



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

*El Mensajero de Dios: una obra Ta'ziyeh*

**TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**PRESENTA:**

**LUÍS FELIPE CERVERA NORIEGA**

**ASESOR:**

**MTRO. RICARDO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR**



**CIUDAD UNIVERSITARIA,**

**FEBRERO 2008**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

Dr. Ambrosio Velasco, Dra. Tatiana Sule, Mtro. Ricardo García Arteaga Aguilar, Mtro. Lech Hellwig , Dra. Rossela dell Turco, Biblioteca Comunal de Florencia, Lic. Eduardo Rivera, Lic. Eduardo Bush, Lic. Virginia Gómez, Dr. Oscar Armando García, Mtra. Iona Weissberg, Lic. Araceli Rebollo, Lic. Carlos Azar, Mtro. Rodolfo Valencia, Mtro. Héctor Mendoza, Dra. Giovanna Valenti y su familia, Mtro. Tibor Bak Geler, Lic. Gonzalo Blanco y Silvia Gutiérrez.

A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

A LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AL COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

A ISABEL, HÉCTOR, SONIA Y OCTAVIO

A HÉCTOR Y ALICIA

A JOSÉ MARÍA, HOMERO, ALICIA Y GUADALUPE

A VALERIA

A AURA

*El Mensajero de Dios: una obra Ta'ziyeh*

# Índice

Introducción	1
1. Breve introducción al Islam	5
1.1. Los 5 pilares del Islam	5
1.2. Sunnismo y chiísmo	12
1.3. Misticismo islámico	17
2. El Ta'ziyeh	21
2.1. Historia del Ta'ziyeh	22
2.1.1. Antecedentes rituales pre-islámicos	22
2.1.2. Tradiciones persas pre-islámicas	27
2.1.3. Relatos chiítas	29
2.1.4. Nacimiento del Ta'ziyeh	33
2.2 Características del Ta'ziyeh	38
2.2.1 Los textos Ta'ziyeh	38
2.2.2. El espacio en el Ta'ziyeh	41
2.2.3. La actuación en el Ta'ziyeh	43
2.2.4. Utilería y vestuario en el Ta'ziyeh	47
2.2.5. La música en el Ta'ziyeh	48
2.2.6. El <i>Moin Al Boka</i> o “Maestro” del Ta'ziyeh	50
3. El mensajero de Dios, una obra Ta'ziyeh	51
3.1. Origen	52
3.2. Temática	53
3.3. Estructura	58
3.3.1. Estructura dramática y lenguaje	58
3.3.2 Tiempo	63
3.3.3. Espacio	65
3.3.4. Personajes	68
Conclusiones generales	71
Bibliografía	77
Apéndice: Texto de la obra	79

# INTRODUCCIÓN

En septiembre de 2006, mientras buscaba tema para mi trabajo de titulación de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, me encontré, dentro del libro *Teatro Mundial*,<sup>1</sup> la reseña de una obra que parecía muy interesante. El libro mencionado es una antología de pequeñas reseñas de cientos de obras de teatro de orígenes diversos.

El nombre de esa obra es *El mensajero de Dios* y el autor de la antología referida, Arturo del Hoyo, la reseña de la siguiente manera:

El arcángel Gabriel anuncia a Mahoma que sus dos nietos Hassán y Hussein deben morir pasado algún tiempo, cuando él ya no exista. Tal es la voluntad de Alá; pero Mahoma debe recabar la conformidad de los padres de los muchachos. Alí accede, a pesar de llorar amargamente. Pero Fátima opone la comprensible resistencia de una madre a aceptar que uno de sus dos hijos sea envenenado y otro apresado en el desierto y decapitado, siendo expuesta su cabeza a los insultos de sus enemigos. Por fin, Fátima es convencida de que debe aceptar la voluntad divina, y da orden de preparar dos tumbas y hacer exequias anticipadas. Se viste de luto, e igual hacen las mujeres de la casa. Hussein, al ver tan extraños preparativos, pregunta cuál es la razón, y le comunican cómo ha sido revelada su futura muerte. Hussein pregunta a cada uno de sus familiares cuál será el destino de aquellos que llorarán por su muerte. Todos auguran la salvación y el Paraíso para los que se mantengan en la fe del Profeta. Fátima hace un canto de dolor y resignación.<sup>2</sup>

La curiosidad sobre el texto que acababa de leer me surgió de inmediato. Nunca antes había sabido de la existencia del drama islámico. No sabía de las magnitudes del mundo cuya ventana recién se me abría. La reseña es la de una pieza *Ta'ziyeh*<sup>3</sup>; una muestra del drama musulmán.

Inmediatamente me dediqué a rastrear el texto que deseaba trabajar. Para mi sorpresa, me enfrenté a un gran obstáculo: no existía ningún ejemplar de la edición del texto que Del Hoyo reseñaba localizable en México; tampoco en Latinoamérica. Utilicé la red mundial como herramienta y encontré dos ejemplares en Europa. El primero se encuentra en el catálogo electrónico de la Fundación Cansinos Assens, que según su página *web* se encuentra en Madrid, España.

---

<sup>1</sup> Arturo del Hoyo, *Teatro del Mundo, 1700 argumentos de obras de teatro antiguo y moderno nacional y extranjero*, Aguilar, segunda edición, Madrid, España 1961.

<sup>2</sup> Op cit, pp. 50 - 51.

<sup>3</sup> Duelo, remembranza

Intenté hacer contacto con dicha fundación pero todos mis intentos fueron fútiles. El segundo ejemplar se encuentra en la Biblioteca Comunal de Florencia, Italia. Afortunadamente, en esta ocasión logré hacer contacto y hablar por teléfono con la directora de la biblioteca, doctora Rossella dell Turco quien tuvo la atención de explicarme que el ejemplar con el que cuentan está en el Fondo Pelaez. Este fondo fue donado por un particular a su acervo y se caracteriza por ser integrado exclusivamente por libros antiguos, por ende, fotocopiarlos no es permitido comúnmente. No obstante, la doctora dell Turco me ofreció la posibilidad de hacerlo siempre y cuando le hiciera llegar una solicitud institucional por parte de la UNAM. Auxiliado por la catedrática Virginia Gómez, quien colaboró en gran medida para la realización de este trabajo, y por mi compañera Valeria Bazúa, redacté una carta – solicitud, misma que pedí a la secretaria general de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, doctora Tatiana Sule, fuera avalada por la institución. La Dra. Sule aceptó y gracias a sus esfuerzos y a los de su equipo integrado por Eduardo Rivera y Edward Bush, la solicitud fue enviada a Italia. Un mes después, recibimos las fotocopias del ejemplar solicitado.

*El mensajero de Dios* es una obra dramática Ta'ziyeh escrita en Irán probablemente en el siglo XVI por un autor anónimo. La obra en español se encuentra dentro de un libro editado en 1925 bajo el sello de la casa editorial Hernando. El nombre de la publicación es *Colección de teazies inspirados en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*. Esta edición es una traducción del francés acreditada a Rafael Cansinos Assens, un gran literato y estudioso; autor también de más de una centena de títulos originales y traducciones entre las que se encuentra una traducción literal e integral del Corán, la cual será utilizada como referencia en este trabajo.<sup>4</sup> La traducción de Cansinos Assens a la colección de obras de teatro está tomada a su vez de una primera traducción del persa al francés. La versión en francés fue realizada por el diplomático polaco Michael Chodzko, gran difusor del Ta'ziyeh más allá de las fronteras iraníes. Él mismo la tradujo y la publicó, junto con otras piezas, en una edición de 1878. El manuscrito

---

<sup>4</sup> Mahoma, *El Corán*, traducción de Rafael Cansinos Assens, Primera edición 1991, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001.



persa también fue apuntado por Chodzko durante su estancia en Irán y actualmente se encuentra en el Museo Nacional de París.

La obra toma como hilo conductor hechos reales de la historia del Islam: hacia el año 680 d.C., en medio de una lucha de poder que marcó desde su inicio la trayectoria histórica del Islam y a los pueblos que lo profesan, los nietos de Mahoma (los imanes Hussein y Hassán, hijos de Alí, primo de Mahoma, y de Fátima, hija del profeta) fueron asesinados. De esta manera la única descendencia masculina directa del Profeta fue eliminada. Esta situación se sumó a una serie de acontecimientos, como el previo asesinato de Alí, que resultaron en la división histórica dentro del Islam entre sunnitas y chiítas. La historia que narra la obra trata de una revelación que tuvo el Profeta. Comienza con la aparición del arcángel Gabriel que viene a anunciar el destino fatídico de los nietos de Mahoma. De igual manera, la aparición de Gabriel tiene por objetivo conseguir el consentimiento de Mahoma, Alí y Fátima sobre la futura muerte de su descendencia. A partir de ahí, la historia se convierte en una lucha interna de cada uno de los personajes por aceptar el conocimiento prematuro de la manera en que, los entonces jóvenes, Hussein y Hassán morirán. Es decir, enfrentan una lucha interna por someterse al mandato divino. Libran una *jihad*, una guerra santa, en contra del demonio interno. Esa lucha está basada en la definición intrínseca de la religión islámica.

Musulmán significa aquel que se entrega en un acto de sumisión (*islam*) a un Dios único. El Islam es una religión. Y aunque esta afirmación raye en lo obvio, resulta necesaria para situar este trabajo. David Waines, catedrático de Estudios Islámicos de la Universidad de Lancaster, afirma que una religión es un acontecimiento. Es el modo en que los individuos, asociados por compartir el mismo espíritu, contribuyen al rico complejo histórico de una cultura en desarrollo. La religión es un acontecimiento, y son los pueblos los que hacen que las cosas acontezcan. Pues bien, el Islam no es una excepción. Es una religión que ha acontecido por más de quince siglos y que es profesada hoy en día por más de 900 millones de personas en diferentes puntos del globo. Desde Norteamérica

hasta las Islas Maldivas, el Islam es una religión que hoy en día acontece y por tanto aporta a la cultura contemporánea.

Pero el Islam, como toda religión, tiene divisiones y movimientos internos. Y como en todas las religiones, existen unas formas del Islam que son practicadas por los vencedores y otras que los vencidos llevan a cabo. Desde el inicio de su historia, esta religión se vio dividida. Y en esta división, no todos quedaron conformes. Los sunnitas, que son la mayoría, representan el noventa por ciento de la población musulmana. Los chiítas, la minoría, sólo el diez.

Con el devenir de la historia, los chiítas encontraron en Irán un lugar donde formar una nación y una identidad. Dentro de la gestación de la nación chiíta surgieron muchas manifestaciones culturales. El arte islámico vivió grandes momentos en tierras iraníes. Y precisamente ahí, en el país de las minorías musulmanas, surgió lo que parece ser la única expresión teatral religiosa dentro del Islam: el Ta'ziyeh. *El mensajero de Dios* es un ejemplo.

El objetivo de este trabajo es realizar un acercamiento al Ta'ziyeh mediante el análisis de *El mensajero de Dios*. Este análisis pretende localizar el concepto de sumisión que existe dentro de la obra. Para lograr esto, seguiremos el siguiente camino. En el primer capítulo, nos introduciremos en ciertos datos y conceptos del Islam que resultan necesarios para nuestro objetivo. Para ello nos respaldaremos en el trabajo de Karen Armstrong, David Waines y Louis Gardet, entre otros. En el segundo capítulo haremos un estudio monográfico sobre el Ta'ziyeh que toma como fuentes principales al trabajo de Jamshid Malekpour y del propio Cansinos Assens. Finalmente, realizaremos un análisis dramatólogo de la obra con el objetivo de conocer su estructura dramática y localizaremos dentro de ella los conceptos de sumisión. Para esta última parte, nos apoyaremos en el la obra de José Luis García Barrientos.

Con este trabajo pretendo encontrar en *El mensajero de Dios* una pieza que retrata un mundo lleno de misticismo. Este mundo es el de los mártires chiítas y en él no existe más que la justicia divina. El drama es la forma en la que los chiítas aceptan esa justicia. Se someten a ella y, al hacerlo, viven la tragedia de su historia.

# 1. BREVE INTRODUCCIÓN AL ISLAM

En *El Islam*<sup>5</sup>, David Waines comienza por decir que el Islam es una religión y define religión como un acontecimiento provocado por un grupo de personas.<sup>6</sup> De hecho, cualquier introducción a un estudio sobre esta religión debe partir de este punto. Esto quiere decir que, más allá de discutir la pertinencia de creencias religiosas en el contexto contemporáneo, el Islam debe ser visto como un conjunto de creencias que se justifican en la revelación divina dada por *Allah* a Mahoma y que son ejercidas por un grupo humano. Dichas revelaciones fueron recibidas por Mahoma de manos de Gabriel, el arcángel mensajero de Dios, y contienen diversas instrucciones que *Allah* da a los seres humanos para su vida. El Dios musulmán es omnipresente y omnisciente y espera a todos los creyentes en el séptimo cielo donde algún día, el del juicio final, los juzgará de acuerdo a sus acciones. Estas revelaciones están contenidas en el Corán que es el libro sagrado de la religión musulmana. Todos los musulmanes deben respetar la palabra divina contenida en el Corán. Una de las normas que, según este libro sagrado, todos los musulmanes deben seguir es respetar y practicar los denominados cinco pilares de la religión. Estos son: la profesión de fe, la oración, la limosna, el ayuno y la peregrinación; saber de su existencia es lo mínimo básico para comenzar a entender el panorama de pensamiento dentro del mundo islámico.

## 1.1. Los 5 pilares del Islam

Los pilares del Islam son acciones que todo musulmán que se precie de serlo debe realizar en su vida. En *El Islam*, Waines describe las características de las observancias religiosas de todo musulmán. En este estudio se señala que todas las acciones del hombre pertenecen a alguna de las siguientes categorías: obligatorias, prohibidas, censurables, recomendables y permisibles.

---

<sup>5</sup> David Waines, *El Islam*, trad. Consuelo Pérez-Benítez, Cambridge University Press, primera edición en español, Madrid, 1998.

<sup>6</sup> Op. Cit. p.13

Evidentemente, los 5 pilares entran en la categoría de obligatorias. Manifiestan los deberes que los musulmanes tienen con *Allah* como expresión de la sumisión de voluntad y de su gratitud por la plenitud de regalos que les ha concedido.

Los 5 pilares fueron decretados por Mahoma y en su origen iban encaminados a hermanar a todos los musulmanes bajo una misma creencia. Esta creencia da origen al primer pilar. Éste es la profesión de fe y consiste en expresar verbalmente y con absoluta convicción las siguientes palabras: *No hay más Dios que Allah y Mahoma es su Profeta*. A este acto también se le llama *Shaháda* y significa el rito inicial de la vida musulmana. En *Conozcamos al Islam*, Gardet señala al respecto que:

Es en cierto sentido algo más que la expresión de la fe; la shaháda, pronunciada con todo corazón es fe, porque la fe consiste, según la noción musulmana, en testimonio. El creyente es testigo.<sup>7</sup>

El segundo pilar es la oración. Ésta se debe realizar cinco veces al día en dirección a la ciudad sagrada de La Meca y sin importar el lugar en donde el creyente se encuentre. Se debe realizar al amanecer, poco después del mediodía, a media tarde, a la puesta del sol y por la noche. Los fieles son convocados por el llamado del almuédano (encargado de la mezquita) quién utiliza su voz como medio de convocatoria. Es decir, en el Islam, la voz humana tiene el mismo papel que la campana en el cristianismo y que el cuerno en el judaísmo. Antes de la oración, los creyentes se lavan las manos, los pies y la cara. Para efectuar el rito, el creyente debe ponerse de rodillas y bajar la cabeza mientras reza. Este acto representa la creencia de que ante Dios todos los hombres son iguales y por ende todos deben subyugar su voluntad al mandato divino. De esta manera se pretende que todo hombre, desde el más pobre hasta el más rico, ore en igualdad de circunstancias y así se recuerda que ante Dios no hay riqueza ni poder humano que valga.

Cabe mencionar que la oración del viernes a medio día se acostumbra hacerla en grupo. Los musulmanes de un barrio o región se reúnen en la mezquita principal al llamado del almuédano y realizan el rito de manera colectiva. Waines

---

<sup>7</sup> Louis Gardet, *Conozcamos el Islam*, trad. Juan Larraya, Editorial Cassali Vall, Andorra, 1960, p.48.

señala que esta práctica fue fundada por Mahoma ya que de esta manera se distinguirían al Islam de las otras religiones. Recordemos que para el cristianismo el día de comunión es el domingo mientras que para el judaísmo es el sábado.

El tercer pilar es la limosna (*zakaat*). A diferencia del cristianismo, no es considerada como caridad si no como medio de purificación. Es un deber religioso indispensable que según la tradición es recompensado en la vida futura. Esta recompensa se apoya en la creencia islámica que dice que el verdadero musulmán debe ver por toda su comunidad pues la religión musulmana tiene como base fundamental la igualdad de los hombres ante Dios. De esta manera, la limosna también se ve como un deber social; una forma de distribución de la riqueza de los privilegiados entre los más desamparados de la comunidad o entre los miembros menos afortunados de la misma familia. La cantidad que se debe aportar supone la décima parte del ingreso. Waines explica los fundamentos de la creencia en la purificación a través de la limosna:

La mano que está por encima (la que da) es mejor que la mano que está por debajo (la que recibe).<sup>8</sup>

De igual forma también se apoya en versículos del Corán al decir que en él está especificado el castigo que espera al tacaño en el día del juicio final.

¡Ye los que creen! En verdad, muchos de los doctores y los monjes se comen los caudales de la gente con lo vano y apartan de la senda de Allah y a los que atesoran el oro y la plata, y no lo gastan en la senda de Allah, anúnciales un castigo doloroso. El día en que esto suceda, se caldeará sobre ellos en el fuego de *chehenam* y se cauterizarán con él sus frentes y sus costados y sus espaldas, esto es lo que atesorareis para vuestras almas; gustad, pues, de lo que atesorasteis.<sup>9</sup>

La *zakaat* recuerda al musulmán que no tiene libre uso de sus bienes; debe dar cuentas a la comunidad, en especial a los miembros más desvalidos o a obras que estén en el camino de Dios.

El siguiente pilar es el ayuno durante el mes lunar del *Ramadán*. Este mes es el noveno del calendario islámico. El ayuno debe hacerse desde el amanecer hasta el anochecer. Durante estas horas, todo adulto que sus condiciones de

---

<sup>8</sup> David Waines, *El Islam*, trad. Consuelo Pérez-Benítez, Cambridge University Press, primera edición en español, Madrid, 1998, p. 111.

<sup>9</sup> Mahoma, *El Corán*, traducción de Rafael Cansinos Assens, Primera edición 1991, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, Sura IX / 34 – 35, p. 178.

salud se lo permitan debe abstenerse de la comida, la bebida y las relaciones sexuales. El objeto de este ayuno es la reflexión, la disciplina espiritual y la resistencia física. El *Ramadán* estimula el sentido de pertenencia a la comunidad musulmana llamada *ummah*<sup>10</sup>. Para comprender su rigor, es necesario comprender que el calendario islámico es lunar. Esto quiere decir que de ciclo a ciclo hay una diferencia de once días. Por consecuencia, el *Ramadán* puede darse en cualquiera de las estaciones lunares. Existe cierta flexibilidad: el ayuno puede interrumpirse durante un viaje y las mujeres que estén menstruando no ayunan. Así mismo, a la embarazada se le permite no ayunar si teme que pudiera dañar al feto. El *Ramadán* comienza y termina cuando se ve la luna creciente y el mes concluye con una de las celebraciones más importantes del calendario musulmán, la fiesta de fin de ayuno. En estas celebraciones, se intercambian visitas y regalos. También se distribuyen limosnas especiales. El ayuno también puede realizarse como medio de expiación de pecados graves tales como la ruptura de una promesa.

El último pilar de la creencia islámica es la peregrinación a la ciudad sagrada de La Meca (*hayy*). Ésta consiste en peregrinar al menos una vez en la vida (siempre y cuando se disponga de los medios necesarios) esta ciudad sagrada en el decimosegundo y último mes del año musulmán, *Du l-hiyya*. Waines relata el ritual de la siguiente manera:

El peregrino entra en el santuario de la Ka'ba en La Meca en un estado de pureza ritual (ihram), vestido con dos sencillas piezas de tela blanca, que indican la igualdad de todos los creyentes ante Allah. La unidad y la universalidad de la comunidad se reflejan en la reunión de peregrinos procedentes de todos los rincones del mundo. Durante varios días se realizan una serie de actos como parte de la peregrinación, la mayoría de ellos incorporados de prácticas preislámicas similares. Éstas incluyen la circunvalación de la Ka'ba, la casa sagrada originalmente construida por el patriarca Abraham; la procesión entre las colinas de Safa y Marwa, conmemorando la desesperada búsqueda de agua por parte de Agar para dársela a su hijo Ismael, el apedreamiento de los tres pilares donde se dice que Abraham fue tentado por el demonio para que no sacrificase a su hijo y una visita a la llanura de Arafat donde los peregrinos se ponen de pie, en señal de arrepentimiento ante Allah, en el punto en donde se dice que el profeta predicó su mensaje de despedida.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Comunidad, comunidad de los musulmanes. La palabra *ummah* connota, a través de la noción de madre "*umm*", el concepto de una comunidad matriz portadora de todos los valores religiosos que anticipan de alguna manera el reino de Dios sobre la tierra. Felipe Meilla Salgado, *Vocabulario básico de la historia del Islam*, Ediciones Akal, Madrid 1987, p. 173.

<sup>11</sup>David Waines, *El Islam*, trad. Consuelo Pérez-Benítez. Cambridge University Press, primera ed. en esp. Madrid 1998, p. 113.

Como podemos observar, durante este ritual se tiene la idea de que la diversidad de las razas y de los pueblos pierde su importancia para fundirse en una luz única y el estado sagrado en que entra cada peregrino es la perfección del estado de convivencia con Dios.

## 1.2. Sunnismo y chiísmo

Como continuación de esta breve introducción al Islam, toca el turno a la descripción y origen de la división interna dentro de esta religión entre los sunnitas y los chiítas. Surge en los primeros años después de la muerte de Mahoma, pues a su muerte, el Islam se asoma a la primera gran crisis de su historia: ¿Quién debe sustituir al Profeta en el liderazgo de la *ummah*?

En vida, Mahoma tuvo muchos hombres cercanos y leales a él. Uno de ellos fue su primo Alí, quien desde la infancia fue un compañero entrañable del profeta. Alí fue hijo de Abu Tálib, un tío de Mahoma y personaje importante en su vida pues fue quien lo albergó después de la muerte de sus padres y de su abuelo. Esta situación provocó que la convivencia entre los dos primos fuese muy cercana. Esta amistad era tan fuerte que Alí contrajo nupcias con Fátima, una de las hijas que Mahoma procreó con su primera mujer, Kahdidja.

Años después, cuando Mahoma comenzó a recibir las revelaciones y a profesarlas, Alí continuó siendo un apoyo noble a la labor de su primo. Este apoyo fue vital para el advenimiento del Islam pues Alí lo mismo fue un musulmán devoto que un guerrero eficaz en las primeras batallas contra los judíos. Alí tomó aún más importancia en la naciente historia de aquella comunidad cuando los hijos varones de Mahoma murieron. De esta manera Alí y sus dos hijos, Hassán y Hussein, se convirtieron en los únicos consanguíneos hombres del Profeta.

Otro gran devoto de las profecías de Mahoma fue Abú Bakr, uno de los primeros conversos a la nueva fe. También fue el padre de Aisha, quien después de la muerte de Kahdidja, se convirtió en la esposa preferida de Mahoma. Este hecho es, sin duda, un signo claro de la cercanía existente entre Abú Bakr y el Profeta.

Como hemos dicho, a la muerte de Mahoma en el 632 d.C., se desató dentro de la entonces pequeña y creciente comunidad musulmana un debate intenso sobre el destino del liderazgo en el Islam. La labor de Mahoma dentro de su comunidad había sido de tal magnitud que su reemplazo no era para nada fácil de resolver. *Allah* le había hablado a él y sólo a él; la *ummah* se había conformado y fortalecido gracias a esas profecías divinas y los musulmanes se preguntaban cómo hacer para continuar esa comunicación con Dios. Después de todo, el Islam fundado por Mahoma tuvo como cuna una pequeña comunidad en La Meca y luego en Medina. Ahora, a pesar de seguir siendo pequeña, esa comunidad era considerablemente más grande que aquella inicial. ¿Cómo hacer para que el nuevo encargado de Mahoma (califa) mantuviera el espíritu original de la *ummah* en circunstancias tan diferentes?

Con la muerte de Mahoma, los hombres más cercanos a él tuvieron que decidir quién era el indicado para continuar con su labor. Algunos alegaban que no debía existir ningún estado, otros pensaban que lo mejor era que cada región tuviera un guía o imán (líder). Abú Bakr y otro hombre cercano a Mahoma, Umar ibn al-Khattab, sostenían que la comunidad musulmana debía ser una comunidad unida y por lo tanto tener un solo dirigente, tal como había sido con Mahoma. Otra facción creía que lo correcto era que Alí sucediera al Profeta pues era su pariente varón más cercano. Dentro de los usos y costumbres de las tribus árabes pre y post Mahoma, los lazos sanguíneos eran sagrados y por tanto las cualidades de mandato eran transmitidas a través de la sangre. De esta manera, los partidarios de Alí creían que éste había heredado las cualidades del Profeta. Sin embargo, Abú Bakr y Umar ibn al-Khattab alegaron que, a pesar de las enormes cualidades positivas de Alí y de su gran nobleza y piedad, era muy joven para guiar al Islam. De esta manera, Abu Bakr fue elegido como primer califa del Islam y así se inició el periodo de los *Rashidun* o los califas correctamente guiados. Alí y sus partidarios no estuvieron para nada de acuerdo con esta decisión y poco a poco este descontento se convirtió en rencor.

Durante el mandato de Abu Bakr tuvieron lugar las guerras de *rinnah* en las que los musulmanes enfrentaron a varias tribus que permanecían en contra de la



nueva fe y de su gente. Sin embargo, Abu Bakr logró subyugar la revuelta y de esta manera alcanzó la meta de unificar a todas las tribus de Arabia. El gobierno de Abu Bakr duró poco; murió en 634 d.C. A su muerte, los *síes* (partidarios de Alí) insistieron nuevamente en el derecho legítimo de Alí pero sus esfuerzos fueron en vano y Umar ibn al-Khattab fue nombrado califa.

En el califato de Umar ibn al-Khattab, los musulmanes invadieron Siria, Palestina y Egipto. Así mismo, consolidaron la conquista del imperio Persa. El nombramiento de este califa provocó que dentro de la comunidad *sí* o chiíta surgiera un gran resentimiento hacia su figura. Consecuentemente, los intentos por colocar a Alí en el poder no cesaron. A lo largo de los diez años del califato de Umar ibn al-Khattab, los enfrentamientos violentos entre los chiítas y sus opositores fueron aumentando. Gran parte de los chiítas encontraron en tierras persas un lugar idóneo para esconderse y allegarse aliados. En 644 d.C. Umar ibn al-Khattab fue asesinado por un persa prisionero de guerra.

Ante la muerte del califa, una vez más la lucha por el poder se vio enardecida. Y una vez más, los chiítas no lograron su cometido. Uthman ibn Affan fue elegido como sucesor de Umar ibn al-Khattab. Durante su gobierno los musulmanes conquistaron Chipre, Trípoli y consolidaron el gobierno musulmán de Irán y Afganistán. Pero los chiítas no cesaron de luchar. Durante el gobierno de Uthman ibn Affan aumentaron su fuerza. En 656 d.C. Uthman ibn Affan fue asesinado por un grupo de soldados inconformes que aclamaron a Alí como cuarto califa.

Alí tomó posesión a pesar de que no contaba con el apoyo absoluto de toda la *ummah*. Muchos musulmanes lo consideraban como el autor intelectual del asesinato de Uthman ibn Affan. La *ummah* se dividió y como consecuencia se dio la primera guerra civil dentro Islam. Una de las principales fuerzas contrarias a Alí era comandada por Aisha. Sin embargo, fue derrotada por los chiítas en la batalla de Camel. En Siria, Muawiyyah, sobrino de Uthman, se autonombó Califa e instauró su reinado en el territorio Sirio. Como respuesta, Alí fortaleció su labor militar y reconquistó Irak. Poco a poco la tensión entre ambos fue creciendo hasta llegar a su clímax en la batalla de Siffin. Alí estaba a punto de vencer a su

opositor cuando éste recurrió al “Juicio de Dios”<sup>12</sup> poniendo hojas del Corán en las puntas de las lanzas de sus soldados. Esto tenía por objetivo promover que la batalla (y el califato) fuera decidido mediante un arbitraje, el cual Alí se vio forzado a aceptar. El arbitraje resultó contrario a la causa chiíta y Muawiyah fue nombrado califa en Jerusalén en el 657 d.C.

Como consecuencia, los chiítas sufrieron divisiones internas que dieron origen a que un grupo de disidentes (*Khariyitas*) salieran de sus filas. Esta disidencia no fue para nada amigable. Los *Khariyitas* acusaban a Alí de ser débil, infiel y no apto para guiar al Islam. Consideraban que el haber aceptado el arbitraje era signo inequívoco de que la voluntad de Alí era contraria a la divina. Ante esta separación, Alí procedió intentó apagar la rebelión interna en su partido. Los *Khariyitas* se concentraron en la Mesopotamia iraquí y Alí los persiguió. Mientras tanto, los demás territorios musulmanes fueron reconociendo uno a uno el califato de Muawiyah. Finalmente, Alí fue asesinado por un *khariyie* extremista en 661 d.C. mientras Muawiyah instauraba la dinastía Omeya, primera dinastía del mundo islámico. Con esto concluye el periodo de los *Rashidun*.

Pero incluso en ese momento, los chiítas no dejaron de luchar. Para ellos, tanto los primeros califas como la nueva dinastía Omeya, eran ilegítimos y por lo tanto el liderazgo de la *ummah* debía recaer en los hijos de Alí: Hassán y Hussein. Un par de años después de la muerte de Alí, Hassán comenzó a figurar como un enemigo poderoso para el imperio Omeya. Muawiyah logró disuadir a Hassán de sus intenciones y lo convenció de retirarse a vivir a Medina. Hassán aceptó y se retiró a vivir pacíficamente a Medina. Sin embargo, murió, supuestamente envenenado, en 669 d.C. Ante esto, los chiítas no pudieron contener más su inconformidad y, encabezados por el segundo hijo de Alí, el imán Hussein, decidieron atacar frontalmente al imperio Omeya. Poco tiempo después de la muerte de Hassán, Muawiyah murió. Su hijo Yazid asumió el trono. Los chiítas vieron en este momento la oportunidad idónea para derrocar a los Omeyas. Hussein comenzó a reclutar gente. Durante este reclutamiento, el nieto del Profeta tuvo que viajar constantemente. Unas veces debido a la necesidad de premura

---

<sup>12</sup> Louis Gardet, *Conozcamos el Islam*, trad. Juan Larraya, Editorial Cassali Vall, Andorra 1960. p. 34.

que persistía en su movimiento y otras veces escapando de las tropas de Yazid. Finalmente, cuando viajaba de Medina hacia la ciudad de Kufah, con el objetivo de visitar a simpatizantes suyos en aquella ciudad, tropas de Yazid lograron localizarlo y sitiarlo en el desierto de Kerbala. En este viaje, Hussein iba acompañado por sus más cercanos colaboradores. Existen versiones que afirman que eran setenta y dos los soldados que lo seguían además de las esposas y los hijos de todos ellos. El sitio duró diez días y finalizó con la masacre y decapitación de todos los soldados, incluido Hussein. Las mujeres y los niños fueron llevados como esclavos hasta Damasco y presentados en la corte de Yazid quien los mandó matar inmediatamente. Este hecho es conocido como la tragedia de Kerbala y significa uno de los eventos históricos más importantes de la historia musulmana. A raíz de estos acontecimientos, el chiísmo se consolidó como una identidad musulmana diferente, llena de resentimiento y sed de venganza. Como homenaje al valor y martirio de sus héroes, los chiítas llevan a cabo un ciclo de celebraciones luctuosas durante los primeros diez días del mes islámico del *Muharram*, pues fue durante éstos días que sucedió el martirio de Hussein y los suyos. Las representaciones *Ta'ziyeh* son la parte medular de dichas celebraciones.

Felipe Maíllo Salgado, profesor titular de lengua árabe e Islam en la Universidad de Salamanca, define el chiísmo en su libro *Vocabulario básico de historia del Islam*<sup>13</sup> como:

Sí-ies: Miembro de la sí-a, palabra ésta que significa partido, secta, facción; la sí-a es, pues, "el partido" por antonomasia. Los sí-ies son los partidarios de Alí y de sus descendientes que rehusaron admitir la legitimidad de los califas Omeyas y abasíes y reivindicaron el poder a favor de los imanes "alíes" o descendientes de Ali.<sup>14</sup>

Después de la muerte de Alí, el sentido de pertenencia de los musulmanes chiítas adquirió una fortaleza enorme. Incluso se llegó a afirmar que Alí era una figura más importante que Mahoma pues mientras éste era el transporte de la palabra divina, el primero era el ejecutor. Para los chiítas, tanto la muerte de Alí

---

<sup>13</sup> Felipe Meilla Salgado, *Vocabulario básico de la historia del Islam*, Ediciones Akal, Madrid 1987, p. 155.

<sup>14</sup>Op cit. p. 155.

como la de sus hijos, es la muerte de los mártires en el camino de Dios<sup>15</sup>. Los textos Ta'ziyeh celebran la pasión de estos mártires. En esos textos, los personajes históricos son retratados según la visión chiíta: mientras que Ali y su familia son presentados con virtudes y bondades, Abu Bakr y Umar ibn al-Khattab son retratados como unos villanos sin escrúpulos.

Regresando a la definición de chiísmo, Meilla Salgado continúa:

La sí-ia tiene un doble componente: dinástico y social. Respecto al primer aspecto su origen arranca de las luchas sucesorias que comienzan casi tras la muerte del Profeta, que murió sin designar un sucesor. En estas luchas los alíes llevaron la peor parte: Alí fue asesinado y su hijo Hussein pereció en Kerbala. De ahí surge su dogma esencialmente político: los tres primeros califas fueron ilegítimos, el cuarto, Alí, habría debido recibir el califato a la muerte de Mahoma, y todos los califas Omeyas y abasíes fueron usurpadores; toda vez que el imán o califa sólo puede ser descendiente de Alí. El segundo aspecto, el social, viene dado por el hecho de ser los musulmanes que se adhirieron al movimiento chiíta en su mayoría neomusulmanes, iraquíes o iraníes que el califato Omeya mantenía en un rango social secundario. Los chiítas se separan de los musulmanes ortodoxos o sunníes entre otras cosas, no sólo por la cuestión de la autoridad suprema de la comunidad, sino también por las prerrogativas del poder. A diferencia de los sunníes, los chiítas consideran a su líder o imán, como un ser impecable e infalible.<sup>16</sup>

No sobra resaltar el hecho señalado por Meilla Salgado en el que se afirma que la mayoría de los chiítas eran neomusulmanes; es decir, conversos de otras religiones, como el zoroastrismo<sup>17</sup>, al Islam. Este hecho es muy importante para este estudio pues puede dar a luz el carácter de la práctica chiíta. Ya desde las campañas militares de Mahoma se dejaba ver el espíritu expansionista del Islam. En cuestión de un par de siglos, el Islam llegó a ocupar desde la península ibérica hasta las fronteras con China. Durante la consolidación del chiísmo como una franca oposición al régimen Omeya, aquellos territorios en donde los chiítas tenían presencia se vieron ideológicamente fortalecidos. Esta fortaleza tenía su origen en que el chiísmo les ofrecía una oportunidad de mantener la fe islámica y al mismo tiempo oponerse al régimen Omeya. Esta situación fue muy clara en Irán, en donde el chiísmo fue rápidamente acogido como la práctica e ideología islámica predominante.

---

<sup>15</sup> Louis Gardet, *Conozcamos el Islam*, trad. Juan Larraya, Editorial Cassali Vall, Andorra, 1960, p. 35.

<sup>16</sup> Felipe Meilla Salgado, *Vocabulario básico de la historia del Islam*, Ediciones Akal, Madrid 1987, p.155.

<sup>17</sup> Antigua religión monoteísta persa.

Pero los chiítas tan sólo lograron consolidarse como una décima parte de la población musulmana. La gran mayoría aceptó el mandato Omeya y se envolvió en la dinámica de conformar a la gran nación musulmana.

Durante los primeros años de incertidumbre sobre el proceder de la *ummah*, se comenzaron a debatir las principales fuentes del derecho y de las normas dentro del Islam. La primera y más obvia eran los relatos de las profecías traídas por Mahoma (que fueron recolectadas y publicadas en el Corán durante el periodo de los *Rashidun*). Pero el Corán presentaba vacíos sobre la correcta forma de accionar de acuerdo a ciertas circunstancias. Los primeros juristas y teólogos del Islam decidieron llenar ese vacío con los relatos orales sobre situaciones cotidianas o *sunna* de la vida del Profeta en los que se mostraba un ejemplo de su proceder divinamente guiado y por lo tanto ejemplo perfecto de cómo se debía accionar en la cotidianeidad. Felipe Meilla Salgado define dentro del libro citado a la *sunna* como uso, tradición, precepto.<sup>18</sup> A partir de esta definición, se puede deducir que el sunnismo se apega a los usos y costumbres de la comunidad islámica original en la cual Mahoma era un guardián de la palabra de Dios y no un interprete de la misma. Ante la división chiíta y el fin de los *Rashidun*, los intelectuales de la naciente dinastía Omeya comenzaron a cuestionarse cómo debía ser la ley dentro del imperio. Aquí, el Corán y la *sunna* como fuentes de derecho y teología cobraron mayor importancia. De esta manera, la costumbre del Profeta se convirtió en un referente obligado para la vida diaria de aquellos que vivían dentro de los territorios Omeyas. Así, se sentaron las bases del Islam ortodoxo o sunní. Meilla Salgado continúa su definición de la sunna:

La sunna es en definitiva, el conjunto de tradiciones o ahádit sobre el Profeta. Sobre ella se apoyan los jurisconsultos y teólogos para precisar mejor el contenido de la ley islámica que emana del Corán.<sup>19</sup>

Así mismo, este libro incluye una definición de sunnías:

Partidarios de la sunna y adherentes a un sistema político-religioso que considera lícito elegir al jefe de la comunidad de creyentes en la tribu de Qurays (que era la del Profeta) rechazando la solución hereditaria en los descendientes de Alí postulada por los chiítas.

---

<sup>18</sup> Felipe Meilla Salgado, *Vocabulario básico de la historia del Isla*, Ediciones Akal, Madrid 1987. p. 159.

<sup>19</sup> Op cit. 159.

Para los sunníes el califa no es más que el soberano temporal encargado de salvaguardar la religión, pero sin magisterio religioso ni cualquier otra prerrogativa que lo eleve sobre los otros miembros de la comunidad.<sup>20</sup>

En resumen, las diferencias tangibles entre ambas identidades islámicas radican en lo siguiente:

- Los chiítas reconocen un linaje que se originó en Alí. Este linaje está compuesto por una serie de *imanes* o líderes que heredaban las cualidades proféticas y de liderazgo de su antecesor consanguíneo. Es decir, para ellos nadie más que los descendientes directos del Profeta pueden ocupar el liderazgo religioso de la comunidad. En cambio, los sunníes habían aceptado el mandato de los Omeyas quienes provenían de una familia ajena a la del Profeta. Para ellos, bastaba con que el gobernante perteneciera a la tribu de Mahoma para que fuera legítimo. Esta creencia se perdería después de que el Islam se expandiera hasta llegar a su máximo esplendor. Durante esta expansión, las formas de gobernar cambiaron varias veces hasta llegar, en nuestros días, a estados independientes unidos (y separados) por la creencia islámica.

- El imán de los chiítas posee una sabiduría sobrehumana y conoce lo oculto. En cambio, el sunnismo negará todo exceso doctrinal, es decir, preferirá la aceptación de los hechos históricos antes que la especulación ideológica. Se apegará al hecho de la profecía y al impacto histórico de ella en la comunidad islámica pues creen que en ellos está la verdadera voluntad de Dios. En pocas palabras, el chiísmo reinterpreta la profecía a través del martirio de Alí, mientras que el sunnismo se construye a partir de los hechos históricos que afectaron a la comunidad teniendo como única clave o código el Corán y la tradición del Profeta. Sin embargo, ambos reconocen a la *sunna* como fuente inequívoca de derecho.

- Gracias a su carácter rebelde, el chiísmo se convirtió en bandera de los más desprotegidos e inadaptados de la sociedad musulmana. El sunnismo fue adoptado poco a poco por la mayor parte de la comunidad.

- Hoy, a casi mil quinientos años de los hechos que dieron origen a este cisma ideológico, la división permanece. A lo largo de los siglos, ambos bandos han vivido entre periodos de paz y de guerra. Durante este tiempo, el

---

<sup>20</sup> Ídem.p 160.

sunnismo se ha consolidado como la práctica de un noventa por ciento de los musulmanes mientras que el chiísmo se ha instalado en menor cantidad de países. Sin duda, un bastión actual del chiísmo es Irán, en donde la ideología de oposición propuesta en el chiísmo ha tenido gran aceptación durante todos estos siglos.

- Cabe señalar que dentro del chiísmo existen varias divisiones. La principal es entre chiítas septimanos y chiítas duodecimanos. Los primeros reconocen a 7 imanes en el linaje de Hussein y los segundos a 12. Además, dentro del Islam existen otras minorías que diversifican la creencia musulmana.

### 1.3. Misticismo islámico

La palabra Islam quiere decir sumisión, rendimiento, entrega absoluta. Como religión, su principio máximo es la sumisión de la voluntad personal a la divina en un completo acto de amor y confianza. Así es como Mahoma fundó la religión y ahí es donde se encuentran las pistas para el desarrollo de la dimensión mística del Islam; dimensión que logró su identidad completa bajo el movimiento llamado sufismo que surgió durante el siglo VIII d.C. y que tiene sus orígenes en los primeros años del Islam.

A la muerte de Mahoma la comunidad islámica se vio inmersa en un vacío normativo. En vida, el Profeta había sido la medida de todas las leyes y normas regentes en la comunidad pues había profesado la palabra del Corán y se había puesto a sí mismo como ejemplo. Todos los integrantes de la *ummah* acudían a él cuando tenían alguna duda sobre la manera correcta de buscar a Dios y de someterse a su voluntad. Por ello, a su muerte fue necesaria una búsqueda que tenía por objetivo establecer las formas en las que la naciente comunidad debía comportarse.

Obviamente, la principal fuente de estas normas fue el Corán mismo. Los primeros tres *Rashidun*, Abu Bakr, Umar y Uthman, se dieron a la tarea de juntar todos los versículos o *suras* que contenían las profecías de Mahoma y así se conformó el Corán. Sin embargo, éste no cubría todas las posibilidades del

accionar humano. Hubo que asomarse a las anécdotas de la vida del Profeta para aprender cómo es que Mahoma había actuado bajo ciertas circunstancias.

Ante esta situación, comenzaron a surgir las primeras inquietudes sobre la medida en la que seguir estas normas guiaba a la sumisión absoluta ante Dios. Aparecieron individuos que consideraban que era necesaria una línea de profundización espiritual para lograr alcanzar dicho objetivo.<sup>21</sup> Rechazaban toda actitud o conducta que fuera ajena al camino de Dios y renegaban del estado musulmán que se estaba formando pues lo consideraban lejano al camino del Profeta. A estas personas se les llamó los ascetas y en ellos se encuentra el germen del sufismo. Waines lo explica:

La oposición que el asceta sentía hacía el mundo era algo experimentado desde el punto de vista psicológico, que no se dramatizaba desde el punto de vista físico mediante el retiro y apartamiento. Las fuentes religiosas (Corán y *Sunna*) no establecían la soledad del ermitaño o el celibato y estas prácticas no podían, por consiguiente, convertirse en la norma del ascetismo islámico. La modestia, la abstinencia, sentirse satisfecho con lo que voluntad divina ofrece y rechazar todo lo que no fuera estrictamente necesario eran características de los ascetas.<sup>22</sup>

Los ascetas fueron adquiriendo mayor aceptación dentro de la comunidad. Se les reconocía como autoridades. Se creía que eran hombres y mujeres poseedores de dones especiales, capaces de obtener de *Allah* respuestas a las súplicas de otros.<sup>23</sup> Con el paso del tiempo, el camino de los ascetas tomó forma y se consolidó como sufismo. Meilla Salgado define sufismo como:

El *tasawwuf* o sufismo se presenta como una búsqueda de una regla de vida, en una línea de interiorización y profundización espiritual del mensaje coránico. La religión ordinaria del Islam, tal como la practicaban la mayoría de los musulmanes, parecía a los sufíes una religión de meras apariencias, inferior a la religión del corazón. El rasgo característico del sufismo es el nuevo elemento litúrgico del *dikr*, <recuerdo, memoria, invocación del nombre de Dios>. Mientras las oraciones rituales tienen sus tiempos determinados y límites prescritos, la libertad con que podía usarse el *dikr* se hizo importante a los sufíes, los cuales la consideraron pronto práctica indispensable y aún superior a la oración ritual. El *dikr* consiste en la repetición obsesionante de alguna palabra en loor de Allah, acompañada de la orientación del corazón hacia la divinidad, se llega a la experiencia extática, conducente a experimentar personalmente la unidad divina o *tawhid* y alcanzar el verdadero significado de la Revelación.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Ídem, p. 157.

<sup>22</sup> David Waines, *El Islam*, trad. Consuelo Pérez-Benítez. Cambridge University Press, primera ed. en esp. Madrid 1998. p. 165.

<sup>23</sup> Op cit. p. 165.

<sup>24</sup> Felipe Meilla Salgado. *Vocabulario básico de la historia del Islam*. Ediciones Akal, Madrid 1987. p.157-158.



En adelante, el sufismo experimentó diversas afrentas. En el siglo X, la reacción intransigente por parte de los musulmanes más ortodoxos provocó una cacería de sufíes. Durante mucho tiempo se les tachó de *zindiq*, nombre que se les daba a los herejes que se rehusaban a aceptar el camino de la estricta ortodoxia. Sin embargo, la paz entre ortodoxos y sufíes se daría durante el primer siglo del segundo milenio gracias a un sufi, al- Gazzálí, quien logró convencer a la ortodoxia de aplicar el espiritualismo sufi a toda la estructura legal musulmana.

Hay quien dice que Alí fue el primer asceta, pues al aceptar el arbitraje en la batalla de Siffin, estaba actuando en plena sumisión a la voluntad divina.

A manera de conclusiones de este primer capítulo cabe hacer una recapitulación así como unas últimas consideraciones. El Islam es una religión originaria de la península arábiga que surgió durante la primera mitad del siglo VII d.C. Su Profeta es Mahoma y a lo largo de los años se ha consolidado, junto con el judaísmo y con el cristianismo, como una de las tres religiones monoteístas más importantes de nuestro mundo.

Los primeros años de la historia del Islam sirven para ubicar las principales características y valores sobre los que se fundó la nueva religión. Uno de los valores primordiales dentro de la *ummah* era el de consolidar una sola identidad bajo la cual todos los pueblos de la península arábiga se pudiesen arropar. Esta noción de pertenencia a la *ummah* cobra aún más relevancia al revisar que durante los primeros años de la historia del Islam se encuentran las raíces de la división interna que sufrió la *ummah* como consecuencia del conflicto desatado a la muerte de Mahoma. En esa división, Irán se consolidó como el único país de la comunidad musulmana con mayoría chiíta debido a que la calidad opositora de esta sección del Islam les permitió revelarse contra el árabe invasor. Lo anterior sirve, en gran medida, para comprender el surgimiento del drama islámico en ese país.

El mundo islámico también comprende una visión mística. Si bien, el concepto de sumisión a lo divino puede ser utilizado como una plataforma para elaborar herramientas que permitan la manipulación ideológica de un pueblo, también puede ser fuente de los conceptos más sublimes. La sumisión a *Allah*

involucra un concepto de confianza suprema. *Allah* dicta el destino de los hombres pero el hombre, en vez de convertirse en un receptor pasivo de ese destino, debe asumirlo activamente, debe dejar de pertenecer al mundo y unirse a la voluntad del más alto. Esto es, renunciar a lo terrenal y dejarse llevar por la paz que proporciona la sumisión al destino.

En el capítulo siguiente veremos una manifestación de la cultura islámica muy poco conocida en Latinoamérica. Ésta significa el único tipo de literatura dramática religiosa que el Islam tiene y representa una puerta de acceso al imaginario musulmán en general y una ventana al sentir chiíta en particular.

## 2. El Ta'ziyeh

El Islam tiene formas de representación. Éstas han surgido de entre los rastros de culturas que le precedieron y han crecido alimentándose de la ideología y cosmovisión musulmana. Estas formas de representación incluyen tanto actividades intelectuales como artísticas. Así, existe la pintura, la literatura, la danza, la música, la arquitectura y el drama musulmán.

En el libro *El espacio vacío*, Peter Brook señala que el gran vacío del teatro contemporáneo consiste en la carencia que tienen las sociedades actuales de creencia religiosa, de comunión con lo invisible de la divinidad. Al decirlo, Brook parte de analizar la relación histórica que ha tenido el drama con las prácticas rituales, para afirmar que en el arte dramático contemporáneo no existe la convicción con la que los espectadores iban en un inicio a las representaciones dramáticas. Brook afirma:

Todas las formas de arte sagrado han sido destruidas por los valores burgueses (...). Si la necesidad de un contacto verdadero con la invisibilidad sagrada a través del teatro todavía existe, entonces todos los vehículos posibles deben ser re-examinados.<sup>25</sup>

El drama religioso islámico recibe el nombre de Ta'ziyeh y tiene sus raíces en la ancestral cultura persa y en la posterior Persia islámica. Cuenta con elementos teatrales de gran desarrollo e inventiva. Un rasgo que lo caracteriza es la convicción con la que los espectadores acuden y participan en la representación de estos dramas. Sin duda, observar las cualidades de este tipo de representación dramática puede iniciar una reflexión teatral como la que Brook propone. La convicción con la que los chiítas acuden a las representaciones Ta'ziyeh tiene razones religiosas. Sin embargo, las consecuencias teatrales son admirables. Este capítulo tiene por objetivo realizar un estudio monográfico sobre el Ta'ziyeh en el

---

<sup>25</sup> All the forms of sacred art have certainly been destroyed by bourgeois values (...). If the need for a true contact with a sacred invisibility through the theatre still exists, then all possible vehicles must be re-examined. Peter Brook, *The empty space*, Touchstone Editions, Nueva York 1996, p. 48. La traducción de este fragmento es mía.

que se plantean elementos históricos y teatrales de toda esta forma. Para esta parte utilizaremos el trabajo de Jamshid Malekpour y de Cansinos Assens.<sup>26</sup>

## 2.1. Historia del Ta'ziyeh

Los Ta'ziyeh son un drama ritual mediante los cuales los chiítas recuerdan a sus mártires de Kerbala. Son el resultado de una evolución de formas pre-islámicas que encontraron su cauce y forma dramática en el chiísmo islámico. Esta forma de drama se desarrolló casi exclusivamente en Irán, el único país que desde hace más de 500 años profesa el Islam chiíta oficialmente. A lo largo de su historia, los Ta'ziyeh han sufrido muchos cambios y altibajos. Hoy en día siguen siendo representados en Irán. A continuación abordaremos sus antecedentes y su historia para después elaborar un pequeño resumen de sus características. Sus antecedentes provienen principalmente de tres vertientes: rituales pre-islámicos, las tradiciones de los persas pre-islámicos y relatos provenientes del chiísmo.

### 2.1.1. Antecedentes rituales pre-islámicos

En lo que se refiere a la vertiente de los rituales pre-islámicos, Malekpour señala principalmente tres. Para incluir al primero se apoya en varios historiadores y teóricos que concuerdan con que el antecedente más lejano del Ta'ziyeh radica en las ceremonias mesopotámicas de duelo. Entre éstos se encuentran los ritos

---

<sup>26</sup> Además de ellos, varios estudiosos han tomado al Ta'ziyeh como objeto de su trabajo. Entre ellos, Brook es uno de los pocos, si no el único, que sin pertenecer al Islam ha investigado su drama como objeto artístico y no histórico. En cuanto a los investigadores islámicos, no los ha habido en mayor cantidad. Sadaq Humayuni, Eshan Yarshater, Merdhad Bahar y Jamshid Malekpour son los más destacables. Lamentablemente, después de una ardua labor de rastreo, tan sólo la obra de éste último ha podido ser alcanzable gracias al Internet. Incluso, a los primeros se accedió a través del libro de Malekpour titulado *The Islamic Drama*. Jamshid Malekpour es académico y director de teatro iraní. Licenciado en Artes por la Universidad de Teherán, maestro en Teatro y Drama por la Universidad de Nueva York y doctor en Drama por la Universidad Nacional Australiana. Ha publicado extensa obra sobre el tema: *Drama en Irán* (2 volúmenes, Toos Publishers 1985), *History of World Theatre* (Keyhan Publishers 1990) y *Teatro y ritual* (Universidad de Teherán, 1992) y *El drama islámico* (Editorial Frank Cass, Londres 2004). Este último se encuentra en la tienda electrónica de libros Amazon ([www.amazon.com](http://www.amazon.com)) y es el libro que servirá como guía para el objeto de este trabajo. En él, Malekpour hace un estudio a profundidad de las raíces, historia, desarrollo, forma, estructura y representación de los Ta'ziyeh. Así mismo, proporciona una relación de todas las colecciones existentes de manuscritos originales de estas obras. Cabe mencionar que este libro está publicado en inglés y que los fragmentos o citas que se utilizarán como apoyo de este trabajo son traducciones mías.

en honor a Dumuzi, dios de la primavera, quien muere al ser raptado injustamente por unos demonios. Esto lleva a Istar, su mujer y diosa del amor y de la fertilidad, a ir al inframundo a rescatar a su amado de la muerte. El ritual en su honor consistía en una procesión durante la cual se cantaban canciones de duelo por la muerte y martirio de Dumuzi. La razón por la que estudiosos como Malekpour consideran a este tipo de ceremonias como antecedentes del Ta'ziyeh es que son los primeros rituales de duelo de los que se tiene registro. Además, la influencia que estas culturas pudieron tener en la árabe y la persa es considerable.

El segundo antecedente pre-islámico que Malekpour considera es la *Pasión de Abydos* y se basa en el mito de la muerte de Osiris, que en resumen, consiste en lo siguiente: Geb, el dios de la Tierra y Nut, la diosa del Cielo procrean cuatro hijos, Osiris, Isis, Seth y Nephtys. Al ser el hijo mayor, Osiris era el legítimo heredero del trono de su padre y contrajo nupcias con su hermana, Isis. Juntos procrearon a Horus, el dios Sol. Sin embargo, su reinado se vio interrumpido por la envidia de su hermano, Seth, dios de la Oscuridad, quien mató a Osiris. Su cuerpo quedó enterrado en Abydos. Isis lloró tanto que el río Nilo creció y creció hasta que inundó Abydos y el cuerpo de Osiris salió a flote. Después lo cubrió con sus alas y le dio el aliento de la vida para que regresara. Mientras tanto, Horus peleó con Seth hasta derrotarlo.

Durante el ritual se representaba la muerte y resurrección de Osiris. Se llevaba a cabo anualmente, en el primer día de la primavera. Malekpour cita a Rosalie David, especialista en el tema, quien en su libro *Guía para el ritual religioso en Abydos* señala:

A diferencia de los rituales que se llevaban a cabo diariamente, pareciera que los Misterios de Osiris eran representados sólo una vez al año en Abydos. El festival de Osiris incluía tanto una representación dramática de la muerte y resurrección de Osiris en un espacio al aire libre y abierto a todo el público, como una serie de ritos llevados a cabo a puertas cerradas dentro del Templo.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Unlike the rituals which were performed daily, it seems that the Osiris mysteries were performed only once a year at Abydos. The Festival of Osiris included both the dramatic re-enactment of the death and resurrection of Osiris held out of doors for the mass of the people and also hidden mysteries performed in the Temple. Rosaline Davis, *A guide to Religious Ritual at Abydos*, London, Aris & Philips, 1981. pp.162-163. Cita que se encuentra en Jamshid Malekpour. *The Islamic Drama*. Frank Cass Publishers, Londres, 2004. p.40. Todas las traducciones de este libro son mías.

La relación entre este ritual y los Ta'ziyeh radica en la representación de las fuerzas del bien y del mal en sus relatos. Es decir, Seth y Yazid, representantes de las fuerzas del mal, sienten celos y envidia hacia las fuerzas del bien, Osiris y Hussein, y como consecuencia los matan. Sin embargo, el martirio de las fuerzas del bien simboliza su triunfo.

El tercer ritual pre-islámico considerado como un antecedente del Ta'ziyeh puede ser el más significativo pues es originario de la Persia antigua. Este ritual parte del mito llamado *El duelo por Siavush* y es considerado por muchos como la fuente original del Ta'ziyeh. Malekpour señala que si en efecto lo es o no, el parecido entre los personajes de Siavush y de Hussein es importante.

Siavush era hijo de Kia-Kia'us, el Sha de Irán. Su madrastra, la reina Saudabah, se enamoró de él. Siavush la rechazó pues aceptarla significaría deshonorar a su padre. Esto ocasionó que Saudabah lo odiara y para causarle mal le tendió una trampa. Rompió sus propias ropas y se golpeó, luego corrió ante el rey y acusó a Siavush de haberla violado. De acuerdo a la tradición, Siavush tenía que pasar por una prueba que consistía en cruzar a través de fuego para probar su inocencia. Siavush cruzó el fuego y salió ileso. Al ver esto, Kia-Kia'us ordenó matar a Saudabah pero Siavush le pidió no hacerlo pues él ya la había perdonado. A los pocos días llegaron noticias de que las tropas de Afrasiyab, el gobernante de Turan, una ciudad enemiga, había avanzado hacia Irán y se preparaba para atacar. Siavush, quien quería estar lejos de su padre y de su madrastra, le pidió a su padre que lo dejara comandar al ejército iraní. Su padre aceptó y Siavush partió hacia el campo de batalla. Los ejércitos pelearon por tres días; en el cuarto, el ejército de Afrasiyab, comandado por su hermano Garsivaz, comenzó a retroceder y pidió una tregua. Siavush aceptó la tregua con la condición de que cien hombres del ejército contrario le fueran entregados como rehenes. La tregua surtió efecto. No obstante, cuando Kia-Kia'us se enteró, no la aceptó y ordenó que Siavush fuera relegado del mando. Siavush quedó desconsolado por el rechazo de su padre y en venganza fue al palacio de Afrasiyab a buscar consuelo. Éste, a su vez, recibió a Siavush con todos los honores y cuenta la tradición que incluso le dio a su hija como ofrenda. Garsivaz, consumido por la envidia que le provocaba

ver a su enemigo ser tan querido por su hermano, comenzó a sembrar ideas malignas sobre Siavush en la mente de Afrasiyab. Al enterarse de la traición de su hijo, Kia-Ka'us comandó atacar el reino de Afrasiyab. Siavush se vio forzado a pelear con el ejército de Turan. Garsivaz lo traicionó y lo capturó. Luego lo llevó a una cueva en donde lo decapitó. La leyenda dice que la arena de la cueva no absorbió la sangre caliente de Siavush y que en ese lugar creció una planta que recibe el nombre de *Pluma de Siavush* o *Sangre de Siavush* y que, se dice, es alimentada por la sangre del héroe. La leyenda también dice que mientras más era cortada la planta, más crecía.<sup>28</sup>

De esta manera se pueden leer los simbolismos que tienen tanto el hecho de que la sangre de Siavush permaneciera caliente como el hecho de que la planta ante un corte creciera más. Siavush y su espíritu no murieron. Su martirio sólo los hizo más fuertes.

Malekpour señala que la primera descripción de los rituales en honor a Siavush de la que se tiene registro es la dada por Abu-Bakr Mohammad-ibn-Narshkhi en el libro *Tarikh-e-Bukhara*, escrito en el siglo décimo antes de Cristo.<sup>29</sup>

Y la gente de Bukhara tiene varias canciones de luto sobre la muerte de Siavush las cuales son conocidas en todas las regiones y los "trovadores" las llaman *Garistan-e-Mughan* y relatan una historia con más de tres mil años de antigüedad.<sup>30</sup>

Malekpour se une a una serie de teóricos iraníes que afirman que los rituales en honor a Siavush son el antecedente directo del Ta'ziyeh. Cita a Mehrdad Bahar para afirmar que éste fue el primero en darse cuenta del paralelismo entre los ritos pre-islámicos y las representaciones chiítas. Sin embargo, y a pesar de que el mismo Malekpour está de acuerdo con la relación entre ambos, acepta que el único teórico que se ha acercado a realizar un análisis comparativo entre ambos es Ehsan Yarshater en su libro *Persian Literature*. A continuación presentamos una cita que hace el propio Malekpour en su libro *The Islamic Drama* del texto mencionado de Yarshater.

---

<sup>28</sup> Ídem, p. 44.

<sup>29</sup> Ídem, p. 44.

<sup>30</sup> And the people of Bukhara have many mourning songs on the death of Siavush which are known in all the states and the minstrels call the *Garistan-e-Mughan*, and the story is more than three thousand years old. Abu-Bakr Mohammad-ibn-Narshkhi, *Tarikh-e-Bukhara*, editado por M. Razaví, Tehran, 1972, pp. 20-28, cita presente dentro de Jamshid Malekpour. *The Islamic Drama*. Frank Cass Publishers, Londres, 2004, p.45.

Muchos otros paralelismos pueden ser encontrados entre la pasión de Siavush y la del imán Hussein, sin embargo es necesario demostrar la básica. Esto no quiere decir que la pasión de Hussein, tal como aparece en los Ta'ziyeh sea una reencarnación literaria de Siavush. El origen y desarrollo del Ta'ziyeh puede ser encontrado también en los mitos mesopotámicos y egipcios [...] Pero el punto inequívoco es que los rituales de duelo que conforman al Ta'ziyeh tienen precedentes claros en la Persia pre-islámica. La pasión de Siavush guarda una semejanza muy cercana al Ta'ziyeh en la forma de ritual, el imaginario y la emotividad subyacente como para ser ignorada en cualquier explicación del género.<sup>31</sup>

Los tres rituales que fueron descritos en esta primera vertiente están unidos por el carácter de duelo que los inunda. Separando el rito mesopotámico que puede considerarse lejano, en los otros dos ritos, el de Osiris y el de Siavush, el paralelismo con la pasión de Hussein se asoma claramente: un héroe amado y admirado, símbolo de luz y pureza es asesinado por un ser maligno que no puede tolerar la rectitud y popularidad de su oponente. De hecho, el poder usurpado y los celos son las principales causas de la tragedia de estos héroes. En el caso de Osiris, Seth, su hermano, le tiene envidia por ser el gobernante y estar casado con una diosa hermosa, Isis. Ante la fortaleza de su rencor, asesina a su hermano para obtener tanto el reino como a su esposa. En la historia de Siavush, es Garsivaz, el hermano de Afrasiyab, quien lo envidia por la popularidad que Siavush adquiere en la corte de su hermano. Como resultado de su gran ira, mata a Siavush para ocupar su lugar. Y finalmente, en la historia de Hussein, es Yazid quien siente miedo hacia él porque sabe que ha usurpado su lugar como gobernante legítimo de la comunidad islámica. En las tres historias, los asesinos son castigados mientras que las víctimas, los mártires, permanecen viviendo como almas inmortales.

---

<sup>31</sup> Many other parallels can be drawn between the passion of Siavush and that of the Imam, but it is hardly necessary to demonstrate the basic similarity between the two. Of course, this is not to say that the passion of Hussein, as it appears in the Ta'ziyeh, is only a late reincarnation of Siavush's legend [...]The unmistakable point, however, is that the ritual mourning festivals of the Ta'ziyeh-type have clear precedents in pre-Islamic Persia. The passion of Siavush bears too close a resemblance to the Ta'ziyeh of the Imam in ritual, imagery, and emotive underpinnings to be ignored in an explanation of the emergence of the genre. Eshan Yarshater. *Persian Literature*, Columbia University Press, Nueva York, 1988 p. 93, cita presente dentro de Jamshid Malekpour. *The Islamic Drama*. Frank Cass Publishers, Londres, 2004, p.45.



### 2.1.2. Tradiciones persas pre-islámicas

Para iniciar la aproximación a este antecedente recordemos la importancia que tuvo el chiísmo para la formación del Irán islámico y cómo éste a su vez, fue el lugar idóneo para el desarrollo del Ta'ziyeh. Tanto Malekpour como Cansinos Assens coinciden en que la razón del éxito del chiísmo en tierras persas se debe a la presencia del Zoroastrismo en la región. Por ejemplo, al respecto del antecedente zoroastriano del chiísmo, Cansinos Assens señala lo siguiente:

[...]Pues su concepción de la vida la del pueblo persa como una lucha alternada entre la luz y la sombra, sugerida por el sideral dramatismo, indúcele a inferir la necesidad de periodos tenebrosos, tras los cuales refulgirá nuevamente la luz, de igual modo que el Sol tras la prueba nocturna. Esta es la parte del fatalismo que se infiltra en la enérgica y libre doctrina de Zoroastro, predisponiendo a su raza a la conformidad con el Destino y sembrando en su alma los gérmenes de ese quietismo que, más adelante, la hará someterse sin demasiada pena a sus invasores árabes y aceptando su fatídico credo.<sup>32</sup>

Tanto para el desarrollo del chiísmo como para el del Ta'ziyeh, el concepto de martirio o *Shuhadat* fue vital dado que el gran pilar de la creencia chiíta se erige en el martirio de Ali y de sus hijos. En coincidencia, la afirmación de estas injusticias se acopló muy bien a la cosmovisión persa de antecedente zoroastriano.

La conquista de Persia a manos de los musulmanes tardó en ser completada alrededor de 400 años. Durante este periodo y en los años subsecuentes, el Islam se vio influenciado, en gran medida, por las tradiciones persas. Y precisamente, gracias a la gran resistencia que Persia mantuvo ante los ejércitos musulmanes comandados por sunnitas, fue posible que los persas adoptaran al chiísmo como la forma de Islam a profesar. Apoyados en la tradición ancestral de la dualidad entre bien y mal, los persas vieron en la historia de Alí y de sus hijos el ejemplo perfecto del conflicto entre las dos fuerzas universales.

La vertiente de antecedentes pre-islámicos del Ta'ziyeh se complementa con la tradición oral épica de la Persia Pre-islámica. Desde hace siglos, incluso antes de la conquista musulmana, existieron en Irán personas con un oficio que bien podrían ser llamadas cuenta-historias o trovadores.

---

<sup>32</sup> Anónimo, *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*. Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens, Editorial Casa Hernando, Madrid 1925. pp. 8-9.

Por cientos de años ha habido en Irán intérpretes solistas conocidos como *naghals* o cuenta-historias. De acuerdo con el estilo del relato y el tema de las historias reciben nombres distintos. Sin embargo, todo cuenta-historias tiene un objetivo: dar vida a una historia y a sus personajes ante un público. En el mundo pre-islámico, este oficio era conocido como *ghavali* o trovadores e involucraba contar una historia con música y canciones.<sup>33</sup>

El principal relato utilizado para estos “trovadores” es un poema épico escrito por un poeta persa llamado Ferdowsi alrededor del 994 d.C., el cual recibe el nombre de *Shah-Nameh* o *Libro de reyes* y es considerado el poema épico persa más importante. Cabe mencionar que este libro contiene un relato de la leyenda de Siavush.

Sin embargo, luego de la conquista musulmana, la tradición del cuenta-historias se modificó. Los musulmanes vieron en esta tradición una gran oportunidad para difundir la ideología islámica, en especial la chiíta. De esta forma, surgieron nuevos tipos de historias. A los cuenta-historias que recitaban el *Shah-Nameh* se les dio el nombre de *Shah-Nameh Khan* (lector del *Shah-Nameh*) mientras que a un segundo grupo que recitaba las historias contenidas en el libro *Hamla-ye Haydari*, que versaba sobre las batallas de Alí, se les llamó *Hamla Khan*. Después de poco tiempo, estas dos formas evolucionaron hacia una nueva manera de contar las historias. Los trovadores encontraron en la pintura un nuevo apoyo. Así surgieron los *pardeh darih* o *pardeh Khan*. A continuación se presenta una cita de Malekpour que explica la naturaleza de estos últimos.

Estos cuenta historias, *pardeh kahns*, colgaban una lona enorme, o *pardeh*, en el muro de una plaza. En ella pintaban los lugares en donde se desarrollaba la historia que estaba narrando y de esta manera hacía referencia al lugar mientras relataba la historia. Las pinturas estaban divididas en tres categorías dependiendo en el tema del relato. La primera categoría era llamada *Pinturas épicas* e ilustraban las historias del *Shah-Nameh* tales como La muerte de Siavush, Rustam y Sorba, y Rustam y Esfandiar. La segunda categoría era llamada *Pinturas Románticas* y retrataban escenas bíblicas y del Corán tales como la historia de José y Zuleicha.

---

<sup>33</sup> For hundreds of years, there has been a solo performance in Iran known as *naghals* or story tellers. According to the style of story-telling and the subject of the stories, they have been given different titles. Nevertheless, every story-teller had one goal: to give life to a story and it's characters for an audience. In the pre-islamic period, this story-telling was known as *ghavali* or minstrelsy, and involved telling a story accompanied by song and music. Jamshid Malekpour. *The Islamic Drama*, Frank Cass Publishers, Londres, 2004. p. 60.

La última categoría era llamada *Pinturas Religiosas* y estaban inspiradas en la tragedia de Kerbala. Estas pinturas, que eran acompañadas por la recitación y los gestos de los cuenta-historias, creaban un ambiente puramente dramático que permitía a los miembros del público visualizar los eventos y personajes de la historia.<sup>34</sup>

Con los *pardeh khans* se da un paso fundamental hacia el desarrollo del Ta'ziyeh pues se dejan de utilizar exclusivamente los relatos hablados para dar paso a otro tipo de representación. Dibujar a los personajes fue, sin duda, un punto de partida para el nacimiento del Ta'ziyeh como representación dramática con actores en un espacio determinado.

### 2.1.3 Relatos chiítas

La tercera vertiente de antecedentes del Ta'ziyeh son los relatos épicos del chiísmo y los llamados *Rowza Khan*. Si bien, antes de la conquista musulmana esta tradición era pilar de la cultura persa, después del advenimiento del Islam no pasó a ser de menor importancia.

Hasta antes del siglo XVI todos los gobiernos de Irán fueron ocupados por sunnitas que perseguían las manifestaciones religiosas ligadas con el martirio de los imanes Hussein, Hassán y Alí. Entre otras cosas, la élite sunní impedía el desarrollo de las celebraciones del mes de *Muharram* que eran tan importantes para los chiítas. En 1502, el líder de la orden sufi de los Safavíes, Ismail, conquistó Irán, e impuso la dinastía Safaví e instauró al chiísmo como religión oficial. Una vez en el poder, Ismail buscó unificar a Irán bajo el credo chiíta y por ende comenzó una cacería de sunnites dentro del territorio iraní. Ante esto, el imperio Otomano que era completamente de corte sunní, respondió a la agresión

---

<sup>34</sup> These store-tellers (*pardeh-kahns*) hung a huge painted canvas, or *pardeh*, on a wall in a square or tea-house. Painted on this canvas were events in the stories being told, and this story-teller would refer to it while telling his story. The paintings were usually divided into three categories depending on the subject matter of what was depicted. The first category was called *Epic Paintings* and these paintings illustrated this stories of the *Shah-Nameh* such as the Death of Siavush, Rustam and Sohrab and Rustam and Esfandiar. The second category was entitled *Romantic Paintings* and was based on biblical and Qur'anic stories such as *This story of Joseph and Zuleiha*. The final category was entitled *Religious Paintings* and depicted scenes from the Kerbala tragedies. These paintings, which were accompanied by the recitations and gestures of the story-tellers, created a truly dramatic atmosphere and enabled members of the audience to visualize the events and the characters of the story. Op cit, pp.61-62.

mediante una cacería de chiítas dentro de sus territorios.<sup>35</sup> La rivalidad entre ambos grupos creció y las intenciones de Ismail lograron materializarse. El chiísmo se conformó como pilar de la identidad iraní. Sobre la ocupación chiíta del territorio persa Cansinos Assens dice:

El pueblo persa se venga del árabe invasor, abrazando el culto de Alí y promoviendo un cisma que parte en dos al mundo islámico, dividido en adelante en sunnitas y chiítas.<sup>36</sup>

La emotividad chiíta fue contenida durante el mandato sunní en tierras persas. Pero luego del movimiento de Ismail, la fe y sus pasiones se desbordaron. La celebración de las festividades de *Muharram* dejaron de ser vetadas y por el contrario comenzaron a ser impulsadas como signo de identidad nacional. Al respecto Malekpour indica:

Con el apoyo del gobierno, los seguidores [del chiísmo] comenzaron a practicar el Ritual de Duelo del mes de *Muharram* con tal pasión y entusiasmo que la ceremonia pronto se volvió un evento del calendario nacional. Mientras tanto, poetas que antes escribían sobre amantes, flores y ruiseñores, de repente comenzaron a escribir sobre la tragedia de Kerbala. Pronto estos poetas habían creado en conjunto un argumento unificado compuesto de anécdotas aisladas de la tragedia de Kerbala. Este primer paso hacia la dramatización de estos eventos fue absolutamente necesario para el desarrollo del Ta'ziyeh.<sup>37</sup>

Estos textos fueron tomando forma de elegías en las que se lamentaba la tragedia de Kerbala. Sin embargo, el lenguaje utilizado era muy complicado para la multitud ávida de doler por sus mártires. Por tanto, el estilo de escritura utilizado en ellas fue reemplazado pronto por uno más sencillo y más dramático, mucho más cercano al lenguaje común. De este modo, e influenciados por la tradición de los cuenta-historias persas y por los *pardeh khan*, surgió un grupo de nuevos trovadores especializados en la historias de Kerbala. Se llamaban *rowza khan*<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Idem, p. 51.

<sup>36</sup> Anónimo. *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*. Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925. p 16.

<sup>37</sup> With the support of the government, the followers began practicing the Muharram mourning ritual with such passion and enthusiasm that the ceremony soon became a national event in the calendar of the country. Meanwhile, poets who had formerly written about lovers and flowers and nightingales, all of a sudden began writing about the Kerbala events. Soon these poets and writers had created a unified plot composed from the scattered stories of the Kerbala events. This first step towards the dramatization of these events was absolutely necessary for the development of the Ta'ziyeh. Jamshid Malekpour. *The Islamic Drama*. Frank Cass Publishers, Londres, 2004. pp. 51-52.

<sup>38</sup> Predicadores.

Los *rowza khan* comenzaron a relatar las historias religiosas y de la tragedia de Kerbala ante las personas reunidas en una mezquita durante las celebraciones de *Muharram*. Recibían su nombre de un libro llamado *Rowzatu'l Shuhada* escrito alrededor de 1500 por Mullah Hussein Kashefi. Al respecto, Malekpour dice:

Este trabajo se concentraba en la tragedia de Kerbala y proveía de un texto con una trama unificada que podía ser adaptada por aquellos que fueran entusiastas para transformarla en una presentación teatral [...] En el *Jardín de los mártires (Rowzatu'l Shuhada)*, Kashefi unificó todos los eventos de Kerbala en una estructura narrativa épica que permitía que cada evento de la historia fuera presentado independiente pero manteniendo un conexión clara con los eventos del ciclo de Kerbala como un todo[...]<sup>39</sup>

La importancia del *Rowzatu'l Shuhada* para el desarrollo del Ta'ziyeh es muy grande debido a que a partir de él, se puede trazar una línea de antecedentes directos que llegan hasta la leyenda de Siavush. En ambos relatos, se puede ver el gran desarrollo de la épica persa así como también la clase de héroes característicos de su cultura. Enraizado en principios zoroastrianos, en los cuales el universo funciona de acuerdo a una lucha constante entre el bien y el mal, vemos a un Siavush que representa la rectitud y la bondad y que en honor a sus virtudes es víctima de un crimen cuyo único resultado es llevarlo a la inmortalidad. Es el mismo valor atribuido al martirio de un héroe el que podemos ver en los relatos del chiísmo.

Sobre las características y desarrollo de de los *rowza khan* Malekpour indica lo siguiente:

No sólo contaban las historias, sino que también cantaban canciones y versos religiosos de tal manera que hacían que la gente se involucrara con el evento [...] En el comienzo, estos relatos eran puramente un acto de devoción. Sin embargo, gradualmente los intérpretes se convirtieron en profesionales y las representaciones comenzaron a ser tanto empresas comerciales como actos religiosos.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> This work concentrated on the tragedy of the Kerbala plain, and provided a text with a unified plot that could easily be adapted by those who were keen to turn these events into a theatrical presentation...In *Garden of Martyrs (Rowzatu'l Shuhada)*, Kashefi unified all the events of the Kerbala in an epic narrative structure that enabled each event to be presented independently while still maintaining a clear connection with the events of the Kerbala cycle as a whole. Jamshid Malekpour. *The Islamic Drama*. Frank Cass Publishers, Londres, 2004. p.54.

<sup>40</sup> They not only told the stories, but also sang some of the religious verses in such a way that it made the crowds emotionally involved in the events ... In the beginning, these recitations were purely acts of devotion. Gradually, however, the performers became professionals and performances became commercial enterprises as well as religious events. Op cit, p.55.

Al final de un *rowza*, el *rowza khan* convocaba a todos los presentes a formar un círculo y luego cedía su lugar a un *maddah* que pronunciaba un sermón y luego cantaba. Entonces, los presentes seguían al *maddah* mientras se golpeaban el pecho y cantaban los mismos versos luctuosos que su guía. Malekpour señala la importancia que tuvo esta dinámica para el desarrollo de una estructura dramática:

Pronto estas canciones y recitaciones se transformaron en una forma de pregunta y respuesta que se daba entre el *maddah* y la concurrencia. Esta interacción entre el guía y el “coro” fue el primer elemento interpretativo del Ta’ziyeh en su camino hacia una forma teatral completa.<sup>41</sup>

Este primer elemento al que se refiere Malekpour marcó claramente el camino a seguir. Los cantos en coro pronto se vieron acompañados por una procesión. Ésta comenzaba al finalizar el relato y todos los concurrentes y el guía salían de la mezquita para cantar en un espacio más amplio en donde más gente se les sumaba. Fue en estas procesiones que propiedades teatrales simbólicas, tales como los ataúdes de los mártires, banderines, carteles y animales, fueron introducidos.

Malekpour también señala que el siguiente paso evolutivo hacia el Ta’ziyeh fue la introducción de actores que daban vida a los personajes centrales de la tragedia de Kerbala. Los personajes que más se representaban eran el imán Hussein, sus dos hijos y su asesino Shimr. Los actores que interpretaban a Hussein y a Shimr cabalgaban a lo largo y ancho de la procesión gritándose uno al otro y retándose con sus espadas desenvainadas. Malekpour continúa relatando las características de los *rowza khan* de la siguiente manera:

Al analizar una pieza de *rowza*, uno puede ver el potencial dramático de estas procesiones. En particular, demuestra como el *rowza* contiene, en forma embrionaria, tanto personajes como diálogo.<sup>42</sup>

La contribución de los *rowza khan* fue significativa en el desarrollo del Ta’ziyeh ya que introdujeron elementos teatrales importantes en el ritual de duelo al encarnar a los

---

<sup>41</sup> Soon this singing and recitation became a “question and answer” style of performance that took place between the leader and the chorus was to be the first major performance element of the Ta’ziyeh in its development into a complete form of theatre. Idem pp. 56-57.

<sup>42</sup> By analyzing a piece of Rowza, one can see how potentially dramatic this processional form is. In particular, it demonstrates how the Rowza contains, in embryonic form, both dramatic characters and dialogue. Idem, p. 57.

personajes y decir sus diálogos. Ahora, la acción reemplazaba a la narración y el diálogo reemplazaba a la *descripción*.<sup>43</sup>

De esta manera completamos el breve recorrido a través de los antecedentes del Taziye que pueden ser localizados dentro de las culturas precedentes a la persa y a la islámica. Un buen tema de estudio sería localizar, si los hay, algún antecedente del Ta'ziyeh dentro de las culturas europeas o algún paralelismo entre otros dramas y este.

#### 2.1.4. Nacimiento del Ta'ziyeh.

Para Cansinos Assens, la literatura persa refleja una visión del mundo basada en un sentimiento trágico de la existencia. Específicamente es en el prólogo que hace a los cinco Ta'ziyehs pertenecientes a la colección Chodzko en el que señala:

[...]El carácter predominante de la literatura persa, a través de todas sus evoluciones, es el de un sentimiento trágico de la existencia, reflejado desde muy pronto en esas epopeyas de Isfendkiar y Rustem en que se describían gestas y hazañas de fortísimos e indomables guerreros. Las más antiguas tradiciones de la Persia son de índole caballeresca, aristocrática, y se sintetizan en un concepto de la vida que ve a ésta como una constante lucha entre dos principios hostiles, el Bien y el Mal...<sup>44</sup>

Assens hace este señalamiento sobre la naturaleza histórica de la literatura persa para remarcar que a pesar de la conquista árabe sobre estas tierras, el espíritu de la expresión persa permaneció. Este punto es muy importante pues aunque el Islam surgió en Arabia y el Profeta y su familia eran árabes (como casi todos los personajes involucrados en la tragedia de Kerbala) los Ta'ziyeh no muestran ningún rasgo cultural mayor árabe. La cultura iraní es la predominante en las atmósferas de los Ta'ziyeh. Malekpour aclara:

Los Ta'ziyeh no sólo son la única forma de drama Islámico, son también el drama autóctono de Irán y reflejan las estructuras e ideologías de la comunidad chiíta del país.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> The contribution of the *Rowza Khans* was significant in the development of the Ta'ziyeh since they introduced important theatrical elements into the mourning rituals by embodying the characters and speaking their dialogue. Now enactment replaced narration and dialogue replaced description. Idem, pp. 59-60

<sup>44</sup> Anónimo, *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*, Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens, Editorial Casa Hernando, Madrid, 1925, p.7.

<sup>45</sup> The Ta'ziyeh is not simply the only form on Islamic drama, it is also the indigenous drama of Iran, which reflects the structures and ideologies of the country's Shi'a community as well. Jamshid Malekpour, *The Islamic Drama*, Frank Cass Publishers, Londres, 2004, p. 95.

Su desarrollo y evolución se dio durante un largo periodo. Sin embargo, no fue hasta la mitad del siglo XVIII cuando el Ta'ziyeh encontró su completo desarrollo teatral. Los primeros Ta'ziyeh datan del siglo XVI luego de que Ismail logró derrocar al gobierno sunnita en Irán e instaurar la dinastía Safaví, de corte totalmente chiíta. Las características del nuevo gobierno permitieron que las celebraciones del mes de *Muharram* en honor al imán Hussein adquirieran nuevas formas. La evolución del Ta'ziyeh permaneció en ascenso y alcanzó su máximo esplendor bajo el reinado de la dinastía Qajar (1776-1925), en especial durante el mandato de Nasseredin Shah (1848-96). Malekpour reseña este auge en las siguientes líneas:

La pasión de la gente y el apoyo del gobierno abrieron el camino para el desarrollo del Ta'ziyeh, el cual creció a tal ritmo que al cabo de doscientos años se había convertido en una forma dramática completa que se esparció rápidamente a lo largo de todo Irán. El interés apasionado en el Ta'ziyeh alcanzó tal nivel durante el periodo Qajar que ningún otro evento nacional podría haber competido contra él. No obstante, el interés mostrado por estos dos grupos derivó de fuentes diversas y satisfacía intereses diferentes. La gente veía en el Ta'ziyeh un medio para cumplir con sus deberes religiosos y como una forma de entretenimiento.<sup>46</sup>

Pero dentro del mismo párrafo, nos señala el lado sombrío de dicho auge:

Por el otro lado, el gobierno y la aristocracia lo veían más como una herramienta con la cual podían proteger su poder y también como un medio para controlar a las masas. La clase gobernante logró esto al presentarse como guardianes respetuosos de la religión que apoyaban a este drama religioso. Como alegaban tener a Dios de su lado, nadie se atrevía a oponerseles. El gobierno mal usó al Ta'ziyeh a tal grado que en una pieza el imán Hussein, el héroe mártir símbolo de toda inocencia, pureza y justicia; fue reemplazado por Nasseredin Shah, el rey corrupto y brutal. Cuando la dinastía Qajar cayó, el Ta'ziyeh sufrió mucho al ser relacionado con la corte real de los reyes Qajar ahora tan despreciados.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> The passion of the people and the support of the government paved the way for the development of the Ta'ziyeh, which grew at such a pace that within two hundreds years it had become a full-scale drama that spread quickly throughout Iran. The passionate interest in the Ta'ziyeh reached such a level during the Qajar period that no other national event could compete with it. However, the interest shown by these two groups derived from different sources and satisfied different aims. The people looked on the Ta'ziyeh as a means to fulfill their religious duties as well as seeing it as a form of entertainment. Op cit, p. 156.

<sup>47</sup> The government and aristocracy, on the other hand, saw it more as a tool with which to protect their power and as a means of controlling the people. The ruling class achieved this by representing themselves as respectful guardians of the religion who supported this religious drama. Since they claimed that they had god on their side, no one dared to stand against the. The state misused the Ta'ziyeh to such a degree that in one Ta'ziyeh, Imam Hussein, the heroic martyr an symbol of innocence and purity and justice, was replaced by Nasseredin Shah, the brutal and corrupt king. When the Qajar dynasty was overthrown in 1925, the Ta'ziyeh suffered considerably because it was seen as being associated with the Royal Court of the Qajar Kings. Idem, p. 156.



Lo anterior nos muestra dos caras del fenómeno Ta'ziyeh. Por un lado significa un punto de comunión religiosa de todo un pueblo y por el otro representa una herramienta de difusión de ideologías políticas. En ambos casos, el concepto de sumisión a lo divino tiene un rol fundamental para el objetivo deseado. Malekpour comenta acerca de la calidad ritual del Ta'ziyeh:

Un grupo de críticos han argumentado que el teatro emergió de un ritual. De acuerdo con estos críticos, si un ritual se convierte en una representación, para ser únicamente visto, sin participaciones del público, el ritual se transforma en teatro. En otras palabras, la participación y la creencia son reconocidas como los dos elementos más importantes en la distinción entre teatro y ritual. Personalmente creo que el Ta'ziyeh es teatro, pero que ha logrado al mismo tiempo, mantener en su representación los elementos rituales de participación y creencia. He ahí el porqué he identificado al Ta'ziyeh como una forma de teatro ritual. Ha sido mencionado que el Ta'ziyeh se desarrolló a partir de las procesiones rituales de duelo por los mártires de Kerbala. Estas ceremonias se dieron generalmente al aire libre. Por ende, como una forma de arte conectada con lo ritual y los espacios abiertos, el Ta'ziyeh pudo, desde sus orígenes, establecer una relación muy cercana entre el público y los actores.<sup>48</sup>

De esta manera parece posible el argumento presentado por Malekpour que se refiere a la doble calidad del Ta'ziyeh. Por un lado, su carácter ritual, pues conmemora un acontecimiento que es pilar histórico de un credo y en el que participa toda la comunidad; y por el otro lado, su carácter de espectáculo teatral dirigido a entretener a un grupo de espectadores.

M. J. B. Tavernier barón de Aubonne, viajero francés que presenció representaciones Ta'ziyeh hacia el año de 1657, relata en su libro *Voyages en turquie, en Perse et aux Indes* los hechos vistos. Un gran fragmento de este texto se encuentra citado por Cansinos Assens en las notas introductorias a su traducción al español de cinco primeros misterios de la colección Chodzko. A continuación se presenta una porción del fragmento mencionado.

---

<sup>48</sup> A number of critics have argued that the theatre emerged out of a ritual. According to these critics, if a ritual becomes a performance to be only observed and not participated in, the ritual becomes theatre. In other words, participating and believing are recognized as the two most important elements in distinguishing ritual for theatre. I personally believe that the Ta'ziyeh was developed from ritualistic processions of mourning for the martyrs of the Kerbala. These ceremonies took place mainly in the open air. Thus, as an art form connected with ritual and with open spaces, the Ta'ziyeh was originally able to establish a very close relationship between performers and spectators. Jamshid Malekpour. *Idem*, p. 98.

[...]Pasemos a la gran solemnidad de los persas, que es la fiesta célebre de Hassán y Hussein, hijos de Alí. Durante los ocho o diez días que preceden al de la fiesta, los más celosos en punto al cumplimiento de la ley tíznense, cuerpos y caras y salen, en tal guisa y en cueros, sin más que un taparrabos, a recorrer las calles. En cada mano llevan sendas piedras, que hacen chocar una con otra, con acompañamiento de mil muecas y contorsiones, y sin dejar de gritar ¡Hassán! ¡Hussein! ¡Hassán! ¡Hussein!<sup>49</sup>

El relato del viajero europeo continúa de manera detallada y sin perder su óptica extranjera. Sin embargo, con lo citado anteriormente podemos verificar la calidad ritual del Ta'ziyeh, la cual consolidó las bases de su representación.

La consolidación de esta forma dramática como un espectáculo popular vino una vez que los oficiantes del rito en honor a Hussein comenzaron a ser percibidos como figuras importantes dentro de la sociedad iraní. Esto provocó que la gente acudiera a las representaciones de los Ta'ziyehs que hacían sus "actores" favoritos. De esta manera, empezaron a surgir pequeñas compañías que tenían un repertorio propio de Ta'ziyehs. Estas compañías trabajaban durante el mes de *Muharram* exclusivamente. Este hecho enmarca al espectáculo Ta'ziyeh dentro de un marco religioso y confirma el argumento de Malekpour sobre la doble calidad del Ta'ziyeh.

Es difícil rastrear a algún autor del Ta'ziyeh debido a que gran parte de estos textos fueron escritos de manera colectiva y son modificados constantemente mediante la improvisación surgida en escena. Sin embargo, a pesar de las cualidades flexibles de los textos Ta'ziyeh, existía un "Maestro" que unificaba las versiones y que, en general era el encargado de llevar a buen fin toda la puesta en escena. Este "Maestro" debe ser considerado como el factor más importante en la creación de los textos Ta'ziyehs. Sobre su participación en la creación de los textos, Malekpour apunta:

[...] Los libretos no fueron escritos o creados por una sola mano u obtenidos de una única fuente. Todos fueron "compuestos" de fuentes diferentes y por gente diferente. Sin embargo, todos esos materiales diversos tuvieron que ser recolectados y sintetizados por una persona cuya labor era ensamblar todo el evento del Ta'ziyeh [...] Hoy en día, teóricos e intérpretes del Ta'ziyeh creen que la mayor parte de los manuscritos fueron realizados por estos maestros, o por lo menos revisados por ellos. Por esta razón, los maestros del

---

<sup>49</sup> Anónimo, *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*, Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens, Editorial Casa Hernando, Madrid, 1925, p.45.

Ta'ziyeh deben ser considerados como las personas más importantes en la composición de los libretos, al ser los primeros en estar involucradas en su creación.<sup>50</sup>

La improvisación fue otro factor determinante en la creación de los textos Ta'ziyeh. Esto les permitía modificar los textos de sus personajes a su gusto. Por esta razón, las representaciones de los Ta'ziyeh se daban bajo la libertad de improvisación de quienes la actuaban. En el caso de que lo improvisado funcionara mejor que lo escrito, el maestro del Ta'ziyeh procedía a eliminar lo escrito para reescribir el texto de acuerdo a la nueva propuesta. Por ello, la improvisación debe ser considerada como el segundo factor mayor en el desarrollo de los manuscritos.<sup>51</sup>

Malekpour señala que un tercer factor de mayor importancia en la composición (como él la llama) de los textos Ta'ziyehs comprende a los copistas que transcribían los manuscritos para su difusión. Malekpour dice:

Un tercer factor que tuvo repercusión en el desarrollo y carácter de los Ta'ziyeh fue el rol tan significativo que tuvieron los copistas. Estos escribas pudieron haber añadido en alguna ocasión diálogos o incluso personajes al libreto, mientras que otras veces pudieron haberlos quitado. Estos cambios eran hechos de acuerdo a su gusto y versión personal.<sup>52</sup>

El Ta'ziyeh es el drama islámico por excelencia a pesar de que sólo el diez por ciento de los musulmanes están de acuerdo con su temática. Son representados generalmente durante el mes de *Muharram*. Irán ha sido el lugar más importante de su desarrollo aunque también se pueden encontrar representaciones de Ta'ziyehs en Líbano e India. La mayoría están escritos originalmente en persa aunque pueden ser encontrados en turco o en árabe.

---

<sup>50</sup> [...]The scripts were not written or created by single hands or drawn from single sources. They were “composed” from different sources by different people. Nevertheless, those various materials had to be gathered together and synthesized by a person whose duty it was to assemble the whole Ta'ziyeh [...] Today scholars and performers of the Ta'ziyeh believe that most of the manuscripts were written by these Masters or at least revised by them. For this reason, the Masters of the Ta'ziyeh should be considered the first and most important persons involved in the process of composing the scripts. Jamshid Malekpour, *The Islamic Drama*, Frank Cass Publishers, Londres, 2004. p.72.

<sup>51</sup> Op cit, p. 73.

<sup>52</sup> A third factor that had an effect on the development and character of the Ta'ziyeh scripts was the significant role played by “copyists”. These scribes would sometimes add lines or even characters to the script, while at other times they would remove lines and characters. These changes were made according to their own tastes and knowledge. Idem, p. 73.

## 2.2. Características del Ta'ziyeh

No hay mejor introducción a esta información que señalar el gran potencial teatral que tiene el Ta'ziyeh en general. Sus características estructurales definen una forma dramática sencilla mientras que las representacionales delinean una escena simple. Sin embargo, la riqueza teatral de los Ta'ziyeh radica en que para funcionar necesitan de la imaginación activa de los espectadores. Requieren de una convicción como la que Peter Brook busca en el drama occidental.

### 2.2.1. Textos Ta'ziyeh

Originalmente las obras eran de estructura, estilo y verso simple. Consistían básicamente en poemas largos en forma de monólogos y, según quiénes la representasen, fueron adquiriendo mayor complejidad. Sobre todo cuando las anécdotas de los Ta'ziyehs comenzaron a variar. De tratar exclusivamente sobre los acontecimientos en Kerbala, comenzaron a tratar historias previas o posteriores a la tragedia chiíta. El lenguaje que permaneció como el más utilizado por los Ta'ziyeh fue la poesía, en la cual los simbolismos literarios abundan y quedan plasmados en la escena. Se distinguen cuatro categorías de textos Ta'ziyeh:

A) Prólogos: también llamados *pish vagheh*, son las piezas que tienen una trama que depende de otra categoría de texto, el episodio, que a su vez trata específicamente sobre la tragedia de Kerbala. Malekpour habla de los prólogos en las siguientes líneas:

Estructuralmente, un prólogo, que no trata forzosamente sobre los eventos de Kerbala, está frecuentemente conectado con un episodio, que forzosamente trata sobre Kerbala. La conexión está dada a través de la digresión o *hurís* a partir de un evento de Kerbala. Esta digresión puede ser presentada mediante la representación, dentro del prólogo, de un episodio completo. El momento en el que se presenta esta digresión varía de obra a obra.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Structurally, then, a prologue, which is not always about a Kerbala event, is often connected with an episode, which is always about a Kerbala event. The connection is made through a digression, or *guriz*, from the Kerbala events. This digression can be presented in the form of performing a scene or a complete episode of a Kerbala event. Where the digression is placed in relation to the prologue varies from play to play. Idem, p.74.

El objetivo evidente de esta categoría de Ta'ziyeh es introducir al lector o audiencia al episodio mediante un texto que ejemplifica o ilustra las grandes virtudes de los mártires protagonistas del episodio al que dan pie.

Como ejemplo de lo anterior, Malekpour habla del prólogo llamado *Abbas el indio (Abbas Hendo)*. En esta pieza, la digresión a la que Malekpour hace referencia ocurre casi al principio. En este momento, el episodio llamado *El martirio del imán Abbas (Shuhadat-e imán Abbas)* es representado. Una vez que el episodio ha acabado, los actores regresan a interpretar la parte restante del prólogo con el que comenzó el evento. Sin embargo, como Malekpour señala, las digresiones en los prólogos no siempre son en el mismo momento. Como un segundo ejemplo nos da el prólogo llamado *Sacrificando a Ismail (Ghorbani Kardan-e Ismail)* la digresión ocurre al final del texto, en donde el episodio *El martirio del imán Hussein* es representado.

B) Episodios: también llamados *vagheh*; son las piezas más importantes de entre todos los Ta'ziyeh. Malekpour los define de la siguiente manera:

Dramatizan la tragedia de Kerbala y sitúan a los personajes de los santos imanes Hussein y Abbas en el centro de la acción. En los episodios, la trama y los personajes están conectados a los eventos de Kerbala y son de naturaleza religiosa.<sup>54</sup>

Según la investigación de Malekpour, dentro de esta categoría entran todos aquellos textos Ta'ziyeh que centran su trama en los eventos que se incluyen dentro de la tragedia. Todos los episodios forman parte del ciclo obligado para el mes de *Muharram* y son representados generalmente durante los primeros diez días del mismo. El Ta'ziyeh del martirio del imán Hussein es el centro de todo el ciclo y es representado siempre en el décimo día del mes. A este día se le da el nombre de *Ashura* y es el día en el que el imán Hussein fue martirizado a manos de los hombres de Yazid en el desierto de Kerbala.

C) Sub-episodios: también llamados *gusheh*, son aquellas piezas Ta'ziyeh que, como los episodios, tienen una trama independiente. Las diferencias radican en que los sub-episodios pueden presentar tramas tanto de carácter

---

<sup>54</sup> They dramatize the Kerbala tragedy and place the characters ho holy Imams such as Hussein and Abbas at the Herat of the action. In the episodes, the plot an characters are connected to the Kerbala events and are religious in nature. Idem, p.76.

religioso como no religioso y en que mientras los episodios tratan exclusivamente sobre los eventos de Kerbala, en los sub-episodios se puede encontrar cualquier trama no relacionada necesariamente de manera directa con Kerbala. Los sub-episodios pueden tomar personajes y anécdotas de la historia, la mitología, la literatura o de la vida diaria.<sup>55</sup>

Malekpour señala que la importancia histórica de los sub-episodios radica en que gracias a la aparición de estos Ta'ziyeh se amplió el horizonte temático, pasando de ser exclusivamente religioso a ser de carácter más abierto, incluso cómico, sobre todo hacia finales de la dinastía Qajar.

En la mayoría de los sub-episodios existe una mezcla de realidad y fantasía; pasado y presente, de lo religioso y lo no religioso, de comedia y de tragedia. *Cain y Abel (Habil va Ghabil)*, *Abraham el profeta (Ibrahima-e Payambar)*, *Job el profeta (Ayobb va Payambar)*, y *José y sus hermanos (Yosok va Bradaran)* son sub-episodios que fueron tomados de la Biblia y el Corán. *José y Zolikhá (Yosof va Zolaykha)* y *Leili y Manjón (Leili va Manjón)* son adaptaciones a clásicos de la literatura persa. Existen también sub-episodios como *La perla de la concha (Dorratol Sadaf)* y *Atando los dedos del demonio (Shast Bastan-e Div)* que tienen con una trama puramente ficticia.<sup>56</sup>

El carácter abierto de los sub-episodios no quiere decir necesariamente que en ningún momento toquen o se relacionen con Kerbala. Existen sub-episodios que tienen una relación directa con los eventos de Kerbala pero que de ninguna manera constituyen algún episodio de la tragedia.

D) Episodios cómicos: esta categoría tiene sus raíces en las primeras representaciones de Ta'ziyeh en las cuales se solía hacer burla de los personajes que encarnaban al mal, es decir Yazid y sus soldados. Malekpour pone estas burlas como antecedente de los episodios cómicos ya que, argumenta, posteriormente éstos elementos de burla dieron pie a que se desarrollara toda una nueva forma dentro del Ta'ziyeh. Estos Ta'ziyeh cómicos reciben el nombre de

---

<sup>55</sup> Idem, p. 82.

<sup>56</sup> In most of the sub-episodes there is a mixture of reality and fantasy; past and present; religious and no religious elements; and tragedy and comedy. *Cain and Abel (Habil va Ghabil)*, *Abraham the prophet (Ibrahima-e Payambar)*, *Job the prophet (Ayobb va Payambar)*, and *Joseph and his brothers (Yosok va Bradaran)* are sub-episodes that were adapted from biblical and Qu'ranic sources. *Joseph and Zolikhá Zolikhá (Yosof va Zolaykha)* and *Leili and Manjón (Leili va Manjón)* were adapted from Persian classic literature. There are also sub-episodes such as *The Pearl in the shell (Dorratol Sadaf)* and *Binding the Demon's toes ( Shast Bastan-e Div)* that feature purely fictional stories. Idem,p. 82.

*Sabih-mozhack* y tienen como tema el mismo que los episodios, la lucha entre el bien (*Olya*) y el mal (*Ashghya*). Malekpour establece la diferencia:

No obstante [su semejanza] la manera en la que está planteado el conflicto [en los episodios cómicos] es diferente. En el episodio cómico el conflicto es creado mediante la adoración a *Olya* y burlarse de *Ashghya*, mientras que en los episodios el conflicto termina con el martirio de *Olya*<sup>57</sup>.

### 2.2.2 El espacio en el Ta'ziyeh

El espacio en el que se desarrolla un Ta'ziyeh es un cuadrado o un círculo que puede ser definido ya sea imaginariamente o con una alfombra o un pequeño tablado. Malekpour aclara que la razón para esto es la siguiente:

Este teatro circular nos recuerda el origen ritual del Ta'ziyeh. Este espacio circular (o cuadrangular) vacío crea un sentido de divinidad para el Ta'ziyeh que no puede ser creado en un espacio "formal" que divide al público de los actores. Esta divinidad vacía fue creada en el Ta'ziyeh muy probablemente para retratar la atmósfera y la arquitectura de las mezquitas islámicas que, a diferencia de las iglesias católicas, cuentan con muy pocos elementos decorativos.<sup>58</sup>

Malekpour parte de lo anterior para remarcar el potencial escénico con el que cuenta el Ta'ziyeh. Al ser un espacio vacío, las posibilidades se ven multiplicadas. El espacio vacío del Ta'ziyeh, dice Malekpour, permite que la creatividad del espectador se dispare y su imaginación le permita visualizar el espacio de la historia contada. Lo explica mediante la siguiente comparación:

Justo como un católico puede transformar imaginariamente una oblea de pan sin levadura en una parte del cuerpo de Jesucristo, un espectador del Ta'ziyeh puede transformar imaginariamente una jarra de agua en un río corriente.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> However, the manner in which this conflict is presented is different. In the comic episodes the conflict is created by means of praising Olya and mocking Ashghya, while in the episodes the conflict ends with the martyrdom of Olya. Idem, p. 85.

<sup>58</sup> This theatre-in-the-round reminds use f the Ta'ziyehs origin in ritual. This round empty space creates a sense of holiness for the Ta'ziyeh that cannot be achieved in a formal space that di vides the audience ce from the performers. This holy emptiness has probably been created in the Ta'ziyeh to reflect the atmosphere and the architecture of the Islamic mosques, which, unlike Christian churches, have very little decorative embellishment. Idem, p. 113.

<sup>59</sup> Just as a catholic can imaginatively transform a wafer of unleavened bread into the body of Jesús Christ, so a spectator of a Ta'ziyeh play can imaginatively transform a pot of water on the stage into a roaring river. Idem, p. 115.

Sin embargo, continúa, este tipo de transformación escénica no puede ser posible si el espacio vacío no es llenado por la fe de los actores y del público. De esta manera, la imaginación de todos los presentes converge en lo que ocurre en la escena. Es la cualidad ritual la que determina principalmente el espacio escénico del Ta'ziyeh. Un espacio vacío en donde la imaginación de todos los presentes comulga en creer las convenciones escénicas que un espacio así les puede ofrecer. Un principio teatral que Peter Brook promovió en el mundo occidental.

El vacío en el espacio determina, por ende, la puesta en escena y su disposición. A partir de la forma cuadrada o circular del escenario, se determina el acomodo de los espectadores que por lo regular se sientan alrededor de dicho espacio.

El gran auge del Ta'ziyeh se dio durante el periodo correspondiente al gobierno de la dinastía Qajar (1779-1921), cuando se utilizó el Ta'ziyeh como una herramienta política. En el año 1869, Nasseredin Shah mandó construir un gran edificio destinado a albergar las representaciones del mes de *Muharram*. Llevar a cabo esta construcción tuvo una razón principal basada en que el calendario musulmán es lunar y por lo tanto el mes de *Muharram* no siempre se da durante la misma época del año. Como consecuencia, sucedía que las inclemencias de cada estación climática impedían u obstaculizaban las representaciones. La construcción de un gran teatro o *Takiyeh* era la mejor solución. Sin embargo, este gran *Takiyeh* no fue el primero. Ya habían sido construidos algunos otros de menores magnitudes. El tamaño de éste tenía el propósito de impresionar a quienes asistieran a él y de poner muy en claro que el gobernante estaba del lado del pueblo y de su fe. En este punto se puede decir que el Ta'ziyeh sufrió una transición; que aunque no modificó su carácter ritual, sí marcó una época en la historia del Ta'ziyeh. Malekpour hace el siguiente señalamiento sobre esta “mudanza” que el Ta'ziyeh sufrió al trasladarse a espacios cerrados para las representaciones oficiales:

A diferencia del teatro occidental, que perdió las cualidades propias de espacios abiertos cuando se “mudó” a espacios cerrados y se volvió preso detrás del arco del proscenio, el Ta'ziyeh pudo mantener sus cualidades rituales e incluso impuso su propio estilo sobre la



arquitectura del espacio cerrado, transfiriendo las características que adquirió en el espacio abierto a su representación dentro de un espacio cerrado.<sup>60</sup>

Cabe remarcar que las representaciones dentro de espacios cerrados tenían el carácter de oficiales. Es decir, aquellas dadas durante el mes de *Muharram* pues al ser fiesta nacional contaban con el patrocinio gubernamental. Sin embargo, las representaciones en el exterior continuaron sucediendo. Afuera o adentro, el Ta'ziyeh permaneció como un evento plasmado de ritualidad y espectacularidad.

La escenografía no constituye un elemento importante para el Ta'ziyeh por lo que el peso completo de la representación recae en los actores. Sin embargo, algunas piezas escenográficas tales como ataúdes o plantas suelen ser utilizadas.

### 2.2.3. La actuación en el Ta'ziyeh

La actuación en el Ta'ziyeh se fundamenta, principalmente, en las técnicas de los trovadores persas pre-islámicos.

Sobre la actuación dentro de las representaciones Ta'ziyeh, Malekpour nos dice:

El estilo de la actuación en el Ta'ziyeh evolucionó del arte del cuenta-historias. [...] Los actores del Ta'ziyeh pueden “entrar en personaje” por un rato y luego “salir” de él para narrar parte de la historia y convertirse en testigo del hecho junto con la audiencia. Gozan de la misma libertad que los cuenta-historias para moverse por el espacio y hablarle directamente al público. En particular, el actor del Ta'ziyeh es libre para improvisar en cualquier manera que facilite el retrato de los personajes y de la historia.<sup>61</sup>

Debido a que los todos los personajes de los Ta'ziyeh representan al bien o al mal, no existe dentro de la actuación un desarrollo del carácter del personaje. Es decir, todos los personajes son estereotipos que buscan mostrar la bondad o

---

<sup>60</sup> However, this primitive yet powerful style of interaction necessarily changed as the performances became more elaborate and moved into the closed spaces. Unlike Western theatre which lost its open-space qualities when it moved indoors and became imprisoned behind the proscenium arch, the Ta'ziyeh was able to keep its ritualistic and even imposed its own style to the architecture of the playhouse. Transferring its open-space quality into this closed space of the playhouse. Idem, p.115.

<sup>61</sup> The style of acting in the Ta'ziyeh was developed from the art of story-telling. [...] The actors of the Ta'ziyeh are able to put themselves in the role or the character for a while, and then step out and narrate the story and be witness along with the audience. They enjoy the same freedom that story tellers have in respect of liberty to move around and talk to the audience. In particular, the Ta'ziyeh actor is free to improvise in any way that facilitates the portrayal of the characters and the events. Idem, pp.123-124.

la maldad, según sea el caso. Esto origina que algunos roles específicos son interpretados por los mismos actores a lo largo de su vida. En otras palabras, un actor de Ta'ziyeh, al escoger un personaje, generalmente está escogiendo al personaje al que le dará vida el resto de sus días. La elección se hace de acuerdo a las características físicas del actor tomando como referencia las características físicas necesarias para el papel, así como también las características físicas y vocales del resto de su compañía. De esta forma, sumando el carácter histórico dado por la mayoría de los personajes y la tipificación que el elenco y la actuación proporcionan, el público asistente puede identificar perfectamente a los personajes, su rol y la historia. Malekpour ejemplifica lo anterior con el personaje de Shimr:

Por ejemplo, Shimr, el asesino de Hussein, tiene una caracterización arreglada: él es un asesino con un carácter especialmente desagradable. Como el maquillaje no es utilizado en el Ta'ziyeh, este personaje es usualmente interpretado por un actor gordo de edad adulta con una voz áspera.<sup>62</sup>

Los actores del Ta'ziyeh se dividen en cuatro categorías:

- a) Olya: comprende a los actores que interpretan el papel del imán Hussein y de sus familia y seguidores. Representan a las fuerzas del bien.
- b) *Ashghya*: está compuesto por los actores que dan vida a los asesinos de Hussein y de los suyos. Representan a las fuerzas del mal.
- c) Actores disfrazados: actores hombres que encarnan a personajes femeninos.
- d) Actores niños.

Además, Malekpour integra otra forma de agrupar a los actores de Ta'ziyeh de acuerdo a si son profesionales o no:

---

<sup>62</sup> For example, Shimr, the killer of Imam Hussein, has a fixed characterization: he is a murderer with a thoroughly unlikable character. As make up is not used in the Ta'ziyeh, he is usually played by a bulky middle aged actor with a rough voice. Idem, p. 117.

Hay algunos actores a los que se les paga por lo que hacen; por lo general, son miembros permanentes de una compañía e interpretan a los personajes principales. No obstante, no son considerados completamente profesionales, pues todos cuentan con otra ocupación o profesión por lo restante del año [es decir, todo el año fuera del mes de *Muharram*]. Estos actores están comprometidos a interpretar sus personajes durante el mes de *Muharram*. Es obvio que después de años de entrenamiento, ensayos y actuación, estos actores alcanzan un alto nivel técnico. Además existen otros que se unen a un grupo y no son remunerados por su trabajo en lo absoluto. Esta gente actúa en los Ta'ziyeh por razones de devoción religiosa. Usualmente, no son tan dotados como los "profesionales" que son miembros regulares del Ta'ziyeh.<sup>63</sup>

Malekpour cita a un gran maestro del Ta'ziyeh, Ahmad Jasbi, quien describe las cualidades que un buen actor de Ta'ziyeh debe tener. El texto presentado por Malekpour proviene de un artículo publicado por una revista especializada en Ta'ziyeh llamada *Namayesh* en el año 1989.

El cantante/actor [que lo interprete] debe ser un artista. Debe ser de carácter fuerte. El actor del Ta'ziyeh es alguien que interpreta a un santo. Su corazón, mente y apariencia deben asemejarse con los del personaje que interpreta. He visto a actores con una apariencia corriente interpretar roles como el del imán Hussein en vez de interpretar Shimr y eso no se ve bien.<sup>64</sup>

Sin duda, al interpretar el rol de un santo, el actor se coloca en una posición ambivalente. Por un lado debe observar la actitud de un santo mientras que por el otro, él no es un santo. Sin embargo, la fe que une a los actores con el público es más fuerte que la realidad cotidiana de los actores. El poder del Ta'ziyeh es tan grande que convierte a un ser humano cualquiera en un santo.

La fe religiosa que es compartida por los actores y la audiencia embiste al actor del Ta'ziyeh con un poder místico que le ayuda a convertir al personaje completamente creíble a pesar de que todo lo demás dentro del Ta'ziyeh parece estar obrando en dirección contraria.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> There are some actors who are paid for what they do; they are usually permanent members of a group and have major roles. But even they are not considered to be fully professional, as they all have other professions for eleven months of each year. These semi-professionals are engaged in performing the Ta'ziyeh only in the month of Muharram. It is clear that after years of training, rehearsing and performing, these actors develop a highly professional level of skill. In addition to the professionals, there are those actors who occasionally perform in the Ta'ziyeh as an act of religious devotion. Usually, they are not as skilful as those professionals who are regular members of the Ta'ziyeh. Idem, p. 124.

<sup>64</sup> The singer/player must be a artist. He must be of good character. The player of the Ta'ziyeh is someone who plays the role of a saint. His heart, mind and appearance must be matched with those of the character he is playing. Sometimes I see an actor who has a rough appearance playing an Imam instead of playing Shimr, and that does not look right. Idem, p.126.

<sup>65</sup> The religious faith that is shared by both performers and audience endows the Ta'ziyeh actor with a mystical power and assists in making the character completely believable even while everything else in the Ta'ziyeh appears to be working in against the creation of such belief. Idem, p. 127.

Sin embargo, el Ta'ziyeh cuenta con herramientas que permiten un cierto distanciamiento y que comprueban la teoría de Malekpour sobre el doble carácter del drama islámico. Malekpour pone, a manera de explicación, el siguiente ejemplo:

Un buen ejemplo de esta contradicción aparente ocurre en el Ta'ziyeh del imán Reza. En este Ta'ziyeh un hombre ciego acude al imán y le pide que lo sane. En la función que vi, el actor pretendía estar ciego y al mismo tiempo leía sus líneas, mismas que tenía en la mano. El público no objetaba sobre esta contradicción. Esta "alienación natural" opera en todos los Ta'ziyeh y tiene como efecto que las representaciones sean más teatrales y, paradójicamente más naturales al mismo tiempo.<sup>66</sup>

Además, durante algún tiempo era común que el maestro del Ta'ziyeh interviniera en la escena para dictarles sus diálogos a los actores o para hacer alguna otra tarea como explicar la historia y los personajes a los espectadores.

Estos elementos distanciantes surgieron de manera natural, no fueron ideados como lo fue el distanciamiento creado por Bertolt Brecht. Sin embargo, cumplen una tarea similar, distanciar al público y al actor para que sean testigos del hecho presentado en la escena. De esta forma se mantienen las cualidades rituales del Ta'ziyeh puesto que todos los asistentes participan mediante acciones o cantos y también se dan las características teatrales al ser todos testigos de un relato. Malekpour continúa reflexionando sobre la actuación en el Ta'ziyeh, en especial sobre el uso de la voz dentro de este distanciamiento:

El poder de la actuación del Ta'ziyeh depende de la interacción de la voz del actor con su habilidad de demostrar. La voz es utilizada para avivar las emociones del público mientras que la demostración de los personajes asegura que una distancia es mantenida entre los actores y los espectadores completamente emocionados. Esta forma de actuación demostrativa ayuda a los espectadores para impedir que pierdan control de sí mismos.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> A good example of this apparent contradiction occurs in the Ta'ziyeh of *Imam Reza*. In this Ta'ziyeh a blind man goes to see the Imam and asks him to heal him and give him back his sight. In the performance of this play that I saw, the actor pretended to be blind and at the same time read his lines from a manuscript that he had in his hand! The audience did not worry about this apparent contradiction. This natural alienation operates in all Ta'ziyeh performances and has the effect of making the performances more theatrical and, paradoxically, more natural at the same time. Idem, p. 127.

<sup>67</sup> Ta'ziyeh acting depends for its power on the interplay between the actor's voice and his skill in demonstration. The voice is used to arouse the emotions of the audience members, while the demonstration of the characters ensures that a distance is kept between the actors and the emotionally aroused spectators. This form of demonstrational acting helps to stop the spectators from losing their self control. Idem, p.127.

No sobra mencionar que como consecuencia de este distanciamiento tan evidente, la verosimilitud de la escenografía, utilería y vestuarios pierden importancia.

#### 2.2.4. Utería y vestuario en el Ta'ziyeh

Hemos mencionado que el escenario es un espacio vacío que no requiere de mucha escenografía. La poca escenografía y utilería usadas para la escena del Ta'ziyeh tiene un valor simbólico. De esta forma, un vaso con agua se convierte en un río y la rama de una palma en el desierto de Kerbala. Es decir, los elementos que suelen ser utilizados como utilería dentro de la representación muchas veces pueden sólo asemejarse al elemento al que alude.

En cuanto al vestuario, sus características no varían demasiado de las de la escenografía. Para la selección del vestuario no se acostumbra apearse a un realismo histórico. Los grupos de Ta'ziyeh utilizan lo que esté a su disposición, ya sean antigüedades persas o prendas árabes contemporáneas.<sup>68</sup> Sin embargo, el uso del color en el vestuario ayuda a crear una convención escénica. Malekpour nos explica el uso del vestuario dentro el Ta'ziyeh:

*Olya*, o los personajes buenos, están generalmente vestidos en verde y blanco. El verde es el color de la santidad y está asociado con el Profeta. El blanco es el color de la pureza y la inocencia. Dos tipos principales de vestuario son utilizados por *Olya*. El primero es una prenda larga típicamente árabe y la segunda es un vestuario de combate copiado de los utilizados por los personajes de la épica persa del *Shah Nameh*.

*Ashghya*, o personajes malos, por lo general utilizan vestuarios de color rojo o un vestido de combate anaranjado. Estos colores simbolizan la sed de sangre de los personajes. Los actores disfrazados [...] utilizan unas togas largas color negro y cubren su rostro con un velo del mismo color. En la mayoría de las ocasiones, los niños van vestidos con togas largas color blanco o negro.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Idem, p. 130.

<sup>69</sup> Olya or good characters are usually dressed in green and white. Green is the color of holiness, and is associated with the prophet. White is the color of purity and innocence. Two main types of costume are used by Olya. The first is a long Arabian garment, and the second is a combat dress copied from that worn by the characters of the Persian epic of Shah Nameh... Ashghya or evil characters usually wear red or orange combat dress. These color symbolize the bloodthirstiness of the character. The disguised actors[...] are all dressed in simple long robes and their faces are covered by lack veils. On most occasions the children are dressed in simple long garments of white or black. Idem, p. 130.

La pieza de vestuario que tiene la mayor importancia dentro de un Ta'ziyeh es llamada *Kafan*. Esta pieza es una tela larga y blanca. Simboliza la disposición del que lo porta para morir. De acuerdo a la tradición musulmana, cuando una persona muere es envuelta en el *Kafan* y enterrada sin ataúd. Malekpour comenta que la aparición de esta prenda siendo utilizada por alguno de los personajes detona una gran emotividad en el público y por lo tanto “carga” la escena.

Otro elemento que se utilizan en las representaciones Ta'ziyeh son las máscaras. Suelen utilizarse cuando aparecen personajes que de otra manera sería difícil tener.

Durante los tiempos de la dinastía Qajar, toda la austeridad de los Ta'ziyeh se transformó en lujo y extravagancia. La opulencia del Ta'ziyeh de los reyes Qajar finalizó cuando la dinastía colapsó totalmente hacia el inicio de la segunda década del siglo XX. Luego de este colapso, las representaciones Ta'ziyeh regresaron a ser austeras.

### 2.2.5 La música en el Ta'ziyeh

La música es muy importante para la escenificación tradicional de un Ta'ziyeh. Esto se debe a que, como hemos dicho, el lenguaje del Ta'ziyeh es la poesía y su composición es el verso. Por lo tanto, es bastante común que los actores sean acompañados por instrumentos que ayudan a contar la historia. Incluso, una gran parte de los diálogos se suelen cantar o en su defecto recitar utilizando ciertos modos musicales. Para explicar esto, Malekpour cita a Mohammed Reza Darvishi, estudioso de la música iraní y conocido compositor e investigador de este campo de estudio y de los instrumentos de Irán, quien en su libro *Negah be Gharb* define el uso de la música en el Ta'ziyeh. Gracias a la flexibilidad del Ta'ziyeh, el canto pudo conservar la cultura musical persa de siglos pasados.

La música tradicional persa tiene entre 300 y 400 modos. Estos modos que se conocen como *Radif* han sido agrupados en 12 divisiones o *dastgah*. Estas divisiones son conocidas como *sur*, *abuata*, *dashti*, *bayat-e Turk*, *afshari*, *segah*, *chahargah*, *homayun*, *bayat-e estafan*, *nava*, *mahur*, y *rast*. Cada división tiene un modo diferente adecuado a un

personaje específico. Por ejemplo, un *Olya Khan* canta su parte en una división particular que ilustra su humor y personalidad. El actor que interpreta el rol del imán Abbas regularmente canta en *chahargah*. El intérprete del Ta'ziyeh no está restringido a una división en particular. Hay veces en las que un actor puede ir de un modo a otro dependiendo del humor de la escena.<sup>70</sup>

Existen tres tipos de canto en el Ta'ziyeh. El primero de ellos es característico de los personajes *Olya*. A estos actores se les conoce como *Olya Khan* y generalmente tienen voces suaves. Cantan sus partes en formas musicales tradicionales de Irán. El segundo tipo de canto es el de los personajes asociados con la maldad o *Asghaya*. Los actores que encarnan estos papeles son conocidos como *Asghaya Khan*. Según Malekpour, en realidad no cantan, si no que recitan sus textos en modos que van, como los *Olya Khan*, de acuerdo al carácter del personaje. De hecho, la forma de la recitación de estos actores es muy similar a la antes utilizada por los trovadores para narrar las batallas del *Shah Nameh*.

El tercer tipo de canto que se utiliza en las representaciones del Ta'ziyeh comprende a la recitación de canciones religiosas. Éstas se pueden dar ya sea en forma coral o solista y normalmente son cantadas al final de una representación. Todos los actores se reúnen con el público y cantan mientras se golpean el pecho.

<sup>71</sup> Malekpour agrega un último comentario sobre la música en el Ta'ziyeh:

Algunos teóricos musicales iraníes, como M .R. Darvishi, han argumentado que, a diferencia de los otros elementos escénicos del Ta'ziyeh, su música no evolucionó suficientemente. No obstante, comúnmente es aceptado que la música del Ta'ziyeh ha sido exitosa en dos áreas. La primera, los tambores, trompetas y timbales crean exitosamente las atmósferas de las batallas y la segunda, la música tocada por la flauta, crea atmósferas idóneas para las escenas de despedida.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Traditional Persian Music has between 300 and 400 pieces of different moods. These pieces, which are known as *radif*, have been divided into 12 divisions or *dastgah*. These divisions are known as *Sur*, *abuata*, *dashti*, *bayat-e Turk*, *afshari*, *segah*, *chahargah*, *homayun*, *bayat-e estafan*, *nava*, *mahur*, and *rast* . Every division has a different mood suitable for a specific character. For example, an olya khan sings his parts in a particular division which illustrates his mood and personality. The actor who plays the role of Imam Abbas often sings in *chahargah*. The Ta'ziyeh performer is not restricted to one particular division. Sometimes a player moves from one division to another according to the mood of the scene. Idem, p. 134.

<sup>71</sup> Idem, p. 134.

<sup>72</sup> Some iranian scholars, such as M .R. Darvishi, have argued that, unlike the other performance elements of the Ta'ziyeh did not develop sufficiently. However, it is generally accepted that the music of the Ta'ziyeh has been successful in two main areas. First the drum, trumpet and cymbal successfully create a warlike atmosphere for battle scenes. Second the music played on the flute creates a passionate atmosphere for farewell scenes. Idem,p. 137.

Durante la representación el canto generalmente va sin acompañamiento y durante las partes instrumentales el canto no participa. Esto tiene como objetivo cuidar los focos de atención necesarios durante una puesta en escena. De esta forma se puede prestar mayor atención a las voces cantadas, pues recordemos que estas representaciones pueden ocurrir tanto en espacios cerrados como abiertos y que la voz sola permite al espectador poner más atención a lo que se está diciendo y haciendo en escena.<sup>73</sup>

#### 2.2.6. El *Moin al Boka* o "Maestro" del Ta'ziyeh

Todos los elementos del Ta'ziyeh son coordinados por un "Maestro" del Ta'ziyeh o *Moin al Boka* quien ante nuestros ojos podría ser considerado algo parecido a un director de escena. Sus labores han cambiado a lo largo de los siglos pero su labor primordial ha permanecido: coordinar todos los elementos para que el Ta'ziyeh llegue a buen fin. Esta coordinación incluye: elegir el texto, adaptarlo o modificarlo, llamar a los actores, ensayar con ellos, coordinar que todos los elementos escénicos (vestuario, utilería) estén a tiempo, componer la música, y programar las presentaciones según el calendario del *Takiyeh* o de los pueblos en donde se presentaran. Incluso se permite que éste individuo entre a la escena para decirle sus textos a un actor o para explicar la escena a los espectadores. La flexibilidad que permiten las formas del Ta'ziyeh ampara tanto al "Maestro" como a los actores para que incorporen nuevos elementos. Ya hemos mencionado que esta flexibilidad se vio exacerbada durante el periodo Qajar. Como consecuencia, las labores del "Maestro" del Ta'ziyeh aumentaron y su rol dentro de la compañía se acrecentó. Por supuesto, los registros de los "Maestros" de Ta'ziyeh más renombrados datan de este periodo. Malekpour proporciona datos sobre la vida y obra de algunos de estos grandes maestros. Sin embargo, después de la caída de la dinastía Qajar, el rol del "Maestro" se vio disminuido. Sin grandes producciones que coordinar, los "Maestros" se vieron en la necesidad de incorporarse al elenco, generalmente interpretando a los personajes de *Olya*. Actualmente, los *Moin al Boka* realizan ambas acciones, actúan y dirigen.

---

<sup>73</sup> Idem, p. 135.



### 3. *El mensajero de Dios*, una obra Ta'ziyeh

Tal como le pasa a Abrahán, a Mahoma su Dios le pone un reto muy difícil. El desafío pone a prueba su fe y consiste en ofrecer a su descendencia en sacrificio. En la historia de Abrahán, su Dios perdona a Isaac; pero el Dios de Mahoma no perdona la vida de los nietos del Profeta. *Allah* no perdona la vida de los mártires por que su muerte significa la sumisión absoluta ante él y, por ende, la salvación de las almas de los verdaderos fieles. El Dios musulmán es implacable; entregarse a él significa la máxima experiencia religiosa. No basta aceptar la necesidad de entregarse a la divinidad. Para el musulmán, es necesario realizar actos que comprueben dicha entrega.

*El mensajero de Dios* es una obra dramática en la cual se expone, a través de diversas herramientas de construcción dramática, una forma de esta sumisión. En específico nos muestra la forma chiíta. En la tercera parte de este trabajo realizaremos un análisis de esta obra tomando como base la información que se ha acumulado en los apartados anteriores. Para ello, comenzaremos por definir su origen histórico, para luego comentar su temática y su estructura. El marco teórico bajo el que se da este comentario es el de la dramaturgia propuesta por José Luis García Barrientos en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro*<sup>74</sup> La razón de utilizar a este teórico español radica en que considero que la división estructural que hace de la construcción dramática es similar a la que propone Malekpour en su análisis del Ta'ziyeh. El objetivo es localizar las características que lo identifican como una pieza Ta'ziyeh, ubicar el concepto de sumisión dentro de su temática y localizar, de acuerdo al esquema dramático, cuáles son los rasgos estructurales primordiales que construyen el drama dentro de la obra.

---

<sup>74</sup> José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Editorial Síntesis, Madrid, 2001.

### 3.1. Origen

El origen de la versión persa de este texto data muy seguramente del siglo XVI. La certeza de este hecho no puede ser absoluta dadas las circunstancias bajo las cuales se escribieron y escriben los Ta'ziyeh. Recordemos que es difícil establecer alguna versión de un Ta'ziyeh como la auténtica o la original dado que todos los textos han sido modificados ininidad de veces, ya sea por los actores, por el *Moin-al Boka* o los copistas. Sin embargo, Malekpour señala que la colección recopilada por Chodzko es muy posiblemente, junto con la del Vaticano, la que cuenta con las anécdotas de origen más antiguo. Además, en la reseña presentada por Del Hoyo, se da como fecha de origen el siglo mencionado.<sup>75</sup> Por otro lado, la anécdota de la obra permite suponer que es uno de los primeros Ta'ziyeh escritos, dado que a principios del siglo XVI, el líder sufi Ismail logró derrocar a la élite sunnita que gobernaba Irán y éste hecho permitió que el Ta'ziyeh se desarrollara. Todos los Ta'ziyeh que se escribieron en esa época, al ser la primera generación de textos que derivaban de las historias épicas de Ali y de su familia, tienen por personajes, exclusivamente, al Profeta, a Alí y a su familia.

Malekpour menciona que la mayoría de los textos pertenecientes a la colección del viajero polaco se obtuvieron vía oral de los actores de una compañía de Ta'ziyeh. En el siguiente párrafo, Cansinos Assens proporciona datos muy importantes para determinar el origen de este texto:

El verdadero divulgador del teatro persa en Europa ha sido -justo es proclamarlo así- M. A. Chodzko, profesor de lengua irania en el Colegio de Francia y autor de numerosas obras relacionadas con la filología y la literatura orientales. M. Chodzko publicó en 1878, en París, una versión francesa de estas *teazies* [...] según refiere en docto e interesante prólogo que precede a su versión francesa, los originales de esos dramas religiosos compróselos M. Chodzko al eunuco Hussein Ali-Jan, director de las representaciones teatrales en la corte de Teherán, el cual gozaba también cierta fama de autor dramático. « y que – dice Chodzko- si no compuso, por lo menos retocó seguramente algunos ». M. Chodzko vendió luego el valioso manuscrito a la Biblioteca Nacional de París.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Arturo del Hoyo, *Teatro del Mundo, 1700 argumentos de obras de teatro antiguo y moderno nacional y extranjero*, Editorial Aguilar segunda edición, Madrid, 1961 pp.50-51.

<sup>76</sup> Anónimo, *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*, Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens, Editorial Casa Hernando, Madrid, 1925, p. 37.

Con los datos proporcionados por Cansinos Assens sobre la colección Chodzko podemos trazar una línea que parte de la versión iraní y que continúa con la publicación de la traducción de dichos textos en francés realizada por el propio Chodzko.

La edición en español, como hemos dicho, data de 1925 y corrió a cargo de Rafael Cansinos Assens. En la introducción, el orientalista español dice:

En lengua castellana esta es la primera versión que del interesante teatro persa se publica; y con gusto reconocemos cuánto hemos aprovechado en la lectura de las sendas obras del sabio M. Chodzko[...] <sup>77</sup>

Es muy posible que de 1925 a la fecha haya sido publicada alguna otra edición de dramas Ta'ziyeh en lengua castellana. Sin embargo, si en efecto existe una, no ha sido encontrada. Por supuesto, se reconoce la distancia que existe del texto original causada por las dos traducciones que sirven como vehículo para que este drama se encuentre en nuestras manos. Por el momento, el único ejemplar a nuestro alcance es el que se encuentra en la Biblioteca Comunal de Florencia, Italia. La versión en español de *El mensajero de Dios* se presenta en los apéndices de este trabajo. Es recomendable que, antes de continuar con la lectura de este apartado, se lea la obra.

### 3.2. Temática

La temática del *El mensajero de Dios* es muy sencilla de ubicar. Gira en torno a la sumisión necesaria para alcanzar el Paraíso de los verdaderos fieles. Es decir, en la obra se representa el concepto de sumisión dentro del imaginario chiíta. Pero dentro de ésta representación podemos encontrar dos niveles; ambos con una carga dramática considerable. Estos niveles son el individual y el social.

El nivel individual del drama surge cuando *Allah* reta a los personajes a enfrentar su muerte conscientemente. Esto es, a los nietos del Profeta se les pide aceptar el conocimiento prematuro de sus decesos, las condiciones bajo las que ocurrirán y sus consecuencias.

---

<sup>77</sup> Op cit, p. 38.

La condición humana del Profeta y de su familia es el terreno en el cual se siembra la semilla del drama. En la obra, el arcángel Gabriel anuncia el futuro de los imanes Hassán y Hussein. Pero dentro de este anuncio, está también la exigencia de que, para que la muerte de ambos pueda servir como expiación de los verdaderos fieles, toda la familia dé su consentimiento. El conflicto es grande. Por un lado, está sacrificar la vida propia y por el otro está salvar la vida de los fieles. Mahoma y su familia cargan con la misión de ser los guías de una comunidad. No pueden anteponer sus vidas al bien de la comunidad. En específico, Hassán y Hussein son los herederos del linaje del Profeta y al serlo deben actuar bajo las normas de la fe de *Allah*. Deben aceptar su muerte y martirio. De lo contrario, su honor quedará en entredicho y, por ende, la nueva fe debilitada. Mahoma, Alí, Hassán y Hussein aceptan el mandato.

Se sobreponen al dolor que les causa el anuncio y con coraje enfrentan su destino. Pero para Fátima, la hija predilecta de Mahoma, esposa amada de Alí y madre del linaje sagrado del Islam, el destino que *Allah* les ha deparado a sus hijos le es muy difícil de aceptar. Su conflicto es el de una madre y por lo tanto es más severo que el de los hombres de la obra. Sin embargo, también conoce las implicaciones de dicho sacrificio y finalmente lo asume. Todos los hacen. Los hombres con coraje y ella con resignación. Ambos, valores fundamentales dentro de la cosmovisión musulmana.

El drama de estos personajes es muy grande. Radica en abandonar su naturaleza humana, esa que le tiene miedo al destino y a la muerte, para abrazar la santidad del martirio. Este conflicto expresa una visión de la muerte muy específica del Islam. Ésta es, vivir para abandonar lo mundano; vivir la vida en esta tierra adorando a *Allah* para que en el día del juicio final, éste redima a sus verdaderos seguidores. El título de la pieza, *El mensajero de Dios*, refleja una visión que es común a todo musulmán. Gabriel es el mensajero de Dios, el vehículo para que la palabra del altísimo sea transmitida al Profeta y a la humanidad. Su presencia en el texto es la de un mensajero que viene a dar malas noticias pero que también comunica el beneplácito del Todopoderoso y su generosidad con los verdaderos fieles.

Lo anterior nos da pie para abordar el siguiente nivel de la temática de la obra: el social. Para la comunidad chiíta, sus mártires no murieron en vano. Murieron por ellos, por sus súbditos, para que sean redimidos en el día del juicio final. Es decir, de acuerdo a la obra, los verdaderos seguidores de *Allah* son aquellos que recuerdan el martirio de Hassán y de Hussein. En otras palabras, los verdaderos musulmanes son los chiítas.

La trama de *El mensajero de Dios* ocurre en los años previos al cisma, cuando Mahoma aún vivía; cuando la *ummah* era legítimamente liderada por alguien en quien todos musulmanes creían y confiaban. Eran los tiempos más fértiles y prósperos de la comunidad, su época de oro. Esto es significativo debido a que las figuras de Mahoma y de su familia son guías importantes para el comportamiento de todos los musulmanes. En el caso de los chiítas, son Alí y sus dos hijos quienes representan una guía moral fundamental para la vida.

En este punto podemos localizar el nivel social de la temática de la obra como la justificación de la posición del chiísmo dentro del Islam. En la obra, Gabriel le dice a Mahoma:

Tus nietos no perecerán bajo los golpes de un enemigo innoble por haber violado la ley, no; ocurrirá todo esto por orden de Alá. No; la mancha del pecado nunca contaminó a ningún miembro de la familia, fénix del Universo. Al contrario, se les sacrifica para redimir a los pueblos que abrazaron el islamismo y a fin de que la frente de los mártires refulja eternamente con el candor de los elegidos de Alá. Si quieres la remisión de los pecados de estos pueblos prevaricadores, no te opongas a que las dos rosas de tu jardín sean cortadas antes de tiempo.<sup>78</sup>

Los que en estas palabras subyace es claro; la familia del Profeta, sin importar que no sean los gobernantes de la *ummah*, están destinados a redimir a los verdaderos musulmanes. Por otro lado, en el comentario final de la nota introductoria que Cansinos Assens realiza a este texto, cita a Chodzko quien dice:

Realmente por debajo de la vela de los sufrimientos de la familia del Profeta, se esconde, al creer de los chiítas, la obra de la redención de los verdaderos creyentes.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Idem, pp. 68-69

<sup>79</sup> Réellement sous le voile des souffrances de la familia du Prophète, se cache, à en croire les chéias, l'oeuvre de la rédemption des vrais croyants. C'est l'idée fondamentale qu'on verra constamment conduite et développée au travers de tous les accidents relatés dans les drames en question. Traducción de la cita en francés Jonas Aguirre Liguori. Cita presente dentro de Anónimo. *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*. Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925, p.39.

Al ser *Allah* quien dicta el asesinato de los dos únicos nietos de Mahoma, se justifica el martirio de los santos imanes y coloca a sus asesinos como traidores de la verdadera fe, aquella que cree en la descendencia del Profeta y no reconoce a los usurpadores del poder. Si los datos que tenemos sobre el origen de este texto son correctos y sí fue escrito en algún momento del siglo XVI, la trama resulta políticamente interesante. Cuando en 1501 Ismail Safaví logró derrocar al régimen sunnita que gobernaba Irán, la única prioridad que el nuevo gobierno tenía era lograr una identidad nacional que se opusiese a la identidad sunnita. Coincidentemente, la gran mayoría de los chiítas habían encontrado su lugar en las tierras persas y las manifestaciones religiosas en honor a los mártires chiítas, que durante siglos habían sido reprimidas, resultaron en un terreno fértil para los propósitos de Ismail.

Con este enfoque, la orientación política del texto es evidente. Al colocar la acción en un tiempo pasado en el que la división entre sunnitas y chiítas aún no existía y en el que la tragedia de Kerbala aún no había sucedido, un objetivo de la obra es colocar los hechos históricos de Kerbala a la altura de la palabra divina. De esta manera el gran cisma de la comunidad musulmana está destinado a ser desde antes de la muerte de Mahoma y sucede para diferenciar a los infieles de los verdaderos creyentes. Sobra decir las posibilidades que una trama así proporciona a quienes estén interesados en promover una ideología afín entre una población sensible a los personajes que se presentan. En el caso de los intereses chiítas, poner a sus mártires al mismo nivel que el Profeta tiene por objetivo consolidar una identidad fuerte y opositora a la sunnita. En la obra Gabriel dice:

¡Oh Hussein! Dios te saluda por mi boca, y me ha encargado al mismo tiempo anunciarte que Él no deja nunca de cumplir sus promesas mientras sus servidores permanecen fieles a la fe jurada. No te aflijas, pues, por la suerte de tus pueblos queridos, ¡Oh Hussein! Dios dice: «Cada instante de padecimientos te valdrán siglos de santidad, pues yo soy más caritativo que mis servidores»<sup>80</sup>

Al decir esto Gabriel se refiere, por supuesto, a la vida después de la muerte; al Paraíso que le tiene destinado el día del juicio final a los verdaderos fieles. Con base en lo anterior podemos decir que en el caso específico de la

---

<sup>80</sup> Op cit, p.86.

comunidad chiíta, el comando divino que determina al martirio de sus santos es una garantía de que el porvenir de los seguidores de Alí y de sus hijos promete bienestar; promete librar el día del juicio final, pues los mártires han sufrido para que así sea. En la obra, Gabriel sirve de mensajero de Dios para que Mahoma sepa que su labor profética permanecerá a pesar de su muerte. El martirio de su familia, quienes como él son portadores de la palabra divina, significa la redención de sus seguidores. En la tradición, Gabriel se apareció ante Mahoma mientras éste se encontraba aislado en una cueva, conviviendo exclusivamente con sus pensamientos. Subsecuentemente, el Corán fue revelado por Gabriel a Mahoma en episodios. Durante éstos, Mahoma siempre estuvo solo. Es decir, el mensajero de Dios sólo habla con los profetas. Gabriel sólo habla con Mahoma. Para los musulmanes, *Jibril* o Gabriel es el ángel de la verdad.<sup>81</sup> Sin embargo, en *El mensajero de Dios*, Gabriel le habla a Hussein. De esta forma, el nieto del profeta ha sido tocado por la verdad divina y por lo tanto es digno de la corte del Todopoderoso. Ahí, al lado de Dios podrá interceder por la salvación de sus seguidores quienes deberán observar, como toda la familia del Profeta, un cumplimiento riguroso de las órdenes que *Allah* ha dado; aún cuando estas órdenes signifiquen la muerte. Hussein intervendrá ante *Allah* exclusivamente por aquellos que sean verdaderos creyentes. Waines explica el valor de la redención de los chiítas a través del martirio de Hussein de la siguiente manera:

Por tanto, el dolor y el llanto por al-Husain y por su familia se convirtieron en formas de redención para los chiítas. El drama *Ta'ziyeh* es también una expresión del ritual a través del cual se efectúa la reintegración de la comunidad, es decir, es una manera de reforzar su identidad, una señal de que el legado en ella depositado es capaz de resistir todas las adversidades y una renovación de la naturaleza religiosa de su protesta contra el mal representado por el poder político de este mundo.<sup>82</sup>

Es decir, a través de este texto, el chiísmo expresa la resignación un tanto mística ante el destino ordenado por *Allah*. Ese destino en el cual el individuo debe someterse a la voluntad divina. Por otro lado, este texto representa una esperanza. Es decir, el chiísmo se somete ante la orden de *Allah* que dictó el

---

<sup>81</sup> Malcolm Godwin, *Ángeles*, Trad. Carme Gerónes, Editorial Océano de México, México, 1996. p.42.

<sup>82</sup> David Waines, *El Islam*, trad. Consuelo Pérez-Benítez, Cambridge University Press, 1era Ed. En esp. Madrid, 1998. p. 197.

asesinato de sus mártires; pero lo hace con la confianza de que algún día su destino, como comunidad, será mejor. Sus héroes mueren, pero la historia vive para siempre.

### 3.3. Estructura

Para analizar la estructura de *El mensajero de Dios* se utilizará la información que Malekpour nos proporciona sobre los rasgos estructurales de los Ta'ziyeh y el esquema proporcionado por García Barrientos en el cual establece cinco elementos distintivos del drama: texto, espacio, tiempo, personajes y visión. Sin embargo, como para este trabajo no se contó con la representación de la obra como fuente de información, nos restringiremos a los primeros cuatro elementos.

#### 3.3.1. Estructura dramática y lenguaje

Para comenzar, hay que partir de que el género al que pertenece el texto *El mensajero de Dios* es al Ta'ziyeh. Ahora bien, para continuar con el análisis, utilizaremos la información que Malekpour proporciona con el objetivo de designar a este texto dentro de uno de los subgéneros que el autor iraní enlista:

- 1) Prólogos
- 2) Episodios
- 3) Sub-episodios
- 4) Episodios cómicos

De entrada, descartemos que sea un prólogo o un episodio cómico. Lo primero debido a que la trama del texto analizado es completa, no existen en él digresiones temporales que den paso a que un episodio sea insertado y su trama no depende de la representación o lectura de un segundo texto<sup>83</sup>. También queda descartado que se trate de un episodio cómico, ya que la trama del texto no centra su atención en hacer burla de los personajes representativos de *Ashghya*; es más, éstos ni siquiera aparecen. Todos los personajes que aparecen en el texto (el

---

<sup>83</sup> Jamshid Malekpour. *The Islamic Drama*. Frank Cass Publishers, Londres, 2004.p. 74.



arcángel Gabriel, Mahoma, Alí, Fátima, Hassán, Hussein, Zeineb y una sirvienta), al ser miembros de la casa del Profeta, son representativos de *Olya*.

Ahora bien, para poder discernir sobre si el texto en cuestión es un episodio o un sub-episodio, recordemos las definiciones que Malekpour presenta de ambas subcategorías del Ta'ziyeh. Del episodio señala:

Los episodios o *vageh* son las obras principales del Ta'ziyeh. Dramatizan la tragedia de Kerbala y colocan a los personajes de los santos imanes como Hussein y Abbas en el centro de la acción. En los episodios, la trama y los personajes están conectados a la tragedia de Kerbala y son religiosos por naturaleza.<sup>84</sup>

Mientras que del sub-episodio nos dice:

Sub-episodios o *gusheh* son las obras que, semejantes a los episodios, tiene una trama completa. No obstante, los sub-episodios presentan tanto personajes y temas religiosos como no religiosos. Mientras que los episodios están restringidos a los eventos y personajes de Kerbala, los sub-episodios pueden utilizar todo tipo de tramas y personajes tomados de la historia, mitología, literatura o personajes de la vida cotidiana [...]En la mayoría de los sub-episodios, existe una mezcla de la realidad con la fantasía, pasado y futuro, de lo religioso con lo no religioso [...]<sup>85</sup>

Partiendo de la información anterior, podemos decir que el Ta'ziyeh *El mensajero de Dios* es un sub-episodio puesto que tiene las siguientes características:

- Presenta una trama completa e independiente.
- La anécdota que se cuenta no forma parte del ciclo que comprende desde la partida del imán Hussein hasta la captura de las mujeres y niños del campamento de Kerbala.
- La presencia protagónica del arcángel Gabriel supone la inclusión de elementos fantásticos dentro de la trama.
- La obra presenta una justificación divina que explica las razones por las cuales el imán Hussein actúa como lo hace durante los episodios. Es decir, el contenido de este texto sirve como apoyo al de los textos principales del Ta'ziyeh.

---

<sup>84</sup> The episodes or *vageh* are the main plays of the Ta'ziyeh. They dramatize the Kerbala tragedy and place the characters of holy Imams such as Hussein and Abbas at the heart of the action. In the episodes, the plot and the characters are connected to the Kerbala events and are religious in nature. Op cit, pp. 77-78.

<sup>85</sup> Sub-episodes or *gusheh* are those plays that, like episodes, have complete plots. However, sub-episodes present both religious and non-religious subjects and characters. While the episodes are restricted to the Kerbala events and characters, the sub-episodes are free to utilize all sorts of plots and characters taken from history, mythology[...] In most of the sub-episodes there is a mixture of reality and fantasy, past and present, religious and non religious elements[...]Idem, p. 82.

Malekpour también señala que parte de las obras integrantes de la Colección Chodzko conforman la historia de la Casa del Profeta. Este ciclo comprende desde el Ta'ziyeh número 2 de la colección, *La muerte del Profeta*, hasta el número 24 de la misma, *El martirio del imán Hussein*. El texto de *El mensajero de Dios* es el número 1 y Malekpour no lo integra al ciclo de la familia de Mahoma. Este hecho constituye un argumento más para establecer que este Ta'ziyeh es un sub-episodio.

Malekpour indica que *El mensajero de Dios* está integrado por 185 coplas. Lamentablemente, el texto en español que nos sirve como base no está estructurado en coplas. Podemos partir de que el texto que le sirvió de base a Malekpour para hacer esta afirmación es el manuscrito original en persa recolectado por Chodzko, dado que él mismo afirma haber tenido acceso a tales manuscritos durante su investigación. Con base en ello podemos hacernos una idea de la estructura original del texto. Igualmente, puede abrir otras puertas para investigar sobre nuevas posibilidades en lo que concierne a los antecedentes del Ta'ziyeh, puesto que “copla” puede definirse como:

1. Combinación métrica o estrofa.
2. Composición poética que consta sólo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y que por lo común sirve de letra en las canciones populares.
3. Canción popular española con influencia sobre todo del flamenco y de tema principalmente amoroso.<sup>86</sup>

Lo más posible es que Malekpour se refiera a la primera definición presentada. Sin embargo, no se descarta ninguna de las definiciones debido a la posibilidad de que el encuentro cultural entre musulmanes y españoles, que se dio durante la conquista de los primeros sobre la península ibérica, haya influenciado la forma en la que los Ta'ziyeh fueron y son escritos

La traducción realizada por Cansinos Assens del francés al español contiene 56 diálogos que conforman un sólo cuadro que no se divide en escenas. Sin

---

<sup>86</sup> Real Academia de la Lengua Española, Vigésima Tercera Edición, versión electrónica. <http://rae.es/>

embargo, si nos atenemos a la definición occidental de escena<sup>87</sup>, el texto cuenta con ocho escenas. Los diálogos del texto están contruidos dentro de una unidad estilística que permite ubicar perfectamente el uso del lenguaje; es decir que todos los personajes, al ser miembros de la casa del Profeta, hablan en un tono poético, o como García Barrientos acuña, artificialmente natural.<sup>88</sup>

Ateniéndonos a la información sobre las cuatro funciones que el teórico español establece para los diálogos dentro de una obra dramática (dramática, caracterizadora, diegética, ideológica, poética y metadramática)<sup>89</sup> podemos decir que el texto de *El mensajero de Dios* cumple con todas ellas exceptuando la metadramática.

En cuanto a la función dramática, los diálogos de la obra denotan acción por parte de los personajes. El diálogo que se presenta a continuación puede servir como ejemplo de esta función:

**EL PROFETA:** ¡Oh hermano mío, ilustre mensajero de mi Soberano!, Todo sacrificio que Alá me ordena es un favor que se digna otorgarme. En verdad, puesto que se trata de la salvación de mis fieles, consiento en todo lo que quiere de mí el Dispensador de mercedes.<sup>90</sup>

En este caso, Mahoma está realizando, a través de la palabra, la acción del consentimiento, lo que genera que la acción dramática entre en movimiento.

En lo referente a la función caracterizadora, los diálogos de la obra colaboran para que el lector identifique el carácter de los diversos personajes. Por ejemplo, en el dialogo siguiente, Mahoma hace ver una de las grandes características históricas de Alí, su valor para el combate:

**EL PROFETA:** Alá lo quiere, cielo de nobleza, astro radiante del zodíaco de la Virgen; tú, que por valor has merecido el sobrenombre de León de Dios, tú, hijo de mi tío; sí, Alá te ordena hacerle éste sacrificio. Ha designado y elegido a tu Hussein para que sirva de redención a nuestros fieles e interceda por ellos el día del juicio final. Las torturas de la sed y el martirio que ha de sufrir le valdrán este nombre. ¡Yo, por mi parte ya lo he consentido; que Dios le tome y glorifique! Pero una de las condiciones de Alá es también tu consentimiento voluntario, he aquí a su enviado de pie, ante ti, esperando tu aquiescencia.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> *La escena es en sentido estricto, la unidad de configuración, es decir la secuencia dramática definida por la presencia de los mismos personajes, de forma que la salida o entrada de cualquiera de ellos supone un cambio de escena.* José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Editorial Síntesis, Madrid, 2001, p. 76.

<sup>88</sup> Op. Cit. p.55.

<sup>89</sup> Idem, p. 59-62.

<sup>90</sup> Anónimo. *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos.* Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925, p. 69.

<sup>91</sup> Op. cit, p.71

La función diegética de los diálogos de la obra es muy importante dado que la mayor parte del movimiento dramático del texto se efectúa a través de lo expuesto por los personajes y que trata sobre acontecimientos futuros. Por ejemplo:

**GABRIEL:** Yo te saludo, noble caballero que caminas a la región de las angustias. ¡Oh el más preclaro de los hijos de Adán!, tu nombre es Muerte. Muy penoso se me hace tener que revelarte el mensaje profético que para ti traigo; no obstante, escúchale, pues emana de la voluntad del Todopoderoso. Ha sido decretado que un tósigo, administrado por mano de un traidor, habrá de corroer las entrañas de tu nieto, el imán Hassán, en un tiempo en que ni tú ni su padre ni su madre existirán sobre la tierra. La mano cruel del destino le hará vomitar los despojos del hígado deshecho por la acción del veneno. Su hermano, el imán Hussein, no tendrá mejor suerte. ¡Abandonado por sus deudos en medio del desierto de Kerbala, perecerá mártir por el hierro de indignos impostores! Los cuales pasearán su cabeza cercenada por la ciudad de Damasco, que irradia, semejante al Sol, mil bellezas. Clavada en una lanza, será expuesta a los insultos de la plebe. ¡En ese infausto día negarán el agua a los huérfanos del mártir y dejarán correr por sus ardientes venas el fuego de la sed!<sup>92</sup>

Al continuar con las funciones que los diálogos de *El mensajero de Dios* tienen nos encontramos con la función ideológica o didáctica que bien puede ser la más importante de todas para la estructura de esta obra. García Barrientos dice que la función ideológica de los diálogos radica en aquellos momentos en los que el diálogo se pone al servicio de la transmisión de ideas, mensajes o incluso de alguna lección.<sup>93</sup> Basta con observar el diálogo que se presenta a continuación para caer en cuenta de la importancia de dicha función dentro de esta obra:

**EL ARCÁNGEL GABRIEL:** (*entrando*) ¡Oh Hussein!, Dios te saluda por mi boca, y me ha encargado al mismo tiempo anunciarte que Él no deja nunca de cumplir sus promesas mientras sus servidores permanecen fieles a la fe jurada. No te aflijas, pues, por la suerte de tus pueblos queridos, ¡Oh Hussein! Dios dice: «Cada instante de padecimientos te valdrán siglos de santidad, pues yo soy más caritativo que mis servidores.»<sup>94</sup>

Finalmente, la función poética complementa la función ideológica, ya que la forma de hablar de los personajes se caracteriza por un alto contenido de figuras retóricas. Sobre esta función García Barrientos establece que:

[...]convencionalmente el lenguaje, poético en altísimo grado, que emplean todos los personajes de la obra, es percibido por ellos, en el interior de su mundo, como neutro o normal, como si fueran sordos a los valores formales, retóricos, literarios, que también por convención van destinados sólo al público, a causar sólo en él sus efectos.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Ídem, p. 67.

<sup>93</sup> José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Editorial Síntesis, Madrid, 2001. p.60.

<sup>94</sup> Anónimo, *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*, Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens, Editorial Casa Hernando, Madrid 1925, p. 86.

<sup>95</sup> José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Editorial Síntesis, Madrid, 2001, p. 61.

Es decir que el alto nivel lingüístico utilizado por los personajes de la obra, nada similar al habla utilizada comúnmente, logra un efecto mediante el cual los personajes son apreciados por el lector o espectador como un grupo de seres superiores. En el caso de *El mensajero de Dios*, lo anterior se cumple al pie de la letra pues, precisamente está escrito para que los receptores de la obra rindan honores a sus personajes durante su representación. Por ejemplo:

**FÁTIMA:** En mi jardín de flores sólo tengo dos rosas: tú y tu hermano; nunca cultivé ninguna otra, pues el mundo sublunar de los astros que giran solo dos hijos me otorgó.<sup>96</sup>

Sobre lo concerniente a las acotaciones dentro del texto, cabe mencionar que en la traducción de Assens sólo existen unas pocas cuya función es indicar la entrada o salida de los personajes o una acción a realizar por algún personaje.

Finalmente, para cerrar el apartado referente al texto y al lenguaje de la obra se hace la siguiente consideración: el texto presenta una unidad de acción que estructuralmente no cumple con las tres partes señaladas por Aristóteles (prótasis, epítasis y catástrofe). La unidad de la acción dentro de esta obra radica en que la línea anecdótica es una, continua y consecuente. Sin embargo, dicha línea no presenta las tres fases enunciadas anteriormente. En cambio, presenta una tensión que desde el principio provoca el movimiento de la acción; esto es, el anuncio que Gabriel da a Mahoma y a su familia. En este sentido, la acción de anunciar el futuro de la familia del Profeta, puede ser considerada como la acción patente mientras que la muerte de Hassán y de Hussein son, a pesar de ser las acciones centrales de la trama, acciones ausentes.

### 3.3.2 Tiempo

Sin lugar a dudas, una de las características más notables de *El mensajero de Dios* es el manejo del tiempo. Esto se debe a que toda la obra es una anticipación de una acción futura que, además de ser un hecho histórico real, significa el motor que provoca que la acción dentro de la obra avance. Además, representa un

---

<sup>96</sup> Anónimo, *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*, Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens, Editorial Casa Hernando, Madrid 1925, p. 83.

antecedente ficticio a una serie de acontecimientos de gran importancia para la historia del Islam.

El tiempo diegético de la obra abarca tan solo el lapso desde que el arcángel Gabriel comunica el mensaje divino a Mahoma y a los suyos hasta que se inician los funerales anticipados de los imanes Hassán y Hussein. Mientras tanto, el tiempo escénico de la obra no debe durar más de un par de horas dado que a lo largo del mismo no existe ninguna elipsis o cualquier otro nexos temporal que suponga que la representación se alargue (como sería en el caso de los prólogos Ta'ziyeh). Consecuentemente, el tiempo dramático de la obra se puede deducir siguiendo las instrucciones de lo indicado por García Barrientos que nos dice que el tiempo dramático de una obra es un tiempo relativo a los tiempos diegético y escénico, es decir, los procedimientos artísticos que permiten representar el macrocosmos dentro del microcosmos escénico<sup>97</sup>. Tomando en cuenta lo anterior, cabe resaltar una vez más el potencial escénico de los Ta'ziyeh y muy especialmente de *El mensajero de Dios*. Hemos dicho que las posibilidades escénicas de los Ta'ziyeh en general comprenden la utilización de convenciones escénicas muy sencillas que significan el movimiento de un espacio a otro o el pasar del tiempo. Una de estas convenciones es el movimiento de los actores de un punto a otro del escenario y precisamente es ésta la convención que se presenta como el medio a través del cual el tiempo dramático de la obra puede ser representado. Es decir, como Malekpour lo indica, el paso del tiempo dentro de la obra puede ser representado con un simple movimiento escénico, con que los actores se muevan de una esquina a la opuesta.

Ya que la acción ausente de la obra es la acción principal y, por consecuencia, el tiempo ausente del texto es sobre el que se apoya la trama, el texto comprende, evidentemente, una anticipación. Ésta puede ser calificada como una anticipación externa, parcial y homodiegética.<sup>98</sup>

Externa, dado que los hechos de la anécdota del texto no están comprendidos dentro de la secuencia de éste. Parcial, puesto que la extensión de

---

<sup>97</sup> José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Editorial Síntesis, Madrid, 2001, p. 83.

<sup>98</sup> Op. cit., p. 96.

los hechos es mayor a la extensión del tiempo diegético de la obra. Y homodiegética debido a que tanto los hechos presentados en la obra como los hechos a los que sirven de anticipación pertenecen al mismo mundo, es decir, la historia del Islam vista desde la óptica chiíta.

García Barrientos hace una consideración sobre la función de una anticipación dentro de una obra dramática que es pertinente para nuestro estudio debido a las circunstancias bajo las que se puede dar una representación de este texto, es decir, una fiesta religiosa.

[...] el efecto de la anticipación consiste en que el personaje que ha previsto el futuro y -no lo olvidemos- el público que ha compartido su prospección, vuelven al presente con un conocimiento que altera sustancialmente su punto de vista, su forma de ver o valorar lo que sucede.<sup>99</sup>

En el caso que nos concierne, en la obra se establece un juego interesante entre pasado, presente y futuro. Es decir, lo representado significa un hecho ficticio que afecta la visión del público sobre un acontecimiento que dentro del tiempo diegético de la obra se encuentra en el futuro pero que dentro del tiempo real, es decir ahora, nuestro presente, se encuentra en el pasado. El efecto que debe causar este texto en un público musulmán y más específicamente en un público chiíta es muy importante pues reafirma una de las bases sobre las que se apoya su visión del mundo. Es decir, los hechos históricos de los asesinatos de Hassán y Hussein se hacen subjetivos y, debido al manejo del tiempo dentro de la obra, se aspira a lograr una interiorización de los hechos para consolidarlos como una profecía divina y por tanto, la justificación ideal, tanto para el martirio de los héroes chiítas, como para el adoctrinamiento sobre la sumisión a lo divino.

### 3.3.3 Espacio

Anteriormente se presentó una breve reseña sobre las características espaciales de las representaciones Ta'ziyeh. Sin embargo, recordaremos aquí algunos puntos básicos de de dichas características para poder intuir la forma del espacio de representación utilizada para *El mensajero de Dios*. Remarquemos el hecho de

---

<sup>99</sup> Idem p. 98.

que sólo podremos intuir debido a que para esta investigación no se han podido utilizar representaciones de dicha obra pues éstas sólo pueden ser presenciadas en Irán o en algún festival internacional. Además, dentro del prólogo elaborado por Cansinos Assens y que antecede su edición de este texto no se encuentra ninguna especificación espacial específica de esta pieza.

García Barrientos señala que el espacio tiene una importancia radical como elemento constitutivo de la construcción dramática. A su vez, Malekpour nos dice que uno de los pilares de fuerza con los que cuentan los Ta'ziyeh es el espacio de representación.

Dentro de las acotaciones que presenta la obra de *El mensajero de Dios*, se encuentran dos que señalan el lugar de la acción, es decir el espacio diegético de la trama. Estas acotaciones son:

- *Escena en casa del Profeta*
- *Colocándose entre las dos tumbas* (esta acotación se repite un par de veces aunque no de manera idéntica).

La primera de ellas indica el lugar de la representación, digamos, el lugar principal de la historia. A este espacio le podemos nombrar como el espacio diegético principal y representa uno de los dos espacios patentes dentro de la obra. La segunda acotación indica un lugar dentro de la casa del Profeta, que pudiera ser un jardín o un pequeño pedazo de terreno dentro de la casa que es el lugar escogido para cavar las tumbas de Hassán y de Hussein. Este espacio es el segundo lugar patente de la obra.

En cuanto al espacio escénico de la obra, como hemos señalado antes, es un espacio vacío que puede tener una forma circular o cuadrada. En él, los espectadores se encuentran alrededor de la escena, lo que origina, según el criterio de García Barrientos, que los espectadores puedan tener una mayor participación dentro en la obra.

Esto quiere decir que durante una representación de esta obra, el espacio dramático se logra mediante signos principalmente verbales y corporales. Verbales porque en diversas ocasiones los personajes indican a través de sus diálogos el espacio en donde se encuentran. Por ejemplo:



**EL PROFETA:** (*colocándose entre las dos tumbas*) ¡Oh tumbas de mis pobres nietos! ¡Heme aquí, semejante a una víctima que se inmolase en vuestro honor; yo os saludo, asilos sagrados!<sup>100</sup>

Mientras que los signos corporales seguramente son logrados mediante el movimiento de los actores de un lugar a otro. No olvidemos que Malekpour indica que una de las convenciones espaciales de los Ta'ziyeh involucra el movimiento de un punto al otro del escenario que, apoyándose en la actuación demostrativa ejercida por los actores, logran que el público tenga un entendimiento pleno del espacio diegético.

Mediante la utilización de estos signos, se logra que los dos espacios patentes de la obra aparezcan de forma simultánea sin la necesidad de escenografía que indique o ilustre de manera más evidente la utilización del elemento espacial durante la representación.

Cabe mencionar que durante el transcurso de la obra se hace referencia a diversos espacios ausentes. El principal de ellos es, sin duda, el desierto de Kerbala, del que se habla en varias ocasiones y que, por su peso dentro de la anécdota de la obra y a pesar de su ausencia, significa un elemento fundamental para el devenir de la trama. Por ejemplo:

**GABRIEL:** Ha sido decretado que un tósigo, administrado por mano de un traidor, habrá de corroer las entrañas de tu nieto, el imán Hassán, en un tiempo en que ni tú ni su padre ni su madre existirán sobre la tierra. La mano cruel del destino le hará vomitar los despojos del hígado deshecho por la acción del veneno. Su hermano, el imán Hussein, no tendrá mejor suerte. ¡Abandonado por sus deudos en medio del desierto de Kerbala, perecerá mártir por el hierro de indignos impostores! Los cuales pasearán su cabeza cercenada por la ciudad de Damasco, que irradia, semejante al Sol, mil bellezas. Clavada en una lanza, será expuesta a los insultos de la plebe. ¡En ese infausto día negarán el agua a los huérfanos del mártir y dejarán correr por sus ardientes venas el fuego de la sed!<sup>101</sup>

Otros espacios ausentes a los que se hace referencia en los diálogos de los personajes de la obra son el Paraíso y la ciudad de Medina, entre otros que, así como el desierto de Kerbala, representan lugares importantes para la historia del Islam.

---

<sup>100</sup> Anónimo. *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*. Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925,p.81.

<sup>101</sup> Op. Cit. p. 67.

### 3.3.4. Personajes

Como introducción al análisis de los personajes de *El mensajero de Dios* es necesario recordar que dentro del universo Ta'ziyeh existen principalmente dos categorías de personajes. Los personajes *Olya* que son aquellos que representan las fuerzas del bien y los personajes *Ashghya*, representativos de las fuerzas del mal.

Todos los personajes del reparto de *El mensajero de Dios* pertenecen a la primera categoría. Podemos afirmar esto ya que todos los personajes patentes de la obra, a saber el arcángel Gabriel, Mahoma, Alí, Fátima, Hussein, Hassán, Zeineb y Asma, son evidentemente representantes de lo que pudiésemos denominar "las fuerzas del bien", puesto que todos ellos son parte del grupo conocido como gente de la casa del Profeta.

Ya hemos hablado sobre la importancia que tiene el hecho de que la anécdota de la obra se desarrolle en un tiempo pasado al de los eventos de Kerbala y el efecto que esto tiene sobre la apreciación de la obra. Evidentemente, la configuración del reparto debe ir en la misma dirección. Según la tradición islámica, el arcángel Gabriel fue el mensajero elegido por *Allah* para comunicarle las sagradas escrituras al Profeta Mahoma. En la obra, es el mismo mensajero quien, a forma de una profecía emanada del Todopoderoso, anuncia el martirio de los dos nietos de Mahoma. Este evento sólo puede darse dentro de un círculo de intimidad correspondiente a la casa del Profeta. En este sentido, podemos afirmar que los personajes cumplen una función sintáctica genérica que determina su carácter.<sup>102</sup> Es decir, dado que todos los personajes pertenecen a la gente de la casa del Profeta y por ende a la categoría *Olya*, su carácter debe estar basado en valores que dentro de la cosmovisión chiíta son buenos. La complejidad de personajes históricos como Mahoma, o fantásticos como Gabriel, se ve reducida al estereotipo de Profeta y de ángel. Logrando así una distancia interpretativa<sup>103</sup>. El resto de significados pertenecientes a estos dos personajes son dados por el público y su bagaje cultural. Es decir, se vuelven subjetivos al contexto chiíta bajo

---

<sup>102</sup> José Luis García Barrientos. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Editorial Síntesis. Madrid, 2001.p. 180.

<sup>103</sup> Op.cit, p. 186

el que son representados o leídos. De igual forma se transforman ante un posible contexto extra-chiíta o extra-islámico.

Así, los personajes patentes de la obra cumplen además una función pragmática debido a que funcionan como un vehículo ideológico utilizado por el dramaturgo que, aunque anónimo, tiene un objetivo muy claro: la difusión de la visión chiíta sobre los eventos de Kerbala. En este punto cabe citar a García Barrientos quien sobre esta función de los personajes comenta sobre las características de la función pragmática y señala que puede ser encontrada en obras en donde algún ángel se encuentre dentro del reparto:

Si puede hablarse de función pragmática orientada al público, será para referirnos a personajes que establecen un “puente” entre el mundo ficticio y los espectadores, alguna forma de complicidad con el público, sea ésta ideológica, de visión del mundo, ética, afectiva, etc. Además del coro en el teatro griego, y quizás del “mensajero” (*ángeles*) en cuanto que su función de informar de lo que sucede “fuera” tiene como destinatario último el público, puede servir de ejemplo el gracioso o figura del donaire en nuestro teatro áureo, si sirve «de puente de unión entre el mundo ideal y el mundo real, entre el héroe y el público»<sup>104</sup>

Para relacionar lo enunciado por García Barrientos con los personajes de la obra, veamos uno de los diálogos de Gabriel, el mensajero, y de Hussein, el héroe:

**GABRIEL:** Tus nietos no perecerán bajo los golpes de un enemigo innoble por haber violado la ley, no; ocurrirá todo esto por orden de Alá. No; la mancha del pecado nunca contaminó a ningún miembro de tu familia, fénix del Universo. Al contrario, se les sacrifica para redimir a los pueblos que abrazaron el islamismo y a fin de que la frente de los mártires refulja eternamente con el candor de los elegidos de Alá. Si quieres la remisión de los pecados de estos pueblos prevaricadores, no te opongas a que las dos rosas de tu jardín sean cortadas antes de tiempo.<sup>105</sup>

**HUSSEIN:** (*a su padre*) ¡Oh mi augusto padre, heredero presunto del Profeta!; tú, que bajo el manto de la religión verdadera muestras a los mortales el camino de la salvación, dime: ¿Qué premio otorgarás el día del juicio final a los que, vestidos con ropajes de duelo, honraren el aniversario de mi martirio? ¿Cuidarás de los intereses espirituales de mis amigos?<sup>106</sup>

En los diálogos anteriores podemos observar que los personajes patentes sirven como medio de difusión de la temática de la obra. Es decir, las razones de la configuración del reparto, la función sintáctica genérica y la función pragmática de los personajes patentes garantizan que todas sus acciones y su conflicto interno sirvan como ejemplo moral para los espectadores o lectores de la obra.

---

<sup>104</sup> Ídem, p. 179.

<sup>105</sup> Anónimo. *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*. Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925, s pp.68-69.

<sup>106</sup> Op. Cit. p. 87.

Por último cabe mencionar a los personajes ausentes dentro del texto. Reconocemos cinco: Ali Akbar, Ali Azgar, el imán Abbas, Ibn Ziad y *Alláh*. Sobre los primeros dos, tan sólo podemos decir que son el hijo mayor y menor de Hussein respectivamente y que, como su padre, sus abuelos y el Profeta, son personajes característicos de *Olya* y por tanto personajes constantes en los Ta'ziyeh. El imán Abbas, gran colaborador de Hussein, fue quien rompió el sitio de Kerbala para buscar agua para su gente y Malekpour relata varios pasajes de un Ta'ziyeh dedicado a él íntegramente. De Ibn Ziad podemos decir que es el único personaje representante de *Ashghya* que es sugerido en la trama de la historia. Es importante resaltar que ninguno de estos cuatro personajes vivía en el momento histórico que mediante la ficción se retrata en la obra. Esto tiene como consecuencia que la anticipación y sus efectos, antes mencionados, se vean fortalecidos. Por último, *Allah* es el gran personaje ausente de la obra. Los personajes patentes se refieren a él en tantas ocasiones que pareciera que es un personaje protagónico; sin embargo, no es así. *Allah* es el detonador de la acción dentro del universo de la obra, es el que da la orden que provoca todos los eventos de Kerbala. Este hecho no es gratuito y deja entrever las fibras de la visión mística del Islam, en la cual el hombre sólo es siervo del Todopoderoso. Después de todo, *Allah* es el comienzo y *Allah* es el fin.

Para concluir este capítulo no sobre hacer la siguiente reflexión. *El mensajero de Dios* es una obra Ta'ziyeh que confirma el potencial teatral de su género. A pesar de que para este estudio no se contó con una fuente directa como presenciar una representación de este texto o el texto en su idioma original, es posible, dada su temática y estructura, deducir el impacto que puede tener en un público que comulgue con la visión que ahí se presenta. La mera presencia de un personaje tan importante para la historia islámica como es Gabriel, indica que la obra se encuentra en un nivel superior. Un nivel en el que es posible que los espectadores presencien una manifestación de *Allah* que verifique sus creencias y enaltezca su sentido de pertenencia. El mensajero de *Allah* ha regresado a la tierra, y lo ha hecho para comunicarles a los chiítas la palabra que su Dios tiene para ellos.

## Conclusiones Generales

El Islam y su cultura, al ser un acontecimiento humano, son un objeto de estudio complejo, lleno de caminos contrarios, de dogmas y de pensamientos cerrados. Sin embargo, los ojos de nuestro contexto, esos que ven todo desde el mundo sin Dios, describen así a cualquier fenómeno humano que se relacione con la divinidad. En el caso del Islam, esos ojos utilizan, además, un iris que se cierra ante la oscuridad de lo desconocido y deja entrar apenas la luz más superficial. Pues aún hoy, sumergidos en un mundo multicultural, las culturas extra e intra islámicas permanecen alejadas. La historia del Islam es tan similar a la del catolicismo como la de éste a la del judaísmo. Los tres grupos monoteístas de nuestro mundo presentan una serie de hechos históricos que los hermanan y que la vez, los distancian. ¿Qué tan diferentes pueden ser los tipos de fe humana y sus expresiones culturales si las origina una misma especie? ¿Cuánta es la diferencia que puede existir entre el drama evangelizador utilizado por los españoles y las representaciones utilizadas por los chiítas, si ambas están encaminadas a inculcar en el espectador un sentido de identidad? Una identidad que, cabe decir, es necesaria para el ser humano. Al realizar este trabajo comprendí que, por supuesto, una versión incluye una visión. Y las versiones generalmente difieren. Una visión se da gracias a una estructura cultural que tiene por base una plataforma filosófica, sociológica, política y desde luego, teológica. No es posible tener una visión del mundo que no incluya lo anterior y por ende, no hay manifestación cultural o artística que no exprese una postura.

El Ta'ziyeh se da como una herramienta para la conformación de la identidad de los chiítas iraníes y por lo tanto se ubica dentro de un contexto determinado. Este contexto involucra la visión de una parte de la comunidad musulmana que históricamente guarda resentimientos hacia el resto de su comunidad religiosa. El Ta'ziyeh es una expresión cultural que se alimenta de dichos resentimientos. Estos resentimientos se ven desahogados en la figura del mártir. Sin embargo, también se alimenta de aquellos que hermanan a toda la comunidad musulmana sin distinciones. Este lazo es el concepto de sumisión a

*Allah*. Al contener ambas posiciones, la particular de los chiítas y la general del Islam, El Ta'ziyeh se consolida como una expresión cultural que pone de manifiesto la complejidad del grupo humano al que pertenece.

Las dimensiones rituales del drama islámico son muy grandes. Varios autores mencionados en este estudio verifican que los creyentes alcanzan tal nivel de conexión con la escena que llegan a flagelarse. Esto habla del poder invisible que tienen estos dramas. Sin duda, este poder radica en un lugar oscuro del imaginario del pueblo iraní. En esta oscuridad, la figura del mártir cobra una importancia singular. Es un medio para desahogar un sentimiento de frustración inherente al chiísmo. Esta frustración es apabullante. Las diversas manifestaciones de fundamentalismos religiosos ligados al chiísmo que han surgido y adquirido fama en nuestros tiempos lo comprueban.

Desde sus orígenes, el Ta'ziyeh ha sido pieza clave para el desahogo popular. Por ello, las formas y técnicas utilizadas para su creación y representación apuntan a lograr un fenómeno muy interesante. Un Ta'ziyeh se escribe a varias manos, no tiene un autor exclusivo. Y por ende, no existen Ta'ziyehs completamente finalizados. Existen las anécdotas en un nivel muy general y superficial, pero de ellas, existen muchas versiones. Cada una enriquecida por cuanto *Moin al Boka* la haya montado, cuanto escriba la haya copiado y cuanto actor representado. Esto confirma el carácter popular del Ta'ziyeh y lo coloca como una expresión compleja, con dimensiones individuales y colectivas. Cada persona que participa en una representación Ta'ziyeh tiene la capacidad de plasmar su punto de vista, su sentir particular. Sin embargo, este sentir corresponde a un sentir más grande, uno colectivo, pues ningún chiíta devoto distorsionaría negativamente la historia de Hussein. Esta doble dimensión de la expresión del Ta'ziyeh conforma un vínculo entre toda la comunidad, una conexión entre la identidad (grupala e individual) y las pasiones que genera. Por otro lado, toda la forma de representación de los Ta'ziyeh utiliza métodos de distanciamiento que tienen por objetivo contener la pasión de los espectadores. A su vez, esta contención tiene como meta lograr que el espectador interiorice el mensaje que la representación contiene. El fenómeno que estas dos aristas del

Ta'ziyeh, la que une y la que distancia, originan que el espectador asista a un espectáculo teatral por un lado y por el otro, a una comunión con su identidad y con su fe.

En este punto, regresemos a los objetivos planteados en la introducción de este trabajo. El objetivo era realizar un acercamiento al Ta'ziyeh mediante el análisis de *El mensajero de Dios*. El análisis tiene por fin localizar el concepto de sumisión que existe dentro de la obra. Es decir, distinguir el concepto de sumisión dentro del contexto chiíta y así poder elaborar un acercamiento a esta cultura a través de su drama.

El Islam requiere que sus fieles se sometan. Que acepten voluntariamente el hecho de que el destino está dictado por *Allah*. Delinea que la manera correcta de vida es aquella que profesó Mahoma y que se encuentra plasmada en el Corán. Dentro de los estados islámicos, la religión suele ser el principal fundamento del estado y por ende, la sumisión a *Allah* puede ser utilizada como un instrumento de alienación.

*El mensajero de Dios* es una obra que puede servir como radiografía de las intenciones de todo el Ta'ziyeh. Por un lado, deja ver la noción musulmana del significado de la sumisión de la voluntad individual ante la voluntad divina. Por el otro, muestra la posición chiíta hacia los hechos históricos que los definen como grupo humano y religioso. La relación que guardan ambos tópicos es tan cercana que se vuelve indivisible.

El contenido y significado de la obra es muy profundo. Al leerla, lo más sencillo es identificar el contenido ideológico, pues éste es más que evidente. No se puede evitar leer este texto como uno en el que la posición chiíta dentro de este mundo se ve justificada por medio de la orden divina. Es muy fácil observar que la obra habla sobre la justificación divina de los hechos de Kerbala que son tan dolorosos para los chiítas. Gabriel es el mensajero de Dios y anuncia el destino como un súbdito anuncia al rey. En este sentido, la jerarquía que la obra plantea es muy clara. Hasta arriba está *Allah*, omnisciente, omnipresente y omnipotente. Debajo de él está su mensajero, proveedor de la palabra de *Allah* para los hombres. Y de éstos hombres, que son el siguiente escalón, Mahoma es el profeta

y su familia los mártires que intercederán por todos el día del juicio final. Si consideramos que la principal razón de ser del chiísmo es la afirmación de que los legítimos gobernantes de la *ummah* son los descendientes de Mahoma a través de la línea de Alí y de Hussein, lo anterior se vuelve muy importante. El sunnismo no tiene mártires; *Allah* no ordenó el martirio de ningún sunnita. Gabriel nunca se le apareció a ninguno de ellos. La tragedia chiíta está decretada en la corte de *Allah*, su razón trasciende las riñas terrenales que intentan conseguir el poder. Esto es, la razón por la que los chiítas fracasaron en sus intentos por gobernar a toda la *ummah* radica en la voluntad de *Allah* y en nada más. Consecuentemente, el martirio de los héroes chiítas puede ser leído como una motivación para que sus fieles sigan luchando por consolidar el legítimo liderazgo de su comunidad. El Islam requiere que sus fieles se sometan. Que acepten voluntariamente el hecho de que el destino está dictado por *Allah*. Dentro de los estados islámicos, la religión suele ser el principal fundamento del estado y por ende, la sumisión a *Allah* puede ser utilizada como un instrumento de alienación.

Pero el martirio de Hassán y de Hussein también puede significar una motivación para mantener y fortalecer su identidad propia dentro del mundo islámico. Una identidad que aguarda, amorosa, la unión eterna con su Dios. El amor que la familia del Profeta siente por los verdaderos fieles hace que no se opongan a su fatídico destino, lo aceptan sumergidos en la resignación y motivados por su coraje pues saben el significado de tal acto. Al hacerlo, rinden todas sus aspiraciones en un acto de confianza suprema, de fe absoluta, pues se someten a la voluntad de *Allah* y él es generoso con sus mártires. La tradición islámica establece que la *jihad*, la guerra santa, es un símbolo que ilustra el constante conflicto dentro del que vive todo ser humano. Nos referimos al conflicto interno que el ser humano vive cada vez que tiene que tomar una decisión. Meilla Salgado la define como el esfuerzo en la vía de Dios.<sup>107</sup> Además, en este mismo pasaje se aclara que el origen semántico de esta palabra en árabe no expresa para nada algo relacionado con guerra. Es un concepto que, de acuerdo a la óptica de los primeros ascetas del Islam, puede ser leído como un gran esfuerzo

---

<sup>107</sup> Felipe Meilla Salgado. *Vocabulario básico de la historia del Islam*. Ediciones Akal, Madrid 1987, p.184.



personal que tiene como meta lograr la purificación de acuerdo con lo establecido en el Corán. En un sentido filosófico, *jihad* es una figura que plantea que el camino a Dios se encuentra mediante la sumisión ante él. Al retomar la consideración de Cansinos Assens sobre el sentido trágico del Ta'ziyeh y relacionarlo con lo dicho sobre la *jihad* podremos observar que el sentimiento trágico del que el autor habla se ve reflejado en los personajes de la obra y en su *jihad* personal. Mahoma y su familia luchan contra ellos mismos al saber lo que Allah ha destinado para ellos. Hussein murió en medio del desierto, desquiciado por la sed y por la tortura de sus enemigos, rodeado del sufrimiento de su gente más cercana, y todo lo soportó porque sabía que su tragedia garantizaba mejores tiempos para su gente. Esa lucha es *El mensajero de Dios*. La obra es el momento en el que Mahoma, Ali, Fátima, Hassán y Hussein someten su voluntad a la de Allah y aceptan sus mandamientos sin importar que éstos signifiquen que serán objeto de las torturas más horribles. La anticipación del sufrimiento significa la cura para el sufrimiento de sus fieles. El valor del martirio es equivalente a la unión con Allah. Ahí encontramos el sentimiento trágico del pueblo iraní. En los diálogos de la obra, al menos en la traducción realizada por Assens, está plasmado el esfuerzo que los personajes hacen por aceptar este hecho y el dolor que esto les produce. También los vemos sobreponerse a este dolor bajo el cobijo que un mejor futuro para lo suyos representa. Podemos apreciar entonces el dolor del pueblo iraní por la pérdida de sus mártires. Esa pérdida simboliza también su derrota ante los sunnitas y además, la imposibilidad de separarse de la *ummah*.

La complejidad de la obra radica en que mientras habla de los valores humanos más sublimes, muestra las ambiciones más oscuras. La obra es una alta expresión de la humanidad del grupo que lo origina. Su complejidad imita a la de los chiítas musulmanes que por un lado son cuna de pensamientos con altos valores humanos y por otro hogar de los rencores más añejos. Esta pieza dramática chiíta le recuerda al espectador el valor del martirio. Esto es, renunciar a una ambición terrenal por una más grande. Mahoma y su familia mueren para que sus fieles puedan ser redimidos, para que en un futuro se recupere terreno ante el mal.

No hay visión sin versión. No hay cultura sin posición. Como muchas otras culturas, los chiítas representan su historia. Utilizan al teatro como vehículo de su versión. La actúan y la observan. A través de su drama recuerdan. Los mártires mueren para ser recordados. Para que la historia verifique, una vez más, que las versiones de los vencidos y relegados tienen sus propias maneras de manifestarse.

## Bibliografía

Anónimo, *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*, Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens, Editorial Casa Hernando, Madrid, 1925.

Armstrong Karen, *Islam, a short History*, Orion Publishing Group, segunda reimpresión de la segunda edición. EUA, 2002.

Brook, Peter, *The empty space*, Touchstone Editions, Primera edición, Nueva York, 1996.

David, Rosaline, *A guide to Religious Ritual at Abydos*, London, Aris & Philips, 1981.

Del hoyo, Arturo et-al, *Teatro del Mundo, 1700 argumentos de obras de teatro antiguo y moderno nacional y extranjero*, Editorial Aguilar, segunda edición, Madrid, España 1961.

García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Editorial Síntesis, Madrid, 2001.

Gardet, Louis, *Conozcamos el Islam*, trad. Juan Larraya, Editorial Cassali, Vall, Andorra, 1960.

Hartmut, Bobzin, *Mahoma*, Trad. Juan Fenández-Mayarolas Biblioteca ABC, Protagonistas de la Historia, Ed. Folio S.A., 2da edición, Madrid, 2004.

Hussein Nasr, Seyed, *La pertinencia del estudio de la filosofía Islámica hoy* Ponencia para el Noveno Congreso pakistaní de Filosofía Islámica en Peshawar, abril, 1963, que esta dentro de *Estudios islámicos*, Riad Solh Square, primera edición, Líbano, 1967.

Mahoma, *El Corán*, traducción de Rafael Cansinos Asséns, Primera reimpresión de la primera edición de 1991, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001.

Malekpour, Jamshid, *The Islamic Drama*. Frank Cass Publishers, Londres, 2004.

Meilla Salgado, Felipe, *Vocabulario básico de la historia del Islam*, Ediciones Akal, Madrid, 1987.

Ruiz Figueroa, Manuel, *La religión Islámica, una introducción*, Colegio de México, Centro de estudios sobre África y Asia, Primera edición, México 2002.

Waines, David, *El Islam*, trad. Consuelo Pérez-Benítez, Cambridge University Press, primera Ed. en esp., Madrid, 1998.

Yarshater, Eshan, *Persian Literature*, Columbia University Press, Nueva York, 1988.

## APÉNDICE

### ***El mensajero de Dios***

o

### ***Gabriel trae la noticia al Profeta de que el imán Hassán será envenenado y que el imán Hussein será asesinado***

*Ta'ziyeh de autor anónimo.*

s. XVI

NOTA: La siguiente es la traducción que Cansinos Assens presenta en la edición de 1925 de este texto. Han sido modificadas unas cuantas conjugaciones verbales con el propósito de hacer más fácil la lectura. Así mismo se han mantenido las notas que el autor hizo en su momento así como también las que el mismo autor tomó de la versión de Chodzko e incluyó en su edición. Además se han hecho nuevos apuntes tomando como base la información que se presenta en este trabajo. Para diferenciar las notas del estudioso español de las nuevas, se ha hecho una diferenciación tipográfica. Las notas presentadas con letra cursiva corresponden a las de Cansinos y las presentadas con tipografía de molde a las nuevas. En el caso de las de Chodzko, se presentan de igual forma que las de Cansinos con el signo distintivo:(Ch.).

#### **PERSONAJES**

El arcángel Gabriel.

Mahoma, el Profeta.

Alí, su yerno.

Fátima, hija del Profeta y mujer de Alí.

Hassán, hijo primogénito de Alí y de Fátima.

Zeineb, su hermana.

Asma, su sirvienta.

## ESCENA EN CASA DEL PROFETA

*El arcángel Gabriel tiene el honor de decir al profeta Mahoma lo siguiente:*

### **GABRIEL:**

Yo te saludo, noble caballero que caminas a la región de las angustias. ¡Oh el más preclaro de los hijos de Adán!,<sup>108</sup> tu nombre es Muerte. Muy penoso se me hace tener que revelarte el mensaje profético que para ti traigo; no obstante, escúchale, pues emana de la voluntad del Todopoderoso.

Ha sido decretado que un tósigo, administrado por mano de un traidor, habrá de corroer las entrañas de tu nieto, el imán Hassán, en un tiempo en que ni tú, ni su padre, existirán sobre la tierra. La mano cruel del destino le hará vomitar los despojos del hígado deshecho por la acción del veneno. Su hermano, el imán Hussein, no tendrá mejor suerte. ¡Abandonado por sus deudos en medio del desierto de Kerbala, perecerá mártir por el hierro de indignos impostores! Los cuales pasearán su cabeza cercenada por la ciudad de Damasco, que irradia, semejante al Sol, mil bellezas. Clavada en una lanza, será expuesta a los insultos de la plebe. ¡En ese infausto día negarán el agua a los huérfanos del mártir y dejarán correr por sus ardientes venas el fuego de la sed!

### **EL PROFETA:**

Dime, mensajero del Sumo Señor, ¿por qué es necesario que la muerte de los mártires venga a eclipsar la luz de estas dos estrellas de mi pléyade? ¿A qué tantos padecimientos y humillaciones de parte de los enemigos de nuestra fe? Sí, pérfidos, ¿Por qué frente a frente de Alá osan dar muerte a los hijos de la única hija de su Profeta? Explícame este misterio, tú, que estás enterado de cuanto se decreta en la corte de Su Divina Majestad.

---

<sup>108</sup> Para el Islam, Mahoma es el último eslabón de un linaje de profetas cuyo origen se remonta hasta Adán pasando por Abraham y Jesucristo. Waines señala: ...En la tradición islámica se considera que los profetas de la Torá y el Jesús de los Evangelios forman parte de la misma cadena de actividad divina que garantiza la existencia de un guía a lo largo del curso de la historia. David Waines, *El Islam*, trad. Consuelo Pérez-Benítez. Cambridge University Press, primera ed. en esp. Madrid 1998. p. 26.

### **GABRIEL:**

Tus nietos no perecerán bajo los golpes de un enemigo innoble por haber violado la ley, no; ocurrirá todo esto por orden de Alá. No; la mancha del pecado nunca contaminó a ningún miembro de tu familia, fénix del Universo. Al contrario, se les sacrifica para redimir a los pueblos que abrazaron el islamismo y a fin de que la frente de los mártires refulja eternamente con el candor de los elegidos de Alá. Si quieres la remisión de los pecados de estos pueblos prevaricadores<sup>109</sup>, no te opongas a que las dos rosas de tu jardín sean cortadas antes de tiempo.

### **EL PROFETA:**

¡Oh hermano mío, ilustre mensajero de mi Soberano!, todo sacrificio que Alá me ordena es un favor que se digna otorgarme. En verdad, puesto que se trata de la salvación de mis fieles, consiento en todo lo que quiere de mí el Dispensador de mercedes.

### **GABRIEL:**

¡Oh tú, que gozas del privilegio de poder hablar cara a cara con Dios!, he aquí, señor, lo que el Inmaculado me encarga decirte: es necesario que el Profeta recabe el consentimiento de Alí, pues él no es sino el abuelo de las víctimas, mientras que éste es el padre.

### **EL PROFETA:**

¡He aquí una tarea bien ardua! Dime, confidente de Alá, ¿Cómo acometer una empresa que ha de herir a mi yerno en sus amores más preciados? Por muy rendido que Alí se muestre a las órdenes de Dios, sentiré gran turbación al proponerle el martirio de sus hijos; sólo estos dos herederos tiene de su nombre y de sus virtudes.

---

<sup>109</sup> Por prevaricadores seguramente se refiere a aquellos quienes usurparon el poder dándoselo a Abu Bakr cuando, según la tradición chiíta le correspondía por derecho a Alí. En el segundo Ta'ziyeh de la colección Chodzko que Cansinos presenta titulado *La muerte del Profeta*, la trama gira en torno a la muerte del Profeta y al momento en que Omar elabora una intriga para que Abu Bakr sea nombrado Califa de los musulmanes mientras Alí guarda luto por la desaparición de Mahoma.

**ALÍ:** (*entrando*)

Por la página blanca de tus mejillas veo correr las lágrimas lo mismo que perlas.  
¿Tú llorar; tú, fuente de lo posible, venero de las virtudes milagrosas con que Dios  
recompensa el alma del Profeta?..¿Puedo saber la causa de tu llanto?

**EL PROFETA:**

Escúchame, Alí, amigo de Dios; voy a comunicarte una revelación de entre los  
innumerables misterios celestiales: Ruh-ul-emin<sup>110</sup> acaba de llegar de la corte del  
creador con un mensaje que ha de llenar de aflicción la tierra entera. Nueva muy  
desastrosa es para todos, que quema como el fuego, que penetra de parte a  
parte, como una flecha bien lanzada. Hassán morirá envenenado y entregará su  
alma con las entrañas desgarradas. El Arcángel nos anuncia también que Dios  
aún quiere otro martirio: Hussein sucumbirá bajo la hoja de la cuchilla de los  
soldados de Yazid; y no solamente su cabeza, clavada en la punta de una lanza,  
sino también las mujeres y los niños de su harem, acompañarán el cortejo triunfal  
de nuestro enemigo.

**ALI:**

¿Por qué, ilustre enviado de Dios, en expiación de qué falta ha de ser Hassán  
envenenado? ¿Qué ha hecho tu Hussein para que muera mártir en la flor de su  
vida y de su mocedad? Y su prole aún tan tierna, ¿por qué ha de verse conducida  
a lomos de los camellos de nuestros enemigos? ¡Explícamelo, yo te lo ruego, alma  
pura y santa!

**EL PROFETA:**

Alá lo quiere, cielo de nobleza, astro radiante del zodíaco de la Virgen; tú, que por  
valor has merecido el sobrenombre de león de Dios<sup>111</sup>, tú, hijo de mi tío; sí, Alá te

---

<sup>110</sup> Es decir, «el espíritu muy fiel», una de las denominaciones que en las tradiciones musulmanas sólo se aplican a Jesucristo y al arcángel Gabriel en la corte de Dios. Anónimo. *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*. Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925, p.70.

<sup>111</sup> Alí es conocido como el Leo de Dios dada las grandes cualidades guerreras que mostró durante la primera época de expansión del Islam, es decir, del 612-632, hasta su muerte. Cansinos Assens dice: *Ali fue un héroe, el león de Jeiber, vencedor en memorables batallas y, sin embargo, ahora va a ser mártir, va a sufrir, sin protestar ni desenvainar su tizona Dulfekar, todas la injurias y golpes de sus enemigos*. Anónimo. *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*. Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925, p.18.



ordena hacerle éste sacrificio. Ha designado y elegido a tu Hussein para que sirva de redención a nuestros fieles e interceda por ellos el día del juicio final. Las torturas de la sed y el martirio que ha de sufrir le valdrán este nombre. ¡Yo, por mi parte ya lo he consentido; que Dios le tome y glorifique! Pero una de las condiciones de Alá es también tu consentimiento voluntario, he aquí a su enviado de pie, ante ti, esperando tu aquiescencia.

**ALI:**

Sucumba yo como tu víctima, ¡Oh la más perfecta de las criaturas del mundo! Sí; consiento en sacrificar a mis dos hijos. Anótalo, Gabriel; sé mi testigo ante Dios, que aquí te envía.

**GABRIEL:**

Él lo ha dicho, ¡Oh Profeta!, y yo me consagro a ti, que embelleces las glorias del séptimo cielo; cuéntame ante tus más humildes servidores. Aún es necesaria la adhesión de tu hija, pues tu consentimiento y el de tu yerno no son suficientes. Esta es una cláusula indispensable.

**EL PROFETA:**

¡Ay!, que no es tan fácil decírselo a Fátima. No poseo la suficiente habilidad para poder encerrar la perla de este misterio en el secreto del entendimiento de mi hija. A la sola mención del martirio de sus hijos, verás, Gabriel, cómo todos sus sentidos se alborotan, al igual que una cabellera en desorden.

**FÁTIMA:** *(entrando)*

¡Oh augusto padre mío; tú, corona del trono misterioso de Alá, elegido entre los elegidos de Dios, que por amor a ti creó a los hombres, llorando!...Se diría que las pupilas de tus ojos son de esa suerte nubes otoñales. Tus lágrimas me hacen padecer mucho. ¿Puedo saber su causa?

### **EL PROFETA:**

Dos amarguras me han arrojado sobre lecho de ascuas; dos desastres me hacen derramar un torrente de lágrimas: el castigo del fuego que ha de caer. El día del Juicio final, sobre las cabezas de mis ovejas culpables, como un incendio abrasador, y la ignominia del suplicio de Hassán y Hussein. ¿Cómo no llorar por el fin prematuro de estas dos flores de mi vergel? ¡La perversidad del siglo los hará morir con muerte de mártires: Hassán, envenenado, entregará su alma por las entrañas desgarradas, y la cabeza de Hussein irá a Damasco, enhiesta en el hierro de una lanza!

### **FÁTIMA:**

¡Ellos, mis dos hijos, renunciar a la vida, parar en mártires, Dios mío!..¿Que han hecho para merecer este castigo, tan horrible como deshonoroso? Habiendo procedido con tus pueblos como soberano lleno de solicitud por su bien, ¿Serían éstos tan crueles e ingratos que osasen levantar la mano contra los príncipes de tu familia?

### **EL PROFETA:**

El martirio de mis nietos no será expiación de falta alguna. Vivirían si la vida fuera recompensa a su mérito. Pero su mérito es lo único que podrá asegurar la salvación de mis fieles y abogar por ellos el día del Juicio Final. Dios mismo lo ha decretado así en cuanto a tus dos hijos. Yo, el Profeta, y tu esposo, ya nos hemos adherido a la voluntad divina. ¡Ahora te toca el turno a ti, hija mía: asegura la salvación eterna de mis fieles! Consiente, y llegarás a ser la aurora de luz de su eterna bienaventuranza; tu asentimiento les cubrirá de un manto que será égida contra las tentaciones del mal. Dios quiere que este pacto de alianza sea sancionado con tu sello; de una sola palabra que pronuncies dependerá la salvación de miles y miles de los míos.

**FÁTIMA:**

¡Ya que es forzoso que los verdaderos creyentes sean salvos al precio de mi infortunio, consiento en ser la más desgraciada de las madres y que la gran calamidad cumpla su curso! Pero dime, ¿qué será de mí después de este día nefasto; permaneceré cerca de mis hijos o estaré lejos? En mi corazón también tengo un alma, y ciertamente no duraré en reunirme a Hassán y Hussein el día de sus martirios.

**EL PROFETA:**

Esto sucederá en un tiempo en que ni tú, ni Alí, ni yo seremos contados ya entre los vivientes. Los dos árboles de nuestro plantel, llenos de savia, sucumbirán lejos de su terruño. Tú tendrás entonces un alcázar en el mejor de los jardines del Paraíso, y desde lo alto de esa estancia de dicha, mirarás tristemente a la tierra esperando su llegada. Yo y Alí también habremos salido por las puertas de este mundo después de apurar el cáliz de la muerte.

**FÁTIMA:**

¡Oh padre mío!, que yo sucumba como una víctima inmolada en tu honor; oh tú, que has sido enviado para consuelo de la Humanidad infortunada; panacea de todos los corazones afligidos por el sufrimiento, dime, ¿se ensañará el Cielo hasta quebrar el último eslabón de la cadena de nuestra familia? ¿Nuestros tiernos mártires no tendrán, pues, persona alguna sobre la tierra que les tribute los honores de un duelo de príncipes? ¿Ni siquiera una mano amiga que sostenga sus agonizantes cabezas?

**EL PROFETA:**

Les será otorgado algo mejor que todo eso; sus martirios serán venerados en los siglos futuros. Sabe que todo un pueblo, al culto de Alí adicto, instituirá anualmente pompas fúnebres en honor a Hussein. Grande será el duelo de mis fieles a la llegada del aniversario de la muerte de sus dos imanes. Hombres y

mujeres, contrita el alma, la frente cubierta de ceniza, las vestiduras desgarradas, se reunirán para celebrar las exequias de los mártires.<sup>112</sup>

**FÁTIMA:**

¡Oh padre mío!, si me lo permites, desde ahora vestiré mis hábitos de luto.<sup>113</sup> Creo que haciéndolo así antes del desastre que ha de herir a Hussein y Hassán, pagándoles un tributo con mis lágrimas y lamentos anticipados, dejando a mi corazón que se hunda en el fuego de lo doloroso, el porvenir, el recuerdo de lo que el Arcángel acaba de comunicarte me hará padecer menos.

**EL PROFETA:**

¡Sea, pobre madre; vístete de luto y haz cuanto te plazca! Que desde la región de la Luna hasta la profundidad de los abismos, donde anida la gran serpiente de mar, retiemblen los ecos de tus gemidos. ¡Que lágrimas de sangre resbalen por los lirios de tus mejillas! Suelta tus cabellos y abandónalos a la voluntad de todas las tempestades de este cielo despiadado.

**FÁTIMA:**

Corre ya, mi fiel Asma, manda que construyan dos tumbas: la una hazla recubrir con un tapiz verde, la otra con uno escarlata, y prepáranos, a mí y a todas nuestras mujeres, negras vestiduras. (*Asma sale*)

**ZEINEB:**

Sea yo tu víctima, señora soberana de todas las Arabias: Zeineb moriría voluntariamente en honor de tu nombre gloriosos. Dime, ¿Por qué haces llover a tus ojos; es posible que una madre tan feliz como tú se aflija y llore?

---

<sup>112</sup> Refiriéndose seguramente a las celebraciones del ciclo del mes de Muharram al que esta pieza pertenece.

<sup>113</sup> No sobra señalar que desde este punto se llena la atmósfera de un ambiente luctuoso. Este ambiente nos recuerda la naturaleza de duelo inherente a todas las celebraciones del Muharram en donde según los relatos presentadas por Malekpour, la actitud generalizada de los asistentes es el duelo.

**FÁTIMA:**

Es por ti por quien vierto estas lágrimas, mi dulce Zeineb, y por Hassán y Hussein; tú también las derramarás muy amargas, pobrecita. ¡Mi corazón está triste hasta la muerte!<sup>114</sup>

**ZEINEB:**

¡Qué mi alma redima a la tuya, buena madre! Dime, ¿Qué desgracia cayó de lo alto de uno de esos astros que tachonan la bóveda celeste? ¿Por qué al pronunciar los nombres de Hussein y de Hassán lloras así?

**FÁTIMA:**

Hija del infortunio, sabe, de una vez, que Hassán ha de morir en el martirio, envenenado por un traidor; que a mi dulce Hussein, abandonado por los suyos en medio de un desierto, vilipendiado, ultrajado, lo martirizan sicarios del infame Ibn Ziad<sup>115</sup>; que la gente de su harem, mujeres y niños, rodará arrastrada ignominiosamente por el lodo de las calles de Damasco. ¿Cómo no gemir a vista de tantos infortunios? ¡No llorar es imposible!

**ASMA:**

*(entrando)* ¡Salud, hija del amigo de Dios! Las tumbas están construidas, según tus órdenes, y ya he preparado lutos para ti y para todas nuestras mujeres.

**FÁTIMA:**

Corro al lado de esas tumbas para hacer las exequias a Hassán y a Hussein. Tú, Asma, irás a unirme conmigo, con todas las mujeres de las tribus cercanas, después de haberlas vestido de negro, como es costumbre en semejante caso. Dilas que no excusen clamores, lamentos y cantos funerales. *(Llegando cerca de las tumbas)* ¡Oh amargura, acaba, corroe, devora mi corazón como el veneno devorará en su día las entrañas de mi Hassán! ¡Oh lágrimas mías, lluevan cálidas y amargas, caigan espesas, que muera yo por las que habrá de derramar mi

---

<sup>114</sup> *Tristis est anima mea usque ad mortem, dice Jesús en su Pasión.* Anónimo. *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos.* Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925, p. 77.

<sup>115</sup> Comandante del ejército de Yazid que ejecutó el sitio de Kerbala.

Hussein! ¡Oh Hassán, mis ojos vierten por ti todo un río Oxo!;<sup>116</sup> hijo mío, ojala este llanto mitigase la acción corrosiva del veneno que te ha de consumir ¡Oh Hussein, la sed y los ardores del sol del desierto que has de padecer los tengo en mi corazón, ya partido! ¡Hassán, lo que tú has de padecer en cuerpo ya lo padezco yo en espíritu; el dolor me ha envenenado! ¡Hussein, tu madre ha estado antes que tú en el desierto de Kerbala llorando y amortajándose con sus ardientes arenas! ¡Ay tengo sed!<sup>117</sup>

**ASMA:** (*entrando con las mujeres de la tribu de Beni-Hachem*<sup>118</sup>)

¡Mujeres de Medina!, lancen suspiros, griten, aúllen como loba que viera a sus crías en las fauces de los perros. ¡Unidos al dolor de la madre de Hussein; que para llorar y gemir os trajo; con el agua de vuestros ojos extinga el fuego que la devora! ¿Anticipemos el duelo de los vástagos de Hussein y de Hassán; sentémonos alrededor de sus tumbas, que la sangre rebose de nuestros corazones, gimamos, lamentémonos!

*Canto fúnebre de las mujeres de Beni Hachem*<sup>119</sup>

¡Vergüenza y dolor; bajo el hierro de un enemigo sin fe, cruel e innoble, sucumbirán los hijos del mejor de los profetas! Morirán mártires. Ellos, la alegría del corazón del « León de Dios», el sosiego del alma del « más puro».<sup>120</sup> ¡No más felicidad, no más reposo en la tierra, pues el alma del «Amor Encarnado»<sup>121</sup> está conturbada. ¡Ellos, los últimos descendientes de la familia sagrada, expirando el uno después del otro, sin un amigo a su lado, sin una madre a su cabecera, sin una hermana, sin alma viviente que los ame!

---

<sup>116</sup> *Oxo u Oaxes, río del Asia central, hoy conocido con el nombre de Chikum o Amu-Daria (Ch)* Anónimo. *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*. Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925,p.79.

<sup>117</sup> *Sitio (tengo sed), dice también Jesús en la Cruz*. Anónimo. *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*. Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925. p.79.

<sup>118</sup> Tribu de la que descendía Mahoma.

<sup>119</sup> En la edición que Cansinos Assens presenta, elabora una lista de personajes muy a la usanza del teatro occidental. En esta lista no se incluye ninguna mención a un grupo de mujeres (actores hombres) que interpretan a las mujeres de esta tribu; esto nos hace suponer que, siguiendo con la tradición descrita por Malekpour, las mujeres de la tribu Beni-Hachem son interpretadas por el público asistente. Este canto fúnebre es un rasgo fundamental de las representaciones de los Ta'ziyeh.

<sup>120</sup> Mahoma, el Profeta.

<sup>121</sup> Mahoma, el Profeta.

**FÁTIMA:**

Amigas mías, uníos a mi congoja; grandes y chicos, ayúdenme con sus lamentos. Anticipemos el duelo que ha de afligir al mundo a la muerte de mi Hassán y de mi Hussein. ¡Tributemos los honores debidos a estos mártires gloriosos; lloremos, lamentémonos!

**EL PROFETA:** *(colocándose entre las dos tumbas)*

¡Oh tumbas de mis pobres nietos! ¡Heme aquí, semejante a una víctima que se inmolase en vuestro honor; yo os saludo, asilos sagrados! En vano es cuanto hago por resistir el torrente de la tristeza, pues me ha arrebatado el corazón; ved al Profeta de Dios llorando al igual que estas mujeres! ¡Ay, los dos árboles de mi genealogía tronchados antes de tiempo! Después de haberlos arrancado de su cara almáciga, la muerte los arrojará sobre las arenas de un desierto lejano. ¡Mis dos suspiros se remontan al cielo como dos meteoros brillantes, pues una nube de color de sangre va a eclipsar mis dos soles! El siglo, corsario ávido de botín, va a llevarse las dos perlas que eran todo mi caudal. ¡Almas puras de mártires, recibid el sacrificio de mi alma de Profeta, pues éste que ven aquí, de pie ante sus tumbas, ya no es Mahoma, no; mi nombre es Muerte!<sup>122</sup>

**ALÍ:** *(entre las dos tumbas)*

Van a extinguirse, ¡Oh luces de los ojos de su padre! ¡El siglo va a arrebatárselo todo: familia, amigos, deudos! ¿Es justo que mis palmas sucumban antes de haber fructificado, la una bajo la acción del diamante reducido a polvo y la otra bajo la hoja de un puñal? ¿Qué padre es el que consiente en la muerte de sus hijos? Corazón mío, ¿Perdonarás al Destino el haberte arrancado mi consentimiento para la muerte de mis dos cachorros? Mas no me quejaré, ya que se trata de la remisión de los pecados de nuestros fieles; me sacrifico y me resigno.

---

<sup>122</sup> En el primer diálogo de la obra Gabriel enuncia la misma frase indicado la fatalidad que recae sobre la descendencia del Profeta. Al decir Mi nombre es Muerte, el Ta'ziyeh echa mano de una metáfora que indica el Destino de la gente de la casa del Profeta.

**HUSSEIN:** (*entrando*)

¿A qué vienen estas exequias y este torrente de lágrimas que derramas, madre mía? Esta semilla de lloros que con tal profusión siembras, pronto, en verdad, hará florecer rosas. ¿No nos tienes a Hassán y a mi, llenos de juventud y de esperanza, para hacerte dichosa, a menos que una de esas estrellas perversas que giran allá arriba no nos haya anunciado alguna desgracia inesperada? Dime si somos Hassán y yo, tu Hussein, los que aquí oigo nombrar.

**FÁTIMA:**

En mi jardín de flores sólo tengo dos rosas: tú y tu hermano; nunca cultivé ninguna otra, pues el mundo sublunar de los astros que giran sólo dos hijos me otorgó.<sup>123</sup>

Sí, ustedes son cuanto en este mundo poseo, y el Destino exige que seáis mártires, lo mismo uno que otro. Por esto quiero adelantar ese nefasto día; me he vestido de luto, lloro la desgracia antes que suceda, y mi corazón, consumido, exhala su tristeza, como una lámpara que, próxima a extinguirse, ennegrece con su humo la bóveda de la cueva donde olvidada la dejaron.

**EL PROFETA:**

¡Ven que te abrace, héroe mío! Ya veo tu cuerpo traspasado de heridas de mártir, y, por muy Profeta que sea, no puedo contemplar con ojos enjutos tu desgracia futura. ¡Tú lejos de tu patria, sin hermano, ni hermana; tú, prisionero de incrédulos, el pecho jadeante de fatiga y los labios ennegrecidos por la fiebre de la sed; tú, tendido cerca de un río de agua fresca, la garganta abierta por profunda llaga y enrojeciendo con tu sangre las arenas de la ribera del Éufrates! ¡Dios mío, qué horror!

---

<sup>123</sup> El número exacto de hijos procreados por Fátima y Alí es relativo dado que los académicos de la materia no logran estar de acuerdo con la cifra y el género exacto. Esto puede ser así dadas la poligamia que vivían y viven los pueblos musulmanes. Por ejemplo, Malekpour señala que Abbas es otro medio hermano de Hassán y de Hussein. Sin embargo, apegándonos a los personajes que presenta esta pieza, resulta curiosos que ante la presencia de una hermana, Fátima solo considere como rosas de su jardín a Hassán y Hussein. Signo inequívoco de la estructura social musulmana en donde el patriarcado es la forma común de organización familiar. Como nota complementaria a lo anterior cabe señalar que se dice que una vez muerta Khadija, la primera mujer Mahoma, este contrajo nupcias con muchas mujeres. La mayoría, si no es que todos estos matrimonios tenía por objeto proteger a mujeres solas bajo el manto del matrimonio con un hombre reconocido.



**ALÍ:**

¡Sí, mi desgraciado huérfano; tú habrás de morir lejos de nosotros, sufriendo sed y expuesta la destocada frente a los rayos del Sol! ¡Y tu cabeza querida, que el enviado de Alá dejaba dormirse bajo su protección, se ha de ver, ay! ¡Clavada en la punta de una lanza enemiga!

**FÁTIMA:** (*abrazando a Hussein*)

¡Oh, luz de los ojos de tu madre, consuelo de su pecho, lacerado por el dolor, cómo me complace acariciar tu cuello radiante de blancura; cuán gustoso me es tocar el vello de estas mejillas sonrosadas y frescas! ¿Por qué el dolor hará doblarse un arbolillo tan gentil y tan joven?

**HUSSEIN:**

Gran ventura sería para mí sacrificarme en cuerpo y alma por virtuosa familia.<sup>124</sup> Ardo en deseos de saber por ti misma todos los pormenores de este misterio. En nombre de Dios, no me ocultes nada; basta de precauciones y rodeos: contéstame franca y claramente qué parte me está reservada en este gran acontecimiento.

**HASSÁN:**

Todo te lo diré, hermano mío, siempre que quieras someterte a las órdenes de Dios, pues tal es su voluntad. Sabe, por consiguiente, que a mí me corroerá las entrañas el veneno de un traidor; tú morirás en el martirio: por orden de Yazid, tu cabeza será separada del tronco, puesta en la punta de una lanza y paseada en alto, al sol, mientras tu cadáver, abandonado sobre la tierra, sobre esta vieja tierra regada por tantos crímenes, será su más bello ornamento. Tus mujeres y tus hijos, puestos en los arzones de los camellos de los salteadores de Kufa, serán conducidos a Damasco como una tribu de esclavos.

---

<sup>124</sup> Un signo más de la sumisión que la fe musulmana exige a sus creyentes. Así como Hussein está dispuesto a morir por su familia, un musulmán debe estar dispuesto a dejarse morir ante las órdenes divinas.

### **HUSSEIN:**

¡Oh luz de los ojos del Profeta!, puesto que tú y yo somos nacidos de una misma madre, ¿Por qué no nos es dado morir juntos? A mis ojos, las infamias y humillaciones que un enemigo incrédulo<sup>125</sup> hará padecer a los mártires no pueden ser más deshonrosas. Sucumbiendo juntos mereceríamos igualmente la gloria y la admiración de los justos. Sería muy de sentir que no pudiéramos alcanzar la salvación de los pueblos al precio de nuestros martirios. Sí; consiento en el martirio y glorifico a Dios, el muy puro, que, por algunas Gotas de sangre vertidas sobre la tierra, se digna recibir mi cabeza cercenada en rescate por los pecados de nuestros amigos. ¡Bendito sea Alá, el misericordioso! Pero ¿Será esto cierto? ¿Se salvarán todos?

### **EL ARCÁNGEL GABRIEL: (entrando)**

¡Oh Hussein!, Dios te saluda por mi boca, y me ha encargado al mismo tiempo anunciarte que Él no deja nunca de cumplir sus promesas mientras sus servidores permanecen fieles a la fe jurada. No te aflijas, pues, por la suerte de tus pueblos queridos, ¡Oh Hussein! Dios dice: «Cada instante de padecimientos te valdrán siglos de santidad, pues yo soy más caritativo que mis servidores.»

### **HUSSEIN: (a Mahoma)**

¡Dueño y señor de las criaturas de Alá, sacrifícame como si fuera una cosa de ningún valor! Alá acaba de colmarme de favores; sé generosa con él. ¿Qué recompensa reservarás para aquellos de nuestros fieles que desde ahora celebren los misterios<sup>126</sup> en conmemoración de nuestros martirios?

---

<sup>125</sup> Otra referencia a la división entre verdaderos creyentes y creyentes infieles. En este caso el *enemigo incrédulo* es aquel que osa levantar su arma en contra de la descendencia del Profeta, descendencia que obviamente cuenta con la protección de *Allah*.

<sup>126</sup> En diálogos anteriores se comienza a gestar la idea de un ciclo de celebraciones en honor a los mártires chiítas. En este diálogo, Hussein ya sienta las formas de dicha celebración. El termino misterio, como hemos dicho es poco acertado pues Cansinos Assens lo enuncia tomando como referencia las piezas teatrales medievales llamadas misterios cuya temática era religiosa.

### **EL PROFETA:**

¡Oh luz de mis pupilas, amor de mi hija muy amada!, todos aquellos que tus desgracias lloren gozarán del privilegio de reunirse conmigo en el jardín del Paraíso.

### **HUSSEIN: (a su padre)**

¡Oh mi augusto padre, heredero presunto del Profeta!<sup>127</sup>; tú, que bajo el manto de la religión verdadera muestras a los mortales el camino de la salvación, dime: ¿Qué premio otorgarás el día del juicio final a los que, vestidos con ropajes de duelo, honoraren el aniversario de mi martirio? ¿Cuidarás de los intereses espirituales de mis amigos?

### **ALÍ:**

No te aflijas; te lo juro por el respeto debido a tu alma pura. El cielo y los ángeles sabrán premiar las lágrimas de los ojos de tus amigos. Por una sola que en tu honor humedezca sus pupilas les haré reunirse en la ribera florida del Kucer.<sup>128</sup>

### **HUSSEIN:**

Y tú, mi muy amada madre, que lo que me digas sea tan cierto como el amor que me profesas. ¿Qué les darás a aquellas que hayan sufrido por mí cuando, a la voz de la trompeta de la resurrección, la cabeza de cada una se levante por encima de sus tumbas invocándome en su socorro?

---

<sup>127</sup> El heredero presunto del Profeta es Alí, de eso los chiítas no tienen duda. Al decirlo en una pieza dramática, se hace referencia una vez más al Destino fatal que los descendientes del Profeta tienen. Deben ser los líderes indiscutibles de la ummah, sin embargo, el ejemplo que pueden poner como servidores absolutos de *Allah* parece más importante que una simple posición política. Un argumento para acallar el rencor hacia los usurpadores y al mismo tiempo engrandecer al alma chiíta.

<sup>128</sup> *Nombre de una de las fuentes del Paraíso musulmán. Te hemos dado el Kucer, versículo 1, capítulo CVIII del Corán.*

**FÁTIMA:**

No te inquietes, ¡Oh alegría de mis ojos!; tan cierto como Dios es glorioso y único en su esencia, que no tendré otras amigas en mi mansión de felicidades sino aquellas mujeres que hubiesen asistido a la celebración de los misterios en tu honor; las esperaré a las puertas del Paraíso, las introduciré en mi palacio tan pronto lleguen; no tendrán más que presentarse tal y como se las haya visto el día del aniversario de tu martirio: el pelo desgredado, los ojos llenos de lágrimas y el corazón consumido.

**HUSSEIN:**

Y tú, hermano mío, el más virtuoso de los hombres, príncipe Hassán, ¿Qué piensas hacer por nuestros amigos? Dímelos, tan cierto como me ves aquí llorando los padecimientos que te esperan.

**HASSÁN:**

En presencia de todos ustedes hago un voto, que Dios se dignará cumplir: que todo el que haya llorado por nosotros tenga un alcázar, cerca del mío, en el Paraíso.

**HUSSEIN:**

¡Así sea! Acaba, pues, hermano de mi alma; vertamos torrentes de lágrimas de amor y abnegación. Dame tu mano antes que te la enfríe el hielo de la muerte, y hagamos provisiones con el agua de nuestros ojos, este viático de mártires; que él nos aliviará de las fatigas de un viaje largo y penoso. (*Dirigiéndose a su tumba.*) He aquí a Hussein, tal y como Dios le ordena, consintiendo en ser un día mártir del puñal de los traidores descreídos; Hussein, inocente víctima de la injusticia humana; Hussein, que, lleno de buena voluntad y por amor a sus pueblos, entrega a los verdugos su cabeza inocente. ¡Ábrete, tumba mía; escucha todas las promesas que acabo de hacer ante el Cielo y ante los hombres! ¡Adiós, amigos presentes y amigos futuros! Acuérdense de mi gran amor por ustedes, de mis tormentos en el desierto de Kerbala; favorézcanme con algunas tiernas lágrimas de sus ojos.

**HASSÁN:** (*dirigiéndose a su tumba*)

Escúchame, tumba mía: yo ciprés del jardín de Mahoma el de Arabia, consiento en morir antes de tiempo y cerrar mi corazón a todos los goces del mundo, como si fuese un arca que se cerrara para siempre. ¡Mundo injusto y perverso, Hassán te lega un vaso colmado con los despojos de su hígado, deshecho por tu veneno; toma, cógelo! ¡Y tú, Destino cruel, inútilmente emponzoñas mi copa; tus protegidos no la beberán, pues he prometido a mi Dios apurarla yo solo!

**FÁTIMA:** (*cantando*)

¡Ay de mi pobre cabeza! ¡Hiéranla, manos, heridla fuerte! ¡Oh Hassán! ¡Oh Hussein!

¡Qué dolor y qué pena tan grandes tengo por mis dos hijos! ¡Oh Hassán! ¡Oh Hussein!

El Arcángel Gabriel ha venido y dícholes a mis dos ojos que lluevan sangre.

Dijo, dice: «Un pueblo perjuro a tu Dios degollará a Hussein.

El diamante molido por un hijo de este pueblo hará que se eleve resplandeciente el corazón de tu Hassán.»<sup>129</sup>

Y estas palabras del Arcángel han ahuyentado el sosiego y el reposo de mi alma.

¡Ay pobre cabeza mía! ¡Hiéranla, manos mías, hiéranla fuerte!

Allí pobre de mi Hassán; una madre no reconocería sus facciones por el tósigo.

Allí cae, y rueda por el polvo mi Hussein, acribillado a heridas de lanzas y espadas.

Allí sus mujeres y sus niños, mirando al Éufrates, abren sus labios febriles, que se tuercen en las torturas de la sed.

¡Ay pobre cabeza mía! ¡Hassán! ¡Hussein! Allí todos los miembros del cuerpo de mi Alí Akbar.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> *El veneno que mata a Hassán es polvo diamantino con polvos de arroz. (nota de Chodzko). Anónimo. Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos. Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925, p. 90.*

<sup>130</sup> *Akbar, en árabe, el más grande. Hijo mayor de Hussein Anónimo. Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos. Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925, p. 91.*

Allí veo el cadáver ensangrentado de mi Alí Azgar.<sup>131</sup> ¡Ay!, los arcos innobles le eligen por blanco de sus flechas.

¡Cómo no gemir! ¡Ay pobre cabeza mía, sepúltate bajo la tierra! ¡Oh Hassán! ¡Oh Hussein!

Allí, bajo el hierro de los asesinos, cae el brazo cercenado del intrépido Abbas.<sup>132</sup>

Allí veo a Kassem, el esposo de mi hija, de pies sobre un mar rojo de sangre, como si se los hubiese pintado de alheña para su boda. ¡Ironía amarga! Su cámara nupcial es una tumba, en cuya bóveda resuenan los ecos de los cantos funerales.

¡Ay pobre cabeza mía, rómpete, salta bajo el apretón de mi manos!

### **EL ARCÁNGEL GABRIEL:** *(dirigiéndose al Profeta)*

Es necesario que retorne al Cielo. ¡Salud, orgullo del mundo que muere y del que aún permanece inmóvil! Su creador me ordena decirte: ¡Oh mi Profeta!, vuelve tus ojos a la región de los Espíritus, y mira la turbación e inquietud que allí reinan desde que tú y tu augusta familia han comenzado a celebrar sobre la tierra los funerales de sus mártires futuros. De eco en eco sus lamentos se han extendido y llenado todo el espacio hasta el séptimo cielo, donde está el trono de Dios.

### **EL PROFETA:**

¡Hija adorada, cuya luz se refleja en mis ojos y en mi alma; tú, mi felicidad y mi alegría, deja de gemir, pues tus ayes y sollozos me abrazan el corazón! Han llenado con sus ecos el mundo de los ángeles y el Cielo entero se ha revestido de un manto de luto.

---

<sup>131</sup> *Azgar, el menor*. Hijo menor de Hussein. También puede ser encontrado como Ali Ashgar. Anónimo. *Los misterios, Colección de teazies inspiradas en la trágica muerte de Alí y de sus hijos*. Traducción del francés por Rafael Cansinos Assens. Editorial Casa Hernando, Madrid 1925, p.91.

<sup>132</sup> Abbas ibn Alí, hermano menor de Hassán y de Hussein. En la leyenda de Kerbala, es él quién logra romper el sitio puesto por las tropas de Yazid para alcanzar el río más cercano y poder llevar agua a su gente. Consecuentemente es un personaje importante de la leyenda de Kerbala y por ende de los episodios Ta'ziyeh.