

YACQUB SANU INFLUENCIAS TEMÁTICAS Y FORMALES DE DOS MAQAMAS MEDIEVALES HISPANOHEBREAS

CAROLINA FRAILE CONDE

“Los ingleses me llaman francés, los franceses, inglés.
Los turcos me dicen infiel. Simplemente soy egipcio”¹.

Así se definió Yacqub Sanu ante el *Dayly Telegraph*². A lo largo de su vida, tanto con sus palabras como con sus hechos, Sanu puso como centro de su lucha a Egipto, defender el progreso y mantener la herencia cultural legada por sus antecesores a su país natal. Siempre dio preferencias a su nacionalidad sin por ello desestimar su religión³.

Llevado por este espíritu nacionalista, desplegó una exhaustiva e intensa actividad cultural e ideológica ignorada, sorprendentemente, por los intelectuales árabes contemporáneos⁴.

¹ Citado por Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction* (Washington, 1983), 45.

² Landau, “Abu Naddara”, *Encyclopaedia of Islam* (1960), I, 141.

³ Acerca de las controversias sobre la religión de Sanu, vid. Moosa, p. 43. Sobre las posturas de Sanu hacia el Islam y su relación con las demás religiones, v. I. Gendzier, *The Practical Visions of Yacqub Sanu* (Cambridge, 1966), p. 8.

⁴ V. Gendzier, p. 3 “Yacqub Sanu enjoyed a degree of notoriety that makes his present anonymity difficult to understand”.

La labor de Sanu se caracteriza por su lucha contra la alienación social causada por la falta de un sistema educativo popular, por el alto porcentaje alcanzado por el analfabetismo. Pronto se convirtió en uno de los más abiertos y claros defensores de los “fellahim” egipcios, en su portavoz⁵. A través de los periódicos y las publicaciones que estableció, reivindicó sin descanso la lucha social; políticamente se colocó en la oposición al atacar el régimen del *pasha Isma'il* y sus opresivas tasas⁶; y a los británicos, aliados del poder, por la colonización y dominio económico ejercido sobre todos los países árabes.

Dentro de la vida intelectual egipcia, Sanu fue un importante punto de apoyo para el gran pensador y renovador al-Afgani con el que colaboró, principalmente durante la segunda estancia de éste en Egipto –la más activa y fructífera– y que supuso para ambos el exilio⁷. De la cooperación de al-Afgani con Muhammad Abd al-Llah y Sanu, surgió el periódico satírico ‘Abu Naddara’ al-Zarqa⁸, del que Sanu fue editor desde su fundación en 1877 hasta 1910, dos años antes de su muerte en 1912⁹. Este periódico está tan unido a la vida y obra de Sanu que se ha creado una “simbiosis metonímica” entre ambos, conociéndose a Sanu como ‘Abu Naddara’.

Sanu es considerado el iniciador del periodismo crítico, así como el primero en hacer uso de dibujos y caricaturas con fines humorísticos. Igualmente, fundó el primer teatro satírico y popular de carácter renovador y modernizador en su país¹⁰. Su teatro y periodismo dirigido a todas las clases, requería el uso de la lengua coloquial, usada por la mayoría de la población y la eliminación de la clásica, tan sólo conocida, que no hablada de forma habitual, por una rígida minoría

⁵ J. Heyworth-Dune, “Society and Politics in Modern Egyptian Literature”, *The Middle East Journal* (July, 1948), 309.

⁶ Isma'il gobierna desde 1863 a 1879. Su política de occidentalización creó un gran descontento entre todas las escalas de la población. Vid. Heywoth, “Society...”, p. 309; junto al artículo “Isma'il Pasha”, *Encyclopaedia Britannica*, (1991), VI, 414-415.

⁷ Al-Afgani realizó dos viajes a Egipto. Su primera estancia, de tan sólo unos días, tuvo lugar en julio de 1869; mientras que su segunda abarca desde marzo de 1871 hasta el momento de su expulsión en agosto de 1871. Cf. A. Kudsi-Zadeh, “Islamic Reform in Egypt: Some Observations on the Role of Afgani”, *The Muslim World*, LXI, 1 (January 1971), 1-3.

⁸ Gendzier, *op. cit.* p. 5, “It was al-Afgani who persuaded Sanu to expand his theatrical activities, and later to publish the Abu Naddara Zarqa” y más adelante añade “but above all Jamal al-Din was Sanu’s political guide”.

⁹ Moosa, p. 52.

dominante¹¹. La sustitución de la lengua culta por la dialectal es una de las características más significativas de toda su obra y refleja el interés de este dramaturgo por llegar a las esferas más olvidadas de la sociedad, además de la importancia que otorga a la educación como única vía de escape para combatir el dominio extranjero y los regímenes opresivos internos. Para el teatro y el periodismo, esta innovación constituye uno de los aspectos más originales y revolucionarios, abriendo un nuevo campo, no explotado en ese momento, a las siguientes generaciones de escritores modernos egipcios, preocupados por los problemas sociales de su tiempo.

Sin olvidar algunas de sus obras poéticas, importantes no por su forma ni calidad artística, sino por el contenido social que conllevan y la lengua usada, que despierta curiosidad –como es el poema escrito en francés y prosa rimada, dedicado a la constitución turca–¹², se puede afirmar que su producción literaria mira abiertamente al teatro.

Las relaciones de Sanu con el pasha Isma'íl constituyen el punto de referencia al clasificar su obra desde un punto de vista temporal. Se distinguen dos fases.

La primera etapa viene marcada por una relación cordial entre ambos. Sanu esperaba que el pasha iniciara la modernización del país que integraría a Egipto en las vías del desarrollo, sin dejar en el olvido ni su herencia cultural, ni sus deseos de independencia. Los proyectos de Isma'íl, la educación recibida y las misiones que llevó a cabo como representante del imperio otomano, le hacían aparecer como un progresista y liberador ante las gentes. Sanu, al igual que otros pensadores y reformistas, le brindaron entonces todo su apoyo; y cuando fue nombrado pasha de Egipto, se pusieron abiertamente a colaborar con él. Las reformas de Isma'íl referentes a educación eran ambiciosas e incluían, entre otras, la fundación de un centro secular independiente del religioso y la consecuente reforma de este sector comenzando por el centro más prestigioso en aquel momento, al-Azhar¹³, pretendiendo aportarle aires de liberalización. También se preocupó del entretenimiento socio-literario más importante del momento, el teatro. En 1869

¹⁰ Faruk al-Wahab considera que su teatro se asemeja al “teatro de guerrilla”. Vid. su obra *Modern Egyptian Drama. An Anthology* (Chicago, 1982), p. 12.

¹¹ Heyworth, “Modern...”, p. 310; al-Wahab, p. 18.

¹² Moosa, p. 52.

¹³ Kudsi-Zadeh, “Islamic...”, pp. 5-6.

fundó el “Teatro de la Comedia”, *Masrah al Komedi*¹⁴, y en 1870 concedió un permiso a Sanu, en señal de apoyo y confianza, para fundar su propia compañía y abrir un nuevo teatro¹⁵.

Las obras de Sanu correspondientes a este período son, por lo general, largas; se escriben para ser vistas y oídas, para ser representadas, no para ser leídas. Los temas son exclusivamente de carácter social y los personajes pertenecen a las clases altas de Egipto¹⁶. Fue tanta la popularidad alcanzada por sus representaciones a lo largo de esta primera etapa que, Isma’il, en el transcurso de una audiencia privada celebrada en su palacio, le puso el sobrenombre de “El Molière egipcio” de forma oficial y pública¹⁷.

Poco a poco su conciencia social se iba definiendo, haciéndole comprometerse con la realidad de su entorno y tomando partido público ante los acontecimientos políticos del país, tanto internos como externos, muchas veces en contra del gobernante. Este factor marca el comienzo de su segunda etapa y delimita la posición ideológica que continuará de forma inalterable durante su vida. La tendencia de la literatura europea, con la que se mantenía en contacto directo, gira hacia la exposición cruda de la realidad, se despoja de todo ornato poético embellecedor y se inclina por tratar temas como la diferencia discriminatoria de clases sociales, haciendo hincapié en los oprimidos, los relegados a la ignorancia. Sanu también refleja los hechos de la sociedad egipcia, pero aporta un tono especial y nuevo tanto en su labor teatral como periodística: el humor satírico. Así consigue el principal objetivo de su compromiso social: enseñar a través del disfraz de la risa y la diversión.

Su relación con al-Afgani y la similitud de sus ideologías intensificaron y aceleraron la toma de conciencia con la realidad y el pasar del pensamiento personal al hecho. Poco a poco fue siendo más crítico al elegir los temas de sus dramas, principalmente en la forma de llevar a cabo los diálogos dentro de las representaciones. Pretendía, al revitalizar la tradición heredada por el mundo árabe, sacar al oprimido “fellaḥ” de su ignorancia y darle el empuje y apoyo necesarios para emprender una revolución, que necesitaba el soporte de la cultura y

¹⁴ Moosa, p. 52.

¹⁵ Al-Wahab, p. 18.

¹⁶ Moosa, p. 52.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 57 y 63.

educación. Restringidas como privilegio natural a las clases elevadas, se hacia cada día mas evidente y amplia la diferencia entre los grupos sociales. Los mas pobres vivían reclusos en su agonía; Sanu perseguía mostrarles otra realidad; despertarles a través de sus publicaciones y obras teatrales, el sentido de la igualdad, de la lucha, la fortaleza y la dignidad que dormitaba en ellos junto a su esplendor cultural¹⁸.

Para el autor, la comunicación directa representada por el teatro y el periodismo constituía la forma más efectiva de llegar a las gentes y de transmitir la ideología renovadora liderada por al-Afgani. La condena –expuesta en sus dramas– a las costumbres sociales decadentes, al “snobismo” de las jerarquías del país, al sistema político opresivo del gobierno, a la pobreza y marginación cultural y económica en que eran sumidas las clases deprimidas, se exponía claramente en cada una de sus representaciones hasta que, en 1872, Isma’il le retiró el permiso concedido dos años atrás, ordenó el cierre de su teatro y la disolución de la compañía¹⁹.

A partir de este momento se coloca definitivamente al lado del grupo de tendencia modernizadora encabezado por el al-Afgani. Con él participa en todo tipo de actividades como la fundación de sociedades culturales, periódicos y revistas mediante las cuales eran difundidos sus objetivos teóricos y la forma de hacerlos realidad²⁰. La producción dramática se escribe, ahora, para ser leída; son, por ello, obras cortas de uno o dos actos. Los temas sociales son más duros, los personajes pertenecen a las escalas humildes y se presentan oprimidos por un impenetrable poder dictatorial. Se critica duramente a las corruptas y enriquecidas esferas gubernamentales, encubriendo la sátira con significativos y llamativos apodos sarcásticos²¹. A pesar de que esta actitud activa le supone el odio del pasha y, con ello, el poner en peligro su vida (sufre varios atentados en poco tiempo), sigue infatigable su labor hasta que en 1878, se ve forzado a tomar la ruta del exilio que le conduciría a París²². Aquí, libre de la persecución del khedive, levanta aún más su voz en favor de Egipto. Ya sin miedo, trabaja libremente por el

¹⁸ John Ninet dice que Sanu “has done the most for the political education of Egyptians”, citado por I. Gendzier, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹ Moosa, pp. 54, 63.

²⁰ Sobre la importancia de las dos sociedades fundadas por Sanu, vid. I. Gendzier, *op. cit.*, pp. 43-44.

²¹ Landau, “Abu...”, p. 142.

²² Moosa, pp. 49-50.

progreso y la reforma de todos los países islámicos, a través de caricaturas, columnas, artículos y dramas publicados tanto en su periódico 'Abu Naddara', como en otros periódicos europeos hasta su muerte en 1912.

Entre su producción teatral se encuentra una opereta de un acto, sin título que, según apunta Moosa, fue leída en forma de sumario en París²³. Esta obra presenta semejanzas tanto en su argumento como en su forma de ejecución con dos maqamas hispano-hebreas de los siglos XII y XIII respectivamente.

En las tres, el humor irónico es uno de los principales elementos de apoyo al texto y constituye el hilo conductor de la pieza, así como la base de su éxito y aceptación popular. En todas ellas se utiliza el tono jocoso para satirizar entreteniéndolo. No hay que olvidar que la maqama se caracteriza por las situaciones humorísticas, llegando a veces a ser grotescas²⁴. Por otra parte hay que tener en mente que, en la época de Sanu, este género vivía un nuevo despertar²⁵. Al mismo tiempo se recordará la exquisita y variada formación del autor, judía por religión, árabe-egipcia por nacimiento y entorno social y europea por la educación recibida durante los años de su juventud.

Con esta opereta, Sanu pretende criticar el sistema anticuado e injusto del harén y lo plantea con uno de los tópicos más frecuentes del mismo, la infidelidad de sus moradoras.

La trama se desarrolla en torno a la apuesta que hacen un príncipe europeo y Ahmad, hijo de un pasha egipcio. Si el príncipe logra pasar una noche con una de las concubinas del harén, ganará la misma. El atrevido seductor se halla en una de las habitaciones del harén con la seducida concubina cuando, de repente, aparece el pasha, señor de la casa, con parte de su guardia. Después de unos momentos de tensión, se descubre que el supuesto pasha es Ahmad y, al quitar el velo a la amada, surge, con sorpresa para el príncipe, el atractivo rostro de un conocido actor sirio. Todo resulta ser una broma preparada que culmina en un gran banquete²⁶.

²³ *Ibid.*, pp. 49-50.

²⁴ Ch. Pellat, "Makama", *Encyclopaedia of Islam*, (1986), VI, fasc. 99, 107-115.

²⁵ Moosa, "The Revival of the Maqama", *The Origins of Modern Arabic Fiction*.

²⁶ *Ibid.*, p. 58.

El mismo final se produce en la maqama hispano-hebrea de la segunda mitad del siglo XII, tradicionalmente atribuida a Selomoh Ibn Zakbel y que recibe el título de *Aser ben Jehudah*²⁷. El argumento gira en torno a la broma que le preparan unos amigos a Aser, cuando éste regresa a la ciudad después de una larga ausencia. Tras la gran fiesta con que es recibido, el homenajeadado, medio ebrio, camina por las calles de la ciudad cuando, de repente, una manzana cae a sus pies desde una ventana; en su interior lleva una apasionada declaración de amor. Al instante unas mujeres lo conducen al interior de la casa donde le prodigan halagos y placeres hasta que aparece su señora, y dueña de la manzana. “La más hermosa” parece dar a entender la atmósfera creada. Aser, deseoso de conocer la belleza de la afortunada, retira el velo que le separa de tanto placer y... el conocido y sonriente rostro de uno de sus amigos resulta ser su visión. Todo ha sido una burla de sus compañeros que, al pronto aparecen, celebrándose una fiesta para que no queden rencores ni ofensas²⁸.

La similitud técnica de la obrilla de Sanu recuerda a otra maqama satírica hispano-hebrea, esta vez de principios del siglo XIII, titulada *Minhat Jehudah Sone ha-Nasim*, “Jehudah el Misógino”²⁹. Fue compuesta por Jehudah ibn Sabbetai para entretener y divertir a su mecenas Abraham Alfachar, miembro de la corte del rey Alfonso VII.

Sanu introduce al final de su drama un elemento técnico al que Moosa llama “nuevo” y que consiste en una interrupción³⁰. El autor de la obra, el mismo Sanu en persona, aparece en la escena final cuando el príncipe descubre que ha sido víctima de un engaño y, ante la audiencia, confiesa que todo lo visto y oído ha sido pura invención suya. Nada de lo narrado se apoya en hechos reales ni alberga posibilidades de suceder.

En la maqama de Sabbetai se observan dos interrupciones realizadas por el autor al introducirse él mismo, como un personaje más, dentro del argumento y dialogar con los demás. La primera es para consolar al desolado protagonista Zerah por su desgraciado

²⁷ J.H.Shirmann, “Ibn Zakbel, Solomon”, *Encyclopaedia Judaica*, (1972),VIII, pp. 1212-1213.

²⁸ Zinberg, *The Arabic-Spanish Period* (vol. I de *A History of Jewish Literature*, Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1972), 167-168.

²⁹ “Maqama”, *Encyclopaedia Judaica* (1971), XI, 936-38.

³⁰ Moosa, p. 59.

matrimonio.³¹ La segunda, que tiene lugar al final de la maqama –al igual que sucede en la comedia de Sanu– es para declarar ante el rey –al que se dirigen todos los participantes a pedir una solución al dilema planteado– y ante su corte que “los personajes nunca existieron. Todos fueron creados por mi sueño. La imaginación del poeta les dio vida”³². Esta última interrupción muestra su analogía con la obrilla de Sanu. Cada uno ante sus audiencias respectivas confiesa ser el autor de la obra escrita, y ambos niegan cualquier paralelismo entre los personajes, los lugares y las situaciones de la obra con la realidad social de sus respectivas épocas. La justificación que realizan ambos autores se debe a que el trasfondo de los argumentos tratados están íntimamente ligados al orgullo masculino: en la comedia de Sanu se ironiza sobre la cuestión del harén; y la marginación de las mujeres, consideradas las causantes del pecado original y, por ampliación, de todas las desgracias del hombre, en la trama de Sabetai. Mediante este recurso, recubierto de una ironía sutil, se pretende paliar la crítica ofensiva ante los lectores o las audiencias.

Moosa remite toda la influencia de la opereta de Sanu, tanto en su línea temática, como en la formal a “Las Mil y una Noches”³³. Si bien en la parte concerniente a la trama existen reminiscencias, no surge un paralelismo tan exacto como el que se establece con la maqama *Aser Ben Jehudah*. Por otra parte, en su faceta técnica presenta coincidencias estructurales con la maqama *Minhat Jehudah Sone ha-Nasim*, sin que se pueda hallar un equivalente tan cercano en alguna de las narraciones que componen “Las Mil y una Noches”. La influencia de las maqamas hispano-hebreas en Sanu debe ser observada como un hecho natural y más cercano a él. Basta recordar dos factores, uno relacionado con la biografía del autor, judío por su formación religiosa y el segundo por la revitalización que sufría la maqama en su tiempo.

La obra de Sanu forma una unidad, sin que pueda ser aislada de su contexto natural en el que hay que tener presente, al analizar cualquier aspecto de su producción, la amplia educación del autor. Sanu, no sólo dominaba el árabe culto y el dialectal egipcio, sino que tenía la habilidad de escribir artículos e, incluso, obras teatrales y poéticas en distintos

³¹ Zinberg, p. 179.

³² *Ibid.*, p. 180.

³³ Moosa, p. 180.

idiomas europeos como francés, inglés o italiano³⁴. La interacción de todas las vertientes culturales integradas en él, le permitió desarrollar una exhaustiva actividad literaria e intelectual.

Sus composiciones teatrales han despertado escaso interés literario, no poseen una gran calidad técnica, ni desbordan expresividad temática. La importancia, sin embargo, reside en sí mismas, al ser sus argumentos documentos sociales, reflejo del despertar de un pueblo aletargado; y en ser el primer paso hacia un teatro de carácter propiamente nacional y no de imitación. Con el cierre de su teatro en 1872 y su traslado definitivo a Francia, en 1878, el teatro egipcio perdió su única fuente de renovación auténticamente nacional y se sumió en el mismo letargo y decadencia que venía sufriendo desde hacía tiempo. A partir de entonces se limitó a adaptar obras europeas, a la imitación de las mismas, y siempre usando la lengua árabe clásica, lo cual supuso para el teatro, el quedar restringido, de nuevo, a las clases más elevadas y cultas, y verse desprovisto de una importante y básica fuente de renovación: la popular³⁵.

La única excepción a esa falta de originalidad viene representada por Sanu, o como se le conocía popularmente, ‘Abu Naddara’, que ha sido, sin motivo aparente, totalmente “marginado y recluido al olvido por los escritores egipcios”³⁶.

³⁴ *Ibid.*, p. 44.

³⁵ Al-Wahab, p. 20, considera que las influencias observadas en Sanu, procedentes del teatro italiano y francés son básicas y se limitan al aspecto formal, como puede ser la división del drama en escenas y de éstas en actos. A diferencia de las demás compañías y autores teatrales del momento que obtienen su inspiración de la producción europea, Sanu hace de la herencia cultural árabe la fuente de los argumentos y la forma de ejecutar sus obras.

³⁶ Moosa, p. 52.

SUMARIO

La obra de Sanu forma una unidad, que no puede ser aislada de su contexto natural en el que hay que tener presente la amplia educación del autor. Sanu, no sólo dominaba el árabe culto y el dialectal egipcio, sino que tenía la habilidad de escribir artículos e, incluso, obras teatrales y poéticas en distintos idiomas europeos como francés, inglés o italiano. Por tanto, la influencia de las maqamas hispano-hebreas en él debe ser observada como un hecho natural y cercano a él. Basta recordar dos factores, el primero relacionado con la biografía del autor, judío por su formación religiosa, y el segundo la revitalización de la maqama en su tiempo.

ABSTRACT

Sanu's work forms a unity which cannot be isolated from its natural context, within which an element to be taken into account is the wide education of the author. Sanu mastered not only high Arab and Egyptian dialect, but he was also skilled to write articles and even plays and poetic works in several European languages as French, English or Italian. Therefore, the influence of Spanish-Hebrew maqams on him must be considered as a natural, and close to him, fact. We only have to remember two factors, the first one related to the author's biography, of Jewish upbringing, and the second one being the revitalization of the maqam in his days.