

Teatro e Islam en el norte de África durante la época colonial¹

Khalid Amine y Marvin Carlson

Resumen

La idea errónea de que el teatro es incompatible con el Islam es bastante común entre los estudiosos tanto de Oriente como de Occidente, si bien hay importantes excepciones. Lo cierto es que el teatro no sólo contribuyó a formar una conciencia nacionalista en el Maghreb durante la época colonial sino colaboró incluso con la religión. Esto es particularmente cierto de los salafistas, cuyas escuelas libres e instituciones relacionadas resultaron cruciales para lograr la independencia política de esos países y, también, para establecer en ellos el teatro moderno.

Palabras clave: Argelia, Marruecos, Túnez, Salafistas, colonialismo.

Abstract

Islam and the Colonial Stage in Northern Africa

There is a widespread but erroneous belief among both Eastern and Western scholars that Islam is incompatible with theatrical performance, but in fact there are many important exceptions to this widely held supposition. Among them is the key role played by the theatre in support of both Islam and nationalistic aspirations during the colonial period of the Maghreb. The Salafists in particular utilized theatre in this way. Their free schools and related institutions were not only central in the drive for political independence throughout these countries but also in the establishment of modern theatre in this region.

Key words: Algeria, Morocco, Tunisia, Salfists, colonialism.

¹ La versión original de este texto fue publicada en la revista *Performance and Spirituality*, vol. 3, núm. 1 (primavera de 2012), del Instituto para el Estudio del Performance y la Espiritualidad.

A lo largo de la breve historia del teatro árabe-islámico, el Islam se presenta por lo general como una fuerza en gran medida negativa. Estudiosos occidentales y árabes por igual, comenzando por Jacob Landou (1958) y continuando con John Gassner y Edward Quinn (1969), Peter J. Chełkowski (1979) y Mustapha M. Badawi (1988), han venido reproduciendo esta visión errónea. Un caso sobresaliente es el de Óscar Brockett y Franklin Hildy. Desde su aparición en 1968, la *Historia del teatro* de Brockett se estableció en el mundo como modelo para la historia del teatro, y hoy, 40 años y 10 ediciones más tarde, conserva aún su influencia. Con el avance de las investigaciones sobre el teatro no europeo durante los años 1970 y 1980, las nuevas ediciones de Brockett y su colaborador Hildy comenzaron a incluir más material de Asia, y luego de Latinoamérica y África, mientras el mundo árabe permanecía totalmente ignorado. Si bien es cierto que, al igual que sus predecesores, Brockett y Hildy comienzan su libro con los dramas rituales de la época faraónica para luego pasar a Grecia, estos autores dan por hecho —a menudo de manera explícita— que en Egipto, desde alrededor de 1850 a.C. hasta la fecha, no ha sucedido nada interesante en materia teatral, y que el Islam es en gran parte responsable de esa carencia: “[el Islam] prohibió a los artistas crear imágenes de seres vivos, ya que se considera a Alá el único creador de vida [...] la prohibición se extendió al teatro y, por consiguiente, en aquellas regiones bajo el dominio del Islam las formas teatrales avanzadas [es decir, europeas] no pudieron prosperar” (Brockett y Franklin 2003, 69). Esta generalización errónea y estigmatizante sigue siendo ampliamente aceptada.

La noción de que el Islam es incompatible con las ideas europeas no es exclusiva de los estudiosos occidentales; muchos dramaturgos árabes adoptan una postura similar, remontándose por lo general al primer encuentro de los árabes con la herencia griega a través de las traducciones sirias de la época de oro de la dinastía Abasida (siglo II del Islam). Mohammed al-Khozai, por ejemplo, sostiene que “para entonces la poesía árabe se encontraba madurando, y la nueva fe monoteísta hizo poco probable que los eruditos árabes se interesaran en lo que consideraban una forma de arte pagano” (Al-khozai, 1984, 4). En esa época el Islam aún luchaba por hacerse espacio entre las demás religiones que lo precedieron. Por otra parte, la tragedia griega, con su proliferación de simulacros y conflictos, constituía un verdadero peligro para la estructura de la nueva cultura monoteísta árabe islámica, así como para el orden social y político. Mohammed Aziza concluye que “Era imposible que el drama se origi-

nara en un entorno árabe-islámico tradicional” (Aziza 1987, 21-45, 211).

Gran parte de esta corriente de pensamiento se basa en el endeble argumento de ciertos estudiosos ortodoxos musulmanes, los llamados guardianes de la fe islámica. Fue el marroquí Ahmed Ben Saddik (1901-1961) el primero en publicar un libro entero en contra del teatro: *Iqamatu Ad-Dalili ‘Alaa Hurmati At-Tamtili* (*Evidencia contundente en contra de la actuación*) publicado por primera vez en El Cairo en los años cuarenta del siglo pasado, y posteriormente reeditado y publicado en Beirut en 2002 como *At-Tankilu Awi Taqtilu liman Abaha Tamtil* (*Tortura o muerte a quienes permitan la actuación*) (Saddik 2003).² En la versión editada, Ben Saddik, egresado de las universidades de al-Qarawiyyin³ y de Al-Azhar,⁴ proporciona 48 puntos contra la actividad teatral basándose en un manuscrito que data de la década de 1940. En su tercer argumento, exhibe incluso una fuerte animosidad contra los *fuyaha*⁵ iluminados que promovían el teatro como institución moral. Entre ellos se encuentra Mustafa al-Maraghi (1885-1945), rector de la Universidad Al-Azhar en 1928 y autor de una serie de reformas, y el iluminado Cheikh Mustapha Abderrazaq (1885-1947), quien dirigió Al-Azhar entre 1945 y 1947. Abderrazaq estudió en Al-Azhar con el conocido modernista islámico Mohammed Abdu (1849-1905), y fue profesor en la Universidad de Lyon, Francia. Para Ben Saddik, estos líderes Azhari moderados son “las personas más ignorantes de su religión” (2003, 41), calificativo que va más allá de los límites del debate académico.

El trigésimo noveno argumento de Ben Saddik contra la actividad teatral revela una gran cantidad de prejuicios contra las mujeres: “El teatro lleva a las mujeres a la prostitución y no hay actriz respetuosa, ya que las mujeres son seres irracionales por naturaleza” (citado en Bahraoui 1995, 7), y “a las actrices se les pide descubrirse frente al público, lo cual hasta los estudiosos contemporáneos de Al-Azhar consideran como algo totalmente prohibido” (Ben Saddik 2003, 81). Así pues, en nombre del Islam, Ben Saddik rechazó por completo todas las actividades relacionadas

² La misma edición contiene la carta de Abdullah Ben Saddik titulada “Izalatu Al-Iltibas ‘Ama Akhtaa fih Kathirun Mina An-Nass” (“Eliminar el error que confundió a tantas personas”). Como ya se ha dicho, la versión aumentada de *Iqamatu Ad-Dalili ‘Alaa Hurmati At-Tamtili* lleva por título *At-Tankilu Awi Taqtilu liman Abaha Tamtil* (*Tortura o muerte a quienes permitan la actuación*) (Ben Saddik 2002).

³ Conocida también como Universidad de Al-Karaouine, en Fez, Marruecos [N. del T.].

⁴ Universidad erigida en el siglo X tras la fundación de El Cairo, Egipto [N. del T.].

⁵ Expertos en jurisprudencia islámica [N. del T.].

con la actuación y la representación teatral. En sus argumentos está patente no sólo su intolerancia, sino también su sexismo, elementos presentes también en los escritos de los clérigos que fundaron la Iglesia en Europa. Su hermano, Abdullah Ben Saddik (1910-1995) publicó una carta a modo de *fetua*⁶ en la que expone una serie de argumentos en contra de la actuación. El texto dice así:

La actuación debe prohibirse por todos los males que encierra. Entre otras cosas, es una doctrina herética; es una innovación, pues no hay reglas islámicas que den cuenta de ella. La actuación se ha tomado de los europeos y como tal debe repudiarse, pues ya se nos ha advertido que no debemos imitarlos. La actuación, como el cine y otras artes, no es más que habladurías; falsas vanidades que están terminantemente prohibidas. La actuación se basa en mentiras, y todas las mentiras están prohibidas, como condenado está el mentiroso. La actuación requiere de la presencia de mujeres [...] tema que está terminantemente prohibido” (en Ben Saddik 2003, 40-43).

Lo cierto es que muchas de las *fetuas* de Ben Saddik no tuvieron efecto ni siquiera en su ciudad natal, Tánger, uno de los centros de teatro del norte de África a principios del siglo XX.

A menudo se ha afirmado que el Islam no permite el *taswir* (es decir, la representación de cualquiera de las formas humanas o divinas), pero el hecho es que no hay en el Corán ningún pasaje que se exprese negativamente de la actividad teatral o mimética. En su libro sobre caligrafía islámica, Abdelkebir Khatibi y Mohammed Sijelmassi (1976) discuten ampliamente este asunto, y concluyen que la única autoridad que puede citarse para apuntalar semejante mandato es un *jadiz* (refrán no perteneciente al Corán, atribuido a Mahoma, pero imposible de verificar) que, en palabras de Al-Bujari,⁷ “expresa sin rodeos la prohibición del arte figurativo: ‘al crear una imagen el hombre peca, a menos que pueda darle vida’” (citado en Khatibi y Sijelmassi 1976, 192) Estos autores afirman que

los *fuqaha* y los ortodoxos han modificado el significado alegórico del

⁶ Una *fetua* es la opinión de un faquí o autoridad musulmana en materia de religión [N. del T.].

⁷ Mohamed Al-Bujari, uno de los más respetados compiladores del *jadiz* o tradición [N. del T.].

Corán a fin de imponer reglas y prohibiciones [...] esta supuesta prohibición iba dirigida contra las formas supervivientes de totemismo que, anatematizadas por el Islam, se temía pudieran llegar a infiltrarse bajo la apariencia de arte. Una imagen era capaz de violar, por ejemplo, el principio del rostro oculto de Dios. En cierto sentido, la teología tenía razón de ser cuidadosa y vigilar de cerca al arte, su enemigo incontenible (192).

No obstante, y para contrarrestar la idea de que el Islam se opone a la representación, los autores nos recuerdan que, según la antigua tradición islámica, el profeta Mohammed “permitió a una de sus hijas jugar con muñecas” (derivadas, por supuesto, de los dioses totémicos), y que a Aisha, hija de Abu Bakr y madre de los creyentes, la casaron con el profeta “y la llevaron a casa de su esposo a la edad de nueve años, y sus muñecas estaban con ella” [cursivas nuestras] (*Sahih Muslim*, vol. 2, libro 8, capítulo 551, núm. 3311, p. 716, citado en Khatibi y Sijelmassi 1976, 192).⁸ Por otra parte, existen numerosos ejemplos de dibujos y esculturas figurativos de animales y de humanos, como los que supuestamente tenía el califa Al-Mansur en su palacio en el siglo VIII de nuestra era (*Sahih Muslim*, vol. 2, libro 8, capítulo 551, núm. 3311, p. 192, citado en Khatibi y Sijelmassi 1976, 192).

Así pues, la presunta oposición del Islam al totemismo no era un hecho universal, y sería un error querer ver en ella una implícita condena generalizada del teatro. De hecho, el teatro árabe moderno, que florece por primera vez durante la época colonial, guarda vínculos muy estrechos con la historia y la comunidad islámicas y se convirtió en algunas partes del mundo árabe en un arma importante en la lucha contra el colonialismo.

La importancia sin parangón que tuvo *Salahed-Dine Al-Ayoubi*, una pieza de contenido histórico, evidencia la orientación y las preocupaciones del teatro árabe moderno durante sus años de formación. Escrita en 1898 por el dramaturgo libanés Najib Al-Haddad, esta obra se montó casi de inmediato y con gran frecuencia a lo largo del siglo XX en los teatros de todo el mundo árabe, desde Siria hasta Marruecos. Basada en la historia de Salah el-Din al-Ayoubi, mejor conocido como Saladino (1137-1193), el gran libertador y defensor de Al-Quds (Jerusalén) y de la mezquita y cúpula de Al-Aqsa, esta obra fue recibida como una condena de la situación colonial del pueblo árabe-islámico y un llamado a la

⁸ El *Shahih Muslim* es uno de los libros de *jadiz* más importantes para los sunníes, debido al erudito persa Muslim ibn al-Hajjaj (Siglo IX) [N. del T.].

unidad desde el Golfo Pérsico hasta el océano Atlántico para combatir a los nuevos cruzados. Los temas del nacionalismo árabe y la defensa del Islam aparecen inextricablemente entrelazados en la historia de Salah el-Din y la lucha anticolonial que transcurría en ese momento. El creciente poder del proyecto colonialista y los importantes cambios que se daban al interior del Islam (especialmente el poderoso movimiento religioso de los *al-salaf al salih* o “ancestros piadosos”, que pretendían el retorno a la supuesta pureza de la antigua tradición islámica),⁹ sirvió para reunir en una causa común el desarrollo de la cultura del teatro en el mundo árabe y la cultura religiosa de larga data, de manera que se adaptaron a uso teatral no sólo ciertas formas de la tradición islámica, sino también cuestiones cruciales e inquietudes narrativas. En este sentido, es importante que, al momento de su publicación, Najib Al-Haddad haya dedicado su obra a su tío Sheikh Ibrahim Al-Yazejie, una autoridad religiosa de la época, con las siguientes palabras: “Ésta es la primera historia de representación que he escrito por mi cuenta sin recurrir a la arabización. La presento humildemente a vuestra atención” (Al-Haddad 1898, 3).

En el siglo XX, mientras por el norte de África se introducía el teatro de estilo europeo, tuvo lugar un acercamiento entre teatro e Islam, gracias a que el salafismo se extendía rápidamente por la región en esos mismos años. Movimientos culturales y políticos en esencia, el teatro y el salafismo hicieron a menudo causa común, y en algunos casos llegaron a compartir una dirección común. Por sus propios medios y a través del teatro, el salafismo contribuyó además en gran medida a crear y dar forma al sentimiento nacionalista. Uno de sus primeros líderes modernos fue Abd al-Wahhab en la Arabia Saudita del siglo XVIII, cuyo mensaje de reforma y purificación se extendió gradualmente a través del mundo árabe sunita para volverse particularmente poderoso en el siglo XIX en la gran universidad islámica de Al-Azhar y de ahí extenderse por el norte de África en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, precisamente en el momento en que las empresas egipcias se encontraban introduciendo el teatro moderno a la región. La burguesía intelectual anticolonialista —especialmente en Marruecos y Argelia— aceptó sin reparos la agenda reformista del salafismo porque en ella encontraba un poderoso fundamento religioso en el que apoyar el creciente espíritu nacionalista. En algunas partes del mundo árabe, el énfasis del salafismo en restaurarle al Islam la

⁹ Para un estudio detallado del movimiento salafista y de su compleja relación con el FLN en el establecimiento de la actual Argelia, véase McDougall (2006).

pureza perdida, levantó sospechas y, en algunos casos, oposición activa al teatro, percibido como una forma europea impuesta y como una posible incitación a la idolatría. Sin embargo, en el norte de África las reformas salafistas generalmente sirvieron para apoyar en lugar de suprimir la actividad teatral, debido a la alianza que ahí estableció con otros dos fenómenos culturales poderosos e interrelacionados: el ascenso del nacionalismo anticolonial y la expansión del movimiento de la escuela libre islámica.

Las llamadas escuelas libres eran una parte muy importante de la agenda de reformas del salafismo, sobre todo en el norte de África, donde los colonialistas franceses habían establecido, en oposición a las antiguas escuelas coránicas del Islam tradicional, un sistema de escuelas basado en modelos franceses para imponer sus propios valores culturales. En respuesta a ello, y aprovechando la iniciativa pedagógica de los colonizadores, el movimiento salafista fundó escuelas libres con una educación rigurosa y contemporánea, pero fundamentada en la práctica y los valores nacionales e islámicos. El deseo de purgar al Islam de las imperfecciones de muchas cofradías religiosas —especialmente aquellas afines a los colonizadores— y el énfasis en la lengua árabe, se convirtieron en los principios fundamentales del proyecto de renovación religiosa y mundana que ofrecían las escuelas libres. En su estudio sobre el movimiento de la escuela libre en Marruecos, J. Damis (1975) escribe:

Para los años 1920, los reformadores salafistas trataban de infundir un nuevo espíritu crítico e inquisitivo en el aprendizaje en gran medida pasivo que caracterizaba a la educación tradicional marroquí, como parte de un esfuerzo más general por liberar a la mentalidad de ese pueblo de su estado de letargo mediante la propagación, a través de diversos escritos y debates, de un espíritu de análisis y verificación. En sus escuelas libres, estos reformadores introducían una variedad de temas más actuales y estimulantes, y discutían las ideas del salafismo con los estudiantes mayores (81).

Los reformistas salafistas jugaron un papel central en la formación de una conciencia nacional y sirvieron de ejemplo a la generación emergente de nacionalistas en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial.

Estas escuelas alentaban abiertamente la actividad teatral, y de hecho en Marruecos fueron ellas, más que cualquier otra sede u organi-

zación, las que impulsaron el drama árabe moderno. Una de las primeras escuelas libres de Marruecos, la Escuela Moulay Idriss de Fez, se propuso montar en 1927 la obra *Salah El-Din Al-Ayoubi*, de al-Haddad. Aunque carecía de la libertad política de que gozaban Tánger o Tetuán, Fez tenía gran importancia como centro educativo, pues en ella se ubica la mezquita y universidad Al-Qarawiyin, la más prestigiosa del Magreb. Así pues, Fez terminó por convertirse en la tercera ciudad del teatro marroquí temprano y un centro importante del nuevo movimiento de la escuela libre. Tal vez el ejemplo más destacado de la mezcla de patriotismo, reforma religiosa-educativa y teatro, fue Mohamed Al-Ghazi, reconocido maestro de la Escuela Libre Naciriya de Fez, jefe de su militante asociación estudiantil, y activo director de teatro, a quien los franceses terminaron enviando al exilio por su actividad política.

Uno de los personajes más prominentes de los comienzos del activismo salafí fue el gran educador y reformador político Abdelkhalak Torres (1910-1970), egresado de Al-Ahliya, una de las primeras escuelas libres de Marruecos, establecida en Tetuán en 1924. En su paso por Fez, Torres llevó sus nuevas ideas a Al-Qarawiyin, y en 1935 fundó en Tetuán el Instituto Libre, la primera escuela secundaria árabe moderna en Marruecos (Damis 1975, 81), donde, en sintonía con la práctica general de los reformadores salafistas de la época, hizo de la actuación teatral una parte central del plan de estudios. Uno de los acontecimientos más importantes de los primeros años del teatro marroquí fue la producción en 1936, en el teatro más grande de la ciudad, de su obra *Intissar Al-Haq (La victoria de la derecha)*, la cual ilustra tan bien las preocupaciones básicas de los reformadores salafistas, que casi podría considerarse una pieza de moral islámica. Se trata de una comedia de tres actos escrita en árabe clásico (en vez del dialecto local), que se apega al proyecto básico salafista de revitalizar la cultura islámica aprovechando la situación colonial, mediante la extrapolación y aplicación a contextos contemporáneos de las verdades universales del Corán. La trama de esta obra aborda una de las cuestiones sociales más controversiales de la época: ¿deberían los padres permitir que los jóvenes emigren para instruirse en las ciencias modernas?

La propia carrera de Torres proporcionaba una respuesta clara a esta pregunta. Habiendo estudiado no sólo en su Marruecos natal sino también en Al-Azhar en El Cairo (en aquel tiempo una de las ciudadelas del pensamiento salafí), prosiguió sus estudios en la Sorbona de París. Sobre esta educación sólida y variada se forjó uno de los dirigentes políticos

más importantes del país, que fungió como presidente del Hizb Al-Islah Al-Watani (Partido Nacional de Reforma) en 1937, embajador de Marruecos en España y Egipto y, tras la Independencia en 1956, ministro de Justicia.

Mohammed El-Qurri (1900-1937), contemporáneo de Torres en la Universidad Qarawiyin, fue poeta, predicador, periodista y dramaturgo, y también miembro prominente del movimiento salafista. Su teatro encarna el espíritu de la moralidad social islámica moderna. Como discípulo de la primera generación de reformistas salafistas de Qarawiyin, El-Qurri, como Torres, favoreció los dramas moralistas. Su primera y más importante pieza, intitulada *Al-Ilm Wa Nata-aijuhu* (*El conocimiento y sus consecuencias*), se presentó en abril de 1928 con la producción de la Firqat Achabiba Al-Fassiya (Compañía Juvenil de Fez) y bajo dirección de Abdelouahed Ben Mohammed Chaoui (1911-1968), y en 1929 recibió el premio al mejor texto dramático. Al igual que la *Intissar Al-Haq* de Torres, esta pieza encierra una lección moral (de hecho prácticamente la misma lección que la obra de Torres), aunque la trama se desarrolla más bien como una comedia sentimental. Inspirada en un conocido melodrama tradicional francés, narra las aventuras de dos huérfanos a quienes las circunstancias separan para finalmente reunirse cuando ya cada uno de ellos se ha abierto camino con éxito mediante la buena voluntad y una buena educación. Al igual que la de Torres, esta obra pone de relieve el tema de la adquisición de conocimientos, tanto en casa como en el extranjero, ya que la generación de El-Qurri había comenzado a viajar a Francia y El Cairo para estudiar. El-Qurri fue un poderoso y popular orador por la causa de la independencia, y cuando las autoridades francesas le prohibieron hablar en público y viajar, se disfrazó de mujer con velo. De esta manera logró pasar de una mezquita a otra y explicar la situación política a un público en gran parte analfabeta. Por desgracia, los franceses lo descubrieron, capturaron y condenaron a dos años de prisión, para más tarde trasladarlo a la prisión de Gulmima, donde murió en noviembre de 1937 tras ser torturado.

Fue hasta después de 1930 que el movimiento salafista llegaría a convertirse en una fuerza significativa en Argelia. En 1931, el sheik Abd al-Hamid Ben Badis (1889-1940) y otros establecieron en Argel la Asociación de Musulmanes de Argelia (AUMA), entre cuyos miembros se contaban muchos de los más destacados intelectuales del país. Esta asociación se dedicó a generar y promover prácticas culturales fuera de la creciente

hegemonía de la cultura francesa y de la pretendida competencia por lo autóctono del movimiento andaluz.¹⁰

Al igual que los grupos marroquíes con intereses similares, la AUMA estaba fuertemente comprometida con el avance pedagógico y moral, y veía al teatro como un medio importante para lograr estos objetivos. Un pionero en esto fue Ben Badis, quien estableció una escuela islámica reformada en su natal Constantina, donde él mismo dio clase a unos 60 estudiantes, hombres y mujeres. En diciembre de 1937, esos estudiantes presentaron una obra de teatro a un público de unas 800 personas. Escrita por sheij Muhammad ibn al-Abid al-Jalali, la obra inició con una canción que exaltaba la educación para ambos sexos, cantada por un coro de alumnos y alumnas. Muy probablemente esta obra se inspiró en los dramas de las escuelas libres de Torres y El-Qurri en Marruecos en la década anterior, ya que el argumento es casi idéntico. La primera escena mostraba a niños enviados al extranjero “para aprender las costumbres de otros pueblos y ser mejores”. En ausencia por ese entonces de una sede de altos estudios islámicos en Argelia, la influencia de la AUMA se dirigió a la cercana Fez y a las más lejanas ciudades de El Cairo, Damasco y Bagdad. En la segunda escena, un mensajero informa acerca del viaje de los niños ilustrados a Egipto y Siria. En la tercera escena, los mismos niños regresan dando las gracias en verso a los benefactores que habían patrocinado su educación. Después de un intervalo, la escena da un giro para mostrar un cuadro en el que niños argelinos, empobrecidos por las apuestas de sus padres en el juego, son arrestados y llevados a la corte, donde obtienen la absolución por “haber actuado inconscientemente”. Aunque no se especifica así, la moraleja es que esos niños necesitaban educarse en el extranjero para superar sus circunstancias. La obra terminó con la aparición de Ben Badis agradeciendo personalmente a los asistentes e instándolos a proporcionar a sus hijos una buena educación y de esa forma contribuir a la prosperidad de Argelia (McDougall 2006, 56).

Durante los años 1930 y principios de los 1940, a medida que la censura francesa avanzaba, el repertorio se iba reduciendo cada vez más. No obstante, las escuelas libres —menos vulnerables que los teatros público—

¹⁰ Al tiempo que los franceses intentaban disminuir los sentimientos nacionalistas en Marruecos mediante el apoyo a la cultura bereber como un sistema en competencia con la cultura de la población árabe islámica, a lo largo del Magreb promovían la cultura “andaluza” como una alternativa “europea” a las costumbres de origen africano.

continuaron sirviéndose del teatro en sus programas de estudios, al parecer sin mucha interferencia gubernamental. Uno de los grupos más activos de los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial fue la *Firqat An-Najm Al-Maghrebi Lit-Tamthil Al-Arabiyy* (Compañía de Teatro Árabe Estrella del Magreb), integrada por estudiantes de Al-Qarawiyin, que ofreció a los ciudadanos de Fez dramas históricos patrióticos, como *Haroun ar-Rachid*. Uno de los ejemplos más notables de la convergencia de la religión y el teatro en el Magreb de ese entonces tuvo lugar en Túnez, donde el primer teatro regional significativo surge en lo que podría parecer el más improbable de todos los sitios: la ciudad sagrada de Kairuán. En 1932, la compañía Sabab al Qayrawanti (Juventud kairuanesa), fundada por Ibrahim al-Qadidi, un fotógrafo local, presentó las obras *El Cid* e *Ins al-Jalis*, de al-Qabbani, antes de disolverse y ser sustituida por Al-Aghaliba, compañía que adoptó el nombre de la dinastía aglabí del siglo VIII, cuya capital, al-Abasiyya, se ubicaba cerca de Kairuán.

Esta nueva compañía se esforzó durante un tiempo por encontrar un punto intermedio entre la práctica del liberalismo europeo y la ortodoxia religiosa, hasta que, en 1942, bajo la influencia definitiva del movimiento salafista en plena expansión, la sociedad votó por purgar su repertorio de todas las piezas inmorales y enfocarse en las tradiciones y valores islámicos. Ese mismo año, Khalifa Stambuli (1919-1948), escritor, artista e intelectual altamente comprometido con este programa, se estableció en Kairuán y asumió la dirección de la compañía, que duró hasta 1948, año en que su recinto teatral fue destruido en plena Segunda Guerra Mundial. Las cerca de veinte obras de teatro que Stambuli escribió colocaron a la compañía en un lugar importante en la historia del teatro tunecino. El trabajo de Stambuli estuvo orientado hacia el progreso moral y social, lo cual lo vincula estrechamente a algunos de sus contemporáneos, como Torres en Marruecos y Ben Bada en Argelia. Su teatro no estuvo de ninguna manera limitado a su época, y muchas de sus obras, por su cuidadosa trama, su atractivo lenguaje y la complejidad de sus personajes, mantuvieron su popularidad a lo largo de todo el siglo. Entre las más representadas estuvieron *Ana al-Jani* (*Yo soy el culpable*), *Aquibat al-Kas* (*Las consecuencias de beber vino*), *Asdiqa wal-Hiyanaou Araf askun Ithalit* (*Hay que saber con quién asociarse*) y *Al-Flusi* (*Oh, dinero mío*). Sus dramas históricos, como *Zyadat Allah al-Aghlabi* y *al-Muizz li-Din Allah al-Fatimi*, tuvieron menos circulación, pero contribuyeron en gran medida a la escena tunecina.

Así pues, con excepción de la familia de Ben Saddik, todos los

ilustres ulemas (juristas musulmanes) del Magreb defendieron el teatro como institución moral. Entre ellos se cuentan Thami El-Wazzani (1903-1973) y Mohammed Dawoud (1901-1984), quienes solían servir como asesores lingüísticos de los actores de las escuelas libres. Abdellah Guenoun (1908-1989), quien solía asistir a las representaciones en el Teatro Cervantes de Tánger, llegó incluso a escribir la introducción al drama poético de Abou Bakr Lamtouni titulado *Baqitu Wahdi (Me quedé solo)*, publicado en 1962 por el Ministerio de Asuntos Islámicos de Marruecos. Allal Al-Fassi (1910-1974), fundador del partido nacionalista Istiqlal de Marruecos, el partido más importante en la lucha por la Independencia, fue actor cuando joven y compuso poemas que exaltan el teatro de la resistencia.

La contribución más importante de las escuelas libres del norte de África al terreno del teatro fue dar a conocer esta forma de arte a un público más amplio —y a menudo más conservador— que las compañías profesionales de teatro que han surgido en la actualidad. Casi ninguno de los estudiantes de las escuelas libres hizo carrera en el teatro que por ese entonces se desarrollaba en el norte de África, aunque muchos de ellos, como Al-Fassi, llegaron a ocupar altos cargos como funcionarios y se convirtieron en personalidades políticas del movimiento nacionalista. Pero lo que en conjunto demuestra claramente su trabajo, es que en un periodo crítico del desarrollo del teatro árabe moderno, teatro y religión no fueron incompatibles con el pensamiento y la práctica del Islam y que, por el contrario, pudieron unirse no sólo con fines religiosos y artísticos, sino, algo igualmente importante en ese momento, para fomentar el surgimiento y desarrollo de una conciencia anticolonialista y nacionalista independiente. Lo cual no quiere decir que ciertos líderes religiosos se hayan servido del teatro durante la lucha anticolonial para desecharlo después de la Independencia.

Bibliografía

Al-khozai, Mohammed. 1984. *The Development of Early Arabic Drama 1847-1900*. Londres y Nueva York: Longman.

Al-Haddad, Najib. 1898. *Riwayat Salahed-dine Al-Ayoubi* [*Historia de Salah El-Dine Al-Ayoubi*]. Beirut: Maktabat Sader.

- Aziza, Mohammed. 1987. *Al-islam wal-masrah* [El Islam y el teatro]. Riyad: Oyoun al-maqalat.
- Badawi, Mustapha M. 1988. *Early Arabic Drama*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Ben Saddik, Ahmed. 2003. *Iqamatu Ad-Dalili 'Alaa Hurmati At-Tamtili* [Evidencia contundente en contra de la actuación]. Tercera edición. El Cairo: The Cairo Library.
- Ben Saddik, Ahmed. 2002. *At-Tankilu Awi Taqtilu liman Abaha Tamtil* [Tortura o muerte a quienes permitian la actuación]. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyah.
- Bahraoui, Hassan. 1995. "Al-Islam wal-masrah (El Islam y el teatro)". *Revue Culturelle Alamat*, núm. 4.
- Brockett, Oscar G. y Franklin J. Hildy. 2003. *History of Theatre*. Novena edición. Boston: Allyn and Bacon.
- Chelkowsky, Peter J. 1979. *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*. Nueva York: NYU Press.
- Damis, J. 1975. "The Origin and Significance of the Free Schools Movement in Morocco, 1919-1931". *Revue de L'Occident musulman et de la Méditerranée*, 19.1: pp. 75-99.
- Gassner, John y Edward Quinn. 1969. *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. Nueva York: Crowell.
- Khatibi, Abdelkebir y Mohammed Sijelmassi. 1976. *The Splendor of Islamic Calligraphy*. Traducción de James Hughes. Londres: Thames and Hudson.
- Landou, Jacob. 1958. *Studies in the Arab Theater and Cinema*. Filadelfia: University of Pennsylvania.
- McDougall, James. 2006. *History and the Culture of Nationalism in Algeria*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.