

MĀRŪN AL-NAQQĀŠ (1817-1855) Y EL NACIMIENTO DEL TEATRO ÁRABE MODERNO

Clara M^a THOMAS DE ANTONIO
Universidad de Sevilla

Resumen: Tras exponer los posibles antecedentes del género teatral en el mundo árabe, las razones de su tardía aparición y las primeras referencias árabes al teatro europeo, este trabajo se centra en el análisis de la vida y obra del libanés Mārūn al-Naqqāš, considerado el introductor del teatro moderno en el mundo árabe y cuya labor pionera será continuada por sus seguidores en el Líbano y Siria, y más tarde en Egipto.

Palabras clave: Mārūn al-Naqqāš, Teatro árabe moderno, Teatro en Siria y Líbano, Literatura árabe moderna, Molière.

Abstract: After exposing the possible antecedents of the dramatic genre in the Arabic world, the reasons of its late arrival and the first Arabic references to the European theatre, this paper deals with the analyse of the life and work of the Lebanese Mārūn al-Naqqāš, estimated as the introducer of modern theatre into the Arabic world and whose pioneer task will be continued by his followers in Lebanon and Syria and later in Egypt.

Keywords: Mārūn al-Naqqāš, Modern Arabic Theatre, Theatre in Syria and Lebanon, Modern Arabic Literature, Molière.

El teatro moderno nace en el mundo árabe en la zona siro-libanesa y en Egipto en momentos en que éstas gozaban de cierta autonomía respecto al Imperio Otomano al que oficialmente pertenecían. El género fue introducido en 1847 por Mārūn al-Naqqāš en el Líbano y en 1870 por Ya'qūb Ṣannū' en Egipto, donde alcanzará su madurez décadas más tarde. Ambos se habían inspirado, aunque de forma independiente, en el ejemplo de la ópera contemplada en Italia y estuvieron influidos por el drama europeo, en especial por la comedia francesa.

En este trabajo, tras señalar los posibles antecedentes del teatro árabe moderno así como las razones de su tardía llegada al mundo árabe y las primeras referencias árabes al teatro europeo, nos vamos a centrar en la figura de su introductor, el maronita libanés Mārūn al-Naqqāš, dejando para un trabajo posterior el estudio de sus seguidores y de su inicial desarrollo en Egipto.

1. POSIBLES ANTECEDENTES DEL TEATRO ÁRABE
MODERNO E INFLUENCIAS EN SU DESARROLLO

Muchos críticos consideran el teatro árabe como un género nuevo que surge a partir del contacto del mundo árabe con Occidente a finales del siglo XVIII y en especial en el siglo XIX, mientras que otro grupo, mayoritariamente árabe, considera que su teatro moderno tiene unos antecedentes que conectan con el teatro popular, el folclore y *Las mil y una noches*.

1.1 Algunas tradiciones dramáticas en el mundo árabe

Ante esa variedad de posturas¹, conviene revisar someramente algunos de esos posibles antecedentes.

— Los romances populares: son tipos árabes de representación dramática, algunos incluso procedentes del Islam medieval, como *Abū Zayd al-Hilālī* y *Baybars*, recitados por rapsodas acompañados por instrumentos de cuerda. Según Badawi (1987: 1), determinaron de alguna manera el modo en que se va a concebir y desarrollar la forma importada del teatro, y continuaron existiendo uno al lado del otro por algún tiempo.

— La *ta'ziya*: es el ciclo anual del Drama de Pasión que conmemora la masacre de al-Ḥusayn, hijo del cuarto Califa 'Alī, y su familia por los omeyas en la batalla de Karbalā' (680). Era representado por los musulmanes ši'íes casi siempre en persa, aunque a veces se ha hecho en turco y árabe. Por su forma no desarrollada y por su tema estrictamente limitado, la *ta'ziya* debería considerarse más como una extensión del ritual religioso que como un drama; pero, según Lirola (1990: 24-25), hay quien la considera el único drama indígena del mundo islámico, pues en él están presentes algunos de los elementos del drama.

— La farsa: señalada por viajeros europeos, como C. Niebuhr, G. Belzoni o E. W. Lane², es un tipo menos solemne de representación dramática popular, y la más temprana data de 1780.

— La *maqāma*: es otra forma de literatura popular en que existen elementos del drama. Lirola (1990: 26) señala que se compone de breves y divertidas anécdotas novelescas, que suelen presentarse en forma de conversación en que aparecen

¹ Sobre esa diversidad de opiniones y los posibles antecedentes del teatro árabe moderno, pueden consultarse Landau (1965: 15-50), Badawi (1987: 1-4; 1988: 7-30) o Lirola (1990: 21-28).

² Lane hizo un relato detallado de una farsa representada por actores ante el gobernante de Egipto en la circuncisión de uno de sus hijos, y la califica como “baja y ridícula”, sin darse cuenta al parecer, según Badawi (1987: 2), de que tales farsas pertenecían en realidad a la más antigua tradición del entretenimiento dramático, un tipo primitivo de *commedia dell'arte* que incluía, junto al mimo y la farsa, espectáculos de marionetas de la variedad de Punch y Judy (*qarāqūz*) y el “teatro de sombras”.

diversos personajes y situaciones relativas a los bajos fondos sociales, destacando el héroe, un pícaro que vive de su talento y elocuencia.

— El “teatro de sombras” (*jayāl al-zill*): se representaba en calles y zocos y de forma ocasional en la corte y en casas privadas, y sigue siendo muy popular en el mundo árabe³. Según Badawi (1987: 2), 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 las movía introducía los personajes y los acontecimientos y, con la ayuda de dos o más socios, reproducía el diálogo y las canciones. Lirola (1990: 26) señala que el tema, bastante simple, solía basarse en desventuras y malentendidos con los que se intentaba ridiculizar a la alta sociedad y denunciar la explotación de los pobres. Los personajes fijos eran Hacivad, representando al pequeño-burgués culto, y Karāgōz, el pícaro.

Aunque ya se conocía en Egipto hacia el siglo X, los textos más tempranos que nos han llegado son los tres escritos por Šams al-Dīn Muḥammad Ibn Dāniyāl (1248-1311). Como señala Lirola (1990: 26-27), este oculista egipcio, nacido en Mosul, entró en contacto con representantes de farsas, llegando a destacar entre todos ellos; y fue autor de tres obras que tuvieron gran aceptación: *El espectro de la imaginación en el conocimiento del teatro de sombras* (*Ṭayf al-jayāl fi maʿrifat jayāl al-zill*), *Maravilloso y extraño* (*ʿAyīb wa-garīb*) y *El azotado por el amor y el extraviado que inspira compasión* (*Al-mutayyam wa-l-dāʿi al-yutayyim*). En ellas se abordan temas relativos a la moral, la historia y la religión, que servían para educar a la audiencia; y, aunque son obras de estructura diferente, tienen en común las canciones, la música y la danza, estar escritas mezclando versos y prosa⁴ y que sus personajes pertenecen a los bajos fondos, viviendo de su talento y elocuencia, lo que las acerca a la *maqāma* y, según Badawi (1987: 2), pueden derivar de ella.

— El *karāgūz* “ojos negros”: muy popular en Egipto —*arāgōz*—, es una variedad turca del teatro de sombras conocido en el mundo islámico desde el siglo XV. Según Lirola (1990: 28), difiere de él en que es un teatro de títeres o marionetas que se realizaba en las calles sobre un estrecho cajón que hacía de escenario, donde los muñecos o guiñoles —manejados por una sola persona— comenzaban haciéndose elogios y terminaban a palos.

³ Sobre el teatro de sombras en Egipto, Siria y el Magreb cfr. Landau (1965: 28-52) o Badawi (1987: 3-4; 1988: 14-24). Lirola (1990: 26, 27-28) añade que este arte se practicaba en Egipto desde finales del siglo X, así como en la Siria histórica y en el Magreb, aunque las muestras que nos han llegado son posteriores a las egipcias. Por otro lado, el teatro de sombras ha tenido continuidad hasta la actualidad en Egipto y el mundo árabe, aunque a veces era prohibido por algún gobernante al considerarlo muy politizado.

⁴ Estos rasgos van a caracterizar las obras de Mārūn al-Naqqāš, como se verá en el apartado 3.2.

— Las marionetas (*‘arā’is*): llamadas “teatros de muñecos sin sombra” (*masrah al-‘arā’is bi-lā zill*), siguen siendo un arte muy vigente en la actualidad. Esos muñecos, que sobresalían del telón, eran movidos por una mano desde arriba, y entablaban un diálogo en que se describían modos de comportamiento humano, como explica Lirola (1990: 29).

— La “caja del mundo” (*şunduq al-dunyā*): Lirola (1990: 24-25) la describe como una gran caja que llevaban a la espalda los contadores de historias itinerantes, que se ponían en las esquinas de las calles e invitaban a los niños a participar, mediante el pago de una moneda, mirando a través de una fila de agujeros una sucesión de toscos dibujos coloreados en un rollo que ilustraba los hechos de algún héroe folklórico y que el narrador comentaba.

Vistas algunas de estas manifestaciones, llamadas “teatrales”, la pregunta es si constituyen precedentes del teatro árabe moderno. Tras analizar las diversas posiciones de los investigadores, Lirola (1990: 30) 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 ser consideradas 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”. Sin embargo, añade: “A pesar de ello, debemos reconocer que cierto tipo de elementos de estos entretenimiento populares han dejado su huella de algún modo en el teatro árabe moderno y a ellos se ha recurrido al intentar crear un teatro propiamente árabe”.

1.2 Su influencia en el teatro árabe moderno

Badawi (1987: 3-4) describe algunas de esas huellas en el teatro árabe moderno:

— Incluso cuando aspiraban a un alto nivel de excelencia literaria, como en el caso de Ibn Dāniyāl, eran esencialmente entretenimientos populares que solían incluir música y cantos; por ello no es casual que, al conocer al-Naqqāš y Şannū’ el teatro europeo, les atrajera sobre todo la ópera y que durante mucho tiempo la música y el canto fueran ingredientes importantes del teatro, muy valorados por la audiencia, y que fueron resucitados décadas después —en parte por influencia de Bertold Brech— por muchos dramaturgos post-revolucionarios de vanguardia.

— La prosa rimada y el verso del teatro de sombras fue usado por los tempranos dramaturgos e incluso por traductores y adaptadores de dramas occidentales.

— Los espectáculos populares —salvo la *ta‘ziya*— eran de naturaleza cómica y, a pesar de su tendencia a usar métodos bastos para provocar una risa fácil y a

usar gestos y palabras obscenas, solían satirizar los excesos y carencias de la sociedad, enfatizando la injusticia de los poderosos y el desamparo del campesino pobre y oprimido. Igualmente los dramas egipcios modernos fueron sobre todo comedias, y los más serios tendían a ser comedias negras llenas de crítica política y de gran intensidad satírica contra el estado totalitario, como se hizo en Egipto en los años 1960 y 1970. Y muchos tipos sociales de entretenimiento popular han tendido a reaparecer en el moderno drama egipcio desde sus primeros estadios hasta el presente. Incluso se siguió usando el humor suscitado por el dialecto o el deficiente árabe de los extranjeros, o los personajes de romances como *'Antara* y *Abū Zayd al-Hilālī* y la figura de al-Ḥusayn de la *ta'ziya*.

— Salvo algunas excepciones, el teatro de sombras tenía una estructura vagamente episódica, que consistía a menudo en una serie de cuadros separados, un desfile de tipos sociales, personajes surtidos, viciosos o grotescos. Del mismo modo los dramaturgos egipcios modernos tienen preferencia por la forma unilineal y episódica. El uso del teatro de sombras como parte de la acción, o de un presentador o narrador para introducir a los personajes o relatar y comentar la acción, podría deberse al deseo atávico de volver a la técnica del teatro de sombras.

Badawi (1988: 7) concluye que ciertos rasgos del teatro árabe moderno, tanto a nivel estructural como temático, estarán influidos por actitudes enraizadas y tendencias heredadas de la historia pasada del entretenimiento dramático o semi-dramático indígena, que quedaron estancadas sin evolucionar hacia el teatro en sentido moderno, lo que explica las razones de su tardía aparición.

1.3 Algunas razones de la tardía aparición del teatro

Se han señalado distintas razones para la tardía aparición del teatro moderno en el mundo árabe o el estancamiento de las formas dramáticas populares⁵. Stetkewycz (1958: 109-111) señala algunos hechos que confirman que no existió teatro antes del siglo XIX: la literatura árabe pre-islámica no conoció el teatro ni la forma literaria del diálogo; en las épocas omeya y 'abbāsī no se tradujo nada del teatro clásico griego, ni apareció nada parecido en la época de apogeo literario; en la etapa otomana se importaron los juegos de sombras y de siluetas que dialogaban, pero no evolucionaron hacia el teatro; y en el momento de la *Nabḍa* se introdujo el teatro a modo de imitación y como producto lateral de la cultura occidental. También recoge algunas de las razones para tal ausencia que el dramaturgo egipcio Tawfiq al-Ḥakīm expuso en el prólogo de *El rey Edipo (Al-malik Ūdīb, 1957)*: el carácter nómada de la civilización pre-islámica, pues el teatro

⁵ Una buena sistematización de las razones de la inexistencia de teatro árabe antes de la representación de al-Naqqāš en 1847 puede verse en Lirola (1990: 31-35), que analiza muchas de esas causas dividiéndolas en: 1. religiosas o ideológicas; 2. estéticas; 3. ambientales o sociales; 4. históricas. Cfr. también Badawi (1988: 3-5).

requiere una civilización sedentaria y arraigada; la incapacidad de los árabes de época omeya y ‘abbāsī para comprender la tragedia griega por desconocer la mitología en que solía basarse ésta, por lo que no la tradujeron; la supremacía de la poesía árabe, que suplía aquella carencia, etc. Por otro lado, Cachia (1990: 123) afirma que, para explicar la escasez de obras dramáticas hasta la edad moderna, se ha afirmado que el Islam no deja lugar para el conflicto trágico por la sumisión del hombre a la voluntad de Dios⁶, a lo que hay que añadir, según Badawi (1988: 4), la prohibición islámica de la adoración a los ídolos, lo que afectaría al desarrollo de las artes figurativas, y entre ellas al teatro, o la prohibición de que la mujer apareciera en escena, y mucho menos descubierta.

2. PRIMERAS REFERENCIAS ÁRABES AL TEATRO EUROPEO

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 siro-libanesa y en Egipto. En la zona siro-libanesa se iban observando signos de modernización desde los inicios del siglo XIX, según Lirola (1990: 37): el desarrollo del comercio convirtió el puerto de Beirut en puerta de entrada de la cultura europea; surgió una clase burguesas acomodada; y la población cristiana de sus costas contribuyó a su renacimiento cultural (*Nabḍa*). Además, como señala Landau (1965: 60), las misiones presbiterianas y católicas occidentales rivalizaban por instruir a la joven generación, y la conquista de Siria por el egipcio Ibrāhīm Bāšā en 1834 había impulsado el sistema de enseñanza musulmán.

En Egipto, como comentan Haggagi (1981: 22) y Lirola (1990: 40), 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 ‘Abd al-Raḥmān al-Gabartī (1754-1826) en *Maravillas biográficas e históricas (Āyā’ib al-aṭār fī l-tarāyīm wa-l-ajbār*, 1806-1821). En esta obra señala que 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 Ezbekīya se levantó el escenario de al-Kumidī:

⁶ Ali al-Rai (cit. por Bereksi, 2010: 2) señala en 1969 que “por su naturaleza, de una extrema simplicidad y de una fe absoluta en un Dios todopoderoso, dueño y señor del destino de sus fieles, esta religión musulmana sería —como se afirma— una negación de la esencia misma del drama, porque éste exalta el poder que posee el hombre de luchar para realizar su propio destino y tratar de moldearlo a su modo, sean cuales sean los fracasos que pueda sufrir”. Pero Cachia (1990: 123) opina que estas generalizaciones sobre la influencia del Islam se basan en asumir que los musulmanes de cualquier lugar y tiempo han sido totalmente ortodoxos, pues no siempre se inhibieron de pintar miniaturas, tocar música, componer canciones báquicas o celebrar amores ilícitos, o se permitieron realizar representaciones dramáticas, como la *ta’ziya*; y está bien atestiguada la popularidad del teatro de sombras en el Egipto fatimí y que recibió algún patronazgo califal, aunque hacer marionetas era más una violación directa de la ley canónica que la imitación de humanos por humanos.

Fue terminado el lugar que llaman “comedia” en su lengua, construido en Az-bakiyya, 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).

Y allí se siguieron representando obras francesas e italianas incluso tras la partida de los ejércitos napoleónicos. Al-Ŷabartī no menciona haberlas presenciado ni ofrece su opinión pero, al ser muy observador, no sería extraño que hubiera acudido a verlas.

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 Muḥammad ‘Alī, como es el caso de Rifā‘a al-Ṭaḥṭawī (1801-1873): imam de la primera misión, lo describe en *Oro puro para describir París (Tajliṣ al-ibriz ilā taljīs Bārīz, 1834-1835)*, haciendo frente a la insuficiencia del vocabulario árabe de su tiempo con una sabrosa torpeza que le confiere gran encanto. Primero señala su función didáctica y de ocio, como lo hará décadas más tarde Mārūn al-Naqqāš:

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 forma de chanza, porque la persona saca de ellos lecciones admirables: 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” (Ṭaḥṭawī, 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 por el 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 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 se 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 un 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 (Ṭaḥṭawī, 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 París, los actores y las actrices son personas de mucho mérito 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 reproches 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.

Comienzan la representación con los instrumentos musicales, y luego representan lo que quieren representar. La obra que se presenta aparece en un papel que se pega en los muros de la ciudad y se escribe en las hojas de los diarios para que lo sepa todo el mundo. En una velada representan varias, y al final de cada una cae la cortina. Si quieren, por ejemplo, representar al Šāh de los persas, visten a un actor con los trajes del rey de Persia, y le hacen entrar y sentarse sobre un trono, etc. En estos “espectáculos” representan todo lo que existe, incluso a Moisés —sobre él la paz— al dividir las olas del mar, reproduciendo la imagen del mar que hacen ondular para que se le parezca perfectamente. Una noche vi que terminaban el “teatro” con la imagen de un sol que lo recorría iluminándolo hasta el punto que la luz de ese sol superaba a la de la araña y parecía que era de mañana. Y realizan cosas aún más extraordinarias. En resumen, el teatro para ellos es como una escuela pública donde instruyen al sabio y al ignorante (Ṭaḥṭāwī, 1991: 146).

Y 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 llamado “Teatro Italiano”, donde están los mejores músicos y se cantan versos compuestos en lengua italiana (Ṭaḥṭāwī, 1991: 146-147).

Sin embargo, como señala Lirola (1990: 41), estas influencias francesas, junto a las italianas en Egipto en la primera mitad del siglo XIX, contribuyeron a darles cierto sentido del teatro, pero no fueron suficientes para que éste surgiera en lengua árabe⁷.

⁷ Aunque antes de su aparición sólo existían en el Líbano pequeñas piezas compuestas por los maestros y representadas por los alumnos con ocasión de la distribución de premios en los

3. MĀRŪN AL-NAQQĀŠ, INTRODUCTOR DEL TEATRO EN EL MUNDO ÁRABE

Por tanto, tras esos primeros contactos con el teatro europeo, el teatro tardará aún unas décadas en aparecer en el mundo árabe, y lo hará primero en el Líbano, en 1947, de la mano del cristiano maronita Mārūn al-Naqqāš, mientras que en Egipto no aparecería hasta 1870, de la mano del judío Ya'qūb Ṣannū'. Dado que Mārūn al-Naqqāš realizó los primeros intentos de escribir teatro y lo introdujo en la literatura árabe, merece la pena prestar atención a su trayectoria vital y literaria.

3.1 Biografía⁸

Mārūn Mijā'il al-Naqqāš nace en Sidón (Ṣayda') el 9 de febrero de 1817 en el seno de una acomodada familia cristiana maronita —como indica su nombre— que se traslada a Beirut en 1825, cuando él tiene ocho años. Muchacho precoz, recibe en Beirut gran parte de su educación de manos de misioneros cristianos y realiza brillantes estudios de filología, llegando a dominar la lengua literaria y materias afines como la morfología, la sintaxis, la prosodia y la elocuencia. También aprende, junto al turco y el árabe, el francés y el italiano. Además, desde su juventud siente gran afición por la música oriental, por lo que la estudia y llega a dominar. Y en 1835, a los dieciocho años, empieza a componer poesía. Por otro lado, al ser hijo de un importante comerciante, estudia también contabilidad y aprende el arte del comercio, llegando a ser Jefe del Servicio del Departamento de Aduanas de Beirut y miembro de la Cámara de Comercio.

Finalmente se consagra al comercio por cuenta propia, lo que le lleva a viajar por Alepo, Damasco, toda Siria y Europa. En 1846, a los 29 años, viaja a Alejandría y El Cairo, desde donde se embarca hacia Italia, que por entonces tenía buenas relaciones con el Oriente árabe. En el curso de este viaje descubre en Nápoles el teatro: buen cantor él mismo, queda impresionado por la ópera italiana, al igual que dos décadas más tarde le pasaría al egipcio Ya'qūb Ṣannū', y decide llevar este arte a su país⁹:

establecimientos confesionales, el teatro se hubiera limitado mucho tiempo a este patronazgo de no haber sido por la labor de al-Naqqāš, como señala Pellat (1970: 221).

⁸ Ben Halima (1964: 73) señala que los primeros datos sobre su vida y obra los ofrece su hermano Niqūlā al-Naqqāš en la introducción de *Los cedros del Líbano (Arzat Lubnān)*, 1869), el escocés David Urquhart en el relato de su viaje al Líbano (1860) y el crítico Muḥammad Yūsuf Na'īm en *Al-masraḥiyya fī l-adab al-'arabi al-ḥadīth* (Beirut, 1967). Su biografía la estudian, por ejemplo, Stetkewycz (1958: 114), Ben Halima (1964: 73-74), Landau (1965: 61-63), Pérès (1969: 4), Pellat (1970: 221-222), Haywood (1971: 59-60), Moosa (1972: 106-107, 110), al-Fājūrī (1986: 108), Badawi (1988: 43), Lirola (1990: 42-44), Cachia (1990: 125-126, 134) o Bereksi (2010: 2-4, 8-9).

⁹ Según Lirola (1990: 50), la musicalidad es un elemento que los pueblos árabes han sabido cultivar y desarrollar desde época pre-islámica, por lo que no es extraño que Mārūn al-Naqqāš se inclinara por la ópera. Bereksi (2010: 8-9) también enfatiza la importancia que la música tendrá para la audiencia árabe, que será primero público auditor antes de convertirse en público

En 1846 parte para Alejandría y El Cairo, desde donde embarca hacia Italia. Allí descubre el teatro a la italiana, la ópera y la opereta, los actores, los decorados y accesorios, y la función de la música en el teatro, es decir, todos los elementos de la representación teatral y la importancia de cada uno de ellos. También le impresiona el papel didáctico y moralizador que puede jugar el teatro y su impacto sobre el público. De vuelta a Beirut confía sus impresiones a sus parientes y amigos, y les enseña lo que ha visto (Khoueiri, 1984, cit. por Bereksi, 2010: 2).

En efecto, llevado por su fervor patriótico a su vuelta a Beirut se dedica a las letras y se propone crear una especie de “ópera árabe”, adaptando especialmente piezas de Molière, por lo que los textos de Molière serán el motor de su teatro. Para ello forma un grupo teatral con amigos y familiares que compartían su entusiasmo, instruyendo a los actores él mismo, lo que será la tónica durante cierto tiempo. Pronto sus esfuerzos se verán coronados por la representación, hacia finales de 1847, de *El avaro* (*Al-bajil*), realizada en su casa en presencia de altos dignatarios y cónsules extranjeros.

Por ello, el año 1847 es, para Mz. Montávez (1985: 85), una fecha importante en la historia de la cultura y la literatura árabe contemporánea, por ser también el de la primera representación escénica “a la moderna” efectuada en estos países, y en la cual Mārūn al-Naqqāš trató de llevar a la práctica alguno de los conocimientos adquiridos durante su estancia en Europa que se propone introducir ahora en su ambiente.

Entre las razones que le llevan a introducir el teatro musical en su país destacan dos: su conciencia de la influencia civilizadora del teatro y de su función moral para promover la virtud y desaconsejar el vicio a través del ejemplo visto en el escenario, y su preferencia personal por la ópera y los musicales, que cree que les gustarían más a sus compatriotas. Señala ambas razones en el discurso que ofrece en su representación de *Al-bajil* y que recogerá su hermano Niqūlā al publicar las obras de Mārūn en *El cedro del Líbano* (*Arzat Lubnān*, 1869), donde también nos brinda cómo percibe el teatro que ha contemplado en Italia:

Durante mi paso y estancia en los países y territorios europeos, me preocupé bastante por conocer los medios y provechos que tienen y mediante los cuales educan los caracteres: teatros en los que juegan de formas raras y en los que relatan extrañas historias. En esos relatos a los que se refieren y en las narraciones

espectador: “En el mundo árabe el público va hacia lo que escucha, antes que a lo que ve. Esta escucha mece su oído, permitiéndole que se represente en su imaginación los personajes y los lugares a través de lo que se dice. Lo que oye en el teatro está a menudo acompañado de una música, de un ritmo, que ayuda a la memorización (...). El público recuerda la palabra pronunciada gracias a un ritmo preciso. Los temas tratados —avaricia, hipocresía, atolondramiento— están sujetos, por un lado, a la chanza y, por otro, a un ritmo local”. Por ello la música del mundo árabe moderno ha hallado desde sus comienzos una acogida muy amigable entre el público, tanto en la ciudades como en la montañas”.

que representan y en las que se apoyan, hay por fuera imágenes y chistes, y por dentro realidad y virtud. Hasta el punto de que con su sabiduría atraen, desde sus altos tronos, a los reyes, y, frecuentándolos, triunfan con su buen gobierno y alegría. Estos teatros son de dos clases, ambas verdaderamente satisfactorias: a uno lo llaman “prosa”, y se divide en “comedia”, “drama” y “tragedia”, y lo representan sencillamente, sin versos ni musicación. El segundo se llama entre ellos “ópera”, y se divide, como aquélla, en seria, triste y alegre [es decir, seria, cómica y bufa] y se baña en el astro de la música. Lo más importante y necesario era, pues, que compusiera y tradujera de la clase primera y no de la otra, pues es más fácil, más próxima y más debida en principio” (Mz. Montávez, 1985: 29).

Pero lo que me hizo transgredir la norma y dedicarme a esta experiencia es, en primer lugar, que el segundo tipo era para mí más sabroso, deseable, espléndido y delicioso, y la persona no suele renovar sobre lo que tiene delante, sino sobre aquello a lo que le inclina su espíritu... En segundo lugar, (...) mi opinión, mi deseo y mi fervor me hicieron inclinarme a creer que el segundo sería preferible al primero para mi pueblo y mi gente. Y por eso finalmente he dirigido mi objetivo a imitar el grandioso teatro musical (Al-Fājūrī, 1986: 109)¹⁰.

El gran éxito de la obra, que hizo que se divulgase la noticia en los periódicos cristianos, así como la favorable respuesta del auditorio y el ansia de la gente de Beirut por contemplar esta novedad, le impulsan a representar su segundo drama, *Abū l-Ḥasan, el atolondrado o lo que le sucedió con Hārūn al-Rašid* (*Abū l-Ḥasan al-muḡaffal aww mā yarà la-hu ma'a Hārūn al-Rašid*), cuyo tema básico toma de *Las mil y una noches*. La obra se representa a finales de 1849 o principios de 1850, y a ella invita al gobernador (*wālī*) turco, a cónsules extranjeros y a un grupo de altos oficiales otomanos que estaban en la ciudad, así como a los dignatarios de Beirut. El historiador David Urquhart, que estaba en Beirut el día 12 de Enero de 1850 y presencia esta obra, nos da un testimonio de primera mano¹¹ sobre el talento dramático de al-Naqqāš y sobre su puesta en escena: tras buscar por las estrechas callejuelas de Beirut, llega a casa de al-Naqqāš donde se iba a representar, y la encuentra rebosante de gente:

El tema anunciado era “Hārūn al-Rašid y Ŷa'far”: se decía que la pieza estaba compuesta en un estilo árabe elevado, con versos intercalados para ser cantados. Fuimos a caballo (...) y llegamos (...) a una casa totalmente en desorden, y con una muchedumbre en total conmoción; cuando fuimos introducidos en las salas de recepción, ¡nos encontramos nada menos que a tres graves ulemas, dos muftis y un cadí! La habitación estaba llena de rosas y luces que brillaban en todas direcciones; se nos prodigaron expresiones de gratitud y se nos sirvieron sorbetes calientes de canela.

¹⁰ Ver otra versión parcial en Lirola (1990: 42-43).

¹¹ En *The Lebanon (Mount Souria): A History and a Diary*. Londres, 1860 (Moosa, 1972: 106n2).

El teatro era el propio frontal de la casa, exactamente lo que nosotros tratamos de imitar en nuestros escenarios. En el centro había una puerta, con dos ventanas a cada lado y otras dos en la parte superior. Las alas eran la parte avanzada del patio con puertas laterales. El escenario era una plataforma alzada en su interior. La audiencia estaba en el patio, protegida por toldos. Ellos se habían fijado en las candilejas europeas y la concha del apuntador y se les antojaban como un punto esencial de las funciones teatrales, plantándolas incluso donde no eran requeridas. (...) En cuanto al vestuario, al menos había propósito de observar el decoro, y, por lo que se refiere a las mujeres, eran chicos disfrazados de tales con total éxito. De igual modo que no había mujeres en el escenario, tampoco las había en el patio ni en las ventanas que daban al escenario (...). En los entreactos volvíamos al “divan hané”, donde se servían refrescos; y, aunque la obra era muy larga, nadie se marchó, pues todos parecían contentos y felices. Frecuentes aplausos premiaban al autor y a los actores, y al final *Yáfar*, continuando con su papel de visir, nos lanzó puñados de monedas, después de lo cual arrojaron en el escenario por todos lados una lluvia de rosas. Tras caer el telón, fue alzado de nuevo, no porque la audiencia reclamara a un artista favorito, sino para que los artistas se adelantaran para saludar y dar las gracias a la audiencia.

Una corta farsa tuvo lugar en el intervalo entre el segundo y tercer acto. Era un marido engañado por su mujer, un caso muy grave, como lo juzgó el ex-muftí que, identificándose con la acción, informaba a una parte de la conducta de la otra, como si actuara a modo del antiguo coro. Al final, el marido quedó desengañado al observar desde la ventana de un lateral a la dama y a su amante, mientras el muftí, desde la *Sala de orquesta*, comentaba vigorosamente la naturaleza culpable de la conducta de ella y la extrema imbecilidad de él. Los estallidos de risa que produjeron estos despropósitos confirieron a la farsa un inmenso éxito, que todos estuvieron de acuerdo en atribuir al actor, cuyo papel no había insertado el autor (Cachia, 1990: 125-126)¹².

Animado por la buena acogida que halla esta obra, al-Naqqāš recurre a las autoridades y obtiene un decreto (*firmān*) para establecer un escenario al lado de su casa. En él representa dos años después¹³ su tercer y último drama, *El descarado envidioso* (*Al-saliṭ al-ḥasūd*), basado especialmente en *Le Misanthrope* de Molière. Tras su temprana muerte, este teatro especial, el primero del mundo árabe, será comprado por el nuncio papal en Beirut y convertido en iglesia, de acuerdo con los deseos de al-Naqqāš. Esta iglesia está quizás en el barrio al-*Yummayza* de Beirut.

¹² Según Cachia (1990: 134), Urquhart, que no sabía árabe, se equivocó al afirmar que estaba escrita en árabe culto, pero puso de relieve la influencia europea y que la pieza fue dirigida con considerable arte: “Fue algo serio sobre los recursos que ahora están dormidos y sobre la facilidad con la que el espíritu árabe puede ser tocado y despertado”; y Moosa (1972: 106-107) añade que, aunque a Urquhart la actuación le pareció algo confusa y el canto, malo, la producción del drama, artísticamente hablando, le pareció un éxito.

¹³ En 1853, según Badawi (1988: 43) y Lirola (1990: 44), aunque otros autores, como Moosa (1972:-107) o al-Fājūrī (1986: 110), señalan la fecha de 1851.

La carrera de Naqqāš acaba pronto: el 19 de septiembre de 1854 va en viaje de negocios a ʿIrsūs (Turquía); tras ocho meses vuelve a su país y es atacado por una severa fiebre que acaba con su vida el 1 de Junio de 1855, a la edad de 38 años.

Pero la semilla que había sembrado produciría frutos en la zona siro-libanesa y en Egipto tras su muerte: sus discípulos y otros a los que había entrenado en la técnica teatral continuarán sus esfuerzos componiendo y representando dramas; y dos décadas después de su muerte su sobrino Salīm al-Naqqāš se trasladará con su compañía teatral a Egipto, donde comienzan su actividad en 1876, representando *Abū l-Ḥasan al-muǧaffāl*, de su tío Mārūn.

3.2 Producción literaria

Al-Naqqāš, amigo del poeta Nāṣīf al-Yāziyī, escribe desde joven algo de poesía, incluida una oda a Lamartine, según Haywood (1971: 59). Sin embargo, su fama se debe a sus obras de teatro, que fueron impresas por su hermano Niqūlā al-Naqqāš en una colección póstuma titulada *El cedro del Líbano (Arzat Lubnān, Beirut, 1869)*, que incluye una introducción y toda su producción teatral:

- *El avaro (Al-bajīl, 1847)*.
- *Abū l-Ḥasan, el atolondrado o lo que le sucedió con Hārūn al-Rašīd (Abū l-Ḥasan al-muǧaffāl aw mā yarā la-hu ma'a Hārūn al-Rašīd, 1849-1850)*.
- *El descarado envidioso (Al-saliṭ al-ḥasūd, 1853)*.

En *El cedro del Líbano* se recogen las palabras de Mārūn sobre su idea de éste, donde, según Cachia (1990: 130), no se muestra demasiado lúcido sobre las prioridades del género, al proclamar, tal vez contando con la asunción de que era “mero entretenimiento”, que “se exponen en él los vicios del género humano de modo que los hombres sabios se pongan en guardia frente a ellos” y que “en él uno puede aprender los modos musicales y el arte del canto, y adquirir experiencia sobre el comportamiento correcto y la compañía de los reyes”. Pero, sobre todo, para él “el teatro es un paraíso en la tierra y una fiesta sin fin” (Rossi, *s.d.*: 1). Y el suyo va a ser “un teatro literario que será oro occidental en molde árabe” (Maleh, 1997: 1).

Las representaciones se hicieron al principio en casa de Mārūn —como se ha indicado—, pero más tarde fueron trasladadas a un teatro, construido para aquel propósito, que era propiedad de la familia al-Naqqāš. Para animarlas, se intercalaban entremeses humorísticos y canciones, y los papeles femeninos eran representados por hombres¹⁴ (Stetkewycz, 1958: 114-115). Escritas para ser

¹⁴ Landau (1965: 61-62) añade que este fenómeno ya lo había señalado Lane respecto a Egipto; y que esta costumbre tenían su razón de ser en Oriente, donde la mujer árabe era más ignorante que el hombre, que la despreciaba, y por la oposición religiosa —sobre todo musulmana,

representadas, estas tres obras son comedias¹⁵, a veces, farsas, en las que se entrelazan la temática amorosa y los intereses económicos. El lenguaje es clásico en su mayor parte, aunque también usa los dialectos, y se mezclan prosa y verso, este último cantado con tonadillas familiares. Unas veces toda la obra es cantada, y otras sólo lo es en parte, como Niqūlā explica en la introducción de *Ar-zat Lubnān*:

Cuando añadimos el término *mulahḥana* —con música— a la comedia o tragedia, sin duda queremos decir que es una ópera. La ópera es de dos tipos: el primero de ellos es todo con música, y el segundo, sólo parcialmente. Cuando es toda con música, lo indicaremos con el término *kullu-hā mulahḥana*, pero cuando no es toda con música, lo llamaremos sólo *mulahḥana* (Moosa, 1972: 111).

En la edición de Niqūlā se incluyen en un índice con una lista de canciones numeradas que se corresponden con los números señalados en el texto del drama. En ese índice Niqūlā explica la naturaleza y la fuente de cada melodía, algunas de las cuales estaban basadas en canciones populares árabes y otras, en canciones francesas, como “Mambrú se fue a la guerra”¹⁶ (*Mabrūk safara ‘alà l-ḥarb*).

3.2.1 *El avaro (Al-bajil, 1847)*¹⁷

Esta obra, considerada por muchos como el primer drama en lengua árabe, es una comedia musical en 5 actos que comparte el título con *L'avare* (1668) de Molière. La crítica diverge en sus opiniones sobre la originalidad de la obra. Si algunos, como Landau, consideran que es una mera traducción o adaptación de *L'avare*, otros piensan es una obra original de al-Naqqāš: ŸurŸi Zaydān afirma enfáticamente que “fue el primer drama compuesto en lengua árabe”; NaŸm también defiende que Naqqāš “la compuso del principio al fin”, aunque después de leer la obra de Molière, haciendo uso de sus personajes y sus elementos humorísticos, y demuestra que hay partes muy parecidas entre ambas, y que el amor al dinero, la avaricia, es el tema central de ambas obras; y Badawī también

donde las mujeres, celosamente guardadas en harenes, no podían salir más que veladas—, lo que se manifestaba aún más si las mujeres hacían teatro.

¹⁵ En 2002, Ahmed Cheniki (cit. por Bereksi, 2010: 2) señala que “la primera producción de Mārūn al-Naqqāš iba a orientar verdaderamente el teatro [árabe] hacia los senderos plurales de lo cómico”.

¹⁶ Bereksi (2010: 9) confirma la influencia de canciones populares francesas, como “Malbroug s'en va t-en guerre” o “Peuple français”, en las tres obras de al-Naqqāš: en *Al-bajil* el coro se desvela ante Qarrād cantando la segunda, y todos los personajes se descubren al cantar la primera; en *Abū l-Ḥasan*, ḤāŸŸa, la madre del protagonista anuncia el matrimonio de su hija Da'd cantando la segunda; y en *Al-saliḥ al-ḥasūd*, Sim'ān y los demás personajes cantan una estrofa de la primera.

¹⁷ En 1948, según Landau (1965: 61) y Haywood (1971: 60).

considera que todas las obras de al-Naqqāš fueron originales, aunque con fuerte influencia de Molière¹⁸.

L'avare de Molière trata de un avaro que desea casarse con una joven y bella dama, pensando que tal matrimonio le traería una ganancia financiera. Su amor al dinero incluso le tienta a sacrificar la felicidad de sus propios hijos si ésta choca con la suya propia. Y, mientras rivaliza con su hijo por casarse con la misma dama por puro interés egoísta, niega a su hija el derecho a casarse con el hombre al que ama, deseando que se case con un amigo suyo viejo pero rico¹⁹.

En *Al-bajīl*²⁰, el avaro al-Taʿlabī quiere casar a su bella hija viuda, Hind, con su amigo Qarrād, un viejo feo y deforme de más de 50 años, pero muy rico. Su hijo Gālī trata de disuadirle de forzarla a tal matrimonio, y le sugiere como marido apropiado para ella a su amigo ʿĪsà, joven pero pobre, porque se aman. Pero al-Taʿlabī y su amigo Qarrād se reúnen para fijar el contrato matrimonial, revelando que tienen en común el amor al dinero: durante este encuentro Qarrād intenta cubrirse el bolsillo con la mano y ordena a al-Taʿlabī que se mantenga alejado de él, al sospechar que quiere arrebatarle su dinero. Finalmente ambos fijan el contrato tras una larga conversación, caracterizada por el egoísmo y la duplicidad.

Pero entre los enamorados traman un plan para alejar a Qarrād. ʿĪsà persuade a Hind de que demuestre a Qarrād que desea casarse con él por su oro y su plata. Hind le expresa a Qarrād sus condiciones para casarse con él, y al oírla, Qarrād se desmaya varias veces y luego intenta huir. Hind le pide que vuelva, pero él le contesta que es viejo, deforme y tosco, y que debe dejarle solo; y, para demostrarle que es viejo, se vuelve hacia ella y se muerde la lengua, pretendiendo demostrarle como se le verá cuando esté muerto.

Mientras, Gālī, ʿĪsà, Nādir y Umm Rīša —criados de al-Taʿlabī— sugieren al padre de Hind que Qarrād está interesado en su hija por su dinero y que intentará matarle para asegurarse que Hind le heredará pronto. Aunque al-Taʿlabī al principio no les cree, empieza a sospechar de Qarrād, recordando cómo cubría su bolsillo cuando fue a verle. Sus sospechas aumentan hasta el punto que, cuando Qarrād se encuentra con él más tarde, al-Taʿlabī provoca una acalorada discusión y le echa de su casa. Y consiente que Hind se case con ʿĪsà.

¹⁸ Acerca de las distintas opiniones sobre su grado de originalidad, cfr. Landau (1965: 61), Moosa (1972: 107-108), Badawī (1988: 44) o Lirola (1990: 44). Según Landau (1965: 61), como Mārūn leía bastante bien el francés, adaptó *L'avare* (1668) de Molière, opinión compartida por Haywood (1971: 60), que considera *Al-bajīl* una tosca adaptación de esta obra. Ben Halima (1964: 73) también señala que está inspirada en Molière. Y Lirola (1990: 44) añade que, según Naʿīm, la deuda de *El avaro* de al-Naqqāš con la obra de Molière es del mismo orden que la de éste con la *Aulularia* de Plauto, y que Landau había cometido un error al considerar *Al-bajīl* como una mera adaptación de *L'avare* de Molière.

¹⁹ Cfr. Moosa (1972: 108) o la versión española en Molière, 2010.

²⁰ Cfr. el argumento de *Al-Bajīl*, por ejemplo, en Moosa (1972: 108-109), al-Fājūrī (1986: 109-110) o Badawī (1988: 44-45).

Pero Gālī e ʿĪsà deciden vengarse de Qarrād. Se disfrazan —ʿĪsà de príncipe turco, el gran Jānqīr Agā, y Gālī de su secretario egipcio—, pues han sabido que Qarrād intenta proceder contra al-Taʿlabī y Hind por las “pérdidas” sufridas. Gālī le asegura que le vengará y que castigará a Hind por su desobediencia golpeándola y, pretendiendo demostrar cómo cumplirá su amenaza, golpea a Qarrād, y se las arreglan para obtener dinero de Qarrād al prometerle que le salvarán de al-Taʿlabī. Pero, tras coger su dinero, ambos revelan su identidad, y en ese momento se anuncia el matrimonio de Hind con ʿĪsà: el amor ha triunfado sobre la avaricia. Qarrād, al perder la batalla contra toda la familia de al-Taʿlabī, queda muy entristecido y arrepentido. Y al final de la obra, los actores gritan: “Dejad a cada avaro aprender una lección”.

Al comparar *L'avare* y *Al-bajil*, Moosa (1972: 109-110) señala que Qarrād puede parecerse a Harpagon y Hind a Élise, y que ambas obras comparten el tema de la avaricia; pero añade que el autor de *Al-bajil* introduce, por alguna razón indetectable, dos avaros²¹ en vez de uno; y que también por razones incomprensibles hace de Hind una viuda, aunque su viudedad no afecta a la estructura del drama. Y, lo que es más importante, que mientras que el drama de al-Naqqāš logra su conclusión natural al final del tercer acto con la expulsión de Qarrād y el consentimiento del padre a la boda de Hind con ʿĪsà, el autor añade dos actos más innecesarios, inventando nuevas situaciones, como la venganza contra Qarrād, que nada añaden a la trama original, tal vez para conseguir los cinco actos que tiene el drama de Molière. Por otro lado, Bereksi (2010: 2-3) compara dos fragmentos de *Al-bajil* y *L'avare*, relacionados con el miedo de ambos avaros a que les roben sus dineros, para demostrar cómo al-Naqqāš trata de acercarse cuanto puede al original de Molière, aunque en la última frase al-Naqqāš introduce otro elemento cómico.

Según Lirola (1990: 43), *Al-bajil* pretendía ser un espectáculo de diversión y de carácter recreativo con fines ético-moralizantes y se desarrollaba dentro del ámbito burgués dependiente de la producción en lengua occidental, sin plantearse seriamente ser un acto creador, sino una adaptación de hechos sociales de obras occidentales, con rasgos cómicos. Para Badawi (1987: 7), salvo una o dos alusiones a costumbres árabes, su contenido social es muy limitado. Sin embargo, Bereksi (2010: 3) señala que abordar el tema de la avaricia le permite a al-Naqqāš, no sólo tratar un rasgo que pueda caracterizar a una persona determinada, sino darle también una dimensión universal, algo que apoya con palabras de Rashid Bencheneb (1965): “A un público poco numeroso de personas cultas y estudiantes con curiosidad por el arte y la literatura les ha ofrecido estas

²¹ Bereksi (2010: 3) comenta que hay diferencias entre ambos avaros: al-Taʿlabī se corregirá al final del acto III, pero, en Qarrād, al que se puede considerar el principal avaro de la obra, no se percibe una transformación de su carácter hasta el final del acto V donde acepta la lección que ha recibido, cantando al final en el coro con los demás personajes.

comedias en las que los principales personajes son tipos realmente humanos, válidos en todos los tiempos”.

El uso del autor de variados dialectos y patrones de discurso para ayudar al desarrollo de la trama es particularmente efectivo. En general, el lenguaje²² de este drama es una mezcla de árabe clásico con el coloquial: uno de los personajes, Umm Riša, siempre usa el dialectal libanés; Īsà, al interpretar al secretario egipcio, imita el dialecto egipcio, y Gālī y Nādir imitan a los turcos hablando un árabe mal pronunciado. Esto pronosticaba algunas críticas, pero Niqūlā al-Naqqāš trata de justificar el uso del dialectal por su hermano diciendo que sólo era su primer drama, por lo que pasa esto por alto, aunque luego afirma que su hermano usó adrede un lenguaje imperfecto para animar a otros a escribir dramas: “Si no hubiera sido por el pobre lenguaje de *Al-bajil*, yo no habría escrito *El viejo ignorante (Al-šayj al-ŷāhil)*, que está lleno de faltas gramaticales” (Moosa, 1972: 111).

Por otro lado, Badawi (1988: 45) señala que los nombres de sus principales personajes parecen tener intención de indicar su disposición o su apariencia física, como apunta el coro en la apertura de la obra: Qarrād viene de *qird* “mono” y al-Ta‘labī, de *ta‘lab* “zorro”. También señala que sus personajes son rígidos y sin vida, salvo algunas excepciones, así como que podría haberse acertado la obra prescindiendo de algunas partes, como la alabanza al sultán reinante otomano o la función moral del teatro en Europa.

Pero el rasgo más llamativo de *Al-bajil* es que está escrita más en verso que en prosa, y toda ella para ser cantada, posiblemente porque “la poesía les gustaba a las personas cultas, la prosa a las masas, y la música a todo el mundo”, como señala en 1984 Khoueiri (cit. en Bereksi, 2010: 9). Ben Halima (1964: 73) confirma que el propio Mārūn compuso su música. Sirva de muestra la canción en metro *raŷaz* con que se introduce la obra:

¡Oh, Tú, que escuchas la voz de la plegaria!
 ¡Atiende la voz de los humildes!
 ¡Y derrama sobre nosotros desde el cielo
 todas las bendiciones! (texto árabe en Moreh, 1976: 43).

Según Moosa (1972: 110-111), su título entero es *Romance cómico en cinco actos, todo él para ser cantado, conocido como el Romance del Avaro (Riwāya muḍhika kullu-hā mulahhana dāt jamsat fuṣūl ma‘rūfa bi-Riwāyat al-bajil)*. Si ese título lo puso el autor o su hermano al editarla no importa. Lo que importa es que toda ella es cantada, y puede ser considerada como una ópera, como queda claro en el mencionado discurso del autor pronunciado antes de que se representara. Esa

²² Sobre la problemática de la lengua teatral, en especial sobre el uso inicial de las lenguas existentes en el momento en su país —*fuṣḥā* y *‘ammīya* sirio-libanesa— con una mezcla de lengua egipcia y turca, hecho por Mārūn al-Naqqāš en *Al-bajil*, cfr. Lirola (1990: 114 y sgtes).

intención es luego confirmada por su hermano Niqūlā, que en la introducción de *Arzat Lubnān* menciona las grandes dificultades y problemas de su hermano para poner música a sus dramas, y explica que, para facilitar la tarea de quienes quisieran representarlos, ha numerado los papeles de los actores para indicar el tipo de canción o melodía a usar de acuerdo a la naturaleza de su papel. Al final añade una lista con el título de melodías y canciones, no en anotación musical, con números que se corresponden a los fijados en el texto del drama. Así pues, por el título y los índices de melodías sabemos que era totalmente cantada, por lo que Moosa afirma: “*Al-bajīl* es la primera ópera cómica árabe”.

3.2.2 *Abū l-Ḥasan, el atolondrado, o lo que le sucedió con Hārūn al-Rašīd (Abū l-Ḥasan al-mugaffal aww mā yarà la-hu ma'a Hārūn al-Rašīd, 1849-1850)*²³

Esta segunda obra está basada en una divertida historia de *Las mil y una noches*, “El dormido y el despierto” (*Al-nā'im wa-l-yaqzān*), estableciendo un ejemplo que posteriores dramaturgos árabes iban a seguir, y de cuyo éxito dejó el testimonio ya citado el viajero Urquhart. Es una pieza en 3 actos, representada dos años más tarde que la primera y, al igual que ésta, ante grandes personalidades que quedaron sorprendidas. Para Ben Halima (1964: 78), la división en tres actos no es arbitraria, pues cada acto tiene su individualidad, formando un conjunto orgánico: en el primero se dibuja a Abū l-Ḥasan en su casa, dominado por su imaginación; en el segundo, Abū l-Ḥasan es “Califa”; y en el tercero, el protagonista vuelve a la realidad. Landau (1965: 62) y Ben Halima (1964: 72) —que se refiere a ella como “comedia-ballet”— la consideran el “primer drama original en lengua árabe”. Por ello merece un análisis más detallado, para constatar similitudes y diferencias con “El dormido y el despierto”, así como influencias de otras comedias de Molière.

En “El dormido y el despierto” el protagonista, Abū l-Ḥasan el Disoluto, es hijo único de un rico comerciante que, al morir, le deja una gran herencia, que él divide en dos partes, y disfruta de una de ellas invitando a gente de su clase hasta que se la gasta. Cuando esa gente se niega a corresponderle, se promete no volver a tratarlos y seguir disfrutando de lo que le queda invitando cada noche a un forastero al que no volvería a ver más. Un día se fija en el Califa, que va con su criado Masrur, ambos disfrazados, y le invita a cenar. Al decirle que no volverán a verse, el Califa le pregunta por la razón, y Abū l-Ḥasan le cuenta su historia. El Califa le comprende, y Abū l-Ḥasan le expresa su deseo de tener poder por un día para castigar a la gente que le amarga la vida. Entonces el Califa le droga la bebida que está tomando, y encarga a su criado que le lleve a palacio.

En el palacio le dice a su visir Ŷa'far al-Barmakī que durante un día Abū l-Ḥasan se sentará en el trono, y que todos deben obedecer sus órdenes. Luego le pide a las esclavas del palacio que le vistan con trajes regios y le digan que es

²³ Moosa (1972: 106) señala que la representó a finales de 1949 ó a principios de 1950.

el Califa. Al amanecer, Abū l-Ḥasan se despierta en el soberbio alcázar, rodeado de toda la corte, y no sabe si está despierto o soñando, pero todos cumplen sus órdenes y le convencen de que es el Califa, mientras éste se ríe en su escondite. Ya en la sala de audiencias, Abū l-Ḥasan ordena a Ŷa'far que envíe cien dinares a la madre de Abū l-Ḥasan y castigue a los que le habían amargado la vida, y Ŷa'far cumple esas órdenes. Tras disfrutar de todos los placeres de la corte el resto del día, el Califa ordena drogarle de nuevo y devolverle a su hogar.

Cuando despierta en su casa, Abū l-Ḥasan está confuso, pues sigue creyendo que es el Califa, y discute airadamente con su madre que, aunque le confirma que las órdenes que dio se habían cumplido, cree que lo sucedido es obra de Satanás, disfrazado del huésped de la anterior velada. Los vecinos acuden ante la pelea y, creyendo que está loco, le llevan al manicomio, donde pasa diez días. Liberado de él gracias a su madre, Abū l-Ḥasan vuelve a sus costumbres, y se topa con el Califa disfrazado, al que acusa de ser Satanás, pero éste le convence de que al dejar abierta la puerta de su casa habría entrado Satanás. Convencido de ello, Abū l-Ḥasan vuelve a invitar a cenar a su huésped, contándole todo lo que le ha sucedido. El Califa, divertido y admirado de la sinceridad de Abū l-Ḥasan, vuelve a drogarle para convertirle en su contertulio. Cuando despierta en palacio, Abū l-Ḥasan vuelve a sentirse confuso, pero todos le convencen de que es el Califa, hasta que éste se reúne con él y le descubre su juego; entonces le instala en palacio, le casa con Nuzha, le colma de bienes y pasan juntos las veladas. Pero, cuando a Abū l-Ḥasan se le acaban sus bienes, urde con su esposa una treta para conseguirlos del Califa y su esposa Zubayda: Nuzha finge ante Zubayda que Abū l-Ḥasan ha muerto, y éste finge ante el Califa que ha muerto Nuzha, consiguiendo que les den ciertos bienes a cada uno. Y a final, cuando el Califa y su esposa se enteran de su treta, les dan dos mil dinares y tierras, que Abū l-Ḥasan y Nuzha disfrutarán el resto de sus vidas²⁴.

Superficialmente, el drama de Naqqas se parece a esta historia de *Las mil y una noches*. Pero hay diferencias básicas en la trama y en la estructura, como afirma Moosa (1972: 112) por lo que, para ver ambas dimensiones, es necesario ver primero el argumento²⁵ de la pieza de al-Naqqās:

Acto I: En la obra de al-Naqqās, Abū l-Ḥasan es un soñador que sueña que se ha convertido en Califa. El autor nos introduce en casa de Abū l-Ḥasan, que está disgustado porque se ha arruinado debido a la deshonestidad del fideicomisario y —aunque no lo admite— a su propia y loca extravagancia. Como sus amigos íntimos le han abandonado, desea ser Califa de Bagdad, para poder castigar a los culpables de su ruina. Cuando su criado 'Urqūb le oye expresar tal deseo en alto, le pide que le nombre visir si llega a ser Califa, a lo que su amo accede con

²⁴ Cfr. "Historia del durmiente y del despierto" en Vernet (1990: 745-769).

²⁵ Cfr. argumento, por ejemplo, en Ben Halima (1964: 73), Moosa (1972: 112-113) o Badawi (1988: 46-47).

la condición de que obedezca sus órdenes y le ayude en su plan de que su hija Salmà acepte casarse con su amigo ‘Utmān, porque, si no le acepta, éste no le permitirá casarse con su hermana, la bella y joven Da’d, que le tiene embrujado. Así logra la promesa de ‘Utmān, que es sincero en su amor por Salmà, aunque no lo es tanto al prometer a su hermana a Abū l-Ḥasan, y le continúa engañando porque sabe que Da’d y Sa’id, hermano menor de Abū l-Ḥasan, se aman, y que Da’d no quiere a Abū l-Ḥasan. Entretanto, dos amigos, Dādā Maḥmūd y Dādā Muṣṭafā —que son el Califa Hārūn al-Rašid y su visir Ŷa’far al-Barmakī que van disfrazados por las calles de Bagdad— son visitantes regulares de Abū l-Ḥasan, cuya compañía les entretiene, en especial por su maestría en el canto. Al enterarse de que desea ser Califa aunque sólo fuera por un día, traman hacer realidad su deseo, por curiosidad por ver en qué desventuras podría involucrarse, para lo que sobornan a su criado ‘Urqūb. Y tras presenciar una pelea entre Abū l-Ḥasan y Sa’id acerca de Da’d, en que el Califa toma parte por el hermano menor, ejecutan su plan de drogar su comida en un banquete que tienen con él en las orilla del Tigris.

Acto II. Cuando Abū l-Ḥasan recobra la conciencia, se encuentra en la espléndida corte, tumbado en un lujoso lecho y rodeado por cortesanos que esperan sus órdenes y le confirman que es el Califa. Su criado ‘Urqūb, que está de pie a su lado vestido de visir, le dice que Dios le ha concedido su deseo en la Noche el Destino (*Laylat al-Qadr*) por ser un buen musulmán. Aunque desconcertado al principio, Abū l-Ḥasan empieza pronto a disfrutar enormemente de su nueva vida. Entonces ‘Utmān y Sa’id van a quejarse a él de que el hermano de Sa’id —que es el propio Abū l-Ḥasan— se interpone entre Sa’id y su amada Da’d, pero Abū l-Ḥasan no acepta sus quejas. Sin embargo, Hind, una bella concubina del Ḥiṣyāz con la que el falso Califa se ha encariñado, le acusa de preferir a Da’d y no a ella; y, presionado por su insistencia, emite un edicto que permite casarse a las dos parejas de enamorados —‘Utmān con Salmà y Sa’id con Da’d—, renunciando así a sus pretensiones sobre Da’d. Sin embargo, logra ordenar que sus enemigos sean castigados. Pero el reinado de Abū l-Ḥasan no transcurre con suavidad, como él espera. El visir Ŷa’far divulga el rumor de que los persas han invadido el país, y el verdadero Califa, disfrazado, le hace creer que los persas están organizando un gran ejército para invadir Bagdad. Asustado por la perspectiva de tener que ir a la guerra, Abū l-Ḥasan descubre que ‘Urqūb ha vendido su cargo de visir, y trata sin éxito de hallar a alguien que le compre el Califato. Finalmente escapa del palacio disfrazado de mujer, pero es descubierto por un criado y devuelto al palacio. Entonces Hārūn al-Rašid le droga, y le devuelven a su humilde hogar.

Acto III. Al despertar, Abū l-Ḥasan se insiste a sí mismo en que es el Califa. Se encuentra a la concubina Hind, a la que espeta que, si no hubiera sido por su insistencia, nunca hubiera consentido los matrimonios de Da’d con Sa’id y de

‘Utmān con Salmā. Aún confuso, grita enloquecido y golpea a su madre al darse cuenta de que ha perdido a Da‘d y a Hind, siendo incapaz de distinguir entre realidad y sueño. Poco a poco va recobrando el juicio y culpa al Califato de haberle hechizado hasta tal punto que ha golpeado a su madre por su causa. Por un momento su mente está trastornada, sin saber que creer o no creer. Al principio cree lo que le dice el Califa disfrazado: que está bajo la influencia del encantamiento usado por su hermano para vengarse de él. Pero luego se le revela la verdad del diabólico plan urdido por Hārūn al-Rašīd y su visir Ŷa‘far del que ha sido víctima y en el que ha tomado parte activa su propio criado. Al final, cuando Hārūn al-Rašīd y Ŷa‘far le visitan en su casa y revelan su identidad, contentos del éxito de su plan y del truco empleado con el simple y crédulo hombre, todos son premiados con bolsas de dinero, mientras el airado Abū l-Ḥasan golpea a su criado, que está ocupado en recoger del suelo los dinares que el Califa ha derramado sobre ellos. Finalmente, el Califa tiene sentimientos mezclados de culpa y piedad hacia Abū l-Ḥasan, y le da dinero y la concubina Hind, en lugar de la esposa de la que se ha divorciado por instigación del Califa.

Ben Halima (1964: 74-79) estudia las diferencias entre la obra de al-Naqqāš y el relato de *Las mil y una noches*:

a) *Respecto a los personajes:*

— Abū l-Ḥasan: en la obra de al-Naqqāš es un bendito sin malicia y sin defensa contra ardides de los que ni siquiera sospecha. Pero en “El dormido y el despierto” no es tan ingenuo: ha sido un joven derrochador que ha gastado gran parte de su fortuna entre la gente de su edad y condición; y esta prodigalidad le hubiera conducido a la miseria si no hubiera dividido su herencia en dos partes, prometiéndose no gastar una de ellas; por tanto, es también un hombre previsor y no un simple de espíritu como nos lo muestra al-Naqqāš. Además, en la segunda parte del relato original, urde una treta contra al-Rašīd, con la complicidad de su esposa, logrando finalmente que el Califa se ría y les colme de bienes. Por otro lado, en el relato original Abū l-Ḥasan es un hombre honesto. Contento con su suerte, no tiene la menor ambición, pero una cosa le aflige y le quita el sueño: la hipocresía de personas que hacen reinar la discordia; por ello no tiene otro deseo que ser Califa, en lugar de al-Rašīd, sólo por un día, “para dar cien bastonazos en la planta de los pies a cada uno de los cuatro viejos, y cuatrocientos al imam, para hacerles saber que no pueden turbar así a sus vecinos”; por tanto es un anhelo que parte de un corazón recto, de un hombre que no puede soportar que la malicia de los malvados quede impune. Sin embargo, en la obra de al-Naqqāš el tema apenas aparece, pues, aunque es mencionado sólo tres veces en los dos primeros actos, lo hace sin tener ninguna relación con la acción. Además, en la obra de al-Naqqāš no es en absoluto ambicioso: nada más alzarse el telón, sueña que es ya Califa de Bagdad y, obnubilado por su ensueño,

sus primeras palabras son las órdenes que da a su visir, que no es Yá'far sino su criado 'Urqūb: "Poniendo negro sobre blanco, mis órdenes serán ejecutadas sin discusión"; pero no está aferrado a su alta dignidad pues luego, cuando 'Urqūb vende su "visirato", le pide que busque a alguien a quien vender su "Califato", y además se disfraza de mujer para huir del palacio al saber que las tropas enemigas marchan sobre Bagdad.

Badawi (1988: 48-49) considera memorable el retrato que al-Naqqāš hace de su protagonista. No es un personaje de compleja creación. Es de muchos modos, como indica el título, un hombre simple e insensato, un golfo que ha dilapidado su fortuna y la de su familia en placeres y fiestas con muchos aduladores serviles que le han abandonado cuando se ha quedado sin dinero. Su amigo 'Uṭman le describe como "ingenuo y fácil de llevar" y de sugerir: aunque es saludable, se mete en cama cuando sus amigos le dicen que está enfermo, o pide el divorcio de su esposa a instigación de otros. Además es un gran ignorante: no sabe sumar ni decir el día de la semana, ni se expresa con toda claridad, pero, a pesar de su abismal ignorancia, trata de alardear de sus mal digeridas briznas de conocimiento, con resultados ridículos.

— El Califa: en "El dormido y el despierto", el Califa se disfraza para recorrer la ciudad y poder comprobar cómo es la realidad; y su relación con Abū l-Ḥasan es de admiración por su sincero interés en buscar la justicia. Pero en la obra de al-Naqqāš, Abū l-Ḥasan no es más que una marioneta cuyos hilos están en manos de Hārūn al-Rašīd, que se ha disfrazado de "mago" (*darwīš*)²⁶; es un "príncipe disfrazado" en busca de diversión; es el *deus ex machina* de la obra; a la vez pródigo y cínico, es feliz divirtiéndose a costa de una "familia pobre". Según Badawi (1988: 48), de Abū l-Ḥasan le atrae, aparte del canto, su ingenuidad, lo que explica por qué le elige para ponerle un día en el trono: le divierte pensar cómo ese hombre tonto y "fácil de engañar como un niño" va a comportarse, pues en la obra no puede detectarse un motivo claro para su acción; también es el Califa el que, disfrazado de derviche con conocimientos de magia, le lee la fortuna y le predice la invasión de los persas que marcharán sobre Bagdad con un vasto ejército, tan numeroso como las langostas, produciendo el deseado efecto de sacar a Abū l-Ḥasan de sus casillas; casi al final de la obra, el Califa sigue su sádica pauta de acción, diciéndole que sus desventuras se deben a la labor del mago Bahrān, al que su hermano Sa'īd ha empleado para vengarse de él, por lo que Abū l-Ḥasan se enoja muchísimo con su hermano. No es extraño que desde el principio de la obra a Abū l-Ḥasan le disguste el disfrazado Califa y que, cuando aquél pierde la razón, el Califa se sienta culpable y responsable por el triste giro de los acontecimientos y trate de enmendarlos.

²⁶ Según Ben Halima (1964: 76n1), es posible que este disfraz fuera lo que provocase años más tarde la indignación de los conservadores de Damasco y lo que llevó al Califa otomano a cerrar el teatro de su seguidor Abū Jalīl al-Qabbāni y a prohibir el teatro en Siria.

— El visir ʿĪfār: en la obra de al-Naqqāš también va disfrazado de mago, es el contrapeso del Califa, y es el único en quien confía Abū l-Ḥasan. Es quien modera los excesos del Califa y quien distribuye con profusión las dádivas reales necesarias para proseguir la aventura. Y siempre llega a tiempo para reconducir una situación que se ha torcido.

— El criado ʿUrqūb de al-Naqqāš, que no aparece en “El dormido y el despierto”, es el criado clásico de la comedia francesa del siglo XVIII o el protagonista de *Les fourberies de Scapin* (1671) de Molière: codicioso y corruptible, inteligente y cínico, “recoge el dinero” sin ningún escrúpulo: “Dame ese dinero —dice al Califa que le da una bolsa—; mi amo no vale ni la mitad. Mátale si lo deseas, y seré yo quien pagará su sudario”. Badawi (1988: 48-49) también considera memorable el retrato de ʿUrqūb que hace al-Naqqāš; en muchos aspectos es el opuesto de su amo; es, con mucho, el más vivo, consistente y divertido personaje de la obra; y, a pesar de su edad, está lleno de entusiasmo y vitalidad; es el más plausible pícaro, preparado para intrigar a favor de cualquiera o en contra de su amo para llenar sus bolsillos: en un soliloquio, admite que engaña a todo el mundo y que acompaña a cualquiera persiguiendo sus propios objetivos, mientras disfruta de los regalos y favores que todos le otorgan; y, aunque pretende que acepta regalos de mala gana, al tiempo alarga la mano en busca de la recompensa. La intriga más importante en que interviene, y que más recompensa monetaria le brinda, es en la que colabora con el Califa y su visir en su plan para cumplir el deseo de su amo de ser Califa por un día. También es muy hábil para aliviar las dudas y miedos de su amo cuando éste reitera: “O estoy hechizado o me he vuelto loco”. Por su gran encanto, ni su avidez ni su amor al dinero resultan ofensivos. Su manera de vender su puesto de visir a ʿĪfār es muy divertida y no menos divertido es su intento de robarle a Daʿd las cuatro bolsas llenas de dinares que le ha dado el Califa.

b) Respecto a la temática:

La acción de la obra de al-Naqqāš se desarrolla en dos planos sin relación entre sí, pues al tema principal, la aventura de un hombre simple e imaginativo, el autor añade una intriga amorosa en que Abū l-Ḥasan está enamorado de Daʿd, que ama a su hermano Saʿīd y es amada por éste, mientras que en “El dormido y el despierto” Abū l-Ḥasan es hijo único; además, ʿUṭmān, hermano de Daʿd, usa el amor de Abū l-Ḥasan por su hermana para casarse a su vez con su hija Salmā; por todo ello, el amor no es más que un elemento compuesto de episodios accesorios que no hacen más que embrollar el hilo de la acción. Sin embargo, Badawi (1988: 49, 46) considera que ambos temas no son tratados de forma separada, sino que están entremezclados de una manera muy sutil; aún así, piensa que la resolución de la complicada trama, que comprende todo el acto III, es demasiado larga. Además, pone de relieve que en ella no aparece el tema central del

relato original: el resultado de la inherente imperfección del hombre —el trecho que separa intención y acción— que es obvio en “El dormido y el despierto”, no es lo que estaba en la mente de al-Naqqāš como tema central de su obra, pues la acción del Califa está motivada sobre todo por divertirse y embromar al simple y crédulo Abū l-Ḥasan.

c) Respecto a la estructura:

Al-Naqqāš no respeta las reglas de la dramaturgia clásica francesa, a pesar de la clara influencia de esta escuela en el autor, influencia que también se detecta en esta obra. La unidad de lugar es reemplazada por la unidad “de la ciudad”, pues toda la acción transcurre en Bagdad. Por otro lado, como resultado de los elementos amorosos añadidos respecto al relato en que se basa, la obra es demasiado larga, pues, aunque sólo tiene 3 actos, cuenta con 68 escenas, cuando lo admitido es que una obra de 5 actos tenga entre 25 y 40 escenas. Entre los aspectos que más critica Ben Salima de esta obra están su excesiva longitud, así como el final del primer acto y del segundo, pues no suponen el clímax de ambos actos ni orientan la acción hacia lo que les va a seguir. Además, piensa que la obra es demasiado agitada, debido al excesivo número de escenas, y a que las idas y venidas de los personajes son frecuentes y sus apariciones y réplicas son muy cortas, pues la duración de la obra de no es muy larga: asistimos, pues, más a cabriolas y giros de equilibristas que a un diálogo lógico y continuo; a falta de intriga, el autor usa retruécanos, juegos de escena y de palabras incoherentes. Por su parte, Moosa (1972:113-114) señala que algunas partes del diálogo son intolerablemente lentas, especialmente en el primer acto en que trata del amor y de los problemas de Abū l-Ḥasan; además, algunos de los personajes podían haber sido eliminados sin daño para la estructura, el tema o la secuencia de los acontecimientos: el papel de al-Ḥāyâ, la madre de Abū l-Ḥasan, es sin duda superfluo.

d) Respecto a la puesta en escena:

Ben Halima señala que al-Naqqāš no ahorra ningún esfuerzo por recrear la atmósfera de *Las mil y una noches*: el palacio suntuoso de Hārūn al-Rašīd, la lujosa vestimenta, las sesiones de música y las fiestas. Es una obra-espectáculo, en que la pompa se obtiene por el fasto del lugar y el número de actores, pues además de los once actores hay cortesanos y una orquesta. Por tanto, comporta dos aspectos: el aspecto “interno”, en el que se esfuerza por seguir la línea de la dramaturgia francesa clásica, y el “aspecto externo”, que tiende hacia el “gran espectáculo”. Así, la satisfacción visual se obtiene en detrimento de la simplicidad de la acción. Pero ¿cómo resistirse al placer de la música, los cantos y las danzas, al espectáculo de los ricos y numerosos decorados? Y concluye su análisis diciendo que quizás esto era lo que esperaba el público, lo que explica su éxito, ya que

se seguirá representando en todas las capitales de Oriente Medio durante una veintena de años.

Respecto a las fuentes de inspiración, varios críticos señalan que al-Naqqāš no se va a inspirar sólo en el relato de *Las mil y una noches*, sino que va a introducir elementos de obras de Molière. Moosa (1972: 114) señala que en el acto I, escena 15, Abū l-Ḥasan pregunta a su hermano Sa'īd si conoce a la atractiva Da'd, si visita a su familia y si tiene alguna conexión con ellos, y lo hace de la misma forma que el Harpagon de *L'avare* de Molière pregunta a su hijo Cléante lo que piensa de Marianne: Cléante, que no sabe que su padre está enamorado de la chica y que quiere casarse con ella, elogia a Marianne antes de descubrir el interés de su padre en ella. Según Ben Halima (1964: 77-78), los episodios del tema amoroso indican la incapacidad del genio del poeta para continuar una sola acción hasta el final y toma temas extranjeros para llenar los vacíos de la escena: en efecto, en la obra de al-Naqqāš el tema amoroso no es sólo extraño a la acción principal de su comedia, sino que es ajeno al propio autor, jugando en ella el mismo papel que jugaba en *L'avare*, pues en *Abū l-Ḥasan* hay escenas que son una transposición de esa comedia de Molière y los argumentos y procedimientos escénicos son los mismos: en el acto I escena 18 vemos a Abū l-Ḥasan llevar a su hija Salmà a desposarse con 'Utmān, una traducción de la escena de *L'avare* en que Harpagon ordena a su hija Élise que se case con el Seigneur Anselmo. Por otro lado, en el acto II escena 2 Abū l-Ḥasan "enfermo" recuerda a *Le malade imaginaire* (1673) de Molière; y a fuerza de multiplicar situaciones que siguen siendo ajenas tanto a la acción principal como a la intriga amorosa, al-Naqqāš llega a usar dos veces el mismo procedimiento, por lo que pierde todo su efecto cómico. También considera molieresca la repetición cómica de "o estoy encantado, o estoy loco", que tanto recuerda a los personajes de Molière. Por tanto, cabe concluir que en su estructura interna la obra de al-Naqqāš es en definitiva un conjunto de personajes, procedimientos y situaciones incoherentes tomados a su vez de la *commedia dell'arte* o de Molière, opinión que comparte Lirola (1990: 44).

Por otro lado, Landau (1965: 62) niega que *Abū l-Ḥasan* sea una adaptación del *L'Etourdi* de Molière, como se había afirmado, ya que todo el parecido entre ambas es que Abū l-Ḥasan es tan ingenuo, torpe y locamente enamorado como Lélie, por lo que afirma que sus materiales los ha tomado de *Las mil y una noches*, presentando su comedia con el mismo espíritu.

Al compararla con *Al-bajil*, se constata que *Abū l-Ḥasan* sólo es parcialmente cantada. Moosa (1972: 113-114) señala que al principio de la obra aparece una nota indicando que el índice de canciones ha sido numerado del mismo modo que en *Al-bajil*, aunque luego se afirma que, como es sólo parcialmente cantado, se ha puesto una línea en el lugar en que la canción acaba y empieza el verso o el discurso en prosa del actor. El índice de melodías del final se refiere a las mismas canciones francesas usadas en *Al-bajil*. También el lenguaje usado es una

combinación de prosa y poesía, aunque el estilo es menos lúcido que en la primera, y el autor usa la tradicional prosa rimada de su época. Pero Badawi (1988: 49) cree que, aunque el lenguaje no refleja con exactitud el carácter de los hablantes, en la discusión entre Abū l-Ḥasan y Sa'īd acerca de Da'd, en que intercambian insultos, el protagonista usa un lenguaje colorido que aún hoy suena cómico. Aunque, según Haywood (1971: 60), a veces el humor es vulgar o indecente para los niveles árabes: por ejemplo, la mujer de Abū l-Ḥasan le insulta diciendo: “¡Tú, pedo de Satán!”. Frente a estos defectos, Lirola (1990: 44) destaca que, según Na'īm, introduce la novedad de que en esta obra las mujeres actuaban. Por otro lado, Badawi (1987: 7) la considera su mejor obra en cuanto a estructura y personajes, aunque piensa que refleja poco la realidad social árabe de su tiempo.

3.2.3 *El descarado envidioso (Al-saliḥ al-ḥasūd, 1853)*

Su tercera y última obra, *El descarado envidioso (Al-saliḥ al-ḥasūd)*, es un drama en 3 actos, con 46 escenas y, como el segundo drama, está escrito parte en prosa rimada y parte en verso y es sólo parcialmente cantado, con un índice de melodías con números que se corresponden con los del texto. Pero, a diferencia de las dos anteriores, esta obra refleja, según Moosa (1972: 116, 114), aspectos variados y costumbres peculiares de la Siria de mediados del XIX, aunque para Badawi (1988: 49) se refleja poco la realidad social del Beirut del momento en que se desarrolla la obra. Lirola (1990: 45) añade que, como las anteriores, tiene mucho humor e intención moralizante, mezclando de nuevo la temática amorosa con los intereses económicos.

La mayoría de los críticos señalan que está inspirada en obras de Molière. Ben Halima (1964: 72) piensa que está inspirada en *Le Misanthrope* (1666). Stetkewycz (1958: 114) señala que vuelve a inspirarse en Molière, escogiendo los personajes y las situaciones cómicas de varias de sus comedias: el personaje central es el Alceste del *Misanthrope*, y hay escenas de verdadero plagio de *Le bourgeois gentilhomme* (1670) o *Les précieuses ridicules* (1659). Y Landau (1965: 62) la considera una adaptación del *Tartuffe* (1664), aunque la versión árabe de al-Naqqāš es a veces muy diferente de la de Molière y parece más una “ópera bufá” en verso.

Moosa (1972: 114-116) resume así su argumento: El personaje que da título a la obra es Sim'ān, un joven pesimista y melancólico que se enamora de Raḥīl, hija de Abū 'Īsà al-Šāmī, un maestro nativo de Damasco que había dejado su ciudad para asentarse en Beirut. Abū 'Īsà se gana la vida enseñando lengua árabe y retórica a los jóvenes, y Sim'ān, egoísta e irreflexivo, cree que está loco por ser tan concienzudo y generoso con sus alumnos pues, al enseñarles bien, hará que aprendan rápidamente y pronto compitan con él enseñando a otros. A Sim'ān le hubiera gustado tener los mismos conocimientos que Abū 'Īsà, aunque no se los habría enseñado a nadie; y cuando se encuentra con su primo 'Yir'yīs, alumno

de Abū 'Īsà que le cuenta cuánto ha aprendido de su maestro, Sim'ān le contesta que él sólo ha pasado de una disciplina a otra sin obtener ningún beneficio evidente. Más tarde, discute acaloradamente con Abū 'Īsà porque quiere casarse con su hija Raḥīl. Éste sabe que es celoso, mal criado y de un carácter insoponible, pero se ve forzado a consentirlo porque le debe algún dinero. Mientras el padre difunde la noticia del matrimonio decidido, llama a su puerta Bišāra, criado de Ishāq al-Qudṣī, rico comerciante de Jerusalén, que le informa de que ha sido enviado por su amo a pedir la mano de su hija Raḥīl y, como gesto de las buenas intenciones de su amo, le entrega un collar de perlas que aquél manda para Raḥīl. Abū 'Īsà acepta el regalo y asegura al mensajero que aprueba el matrimonio de su hija con Ishāq, sin advertir a Sim'ān de este cambio. Luego Abū 'Īsà lleva el collar a su hija, reanudando la discusión sobre su matrimonio, y Raḥīl lo acepta encantada creyendo que el pretendiente es aún Sim'ān, pues sabe que está enamorado de ella. Mientras, éste descubre el contrato matrimonial alcanzado entre Bišāra y Abū 'Īsà, y corre a ver a Raḥīl para reprocharle que acepte casarse con un intruso y expresar su amor y devoción. Ella, completamente sorprendida por la noticia, le niega que conociera el asunto y le asegura que le ama; pero, al tratar de explicarle la situación, él no la escucha, sino que se pone furioso y, en medio de su rabia, se desploma y rompe a llorar. Sintiendo débil y humillado, Sim'ān piensa en el suicidio pero, como no tiene suficiente valor para matarse, se entrega a la bebida y se vuelve taciturno.

En su intento por resolver la situación, Raḥīl planea fugarse con él y casarse en secreto. Pero Sim'ān y su criado Ŷabbūr, ambos borrachos, van a visitarla y, al llegar a la casa y verla con su criada Barbara saliendo a hurtadillas, Sim'ān piensa que van a ver a su rival Ishāq al-Qudṣī, y grita que va a matar a Raḥīl, a Ishāq o a sí mismo. Raḥīl le explica que no iban a ver a Ishāq, pero él tampoco la escucha e insiste en que va a retar a duelo a Ishāq. Raḥīl, alarmada, cambia su actitud hacia Sim'ān y concluye que le atrae más el comerciante de Jerusalén, que para entonces se ha batido en duelo con Sim'ān y le ha vencido. Tras su derrota, Sim'ān no halla más alternativa que renunciar a Raḥīl. Luego llega Abū 'Īsà y pone paz entre las partes contendientes, casando a Raḥīl con Ishāq y pagando su deuda a Sim'ān.

Como muestra de su reconciliación con al-Qudṣī y Raḥīl, Sim'ān había aceptado ser su padrino de bodas. Pero en el fondo de su corazón aún sigue enfadado con Raḥīl. Para ocultar su malicia, continúa visitando a ambos, entrando a veces en largas y tediosas discusiones con Ishāq sobre los méritos de los dramas compuestos por el autor —que es el propio al-Naqqāš—, y un día les regala una caja de dulces envenenados. Su mala intención es descubierta por Ŷabbūr, que se ha disfrazado de mago Šu'ayb. Raḥīl, Ishāq, Abū 'Īsà, Ŷirŷis y el resto del reparto se enteran de que Sim'ān ha intentado envenenarlos, pero, aunque él pide que le castiguen, la perdonan, dejando que sea el cielo quien le castigue²⁷.

²⁷ Cfr. también el argumento en Badawi (1988: 49-50), en que hay algunas variantes.

Como se ha señalado, este drama está inspirado en *Le Misanthrope* y *el Tartuffe* de Molière, pero también recuerda a *Le bourgeois gentilhomme*, como en un fragmento en que dialogan Abū 'Īsà y 'Īr'yīs (acto I, escena 4):

Abū 'Īsà: Debes saber, querido, que prosa son las palabras dichas, las no versificadas. Quiero decir, las palabras utilizadas en el lenguaje común. Lo que es prosa no es poesía, y lo que es poesía no es prosa.

'Īr'yīs: ¡Ah! Ahora comprendo el sentido de lo que he aprendido. Así, cuando digo a mi sirviente “tráeme mi turbante y cálzame mis pantuflas”, ¿estoy hablando en prosa? Desde hace treinta años hablo en prosa sin saberlo. Bien cierto es que las ciencias son más provechosas que lo viajes (Bereksi, 2010: 3).

Este diálogo se desarrolla así en *Le bourgeois gentilhomme* (acto II, escena 4):

M. Jourdain: ¿No hay más que prosa y verso [para expresarse]?

Profesor de Filosofía: No, señor. Todo lo que no es prosa es verso, y todo lo que no es verso es prosa.

M. Jourdain: Y tal como se habla ¿qué es, pues?

Profesor de Filosofía: Prosa.

M. Jourdain: ¿Qué? Cuando yo digo “Nicole, tráeme mis pantuflas y dame mi gorro de noche”, ¿esto es prosa?

Profesor de Filosofía: Sí, señor.

M. Jourdain: ¡Por mi fe! Hace más de cuarenta años que hablo en prosa sin que supiera nada, y os estoy lo más agradecido del mundo por habérmelo enseñado²⁸ (Bereksi, 2010: 4).

Según Badawi (1988: 51), también recuerda a *Les précieuses ridicules* el divertido intercambio de palabras entre los criados 'Īabbūr —uno de los personajes más vívidos— y Bišāra, o cuando 'Īabbūr, pretendiendo ser un señor, se presenta a Bišāra como Jefe del Gremio de Mercaderes de Damasco, justo antes de que su amo le reproche su mala conducta.

Pero el personaje que más ha impresionado a los críticos, según Badawi (1988: 51-52), es el de Sim'an: para Na'ym, está inspirado en el Alceste de *Le Misanthrope* especialmente por su trato incívico en su relación con Abū 'Īsà, su desprecio y celos hacia su primo 'Īr'yīs, o sus celos patológicos hacia Raḥīl. Y, en el aspecto trágico del personaje, a Na'ym le recuerda a Hamlet.

En cuanto a su valoración artística, desde el punto de vista moderno, su estilo y su lenguaje son en general inferiores, según Moosa (1972: 116), y de bajo nivel literario, según Lirola (1990: 45); además, la lengua del diálogo no expresa el carácter del hablante salvo en algunas excepciones, de acuerdo a la opinión de Badawi (1988: 52). Moosa (1972: 116) añade que algunas partes del diálogo son lentísimas y aburridas y que, para mostrar su habilidad literaria, el autor incorpora en el primer acto una oda completa sobre el arte de la prosodia, con un

²⁸ Ver otra versión de ambos diálogos en Moosa (1972: 117 nota).

lento análisis de los metros del verso y sus divisiones, así como explica el significado correcto de muchos términos que han sido usados erróneamente por el público. Y señala que estas interpolaciones innecesarias no sólo debilitan la síntesis artística de su drama, sino que a veces dificultan seguir la secuencia de los acontecimientos. El autor podía haber acabado el drama con el matrimonio de Raḥīl y al-Qudṣī, pero de nuevo por alguna razón enreda a Simʿān y al resto del reparto en innecesarias intrigas, por lo que su final se hace aburrido y absurdo. Por otro lado, cabría argumentar que Raḥīl no podría haber rechazado a al-Qudṣī pues, según las costumbres de esos tiempos, los matrimonios los fijaban los padres.

Por su parte, Badawi (1988: 50-51) cree que ésta es su obra más simétricamente estructurada, pues la trama del matrimonio de Raḥīl corre paralela a la de su sirvienta: ambas tienen dos pretendientes, que tienen a su vez sus propios sirvientes; por otro lado, mientras Iṣḥāq y el criado de Simʿān son descritos como personajes graciosos o encantadores, Simʿān es descrito como celoso y envidioso, y el criado de Iṣḥāq como tedioso; y frente al misántropo Simʿān, su primo ʿYirʿīs es descrito como un personaje cómico y grotesco. Aunque estas simetrías dan cierta sensación de artificio, a veces son una fuente de humor, como cuando Raḥīl canta su amor por Simʿān, mientras que Barbara canta su pasión por ʿYabbūr, o en las paralelas recriminaciones entre ambas parejas de personajes, donde el lenguaje se adecua a cada uno de ellos; también está lleno de humor el pasaje en que Abū ʿĪsā intenta enseñar prosodia a sus alumnos, que culmina en el fragmento ya señalado en que ʿYirʿīs se sorprende al saber que ha estado hablando en prosa todo el tiempo. También le parece interesante a Badawi (1988: 52) el uso que hace al-Naqqāš del coro, como en las otras dos obras, pues, al comentar la acción, el coro cambia su carácter, jugando diversos papeles según los diferentes momentos del drama.

Y Moosa (1972: 116) concluye que, a pesar de estos defectos, el autor merece crédito por haber creado personajes vivos y dinámicos, aunque su dinamismo y vivacidad a veces son oscurecidos por la interpolación de temas innecesarios, y que en particular ha triunfado en el retrato de la debilidad humana de Simʿān que, a pesar de su terquedad, muestra un espíritu frágil. Sin embargo, opina que no se puede estar de acuerdo con las palabras de Niqūlā al-Naqqāš cuando afirma que “es el mejor drama compuesto en lengua árabe y también es el mejor de los dramas no-árabes” o que “Este romance es único en su arte. Es una de sus composiciones más bellas”.

VALORACIÓN DE LA CRÍTICA Y CONCLUSIÓN

Para Cachia (1990: 124) el teatro árabe moderno creció, no de las raíces árabes, sino como una parte del amplio renacer estimulado primero por el reto político y militar de la Europa Occidental, y luego por su ejemplo cultural. En muchos de los nuevos géneros literarios que emergieron la tarea pionera fue

hecha por árabes no-musulmanes, en parte porque su *status* minoritario animaba la iniciativa, y en parte, como señala también Badawi (1988: 6), porque los cristianos y los judíos eran menos reticentes a la cultura occidental que sus compatriotas musulmanes. Así Bereksi (2010: 2, 4) enfatiza la trascendental influencia de Molière en la obra de este pionero, al saber poner en acción los movimientos y dibujar los personajes como lo recomendaba Molière, destacando la trascendencia que esta influencia de Molière tuvo en sus seguidores medio-orientales, egipcios, y magrebíes. Luego cita la opinión de Ali al-Rai de que “el teatro árabe estará siempre impregnado de rasgos occidentales, que están en su origen, como lo prueba que la primera pieza adaptada por el maronita libanés Mārūn al-Naqqāš sea *L'avare* de Molière. Y esta adaptación es una etapa decisiva para las múltiples expresiones teatrales en el mundo árabe”.

Lirola (1990: 43-44) señala que algunas de las características de *Al-bajil* se convirtieron durante largo tiempo en la norma a seguir por el teatro árabe: la adaptación se hizo dando nombres árabes a los personajes y desplazando el lugar de la acción, sin apenas modificar la intriga; la obra fue amenizada con melodías orientales, por lo que quedó a medio camino entre la comedia y la ópera; y no existían actrices, pues la mujer no podía aparecer en escena y apenas era admitida entre el público, por lo que muchachos y hombres se encargaban de encarnar los papeles femeninos.

Esta labor pionera de Mārūn al-Naqqāš es destacada por los críticos que han estudiado su obra, pues le consideran el introductor del teatro moderno en el mundo árabe, aunque difieran en su valoración literaria como se ha comprobado al analizar sus obras. Al-Fājūrī (1986: 109) le califica como “pionero del teatro árabe” (*rā'id al-masrah al-'arabi*), y Mz. Montávez (1985: 28-29) señala que con las obras de Mārūn al-Naqqāš inició su andadura el teatro árabe moderno:

Este autor, desaparecido prematuramente, aunque no ofrece importancia desde el punto de vista estrictamente literario, tiene el mérito de haber sido el introductor e iniciador en el mundo árabe del teatro, género nuevo con importantes implicaciones sociales.

Y también Lirola (1990: 42, 45) considera a Mārūn al-Naqqāš el “fundador del drama en lengua árabe”, compartiendo la valoración de Matti Moosa (1972: 117):

No sería correcto evaluar los dramas de al-Naqqāš sin tener en cuenta las condiciones sociales, políticas y literarias que prevalecen en el Líbano del siglo XIX. También debería recordarse que la obra de al-Naqqāš no sólo fue una novedad, sino también el principio de una nueva era en la literatura árabe moderna. Merece nuestra admiración por su valentía, entusiasmo y determinación de romper la tradición literaria introduciendo el drama en el mundo árabe. Por

ello Mārūn al-Naqqāš merece con todo derecho el título de “Padre del drama árabe”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADAWI, M. M., 1987: *Modern Arabic Drama in Egypt*. Cambridge University Press. Cambridge.
- , 1988: *Early Arabic Drama*. Cambridge University Press. Cambridge.
- BEN HALIMA, H., 1964: “Abū l-Ḥasan al-Mugaffal, de Mārūn al-Naqqāš (1817-1855), première composition originale dans le théâtre arabe”. *Arabica*, XI, F. 1: 73-79.
- BEREKSI MEDDAHI, L., 2010: “La dérision dans les oeuvres de Molière au service du théâtre francophone”. *InterFranconphonies*, n° 4, pp. 1-10.
- CACHIA, P. J. E., 1990: *An Overview of Modern Arabic Literature*. Edinburgh University Press. Edimburgo.
- AL-FĀJŪRĪ, Ḥ., 1986: *Al-ŷām' fī ta'rīj al-adab al-'arabi. Al-adab al-ḥadiṭ*. Dār al-Ŷil. Beirut.
- AL-HAGGAGI, A. S. AL-D., 1981: *The Origins of Arabic Theatre*. General Egyptian Book Organization. El Cairo.
- HAYWOOD, J. A., 1971: *Modern Arabic Literature (1800-1970). An Introduction with Extracts in Translation*. Lund Humphries. Londres.
- LANDAU, J. M., 1965 : *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*. Maisonneuve. París.
- LIROLA DELGADO, P., 1990: *Aproximación al teatro egipcio moderno*. Universidad de Granada. Granada.
- MALEH, G., 1997: “The birth of modern Arabic theatre”. UNESCO. http://finarticles.comp/articles/mi_m13110/is_1997_Nov/ai_20099662.
- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, P., 1985: *Introducción a la literatura árabe moderna*. 2ª ed. corregida y ampliada. CantArabia. Madrid.
- MOLIÈRE, J.-B. POQUELIN, 2010: *El avaro*. Biblioteca Digital Ciudad Seva.
- MOREH, S., 1976: *Modern Arabic Poetry (1800-1970)*. E. J. Brill. Leiden.
- MOOSA, M., 1972: “Naqqāš and the rise of the native Arab theatre in Syria”. *Journal of Arabic Literature*, III: 106-117.
- PELLAT, C., 1970: *Langue et littérature arabe*. Armand Colin. París.
- PÉRÈS, H., 1969 (1959): *La littérature arabe et l'Islam par les textes. Les XIX^e et XX^e siècles*. 6ª ed. rev. y corr. Adrien Maisonneuve. París.
- ROSSI, F., s.d.: “I pioneri del teatro arabo”. Arabismo.it. <http://archivio.arabismo.it/?area=letteratura&menu=teatro&pag=pionieriteatro>
- SALEH ALKHALIFA, W., 2000: *Siglo y medio de Teatro Árabe (Contenido tradicional y teatro)*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Cantoblanco.
- STETKEWYCZ, J., 1958: “Reflexiones sobre el teatro árabe moderno”. *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, VI: 109-120.
- AL-ṬAḤṬĀWĪ, R., 1991: *Tajliṣ al-ibriz fī taljīs Bāriz*. Dār al-'Arabīya li-l-Kitāb. s.l.
- VERNET, J., 1990: *Las mil y una noches*. Traducción, introducción y notas. Planeta. Barcelona.

Nombre del autor: Clara M^a Thomas de Antonio
Dirección-e: cthomas@us.es
Dirección postal: Departamento de Filologías Integradas, Área de Estudios Árabes e Islámicos, Facultad de Filología, C/ Palos de la Frontera s/n, 41004 Sevilla
Fecha de recepción: 19/04/2012
Fecha de aceptación: 11/05/2012