. Editado por la UAM y Casa de Velázquez. 1991.
28. KARLSSON, Fred: *Gramática básica del finés.* 1991.
29. DUOANDIKOETXEA ZUAZO, Javier: *Análisis de Fourier.* 1991.
30. LANZA, Ramón: *La Población y el Crecimiento Económico de Cantabria en el Antiguo Régimen.* 1991.
31. PÉREZ ECHEVERRIA, M.ª del Puy: *Psicología del Razonamiento Probabilístico.* 1990.
32. LOLO, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid. José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738).* 1990.
33. MONTOYA, M.ª Angeles, y FRÍAS, Juan Carlos: *La Condición obrera hace un siglo.* 1991.
34. PÉREZ-PRAT DURBÁN, Luis: *Cooperación política y Comunidades Europeas en la aplicación de Sanciones económicas internacionales.* 1991.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

35. ARROYO ILERA, Fernando, y FERNÁNDEZ GARCÍA, Felipe: *Aproximación al conocimiento del confort térmico urbano de Madrid*. 1991.
36. CRESPO, Emilio, GARCÍA RAMÓN, José Luis, y otros: *Homérica*. 1992.
37. MIGUEL APARICIO, Elena de: *El aspecto verbal en la sintaxis del español: perfectividad e impersonalidad*. 1992.
38. REYERO, Carlos: *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889 (del Museo del Louvre a la torre Eiffel)*. 1993.
39. FERREIROS DOMÍNGUEZ, José: *El nacimiento de la teoría de conjuntos, 1854-1908*. 1993.
40. FLAQUER MONTEQUI, Rafael: *La opinión pública alicantina durante la Guerra Civil (1936-1939)*. 1994.
41. GARCÍA-BERMEJO OCHOA, Juan Carlos: *Introducción a las comparaciones de confianza*. 1994.
42. RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Fco. Javier: *Ficción y géneros literarios*. 1995.
43. NÁÑEZ FERNÁNDEZ, Emilio: *Diccionario de construcciones sintácticas del español. Preposiciones*. 1995.
44. CAUDET, Francisco: Zola, Galdós, Clarín. *El Naturalismo en Francia y España*. 1995.
45. BERNIS, Cristina; ARIAS, Silvia; CASTRO, Sonia; DÍAZ, Beatriz; FERNÁNDEZ, Victoria; MONTERO, Pilar; ROBLES, Francisco; VAREA, Carlos: *Cambios globales en los estilos de vida y sus consecuencias sobre la salud reproductora*. 1996.
46. ZAMORA BONILLA, Jesús P.: *Mentiras a medias. Unas investigaciones sobre el programa de la verosimilitud*. 1996.
47. MARTÍN, Pablo, y SALAS, Carlos (Eds.): *Cuestiones de integración y desarrollo*. 1996.
48. BECERRA, Eduardo: *Pensar el lenguaje; escribir la "escritura"*.
49. FERNÁNDEZ ALBADALEJO, P.; MARTÍNEZ MILLÁN, J., y PINTO CRESPO, V. (Coords.): *Política, religión e inquisición en la España moderna. Homenaje a Juan Pérez Villanueva*.
50. RODRÍGUEZ ESTEBAN, J. A.: *Geografía y colonialismo. La Sociedad Geográfica de Madrid (1876-1936)*. 1996.
51. AA.VV.: *Los S.I.G. y el análisis espacial en arqueología*. 1997.
52. VALENZUELA RUBIO, M. (Coordinador): *Los turismos de interior. El retorno a la tradición viajera*. 1997.
53. CUESTA ABAD, J. M.: *Las formas de Sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*. 1997.
54. CANTO DE GREGORIO, A. M.: *Epigrafía Romana de la Beturia Céltica (E.R.B.C.)*. 1997.
55. GÓMEZ CABIA, F.: *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijail Bajtin*. 1997.
56. AA.VV.: *Ciencia, técnica y cultura. Homenaje a la figura y la obra de Carlos París*. 1998.
57. SERRADILLA CASTAÑO, A. M.: *El régimen de kis verbos de entendimiento y lengua en español medieval*. 1998.
58. MARTÍN GARCÍA, J.: *La Morfología Léxico-Conceptual: las palabras derivadas con RE-*.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

59. DE LA FUENTE GARCÍA, V., y ORTÚÑEZ RUBIO, E.: *Biosistemática de la sección FESTUCA del género FESTUCA L. (Poaceae) en la Península Ibérica.* 1998.
60. MORALEJA JUÁREZ, A.: *Bastasar Gracián: forma política y contenido ético.* 1999.
61. COLUBI LÓPEZ, M.: *Boskovic y la visión mecánica de la naturaleza (1740-1785).* 1999.
62. C. PIÑERO GIL, E., y SOMACARRERA ÍÑIGO, P. (Eds.): *Visions of Canada approaching the millennium.* 1999.
63. GRANADOS MARTÍNEZ, I. y TORO VELASCO, M. (Eds): *Conservación de los lagos y Humedales de Alta Montaña de la Península Ibérica.* 2000

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Colección Bolsillo

1. REMIRO BROTONS, Antonio (ed.): *La amenaza de guerra nuclear.* 1985.
2. DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA LATINA: *Textos latinos anotados.* 1984.
3. FERNÁNDEZ GARCÍA, Felipe: *El clima de la meseta meridional. Tipos de tiempo.* 1985.
4. HERRÁEZ, Isabel; LÓPEZ, Jerónimo; RUBIO, Luisa, y FERNÁNDEZ, María Eladia (ed.): *Residuos urbanos y medio ambiente.* 1989.
5. VAUGHAN, Charles Richard: *Viaje por España en 1808.* Introducción, traducción y notas de Manuel Rodríguez Alonso. 1987.
6. DUCE, María Rosario (ed.): *Menores. La experiencia española y sus alternativas.* 1987.
7. MAS HERNÁNDEZ, Rafael; GÓMEZ MENDOZA, Josefina; LUNA RODRIGO, Gloria; MOLLA RUÍZ-GÓMEZ, Manuel, y SÁEZ POMBO, Ester: *Ghetos universitarios. El campus de la Universidad Autónoma de Madrid.* 1987.
8. FEO PARRONDO, Francisco: *Propiedad, usos del suelo y diversificación económica en el suroeste madrileño.* 1987.
9. ARISTOFANES: *La asamblea de las mujeres. Lisístrata. Las tesmoforiantes.* Edición de Luis M. Macía Aparicio y Jesús de la Villa Polo. 1987.
10. FIDALGO HIJANO, *Concepción: La transformación humana del paisaje en la Serranía de Atienza.* 1987.
11. PAJARÓN SOTOMAYOR, Rocío: *La educación física de la mujer en España. Perspectiva de la segunda mitad del siglo XIX.* 1987.
12. RODRÍGUEZ BLANCO, María Eugenia; CRESPO GÜEMES, Emilio; LEDESMA PASCAL, Amanda; MACIÁ APARICIO, Luis M.; MAQUIERIA RODRÍGUEZ, Helena; STRIANO CORROCHANO, Araceli, y VILLA POLO, Jesús de la: *Alcibíades. Antología de textos con notas y comentarios.* 1988.
13. JAQUE RECHEA, Francisco; RUEDA SERÓN, Antonio, y SÁNCHEZ LÓPEZ, Carlos: *Un análisis de las relaciones Universidad-Empresa: realidades y posibilidades.* 1987.
14. BALSA, Jesús; SANTIAGO, José María y NARANJO, José María (ed.): *Estudios de Etología. Primeras Jornadas de Etología de la Universidad Autónoma de Madrid.* 1988.
15. URRUTIA NÚÑEZ, Angel: *Arquitectura doméstica moderna en Madrid.* 1988.
16. BROENS, Nicolás: *Monarquía y capital mercantil: Felipe IV y las redes comerciales portuguesas (1627-1635).* 1989.
17. MARRAUD GONZÁLEZ, Humberto: *Teoría de Modelos Elemental.* 1990.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

18. ALONSO TAPIA, Jesús: *Motivar en la adolescencia: Teoría, evaluación e intervención.* 1992.
19. MARTÍNEZ MILLÁN, José (ed.): *Instituciones y elites de poder en la Monarquía Hispana durante el siglo XVI.* 1992.
20. ORDÓÑEZ GALLEGO, A.: *Lenguaje médico. Estudio sincrónico de una jerga.* 1992.
21. PARADELA ALONSO, Nieves: *El otro laberinto español. Viajeros árabes a Eapaña entre el siglo xvii y 1936.* 1993
22. MARTÍN ROJO, Luisa; GÓMEZ ESTEBAN, Concepción; ARRANZ LOZANO, Fátima y GABILANDO PUJOL, Angel (eds.): *Hablar y dejar hablar (Sobre racismo y xenofobia).* 1994.
23. BAYÓN CERDÁN, Julio: *Conocimiento y Poder.* 1995.
24. GÓMEZ MENDOZA, Josefina; LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio; MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo; ORTEGA CANTERO, Nicolás; QUIRÓS LINARES, Francisco: *Geógrafos y naturalistas en la España contemporánea: Estudios de historia de la ciencia natural y geográfica.* 1995.
25. ROMERALES, Enrique: *El problema del mal.* 1995.
26. YRAOLA, Aitor (Comp.): *Historia contemporánea de España y cine.* 1997.
27. DE LA TORRE, Isabel (Coord.): *El sentido de la vida.* 1997.
28. VV.AA.: *Lejos de los cipreses y otros cuentos* (VII Concurso de Cuentos de la UAM). 1999.
29. BENITO DE LUCAS, J.: *Vida y poesía en José Hierro.* 1999.
30. V.V.A.A.: *Ultima compasión y otros cuentos.* 2000
31. IGLESIAS VELASCO, Alfonso.: *El proceso de paz en palestina.*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Documentos de Trabajo

1. GOSÁLVEZ,J., y GARCÍA DE LA VEGA, C.: *Seminarios de Citogenética.* 1995.
2. FERNÁNDEZ-PIQUERAS, J., y TALAVERA, A.: *Avances en Genética Molecular Humana.* 1995.
3. GRACIANI PÉREZ-R., A.; RODRÍGUEZ ARTALEJO, F.; BANEGAS BANEGAS, J. R.; HERNÁNDEZ VECINO, R., y DEL REY CALERO, J.: *Consumo de alimentos en España en el período 1940-1988. Una estimación a partir de balance alimentario.* 1996.
4. MATEOS SANZ, M.ª del M.: *Mente y computación.*1995.
5. FROUFE, M.: *El inconsciente cognitivo. Datos, teorías y aplicaciones.*1996.
6. TAKAGI, K.: *Manual de lengua japonesa.* 1996.
7. ALONSO, E.: *Curso de Teoría de la Computación.* 1996.
8. GARCÍA DE LA CRUZ, J. M., y MARTÍN URBANO, P.: *La eficacia espacial del transporte terrestre español. Datos, teorías y aplicaciones.* 1996.
9. LIRAS, A.: *Cuestiones prácticas de enzimología.* 1996.
10. GONZÁLEZ CASADO, J. M.: *Manual de Geología.* 1996.
11. ROLLINSON, P.: *An Introduction to Academic Writing. Writing Essays in English.* 1996.
12. MARTÍN URIZ, A., y WHITTAKER, R.: *Meanings in Texts. Reading Strategies for University Students.* 1996.
13. LARA, F.; GARCÍA-VILLARACO, A.; ILUSTRAC. GALICIA, D.: *Manual de prácticas de botánica. Laboratorio de Biología Ciencias Ambientales.* 1997.
14. DE JUAN FERNÁNDEZ, A.: *Los valores atípicos en econometría. 1 el modelo lineal general.*1997.
15. FACULTAD DE DERECHO: *Programa Practicum Iuris.* 1999.
16. JIMÉNEZ ZAMUDIO, R.: *Inscripciones sumerias de las estatuas de Gudea de Lagash. Texto transliterado y cuneiforme con notas, léxico y signario.* 1997.
17. FACULTAD DE DERECHO: *Derecho Civil I. Casos prácticos.* 1997.
18. ROMERALES, E.: *Concepciones de lo divino. Introducción al Teología Filosófica.* 1997.
19. MAQUIEIRA D'ANGELO, V.: *Revisiones y críticas feministas desde la Antropología Social. Las contradicciones de Edward Westermarck: un reformador de la sexualidad.* 1997.
20. VALIENTE FERNÁNDEZ, C.: *Políticas públicas de género en perspectiva comparada: La mujer trabajadora en Italia y España (1990-1996).* 1997.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

21. FOLGUERA, P.: *Historia de la unidad europea.* 1997.
22. GONZÁLEZ VELASCO, J.: *Electrocatálisis. Su relevancia en la resolución de problemas energéticos y medioambientales.* 1997.
23. PÉREZ CANTÓ, M.ª P., y MÓ ROMERO, E.: *De Reinos a Repúblicas. Una aproximación a la historia de la América hispana.* 1997.
24. DE JUAN FERNÁNDEZ, A.: *Los valores atípicos en econometría. 2. Modelos univariantes de series temporales.* 1997.
25. GARCÍA-BARROS, E. (Coord.): *Prácticas de Zoología General.* 1997.
26. FACULTAD DE DERECHO: *Derecho Civil.II. Casos prácticos.* 1997.
27. OCEJA FERNÁNDEZ, Luis V., y BERENGUER SANTIAGO, J.: *Cuaderno de prácticas de psicología social.* 1998.
28. MARRAUD, H.: *Introducción a la Teoría de los Sistemas Deductivos.* 1998.
29. FERNÁNDEZ RICO, J., y GARCÍA DE LA VEGA, J. M. (Eds.): *Temas actuales de Química Cuántica.* 1998.
30. FACULTAD DE DERECHO: *Derecho civil III. Casos prácticos.* 1998.
31. MORENO CABRERA, J. C.: *Materiales para un curso de sintaxis general.* 1998.
32. PARADELA ALONSO, N.: *Manual de sintaxis Árabe.* 1998.
33. SEGURA CABRAL, J. M.: *Manual de ecografía digestiva.* 1998.
34. FACULTAD DE DERECHO: *Derecho Civil IV. Casos prácticos.* 1998.
35. HUERTAS MARTÍNEZ, J. A.; RODRÍGUEZ MONEO, M.ª, y SOTILLO MÉNDEZ, M.ª: *Prácticas de Motivación y Emoción.* 1999.
36. GONZÁLEZ-CONDE LLOPIS., C: *Fuentes de información estadística.* 1999.
37. CALVO, J.A.: *Fundamentos de navegación aérea.* 2000.
38. GONZÁLEZ-CONDE LLOPIS., C: *Estadística aplicada con Excel 97.* 2000.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Estudios sobre la Edad de Oro

—EDAD DE ORO I	(Actas del Primer Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1981
—EDAD DE ORO II	(Actas del Segundo Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1982
—EDAD DE ORO III	(Actas del Tercer Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1983
—EDAD DE ORO IV	(Actas del Cuarto Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1984.
—EDAD DE ORO V	(Actas del Quinto Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1985.
—EDAD DE ORO VI	(Actas del Sexto Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1986.
—EDAD DE ORO VII	(Actas del Séptimo Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1987.
—EDAD DE ORO VIII	(Actas del Octavo Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1988.
—EDAD DE ORO IX	(Actas del Noveno Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1989.
—EDAD DE ORO X	(Actas del Décimo Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1990.
—EDAD DE ORO XI	(Actas del Undécimo Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1991.
—EDAD DE ORO XII	(Actas del Duodécimo Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1992.
—EDAD DE ORO XIII	(Actas del Duodécimo Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1993.
—EDAD DE ORO XIV	(Actas del Decimocuarto Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1994.
—EDAD DE ORO XV	(Actas del Decimoquinto Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1995.
—EDAD DE ORO XVI	(Actas del Decimosexto Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1996.
—EDAD DE ORO XVII	(Actas del Decimoséptimo Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1997.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

—EDAD DE ORO XVIII (Actas del Decimooctávo Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1998.
—EDAD DE ORO XIX (Actas del Decimonoveno Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro), 1999.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Publicaciones del Instituto de Estudios de la Mujer

1. CONNELLY, Joan; CARO BAROJA, Julio, y OTROS: *La mujer en el mundo contemporáneo.* (Edición y prólogo de María Angeles Durán.). 1981.
2. FOLGUERA, Pilar (ed.): *Nuevas perspectivas sobre la mujer.* Tomo I. (Actas de las Primeras Jornadas de investigación interdisciplinaria.). 1982.
3. GALLEGO, María Teresa (ed.): *Nuevas Perspectivas sobre la mujer.* Tomo II. (Actas de las Primeras Jornadas de investigación interdisciplinaria.). 1982.
4. SEGURA, Cristina (ed.): *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico.* (Actas de las Terceras Jornadas de investigación interdisciplinaria.). 1990.
5. FOLGUERA, Pilar (ed.): *La mujer en la Historia de España (siglos XVI-XX).*(Actas de las Terceras Jornadas de investigación interdisciplinaria.). 1990.
6. PEÑA, Carmen (ed.): *La imagen de la mujer en el arte español.* (Actas de las Terceras Jornadas de investigación interdisciplinaria.). 1990.
7. SEGURA, Cristina (ed.): *Las mujeres en las ciudades medievales.* (Actas de las Terceras Jornadas de investigación interdisciplinaria.). 1990.
8. GARCÍA BALLESTEROS, Aurora (ed.): *El uso del espacio en la vida cotidiana.* (Actas de las Cuartas Jornadas de investigación interdisciplinaria.). 1986.
9. GARCÍA-NIETO, María del Carmen (ed.): *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI-XX.* (Actas de las Cuartas Jornadas de investigación interdisciplinaria.). 1986.
10. GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa (ed.): *La mujer en el mundo antiguo.* (Actas de las Quintas Jornadas de investigación interdisciplinaria.). 1986.
11. DURÁN, María Angeles (ed.): *Literatura y vida cotidiana.* (Actas de las Cuartas Jornadas de investigación interdisciplinaria.). 1986.
12. MATILLA, María Jesús, y ORTEGA, Margarita (ed.): *El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX.* (Actas de las Sextas Jornadas de investigación interdisciplinaria.). 1987.
13. VIGUERA, María Jesús (ed.): *La mujer en Al-Andalus.* (Actas de las Quintas Jornadas de investigación interdisciplinaria.). 1989.
14. AMOROS, Celia; FERNÁNDEZ VILLANUEVA, Concepción; RODRÍGUEZ LECEA, Teresa; SÁNCHEZ, Cristina, y VARA, María Jesús (ed.): *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental.* Tomo I: *Filosofía Política, Economía, Teología y Psicología.* (Actas de las Séptimas Jornadas de investigación interdisciplinaria). 1989.
15. GÓMEZ FERRER, Guadalupe; MAQUIEIRIA, Virginia, y ORTEGA LÓPEZ, Margarita (ed.): *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental.* Tomo II: *Histo-*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

ria y Antropología. (Actas de las Séptimas Jornadas de investigación interdisciplinaria). 1989.

16. V.V.A.A.: *Los estudios de la mujer: de la investigación a la docencia.* 1992.
17. IX JORNADAS DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIA SOBRE LA MUJER. *La mujer latinoamericana ante el reto del siglo XXI.* 1993.
18. III SEMINARIO INTERNACIONAL. OCTUBRE 1993: *Mujeres y poder.* 1994.
19. X JORNADAS DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIA SOBRE LA MUJER. *Las mujeres en la opinión pública.* 1995.
20. ORTEGA LÓPEZ, Margarita (dir.); MATILLA, M.ª Jesús; FRAX, Esperanza; FOLGUERA, Pilar; VARA, M.ª Jesús; MAQUIEIRA, Virginia: *Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social.* 1995.
21. BELTRÁN, Elena, y SÁNCHEZ, Cristina (Eds.): *Las ciudadanas y lo político.* 1996.
22. MAQUIEIRA, V., y VARA, M.ª J. (Editoras): *Género, clase y etnia en los nuevos procesos de globallización.* 1997.
23. ORTEGA, M.; SÁNCHEZ, C.; VALIENTE, C. (Eds.): *Género y ciudadanía. Revisiones desde el ámbito privado.* 1999.
24. PÉREZ CANTÓ, P. y POSTIGO CASTELLANOS, E. (Eds.): *Autoras y protagonistas.* 2000
25. FERNÁNDEZ MONTRAVETA, C; MONREAL REQUENA, P; MORENO HERNÁNDEZ, A. y SOTO RODRÍGUEZ, P.: *Las representaciones de la maternidad.*

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Cuadernos del I.C.E.

1. BRINCONES CALVO, Isabel (comp.): *Lecciones para la formación inicial del Profesorado*. 1990.
2. BOSQUE, J., y MORENO, A.: DEMOS. *Un programa para la enseñanza y el estudio con ordenador del crecimiento de la población.* 1992.
3. ARROYO ILERA, Fernando (ed.): *Lecturas sobre medio ambiente. Algunas aplicaciones educativas.* 1992.
4. GRUPO LOGO: *Hoja de cálculo en la enseñanza de las matemáticas en secundaria.* 1992.
5. ALONSO TAPIA, Jesús: *¿Qué es lo mejor para motivar a mis alumnos? Análisis de lo que los profesores saben, creen y hacen al respecto*. 1992.
6. GARCÍA SOLÉ, J. y JAQUE RECHEA, F. (Comps.): *Temas actuales de la física*. 1992.
7. MALDONADO, A., SEBASTIÁN, E. y P. SOTO: *Retraso en lectura: evaluación y tratamiento educativo*. 1992.
8. GARCÍA RUANO, J. L.: (Comp.): *Curso de actualización en química: aspectos relevantes de la química actual.* 1993.
9. TAIBO, Carlos: *Los cambios en el este: una guía introductoria.* 1994.
10. CARRIEDO LÓPEZ, N., y ALONSO TAPIA, J.: *¿Cómo enseñar a comprender un texto?* 1994.
11. ÁLVAREZ, J. B., y POLO, A. (comps.): *Contribución a la educación ambiental: el tratamiento de los residuos urbanos*. 1994.
12. RODRÍGUEZ MONEO, M. (comp.): *El papel de la psicología del aprendizaje en la formación inicial del profesorado.* 1995.
13. BRINCONES, Isabel: *La construcción del conocimiento. Aplicaciones para la enseñanza de la física*. 1995.
14. MELCÓN BELTRÁN, J. (prólogo H. Capel): *Renovación de la enseñanza en la geografía en los orígenes de la España contemporánea*. 1995.
15. RUBIO SÁEZ, Nicolás: *Los bosques españoles. Introducción al estudio de la vegetación.* 1996.
16. LEÓN GASCÓN, J. A.; MARTÍN GINARD, Á., y PÉREZ SAN JOSÉ, O. (Comp.): *La comprensión de la prensa en contextos educativos.* 1996.
17. PERALTA, F. J.: *Una incursión en los números irracionales y algunas ideas para obtener aproximaciones de los mismos.* 1996.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

18 ASENSIO, M.; POL, E., y SÁNCHEZ, E.: *El aprendizaje del conocimiento artístico.* 1998.

19. TELLO RIPA, B.: *El malestar ambiental de la ciudad.* 1998.

20. GARCÍA AZCÁRATE, A.: *Pasatiempos y juegos en clase de matemáticas.* 1999.

21. SÁENZ CASTRO, C.: *Materiales para la enseñanza de la teoría de probabilidades.* 1999.

22. VARELA NIETO, M. P.; MANRIQUE DEL CAMPO, M. J.; PÉREZ DE LANDAZÁBAL, M. C. Y FAVIERES MARTÍNEZ, A.: *Un desarrollo curricular de la física centrado en la energía.* 1999.

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones

Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones



ISBN 84-7477-770-4



Fondo editorial de Acceso Libre. UAM Ediciones