

EL TEATRO ÁRABE DEL SIGLO XIX: LO SOCIAL Y LO CULTURAL EN SU FORMACIÓN Y DESARROLLO

Alfredo Crespo Borrallo
Universidad de Sevilla

En el teatro del mundo árabe el estrato literario no ocupa el primer plano -sino más bien ejerce su papel de contenedor-, y le cede la importancia a la repercusión sociocultural que tiene éste dentro de la sociedad -el contenido-. De hecho podemos decir, en términos generales, que es un hecho social tan importante como el pan. La importancia de éste género ha radicado en el papel de educador, de transmisor de la tradición y de las nuevas tendencias importadas de occidente y de conciliador entre los rasgos inherentes a la sociedad árabe y los que éste “nuevo” concepto añade.

Para poder analizar lo social y lo cultural antes debemos remontarnos a como se introdujo el teatro como tal en la sociedad y como evolucionó motivado por las influencias de occidente hasta el punto de conseguir un propio teatro árabe.

ORIGEN, ANTECEDENTES E INFLUENCIAS EN EL TEATRO ÁRABE

El teatro moderno nace en el mundo árabe en la zona sirio-libanesa y en Egipto en un momento en el que éstas gozaban de cierta autonomía política respecto al Imperio Otomano al que oficialmente pertenecían. El género fue introducido en 1847 por Mārūn al-Naqqāš en el Líbano y en 1879 por Ya^cqūb Şannū en Egipto. Inspirados, de manera independiente, por sus viajes a occidente donde observan con admiración la ópera italiana y la comedia francesa.

Muchos críticos consideran el teatro árabe como un género nuevo que surge a partir del contacto del mundo árabe con Occidente en los siglos XVIII y XIX. Otros, mayoritariamente árabes, se cuestionan si existió el teatro en la tradición árabe y responden a ello afirmativamente considerando que el teatro del siglo XIX tiene unos antecedentes que conectan con el teatro popular, el folclore y *Las mil y una noches*. De esta cuestión se desgaja una nueva pregunta en directa relación: después de tantos siglos de contacto entre los árabes y los griegos, en los que se erigen como los directos sucesores de éstos, y después de que los árabes fuesen los que traducen e introducen las grandes obras clásicas de los griegos en Occidente. Después de todo esto ¿cómo no adoptaron el teatro griego ni nos queda constancia de la traducción de alguna de las obras de, por ejemplo, Menandro o Eurípides al árabe, siendo éste el género más prolífico y relevante en la cultura helena?

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 vio 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.¹

Además, en la historia de la literatura árabe clásica podemos observar un gran vacío, a excepción de unas referencias mínimas², en lo que al género dramático se refiere. Esta omisión la intentan explicar los investigadores. Así uno de ellos, Tawfiq al-Hakim, en el prólogo de su obra *Edipo Rey* 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. Muhammad Aziza, otro crítico, a su vez da sus razones, explicando esta ausencia del arte dramático en la cultura árabe, centrándose en un concepto, para él, básico e inherente al drama: el conflicto.——

1 Waleed Saleh, *Siglo y medio de teatro árabe*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2000, pág.

9.

- 2 Referencias hechas por los geógrafos árabes medievales al teatro occidental, al edificio en el que se representaba, como por ejemplo: la mención del teatro de Sagunto (Murviedro) o las referencias de *Ibn Sa'id al-Magribi* en su obra *al-Mugrib fi-Hula al-Magrib*.

Según Aziza, el teatro griego y el teatro en general se basa en el conflicto que puede tomar varias formas: vertical, en el que la libertad humana se enfrenta con la voluntad divina; horizontal, en el que el individuo se enfrenta a las leyes de la comunidad y las condiciones sociales impuestas; dinámico, en el que la inocencia humana se enfrenta con el destino, la historia predestinada y vivida dramáticamente; e 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 explotar para completar su existencia.

Aziza se cuestiona, después de presentar todos estos conflictos, si el hombre musulmán, según su civilización y su religión, puede vivir alguno de estos conflictos para descubrir las posibilidades 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. Por último, tampoco puede descubrir en su interior otra persona con quien luchar³. La falta de conflicto en la vida árabe-musulmana que plantea es bastante cuestionable, porque se contradice con la realidad y con la historia.

También los hay que otorgan al carácter nómada y poco estable de los árabes preislámicos como el punto que no permite el desarrollo del teatro. Otros, como Ahmad Amin, alegan un motivo religioso como la 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. Por último, hay quien piensa que los árabes creían que el talento poético es un don exclusivo de este pueblo, de los árabes y los que hablan su lengua. Un punto que defiende Ibn Rasiq y que tiene que ver con el orgullo cultural o literario que profesan los árabes.

3 Aziza, M., *al-Islam wa-l-masrah*, Mansurat 'Uyun, Casablanca, 1988, págs. 19-20.

Ante toda esta variedad de posturas cabe señalar algunas tradiciones que pueden servir como antecedentes:

- Los romances populares: representaciones como la de Baybars recitados por rapsodas acompañados de instrumento de cuerda.
- La *ta'ziya*: la festividad del Ashura que conmemora el martirio de Husayn. Representación que se considera como una extensión del rito religioso shií.
- La farsa: señalada por viajeros europeos, aunque la más temprana data de 1780.
- El teatro de sombras: se representaba en calles y zocos y de forma ocasional en la corte y en casa privadas y sigue siendo muy popular en el mundo árabe. La acción era representada con las sombras proyectadas sobre una gran pantalla por marionetas de piel coloreada y lisa mantenidas frente a una antorcha, mientras el que la movía introducía a los personajes y los acontecimientos y, con la ayuda de dos o más socios, reproducía el diálogo y las canciones. Aunque ya se conocía en Egipto por el siglo X, los textos más tempranos que nos han llegado son los de Ibn Daniyal del siglo XIII. En ellas se abordan temas relativos a la moral, la historia y la religión, que servían para educar a la audiencia.
- El karaguz: muy famoso en Egipto, es una variedad turca del siglo XV del teatro de sombras. Difiere en que está realizado por títeres y marionetas.

Los investigadores no se ponen de acuerdo al afirmar si estas manifestaciones debieran considerarse como antecedentes del teatro. Lirola concluye: *Si bien podemos ver en estas manifestaciones cierto sentido de teatralidad, no debemos ir más lejos, pues estas primeras tentativas no tuvieron continuidad ni han encontrado camino en el teatro actual. Por ello, no deben considerarse antecedentes del teatro árabe moderno, (...) sino manifestaciones “casi-teatrales”, como las llama P. Martínez Montávez, o “formas embrionarias de drama”, en palabras de M.A. al-Khozai”*⁴.

4 Lirola, D. P., *Aproximación al teatro egipcio moderno*, Universidad de Granada, Granada, 1990, pág. 30.

Los árabes entraron en contacto en el siglo XIX con la civilización occidental y, dentro de ella, con el teatro. Este contacto fue más intenso y fructífero en la zona sirio-libanesa y en Egipto. En éste último lugar habían visto representar el teatro a los expedicionarios de Napoleón (1797-1801), por lo que es comprensible que la primera referencia al teatro europeo en el mundo árabe la haga el historiador egipcio al-Garbatí (1754-1826) en *Maravillas biográficas e históricas*. Comenta como Napoleón alentó la música y el teatro; que en 1800 los franceses acudían a sus propios teatros, organizados por dos miembros de la expedición y que en la *Ezbekiyya* se levantó el escenario de al-Kumidi:

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 días 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 (Saleh, 2000:16).

Allí se siguieron representando obras francesas e italianas incluso tras la partida de los ejércitos napoleónicos. Tres décadas después otros egipcios van a contemplar el teatro en sus estancias en París en el curso de las misiones de estudio enviadas a Francia por Muhammad 'Alí, como es el caso de Rifa'a al-Tahtawi. El imam de la primera misión, lo describe en *Oro puro para describir París*. Primero señala su función didáctica y de ocio:

Entre las sesiones de distracción de los parisinos hay un lugar que llaman “teatro” o “espectáculo”, en el que se representa la imitación de todo lo que ocurre. En realidad, estos juegos o representaciones son cosas serias en ellos se ven todas las acciones buenas y malas, con el elogio de las primeras y la

reprobación de las segundas, hasta el punto que los franceses dicen que el teatro censura y corrige las costumbres humanas. (...) Sobre la cortina, que se baja al final de la obra, está escrita una frase en latín que significa en árabe “Las costumbres pueden mejorarse gracias a la comedia” (Tahtawi, 1991: 145).

Después hace una descripción del edificio en que se representan:

La imagen de este “teatro” es la de una gran casa, con una enorme cúpula, que comprende varios pisos. Cada piso tiene unas habitaciones colocadas alrededor de la cúpula interior. En un lado de la casa hay un amplio estrado al que dan todas esas habitaciones, de forma que todo lo que pasa en él lo ve quien está dentro de la casa, que está dentro de la casa, que está iluminada por magníficas arañas. Bajo ese estrado hay un lugar para los músicos. El estrado conecta con unas galerías donde están los demás aparatos de la obra y las cosas fabricadas que sacan a escena, además de las mujeres y los hombres que están preparados para intervenir. Además conforman ese estrado como lo requiere la obra: por ejemplo, si quieren imitar a sultán en sus diversas acciones, lo disponen en forma de palacio, representan al personaje recitan sus versos, etcétera. Durante la preparación del escenario bajan la cortina para impedir ver a los espectadores. Luego la levantan y comienza la actuación (Tahtawi, 1991: 145-146).

También destaca la gran preparación de los actores, incluidas las mujeres, así como la publicidad que se da a las obras y las cuestiones que se tratan en ellas:

Las mujeres y los hombres que intervienen se parecen a las cantoras en Egipto. En la ciudad de Paris, los actores y las actrices son personas de mucho

merito y

elocuencia y, a veces, autores de muchas obras literarias y poesías. Te asombrarías muchísimo si escucharas los versos que el actor se sabe de memoria, las ambigüedades que aparecen en la obra y las censuras y los reprochas con que se responde. Y una de las maravillas es que, al actuar, plantean problemas científicos extraordinarios y cuestiones arduas en las que profundizan durante la obra de tal modo que se les tomaría por sabios. Incluso los niños pequeños que actúan citan grandes argumentos tomados de las ciencias naturales. (...) En resumen, el teatro para ellos es como una escuela pública donde instruyen al sabio y al ignorante (Tahtawi, 1991:146).

Concluye el relato con su asombro ante la ópera parisina, arte que años más tarde impactaría a Mārūn al-Naqqāš, llevándole a introducirla en el mundo árabe:

El más grandioso de los “espectáculos”, en la ciudad de París, es el que llaman “Ópera”, donde están los mejores músicos y maestros de danza y se ejecuta el canto con instrumentos de música y la danza con gestos, análogos a los de los mudos, que muestran cosas asombrosas. Entre esos “teatros” hay uno llamado “Ópera Cómica”, en que se cantan versos, y hay otro, “Teatro Italiano”, donde están los mejores músicos y se cantan versos en lengua italiana (Tahtawi, 1991: 146-147).

Estas influencias francesas e italianas no son suficientes para que se inicie el teatro en el mundo árabe. Para ello habrá que esperar hasta la llegada de *Mārūn al-Naqqāš*, el padre del drama árabe.

LO SOCIAL Y LO CULTURAL EN EL TEATRO ÁRABE

Durante el siglo XIX se produce en el mundo árabe la *Nahda* -el renacimiento cultural-. Fue un movimiento cultural, social, político e ideológico que supuso una modernización en la cultura y en la política de los países árabes, lo que introdujo a la literatura árabe en una nueva etapa. La aparición de la prensa contribuyó a la dinamización de todo el proceso, gracias a la introducción de aspectos occidentales en la sociedad árabe. Como por ejemplo, el teatro. Esta revolución intelectual hace que las diferentes manifestaciones artísticas estén inundadas con el nuevo sentimiento socio-político y cultural que segregan todas esas amalgamas entre tradición y modernidad arabo-occidental.

Como hemos visto el teatro nace como tal, al encuentro con Occidente, como efecto del colonialismo y motivado por una nueva clase social adinerada que se ha educado en Europa. En 1860 los teatros europeos abren sus puertas en Oriente, así, por ejemplo, *Alfieri* y *Rosini* en Alejandría y el de la *Comedia* y la *Ópera* en El Cairo⁵.

La literatura neoárabe debe a la prensa y a los universitarios la armonización del pensamiento, la cultura y el espíritu nacional, así como la incorporación a la literatura de tres géneros: el ensayo, la narrativa y el teatro, este último el de mayor representatividad y dimensión social, porque es el que más se refleja en la sociedad. Al principio las representaciones eran adaptaciones de obras extranjeras traducidas al árabe literario y hasta la llegada de al-Hakim o los hermanos Taymur no puede considerarse la existencia de un teatro propiamente árabe que empezó a tener sus primeros autores en los directores de las compañías teatrales, defensores de un nacionalismo a ultranza contra el colonialismo.

Durante la segunda mitad del siglo XIX la literatura árabe experimenta un primer desarrollo

⁵ Gómez Renau, M., Renacimiento cultural en los países árabes: nacimiento del teatro, Castilla: Estudios de literatura, nº 28-29, 2003-2004, págs. 87-110

pero moviéndose por cauces totalmente tradicionales. El desarrollo cultural durante estos años es notable y se debe, en cierto modo, a la naciente prensa que colabora positivamente en la labor literaria por medio de sus órganos de difusión. Los autores de esta época escribieron obras de poco peso y lo único que intentaban era abrirse camino ya que los ortodoxos musulmanes consideraban que el teatro iba en contra del Islam. El primer problema que se les planteó fue la polémica suscitada sobre qué lengua debía utilizarse: la lengua literal o clásica, o la dialectal o coloquial, o sea entre la lengua escrita o hablada. Los defensores de la expresión coloquial afirmaban que siendo el teatro un espectáculo de masas debía ir dirigido a todo el pueblo y, éste, sólo es capaz de comprender la lengua vulgar. Pero aquí también radicaba otro problema: la lengua dialectal es diferente de una región a otra en todo país árabe. Ante tales dificultades los dramaturgos y directores de compañías no se pusieron de acuerdo sobre cuál utilizar y el hecho es que, desde el siglo XIX, viene existiendo este problema, por lo que unos autores escriben en lengua culta y otros en dialectal lo que provoca la ira de los críticos más conservadores que ven, en la primera, el legado lingüístico que proviene de los primeros siglos del Islam, mientras que en la segunda postulan que ésta carece de ser literatura.

A finales del siglo XIX la escena teatral la dominaban Molière, Shakespeare, o Corneille, no existía aún un teatro propiamente árabe como nos lo demuestran autores como Iskandar Farah, Salama Hiyazi y Utman Yalal que escribieron sus obras en francés adaptando las obras de estos autores franceses a la lengua dialectal. Antes de la primera guerra mundial sólo en Egipto existía un teatro árabe de algún valor que luchaba contra las dificultades políticas, sociales, culturales, lingüísticas, económicas y religiosas. En 1914 se creó, en Egipto, la Sociedad de Defensores de la Representación que pretendía promover el interés de un teatro nacional. A partir de los años veinte, con la aparición de una clase social nueva paralela con el nacionalismo, el teatro alcanza un mayor auge y va ganando terreno y defendiendo su independencia. Se produce un boom con autores decididos a trabajar por el teatro, creando nuevas compañías comerciales que rivalizan entre sí. Se

crea un buen número de periódicos teatrales y el gobierno comienza a apoyar el arte dramático.

Esto denota un crecimiento exponencial del interés en el drama por parte de la sociedad que utilizando el teatro luchan por sus intereses socio-políticos.

En 1930 el joven actor Zaki Tulayman (1892-1982) creó el Instituto Estatal de Arte Dramático que se cerró un año después por orden gubernamental, alegando que era un peligro moral para el Islam porque en sus aulas se mezclaban alumnos de ambos sexos. Ello suscita una gran controversia que logra llenar las columnas de los periódicos. En 1944 Tulaymat consiguió que se abriera nuevamente el Instituto que hoy está integrado en la Academia de Artes. En 1939 Bisr Faris hace un llamamiento para la creación de un teatro autóctono e independiente. Se produce al mismo tiempo una novedad importante en la historia del teatro: la separación del género lírico y del dramático que hasta entonces habían caminado juntos. Con ello se multiplican una diversidad de subgéneros: comedia, drama histórico, teatro simbolista y el melodrama, donde destaca Yury Abyad (1880-1959). En el periodo que va entre la revolución de 1952 y la derrota con Israel en 1967 el teatro experimenta un mayor auge. Se desarrolla un teatro de evidente contenido social, realista. Surgen nuevos dramaturgos que se inspiran en el sentimiento nacionalista manteniendo, al mismo tiempo, una actitud crítica hacia ciertos sectores de la sociedad. La actividad literaria, como dice el profesor Martínez Montávez¹, debe explicarse a través del trinomio política/sociedad/literatura.

La historia y la tradición, en sí el legado cultural arabo-islámico, son las principales fuentes del teatro árabe. Con lo que lo coloca en directa relación con las características socioculturales del pueblo. Los dramaturgos utilizaron su patrimonio 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 la colonización, la traición de sus presidentes y

¹⁶ Martínez Montávez, P., *Introducción a la literatura árabe moderna*, Editorial Cantarabia, Madrid, 1985, pág. 23.

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* ⁶.

Los diferentes autores descubrieron en los libros de historia que es el pueblo quien construye la historia, o mejor dicho, él es la misma historia al margen de sus circunstancias, sus reyes, sus dirigentes, etcétera. 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 desdeñados 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.

El teatro, como un género literario nuevo en la literatura árabe, ha recurrido, desde sus comienzos a *al-turath* (la tradición) buscando temas peculiares y formas especiales 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; y el tercero, el teatro moderno con las distintas tendencias. Bajo estos pilares se fundamenta y da lugar el teatro propiamente árabe.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADAWI, M. M., *Modern Arabic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

GÓMEZ RENAÚ, M., “Renacimiento en los países árabes: Nacimiento del teatro”, *Castilla*, Universidad de Valladolid, 2003-2004.

⁷ Waleed Saleh, *Siglo y medio de teatro árabe*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2000, pág. 24.

- LIROLA, D. P., *Aproximación al teatro egipcio moderno*, Universidad de Granada, Granada, 1990.
- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, P., *Introducción a la literatura árabe moderna*, Editorial Cantarabia, Madrid, 1985.
- WALEED, *Siglo y medio de teatro árabe*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2000.