

Tanto uno como otro se formaron en Francia y Haykal escribió Zaynab en París.

Na'yib Maḥfūz, autor que se convertirá en el punto de referencia imprescindible para la novela "realista" (238), gracias a sus tres obras al-Qāhira al-Ŷadīda, Jān al-Jalīlī y Zuqāq al-Midaqq, publicadas en 1945, 1946 y 1947, respectivamente, mantiene, sin embargo, puntos de contacto con algunas obras de Tawfīq al-Ḥakīm. En las novelas que acabamos de citar describe el mundo de la periferia, tal como observamos en Yawmiyyāt nā'ib fī l-aryāf y en otros muchos cuentos de al-Ḥakīm. Pero hay dos ejes fundamentales de confluencia: la vuelta al pasado faraónico y la búsqueda literaria de formas propias. De 1939 a 1944 escribió tres novelas de contenido faraónico, Abat al-aqdār, Rādūbīs y Kifah tība, en las cuales engloba cuentos faraónicos de gran tradición popular en el marco de la novela histórica, forma literaria típicamente burguesa cultivada por muchos autores del momento (239).

En cuanto al segundo punto, observamos la importancia que concede Maḥfūz al diálogo en la narración, presentando concomitancias con la forma teatral (240). Pero donde se da una coincidencia asombrosa es en la manera en que llegan a una misma solución en sus búsquedas literarias. Na'yib Maḥfūz, en época relativamente reciente, escribe un tipo de narraciones a las que denomina "dialogadas". Algunas fueron publicadas en Beirut el año 1971, formando parte del volumen Hikāya



bi-lā bidāya wa-lā nihāya. Ante todo es interesante destacar la utilización del término hikāya en el sentido de "narración dramatizada", como lo emplea Tawfīq al-Ḥakīm. Maḥfūz afirma sobre esta forma: "las cinco piezas de mi colección Tahta al-mizalla las escribí con la intención de que se leyeran y no pensé en absoluto en que se representaran"... "no escribiré más para el teatro. Escribiré lo que se ha denominado dialogadas"... "las dialogadas son una especie de narración teatral, por vía de neologismo, porque combinan la sustancia narrativa y la forma del teatro"... "pongo a Dios por testigo de que no conozco paralelo alguno a este género de escritura en la literatura, a excepción de un experimento del maestro Tawfīq al-Ḥakīm, Bank al-galaq, conocido por teatro-novela... Pero al-Ḥakīm, partiendo de una narración, hizo dos escrituras, una novelesca y otra teatral, mientras que yo mezclo ambas en un mismo organismo y en un mismo arte" (241).

Maḥfūz siente un gran respeto por la producción de Tawfīq al-Ḥakīm y reconoce haber sido influenciado (242) por Ahl al-kahf, expresándose en estos términos: "en Egipto no hay novela ni teatro universal: se exceptúan de este juicio las obras intelectuales de Tawfīq al-Ḥakīm. Disfruté mucho a nivel local con las piezas intelectuales de Tawfīq al-Ḥakīm"... "Pero, desgraciadamente, desdeña la política y no se interesa por las guerras" (243).

El cuento también presenta un retorno al pasado, adqui-



riendo en muchos casos el carácter de relato histórico. Así, por ejemplo, Maḥmūd Taymūr, autor de cuentos realistas (244), publica en 1942 al-Munqida, relato breve basado en la época mameluca. El mismo año aparece en árabe, después de haber sido redactada en francés, la colección Abādīt ta'rījiyya de la escritora Bint Baṭūṭa, donde se recogen una serie de episodios de la historia árabe y egipcia especialmente.

En este sentido debemos resaltar que, junto a la biografía dialogada Muḥammad de Tawfiq al-Ḥakīm, aparecen las de otros tantos escritores sobre el mismo tema. Lo que nos interesa destacar en este momento es la forma de biografía que adquieren dichos escritos (245). Ya en 1932, Muḥammad Ḥusayn Haykal dio a conocer su Hayāt Muḥammad, seguido por Ṭāhā Ḥusayn, quien al año siguiente, 1933, publicó una biografía del Profeta titulada 'Alā hāmiš al-sīra. Más tarde, 'Abbās Maḥmūd al-'Aqqād saca a la luz su obra 'Abqariyyat Muḥammad en 1944, y en 1953 es 'Abd al-Raḥmān al-Ša'āwī el que publica Muḥammad rasūl al-hurriyya. En este grupo podemos incluir también la obra de Na'yīb Maḥfūz, Awlād ḥā-ti-nā, la cual empezó a publicarse en 1959 en al-Ahrām. Es una historia de la humanidad desde Adán y Eva, compuesta a base de biografías de Adán, Abel, Moisés, Jesús, Muḥammad, etc., sobre el fondo de la sociedad moderna. Junto a la forma biográfica, todas ellas pretenden una reinterpretación de la tradición islámica con el fin de legitimar a través de la misma los nuevos -



valores sociales: la libertad, la democracia, etc.

La autobiografía es otra forma que se extiende ampliamente en el Egipto del siglo XX, fundamentalmente bajo el aspecto de memorias (246).

La casi totalidad de los autores escriben más temprano o más tarde sus memorias. Entre otros muchos, podemos citar a Tāhā Ḥusayn, Salāma Mūsà, Aḥmad Amīn, Haykal y Nayīb Riḥānī. Tāhā Ḥusayn publicó en 1929 el primer volumen de al-Ayyām, y el segundo en 1939; en ambos recopila recuerdos de su infancia. Mucho más tarde, en 1967, aparece en Beirut el tercer volumen bajo el título Mudakkirāt Tāhā Ḥusayn, reflejando sus años de juventud y la etapa universitaria. Antes de la publicación del último volumen de sus memorias se editó en El Cairo, en 1956, la obra Rihlat al-rabī' wa-ṣayf, en la que ofrece los recuerdos de sus viajes a Francia e Italia, manteniendo un claro paralelismo con Rihlat al-rabī' wa-l-jarīf de Tawfiq al-Ḥakīm. Salāma Mūsà tiene una obra autobiográfica titulada Tarbiyyat Salāma Mūsà (248), donde memoriza su infancia y descubre las etapas de formación de su espíritu. En el prólogo afirma: "La historia de mi vida es la historia de mi educación". En 1950 se da a conocer la biografía de Aḥmad Amīn, Hayātī, con la misma denominación que la de Tawfiq al-Ḥakīm. En la década de los cincuenta M. Ḥusayn Haykal publica Mudakkirāt fī l-siyāsa entre 1951 y 1952, y Nayīb Riḥānī Mudakkirāt en 1959.



El ensayo es la forma literaria más extendida entre los literatos y pensadores egipcios. Nombres como Haykal, 'Abd al-Rāziq, al-'Aqqād, Luṭfi al-Sayyid o Ṭāhā Ḥusayn (249), aparecen entre un gran número de autores.

La enorme cantidad de ensayos que se publican sobre literatura demuestra la necesidad que sienten estos escritores de explicar sus puntos de vista sobre la actividad literaria.

Al igual que Tawfiq al-Ḥakīm, hay muchos ensayistas que consideran los géneros literarios como algo que hay que aprender, convirtiéndose gran parte de sus escritos en manuales de aprendizaje (250).

La literatura en general, la relación literatura-arte o la evolución de los distintos géneros, serán temas constantes en muchos ensayos. Así, por ejemplo, 'Abbās Maḥmūd al-'Aqqād en su Murāya'āt fī l-adab wa-l-funūn (251); Muḥammad Taymūr en Ḥayātu-nā l-tamtīliyya, donde pone gran empeño, como al-Ḥakīm, en vincular el género teatral a la literatura y el arte; Aḥmad Amīn en L'évolution de la littérature égyptienne (252); Ibrāhīm al-Miṣrī, al-Adab al-hayy y al-Adab al-ḥadīth (253), y Yahyā Ḥaqqī, Fayr al-qissa al-miṣriyya aparecido en 1960. Estas son sólo algunas muestras entre la multitud de publicaciones similares.

En este sentido, estimamos necesario destacar la muy representativa actividad de Ṭāhā Ḥusayn. En 1926 publicó su polémico estudio Fī l-šī'r al-yāhili y al año siguiente Fī l-adab



al-ṡāhili, en los cuales desmitifica, con un planteamiento crítico, este tipo de poesía y el carácter eterno de la luga. A ellos hay que añadir sus tres volúmenes de ensayos, aparecidos en 1925, 1926 y 1927, bajo el título Ahadīṡ al-arba'ā' ("Charlas de los miércoles") con la forma de conversaciones tan característica de este tipo de discurso. Mas su labor en este ámbito no se detuvo: en 1938 se editaron los dos volúmenes Mustaqbal al-taqāfa fī Miṡr, resumido en 1953 en La Revue du Caire (254), y la recopilación de artículos Min adabi-nā l-mu'āsir en 1958.

Asimismo ṡāhā Ḥusayn llevó a cabo una seria labor de traducción del teatro clásico griego (255). Sus traducciones al árabe de las obras de Esquilo o Sófocles, e incluso el Edipo de André Gide (256), gozaron de una inmejorable acogida. En su ensayo Mustaqbal al-taqāfa fī Miṡr defiende la tradición helénica en Egipto, conectándolo con el Mediterráneo. Dicho planteamiento teórico coincide en cierta forma con la actividad llevada a cabo por al-Ḥakīm en el ámbito teatral.

Pero deseamos referirnos expresamente a una serie de puntos que desarrolla ṡāhā Ḥusayn en sus ensayos acerca de Tawfiq al-Ḥakīm.

Ya conocemos, a través de las cartas recogidas por al-Ḥakīm en Min wāqi' rasā'il wa-watā'iq (257), la opinión que merecía a ṡāhā Ḥusayn, y también a al-'Aqqād, las innovaciones llevadas a cabo por nuestro autor en su teatro del absurdo o sus



dudas sobre la conveniencia de publicar al-Qasr al-mashūr. -- Sin embargo, es en su escrito al-Hakīm y el teatro egipcio -- donde podemos observar la opinión que le merece la producción de al-Hakīm. Con respecto a él, deseamos subrayar dos aspectos: por un lado, su parecer sobre el género teatral y, por -- otro, las bases históricas de la literatura egipcia actual.

En cuanto al primer aspecto, Tāhā Husayn centra su atención en las piezas dramáticas Ahl al-Kahf y Šahrazād (259). - Valora las virtudes que, para él, residen en la consolidación de un género nuevo, el dramático. Sobre Šahrazād dice textualmente: "Es una novedad artística dentro de nuestra moderna -- producción literaria"... "Una obra artística perfecta, deliciosa, de factura delicada, de brillantes imágenes, una creación, en fin, de vigencia muy duradera" (260). Afirma a continuación que la literatura árabe no ha conocido jamás una obra de arte como ésa. Ahora bien, junto a esos valores, observa una serie de defectos relacionados con la posibilidad de llevar la obra a escena. Le reprocha la utilización, sin respeto al espectador, del monólogo largo, lo cual dificultará la representación. Otro factor que, en su opinión, hará inviable la puesta en es cena es el propio contenido, lo cual explica así: "La representación de esta obra es, por ahora, inviable en Egipto por dos razones terriblemente evidentes: en primer lugar, la obra sobrepasa intelectualmente a la mayoría de los espectadores que habitualmente asisten a los teatros, por lo que sólo podría --



discutir de ella un limitado número de personas muy cultas y en consecuencia supondría un verdadero fracaso su representación..."La segunda dificultad estriba en encontrar actualmente unos actores que sean capaces de representar la obra de una manera adecuada y de ofrecer a los espectadores una versión fiel, acorde con el texto. En este país los actores verdaderamente cultos siguen siendo muy escasos" (261)

Ṭāhā Ḥusayn coincide y se identifica con al-Ḥakīm en el temor de una degradación del texto creado por deficiencias de la puesta en escena. Asimismo considera que tanto Ahl al-Kahf como Šahrazād son más aptas para la lectura. La fecha de redacción de estos escritos de Ṭāhā Ḥusayn debió de ser anterior a 1935, año en que se representó Ahl al-kahf (262).

En cuanto al segundo aspecto, es decir, la legitimación de la literatura actual en el pasado, Ṭāhā Ḥusayn utiliza el mismo punto de partida que Tawfiq al-Ḥakīm: la necesidad de hallar la identidad nacional, el "espíritu egipcio"; pero difiere en ciertos matices.

Para Ṭāhā Ḥusayn, la literatura árabe está viva y es a la vez antigua y moderna (263). Constantemente valora esa literatura árabe en Egipto y critica a aquéllos que la desprecian y renuncian a ella por defender lo moderno (264). Considera que la literatura egipcia necesita definir la base de identidad en la cual ha de asentarse y es en este punto búsqueda de la base de identidad o del "modelo de referencia"



en el que **difiere** del pensamiento de al-Ḥakīm. Refiriéndose, sin duda, a Tahta šams al-fikr, Ṭāhā Ḥusayn discrepa en la valoración de la literatura egipcia antes del Renacimiento (265). Recrimina a Tawfīq al-Ḥakīm por afirmar que antes del Renacimiento no había una literatura puramente egipcia y manifiesta: "Si con la misma dedicación con la que lee las literaturas extranjeras y la árabe antigua, leyera nuestra literatura egipcia, encontraría usted en ella no solamente tradición, si no también una fecunda creatividad y esa indudable actitud egipcia que se deja sentir en cualquier parte de nuestra tierra y en nuestros propios contemporáneos" (266).

Esa "indudable actitud egipcia", según él, no hay que buscarla en el pasado faraónico, pues argumenta que el modo de ser egipcio, la espiritualidad egipcia, no se puede captar en esta época cuando no ha quedado literatura escrita. A través de la pintura o de las manifestaciones arquitectónicas, no llegará a comprenderse el espíritu que informaba el arte egipcio antiguo. Ante la opinión de al-Ḥakīm referida a que el Egipto antiguo influye en la cultura actual, afirma explícitamente: "considero que todo esto es el resultado de unos juicios precipitados por parte de algunos autores, emitidos sin razón alguna. Sería, pues, exagerado asumir esa misteriosa espiritualidad egipcia, sobre la que existen razonables dudas, que no resiste a una investigación seria y no viene a ser más que una fantasía imaginada por usted y sus compañeros,



literatos y artistas, sobre la que desean basar nuestra literatura egipcia moderna" (267).

Tāhā Ḥusayn entiende que el espíritu egipcio, o el carácter del pueblo, reside en la conjunción a lo largo de la historia de tres elementos, egipcio antiguo, árabe y extranjero, y acusa a al-Ḥakīm de tratar injustamente a los árabes y de valorar en exceso las literaturas europeas y las huellas del Egipto faraónico. Cargará el acento sobre lo árabe, diciendo que el nacionalismo proviene de los primeros tiempos del Islam en los cuales se configuró el carácter de la nación árabe -- (267).

No cabe duda, por tanto, de que las diferencias son de matiz; consisten en la fuente de legitimación que se busque, pero nadie se cuestiona el hecho mismo de volver a una fuente primitiva -la que sea-, de la cual se haga heredera a la nueva literatura.

La búsqueda del modelo de referencia es observable en -- otros muchos ensayos de diversos autores. Unos coinciden en rescatar el mundo faraónico y otros en revalorizar el folklore y las manifestaciones populares. Muḥammad Ḥusayn Haykal se convirtió en uno de los más claros partidarios del faraonismo, idea que expuso en una serie de ensayos publicados entre 1926 y 1928 en la revista al-Siyāsa al-usbū'iyya (269). En ellos afirma que la relación entre el nuevo y el antiguo Egipto es muy estrecha y que la misma sangre de los egipcios antiguos -



corre por las venas de los habitantes del Egipto actual, los cuales no tienen más elección que obedecer la herencia que les han dejado; como Tawfīq al-Ḥakīm, busca en el Egipto antiguo la fuente de la autenticidad egipcia y de la creación de un arte nacional.

Lutfī al-Sayyid insistió también en la importancia del "corazón faraónico" en la nación egipcia y Fontaine lo califica como el "autor del faraonismo" (270).

Si bien el "faraonismo" perduró en los años posteriores, podemos decir que fue la tendencia dominante en la década de los treinta de manera especial.

Algunos autores, como decíamos, muestran interés en sus ensayos por el arte popular y el folklore. Louis 'Awad escribió al-Fulklūr wa-l-raġ'iyya y al-Fulklūr wa-l-isti'mār (271). Sobre literatura popular son numerosos los escritos : de al-'Aqqād en torno a Ÿuhā, de Suhayr al-Qalamāwī sobre Las mil y una noches, o de Aḥmad Taymūr sobre el teatro de sombras (272).

Por lo que respecta al teatro, Tawfīq al-Ḥakīm es, sin duda alguna, el máximo representante y así lo reconocen los restantes autores.

El problema de la vuelta a los orígenes no está ausente en el teatro. Se utilizan como puntos de referencia, tanto a nivel temático como formal, las fuentes más variadas, desde el Egipto antiguo y la época preislámica e islámica, hasta las manifestaciones populares en todos los ámbitos: música, -



cantos, danzas, teatro de sombras, etc.

Las primeras obras teatrales tuvieron un marcado carácter histórico. Ahmad Šawqī se inspiraba en temáticas de la época islámica o del mundo faraónico (273).

Entre las fuentes populares de inspiración, la que con más insistencia aparece a lo largo de los años es, como decíamos, Las mil y una noches (274). Tanto el libanés Marūn al-Naqqāš como el sirio al-Qabbānī nutrían sus representaciones con los argumentos ofrecidos por dicha fuente, lo que movió a algún investigador del fenómeno teatral en el mundo árabe a afirmar que no era una forma enteramente ajena a ese ámbito ni importada de Occidente (275).

Nayīb Riḥānī, de quien se ha dicho que representa una línea comprometida y realista frente al teatro burgués de al-Ḥakīm (276), compuso con Badī' Jayrī la pieza Layālī l-milāh, inspirada en Aladino y la lámpara maravillosa (277).

Muy significativo es el caso de Amīn Šidqī, el cual hizo adaptaciones de obras europeas con la apariencia de ser transposiciones de Las mil y una noches, como en su Mamlakat al-'ayā'ib, adaptación de una obra de Adolphe Adam e inspirada en el cuento Abū l-Ḥasan o el durmiente despierto (278).

Posteriormente, y más en la línea en que Tawfiq al-Ḥakīm se sirvió de Las mil y una noches, son dignos de destacar: 'Alī Ahmad Bākaṭīr, Alfred Faray, Maḥmūd Ša'bān y 'Azīz 'Abbāza; todos se basan fundamentalmente en el personaje de Šahrazād,-



haciendo una valoración de la mencionada colección de cuentos como fuente de inspiración y referencia (279).

El reconocimiento del valor literario de Las mil y una - noches en Egipto y en el resto de los países árabes es de época muy reciente e incentivada en gran medida por la admiración que previamente despertó en Europa.

En otro orden de cosas, Yūsuf Idrīs, periodista, autor - de relatos, de novelas y de piezas de teatro (280), ha mostrado siempre un gran interés por la producción de al-Hakīm (281). Aun siendo un autor de los llamados comprometidos, sus obras presentan algunos puntos de contacto con las de nuestro autor. Así, en su pieza dramática más conocida Farāfir (282), emplea el recurso de la obra dentro de la obra: un escritor a punto de redactar una obra en la que Farfūr será el discípulo y Sayyid el maestro; dicha obra se desarrollará a partir de las disquisiciones de ambos sobre la existencia de maestros y discípulos. La lucha entre el sueño y la realidad está presente, - como en Pirandello, y asimismo la técnica de distanciamiento semejante a la del teatro de Brecht (283).

En una entrevista publicada por Marcelino Villegas (284), Yūsuf Idrīs manifiesta sus puntos de vista sobre el teatro y la puesta en escena: "Con teatro egipcio significo el descu-  
brimiento de la materia teatral egipcia, de nuestro drama, de lo que nos hace reir y nos hace llorar y la corporificación - de esa materia en personalidades egipcias según sistemas tea-



trales egipcios; es decir, cierta manera egipcia de interpretar'.

Declara que se planteó el problema de la "forma del teatro" y piensa que en el mundo árabe se ha seguido en demasía la pauta europea. Por ello, propugna una vuelta a la tradición - el zār, el dikr o la canción- con el acercamiento del actor al espectador y la fusión y participación conjunta, al contrario, según él, de lo que ocurre en la representación europea. También afirma que su lectura de las novelas de caballería -- egipcia le aclaró mucho en este sentido.

Es realmente curiosa la coincidencia entre Yūsuf Idrīs y Tawfīq al-Ḥakīm no sólo en el planteamiento del problema, sino en el modo de resolverlo, modo que está presente también en otros países árabes (285).

Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr (286), autor de obras dramáticas en verso y en lengua al-fuṣḥā, publicó en 1965 Musāfir al-layl, en la línea del nuevo teatro que iniciara al-Ḥakīm en Yā tāli' al-ṣāyara. El personaje central es un viajero que habla en el tren con Alejandro, César, Hittler, etc.

Siguiendo la misma tendencia, Na'yīb Maḥfūz escribe una serie de obras en un acto, algunas recogidas en Tahta al-mi-zalla, volumen publicado en 1969.

Es precisamente en esta época, a partir de la derrota -- egipcia ante Israel en 1967, cuando se observa un tremendo desarrollo del teatro del absurdo. Anteriormente la temática del



absurdo había sido empleada por autores de cuentos y relatos, como Yahyà Haqqī y Bišr Farés (287).

Literatos tales como Yūsuf Idrīs, Alfred Farāy y ʿAbd al-Raḥmān al-Šarqāwī, entre otros, se engloban en esta nueva tendencia del teatro (288).



### 3.- Valoración

Como señalábamos al inicio del presente capítulo, entendemos por formas literarias las maneras o modos que adopta el discurso y que en sí mismas surgen y a la vez reproducen el sistema ideológico en el que se manifiestan, sin poder existir fuera de su contexto.

Teatro, novela, relato y ensayo, son las formas típicas de la ideología burguesa. Constituyeron algunos de los instrumentos propios que desarrolló la burguesía en su lucha por imponerse a la configuración social anterior.

A través del análisis realizado sobre las formas literarias en la producción de al-Hakīm, consideramos que responden decididamente a los presupuestos de una formación social que, con sus especiales características, se integra en el ordenamiento occidental. Se articulan como nuevas y extrañas a la tradición autóctona, a pesar del empeño en demostrar lo contrario. Representan en el nivel literario el lugar donde se concreta la transposición del actual sistema occidental al ámbito egipcio.

Todo lo que se considera literatura "original" en el Egipto del siglo XX revela la consolidación de nuevas formas literarias en respuesta a determinadas circunstancias económicas, políticas, sociales e ideológicas. La formación del gran capital en manos de una burguesía conquistadora, la creación de -



situaciones revolucionarias, el acrecentamiento de la clase obrera, la concentración en los núcleos urbanos, la concurrentia internacional, las guerras imperialistas, la aceleración de las cadencias y la correlativa estilización del discurso nacionalista, son los principales factores de la aparición de la modernidad en el mundo árabe; una modernidad forjada fuera de él y en cierto modo a **sus** expensas. Las mentes más capaces se creen en la necesidad de adoptar las corrientes y los esquemas de pensamiento típicos que, según ellos, han asegurado == los triunfos de la civilización occidental y su proyección en el desarrollo material (289).

Hichen Djaït afirma: "De fait ici, on assiste au paradoxe suivant: plus les Arabes s'éloignent de la phase coloniale, - plus ils se réfèrent à des modèles culturels extérieurs"... "La colonisation aura déposé ses germes: **la** modernité, le nationalisme, le marxisme et, concrètement, la particularité linguistique ou culturelle de la métropole" (290).

El discurso literario no queda aislado de este contexto general. Así, los términos fann, tagāfa y adab, tan interrelacionados hoy, designan actualmente conceptos nuevos y distintos de los que tradicionalmente recogían (291). Si el adab, - literatura, responde en la actualidad a un concepto reciente en el mundo árabe -pues cumple una función distinta a la que desempeñaba en épocas anteriores-, también lo son las formas en las que se manifiesta ese discurso.



En relación al tema concreto que nos ocupa, la actividad de al-Ḥakīm se desarrolla a lo largo de un enorme lapso de tiempo, desde la década de los veinte hasta nuestros días. Esta es la causa de que su producción pueda ser considerada una buena muestra con respecto al proceso de configuración de las nuevas formas literarias. En este sentido, se le ha considerado con el auténtico pionero del teatro y la novela en el mundo árabe (292), pero también es punto de referencia obligado para la posterior andadura de dichas formas.

Decíamos que al-Ḥakīm expone su discurso literario a través de unos cauces modernos y extraños para la sociedad arabo-islámica tradicional. Intentaremos explicar el porqué de esta afirmación. ¿Por qué se reitera generalmente que la novela, el cuento, el ensayo o el teatro son géneros o formas nuevas y desconocidas en el mundo árabe anterior a la participación occidental? En nuestra opinión, sólo se podrá contestar a esta pregunta partiendo de una visión concreta y discontinuista de la literatura con el fin de determinar el sentido y función de una forma cualquiera en un contexto dado.

La incidencia en el Egipto de los siglos XIX y XX de una serie de nociones nuevas -trasunto ideológico de los cambios operados en otros niveles- informará todas las manifestaciones del pensamiento, desde el discurso político y filosófico hasta el literario. Estas nociones no se formularon ni tuvieron, por tanto, operatividad alguna en las formaciones sociales anteriores.



Novela.- En al-Ḥakīm, pero también en el resto de los == autores, la novela es la forma que mejor concreta algunas ideas fundamentales surgidas de la nueva situación.

La noción de evolución desde los estadios primitivos a - la plenitud, la del progreso continuo como superación a través de la experiencia de las etapas anteriores, es básica para la ideología burguesa, es la manera de reconocerse a sí misma: su situación en la historia y su propio desarrollo. La narración es el doble literario de dicha noción. El primer eje de la no vela es la continuidad narrativa, viéndose determinada desde el principio por la necesidad de contar una historia en una - sucesión determinada, según la evolución cronológica lineal. Toda la novela podría clasificarse por periodos en función de la aceptación o no de contar algo según ese orden lineal.

Al-Ḥakīm refleja plenamente en sus novelas la mencionada evolución y como mejor exponente de ella nos presenta Yawmiyyāt nā'ib fī l-aryāf en forma de diario. La estructura misma del diario es exactamente la aceptación máxima del prisma de la - sucesión cronológica día a día.

La novela, y especialmente la forma diario, es la tipifi cación idónea de la continuidad cronológica, pero no la única. Biografías, memorias y epistolarios incidirán asimismo en este aspecto, como veremos más adelante.

El concepto de personaje es otro de los ejes ideológicos que subyacen en la novela y en otras formas literarias. Perso



naje es el nombre que en el discurso literario se da a la noción de individuo o sujeto. Esta noción, formulada ya por Descartes y desarrollada posteriormente por Hegel y los empiristas, constituye el núcleo del sistema ideológico burgués frente a la concepción sagrada de la sociedad en la Edad media. - El sujeto será ese yo previo a todo, fuente de sentido y origen de cualquier acción; sujeto jurídico que contrata y que conoce. Estas categorías del sujeto sirven para demostrar que la sociedad no es reflejo estático del orden sagrado, sino que depende de la relación arbitraria y convencional entre dichos sujetos previos, y que el conocer no es algo transmitido por revelación divina, sino algo formado en y por el sujeto. El nuevo ordenamiento jurídico y la instauración de regímenes democráticos no pueden materializarse sin la actuación de fondo de estos postulados.

Pues bien, el personaje es en el discurso literario una réplica exacta del sujeto o del individuo jurídico. Si el sujeto conoce a través de la experiencia, la novela se concreta, como el sucesivo desarrollo, a base de experiencias de un personaje al que llamamos protagonista y que posee las mismas características del sujeto social, del sujeto mercantil o del sujeto del conocimiento.

La forma de diario es la anotación cronológica de un "yo" que se sabe superior al tiempo, que está por encima de los días y que por eso registra ese fluir temporal, junto a sus



experiencias y sus pensamientos. Así surge la temática del -- aprendizaje a partir de una serie de experiencias del persona je. La orientación didáctica y pedagógica de la novela es ob-  
via (293).

La acumulación de experiencias como aprendizaje para la formación completa del protagonista es determinante en 'Awdat al-rūh y en 'Usfūr min al-Šarq.

Junto a ese componente, se produce una identificación -- del autor con el protagonista: es el carácter autobiográfico de estas novelas que ha sido puesto de manifiesto en muchas - ocasiones (294). Desde nuestro punto de vista, ello se debe - a una sublimación de la idea de sujeto reflejada en el concep-  
to de autor como el único capaz de analizar la realidad de su entorno. La obra en estos casos es considerada por el autor - como prolongación de sí mismo.

Directamente relacionado con el tema de los personajes, está el del diálogo en la narración. El diálogo o la comunica-  
ción entre los personajes es el remedo literario de la capa- cidad de los individuos para relacionarse entre sí, para llevar a cabo un contrato. Es lo que se ha llamado la dramatización en la narrativa (295), pero que conocerá su máximo desarrollo en el teatro.

A través de la óptica del personaje o del autor, se pro-  
duce en la novela una descripción de la realidad, generalmente de la periferia, como ya señalamos. Esto es observable en las



obras narrativas de al-Hakīm y ha conducido a clasificar ciertas piezas dentro de la línea realista en contraposición a la idealista (296). Aunque no negamos la utilidad y validez que esta división comporta para determinados aspectos, creemos -- que se basa, sin duda, en una excesiva valoración del contenido, en una crítica literaria "contenidista". Si el contenido es reflejo del propio espíritu del autor, del sujeto, es idealista. Si, por el contrario, es reflejo de lo exterior a ese sujeto, es realista. En esta clase de análisis actúa la escisión cartesiana entre espíritu y extensión o, lo que es lo mismo, entre sujeto y expresión. Según esto, el contenido es el principio organizativo de la obra y estas se dividen por el contenido que expresen o reflejen.

Por el contrario, opinamos que la realidad del nivel ideológico que venimos analizando se concreta de igual modo en todas las obras literarias, sean descriptivas o no. La descripción se presenta como la captación de la realidad a través de la experiencia del personaje.

Para Abdallah Laroui (297), la descripción de la periferia, de lo extraurbano, en la novela egipcia no refleja esa realidad, sino la propia del intelectual pequeño-burgués. En su opinión, el predominio de la pequeña burguesía marca las características de la novela en el mundo árabe; novela que se quiere realista, pero que desemboca en la abstracción, la ligereza y la artificialidad.



La autobiografía, es decir la biografía del propio sujeto que escribe, tipifica, al igual que la novela, la noción de evolución, de formación del individuo desde los orígenes a la etapa final. Ahora bien, el componente más específico de la misma es la autovaloración o autoafirmación del autor como tal. El autor se considera a sí mismo no sólo alguien capaz de conocer, pensar y experimentar, sino el que mejor puede realizar estas funciones precisamente por ser autor-creador. Este pensamiento tuvo su mayor auge en el romanticismo europeo: el autor-genio está convencido de que es el receptor mismo de la verdad. La autobiografía es el producto de estos dos planteamientos: si la evolución progresiva de la **sociedad** o del individuo es el resultado de la acumulación de sucesivas experiencias y si el autor -el artista-genio- puede de una manera óptima desarrollarse a través de sus experiencias o por su capacidad intuitiva, la historia de su propia vida, de su evolución, será la que mejor ejemplifique la de su **sociedad** o su entorno.

Es preciso aclarar que esta confluencia sólo se teoriza en la ideología burguesa, partiendo de la separación privado/público. El concepto de Espiritu de Hegel -o la Razón de Kant- se elabora en dos líneas paralelas: la razón en el sujeto, -- que será la razón o el espíritu subjetivo, y la razón objetiva o pública. La razón constituye a los individuos en sujetos libres y autónomos y se hace presente en el individuo mediante



la evolución de su experiencia o su sensibilidad. El autor-genio del romanticismo es aquél que posee la capacidad de intuir y expresar el espíritu objetivo o público, en este caso concreto el espíritu nacional.

La idea de autor-genio está plenamente arraigada en al-Hakīm y en otros autores de su momento. De este modo se explican las afirmaciones que hace sobre la historia de su vida, - pues la considera un elemento válido para comprender la evolución de la literatura egipcia contemporánea.

La autobiografía en Tawfiq al-Hakīm, como vimos, se manifiesta en la forma ya mencionada de diario, pero también en la de memorias y epistolarios. En las dos últimas se concretan los niveles ideológicos antes señalados mas cada una de ellas ofrece sus propias características. Junto al diario, las memorias, y en menor medida los epistolarios, expresan la aceptación de la continuidad cronológica.

Los libros de memorias marcan el retorno a los estadios primitivos de la infancia desde el punto final para recuperar la línea exacta de la evolución. Suponen la confirmación de una plenitud alcanzada a través de una experiencia continua. Por consiguiente, son el lugar típico del concepto de evolución y manifestación de la razón en el individuo y la proyección del Espíritu desde los orígenes hasta el final: desde la vejez se retorna a la niñez.

El concepto hegeliano de memoria es clave y permitió el



auge del historicismo en el siglo XIX, el de la novela histórica y las biografías, pues vienen a ser eso: libros de memorias.

La obra Hayâtî de al-Ḥakīm es muy representativa en este sentido. Escrita en una edad avanzada, vuelve a su primera infancia para narrar la historia completa de su vida. ¿Y qué decir de Salāma Mūsà y su autobiografía Tarbiyya, donde especifica que la historia de su vida es la de su educación?

La noción de memoria también será determinante en la biografía que al-Ḥakīm dedica a Muhammad (298) y lo curioso es - que lleve a cabo la memoria del pasado en forma de biografía dialogada. Introduce la comunicación literaria, intentando == claramente transponer los niveles ideológicos del Egipto moderno al pasado.

Los epistolarios parten de la aceptación de la noción de evolución, pero sólo se asientan secundariamente en ella. Por lo general se trata de dos o más diarios mezclados -Zahrat al-'umr viene a ser el diario de la propia educación de al-Ḥakīm-, mas aquí el sujeto entra en contacto con otro. Este es el eje principal de los epistolarios: la noción de intercambio de experiencias entre individuos. El teatro será el que tipifique con más autoridad esta clave de la modernidad. La forma epistolar realiza básicamente la función de comunicación donde == los sujetos de la narración son previos y quedan, por así decirlo, fuera de ella. En las cartas nosotros vemos la comuni-



cación misma, la operación de intercambio, y los sujetos que escriben no entran aparentemente. Esta es la diferencia con el teatro: en la escena están presentes el personaje y la comunicación, mientras que el género epistolar finge abarcar só lo esta última.

Tawfīq al-Ḥakīm en Zahrāt al-ʿumr presenta una variante de esta forma, ya que, si bien el transfondo es ese intercambio con su amigo André, lo predominante es su propio diario a través de esas cartas. No ocurre lo mismo en Min wāqi' rasā'il wa-watā'iq, pues recoge el intercambio realmente, pero acompañándolo de su propia versión sobre el mismo. Todo ello nos confirma que la idea de autor-genio es predominante en al-Ḥakīm.

El diario, las memorias, las cartas y -ahora añadimos- el ensayo coinciden en un punto frente a la novela clásica. En ellas es el sujeto, que ha tenido ya sus experiencias, que ha evolucionado, quien habla. En la novela no será el sujeto el que habla en primera persona de sus experiencias pasadas, sino que es una forma en donde se narra el momento mismo en que el individuo -personaje, protagonista- tiene la experiencia.

Ensayo.- Como acabamos de señalar, el ensayo presenta a un sujeto que escribe sus experiencias anteriores en su contacto con el entorno y con las cosas. Asimismo mencionábamos que se trataba de un tipo de discurso literario muy próximo al teórico: político, científico o filosófico. Sin embargo, frente a este último, el ensayo ofrece impresiones y ocurrencias



del sujeto, por lo que se muestra más ligero y gratuito. La forma dialogada, presente en algunos ensayos de al-Ḥakīm, no disminuye esa faceta de autor que habla, que reflexiona y ofrece impresiones y ocurrencias. Los diálogos con interlocutores ficticios en este contexto pueden muy bien responder a ejercicios de erudición, del mismo modo que muchos ensayos en Europa adoptan esta forma y la de "charlas" y "paseos", imitando los diálogos platónicos.

El ensayo surge como portavoz de los valores morales de un sistema que lucha por imponerse. Durante los siglos XVII, XVIII y parte del XIX en Europa, consistirá en dar una ética, unas normas morales, a la nueva ideología frente al orden social anterior y su desarrollo fue parajo al del empirismo. Es la forma mediante la cual se valora y legitima la nueva configuración social y así, en Occidente, se rescató el mundo griego y romano como modelo en el que proyectarse, como paraíso laico esgrimido frente al celestial.

La función de portavoz de los valores morales de la modernidad ante el ordenamiento anterior, convierte al ensayo en un tipo de discurso utilizado muy pronto por los primeros ideólogos egipcios y generalmente con el apoyo y el reconocimiento oficial y público. De ahí las declaraciones de al-Ḥakīm sobre este género respetable y la fama que adquirirían los que se dedicaban a él.

Los ensayos de al-Ḥakīm inciden en dicho aspecto, por



ejemplo los que escribe sobre la excesiva participación de los elementos religiosos en la vida intelectual del país o sus -- reflexiones sobre la humanidad, la ciencia, el saber, el arte y la literatura. Asimismo el enfoque histórico que se observa en muchos de ellos en busca de un punto de referencia válido en el que proyectarse. Laroui llamará a esto "comparatismo -- histórico" y le servirá para explicar la identificación entre crisis de la sociedad y crisis de la "intelligentsia", pues - considera el ensayo como descripción de la crisis del mundo - árabe actual (299).

Sin duda, en Europa el ensayo también cumplió su función en lo que se conoce como "crisis de la burguesía" y es que, - cuando el nuevo sistema se consolidó en el poder, no se veía ya precisado a valorar su ética frente a la anterior; es en ese momento cuando tiene que reestructurarse a sí mismo ante la - nueva situación, superando sus propias contradicciones.

La aceleración con que se viven las cadencias de acceso a la modernidad en el mundo árabe explica que en los autores de ensayos confluyan las dos funciones. En al-Hakim observa-- mos la reafirmación y defensa del nuevo orden, junto a la denuncia de sus errores y contradicciones con el objetivo de su perarlos, pero sin cuestionar en ningún caso la validez en lo esencial de la modernidad, que deberá ser plenamente asumida. Pensemos en las críticas que lanza al sistema parlamentario o al régimen de Násir, sin oponerse al nivel de lo público, a - la política (300).



Cuento.- Si el ensayo concreta los valores morales, el cuento tipifica la noción de Razón

A pesar de la variedad con que se muestra, la forma cuento o relato se sitúa siempre en torno a la idea de razón.

En Occidente surgió, junto al ensayo, como una forma especial de narración en los siglos XVII y XVIII -el relato racionalista- y se prolongará hasta el XIX y el XX, adecuándose a las exigencias de dichos siglos.

Independientemente de que su extensión pueda ser más o menos larga, no es posible identificar el cuento con la novela (301). Aborde el tema que aborde, se estructura como un ejemplo o parábola del valor lógico de la razón. Es, por tanto, la forma adoptada para expresar la categoría número uno de la ideología burguesa: la razón. Es importante el hecho de que sea un ejemplo o parábola de la actuación de la razón o, como afirma Laroui, el resumen de una novela no escrita que el lector deberá restituir a través de imágenes instantáneas (302).

Según este mismo autor, el cuento es la forma literaria de la pequeña burguesía; es decir, que está conectada en su origen a dicha clase social (303). Aunque no negamos la incidencia de lo que podríamos denominar "temáticas pequeño-burguesas" en la posterior andadura de esta forma, creemos que responde a categorías del sistema burgués en general y no de una clase social en particular.

Ahora bien, la categoría de razón no es simple, sino que



presenta una serie de desdoblamientos: uno, que es su inverso y que englobará las nociones de sentimiento, fantasía e imaginación; otro, que es su opuesto, lo irracional. Esto no altera la estructura cuento, pues tan sólo se trata de utilizar la categoría de razón en sus distintos elementos.

De este modo, el cuento se adaptará a las nuevas circunstancias sociales. Si el ensayo, a partir de lo que se denomina "crisis" de la burguesía, cumple la función de reestructuración del sistema dominante, el cuento, desde el siglo XIX, no se reduce a desarrollar el mundo de la razón, sino que también abarca su reverso ideológico, es decir, la fantasía, la imaginación y el sentimiento. En el romanticismo se afirma que en la evolución del espíritu humano no cuenta sólo la razón, sino que la fantasía es, de igual manera, primordial. En última instancia, se trata de una reivindicación de las temáticas platónicas que hasta ese momento chocaban con el razonamiento lógico.

Hay autores que desarrollan el elemento racional en unos cuentos y el fantástico en otros, sin que exista una diferencia formal entre ellos. Recordemos a Edgar Allan Poe, que fue el primero en descubrir que estas nociones iban siempre indisolublemente unidas; a Franz Kafka o Jorge Luis Borges (304). El cuento filosófico y el fantástico son el anverso y el reverso de una misma moneda.

El mundo árabe asimiló la forma cuento en toda su pleni-



tud y con todas sus connotaciones y así Tawfīq al-Ḥakīm presenta en sus relatos la interacción de razón y su inverso, la fantasía. En Ari-nī Allāh (305) la variedad es asombrosa, desde El cartero e Y fue este mundo, hasta Yo soy la muerte; por citar sólo algunos de este volumen, lo mismo se muestran como expresión de la lógica racional que aparecen reflejando el universo de la imaginación, el sueño, la locura, etc.

Es la misma diversidad que encontramos entre ‘Adāla wa-fann y ‘Ahd al-Ṣaytān. Los relatos del primer volumen entrarían en lo que se conoce como cuento realista y los del segundo en el relato imaginario o fantástico.

La temática imaginativa y fantástica prevalece, sin duda, en al-Ḥakīm por una serie de condicionantes que analizaremos en el siguiente capítulo.

Teatro.- Junto a lo ya expuesto en la primera parte de este capítulo, deseamos ratificar aquí que el teatro es una forma surgida a partir de la división teórica entre público y privado. Desarrolla dos nociones básicas de la nueva configuración social: la de sujeto, como individuo que conoce y siente, y la de intercambio o relación de ese sujeto con los otros, que es su faceta social.

El teatro es la forma óptima de tipificar las relaciones sociales. En él se presentan los individuos en su actividad de relación con los demás mediante el diálogo. La acción dramática es diálogo y comunicación. Personaje y diálogo en el



teatro constituyen la réplica literaria de sujeto e intercambio en la relación social.

Si el teatro no ha existido en el mundo árabe anterior - al siglo XIX, la causa habrá que buscarla en la ausencia de operatividad teórica de esas nociones, que son imprescindibles para la configuración del teatro moderno y actual, y no tanto en otras causas, como la falta de conciencia dramática o la separación de la mujer de los escenarios (306).

La forma teatral responderá básicamente a estos ejes -- ideológicos, desde sus primeras manifestaciones hasta nuestros días. Así, la configuración de los caracteres del siglo XVIII, llamados personajes a partir del XIX, tipifica ese nivel, de la misma forma que los personajes del drama íntimo o del teatro del absurdo, tanto en el llamado teatro naturalista, como en el drama romántico.

Pero el teatro, además de representar las relaciones intersubjetivas de los personajes, produce la comunicación con el público al poner una obra en escena. Es ésta una característica fundamental del teatro, pero que, según hemos señalado, no depende exactamente del escritor del guión o texto. La mayor o menor preocupación del mismo por esa fase de elaboración de la obra teatral o los ataques de la crítica a un literato por desentenderse de la puesta en escena, estarán siempre en relación con el concepto de autor como fuente de sentido de la obra. La preocupación de al-Hakim por la puesta en escena en-



tra dentro de esa valoración de la función del autor, como ya indicamos anteriormente.

La producción dramática de al-Hakīm responde plenamente, en nuestra opinión, a la forma literaria teatral, tal como se entiende hoy, ya se centre el diálogo en el tema que se centre y se preocupe o no de la representación. Los personajes -aunque sean extraídos de la leyenda, como Šahrazād, Priskā, etc- son individuos que poseen su particular forma de pensar y reaccionar ante determinadas cuestiones y problemáticas actuales e intercambian dichas opiniones y experiencias mediante los diálogos.

Esto es aplicable también en su teatro del absurdo, donde, si en cierto modo y en obras muy concretas, refleja el aislamiento o falta de comunicación entre los personajes, son las relaciones sociales, tal y como se producen en ciertos momentos, lo que se pone de manifiesto.

El aspecto romántico y, en algunos casos, intimista que ofrece el drama de al-Hakīm, no disminuye el carácter de su teatro.

La crítica ha puesto en duda el valor teatral de ciertas obras del autor (307), atendiendo en exceso a la temática de las mismas y en menor medida a problemas estructurales que impiden la representación, mas olvidan que es posible llevar a escena textos originariamente narrativos.

Se establece una clasificación tajante de su producción



en teatro ideológico y realista (308) y en función de ella se le acusa de desconectarse de la realidad o se distribuye su actividad simbolista y social en rígidas etapas cronológicas (309), reduciendo mecánicamente la relación acontecimiento social o político y efecto en la producción literaria. Dicha relación causa-efecto no puede ser rígidamente aplicada a la actividad de Tawfīq al-Ḥakīm, aunque matice determinando aspectos de la misma. Al-Ḥakīm escribe obras ideológicas o simbolistas desde el principio de su quehacer hasta el final e igual ocurre con sociales o realistas.

Legitimación de las formas.- En nuestra opinión, existen dos ejes ideológicos fundamentales actuando en el pensamiento de al-Ḥakīm; dichos ejes no son exclusivos de él, pero sí determinan de manera especial su actividad. Uno será la concepción de literatura como arte y éste como la expresión genuina del carácter o del espíritu de un pueblo. El otro, la idea de literato, de sí mismo, como genio-creador o autor-profeta, en el cual se concreta ese espíritu. Trataremos estos puntos ahora por la incidencia que tienen en las formas literarias.

Así, vemos que una de sus mayores preocupaciones es la búsqueda literaria, el encontrar las formas capaces de permitir que el espíritu egipcio o árabe se manifieste en la literatura. Si a esto unimos otra idea decisiva en él y es que la misión primordial de la literatura ha de ser promover la reflexión y el pensamiento sobre las grandes incógnitas de la huma



nidad, aportar cultura y educar a la gente, entenderemos su interés en hacer que el teatro sea arte, sea literatura, y haga pensar al espectador o lector.

De este modo reacciona ante el teatro que, según él, sólo hace reír o llorar, dirigiéndose a las fibras sensibles del público exclusivamente. Este es el teatro que se representaba en Egipto a principios de siglo, lo que se puede considerar teatro popular. En dicho teatro aflora la denominada "conciencia melodramática"; es decir, la manera en que las clases dominadas viven y aceptan la ideología dominante. En este tipo de manifestaciones literarias populares -desde la novela rosa al melodrama- se despliegan los mismos valores ideológicos que en la literatura culta, pero en esquema y sin problematizar. Si bien este nivel literario es constatable en todos los países -la zarzuela es un buen ejemplo en España- Egipto y el resto de los países árabes eran más propicios a esta clase de manifestaciones por recibir una ideología importada inevitable y aceleradamente, al menos en mayor medida que en territorios que se quieren históricamente europeos.

Pues bien, al-Hakīm se opone a esta facilidad y con plena conciencia pretende un teatro culto y digno de ser considerado como literatura y arte.

Las nociones de espíritu del pueblo, que se manifiesta a través de la literatura, y de autor-creador capaz de captar ese espíritu, son las bases que desarrollaron el romanticismo



y el nacionalismo europeo con la activa participación de las orientaciones pequeño-burguesas.

En Egipto, el proceso nacionalista no es distinto al de otros territorios, presentando las inevitables bases ideológicas y el aporte de la pequeña burguesía; así lo ha señalado Abdallah Laroui entre otros numerosos investigadores.

Desde nuestro punto de vista, el discurso de Tawfiq al-Hakim es nacionalista también en el aspecto de las formas literarias. La prueba de lo que decimos estaría en la búsqueda de los orígenes que legitimen los géneros empleados.

El autor une a la concepción metafísica y romántica del espíritu del pueblo y del "yo" intuitivo, que es el artista, la noción del "cientismo" empirista de género literario como algo biológico y sujeto a las leyes naturales de la evolución. Todo ello le hace posible buscar, por un lado, la evolución de las formas y, por otro, el origen del espíritu nacional en el nivel literario. Desde lo que considera madurez o plenitud de esas formas retrocede hasta el nacimiento para ver su evolución. Desde ese mismo final regresa al origen, al momento en que ya existían en potencia, para legitimarlas y para hallar la especificidad nacional en su estado puro.

Este proceso es constante en la ideología burguesa desde sus inicios y lo único que varía es el modelo de referencia, en función de los intereses concretos y propios de cada momento. Actuó en el Renacimiento y tuvo su máximo desarrollo a raíz



del romanticismo, convirtiéndose en el argumento básico del historicismo.

La ideología burguesa se identifica a sí misma con el Es píritu o la Razón, que desde el origen evoluciona hasta triunfar plenamente. La noción hegeliana del devenir del Espiritu lleva implícita la idea de superación: cada época posee en sí misma los gérmenes de su propia superación en la posterior. Así, los gérmenes crecen, se desarrollan y se convierten en algo hecho en la época siguiente, de tal forma que en la últi ma quedan contenidas y superadas las anteriores. Por este motivo se puede buscar en etapas pasadas lo que existe en la época final, pues la fase inicial se considera el origen de la evolución del espíritu y su estado más puro.

La operatividad de semejante línea de pensamiento en el campo literario se ha prolongado durante mucho tiempo y en las más diversas áreas de difusión.

La legitimación del teatro a partir del modelo griego se atiene a este principio. La Grecia clásica supone el origen puro de la sociedad laica que se quiere imponer al orden religioso feudal.

En el mundo árabe y en al-Hakim hay también una etapa de vuelta al clasicismo griego, informada, sin duda, por este afán racionalista laico, frente al predominio del Islam en todos los aspectos sociales. Pero también les mueve el deseo de hacer a Egipto partícipe con Occidente de la herencia clásica,



valorando su vocación mediterránea y helénica.

Mas la reunificación nacional exige buscar una literatura que refleje el espíritu específico de la nación, el sustrato común a los habitantes de ese territorio, y se retrocede - al pasado donde ha de encontrarse en su estado original y más puro.

En Europa la expresión pura del espíritu de las distintas naciones se encuentra en las manifestaciones literarias medievales: canciones de gesta.

En Egipto, actuando el mismo proceso, tendrá unas características especiales: el origen se busca en el pasado faraónico o en la tradición árabe. Movidos por la misma preocupación, unos autores consideran la cultura árabo-islámica como su signo de identidad, mientras otros vuelven sus miradas al Egipto antiguo; pero en algunos son simultáneas ambas tendencias.

Por lo que respecta a al-Ḥakīm, su discurso es sumamente revelador a estos efectos. Como hemos visto, hace remontar la esencia del carácter egipcio al mundo faraónico. Para él, --- allí estaría el origen del espíritu egipcio, que evolucionará, pero siendo siempre el mismo (310).

La tradición árabe culta no atrae en exceso la atención del autor, si bien está presente en algunas de sus obras, como la utilización de una sura coránica como punto de partida de Ahl al-Kahf, el intentar reproducir el género maqāma en -- Aṣ'ab o la biografía de Muḥammad.



En lo tocante a las formas, la búsqueda del carácter propio se observa mucho más claramente en la valoración de Las mil y una noches y los relatos de caballería. Para él suponen lo mismo que las canciones de gesta en Europa: una forma mediante la cual se expresa el espíritu colectivo de un pueblo. Contrariamente a lo que sucede con su evidente oposición a manifestaciones literarias actuales de carácter popular -farsa y melodrama- siente una gran admiración por lo que juzga antiguas expresiones de lo egipcio. Este fenómeno se puede observar en muchos autores de diversas nacionalidades y es que el interés por la legitimación se produce en el nivel "culto" del discurso literario. De tal modo es así, que textos literarios, tradicionalmente despreciados en el mundo árabe, se han visto revalorizados. La idea nacional ha favorecido una actitud absolutamente nueva con respecto al pueblo y a sus producciones (311).

En opinión de Tawfiq al-Hakīm, la forma en que esos relatos se transmitían es una muestra del carácter específico egipcio y esto es lo más significativo desde el punto de vista de las formas. Los narradores populares, los parodiadores, las tertulias (312) serán formas de teatro en germen, en potencia (313), algo a lo que debe volver el teatro egipcio, ya maduro y en su plenitud, para reflejar el espíritu del pueblo que lo crea. Con este mismo objetivo se sirve de las canciones populares, de los juegos y de todo lo que se llama folklore.



Indudablemente, el efecto de distanciamiento buscado por al-Ḥakīm en su molde -el efecto "Verfremdung" o "V" de Brecht-, la intención de mover la actitud crítica del espectador y la introducción de elementos narrativos, responden menos a los intereses nacionalistas de al-Ḥakīm que a las nuevas tendencias del teatro internacional, cristalizadas tras una serie de opiniones y conceptualizaciones anteriores en el mismo sentido. Se trata, en última instancia, de aceptar, dentro del planteamiento del teatro como comunicación, el concepto de teatro como forma de conocimiento.

Dicha concepción del teatro, si bien fue teorizada por Brecht, posteriormente ha sido utilizada por muchos autores europeos. A nuestro juicio, Rolf Hochhuth es el que ha puesto en práctica magistralmente esta tendencia en el Vicario (representada por Piscator en Berlín, en 1963) y en Soldados.

Por ello no debemos confundir ese proceso ideológico, tan típicamente burgués, con la realidad de una sociedad o de un autor cualquiera; es decir, que el hecho de intentar legitimar o buscar la esencia de lo egipcio no hace que ese autor esté realmente inmerso en la tradición o que sea más egipcio o más original. Consiste sólo en utilizar la tradición popular, adaptándola a una situación nueva y, por tanto, con una función distinta de la que en su momento cumplía.

Jean Lecerf (314) llama la atención sobre este tema, al afirmar que las manifestaciones populares árabes sólo pueden



ser conservadas artificialmente en el mundo actual. Ciertamente no puede ocurrir de otra forma, pues para que no se mantuvieran de manera artificial, tendría que haber permanecido -- igual la formación social e ideológica que hizo posible su -- funcionamiento.

Abdallah Laroui es claro en este sentido cuando manifiesta que la cultura burguesa es la única que da valor y sentido al folklore y a lo popular. Textualmente declara: "Contrairement à ce que pensent des observateurs superficiels, le folklore récupéré ne représente pas la culture ancienne, authentique, opposée à la nouvelle culture factice, née de la pénétration occidentale; en réalité il fait partie, lui aussi, de cette nouvelle culture. Il ne renvoie pas à l'ancienne société mais à la nouvelle, car il dénote surtout une progression décisive de l'embourgeoisement" (315).

Resumiendo, creemos poder decir que las formas literarias en al-Ḥakīm no sólo concretan una serie de nociones y conceptos ideológicos nuevos y, podríamos decir, internacionales, sino que se encuentra motivado por una intención de indudable legitimación nacionalista. La variedad observada responde a una continua búsqueda literaria que se deriva de la valoración que al-Ḥakīm hace de la literatura y las deficiencias que estima existen en el mundo árabe al respecto, unido todo ello a su autoafirmación como autor-creador.



Notas

- (1) Laroui, L'idéologie, p. 195.
- (2) Mort-resurrection. Une lecture de Tawfiq al-Hakim (Túnez, 1978).
- (3) Fontaine, Mort, pp. 310-313.
- (4) Fontaine, Mort, p. 39.
- (5) 1ª ed. (El Cairo, 1964); 2ª ed. (El Cairo, 1967). Existe otra edificación publicada en Beirut en 1973 bajo el título Ma'a al-zaman.
- (6) al-Hakim, Rihlat al-rabi' wa-l-jarif, p.9.
- (7) Ibidem, p.7.
- (8) Por oposición a qissa sagira, calco del inglés "short story"; cfr. Charles Vial, EI<sup>2</sup>, V. s.v. Kissa, pp. 183-204 el apartado Le roman et la nouvelle dans la littérature arabe contemporaine, p. 184.
- (9) Véase, por ejemplo, la del término qissa, en Charles Pellat, EI<sup>2</sup>, V, s.v. Kissa, el apartado Semantique de "kissa" en árabe, pp. 183-184.
- (10) Fontaine, Mort, p. 11. Es muy usual que se publiquen las segundas edificaciones de sus obras bajo un título distinto.
- (11) al-Hakim afirma que es un diario en el que cada día presenta un relato o incidente al estilo de las narraciones de Las mil y una noches; cfr. Tawfiq al-Hakim, "Les lettres arabes à travers ce dernier quart de siècle" en ---



- L'islam et l'Occident (París, 1982), reedición facsímil - del nº de 1947 de Cahiers du Sud, p. 246; Emilio García - Gómez, "El diario de un fiscal rural y su lugar en la literatura árabe actual", RIEI, IV (1956), pp. 153-169.
- (12) La littérature romanesque, p. 49.
- (13) Sobre la pintura de costumbres en al-Ḥakīm, cfr. Alexandre Papadopoulos, "Trois grands écrivains", La Revue du Caire, XXXI (Febrero 1953), pp. 146-150.
- (14) Fontaine, Mort, pp. 12,90 y 92.
- (15) Laroui, L'idéologie, pp. 204 y ss.
- (16) Vial, EI<sup>2</sup>, V. s.v. Kissa, p. 184 y Tomiche, La littérature romanesque, p. 87.
- (17) Este obra fue el tema de nuestra memoria de licenciatura, presentada en la Universidad de Granada en 1975 con el título, "El pacto de Satanás "como aproximación a la vida y la obra de Tawfiq al-Ḥakīm -bajo la dirección del Dr. Cabanelas Rodríguez- y en la cual ofrecíamos su traducción completa.
- (18) Tawfiq al-Ḥakīm, Ahd al-Šaytān (El Cairo, 1938), pp. 102-119.
- (19) Ibidem, pp. 120-133.
- (20) Publicado en Uktūbir, nº 255 (febrero 1981), pp. 12-13.
- (21) al-Ḥakīm, Ahd al-Šaytān, pp. 38-51.
- (22) Ibidem, pp. 52-62.
- (23) Ibidem, pp. 74-84.



- (24) Ibídem, pp. 85-101; la traducción de este fragmento tuvo ocasión de publicarla en el artículo titulado "Una afinidad literaria: Tawfīq al-Ḥakīm y Pirandello". Miscelánea de Estudios Arabes y Hebraicos, XXVII-XXVIII,1 (1978-1979), pp. 165-178.
- (25) Así se observa en las reflexiones que hace sobre el crimen, la venganza o la guerra en Sultān al-zalām, o sobre la realidad y la imaginación en Laylat al-zifāf.
- (26) Relatos en 1ª persona, por ejemplo: Un amigo desconocido en Ari-nī Allāh, pp. 148-164, y En la taberna de la vida, Mis derechos sobre mí mismo y Desde la eternidad, los tres incluidos en ‘Ahd al-Šaytān, pp. 37-51, 63-73 y 151-158, respectivamente.
- (27) Recuérdese el nā’ib de los cuentos recopilados en ‘Adāla wa-fann y en Ari-nī Allāh; dicho nā’ib no es otro que el propio al-Ḥakīm exponiendo sus reflexiones y los recuerdos de su etapa de fiscal rural.
- (28) Laroui, L’idéologie, p. 204.
- (29) Esta última forma tienen los relatos titulados En el sueño y Desde la eternidad, ambos en ‘Ahd al-Šaytān.
- (30) Šahrazād aparece en el relato Ante la fuente de mármol, y Priskā en el titulado Con la princesa encolerizada, los dos en ‘Ahd al-Šaytān, pp. 85-101 y 74-84, respectivamente.
- (31) En la taberna de la vida, ‘Ahd al-Šaytān, pp. 52-62, apa-



- recen personificados el amor, la muerte, Satanás.
- (32) En los relatos de Sultān al-zalām aparecen personificados la enfermedad y la muerte.
- (33) Incluimos la traducción íntegra de esta obra en el Apéndice.
- (34) Se publicó en 1977 la 2ª ed. de esta obra bajo el título Watā'iq min kawālīs al-udabā'; en el Apéndice presentamos la traducción de la casi totalidad de la misma, confrontando las dos ediciones.
- (35) Tawfīq al-Ḥakīm, ʿAwdat al-wa'y (Beirut, 1974), ensayo sobre política, en el que actúa la memoria reciente -época de Naser- y que introduce al final documentos y cartas de Tawfīq al-Ḥakīm; véanse especialmente las pp. 93-120 de la 2ª ed. (El Cairo, diciembre de 1974).
- (36) al-Ḥakīm, Zahrat al-ʿumr, p.13.
- (37) Ibidem, p. 14.
- (38) al-Ḥakīm, Min wāqī' rasā'il wa-watā'iq, p.5, y Misr bayna ʿahdayn (El Cairo, 1983), p.18.
- (39) Tawfīq al-Ḥakīm, Hayātī (Beirut, 1974), p.5.
- (40) El Islam árabe y sus problemas, prólogo de P. Martínez Montávez, trad. de C. Ruiz Bravo (Barcelona, 1984), capítulo IV: Islam y crisis de cultura, p. 119.
- (41) Obra de la que incluimos en el Apéndice la traducción del capítulo dedicado a la mujer.
- (42) Umberto Rizzitano, "L'albero del potere. Commedia di sati



- ra política dell'egiziano Taufiq al-Ḥakīm", Oriente Moderno, XXIII (1943), pp. 439-447.
- (43) Anteriormente se había publicado otro volumen del mismo género titulado: Aḥādīṭ Taufīq al-Ḥakīm min sānat 1951-1971. (El Cairo, 1971).
- (44) La traducción de este prólogo está incluida en el Apéndice.
- (45) El Bayān que aparece como epílogo de esta obra de teatro es sumamente interesante y lo presentamos traducido en el Apéndice.
- (46) Taufiq al-Ḥakīm, Min al-bur' al-'āyī (2ª ed., El Cairo, 1981), p. 7.
- (47) El Islam árabe, p. 127.
- (48) An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt, Studies in Arabic Literature, Supplements to the Journal of Arabic Literature, X (Leiden, 1984), pp. 288-289.
- (49) Ibídem, p. 289.
- (50) Laura Veccia Vaglieri y Roberto Rubinacci, Al-qasr al-mas-hūr, en Omaggio deglo rabisti italiani a Taha Hussein in ocassioni del settantacinquesimo compleanno (Nápoles, 1964), pp. 93-113.
- (51) La 2ª ed. apareció en El Cairo en 1945.
- (52) Brugman, An Introduction, pp. 288-289; el autor las cita como obras distintas.
- (53) Umberto Rizzitano, "Guerra e dittatura in un libro di Taufiq



- al-Ḥakīm", *Oriente Moderno*, XXVI (1946), pp. 54-61.
- (54) Tawfiq al-Ḥakīm, al-Ḥamīr, ("Los asnos") (Beirut, 1975).
- (55) Estas cuatro obras son: al-Ḥimār yufakkir, escrita en 1969; al-Ḥimār yu'allif, escrita en 1970; Sūq al-ḥimār, en 1971; y Ḥaṣḥas al-ḥabbūb, en 1972; cfr. Adalgisa de Simone, --- "L'asino pensa", breve commedia satirica di Tawfiq al-Ḥakīm, en Rasā'il in memoria di Umberto Rizzitano (Palermo, 1983), pp. 215-246. En este artículo se ofrece la traducción de al-Ḥimār yufakkir.
- (56) Šahrayār aparece en Sultān al-zalām y en al-Ḥimār yufakkir, Šahrazād en al-Oasr al-mashūr.
- (57) Sabemos que la colaboración en la obra fue real también; cfr. al-Ḥakīm, Min wāqī' rasā'il, pp. 51-52, carta de Ṭāhā - Ḥusayn a al-Ḥakīm a propósito de dicha colaboración.
- (58) La traducción de Platero y yo de Juan Ramón Jiménez se -- había publicado en La Revue du Caire en 1961; cfr. Fontaine Mort, p. 14.
- (59) "Guerra e dittatura...", p. 54.
- (60) El Islam árabe, p. 123.
- (61) al-Ḥakīm, Taḥta Šams al-fikr, pp. 617-643.
- (62) Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (Madrid, - 1974), pp. 45-49.
- (63) Sólo a modo de ejemplo, citaremos en este sentido a Alexandre Papadopoulo, "La renaissance égyptienne", La Revue du



Caire, XXXI, nº 157 (febrero 1953), pp. 1-10, quien dice que el teatro ha sido totalmente desconocido en la literatura árabe anterior, p.7, y Jacob Landau, Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes, trad. F. Le Clearch (París, 1965), p.15.

- (64) Cfr. en el capítulo anterior, dedicado a la lengua, el -- apartado referido a la terminología de teatro.
- (65) Cfr. La introducción a la traducción de la obra de Tawfīq al-Ḥakīm, Sherezada. Poema dramático en siete cuadros (Madrid, 1977), pp. 12-13.
- (66) Landau, Etudes, p. 126, donde se pregunta si no será ésta la más larga obra de teatro de al-Ḥakīm e incluso de todas las piezas árabes.
- (67) al-Ḥakīm, ‘Ahd al-Ṣaytān, pp. 102-119.
- (68) Aisladamente, como al-Aydī l-nā‘ima en 1954, o en el volumen Masrahiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm (El Cairo, 1937), como al-Jurū‘ min al-ŷanna.
- (69) Incluimos en el Apéndice la traducción completa de estas dos últimas obras.
- (70) Estas tres últimas constan de un solo acto cuya traducción incluimos en el Apéndice.
- (71) Como ya señalamos, esta obra consta de dos partes: la 1ª de carácter poético, mientras la 2ª es una pieza dramática.
- (72) M. Aziz Lahbabi, Le personalisme musulman (París, 1967), p.9



- (73) Esto afirma, parafraseando a Tawfīq al-Ḥakīm, Gālī Šukrī, Mudakkirāt taqāfa taḥtadir (Beirut, 1970), p. 236, y a -- lo mismo hace referencia Martínez Montávez, Shehrezada, p. 21, nota 2, y p. 23, nota 2, con respecto a las declaraciones de Jaroslav Oliverius.
- (74) Landau, Etudes, p. 129; veáse también lo que afirma, al respecto, Martínez Montávez, Shehrezada, pp. 22 y 31.
- (75) Martínez Montávez, Shehrezada, p. 28.
- (76) Ibídem, p.32.
- (77) Personajes de su obra al-Aydī l-nā'ima.
- (78) Algunos de los personajes de al-Jurúy min al-ŷanna.
- (79) Decimos "sentido trágico" porque así creemos que se caracteriza este personaje. Tal calificativo no viene dado por el tema en que se debate la persona -teológico, metafísico o ético-, sino por la actitud de riesgo con que se enfrenta a cualquier situación o decisión. Sin duda, 'Inān es un personaje de este tipo.
- (80) Personaje de Nahwa hayā afdal.
- (81) Los empleados de la administración en su obra Li-kuil muŷ-tahid nasīb.
- (82) Tomiche, La littérature romanesque, p. 106.
- (83) Martínez Montávez, Shehrezada, p.34, donde habla de ese "retorno" y "rebelión" de los personajes, sobre todo de Šahrazād.
- (84) Simone, L'asino pensa, pp. 215-216; la autora ofrece la -



- traducción de al-Ḥimār yufakkir.
- (85) al-Ḥakīm, ‘Ahd al-Šaytān, pp. 74-84.
- (86) En esta obra Ṭāhā Ḥusayn y al-Ḥakīm le hacen un juicio a Šahrazād, aunque aparecen también otros personajes.
- (87) al-Ḥakīm, ‘Ahd al-Šaytān, pp. 85-101.
- (88) Diálogo de al-Ḥakīm y Šahrazād en Amāma ḥawḍ al-marmar.
- (89) Šahrazād escribe una carta a Ṭāhā Ḥusayn y así empieza -- la obra al-Qaṣr al-mašhūr, en la que se hace un juicio a al-Ḥakīm por su forma de inventar hechos y "falsificar -- personajes"; cfr. Veccia Vaglieri y Rubinacci, al-Qaṣr al-mašhūr, en Omaggio, p. 106.
- (90) Sobre esto versa mi artículo, "Una afinidad literaria: Tawfiq al-Ḥakīm y Pirandello", anteriormente citado.
- (91) Rodríguez, Las primeras literaturas burguesas, p.36.
- (92) Interlocutores de ‘Aduww Iblīs.
- (93) Martínez Montávez, Sheherezada, pp. 28 y 29.
- (94) Ibídem, p. 26.
- (95) Así opina Ṭāhā Ḥusayn, pero lo analizaremos más a fondo -- en el apartado que dedicaremos a otros autores contemporáneos de al-Ḥakīm.
- (96) Cuando se representó por vez primera su pieza Ahl al-Kahf, ni tan siquiera asistió a la representación; cfr. al-Ḥakīm, "Entonces ellas susurraban y abandonaban el lugar por mí", Uktūbir, nº 227 (1 de marzo 1981), pp. 12-13.
- (97) Véanse sus propias afirmaciones en Min wāqi‘ rasā’il, p. 38-39;



su artículo "Entonces ellas susurraban...", p.12, y 'Abd al-Rahmān Sidky, "Le théâtre arabe Introduction", La Revue du Caire, XXXI, n° 157 (febrero 1953), pp. 162-182; Sidky hace referencia a la 1ª representación de Ahl al-kaḥf el 3 de diciembre de 1935 por la Compañía Nacional de Teatro y a la ausencia de al-Ḥakīm, p. 171, y, por otro lado, analiza el teatro cantado y con acompañamiento musical que entonces se imponía, p. 164.

- (98) Léase al-Jurūf min al-ŷanna, prestando atención a este punto.
- (99) Walter Kaufman, Tragedia y filosofía (Barcelona, 1978), pp. 254 y ss., y Simone, L'asino pensa, p. 219.
- (100) al-Ḥakīm, al-Ḥamīr, p. 18.
- (101) Obras publicadas después: Bank al-qalaq (1967), Maŷlis al-ʿadl (1972), al-Dunyā riwāya hazliyya (1974), al-Ḥamīr (1975), que no presentan diferencia alguna con las anteriores.
- (102) al-ʿArīs, representada en 1924; Jātim Suiaymān, escrita en 1923 y representada en 1924; Aminūsā, escrita en 1922 y representada en 1924, todas ellas por la Compañía 'Ukāša, según se desprende de la obra de al-Ḥakīm, Min wāqī' rasā'il, pp. 38-39; sin embargo Fontaine, Mort, p. 32, afirma que la obra Aminūsā no fue representada nunca. A todas ellas hay que añadir ʿAlī Bābā, representada en 1926 por la misma compañía, y al-Mar'a alŷadīda, escrita en 1923, repre-



sentada en 1936, no publicada hasta 1952 y más tarde incluida en el volumen al-Masrah al-munawwa'.

- (103) Fontaine, Mort, p. 40.
- (104) Richard Long, Tawfiq al-Hakim, Playwright of Egypt (Londres, 1979), pp. 208-210.
- (105) Fontaine, Mort, p. 41.
- (106) Ibidem, p. 41-43.
- (107) al-Hakīm, Fann al-adab (El Cairo, 1956), p. 1.
- (108) al-Hakīm, Zahrat al-'umr, p. 93.
- (109) Ibidem, p. 34.
- (110) Ibidem, p. 139.
- (111) al-Hakīm, 'Ahd al-Šaytān, introducción, p. 7.
- (112) al-Hakīm, Tahta šams al-fikr, p. 223.
- (113) Muhammad Tawil, "Una fotografía de recuerdo ...mientras conversamos", Uktūbir, nº 159 (11/XI/1979), p. 28.
- (114) al-Hakīm, Min wāqī' rasā'il, p. 58.
- (115) Tawfiq al-Hakīm, Min al-burū' al-āyī (El Cairo, 1981), p. 7.
- (116) Ibidem, pp. 10-11.
- (117) Veccia Vaglieri y Rubinacci, al-Qasr al-mashūr, en Omaggio, p. 110.
- (118) Así lo afirma en su obra Min wāqī' rasā'il, p. 73, al hablar de la intromisión de al-Azhar.
- (119) al-Hakīm, Fann al-adab, pp. 142-147.



- (120) Tawfīq al-Ḥakīm, Bayna al-fikr wa-l-fann (El Cairo, 1976).
- (121) al-Ḥakīm, Qālabu-nā l-masrahī, pp. 10-11. Hay muchos críticos que coinciden con él en esta evolución biológica de los géneros; cfr. M.A.M. Ṭahā Badr, Tatawwur al-riwāya al-‘arabiyya fī Misr 1870-1938 (El Cairo, 1963).
- (122) Trataremos más a fondo esta cuestión cuando hablemos de su opinión sobre el teatro.
- (123) al-Ḥakīm, al-Masrah al-munawwa‘; p.6.
- (124) Ibīdem, pp. 7-8.
- (125) al-Ḥakīm, al-Ṣafqa, p.164.
- (126) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, p. 155.
- (127) al-Ḥakīm, Min wāqi‘ rasā’il, p.18.
- (128) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, p.33.
- (129) Ibīdem, p. 98-99.
- (130) Ibīdem, p.34.
- (131) al-Ḥakīm, Min wāqi‘ rasā’il, p.6.
- (132) Ibīdem, p. 106.
- (133) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, p. 83.
- (134) al-Ḥakīm, ‘Awdat al-wa‘y, pp. 3-4.
- (135) Tawfīq al-Ḥakīm, Ḥadīṭ ma‘a al-kawkab (Beirut, 1974)
- (136) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, p. 194.
- (137) Ibīdem, pp. 164 y 194.
- (138) Dichas afirmaciones tuvieron lugar en una conversación - que mantuve con Tawfīq al-Ḥakīm en el mes de junio de 1981 en Madrid, a donde el autor había acudido para asistir a



la Semana Internacional de Teatro, y fueren sus respuestas a nuestras preguntas: ¿por qué eligió ese tipo de interlocutores? ¿se trata de una imposibilidad de comunicación con el ser humano?.

- (139) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, pp. 95-106.
- (140) al-Ḥakīm, Min wāqī‘ rasā’il, pp. 9-10.
- (141) Ibīdem, pp. 11-14.
- (142) al-Ḥakīm, "Entonces ellas susurraban...", pp. 12-13.
- (143) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, pp. 21-22.
- (144) Ibīdem, p. 242.
- (145) Ibīdem, pp. 244-245.
- (146) al-Ḥakīm, "Entonces ellas susurraban...", p.12.
- (147) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, p. 194.
- (148) Ibīdem, p. 239. Sobre el carácter de las obras que se representaban habitualmente, farsas y melodramas, cfr. Jacob Landau, "The Arab Theatre", Middle Eastern Affairs (marzo 1951), pp. 77-86.
- (149) Ṭawīl, "Una fotografía de recuerdo...", p.28.
- (150) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, p. 239.
- (151) Tawfīq al-Ḥakīm, al-Malik Udīb (El Cairo, 1949).
- (152) al-Ḥakīm, "Entonces ellas susurraban...", p. 12.
- (153) Martínez Montávez, Sheherazada, pp. 22-23, y Julio Sam-só, "Teatro árabe actual", Revista de la Universidad Complutense, XXVII, 114 (octubre-diciembre, 1978), p. 298.
- (154) Ciertamente la afinidad de ambos autores es más profunda



y no se ciñe al problema de la representación. En nuestra opinión, reside fundamentalmente en que coinciden en la noción de autor - genio y en la forma en que configuran los rasgos de los personajes. Hablamos de afinidad o coincidencia, propiciada por una problemática afín o semejante, mas no de influencia.

- (155) Landau, Etudes, p. 104, hace una clasificación de las piezas de teatro "originales" en el mundo árabe, mezclando - la noción de género y la de contenido; así las clasifica en: farsa, pieza histórica, melodrama, drama, tragedia, - comedia, piezas políticas y simbólicas; dicha clasificación es aplicada a la producción de al-Ḥakīm, haciendo hincapié en sus obras simbolistas, pp. 124-129.
- (156) Ṭawīl, "Una fotografía de recuerdo...", p. 29.
- (157) Ibidem, p. 28.
- (158) Šukrī, Mudakkirāt, p. 236.
- (159) Ibidem, p. 233.
- (160) Ibidem, p. 234.
- (161) Cfr. nota 124 del presente capítulo.
- (162) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, p. 98.
- (163) Ibidem, p. 86.
- (164) Cfr. en al-Ḥakīm, Bayna al-Ḥikr wa-l-fann, los capítulos titulados: Fann al-masrah, al-Ḥiwār y al-Binā’, pp. 58-76.
- (165) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, pp. 200-201.
- (166) al-Ḥakīm, Min wāqī‘ rasā’il, pp. 44-48.



- (167) A la "vida de los personajes" dedica al-Ḥakīm un apartado de su volumen Bayna al-fikr wa-l-fann, pp. 159-166.
- (168) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, p.35.
- (169) al-Ḥakīm, Qālabu-nā l-masrahī, p.16.
- (170) al-Ḥakīm, Bayna al-fikr wa-l-fann, pp. 8-13.
- (171) Ṭawīl, "Una fotografía de recuerdo...", p.29.
- (172) Ibīdem, p.28.
- (173) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, p. 239, y Tahta al-misbāh al-ajdar (El Cairo, 1942), p. 179.
- (174) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, pp. 174-181 y 182-193.
- (175) Ibīdem, p. 236.
- (176) Ibīdem, pp. 237-239.
- (177) Fontaine, Mort, p. 37 y Abd el Monem Ismail, Drama and Society in Contemporary Egypt (El Cairo, 1967), pp. 48-58, el autor habla de los temas de la Grecia clásica en la obra Egipto rey de al-Ḥakīm. Pero en este sentido es fundamental el estudio de Ahmad ‘Utmān, al-Masādir al-klāsikiyya li-masrah Ṭawfiq al-Ḥakīm (El Cairo, 1978).
- (178) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, pp. 183-184. En esta valoración coincide M<sup>a</sup> Jesús Viguera, "Una pieza árabe del teatro de sombras: La farsa de los mendigos", Boletín de la Asociación Española de Orientalistas, XIII (1977), pp. 223-230.
- (179) al-Ḥakīm, Zahrat al-‘umr, p. 184.
- (180) Martínez Montávez, Shehrezada, pp. 25-26.
- (181) Ṭawfiq al-Ḥakīm, "Alf layla wa-lay latān", Ājir al-sā‘a,



- nº 18 (febrero 1948), p.5.
- (182) Tawfīq al-Ḥakīm, Šams al-nahār (El Cairo, 1965). Šams al-nahār es el nombre de un personaje femenino de Las mil y una noches.
- (183) 'Alī Pābā, publicada en 1925. La relación de al-Jurūy min al-ŷanna con Las mil y una noches viene por la protagonista, 'Inān, que recrea el ambiente de la corte de Harūn al-Rašīd.
- (184) Publicada por primera vez en 1937 en el volumen Masrahiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm y en 1956 en al-Masrah al-munawwaḥ; pp. 663-690.
- (185) Serafín Fanjul, Literatura popular árabe (Madrid, 1977), p. 67.
- (186) al-Ḥakīm, Qālabu-nā l-masrahī, p.9.
- (187) al-Ḥakīm, al-Safqa, p. 164.
- (188) Tawfīq al-Ḥakīm, Šams wa-qamar (Beirut, 1973).
- (189) Como se sabe, ésta es una colección de apólogos de origen sánscrito, pero fue redactada en árabe por Ibn al-Muqaffa' en el siglo VIII.
- (190) Ṭawīl, "Una fotografía de recuerdo...", p.29.
- (191) al-Ḥakīm, Zahrat al-'umr, pp. 160-161.
- (192) al-Ḥakīm, Min wāqī' rasā'il, p. 106.
- (193) Tawfīq al-Ḥakīm, al-Ta'ām li-kull fam (El Cairo, 1963), p. 176.
- (194) Ibídem, p. 177.



- (195) Samsó, "Teatro árabe...", p. 320, y Tomiche, La littérature romanesque, p. 92, nota 21, ambos traducen el término como "lo irracional" y se plantean si es irracional o no el teatro del absurdo de al-Ḥakīm. El mismo problema intenta resolver A. Wannūs, "Tawfiq al-Ḥakīm wa-l-masrah al-lā-ma'qūl", Al-Ma'rifa, nº 34, año 3 (1964), pp. 204-218.
- (196) Tomiche, La littérature romanesque, pp. 106-11.
- (197) al-Ḥakīm, al-Ta'ām li-kull fam, p. 171.
- (198) al-Ḥakīm, Bayna al-fikr wa-l-fann, pp. 103-117.
- (199) Cfr. Chakib el-Khouri, Le théâtre arabe de l'absurde == (París, 1978), pp. 54 y ss.; el autor afirma que la bora de al-Ḥakīm, Yā tāli' al-šayara!, representa la muerte y resurrección de Osiris en Abydos y que la canción popular en la que se basa al-Ḥakīm es un himno bucólico sobre el mito del dios árbol, que aparece en la leyenda de Osiris, y sobre el de la vaca, símbolo de la abundancia y la fertilidad, pp. 63-107.
- (200) al-Ḥakīm, "Entonces ellas susurraban..." p.12.
- (201) Ibídem, p.12.
- (202) **Publicada** por primera vez en 1929 con el título Ba'da al-mawt y en 1956 en al-Masrah al-munawwa', pp. 9-78.
- (203) al-Ḥakīm, "Entonces ellas susurraban...", p.12.
- (204) al-Ḥakīm, al-Safqa, p.163.
- (205) al-Ḥakīm, Qālabu-nā l-masrahī, pp. 15-16.



- (206) Ibíd., pp. 17-18. Sobre la dificultad de encontrar actores capaces no sólo para ese tipo de imitación, sino para llevar a cabo una representación natural y sin exageraciones, ya se pronunció al-Ḥakīm, al-Safqa, p. 164.
- (207) Las bases del "teatro épico" están recogidas en una serie de ensayos de Bertolt Brecht, Escritos sobre teatro, selección y traducción Jorge Hacher, 3 vols. (Buenos Aires, 1973-1976); cfr. especialmente en el volumen 1º, pp. 33-45 y -165-196; cfr. asimismo el nº 2 de la revista Cuadernos de teatro (noviembre de 1979), dedicado a Bertolt Brecht.
- (208) al-Ḥakīm, Qālabu-nā l-masrahī, p.16.
- (209) Ibíd., p.19.
- (210) Ibíd., p. 22.
- (211) Ibíd., pp. 19.20.
- (212) Ibíd., p. 10-11.
- (213) Ibíd., p. 10.
- (214) Ibíd. p.9.
- (215) Ibíd., p. 16.
- (216) En esta obra al-Ḥakīm alude a la impresión que le causó en su niñez oír los relatos y escuchar al poeta del rabel; cfr. al-Ḥakīm, Siḥn al-'umr (El Cairo, 1964), pp. 86-88. Acerca del modo de actuar del maddāh, el hakawātī y el šā'ir bi-rabāb, cfr. Giovanni Canova. "Osservazioni a margine della storia di Zīr Sālim". Quaderni di Studi Arabi, 3 (1985), pp. 115-136.



- (217) al-Ḥakīm, Qālabu-nā l-masrahī, pp. 16-17.
- (218) Hassan Riad, Egipto, fenómeno actual, trad. castellana A. Abad (Barcelona, 1965), pp. 238 y ss.
- (219) Pedro Martínez Montávez, Exploraciones en literatura neo-árabe (Madrid, 1977) pp. 145-165. Sobre los cambios operados por el acceso a la modernidad y la afirmación de la conciencia nacional; cfr. J. Berque, "Pour l'étude des sociétés orientales contemporaines", Correspondance de l'Orient, nº 5, pp. 85-102.
- (220) Martínez Montávez, Exploraciones, pp. 153 y ss.
- (221) Para esta etapa cfr. P. J. Vatikiotis, The History of Egypt pp. 247-270. En 1937 desaparecieron los tribunales mixtos -en los que trabajó al-Ḥakīm- un año después de la ratificación del tratado; cfr. Pierre Mirel, L'Égypte des ruptures, p. 79.
- (222) Vatikiotis, The History of Egypt, pp. 372 y ss.
- (223) Vial, EI<sup>2</sup>, v. s.v. Kissa, pp. 184-190. Para la influencia de la prensa en el desarrollo del ensayo; cfr. A. Z. Abushady, "Contemporary Egyptian Literature", Middle Eastern Affairs (marzo, 1951), pp. 93-95.
- (224) Promovido por la señora Hudā Ša'rawī.
- (225) Dato recogido de las noticias culturales de Oriente Moderno, XXIII (junio 1943), p. 267.
- (226) Landau, Etudes, pp. 65-68.
- (227) Ibidem, p. 58, y A.S. al-D. al-Haggagi, The Origins of



- Arabic Theater (El Cairo, 1981), pp. 83-96.
- (228) al-Haggagi, The Origins of Arabic theater, pp. 87-88; -- Sidky, "Le théâtre arabe. Introduction", La Revue du Caire, XXXI, nº 157 (febrero, 1953), pp. 179-181, y Nevil Barbour, "The Arabic theater in Egypt", Bulletin of the School of Oriental and African Studies, VIII (1935-1937), pp. 1011-1012.
- (229) Sidky, "Le théâtre arabe...", p. 179.
- (230) La pervivencia de la puesta en escena acompañada de música se produce por un intento de fundir la opereta bufa -  
-medio sainete, medio canción-, la cual era muy grata al público, con los moldes cultos; cfr. Berque, Los árabes, p. 295.
- (231) Ibidem, p. 296.
- (232) Cfr. noticias culturales de MIDEO, nº 3 (1956), pp. 439-440.
- (233) Ibidem, pp. 326-327.
- (234) Sobre este tema, cfr. Martínez Montávez, Exploraciones, pp. 154 y ss.; Ruiz Bravo, Controversia ideológica, pp. 59-98, y Anawati, Egypt, pp. 98-104.
- (235) Tawil, "Una fotografía de recuerdo...", p.28.
- (236) Tomiche, La littérature romanesque, pp. 38-39.
- (237) Suhayl ibn- Salim Hanna, "L'autobiographie chez Taha Hussein et Salama Musa", Ibla, nº 129. 1 (1972), p. 61.
- (238) Véase la crítica al realismo de la novela de Maḥfūz en - Laroui, L'idéologie, p. 201. Para una información más com



- pleta sobre la producción de Maḥfūz, cfr. Tomiche, La littérature romanesque, pp. 57-64 y 78-85.
- (239) E. Tijani, "Le conte pharaonique dans le roman historique de Nagīb Maḥfūz", Arabica, XXIX, 1 (febrero 1982), pp. 60-79. Sobre las novelas de contenido faraónico, cfr. Fontaine, Mort, pp. 284-285.
- (240) Pedro Martínez Montávez, Siete cuentistas egipcios contemporáneos (Madrid, 1964), p. 37.
- (241) Marcelino Villegas, "Dos opiniones, dos actitudes, dos experiencias del teatro", Almenara, nº 3 (1972), pp. 205 y 222.
- (242) Nada Tomiche clasifica su novela Miramār en el apartado de novelas simbolistas, cfr. Tomiche, La littérature romanesque, p. 83.
- (243) Villegas, "Dos opiniones...", p. 217.
- (244) Tomiche, La littérature romanesque, pp. 44-46.
- (245) Antonie Wessels, A Modern Biography of Muhammad. A Critical Study of Muhammad Husayn Haykal: Hayāt Muḥammad (Leiden, 1972), pp. 6-36.
- (246) A. G. Chejne, "Autobiography and Memoirs in Modern Arabic Historiography", Muslim World, LII (1962), pp. 31-38.
- (247) Anteriormente se había publicado en la revista al-Hilāl - de diciembre de 1926 a julio de 1927.
- (248) Publicada en El Cairo en 1948; cfr. Hanna, "L'autobiographie chez Ṭaha Ḥusan et Saiāma Mūsā", pp. 59-71.



- (249) Ahmed Farad el Ahwany, "Les penseurs contemporains en -- Egypte", La Revue du Caire, XXXI, nº 157 (febrero 1953), pp. 151-154, y Muhammad Fahmi, "Quelques penseurs et essayistes égyptiens", La Revue du Caire, XXXI, 157 (febrero 1953), pp. 155-160.
- (250) Por ejemplo, Muḥammad Mandūr, al-Fann al-Tamīlī, 1. al-Masrah (El Cairo, 1963); Aḥmad Ruṣḍī Ṣāliḥ, Funūn al-adab al-ṣā'bī (El Cairo, s.a.), y Muḥammad Ṣawkāt, al-Fann al-qisāsi (El Cairo, 1956).
- (251) Publicada en El Caiso, s.a.
- (252) Para esta obra de Muḥammad Taymūr; cfr. Muḥammad Mandūr, al-Masrah al-natrī (El Cairo, s.a.), pp. 18 y ss. Aḥmad - Amīn publicó este artículo en La Revue du Caire, XXXI, -- 157 (febrero 1953), pp. 22-25.
- (253) El Cairo, 1930 y 1932, respectivamente.
- (254) Ṭāhā Ḥusayn, "Destins de la Littérature arabe", Le Revue du Caire, XXXI, 157 (febrero 1953), pp. 11-21.
- (255) Maḥmūd Taymūr, "Taha Hussein"; y Papadopoulos, "Trois grands écrivains", ambos artículos en La Revue du Caire, XXXI, 157 (febrero 1953), pp. 127-133 y 146-150.
- (256) Samsó, "Teatro árabe...", p. 290.
- (257) al-Ḥakīm, Min wāqī' rasā'il, pp., 51-53 y 105-106.
- (258) Ṭāhā Ḥusayn, al-Ḥakīm y el teatro egipcio, en Ensayos de crítica literaria, pp. 107-123.
- (259) Ibídem, pp. 107-111 y 120-123.



- (260) Ibídem, p. 121.
- (261) Ibídem, pp. 121-122.
- (262) El que hace referencia a Ahl al-kahf hubo de ser redactado inmediatamente después de la 1ª edición en 1933, pues alude a la necesidad de una 2ª edición más cuidada, y el de Šahrazād en 1934 o antes de diciembre de 1935.
- (263) Ḥusayn, "Destins de la littérature arabe", p. 12, y Fay-sal Šukrī, "Ṭāhā Ḥusayn bayna al-muḥāfaẓa wa-l-taʿdīd", - al-Maʿrifa, nº 158 (abril, 1975), pp. 7-22.
- (264) Ṭāhā Ḥusayn, La literatura árabe y su posición entre las grandes literaturas, en Ensayos de crítica literaria, pp. 14-17.
- (265) Todos los datos que exponremos a continuación están tomados de Ṭāhā Ḥusayn, al-Ḥakīm y el teatro egipcio, del apartado titulado Al señor Tawfīq al-Ḥakīm, pp. 111-119, donde no especifica a qué obra de al-Ḥakīm se refiere; - hemos llegado a la conclusión de que se trata de Ṭāhā Šams al-fikr, -por los aspectos que aborda- cuya 1ª ed. tuvo lugar en 1938.
- (266) Ibídem, p. 113.
- (267) Ibídem, p. 115.
- (268) Afirmaciones realizadas por Ṭāhā Ḥusayn en el Congreso - de Escritores Arabes, celebrado en El Cairo en 1957; cfr. MIDEO, nº 4 (1957), pp. 330-331.
- (269) Acerca de los defensores del faraonismo, cfr. Fontaine, Mort, pp. 280-284, y en concreto sobre Haykal y su colaboración en



- al-Ŷarīda, cfr. Mercedes del Amo Hernández, "Aproximación a la novela egipcia de entreguerras", Miscelanea de Estudios Arabes y Hebraicos, XXXII-XXXIII, 1 (1983-1984), p. 12.
- (270) Fontaine, Mort, pp. 279-283.
- (271) Publicados en al-Ahrām del 21 de noviembre y 5 de diciembre de 1969, respectivamente.
- (272) Para los títulos de dichas obras y año de publicación, cfr. Fā'iq Muṣṭafā Aḥmad, Atar turāt al-ša'bī fī l-adab al-masrahī l-natrī fī Misr (Bagdad, 1980), pp. 473-474.
- (273) Tomiche, La littérature romanesque, pp. 35-36.
- (274) Para este punto, véase Aḥmad, Atar turāt al-ša'bī, pp. 95-137, y la relación de obras aparecidas en Egipto hasta 1957, Ibīdem, pp. 483-520.
- (275) E. Bencheneb, "Les mille et une nuits et les origins du théâtre arabe", Studia Islamica, XL (1974), pp. 133-134.
- (276) Samsó, "El teatro árabe...", p. 297.
- (277) R. Bencheneb, "Les mille et une nuits et le téâtre arabe au XX<sup>e</sup> siècle", Studia Islamica, XLV (1977), pp. 114-119.
- (278) Ibīdem, p. 102.
- (279) Ibīdem, pp. 129 y ss.
- (280) Tomiche, La littérature romanesque, pp. 114-115.
- (281) Escribió dos artículos, "Maqāl 'an riwāya 'Alī Bābā li-Tawfīq al-Ḥakīm" y "Maqāl 'an riwāya al-Mar'a al-Ŷadīda li-Tawfīq al-Ḥakīm", ambos en Maŷallat al-Masrah, n<sup>o</sup> 47 (1926) y n<sup>o</sup> 18 (noviembre 1926), respectivamente, citados por Aḥmad, Atar turāt al-ša'bī, p. 382.



- (282) Publicada en El Cairo en 1964.
- (283) Jacques Jomier, "Notes littéraires: Youssef Idriss, Nawal al-Sa'dawi et Gali Shukri", MIDEO, nº 8 (1964), p. 324.
- (284) Villegas, "Dos opiniones...", pp. 207-209 y 215.
- (285) Deseamos recordar también que la compañía palestina de teatro, Hakawāti, emplea en sus representaciones esta misma forma, si bien su actitud ante el hecho es bastante más crítica, pues exponen que se basan en las tradiciones estéticas árabes, pero que no las utilizan de manera directa en escena; cfr. Pedro Martínez Mántavez, Escritos sobre literatura palestina (Madrid, 1984), pp. 33-35. El autor-actor sirio 'Abd al-Razzāq al-Dahabī, en la década de los 70, ha reconstruido las formas de espectáculos tradicionales -la'ib y haka wātī- del teatro sirio en su obra Karākūz (1976); cfr. Rosella Dorigo Ceccato, "Un esperimento moderno nel teatro d'ombre: 'Abd al-Razzāq al-Dahabī il testo Himār wa Ġūra", Quaderni de Studi Arabi, 3 (1985), pp. 137-154.
- (286) Tomoche, La littérature romanesque, p. 115.
- (287) Ibidem, pp. 90-92 y 67-69, respectivamente.
- (288) El Khouri, Le théâtre arabe de l'absurde, el capítulo titulado, Le théâtre de l'absurde en Egypte, pp. 63-107.
- (289) Muhammad Arkoun, Le pensée arabe (París, 1975), pp. 88 y ss.
- (290) Hichen Djāit, L'Europe et l'Islam (París, 1975), pp. 137-138. En esto mismo insiste Jacques Berque en "Le réveil de l'Islam", Magazine Littéraire, nº 181 (febrero 1982), pp. 14-16.
- (291) J. Sourdél-Thomiche, EI<sup>2</sup>, II, s.v. Fann, pp. 794-796; Fran



- cesco Gabrieli, EI<sup>2</sup>, I, s.v. Adab, pp. 180-181, y, del mismo autor, Correlations entre la littérature et l'art dans la civilisation musulmane, en Classicisme et déclin culturel, pp. 53-70; Charles Pellat, Les étapes de la décadence culturelle dans les pays arabes d'Orient, en Classicisme et déclin culturel, pp. 81-91.
- (292) Šukrī, Mudakkirāt, p. 233.
- (293) Según Laroui, el tema por excelencia de la novela es develar una estructura social a través de una experiencia individual, afirmando que esto falla en el mundo árabe, -- L'écologie, p. 186.
- (294) Laroui, L'idéologie, p. 186, y Šukrī, Mudakkirāt, p. 234, entre otros.
- (295) Ali b. Jad, Form and technique in the Egyptian Novel, 1912-1971 (Londres, 1983), p. 54.
- (296) Buena prueba de ello es el estudio de Nicolas Saada, Realisme, idéalisme et symbolisme dans l'oeuvre de Tawfiq al-Hakim (Aix-en-Provence, 1971).
- (297) Laroui, L'idéologie, p. 201.
- (298) Sobre el reciente auge de las biografías; cfr. Wessels, -- A modern Biography, pp. 1-35.
- (299) Laroui, El Islam árabe, pp. 123-125.
- (300) Véase en Suhayr al-Qalamāwī, Ma'a al-kutub (El Cairo, s,a,) el capítulo titulado Ta'a mmulāt fī l-siyāsa li-l-ustād Tawfiq al-Hakīm, pp. 37-41, en el cual resume la denuncia que



al-Ḥakīm hace de los defectos de la democracia egipcia y -  
de su fe en el despertar egipcio y oriental.

- (301) Laroui, L'idéologie, p. 204.
- (302) Ibídem, p. 205.
- (303) Ibídem, pp. 204-207.
- (304) La coincidencia de Borges con al-Ḥakīm en sus relatos es importante, sobre todo en el continuo juego razón-fantasia o imaginación.
- (305) Véase la valoración que hace Suhayr al-Qalamāwī, Ma'a al-kutub, en el capítulo Ari-ni Allāh li-l-ustād Tawfiq al-Ḥakīm, pp. 44-49.
- (306) Esto afirma Landau, Etudes, p. 15.
- (307) Fu'ād Dawwāra, Fi waqf al-masrahī (El Cairo, 1965), pp. 267-268, donde habla del teatro intelectual y su incapacidad para la escena; Landau, Etudes, p. 206; Muḥammad Mandūr, Masrah Tawfiq al-Ḥakīm, 2ª ed. (El Cairo, s.a.), pp. 36-38, considera el teatro intelectual una producción para ser leída y el mayor defecto estriba, según él, en que los personajes no muestran una "vida palpitante", siendo solo "boquinas" por las que habla el autor; y Ṣālah 'Abd al-Ṣabūr le achaca deficiencias estructurales e ideológicas. Cfr. Martínez Montávez, Exploraciones, p. 206.
- (308) Mandūr, Masrah Tawfiq al-Ḥakīm, pp. 13-20, se refiere a los diferentes géneros del teatro de al-Ḥakīm y los clasifica en función de los temas: intelectual, social, ideológico; también realiza esta clasificación Landau, Etudes, pp. 206 y ss.,



entre otros muchos.

- (309) Este criterio evolutivo y conectado a las circunstancias - sociales se puede ver fácilmente en Mandūr, Masrah Tawfiq al-Hakim, pp. 13 y ss., y Abd el Monem Ismail, Drama and Society, pp. 55 y ss.
- (310) Umberto Rizzitano, "Spirito faraónico e ispirito arabo nel pensiero dello scrittore agiziano Tawfiq al-Hakim", Annali dell'Instituto Universitario Orientali di Napoli, III, --- (1949), pp. 487-497; Gālī Šukrī, Tawrat al-fikr. fī adabi-nā l-mu'āsir (El Cairo, 1965), p. 190, afirma que la vuelta - al faraonismo es una reacción romántica; Gustav von Grun- baum, Modern Islam, The Search for Cultural Identity (Ber- keley, 1962), donde habla de la búsqueda de la identidad - en el faraonismo.
- (311) Lecerf, La place de la "culture populaire", en Classicis- me et déclin culturel, pp. 365-359.
- (312) Sobre las manifestaciones populares, Las mil y una noches y las novelas de caballería, cfr. Lecerf, La place de la - "culture populaire", pp. 355-356; N. Boratov, "Les récits populaires turcs (hikaye) et les 'Mille et une nuits'"; -- Orient, nº 1 (1948), pp. 69-73; la introducción de Juan - Vernet a Las mil y una noches 4ª ed. (Barcelona, 1970), y los artículos de la EI<sup>2</sup>, citados anteriormente: Hikāya, Mad- dāh, Kāss, Mukallid, etc. Sobre la tradición de narrar de noche y la tertulia nocturna, cfr. Fanjul, Literatura árabe popular, p. 67.



- (313) El hikawāti y el muqallid son valorados también como formas dramáticas previas al teatro por Aḥmad Sulaymān, Dirāsāt fī l-masrah al-ʿarabī l-muʿāsir (Damasco, 1972), p. 15, y por Landau, Etudes, pp. 16-18.
- (314) Lacerf, La place de la "culture populaire", p. 359.
- (315) Laroui, L'idéologie, p. 175.



III.- TEMATICA DE LA PRODUCCION DE TAWFIQ AL-HAKIM



La producción de Tawfīq al-Ḥakīm presenta bajo el aspecto temático una variedad semejante a la observada en el ámbito de las formas literarias. En este sentido Ibrahim Mačkour lo compara a los "filósofos de las luces", junto a Ṭāhā Ḥusayn, al-ʿAqqād y al-Mazīnī (1).

Los temas que aborda van desde el pensamiento y la sociedad actuales hasta el Coran y Las mil y una noches, y están motivados por el vacío que hay que cubrir en este nivel, así como en el lingüístico y formal, según sus propias afirmaciones (2).

A pesar de lo que el autor declara, pensamos que los temas desarrollados responden en su totalidad a los planteamientos específicos de la configuración de la modernidad en Egipto, aunque recurra a personajes o problemáticas que, sólo -- aparentemente, pertenecen al pasado o a la tradición.

Pese a la diferenciación que habitualmente se establece entre una temática o contenido simbolista e intelectual y -- otra realista y social, la conexión entre ambas es clara, -- desde nuestro punto de vista, y viene dada por esa serie de nociones que apuntábamos al hablar de las formas literarias. Se establece un hilo conductor que unifica su producción en todos los niveles de lengua, formas y temas.

No pretendemos averiguar el sentido de un tema concreto planteado "a priori", aunque apreciemos la valía de algunos de estos trabajos (3). Más bien se tratará de un enfoque glo



bal. de la cuestión para encontrar esa lógica interna que determina la construcción total de su producción literaria, es decir, el descubrimiento de su sustrato ideológico.

Con tal fin, vamos a estructurar el presente capítulo - en los siguientes núcleos temáticos que, a nuestro juicio, - recogen ampliamente las connotaciones más significativas de la obra de al-Hakīm en este campo:

- 1 El literato y la creación artística
- 2 El saber y el conocimiento
- 3 La realidad y la fantasía.
- 4 La mujer.
- 5 El entorno social y político.
- 6 Búsqueda de identidad. Conciencia histórica.



## 1. - El literato y la creación artística.

Al-Ḥakīm dedica gran atención a la exposición de sus -- puntos de vista sobre ambos temas, sobre todo en sus ensayos, pero también los relatos y las piezas dramáticas se centran, en ocasiones, sobre esta problemática casi de forma exclusiva.

La importancia de dichas cuestiones estriba en presentar una reflexión sobre sí mismo como literato y acerca de la actividad a la que ha dedicado lo mejor de su larga existencia. Sólo esto sería suficiente para evidenciar la enorme repercusión que tendrán en el resto de los asuntos abordados por el autor y en la manera de hacerlo; sin embargo, la incidencia de esta temática es más profunda e informa prácticamente toda su actividad literaria.

En el capítulo anterior tuvimos ocasión de señalar ciertos aspectos relacionados con las formas literarias y ahora intentaremos desarrollar esta otra vertiente con mayor amplitud y profundidad.

El literato.- al-Ḥakīm concibe al literato como un artista-creador y genio. Yūrý Ṭarabíṣī considera esta idea como uno de los principios básicos de su producción y la plantea en los términos de una dualidad, de una lucha constante de al-Ḥakīm entre su ser hombre y su ser artista, lo cual cons-



tituiría su primera crisis de pensamiento (4).

Sin duda, esta idea es uno de esos principios dinamizadores de la obra de al-Ḥakīm; ahora bien, desde nuestro punto de vista, se trata de una noción ideológica fundamental y, como tal, irá acompañada de una serie de constantes inevitablemente unidas a ella, mas no es una crisis específica o particular de al-Ḥakīm, sino la dialéctica que entraña dicho planteamiento.

Recordemos que Tawfiq al-Ḥakīm pensaba que la literatura era arte y el arte la expresión o el reflejo del espíritu colectivo de un pueblo o de su carácter. El literato, por consiguiente, es un artista, pero entendiendo este término como equivalente a genio-creador o autor-profeta que goza de unos atributos especiales; es un ser distinto, por encima del resto de los mortales; es, en una palabra, aquél que puede develar la verdad oculta, el espíritu de su época, de su pueblo y de sí mismo.

En su obra Zahrat al-ʿumr afirma textualmente: "El artista es ese ser maravilloso que necesita extractar toda la naturaleza, con su materia y su espíritu, en su propia esencia débil y limitada...Es ese ser en cuyo interior viven el animal y el dios codo con codo" (5).

Más explícito aún se muestra en Se enemigo de la mujer, incluido en ʿAhd al-Šaytān, en donde Satán y al-Ḥakīm mantienen la conversación siguiente: "Porque tú, ¡artista! eres



un genio creador que fuiste creado para inventar y dar, no -  
para pedir y tomar...

- ¿Como la naturaleza?...

-¡ Sí!...Tú y la naturaleza sois iguales...como si viviérais  
ambos en dos ciudades sagradas...Sois como un misterio cuyo  
sentido es dar y no tomar...

-¡Ah!...Pero la naturaleza es fuerte y poderosa, en cuanto a  
mí, soy un pobre hombre...Ella no sufre...Yo en cambio sufro  
cuando veo la vida pasar bajo mis pies sin que se me conceda  
el pequeño gusto de alcanzar la felicidad de la que dispone  
el resto de los hombres...

-¿Los hombres?...¿Y quién te dijo que tú eres uno de ellos,  
¡oh artista!?...

Cuando se te ordenó que colocaras sobre tus hombros el manto  
de "genio creador", se te negaron al instante algunas de las  
prerrogativas que poseen los hombres" (6).

Como vemos, al-Hakim se considera un genio creador, dis  
tinto al resto de los hombres, con facultades que lo colocan  
por encima de lo tangible.

Esta noción es fundamental para la configuración de lo  
que se denomina el "yo lírico" en el romanticismo europeo, -  
solamente enunciado a partir de una serie de presupuestos de  
la ideología burguesa. ¿Pero qué significa esto del autor co  
mo genio?.

Anteriormente dijimos, que esta idea, partiendo de la -



teorización sobre el Espíritu elaborada por Hegel, tuvo su máximo auge en el romanticismo, al desarrollar el concepto de intuición. En dicho concepto confluirían los siguientes elementos: 1º) La división clásica, que estableció Kant, de que en el sujeto que conoce hay dos cosas: la razón y la sensibilidad o la mente y el corazón. La razón se proyecta en obras lógicas, la sensibilidad en obras sensibles. La sensibilidad sirve además para captar directamente la esencia de las cosas; si no llega a conocerlas, consigue, al menos, captarlas. A esto se le llama intuición. Se trata de una elaboración conceptual que arranca del punto central de la ideología post-cartesiana: el concepto de sujeto, aplicado al campo de la literatura. 2º) La categoría de sujeto lleva consigo otra paralela que es la de esencia, o Espíritu, que se desarrolla siendo siempre igual, encarnándose en distintas materias y distintas épocas. Pero lo importante es que ese Espíritu representará siempre la verdad. La esencia está objetivada en lo real, está alienada; es decir, la encarnación del Espíritu en la realidad le resta pureza, pues lo tangible -- oculta la esencia, la verdad. Así, cada individuo sólo puede recuperar una parte limitada de la verdad, de su propia esencia alienada. El artista, el autor genial, será aquél que, por su intuición, capta esa esencia y la expresa. Si la esencia de una época es el Espíritu que inunda por igual a las cosas y a los hombres, el artista auténtico intuirá dicha esencia



de las cosas y de él mismo.

En al-Hakīm este juego entre su realidad y la captación de la verdad alienada en esa apariencia tangible -entre su ser hombre y su ser artista, según Tarabīšī- es claro y constante.

El artista creador se equipara en su capacidad a Dios -como afirma al-Hakīm en algunas frases ya señaladas y en el poema con el que inicia su obra 'Ahd al-Šaytān- o a la naturaleza, por su poder creativo. Dios y naturaleza son aquí fuerzas creadoras.

La genialidad del artista es innata, es una cualidad -- que le viene dada: "El arte elige al artista" (7). La repercusión de esta creencia en su producción es indudable. ¿Qué otra cosa representa el personaje de su breve composición -- dramática Bayna al-hulm wa-l-wāqi' (8), o Pigmalión (9), sino al artista, al genio creador?

Si bien en estas obras los personajes tipifican expresamente esta idea, en el resto de ellas no deja de actuar dicha concepción de sí mismo, o de cualquier artista; así sucede en Anāma ḥawd al-marmar y en Ma'a al-amīra al-gadbā (10), en al-Qasr al-mashūr, al-Jurūy min al-ŷanna y en tantas otras.

Por otra parte, en los ensayos y obras de carácter autobiográfico abunda en esta idea: Zahrat al-'umr, 'Ahd al-Šaytān, Tahta al-misbāh al-ajdar (11), Min al-burŷ al-'āyī (12), Tahta šams al-fikr (13), etc. En todas se nos presenta como un



hombre superior, como el genio singular y libre, situado por encima de lo terrenal y lo tangible, del "polvo" y el "fango" (14), por medio de su capacidad intuitiva y de su arte. El arte será la misión sublime y única que ha de cumplir y a la vez su destino.

Ahora bien, como consecuencia de esta noción de carácter singular y superior del artista y su misión especial, se desemboca en otro tópico y es el del aislamiento y soledad del genio y el enfrentamiento con su entorno, con todo aquello - que le rodea.

En multitud de ocasiones hemos observado dicha convicción de al-Hakīm y algunos estudiosos (15) la han puesto de relieve. El mejor exponente de la misma se encuentra en Min al-burý al-áyi.

Sin embargo, antes de la publicación de su "torre de marfil", había planteado el tema a través de ciertas declaraciones.

En Zahrat al-'umr se ve como un ser distinto al resto de la gente hasta en las cosas más nimias: "Hay además otra cosa, a la que no has prestado atención, y es mi carácter que se inclina a no adoptar las actitudes que adopta la gente, - huyendo de caer en la vulgaridad, con una pasión frenética por la singularidad y por hacer lo insólito. Yo no me visto como se visten los otros, ni fumo, porque el fumar es una costumbre generalizada; quizás fumara, si la gente dejase de fumar... No regalo a mi amada bellas flores ni perfumes delicados, sino que le ofrezco un deseo en una jaula" (16).



Estas afirmaciones, que pueden parecer anecdóticas, tienen su razón última en lo que venimos diciendo: su singularidad, su misión de artista, le hacen ser distinto y estar aislado del resto de la gente.

Continúa al-Hakīm diciendo que la particularidad de su carácter y de su forma de actuar, propician su gusto por todas las manifestaciones artísticas modernistas, porque van contra la "lógica común" y los principios generales que la rigen, a la cual enfrenta su "lógica particular" (17), es decir, su genialidad.

Habla de su afición a la soledad: "He observado la tranquilidad de mi espíritu, la regularidad en mi respiración y mi comprensión, siempre que vuelvo al recinto de la soledad absoluta...Sólo bajo la égida de la soledad respiro profundamente, con placer y tranquilidad...¿Es una enfermedad?...¿Es un salvajismo?...¿Es un estado de crisis repentina?...No lo sé hasta ahora...El mero trato regular y la convivencia en sí misma -incluso con aquél cuya presencia me agrada- es algo -difícil para mí y, en mi opinión, un perjuicio" (18).

La explicación que ofrece al-Hakīm a esta inclinación queda resumida en unas palabras que le dirigió un quiromántico: "Tú eres espiritual...Tu carácter es espiritual"... "Ante ti está el sol...el sol no se ve en cualquier mano ni en cualquier horóscopo"... "A ti te gusta la soledad...eres el ejemplo de un hombre aislado" (19). Estas frases, en cuyo acierto



creyó al-Ḥakīm, son una buena prueba de cómo se concibe a sí mismo. Su particularidad consiste en esa espiritualidad, ese sol que rige su destino y que no es otra cosa que su capacidad para desvelar la verdad oculta, la luz o el sol. Su "carisma" le obliga a aislarse de la multitud de hombres y de objetos que le rodean.

Como decíamos, el espíritu se aliena en lo tangible. Así, pues, para llegar a desarrollar su genialidad, ha de colocarse por encima de la realidad, a fin de dominarla y captarla. Si el artista se deja engullir por el mundo de lo real, desaprovechará su capacidad intuitiva. Por eso, cuando las circunstancias le obligan a dedicarse a las leyes tribunales mixtos o como sustituto del fiscal aparece claramente trazado este enfrentamiento.

El autor expone en Zahrat al-'umr: "Dices que no tienes tiempo ahora para leer ni pensar porque la vida te arrastró en su torbellino...Esto es bueno...En cuanto a mí, aunque tu vieses tiempo, no encontraría el clima, el ambiente, el medio ni la ocasión...Todo lo que hoy me rodea, en orden a perspectivas, seres inanimados y personas, no suscita en mí nada que eleve el espíritu por encima de sí mismo...pues todo lo que me rodea hace descender el espíritu por debajo de sí mismo"... "Estoy con la fealdad humana material y moral, noche y día, cara a cara" (20). Y sigue diciendo: "La vida nos prohíbe toda clase de belleza intelectual para arrojarnos en medio de



estos cadáveres y despojos...Pero tú me pediste un día que -  
afrontara el mundo de la realidad...Aquí está lo que desea-  
bas...Aquí me tienes en el mundo de los cadáveres y las carro-  
ñas...Yo, el utópico, que no conocía del hombre sino lo que  
venía también en los libros filosóficos, me dedico ahora ca-  
da día a las prácticas de disección del cadáver humano" (21).

El contacto con lo real, con lo material, frente a lo -  
espiritual, le hace reflexionar así: "El estudio de la disec-  
ción consolidó mi fe en la espiritualidad y la materia juntas  
en la esencia del hombre, me hizo reflexionar otra vez y vol-  
ver a examinar de nuevo el problema de la literatura...Me --  
pregunto ¿cuál es el mensaje de la literatura para la gente?...  
¿Es el triunfo del espíritu o el triunfo de la materia?...--  
Los pensadores se acostumbraron a despreciar la materia para  
ensalzar el espíritu ...Sin embargo, ¿no tiene también la ma-  
teria su misticismo?" (22).

Viene a decir, en nuestra opinión, que si para algo sir-  
ve el contacto con la realidad, con lo material, es para po-  
der extractar a través de ella su misticismo, su espíritu o,  
como dirá más adelante, la belleza oculta que existe en ella,  
aspecto que trataremos al hablar de la inspiración.

Aparecerá siempre, por tanto, ese aislamiento mental --  
-a veces físico- del medio, como única vía para que exista -  
el artista, el genio que hay en él. Así interpretamos la si-  
guiente declaración: "¿Crees que la vida de trabajo y la rea



lidad pueden extirpar el amor a la belleza de nuestras almas?... Vivo a nivel de la superficie como vive la gente en este país. En cuanto al nivel interior, aún tengo mis dioses, mis creencias y mis ideales... Todos mis sufrimientos tienen su origen en esta contradicción entre mi vida aparente y mi vida interior" (23). La contradicción se origina, por consiguiente, a raíz de la autoafirmación como artista profeta que, inmerso en la realidad, ha de colocarse mental e interiormente frente a ella para así poder realizar su misión: reflejar sensiblemente la verdad. Su abandono del trabajo judicial viene, sin duda, motivado por el deseo de entregarse exclusivamente al arte, por el intento de adecuar su "vida superficial" a la "interior", librándose de las imposiciones del medio. De este modo evitará que "el hombre mate al artista". (24).

En la última carta de Zahrat al-'umr reprocha a su amigo André el haber interrumpido la comunicación que le permitía desplegar toda su vida interior: "¿Dónde estás ahora?...¿Me has dejado solo y estás volviendo a la sociedad?...¿Has hecho eso?...En cuanto a mí, resisto...resisto con toda mi fuerza y mi decisión"... "Así, pues, André, estoy como ves...Camino imperturbablemente hacia el círculo final en el que la sociedad desea que esté...¿Qué me queda del arte y del artista con su boina negra de amplio contorno?...¿Qué pena!...Murió ese artista y su espíritu se diluyó en un hombre de leyes... -- ¿Crees que el artista podrá resucitar de su muerte alguna vez?"...



"Temo que la sociedad me destruya...destruya al artista que hay en mí...quizás ya me haya destruido y destrozado...pero yo resisto" (25).

La sociedad, la vida, no podrán doblegar su prolongado esfuerzo en pro del arte. A pesar de su resistencia, duda de que el ambiente en el que vive no haya destruido ya su capacidad artística y pregunta a su amigo si cree que se precipita o si, por el contrario, habrá alcanzado la madurez artística. Finalmente, decide seguir el camino del arte -con sus exigencias- y despertar al artista.

Min al-burý al-'áyí es la obra que más significativamente muestra esta situación, presentando una reflexión sobre - la singularidad y libertad del artista frente a su entorno: "Soy libre; libre con una libertad que casi me hace salir del dominio de la especie humana. Estoy libre de las ataduras de la familia y sus responsabilidades, libre de las trabas del tiempo y del lugar. Soy libre para observar las cosas y mi - perspicacia no se atiene a ninguna ciencia ni a ninguna norma"... ..."Soy un artista que sale de su humanidad y experimenta sensaciones que no pueden experimentar los humanos" (26). "Yo soy un hombre que no fue creado para vivir por el amor y la vida" (27)... "La torre de marfil es el pequeño nido en el cual vive un ave solitaria que no desea posarse sobre ninguno de los cadáveres de la tierra. Pero ¡qué pena!, yo hubiese querido ser esa ave. Sin embargo, la época actual



no permite ni las torres ni los nidos...y el ruido de sus má-  
quinas y el eco de sus gritos estropea su alto reposo junto  
a los pensadores y las aves. No existe hoy escritor alguno -  
que no hunda su pluma en el barro" (28).

El sentido fundamental de su torre es aislarse de los -  
intereses de los partidos en la lucha política: "Creieron que  
era una indiferencia ante la sociedad y sus problemas y no -  
comprendieron que era sólo el alejamiento del tumulto y de -  
las discordias de los partidos que ennegrecían la sociedad de  
aquella época. Ciertamente la torre de marfil era el lugar -  
elevado desde el cual el pensamiento libre se sitúa por enci-  
ma de las realidades, aislado de su contexto y de los intere-  
ses personales" (29).

Pero su aislamiento mental, su "torre", le sirve para -  
elevarse en general por encima de todo lo tangible, de la --  
realidad; por encima del amor, de la familia, del tiempo y -  
del lugar. Cuando hablamos de elevarse, lo hacemos en el sen-  
tido en que él emplea esta frase, es decir, en el de conocer  
y captar la verdad alejándose de su apariencia.

A veces traspone su aislamiento a la niñez, corroborán-  
donos en la idea de que se considera un elegido por el arte,  
un ser superior desde el principio. Así, dice "Dejé la niñez,  
siendo un niño, y tuve, en ocasiones, los síntomas de los vie-  
jos. Abandoné la sumisión a las leyes del tiempo, viviendo -  
el presente en el futuro y el futuro en el presente. Por eso



se trastornó mi nexa con el tiempo y se disolvieron mis contactos con los hombres y con las cosas" (30).

En cualquier caso, el aislamiento siempre será espiritual o mental y, en la medida de lo posible, se reflejará en su vida cotidiana.

Sin duda, la noción de autor-genio conlleva todos estos elementos: ser superior, distinto del resto de los humanos, aislado -por tanto- y en continuo choque con lo real. Desde el romanticismo -cuando dicha noción alcanza su máxima efectividad- el escritor cultiva la marginación real como un bien propio, como un destino especial, un signo de su superioridad sobre el ámbito social. Esta marginación, esta lucha del yo, del individuo, contra el orden, contra la sociedad, será el tema romántico por excelencia. El genio quebrará las reglas y las normas, afirmando su potencia creadora y su originalidad expresiva, para atender sólo a los dictámenes de su necesidad interior. El arte será, para él, el medio de conocimiento que considera la apariencia como mera representación, como simple cobertura de la verdad esencial y transcendental.

Al-Hakim no sólo teoriza sobre el genio-creador, sino que muchos de sus personajes no son otra cosa que la plasmación literaria de la noción romántica del autor-profeta aislado y ello en obras que habitualmente se toman por no realistas, cuando reflejan la realidad de ese nivel ideológico tan típico del proceso de configuración nacional.



En su pieza al-Jurūy min al-ŷanna, Mujtār es el personaje que tipifica la idea de autor-genio que ha de aislarse de la realidad y de su entorno para poder crear y expresarse como artista.

Šahrayār coincide en algunas de sus facetas con Mujtār, ya que, para conocer la verdad, ha de aislarse de todo, hasta de Šahrazād. Sí, se aparta de la Šahrazād real para ver a la auténtica Šahrazād, y en este sentido afirma: "¡No! ¡No quiero verte así!"... "Ella (la naturaleza) también hace lo mismo: nos muestra su belleza, escondiéndonos en cambio su secreto" (31). Presenta una continua lucha entre Šahrayār-hombre, inmerso en la realidad y atraído por la belleza de Šahrazād, y el Šahrayār que desea descubrir la verdad, que rechaza el contacto con lo aparente por ser engañoso. En busca del saber, Šahrayār pretende hacer un constante viaje, superando las ataduras del lugar, del espacio, de la tierra. Šahrazād, en el último cuadro de la obra y tras conocer la muerte de Qamar, exclama: "Era un hombre"... "Pero tú, en cambio"... "Tú eres un ser suspendido entre el cielo y la tierra... Un ser roído por la inquietud... Y yo he tratado de volverte a la tierra, pero mi tentativa ha fracasado" (32).

El fragmento Amāma hawd al-marmar constituye una buena muestra de lo que decimos. Junto a su reafirmación como creador solitario, vemos que Šahrayār es presentado como el doble literario de la noción que al-Hakīm tiene de sí mismo. Šahra



zād dice al autor que habla como lo hace Šahrayār, sus palabras le recuerda: las de su esposo y por último: "Te he reconocido finalmente"... "Eres él o vives en él"... "¿Quién es él?", pregunta al-Ḥakīm, "Šahrayār" (33).

En Bayna al-hulm wa-l-wāqi' (34), el artista para crear su estatua deberá desconectarse también de lo que le rodea, de su esposa.

Como hemos podido observar, la idea de autor-genio lleva consigo la de "creador". La actividad del genio se considera "creación" y con esto pasamos al otro punto fundamental del núcleo temático.

La creación literaria.- El artista realiza una obra singular, crea belleza y arte.

El poema con el que Tawfiq al-Ḥakīm encabeza su obra -- ʿAhd al-Šaytān y que vuelve a utilizar para presentar Bayna al-fikr wa-l-fann puede sintetizar muy bien esta idea de -- creación literaria:

"¡Oh Satanás del arte!... ¡Ya todo te lo he ofrecido!...  
Cada una de las gotas de mi sangre es tuya...  
Si encuentro por un momento la felicidad, es por tu causa...  
Si duermo, ¡tú eres rey sobre el trono de mis sueños!...  
Y, si estoy despierto, tú sostienes las riendas de mis días...  
Tu imagen no se aparte de mí en ningún tiempo ni lugar...  
No me abandonas sino cuando me abate la enfermedad...



Y no queda en mi embotada cabeza y en mi enflaquecido -  
cuerpo nada que puedas tomar...

Y si, después de eso, abro un poco los ojos y acude a mí  
una cierta vigilia, es también por tí...

¡Oh Satanás del arte!...¡Ya lo has tomado todo de mí!...

Pero ¿que ma has regalado tú?!...

¡Te he regalado el placer de la "creación"!

¡Ese placer que sólo Dios conoce!".

En estas palabras compendia al-Ḥakīm su pensamiento so-  
bre la creación literaria y la inspiración. El autor, el genio,  
posee la capacidad de crear; crear una obra artística, algo  
bello.

En al-Qasr al-mashūr (35) declara que su único objetivo  
al escribir la obra Šahrazād era crear la belleza artística.

El artista no puede dejar de producir belleza y arte, es  
su obligación primordial. En Zahrat al-'umr reitera constan-  
temente la idea de la creación artística, por ejemplo, cuan-  
do dice: "¿Sabes que era eso que llenaba toda mi existencia?...  
Era mi fiebre por la creación artística...temía que te burla-  
ras de esto que es sagrado para mí"... "Tú no podías compren-  
der mi situación entonces...Tú eres un hombre realista...más  
de lo que convenía a un poeta". Porque el poeta, el artista  
tiene que conocer la belleza para poder crear: "Es preciso -  
que el literato y el artista sepa que uno de sus deberes es  
no ignorar jamás la existencia de la belleza sublime" (36).



La estética, la belleza, es arte y el arte el mejor reflejo de la sensibilidad de un pueblo, de su espíritu, de su verdad oculta. El literato, mediante su intuición, capta esa verdad y la expresa en su obra, en su creación artística.

Ahora bien, ¿cómo se despierta ese "raptus creativo", - la sensibilidad intuitiva?. Aquí entra en juego la idea de - inspiración. La genialidad de un literato estará dormida --- mientras no sienta ese impacto -la inspiración- que le des-== pierte y le haga actuar.

Para al-Hakīm, la inspiración es su Šaytān al-fann, como hemos podido comprobar en el poema mencionado antes. La inspiración -su Šaytān- se activará por el sueño, por la fantasía o por el contacto con las cosas o con el otro que no es él.

‘Ahd al-Šaytān contiene el fragmento Fi l-nawm (37) en el cual leemos: "Cuando cae la noche, duerme la gente y se so== siegan todas las criaturas, se pone él, con la ligereza del ave y la suavidad del céfiro, a componer sus asombrosas historias con unos dedos cuya contextura no conoce nadie...Ese es el sueño...un artista hábil que a veces produce milagros en las cabezas de los que duermen...A él, como a todos los - artistas profesionales, se le prescribe producir cada noche. No se libra del abandono ni puede producir en todo momento. No siempre provoca en todas las cabezas prodigios de construcción ordenada, de sucesos encadenados y de razonamiento cohe



rente. el también es víctima de la rutina que mata a los artistas. Cuando él crea, inspira"... "No olvido el coherente - sueño que tuve cierta noche, el cual, ocupando mi atención - por la mañana, me hizo coger la pluma y escribir estas líneas"(38).

La fantasía y la imaginación del autor es según él, su principal fuente de inspiración. Su fantasía crea a Šahrazād (39) y a Priskā (40). 'Inān es fruto de su fantasía (41). La fantasía, como motor de la inspiración, es ampliamente tratada por el autor en los capítulos Milād fikra ("El nacimiento de una idea") y Waḡh al-ḥaqīqa ("El rostro de la verdad"), ambos incluidos en Ari-nī Allāh (42).

Sin embargo, la inspiración a través del contacto con lo real, con las cosas o con los seres humanos es repetidamente nombrada por al-Ḥakīm.

Incluye en 'Ahd al-Šaytān un relato autobiográfico, titulado "Rādyūm" al-sa'āda ("El radium de la felicidad"), y en él expone de qué manera el contacto con la felicidad en pequeñas dosis hace posible la creación. En este caso concreto se refiere a su estancia en un ambiente agradable y a sus charlas con una bella mujer: "En aquél momento supe que la felicidad que necesitamos nosotros, los artistas, para realizar grandes obras es conveniente que exista en una cantidad determinada...Una cantidad pequeña y valiosa, como el "radium". Cuando nos sumergimos en la fuente de esta mágica materia, se transforma nuestra vida, en un agua pura que no tiene ac



tividad ni deja huella" (43).

En Zahrat al-'umr afirma: "La disección me fue útil en algo: salí de ella con una fe más intensa que antes en la == espiritualidad"... "Ciertamente el ojo se embriaga con una bella visión, la nariz se extasía con un perfumado aroma, la - boca disfruta con un sabor agradable y todos nuestros senti- dos, que nos unen al mundo de la materia, pueden a veces elevarnos a una felicidad semi-espiritual, como si estos senti- dos despertaran, estuviesen en guardia, se entrenasen y conocieran de qué forma extraer de la materia lo más bello que - hay en ella... Nuestros sentidos corporales son, en ocasiones, el puente mediante el cual alcanzamos el mundo del espíritu" (44).

Ese mundo del espíritu, de la verdad oculta, es el que refleja la literatura y el arte; prueba de ello es que al== Ḥakīm, acto y seguido, conecta dicha reflexión con la literatura árabe.

Hay que poner de manifiesto la inspiración mediante el contacto con otros individuos. Hablando de la mujer en Tahta šams al-fikr, dice: "Es preciso que la mujer sepa que el artista no es sino una guitarra y que solamente las delicadas puntas de sus dedos son las que pueden sacar de él las más - bellas melodías" (45). Es asombrosa la semejanza con el célebre poema de Bécquer sobre el arpa, tanto por la imagen em==pleada, como por la carga ideológica que está presente en am



bos: el genio dormido y olvidado que precisa del contacto con otro distinto de él para despertarse; un contacto tenue.

‘Inān, la protagonista de su obra al-Jurūy min al-ŷanna, refleja exactamente la noción de inspiración: es decir, el otro individuo que provoca y despierta la capacidad creadora de Mujtār, el literato-genio, aunque sea por el deseo que le hace sentir al separarse de él. Esta obra se publicó en principio con el título al-Mulhima, haciendo una clara referencia a dicha situación. Por tanto, este personaje, sacado de la literatura árabe -la poetisa de la época de Harūn al-Rašīd, ‘Inān al-Nāṭifiyya- y que pretende moverse y recrear ese ambiente de Las mil y una noches, no tiene nada que ver con la tradición; es un personaje típico del nuevo sustrato ideológico.

Dejando ya el problema de la inspiración, veíamos que otro factor de la actividad del artista era la creación de personajes, hecho éste que lo equipara, más que ningún otro, con Dios o con la naturaleza. Dios crea seres humanos, el artista-genio crea personajes. Sus ideas, sus pensamientos, son, en ciertas ocasiones, personajes.

Esa temática de la equiparación del artista con Dios se repite constantemente a lo largo de su producción. A los ejemplos ya señalados, añadiremos una declaración que ofrece en Min al-burŷ al-‘āyī: "Ciertamente la naturaleza es nuestro mejor maestro, de nosotros los literatos y los artistas. Ella



piensa también...salvo que no piensa con palabras...pues ignora las lenguas vivas...pero piensa "criaturas vivas"...El -- creador en el arte tiene asimismo ese poder mágico y ese soplo celestial con el que hace salir de su cabeza sus ideas, - las cuales se presentan vestidas con los atributos de la vida" (46).

Pensemos que al-Ḥakīm se compara a Dios, o a la naturaleza, en su actividad creadora de personajes, de criaturas, en multitud de obras; por ejemplo, en Amāna ḥawḍ al-marmar y Ma'a al-amīra al-gaḍbā, el creador habla de sus criaturas, Šahrazād y Priskā, respectivamente. En Huqūqī 'alā nafsī (47) habla de esa Šahrazād que él ha creado como algo vivo y verdadero para la gente. al-Qasr al-mashūr presenta el mismo -- punto de partida: él, creador de Šahrazād, su personaje, habla con ella, equiparándola a los seres vivos. Pígnalión y - el protagonista de Bayna al-hulm wa-l-wāqī' son sendos artistas que crean sus estatuas a las que consideran vivas; Pígnalión pedirá para su criatura la vida realmente.

¿A que responde esta noción de creación literaria y qué significa el deseo de crear vida, equiparándose con Dios o - la naturaleza?.

La noción de "creación literaria" es la imagen habitual y típica del romanticismo y, en cierto modo, se opone a la - de "producción literaria" del tecnicismo, si bien ambas parten de la idea de sujeto que crea o produce una obra. Si el



romanticismo habla de "raptus poético", el tecnicismo lo hace de "elaboración técnica". No es raro que ambas variantes de un mismo concepto confluyan y se interrelacionen en más de una ocasión. El pensamiento de al-Hakīm muestra un predominio de la noción de creación literaria, pero en el nivel de los géneros o las formas, es decir, del útil de expresión de dicha creación, concede a veces importancia a una cierta elaboración técnica.

El concepto de creación literaria arranca de otro más amplio, que es el de expresión. Se suele decir que un autor "se expresa" y con ello se alude a la relación que existe entre el sujeto y el objeto, entre el sujeto y su extensión. En otras palabras, para la ideología burguesa, el sujeto es origen y fuente de sentido. El autor, por tanto, será la fuente de sentido de la obra. La relación entre el sujeto y el sentido que produce es lo que se denomina expresión; pero bajo este término se esconde el de "causa y efecto", con lo cual se llega a afirmar que el sujeto es la causa del sentido. Así, pues, al partir de la noción de genio, con su intuición, la idea de "causa de la obra" se plantea como creación de una obra singular. Dicha obra será el reflejo del espíritu subjetivo del autor, es decir la creación del autor.

El espíritu del sujeto se va formando y educando a partir de experiencias, de aprendizaje, de contacto con lo otro. Esta es la inspiración, que llegó a convertirse en uno de los



temas básicos del romanticismo debido a la creencia en el desarrollo del "espíritu latente".

Sin duda alguna, la idea de creación literaria, propia del romanticismo, se produjo por la incidencia de otro factor decisivo, cual es la participación en el campo literario del bagaje científico.

El romanticismo, junto al primer nivel de desarrollo de la metafísica del yo único -que será el más aparente- tendrá un segundo nivel, el de un "cientismo" larvado y latente. De esta forma se puede entender la aparición en el discurso literario del problema de la creación de personajes o de la creación de vida. Solamente bajo el influjo del auge científico alcanzado hasta ese momento y su repercusión en el campo literario romántico -con la noción de autor-genio- podía originarse una temática semejante. El optimismo "cientista" romántico provocó el inicio de esta problemática cuyo eje está en la pregunta: ¿ puede el hombre crear vida?.

El caso más típico de ingerencia de este factor lo encontramos en el Frankenstein de Mary Shelley. El doctor crea, mediante su ciencia, un ser vivo en el laboratorio. Pero esta obra muestra los límites de dicha tendencia, porque ese ser vivo creado científicamente por el hombre será un monstruo.

La incidencia de lo científico en el campo literario va a ser clave, a partir de entonces, en la que se denomina "literatura fantástica", la cual ha ido mostrando paulatinamente la -



confianza en el éxito de la creación humana.

Ahora bien, íntimamente unida a este optimismo y de manera paralela, se desarrolla otra forma de entender la creación. Es la que, admitiendo la capacidad creadora del hombre, del sujeto, considera el arte como la única creación válida o como el mejor modo de conocimiento de la verdad. Aunque la ciencia haya demostrado la capacidad del hombre, la mejor manera de descubrir la verdad, la única creación auténtica del ser humano, es la que proviene del arte, de la sensibilidad.

Esta faceta, como decíamos, es la más típica del romanticismo, se basa en que el arte es el reflejo del espíritu, de la verdad oculta, y en que el artista-genio es un ser capaz de desvelar esa esencia o espíritu, y estará presente en autores como Pirandello, Bernard Shaw y Tawfiq al-Hakim. Para todos ellos, la creación artística no sólo es posible, sino que es la única creación verdadera. La ciencia, en su pretensión de crear vida real, fracasa.

El Pigmalión de Tawfiq al-Hakim y el de Bernard Shaw, a pesar del tono irónico de la pieza de este último, coinciden en lo fundamental. Al-Hakim nos presenta a un artista que realiza su creación -Galatea- de forma perfecta, plena de belleza, pero a la hora de convertirla en un ser realmente vivo, se destruye. El Pigmalión de Bernard Shaw muestra el mismo fracaso, si bien a otro nivel. El profesor consigue aparentemente crear o transformar a la joven inculta, pero en apariencia sólo. La ciencia no hará cambiar las contradicciones de ese ser, no po-



drá transformar su interior. Sin embargo, esta obra no es la única ni la que mejor ejemplifica la postura de Bernard Shaw al respecto, pues en El dilema del doctor nos muestra de una forma mucho más clara el fracaso de la medicina para dar la vida o la muerte, para crear o elegir el futuro. Por el contrario, el artista enfermo crea obras y criaturas inmortales que le perpetuarán.

No podemos, por consiguiente, estar totalmente de acuerdo con la valoración que hace Muḥammad Mandūr del Pigmalión de Tawfiq al-Ḥakīm y el de Bernard Shaw. Mandūr piensa que son distintos porque reflejan a sus respectivos autores: uno responde al propio al-Ḥakīm, aislado en su torre de marfil, y otro al carácter de Shaw, el autor socialista que hace frente a las luchas de la vida (40). Tal vez dicha afirmación provenga de una valoración del ambiente más "real" que sirve de marco a la obra de Shaw y de los ataques más directos que dirige a la élite social. Sin embargo, es indudable la afinidad de Bernard Shaw y al-Ḥakīm en la forma de concebir la función del arte y del artista, al igual que sucede con Pirandello.

Los tres se consideran creadores de personajes, de criaturas bellas y perfectas en las que no hay fracaso; criaturas, si no vivas, si verdaderas, más que las reales. Pirandello afirma en el prólogo de sus Seis personajes: "El misterio de la creación artística es el misterio mismo de la creación natural". Con ello llegamos al tema de la diferencia entre la rea-



lidad y la verdad, en última instancia, se trata de cómo conocer la verdad; cuestión a la que dedicaremos los dos apartados siguientes.

La existencia de un nivel ideológico semejante o común es el que puede explicar esa afinidad. La concepción romántica del arte y del artista, surgida en pleno dominio de la burguesía - que no lucha ya frente al orden anterior, sino que tiende a reestructurarse a sí misma- pervivirá hasta nuestros días, acentuándose en determinados momentos. Esta problemática responde a nociones nuevas y extrañas a aquéllas que regían en sistemas anteriores, tanto en Occidente, como, después en el mundo árabe (49).



## 2 .- El saber y el conocimiento.

El deseo de saber, de conocer, es una constante en el pensamiento de Tawfiq al-Ḥakīm. Será el punto del cual derive una serie de temas presentes en toda su producción literaria.

El fragmento que da título a su obra 'Ahd al-Ṣaytān es de un valor incalculable para comprender la importancia que el autor concede al conocimiento. En él recurre el tópico literario del pacto con las fuerzas ocultas, con Satanás, para conseguir la sabiduría. Su pacto con Satanás consiste en ofrecer la vida a cambio de la ciencia y del saber, distanciándose expresamente del Fausto de Goethe.

La primera parte de este relato, titulado El pacto de Satanás, es una exposición de lo que Fausto pidió a cambio de su alma, o su ciencia, según al-Ḥakīm; es decir, la juventud, de nuevo la vida (50). En la segunda muestra, en contrapartida, lo que él ofrece a Satanás. Frente a Fausto, él sacrifica y entrega su juventud y su vida a cambio de la capacidad de conocer o del amor por la ciencia.

Leyendo el libro de Fausto, piensa en su amor por la ciencia, en su deseo de conocer. De este modo, a la pregunta de Satanás: "¿Qué quieres de mí?", responde: "¡La ciencia!". Después continúa: "No quiero de ti lo imposible ni me propongo que me des la ciencia misma...tan sólo deseo que me concedas el amor por la ciencia...quiero que me otorgues ese espíritu que vive



por la ciencia...Deseo que me des lo que tomaste de Fausto" (51).

A cambio de la ciencia, al-Hakīm ofrece a Satanás su juventud, diciendo que lo único que puede compensarlo es la ciencia - porque "el amor a la ciencia es la juventud del espíritu...es la juventud eterna...es la grandeza humana" (52).

Desea la ciencia -entendida ésta como conocimiento y saber- o poseer el amor por la ciencia que, para él, es tan importante como el conocimiento mismo (53).

Compara la ciencia, el conocimiento, con la luz y afirma, refiriéndose a Fausto y a la debilidad de su saber, que las luces de gas han sido sustituidas por las eléctricas, más fuertes, y que ya nadie está dispuesto a dejarse arrebatar la luz (54). Aparece así una evidente referencia a los avances del pensamiento, a la fiabilidad de la capacidad humana para conocer.

Pues bien, a partir de esto nos explica cómo dedicó toda su juventud y toda su vida al saber con una gran curiosidad por todo tipo de materias. Estudió astronomía, ciencias humanas, - historia, arte, literatura y ciencias exactas.

Toda su vida se caracterizó por el amor a la "luz" (55) y cuando observa que la juventud ha pasado, que ha envejecido, - no por ello se arrepiente de su pacto (56).

Su obra Zahrat al-'umr, en su totalidad, es el diario de su búsqueda del conocimiento. La "flor de la vida", la juventud, es ofrecida en compensación por el logro de la luz, de su educación completa. En todas las cartas insiste en su concienzuda



y amplia preparación en astronomía, sicología, historia, arte, música, pintura, literatura, etc. Su interés se dirige a todas las ramas de las ciencias y de las artes.

En opinión de al-Hakīm, el adīb, "literato", debe poseer una cultura completa (57), ha de ser enciclopédico. La identificación del conocimiento con la luz y el ansia de abarcar todas las formas del saber son típicas de la Ilustración, como se sabe.

Šahrayār es una buena muestra de lo que decimos. Es un personaje movido por su deseo de conocer y descubrir la verdad en todas sus facetas. Otro tanto se puede afirmar de Edipo rey, - ya que en esta obra actúa fundamentalmente el deseo de saber, de conocer la verdad (58). Praksā plantea, frente a la fuerza de la acción de los que dominan el poder, la fuerza del pensamiento, de la razón lógica.

En su breve obra dramática Nahwa hayā afdal, escrita en 1955, vuelve a tratar el tema del conocimiento y la cultura. - La adquisición de un saber y una cultura suficiente es lo único que puede transformar a la gente. Las comodidades materiales y un nivel económico más alto no conseguirán mejorar a las personas ni a la sociedad; sólo se alcanzará este objetivo mediante la elevación del nivel cultural de la gente, despertando su capacidad intelectual o, con sus propias palabras, "la reforma de <sup>la</sup> gente incluye una reforma del espíritu de la gente" (59). En contra de la reforma superficial que lleva a cabo Satanás, el



reformador -al-muslih- tendrá por misión hacer cambiar el espíritu de los habitantes del pueblo a fin de que la reforma sea efectiva. Sin duda, "el reformador" representa al intelectual, al científico o al artista, cuya misión es hacer conocer a la gente, transformar su espíritu, desvelarles la verdad.

Jacques Bercue alude a esta preocupación de al-Hakīm por la mejora de la espiritualidad de la gente a través de la cultura y el conocimiento, frente a la opinión de otros autores, los cuales piensan que Oriente está más necesitado de una economía saneada y menos de espiritualidad (60).

El saber ha constituido, de una u otra forma, una obsesión en casi todas las sociedades; pero las características que presenta en al-Hakīm, coinciden con la conceptualización burguesa y occidental de dicho tema.

Si la Edad Media supuso una lucha por establecer el orden sagrado de la sociedad, la ideología burguesa, desde el principio, se opone a la anterior mediante su lucha por el saber. La categoría del saber parte de la noción de sujeto y el sujeto puede contratar y conocer. La creencia en el poder del individuo como sujeto de conocimiento aparecerá en todos los discursos de la nueva configuración social y a ello contribuirán los avances obtenidos en el campo científico. La teoría del conocimiento, que considera al hombre sujeto de dicho conocimiento, sólo se pudo plantear a partir de los presupuestos de la ideología burguesa, ya que en la Edad media el saber, o el conocer,



se reducía a una lectura de los signos puestos por Dios en las cosas; una lectura alegórica según el ordenamiento divino de la sociedad.

En el discurso literario aparece muy pronto la preocupación por el conocer, y así en las primeras literaturas burguesas, en su lucha contra la escolástica, encontramos ya claramente planteada la noción de sujeto que conoce.

Marlowe, en el siglo XVI, escribe su Fausto, ejemplificando dicha tendencia. Si bien se aprecia una adaptación a la nueva ideología de los postulados feudalizantes de la alquimia y de lo mágico a través del platonismo (61), lo importante en la obra de Marlowe es el deseo de conocer, lo que determina este texto es la actividad conocedora de Fausto.

El Fausto de Goethe sólo se mueve en el nivel del amor a la vida, es un deseo de entregarse al "espíritu vital" tan propio del prerromanticismo germánico.

Si en el Fausto alemán aparece el deseo platonizante de rejuvenecer, en el Fausto de Marlowe el elemento determinante no es la vida, sino la ciencia, el deseo de conocimiento.

En El pacto de Satanás de al-Hakīm lo esencial, como en Marlowe, es la ciencia, el saber, la capacidad de conocimiento del sujeto, pero obviamente desprovisto de toda la carga mágica y de reconversión de postulados feudales que está presente en Marlowe. Para al-Hakīm, Satanás no representa las fuerzas ocultas, sino su propia inspiración, su otro yo intuitivo como



ya señalara Ŷūrŷ Tarabīšī (62), y no podía ser de otra forma, si tenemos en cuenta su autoafirmación como autor- genio, concepto íntimamente ligado al proceso romántico-nacionalista.

Hasta ahora hemos hablado del deseo de saber y de conocer en general, pues para al-Ḥakīm es fundamental la búsqueda y el conocimiento de la verdad; pero ¿de qué forma se puede conocer? ¿cómo es, o debe ser, ese conocimiento?

Tawfiq al-Ḥakīm distingue el conocimiento a través de la razón -la ciencia- y el conocimiento a través de la sensibilidad.

En Zahrat al-'umr afirma: "El conocimiento humano no llega a nosotros sólo por la puerta del entendimiento...sino que llega a través de los poros de nuestra piel y de nuestro cuerpo, de nuestra mente, de nuestro espíritu y de nuestra conciencia clara y oculta...Mas, quien ansíe realmente el conocimiento perfecto y la verdad suprema, que le abra todas las puertas y ventanas" (63). Vemos que junto a la mente, al entendimiento, aparece otra forma de conocer más sensible y espiritual.

Al-Ḥakīm distingue entre los dos modos de conocimiento == cuando declara en Min al-burŷ al-'āŷī: "No es la ciencia lo == que me interesa, sino la 'mentalidad científica' en su forma de abordar y confrontar los datos. Es la filosofía de la ciencia lo que me interesa, no la ciencia misma". Y, hablando de sus lecturas en el ámbito científico, dice: "Después de estas lecturas es claro para mí, un literato, que existe otra criatura



llamada "hombre de ciencia" que observa las cosas que yo observo y reflexiona sobre lo que yo reflexiono, pero desde otro punto de vista y con otra mentalidad" (64).

Como ya señalábamos en el primer apartado del presente capítulo, se trata de la distinción, en la faceta interior del sujeto, entre la razón -que domina la realidad- y el sentimiento que capta el espíritu, la verdad oculta en esa realidad.

La forma idónea, en opinión de al-Ḥakīm, de conocer la verdad es a través de la sensibilidad, cuyo producto es el arte. Tawfiq al-Ḥakīm estima, como todos los románticos, que la sensibilidad es fuerza. En este sentido afirma: "Me imagino que soy esa persona a la que aludió Ibsen con su frase: "el hombre fuerte es el hombre único" (65). Más adelante aclara: "He creído largo tiempo que los hombres más fuertes son los de más fuertes sentimientos" (66). Pues bien, esa fuerza de la sensibilidad se refleja en la obra artística la cual transparenta el espíritu del escritor o del poeta (67).

No pueden ser puestos en duda los avances que el racionalismo europeo hizo en el mundo árabe contemporáneo (68). La aplicación de los métodos racionalistas es patente en el estudio de Ṭāhā Ḥusayn sobre la poesía preislámica; el al-Ḥakīm ensayista también discurrió por cauces parecidos. Pero, aunque al-Ḥakīm participe de esta corriente, reconociendo el valor de la lógica de la razón y del conocimiento científico, es claro -



que considera la sensibilidad del artista y del poeta como la mejor forma de captar la verdad.

La declaración que encontramos en una de las últimas cartas de Zahrat al-'umr es de sumo valor al respecto: "No toda poesía es un arte superior"... "La auténtica poesía es algo alejado de la simple consecución de los objetivos aparentes o de la verificación de los fines inmediatos"... "La poesía verdadera pretende un objetivo sublime: elevarse con las gentes a nubes inalcanzables y viajar con ellas hacia unos mundos invisibles... Les hace ver, a través de sus palabras sencillas y sus recursos patentes, unas cosas que no eran claras ni evidentes en el ámbito de sus pensamientos conscientes... en resumen, es ese hechizo que ensancha la personalidad de la gente y entonces ven más allá de lo que pueden ver sus ojos, oyen más de lo que pueden oír sus oídos y comprenden más profundo de lo que pueden comprender sus inteligencias... Esta es la poesía... y éste es el significado de la palabra poesía aplicado a todas las artes... No existe arte superior sin poesía; es decir, sin ese elemento mágico que hace que la gente comprenda la huella artística, cosa que no llegan a comprender con sus sentidos y sus dotes naturales" (69).

Nos interesa subrayar ante todo que, para nuestro autor, la poesía es la manifestación artística que mejor refleja la verdad, el espíritu sensible, siguiendo el tópico romántico; pero no se refiere específicamente a lo que se conoce como poesía, sino a todo tipo de arte en que se muestre la captación sensible de la verdad. Así concibe su actividad en el ám



bito del teatro, cuando afirma: "El teatro, para mí, es un medio de expresión mejor que la poesía porque puede crear personajes, mejor que la novela porque ésta no puede librarse del parloteo". De ahí que distinga entre poesía falsa -arte falso- y poesía auténtica -arte superior-, coincidiendo con las nociones empleadas por B. Croce en su Estética, donde expone que la obra de arte es aquella en la cual el espíritu poético existe, mientras que hay otras en las que no aparece. La obra literaria, para ser considerada arte, deberá mostrar la coincidencia entre la intuición del artista y su expresión. Esta fue la reacción ante la crítica literaria empirista que se basa en la noción de género y éste como estructura organizativa de la obra. Tawfīq al-Ḥakīm tomará de esta tendencia el concepto de evolución de los géneros -ya vimos este punto en lo relativo a las formas-, pero no concede a los mismos el carácter determinante que les otorga el empirismo.

Ciertamente Tawfīq al-Ḥakīm hace hincapié en la necesidad de que coincidan en la obra de arte la intuición sensible y la expresión o "el estilo". El contacto con la crítica hegeliana y romántica es evidente, pues el estilo, según dicha interpretación no es más que el aspecto exterior en que se manifiesta la sensibilidad del artista que capta la verdad.

Ese sería el significado de la siguiente frase del autor: "El estilo no es sino esa máquina industrial de la que nos servimos para llegar a la verdad. Pero qué clara sería la verdad



si se mostrase ella misma desde las profundidades del corazón sincero, con sencillas palabras"... "Esta época mecanizada se refugia a veces en el instrumento del estilo, siempre que le falta el espíritu de las verdades humanas, que son las que hace destacar la literatura antigua. El estilo es la apariencia engañosa en la que ocultan los escritores de hoy su completa ignorancia del espíritu... Cambian la técnica del decorado verbal y del reportaje rápido por las verdades que no pueden conocer"... "No crea un estilo verdadero sino el escritor que se mantiene fiel a sus sentimientos y a sus pensamientos" (70).

Por consiguiente, Tawfiq al-Hakim concede importancia a la verdad captada a través de la sensibilidad del literato, no a la forma en sí misma. El estilo y la forma serán los útiles necesarios que han de estar al servicio de lo que se dice, -- adecuándose a lo que el literato desea expresar. Esta adecuación es la que determina su interés por el dominio de una cierta elaboración técnica, como ya vimos anteriormente.

El espíritu y la verdad suprema se alcanzan, a su juicio, únicamente mediante el arte: "Si el agua se depura y se destila en el laboratorio químico, la verdad se depura y se destila en el laboratorio del autor"... "El arte es la destilación de la naturaleza y de la verdad a través del alambique del artista" (71). Dicha convicción le conduce a afirmar que Ulysses de Joyce no es una obra artística, sino que está dentro del campo de la ciencia, de la sicología, porque, como la ciencia, regis



tra los pensamientos que se originan en la mente humana, pero no intenta captar lo esencial del hombre o de su mente.

De este modo se entiende su dedicación al conocimiento, - al saber, pero al conocimiento que proviene de su sensibilidad, de su capacidad como genio-creador (72), al igual que la función didáctica predominante en sus obras. La finalidad de su producción literaria es dar a conocer la verdad, hacer reflexionar al lector o al público, con el deseo de educarlo, de elevar su nivel cultural y despertar su sensibilidad. Aquí es donde se muestra claramente el punto de contacto con "el reformador" de la sociedad, protagonista de su obra Nahwa hayā afdal.

En resumen, la cuestión se reduce a lo que sigue: tras la realidad y la apariencia se oculta la verdad, el espíritu, y - junto a la razón, el hombre, el sujeto, posee la sensibilidad, la imaginación y la fantasía; mas no podemos olvidar, como ya indicabamos, que la fantasía es tan sólo otro aspecto del concepto de razón, o , lo que es igual, su crítica a la razón parte de la aceptación de la misma.



### 3.- La realidad y la fantasía

Este núcleo temático se presenta íntimamente ligado al ánterior. Se centra en el choque entre la razón y la fantasía, - entre lo real y lo imaginado, en última instancia, entre la realidad y la verdad.

Esta problemática aparece con gran asiduidad en la producción de Tawfīq al-Ḥakīm y ha sido tratada por varios estudiosos de su obra desde diversos puntos de vista (73). En general se suele conectar con su carácter, con su personalidad y con el - placer que siente por la abstracción y el aislamiento. En otras ocasiones se ha puesto en relación con una etapa determinada - de su actividad, que respondería así a una tendencia dominante en ciertos momentos.

Es de subrayar el tratamiento que da al tema Ŷūrŷ Tarabīšī como "principio dinamizador" del teatro de al-Ḥakīm y aventura "lúdica", tal y como señala Martínez Montávez (74).

Por nuestra parte, intentaremos tan sólo exponer nuestro punto de vista sobre la cuestión, partiendo de las aportaciones antedichas, pero adelantamos desde ahora que no interpretamos este contenido como mero reflejo del carácter o interior del - autor y, por otro lado, que no creemos poder determinar una época concreta en la cual al-Ḥakīm desarrolle especialmente esta temática.

Varias veces hemos hecho referencia al sentido que adque-



ren los términos "verdad" (ḥaqīqa) y "realidad" (wāqi'), en el discurso de al-Ḥakīm; no obstante, insistiremos en un punto básico, y es que, para él, la verdad nunca se identifica con la realidad: la verdad está oculta, aparece alienada en las cosas; la realidad, la apariencia, es engañosa, encubre la verdad, el espíritu.

De una u otra forma, muchas obras presentan este carácter velado de la verdad y el engaño de la apariencia. Citaremos sólo algunas al respecto:

En al-Jurūy min al-ḡanna -obra escrita en 1928 y publicada por última vez en al-Masrah al-munawwa' todas las apariencias tienden a mostrar a 'Inān como una esposa frívola y caprichosa que no siente ningún afecto hacia Mujtār; sin embargo, -tras esa actitud, se esconde la verdadera 'Inān, una mujer que por amor a su esposo sacrifica su vida en común, su felicidad real, en favor del arte.

En Šahrazād aparecen continuas alusiones a la verdad que se oculta a la mente humana detrás de lo real. La naturaleza y el bello cuerpo de Šahrazād no son más que simples apariencias que Šahrayār rechaza para poder conocer la verdad. Para el esclavo, en cambio, no existirá más que el mundo de lo externo, el bello cuerpo de Šahrazād.

Al-Malik Udīb -publicada en 1949- es otra muestra de la falsedad de las apariencias externas, de la realidad, frente a una verdad que está siempre oculta.



Lā tabhatī 'an al-ḥaqīqa -escrita en 1947- se centra exclusivamente en esta dualidad y, de manera concreta, insiste en la imposibilidad de llegar a la verdad a través de los indicios aparentes. La apariencia engañosa se resumiría en el símil que pone al-Ḥakīm con "la piel de zorro" (75).

El protagonista de Yā tāli' al-šayāra -pieza bastante tardía pues se publicó en 1962- representa de nuevo esa búsqueda de la verdad oculta.

Junto a las obras dramáticas, los relatos y cuentos recogen igualmente dicho planteamiento. Ari-nī Allāh -recopilación de relatos publicada en 1953- contiene, entre otros, una breve narración titulada Waḥn al-ḥaqīqa (76), que trata especialmente esta temática. El volumen 'Ahd al-Šaytān constituye una de sus primeras incursiones narrativas en la materia.

Desde este punto de partida podremos abordar mejor el sentido que cobra la fantasía, la imaginación, en el discurso de al-Ḥakīm. Para ello es preciso volver sobre el problema del conocimiento y de la captación de la verdad. Ya señalamos en el apartado anterior, que para Tawfiq al-Ḥakīm, la razón era un medio defectuoso, si se pretendía descubrir la "verdad suprema".

Pues bien, en Šahrazād se observa la limitación del saber de Šahrayār porque se basa sólo en la razón, despreciando la sensibilidad. Así, Šahrazād le dice: "Bueno, y a pesar de todo, ¿qué has aprendido? ¿te ha enseñado algo la cabeza cortada de Zaheda?"..."La magia y la ciencia que tú dices, ¿te han escla-



recido acaso algunos de los secretos que ardes por conocer?"(77). Y más adelante Šahrayār confiesa: "No quiero sentir. Antes sentía, pero sin comprender. Y ahora comprendo, pero no siento, - como si fuera espíritu tan sólo". A lo que contesta Šahrazād: "¿Espíritu?...¡Qué lejos estás tú de ser espíritu!"..."Según se dice, el corazón de un hombre puede llegar hasta donde no llega con su razón" (78).

Intimamente unida a ello, estaría la escasa capacidad que al-Ḥakīm concede a los avances científicos y materiales a la hora de transformar al hombre y a la sociedad. Ya hablamos anteriormente de este aspecto en relación a Pigmalión y al "reformador" de Nahwa hayā afdal, mas está presente asimismo en Rihla ilā l-gad, donde los dos prisioneros, al volver de su viaje espacial que ha durado trescientos años, encuentran una sociedad con todos los avances científicos, pero más imperfecta que la que abandonaron, porque se ha extirpado la sensibilidad del hombre, cuya individualidad y capacidad imaginativa se niegan.

Es, por tanto, como decíamos, la sensibilidad la única vía para alcanzar lo oculto. La razón no va más allá de la realidad. En Yā tāli' al-šayara expone magistralmente cómo los sólidos principios del razonamiento deductivo no tienen sentido alguno y la realidad aparente se muestra más absurda que toda la fantasía. El pensamiento racionalista es imperfecto, mientras el imaginario es capaz de desvelar la verdad.

La sensibilidad, la imaginación, la fantasía, todos aquellos



atributos del hombre que no dependen de la razón, son lo mejor de la mente humana, porque solamente a través de ellos capta e intuye y se eleva por encima de la realidad.

Esto hará pensar a al-Hakīm que no es la razón lo que distingue al ser humano de los animales, sino su capacidad imaginativa. En 'Usfūr min al-Šarq expone: "La diferencia entre el hombre y los animales es 'la fantasía'. El día en que los animales puedan vivir fuera de la realidad y la materia, el día en que puedan pasarse la noche soñando, ese día será el final de su etapa animal"... "El sueño y la imaginación constituyen el mundo superior al que no entra animal alguno"... "El mundo de lo real no basta por sí solo para la vida del hombre" (79).

El artista, el literato genial, será el que posea una sensibilidad y una fantasía superiores a las del resto de los hombres. El pensamiento o lo imaginado a partir de los datos reales, de las apariencias, no conduce nunca a la verdad. En estos términos plantea el ansia de llegar a la verdad por parte de la protagonista de Lā tabhatī 'an al-ḥaqīqa; sin embargo, el artista, en tanto que genio, tendrá esa facultad sensible e imaginativa que le permitirá intuir la verdad.

El genio debe favorecer el desarrollo de su capacidad imaginativa. De ahí que al-Hakīm se empeñe en considerarse a sí mismo como una persona dominada por la fantasía, apartado de la realidad, como lo prueba la correspondencia que mantiene con su padre (80) y en otras muchas cartas de Zahrat al-'umr.



Si el mundo de lo real no es verdadero, sino que la verdad está oculta, la razón, al abordar lo tangible, será menos válida que el mundo de la fantasía, del sueño y de la imaginación, que pasa a suponer un universo más verdadero que el de las apariencias; lo imaginado y lo soñado responden a la verdad en mayor medida que lo real.

'Ahd al-Šaytān y Ari-nī Allāh, entre otras, son series de cuentos donde la fantasía del autor muestra toda su fuerza esclarecedora, inversa a la de la razón. El ya citado relato FI l-nawm de 'Ahd al-Šaytān y, en el mismo volumen, Min al-abadiyya (81), son buenos ejemplos de lo que decimos.

La obra Ahl al-kahf, junto a otras cuestiones que abordaremos en su momento, nos interesa ahora por el tratamiento específico que da al sueño en la caverna. El sueño, en este caso, constituye la pervivencia del espíritu latente y alienado; espíritu que despierta y resucita en determinados momentos. En cualquier caso, el sueño en la caverna es más apetecible que la realidad para los tres cristianos y la hija del rey, Priskā.

Desde nuestro punto de vista, la misma imagen de un sueño que dura trescientos años está contenida en Rihla ila l-gad bajo el símil del viaje en la cápsula espacial.

Un significado distinto adquiere el sueño en Nahr al-ŷunūn (82), pues, aparte de denunciar la opresión que ejerce la sociedad sobre el individuo, toma como punto de partida el sueño del rey acerca de la enajenación mental que provocan las aguas del



río. Frente a la verdad que el sueño contiene para el rey y su visir, el resto de la gente se muestra ante sus ojos como demente por haber bebido el agua del río.

También hemos señalado el sentido que el autor otorgaba al sueño como fuente de inspiración artística, en íntima relación con su propia capacidad creativa; sin embargo, es su obra Lu'bat al-mawt (83) la que muestra de forma más clara el poder de la fantasía. Un historiador enfermo y moribundo sólo vivirá en la mente de la persona que lo ama, permanecerá vivo en la imaginación de la joven enamorada. Mientras ella lo recuerde y lo imagine, no morirá verdaderamente. La temática es similar a la presentada por Bernard Shaw en El dilema del doctor: el artista enfermo, cuya muerte real no podrá evitar la medicina, se conservará vivo en el recuerdo de su esposa y también vivirá a través de sus propios personajes, de las criaturas de su imaginación.

Otra afinidad destacable es la que se puede observar con Peer Gynt de Ibsen, publicada en 1867. Peer Gynt es un joven aventurero que acaba cansado y envejecido en un manicomio, pero lo salva el amor de Solveig, pues en su corazón ha vivido Peer Gynt una existencia verdadera y todo lo demás carece de importancia, es mentira.

Una de las cuestiones fundamentales en el discurso de al-Hakim es la verdad reflejada a través del mundo de su propia fantasía creadora, la verdad de sus personajes, de los hijos -



de su imaginación.

Esta problemática entronca con la noción de creación literaria y con la de inadecuación entre la verdad y la realidad, de tal forma que es imposible entenderla si no es en función de las mismas.

Los personajes que crea al-Hakīm son, a su parecer, verdaderos, como los seres reales; tienen vida propia y se imponen a su fantasía, obligándole a imaginarlos; es decir, surgen espontáneamente en su mente. En Zahrat al-'umr afirma sobre el "raptus" de la creación de los personajes: "La idea se forma en mi espíritu, crece, se extiende y adopta una forma ordenada en mi cabeza, pero empleo días en diseñar los personajes en mi imaginación, en repetir las palabras que dicen y los diálogos que sostienen, sin que me reste más que tomar la pluma y poner por escrito toda esa vida que se desborda". Y añade: "Me obligué a mí mismo a escribir esta obra sin reunir en mi cabeza -- ninguno de sus detalles ni elaborar en mi mente sus pormenores ni sus divisiones. Fue asombroso que los personajes se formaran y se colorearan como si forjaran su propia existencia y la pieza llevó a sus personajes y a mí hacia donde yo no sabía, hasta que los personajes me informaron del final obligatorio al que era necesario llegar" (84).

De un modo semejante reflexiona Pirandello sobre sus personajes. En el prólogo a Seis personajes en busca de autor escribe: "¿Qué autor podrá decir jamás cómo y por qué un personaje



le nació en la fantasía?"...Sin haberlos buscado, me los encontré delante de mí vivos y tangibles...Esperaban que los hiciera entrar en el mundo del arte" (85).

Los personajes de al-Ḥakīm cobran vida, hablan con él, se independizan del autor, por así decirlo, y se rebelan contra el mismo, al igual que los de Pirandello.

La opinión del autor sobre sus criaturas y la relación que establece con ellas en el universo de su fantasía queda reflejada de la manera más completa en las siguientes composiciones: Ma'a al-amīra al-gadbā, Amāma hawd al-marmar y Huqūqī 'alā naf-sī -los tres fragmentos publicados en 'Ahd al-Šaytān- y en al-Qasr al-mashūr, aunque personajes como Šahrayār y Šahrazād aparezcan frecuentemente hablando con el autor en otras muchas obras. A partir de ellas veremos los aspectos más importantes de la cuestión.

En primer lugar hemos de decir que Tawfiq al-Ḥakīm considera a las criaturas de su fantasía tan verdaderas como él mismo. El, con su realidad física no es más verdadero que sus personajes. En 'Ahd al-Šaytān leemos la siguiente afirmación de Šahrazād, dirigida al propio al-Ḥakīm: "No existe sino una sola verdad"... "Todos nosotros no somos ninguna realidad"... "y tú con nosotros"... "No hay diferencia alguna entre tú y nosotros" (86).

Pirandello desarrolla ampliamente esta idea en Seis personajes. El padre explica al director de teatro que ellos, los -



personajes, son criaturas vivas, más reales y más verdaderas - que los seres humanos (87). Recordemos, a modo de inciso, que al-Ḥakīm admite abiertamente su afinidad con los planteamientos de Pirandello (88).

El admirable escritor argentino Jorge Luis Borges, en su relato Las ruinas circulares (89), viene a exponer algo semejante. El cuento narra la confusión de un hombre que, con su sueño, crea a otro, pero al final llega a la conclusión de que a él, a su vez, lo están soñando en algún lugar; es decir, este individuo, sabiéndose autor de su sueño, no se considera más real que la criatura soñada por él.

Al-Ḥakīm da un paso más: sus personajes no sólo son tan verdaderos como él, sino que pueden serlo en mayor medida. Šahrazād mantiene con al-Ḥakīm la conversación siguiente:

Šahrazād: "Así, pues elévate...Ya que no eres sino uno de los fantasmas..."

al-Ḥakīm: ¿Un fantasma, de quién?...

Šahrazād: ¡El fantasma de Sahrayar!"...

al-Ḥakīm: "¿Acaso soy yo un fantasma en tu opinión?...Esa es la mayor burla...En mi soledad carcomió la duda mi espíritu, desciendo entre vosotros para buscar la certeza y comprendo que soy un fantasma, no una realidad, que soy un ingeniero de vuestro poder creador, ya que vosotros estais ante la eternidad" (90).

Surge así la idea de la eternidad del autor a través de -



sus criaturas, como señalábamos con respecto a El dilema del doctor de Bernard Shaw.

El mundo de su fantasía creadora es tan verdadero que perdurará más que él y el autor seguirá viviendo en función de su creación, de sus personajes. Vemos esto claramente cuando Šahrazād dice: "Ante la eternidad él (Šahrayār) es la realidad -- que perdurará, él es tu creador y tu perpetuidad, y tú no eres sino un espectro que lo seguirá humildemente al transcurrir los días...si se recuerda tu nombre, sólo se recordará detrás del suyo. Tú piensas ahora que nos haces y nos creas ante este -- tiempo determinado, pero en verdad, tan sólo nosotros te hacemos y te creamos a ti en el mañana, ante la eternidad" (91).

El relato Huqūqī ʿalà nafsī aborda esto mismo. Un joven, -- ante la ironía del maestro -Tawfīq al-Ḥakīm- insiste en que -- Priskā es verdadera y eterna, independientemente de lo que el autor le había dicho: "Discúlpame, ¡maestro!...No creeré nunca que Priskā esté muerta ahora, digas lo que digas y hagas lo que hagas...oigo sus palabras, vivo con ella y estoy a punto -- de verla ahora...sus discusiones, las facciones de su rostro, su figura esbelta y su delgada cintura, todo esto vive en mi -- cabeza y en mi corazón...todo esto está representado en mi ima-- ginación de una forma que no borrarán las palabras que dices -- hoy" (92).

La independencia y consiguiente rebeldía de los personajes se añaden y derivan de dicho planteamiento. Como Pirandello, -- Tawfīq al-Ḥakīm presenta a sus personajes rebelándose contra --



la suerte que les ha deparado el autor en sus respectivos dramas. En al-Qasr al-mashūr observamos a una Šahrazād que acusa a al-Ḥakīm por no haberla mostrado en su obra como era verdaderamente y es condenada por defender una libertad absoluta y rebelde. Šahrayār se queja de haber sido calumniado por su -- creador (93).

Priskā, en Ma'ā al-amīra al-gadbā, pide a al-Ḥakīm que altere el destino de Mišliniyya y, ante la negativa de éste, le dice: "Te odio desde lo más profundo de mi corazón"... "Te desprecio como desprecio a Galyās" (94).

Ahora bien, la rebeldía de los personajes es comparada en todo momento con la del hombre ante Dios; es decir, a través de ella al-Ḥakīm vuelve a reafirmarse como genio-creador. En Ma'ā al-amīra al-gadbā expone: "El destino de Priskā soy yo... y no me enorgullezco por ello. Yo soy el que tiene en su mano su felicidad o su desgracia, las cuales escribo con el fluir de mi pluma" (95). Más adelante especifica que no puede atender todos los deseos de sus personajes, de la misma forma que Dios no siempre escucha la voz humana (96). Asimismo, ante la rebeldía de Šahrazād, le replica diciendo que las criaturas no deben rebelarse contra su creador y que él la creó como le dictó su inspiración, su arte (97). Tanto en su charla con Priskā, como en la que mantiene con Šahrazād, aparece al-Ḥakīm descendiendo de un mundo superior, del cielo, hacia el mundo de sus criaturas, con lo cual el símil cobra mayor fuerza.



La validez del universo de su fantasía está estrechamente relacionada, por consiguiente, con su autoafirmación como genio, distinto del resto de los mortales y aislado de su entorno. En este sentido declara: "Mi mundo desbordante de perlas, de adornos y de coronas, está siempre a mi servicio...Este es todo el consuelo para aquellos creadores que, como yo, se ven cubiertos por las nubes de su fría soledad". Y También: "Acertaste, sin duda alguna, ¡Šahrazād!...si no viviera el creador con sus --criaturas, lo mataría la frialdad de la soledad" (98).

El autor se refugia en su fantasía, huyendo de la realidad, porque, como antes mencionamos, esa fantasía es más verdadera que la apariencia. Todo ello incidirá decisivamente en la posición que adoptará al-Ĥakīm ante la mujer y el amor y en el tratamiento literario que les depara, asunto sobre el cual versará el apartado siguiente; pero previamente deseamos aclarar -- ciertos aspectos de esta temática y de su aparición en el discurso de Tawfīq al-Ĥakīm.

La idea de fantasía, tal y como la encontramos en al-Ĥakīm, es típica de la ideología burguesa y más concretamente de la formulación que adquiere a partir del romanticismo.

Es cierto que el sueño y la fantasía aparecen ya en las primeras manifestaciones de la literatura burguesa. Calderón y su "dialéctica del sueño" (99) junto a Cervantes en el Quijote (100) son buenas muestras de la utilización de dichos elementos. Pero en estos primeros siglos de configuración del nuevo siste



ma, la incidencia de semejante temática viene dada por la forma en que la incipiente burguesía lucha frente al orden feudal anterior. Opuestos a la utilización de Aristóteles por parte de la escolástica, los animistas acuden a Platón, son los llamados neoplatónicos. Este incipiente pensamiento burgués, el animismo, se desarrolla adaptando los presupuestos feudales a las nuevas categorías ideológicas, como el de "alma" a la de "sujeto". De aquí surgen las nociones del "yo poético" y de la verdad oculta en la materia; es decir la belleza interior, "la idea".

Sin embargo, la ideología burguesa, en su sentido estricto, partirá de otra tendencia simultánea, la mecanicista o, más -- propiamente, la racionalista, la cual, desde Descartes al empirismo inglés, producirá la noción de sujeto, de individuo que conoce la realidad mediante la razón. La corriente racionalista se impone y precisa de un punto de referencia más "racional" -- que Platón, de ahí la revitalización de Aristóteles, como exponente de la casilla racionalista, frente a la utilización que de él había hecho la escolástica.

Lo cierto es que el animismo neoplatónico desaparece como tema específico de la ideología burguesa casi totalmente en el siglo XVII, con algunas excepciones, por ejemplo, España, por diversas circunstancias que no vienen al caso.

Lo que nos interesa es destacar cómo resurgirá esta temática a finales del siglo XIX con el romanticismo y el proceso nacionalista, porque así aparecerá en el discurso de al-Hakim.



En esos momentos, cuando el nuevo sistema se ha impuesto al -- anterior, se produce una reestructuración del mismo. La ideología burguesa, que se designaba a sí misma como "racionalismo" o culminación de la razón, tiene que salvar el escándalo teórico que había supuesto la casilla irracional del platonismo re-nacentista, como primer paso en la lucha de esa burguesía por imponerse.

La reivindicación de Platón a partir de la época romántica permite afirmar que en la evolución del espíritu humano no sólo existe la razón, sino también lo irracional, no sólo lo -real, sino también la fantasía.

Junto a la necesidad de justificación de la propia ideología, la reutilización de esta temática se presenta como una facata inherente a los presupuestos nacionalistas y románticos: noción hegeliana de espíritu alienado en las cosas y autor-profeta que capta la verdad oculta. En última instancia, se deja ver la aportación de la pequeña burguesía y de qué forma esa -pequeña burguesía asume la ideología dominante y se asimila a ella, revitalizando y adaptando postulados anteriores.

El romanticismo, en su vertiente idealista y metafísica, establece la división entre la razón y la fantasía, partiendo de la noción de lo "real". Lo real es lo dado; es decir, el -- espíritu alienado en la apariencia y, por tanto, la verdad no purificada. Junto a lo real, a lo que es o existe, hay otro -- término paralelo que es el "deber ser", lo que no existe, pero



podría existir, el "ideal" en términos románticos. Dicho ideal es el espíritu o la verdad sin encarnarse en la realidad. De aquí derivará la valoración de la fantasía y la inventiva del autor como reflejo de la verdad en su estado puro, sin haber sido mediatazada por la apariencia. Lo real se identificará con la razón y el deber ser con la sensibilidad, la imaginación y la fantasía. Indudablemente la fantasía se concibe a partir de la noción de sujeto y de la categoría de razón.

Estas nociones, al igual que la de autor-genio, se mantendrán de forma evidente a lo largo del siglo XX en autores como Ibsen, Pirandello, Bernard Shaw, Valle Inclán, Unamuno (101), etc; pero también actúan en Kafka, Laurence Dürrel o Jorge Luis Borges, por citar algunos. En definitiva, lo que hacen estos autores es poner en el mismo plano la categoría básica de la ideología burguesa -la razón- y sus inversos: el sentimiento, la fantasía y la imaginación.

En el desarrollo posterior de esta temática desempeñará un papel decisivo la desmitificación de la razón, que surge a partir del concepto freudiano de "inconsciente". Dicho concepto científico pasará al discurso literario a través de la psicología, propiciando la identificación de ese inconsciente con el lado oculto -al margen de la razón- del yo psicológico, es decir, del sujeto.

Resulta evidente que en Egipto, y en al-Hakim en concreto, la aparición de la temática de la fantasía, la sensibilidad y



la imaginación, medios válidos para captar la verdad y más verdaderos que la realidad, se produce indisolublemente unida a la implantación de las nociones básicas que configuran el proceso nacionalista y coincidiendo con la ausencia de una auténtica revolución burguesa. En el nivel literario, este planteamiento es simultáneo y paralelo al de otros postulados románticos y nacionalistas de los cuales podríamos decir que se deriva. A esto hay que añadir el profundo conocimiento que tiene al-Hakim del pensamiento y las manifestaciones científicas, artísticas y literarias occidentales y la aceleración con que Egipto se asimila a la modernidad en el siglo XX, mientras que en Europa el proceso se prolongó a lo largo de siglos. Así se explica la incidencia de esta temática en el discurso de al-Hakim, que al mismo tiempo cumple con los objetivos nacionalistas, pero también responde al desarrollo al que posteriormente se vio sometida.



4 .- La mujer

La temática femenina aparece constantemente en la producción de Tawfīq al-Ḥakīm, tanto en sus piezas teatrales, como en los relatos y ensayos. En unas ocasiones como problemática específica y en otras enmarcada dentro de un contexto más general y complejo. Por otra parte, no se limita a una época determinada de su actividad literaria, como afirma Mandūr (102) -- quien dice que a partir de su casamiento en 1946 desaparece su preocupación por estos temas-, sino que está también presente en obras posteriores a dicha fecha.

Entre las obras de teatro, podemos citar, a modo de ejemplo, las siguientes: al-Mar'a al-ḡadīda, Amāma šubbāk al-tadākīr, al-Jurūy min al-ḡanna, Sirr al-muntahira, Ŷinsu-nā l-latīf, -- Hadīt suhufī, Lā tabḡatī 'an al-ḡaḡīqa, a las que hay que unir: Ahl al-kahf, Šahrazād, Pigmalión o Lu'bat al-mawt, abarcando todas ellas un periodo cronológico que va desde la década de los veinte hasta los últimos años de la de los cincuenta.

Dentro de la narrativa y los ensayos, serían dignos de subrayar en este sentido Ahd al-Šayṡān, Taḡta šams al-fīkr, Zahrāt al-'umr, Siḡn al-'umr y muy recientemente algunos artículos de prensa, como los publicados en Uktūbir: "Mi amiga francesa...; Dios la haya perdonado!" y "Me gusta todo lo que es útil a la gente" (103), entre otros.

El tratamiento literario que Tawfīq al-Ḥakīm da a la temá



tica femenina se ha puesto en relación con su carácter misógino (104) y éste con sus frustrantes experiencias juveniles: la personalidad dominante de la madre o el fracaso de sus primeros contactos amorosos en El Cairo y París (105).

En nuestra opinión, dicho tratamiento literario ante todo está directamente relacionado con las nociones ideológicas que informan la producción de al-Hakīm. En otras palabras, el nivel ideológico al que responde su obra conlleva ese tratamiento específico del tema femenino, no sólo en el autor que nos ocupa, sino en todos aquellos escritores en los que actúen los mismos presupuestos.

Sin duda, la operatividad de las nociones que configuran un determinado nivel ideológico puede extender su campo de acción a la actitud personal que adopta un escritor y no sólo a la literaria. Por ejemplo, la constante del aislamiento en el romanticismo informa tanto el discurso literario como la actitud del que se considera un artista-genio.

Al-Hakīm ofrece un planteamiento de la temática femenina que depende y se interrelaciona con una serie de conceptos ideológicos antes señalados. Fundamentalmente las nociones de verdad oculta, de espíritu necesariamente encarnado y alienado en lo real, la de realidad o apariencia como cobertura engañosa o imperfecta de la verdad, la supervaloración de la sensibilidad y la fantasía del artista -a través de la cual se manifiesta y descubre la verdad suprema-, y la necesidad de aislamiento del



genio creador, propiciarán el tratamiento de lo femenino que observamos en la producción de al-Ḥakīm.

A continuación desglosaremos los puntos más importantes de la cuestión.

En el capítulo titulado Fī l-marʿa, de su obra Tahta šams al-fikr, al-Ḥakīm distingue claramente entre la mujer real y la mujer como inspiración artística, diciendo: "Debo apresurarme a exponer mi propósito para que no se diga que me he vuelto a la virtud de la verdad, quiero decir la verdad desde el punto de vista de la mujer...En absoluto...No me he vuelto a esa virtud todavía...La cuestión se reduce a que yo siempre distingo entre la mujer como algo que inspira la belleza y la mujer como una criatura que desea apoderarse de todas las cosas de nuestra vida" (10).

Como sabemos, para al-Ḥakīm, el arte es belleza, es una bella creación, entendiendo por belleza y arte la expresión sensible de la verdad a través del poeta o el artista. La mujer representa la belleza, es decir, es la belleza encarnada o aliada en la apariencia. Por eso, el artista puede captar la belleza a través de la mujer, pero alejándose de su realidad para extraerla en su pureza y superar así la imperfección de la apariencia.

En este sentido habla al-Ḥakīm de la mujer como inspiradora del arte: "Ciertamente -cuando hablo del arte- no puedo sino reconocer a mi pesar que la mujer es el espíritu del arte.



Si no hubiese existido la mujer sobre la tierra, tal vez hubiese existido la ciencia, pero seguramente no hubiera existido el arte. Esto es que la inspiración artística misma se forja sobre la imagen de la mujer"... "Ningún artista sobre esta tierra ha inventado nada sino a la sombra de una mujer" (107).

Ahora bien, cuando habla de la mujer como espíritu del arte, se refiere a esa verdad o belleza que se oculta tras la mujer real, tras la apariencia imperfecta de la misma. Así continúa: "Si la mujer fuera una estatua de plata sobre mi escritorio, un ramo de flores en mi habitación o un disco de música al que yo hiciera hablar o callarse a mi voluntad, no merecería para mí sino alabanza y dignidad sin límites. Pero, por desgracia, es algo que habla y se mueve" (108). Por consiguiente, es algo real que tiene virtudes, pero también defectos.

Explícitamente la compara con la naturaleza no sólo en su poder de creación -inspiración artística- y destrucción, sino que, como la naturaleza, la mujer oculta sus secretos, su verdad, al que los debe conocer.

En Šahrazād (109) aparece claramente expresada dicha comparación. Si la naturaleza oculta la verdad al sabio, mostrándole sólo la apariencia de la misma, la mujer real oculta al artista la belleza que en ella existe. Si para conocer la verdad hay que elevarse por encima de la naturaleza y aislarse de ella, para que la belleza femenina despierte la intuición del artista, ha de estar lejos de ella.



El tema del alejamiento, de la "ausencia", que lleva implícito el del "deseo", ha sido expuesto ampliamente por al-Ḥakīm en muchas de sus obras y varios estudios han llamado la atención sobre el particular (110). Como señalábamos, el alejamiento, la ausencia, que pretende al-Ḥakīm con respecto de la mujer se ha interpretado como una consecuencia de su fracaso personal en las relaciones amorosas. Sin negar lo que esto puede tener de cierto, creemos que el tema es más complejo.

En primer lugar, el desengaño que tuvo con Emma Durand --o Susi Dupont-- en París ha sido considerado decisivo para su posterior actitud literaria (111); pero el propio autor afirma lo contrario. Este acontecimiento de su vida aparece reflejado en Amāma šubbāk al-tadākir, en ‘Usfūr min al-Šarq, en Zahrat al-‘umr (112) y en el artículo "Mi amiga francesa...; Dios la haya perdonado!" (113), en el que hace referencia a la ruptura de relaciones por causa del amor que Emma profesaba a Henri.

En Zahrat al-‘umr explica lo poco traumático que fue para él este hecho, poniéndolo en relación con su convivencia con Sacha Schwarz, convivencia que se interrumpe por iniciativa de al-Ḥakīm. En nuestra opinión, la siguiente declaración podría resumir muy bien su toma de postura; dice así: "Sin duda, André, nunca hubo amor entre nosotros (se refiere a Sacha y a él)"... "Esto es algo que no puede ocurrir con una mujer presente... presente delante de mí en todo momento... El único instante en que la amé realmente fue al entrar ella en el bar por primera vez con su amigo español. Estaba deslumbrante, porque era algo en



el cielo, como una estrella que no deja de brillar, pero hasta la cual me era imposible alargar mi mano. Sin embargo, dicha estrella no tardó en caer en mis manos y he aquí que era una débil lámpara, necesitada de las manos de la virgen para llenarla de aceite y evitar su rotura o su caída... Aún amo a Emma, porque es algo lejano... no está presente en todo momento"... "Me confió algunos secretos de su alma y de su cuerpo, mas, a pesar de eso, no está en mi poder" (114). Esta declaración la hace después de informar irónicamente a su amigo André de su estrecha relación con Sacha Schwarz y la ruptura provocada por él. De ella se desprende que la mujer real y presente no tiene valor para él, tan sólo lo tiene la mujer ideal y ausente, la "Afrodita", como él mismo calificaba a Sacha cuando la ve por vez primera (115). Es el ideal romántico, apetecible en tanto que inalcanzable, pero que se desvanece al poseerlo. Por consiguiente, Emma Durand sigue siendo para él ese "ideal", no Sacha.

En varias ocasiones insiste en el alejamiento y la ausencia de Emma: "Ella era para mí algo realmente bello... Era algo bello que no osaba tocar con las puntas de mis dedos, para que no se desmoronara mi esperanza al respecto" (116).

La coincidencia con el tópico romántico del ideal inalcanzable, que motiva el artista, es evidente. La afinidad que se establece con los poemas de Bécquer, por ejemplo, es digna de tenerse en cuenta.

La actitud literaria y personal surge primordialmente como



manifestación de la noción de verdad opuesta a la de realidad. La presencia, la realidad, es despreciada en favor de un alejamiento o una ausencia más enriquecedora.

A partir de ese presupuesto aparece la temática del "deseo". En la misma carta declara: " La naturaleza del amor es igual a la naturaleza del ser. Es necesario que en él exista lo que llaman lo "desconocido" o lo "absoluto". La fiebre del amor, a mi entender, es una variante de la fiebre de la ciencia, de descubrir lo desconocido y correr tras lo absoluto. - ¿Cuál hubiese sido la situación de la existencia, si Dios hubiese arrojado a nuestros rostros -de nosotros, los humanos- aquella ciencia o ese absoluto detrás del cual hemos pasado - nuestras vidas?"..."Sin duda, si subsistiera aún, después de eso, se convertiría en algo desprovisto de toda belleza, idea y sentimiento, pues todo aquello que llamamos belleza, idea y sentimiento, no es sino las brasas del fuego que surge durante nuestro esfuerzo y nuestra carrera tras lo absoluto y lo desconocido" (117).

Claramente compara el deseo de saber, al que ya aludimos, con el deseo de amor. El deseo de ciencia o de belleza es mejor para él que el saber mismo, es más, afirma que ese deseo es lo verdadero, más que el hecho en sí -el saber o la belleza en sí mismos- típica tematización platónica, recogida por el romanticismo.

El amor entonces se convierte en deseo, en ausencia. Ese



es el único amor auténtico y verdadero que puede existir, un amor que se eleve por encima de lo tangible y lo real.

De esta forma llega a la conclusión de que si Emma hubiese vivido con él, como se lo propuso, su suerte hubiese sido igual a la de Sacha, y especifica: "Aquí reside la diferencia entre el amor y el matrimonio"... "Ciertamente la separación es la que incita a la unión"... "Por todo esto, la vida de Sacha conmigo estaba muy próxima a la vida de matrimonio, desprovista de todo sentimiento intenso" (118).

Pensemos que, cuando habla de unión, se refiere a esa -- unión espiritual, mental. Su obra Lu'bat al-mawt presenta ese tipo de amor o de unión más fuerte que la física; a través de ella permanece vivo el historiador en la mente de Cleopatra.

El tratamiento es parecido en al-Jurūy min al-ýanna. 'Inān hace que su esposo, Mujtār, la repudie, es decir, que se rompa la unión real del matrimonio, para que no muera su amor a fin de que éste sea puro y eterno.

Curiosamente se mantendrá este planteamiento en los últimos escritos del autor. En un artículo de la revista Uktūbir insiste en la valoración del amor como deseo y vínculo espiritual y mental, ejemplificándolo en las relaciones de -- Ýubrān Jalīl y Mayy Ziyāda, quienes, según él, se profesaron un amor perfecto y celestial, precisamente por no conocerse personalmente. Así, leemos: "¿Cómo llamaremos a este amor en-



tre dos enamorados que no se encontraron jamás?"... "Ves que - he colocado al lado de las cartas de Yubrān, escritas con la generosidad del amor celestial, esta mi carta que me recuerda que he vivido los más bellos años de mi vida sin conocer ninguna existencia para el amor auténtico ni para dos corazones como el corazón de Yubrān y el de Mayy" (119).

El no conoció el amor auténtico, porque no encontró ese otro corazón, esa otra sensibilidad -como Yubrān en Mayy Ziyāda- que fuese la réplica de su propio espíritu.

Pues bien, la unión de sensibilidades, o mejor, el deseo, es el único amor que se puede permitir el genio creador, el artista. La mujer presente y real será siempre un entorpecimiento a esa misión sublime.

Recordemos que este es otro de los puntos desarrollados en al-Jurūy min al-yanna: 'Inān se separa de Mujtār para que éste pueda llegar a ser el gran escritor que ella deseaba, potenciando así las facultades sensibles que desaprovechaba en la vida matrimonial.

"El hombre que no se parece a los demás hombres en nada es aquél que se libra de todo vínculo" (120), con estas palabras hace referencia Yūrŷ Tarabīšī a la separación de la familia, del amor, de la mujer.

En Zahrat al-'umr insiste en relacionar su autoafirmación como literato-genio, dedicado a su arte, y la necesidad de alejarse de la mujer real y de lo que la rodea: "volví a mis



cuadernos, dedicándome enteramente a ellos, sin prestar atención al enfado de la diosa del amor y con mi frente cubierta de polvo, a los pies del dios de la poesía y el arte" (121).

Cuando rompe con Sacha, escribe: "Nos despedimos mutuamente con un caluroso adiós y sentí en aquel instante un poco de felicidad por haber recuperado mi completa libertad" (122). Ya antes se había quejado de su convivencia con Sacha en los siguientes términos: "Mi vida que no está encadenado a ningún lugar ni tiempo ni persona, desde hoy aparecerá dentro de un círculo determinado por las acciones de esta mujer"... "Yo no fui creado para ~~andar~~ por la vida con una mujer colgada de mi brazo" (123).

En la última carta de Zahrat al-'umr -escrita probablemente en 1934 desde Dasûq y antes de abandonar el ámbito judicial para ocupar una dirección en el Ministerio de Instrucción- conecta la cuestión del alejamiento de la mujer con el del entorno judicial, porque ambos le impiden su actividad creadora literaria. Escribe a su amigo André: "Hace algunas semanas recibí de mi familia unas cartas en las que me incitaban al matrimonio y me recordaban nombres resplandecientes por la riqueza por la riqueza y el honor, acusándome de estupidez, negligencia e idiotez, si se me ocurriera la idea de rechazar... Parece que todo estaba dispuesto y que los dueños de estos nombres habían aceptado, pues los cargos judiciales -cuya importancia en Egipto es la misma que en Francia- tiene la gran --



ventaja de su excelente cotización en el mercado del matrimonio...¿Qué dices a eso?...Ellos esperaban que aceptara. Bastaba, André, con que pronunciara la palabra "sí", para que la sociedad me colocara en mi otra mano libre sus regalos y me condujera finalmente hacia el inexorable destino...Les dije "no"...con mi más elevada voz...Ellos, asombrados, no sabían la causa..."No"...Ese fue el primer grito de mi resistencia -desesperada: es preciso resistir y luchar" (124).

El artista debe resistir a mezclarse con la realidad, ya sea con el entorno social y de trabajo, ya con el familiar y conyugal.

En el aspecto que nos ocupa -la relación de la mujer con el artista- puede darse el contacto, el matrimonio, pero, en su opinión, la mujer ha de saber que el artista necesita su aislamiento espiritual, su "torre". En Tahta Šams al-fikr declara: "El artista auténtico es ese hombre admirable que se ha casado con el arte. ¿Pero puede un hombre así casarse también con la mujer? Sobre esta cuestión difieren las opiniones. Mi opinión personal es que puede, siempre que la mujer comprenda -- que su vida con este hombre no debe parecerse a cualquier -- otra vida y que su vida será ofrecida sin compensación a un hombre que, a su vez, ofrece su vida a cambio gratuitamente". La esposa del artista debe comprender a su esposo sin intentar que él la comprenda, debe colocar en su corazón esta frase: - "El artista sólo vive por el arte y ella vive por el artista"(125).



El literato, el artista auténtico, vivirá exclusivamente en función de su arte y se aislará de su entorno, si no físicamente, sí mentalmente. Esta es una necesidad sentida por el autor y que se deriva del nivel ideológico al que nos referimos.

De este modo se entiende que al-Ḥakīm contrajese matrimonio en 1946 y que ello no afectase, de hecho, a la forma de tratar el tema literariamente: para él, la mujer real siempre será algo distinto y desligado del mundo de su sensibilidad y fantasía.

Por consiguiente, al-Ḥakīm piensa que la mujer a la que él, como artista, puede amar, es la que está lejos de él, --aquella que es objeto de deseo, el ideal inalcanzable, o bien las criaturas de su imaginación, la mujer forjada en su fantasía. Sin ninguna duda, en este último caso el deseo es más --auténtico por estar libre de las trabas de la realidad.

El fragmento Kun 'aduw l-mar'a es una buena muestra de las consideraciones de Tawfiq al-Ḥakīm sobre el particular. --Ante sus dudas y el deseo de ceder a sus inclinaciones naturales, su Šayṭān le dice: "La mujer es una criatura insignificante"... "No es digna de ti ¡oh artista creador!" (126). Y más adelante prosigue: "Desea con todo tu corazón ser dueño de ti mismo y construir para ti un paraíso y un infierno que no conozca la mujer. No conviene que exista en tu paraíso ninguna serpiente ni ninguna manzana, pues debe ser un paraíso tranqui



lo y sereno: el paraíso del pensamiento, la meditación, la -- creación y la invención"... "En cuanto a tu infierno, ha de es tar lleno del suplicio de la duda, la inquietud **intelectual** - y el temor de no acertar a comprender la verdad artística" -- (127). Así, pues, le aconseja: "Puedes vivir con el fantasma de una mujer...¿ pero qué mujer?...La que introduzcas en tu - paraíso debe ser una mujer, no como todas las mujeres...Ha de ser la luz sin lámpara, las gotas de la embriaguez sin vino... Una novia que tenga el cuerpo de la mujer y todo lo que es bue no en la mujer, arrebujada en el manto de tu áurea imaginación y de todo lo que es bello en tu espíritu, con lo cual la ha-- brás colmado de admirables vestiduras...Ha de ser la reina de tu paraíso, la que te inspire lo mejor que produzcas y lo me- jor que inventes...Así, pues, la mujer que tenga algo que ver en tu vida, conviene que exista por obra de tu mano y que sea una de las criaturas de tu cabeza" (128).

Este es el sentido del tratamiento literario que da al- Hakīm a su relación con Šahrazād en Amāna hawd al-marmar. Al principio del fragmento explica que el mundo de su fantasía y de sus criaturas es el único consuelo para su soledad. Después, a través de la conversación con Šahrazād, observamos el amor que el creador siente hacia ella. Šahrazād dice: "Me admira - cómo el destino no nos reunió antes de ahora".Contesta al-Hakīm: "Nos ha reunido siempre"... "Aquí"...(señalando su corazón) -- ¡Sí!...y de aquí saliste tú a la existencia"... "Quiero que vi



vas a mi lado" (129).

Evidentemente al-Ḥakīm no sólo se manifiesta en sus obras sobre el ideal -esa mujer que él imagina o crea-, sino que también habla de la mujer real, de cómo es y de qué forma tendría que ser.

Sin embargo, el tratamiento de esta temática tiene la misma motivación que la anterior, que sus disquisiciones sobre el ideal ausente e inalcanzable. El, como genio creador, aislado y alejado de la realidad, se encuentra a causa de ello por encima de esa realidad, y con capacidad para conocerla y analizarla.

Para al-Ḥakīm, la mujer es la encarnación real, necesaria e inevitable del ideal de belleza. El mundo de la apariencia, de la realidad, aun siendo alienante e imperfecto, es inevitable y necesario.

En la entrevista publicada en Uktūbir afirma: "Lo que puedo decir es que todos los tipos existentes con respecto a la mujer son nojosos...Pero al mismo tiempo, no imagino el mundo desprovisto de la mujer, sin duda sería el mismo infierno"(130).

Ya hemos visto en qué forma el autor plantea la necesidad de alejarse de la apariencia, no sólo en lo relativo a la mujer, sino también en otros campos. Pues bien, partiendo de dicho alejamiento, al-Ḥakīm plantea sus opiniones sobre la mujer en la sociedad egipcia y su relación con el hombre, con la familia, con el artista, etc. En ciertas ocasiones se ganó las -



críticas de las líderes feministas.

Para exponer la necesidad de la mujer en la sociedad recurre a una leyenda (131) sacada de Las mil y una noches y cuya temática se puso muy de moda en el teatro de principios de siglo, coincidiendo con las batallas iniciales en pro de la liberación de la mujer (132). Se trata de la evocación de unas islas misteriosas en las que habita una sociedad de mujeres, liberadas de los hombres y organizadas con sus propias leyes, sus instituciones y su cultura; una especie de amazonas. al-Hakīm presenta, por un lado, una sociedad de hombres sin mujeres, en la que se evitan todos los gastos y peleas que ocasionan las mismas, pero donde se percibe la ausencia de la belleza y delicadeza femeninas; por otro, una sociedad de mujeres, organizada de modo perfecto sin el concurso del hombre. Las mujeres demuestran que pueden gobernarse a sí mismas de la mejor manera, pues tienen una personalidad independiente para resolver problemas que el hombre se muestra incapaz de resolver. Más, a pesar de ello, la ausencia del hombre les hace descuidar su belleza, atractivo y elegancia. Su desarrollo económico y social no les impide echar en falta la vida en común; pero, al final, se valen de una estratagema para conseguir de nuevo una sociedad mixta, coincidiendo con los deseos de los hombres.

El autor utiliza esta leyenda para explicar su opinión contraria al matrimonio, ante la petición de ayuda, por parte de un amigo, para buscar esposa. No obstante, su planteamiento



no limita la capacidad femenina, si bien lo curioso es que en 1981, año de publicación de dicho artículo, continúe manteniéndose firme en su posición.

La existencia de la mujer junto al hombre, por tanto, es una realidad inevitable, mas no todo es negativo en la mujer real. En su obra Tahta šams al-fikr dedica un apartado a La mujer y la grandeza (133) en el que valora a la mujer egipcia, ejemplarizándola en una serie de tipos. A todos ellos les reconoce la valentía en la lucha por unos ideales, su cultura y fundamentalmente el saber ser compañeras de su esposo. Esas son las virtudes que, en su opinión, debe poseer toda mujer. La buena esposa ha de ayudar al hombre a desempeñar su función en la sociedad, ser su compañera y amiga, la que mejor lo comprenda, pero sin entorpecerlo ni pretender ponerse por delante de él.

Esta idea, planteada explícitamente en esta obra, está presente en la casi totalidad de su producción. Por ejemplo, su pieza dramática al-Aydī l-nā'ima, escrita en 1954, desarrolla, entre otros, el tema de la relación hombre-mujer en el matrimonio. Marfat dice a su hermana Ýihán que una buena esposa tiene que andar junto a su esposo, no delante de él, y ha de ayudarle a desempeñar su trabajo, el que él prefiera, no imponerle la función deseada por ella.

En cuanto a la cultura, al-Hakím se muestra como un sincero defensor de los derechos de la mujer en este sentido. --



Cree que constituye un derecho femenino y, a la vez, una responsabilidad de la sociedad entera y de la nación.

Para que se desarrolle el arte y la literatura en un país es preciso que haya mujeres cultas y sensibles que despierten ese gusto por las manifestaciones artísticas. Cuando la mujer egipcia se preocupe por adornar su casa con una buena pintura o se interese por comprar libros, ese día florecerán la pintura y la literatura en Egipto. Sobre esto afirma: "El día que exista esa gran mujer que consagre parte de sus propósitos a promover los deseos de los artistas y estimular el movimiento intelectual, ese día nos aproximaremos a la auténtica civilización" (134). Cita como ejemplo, en cuanto a promoción del arte, a poetisas y mujeres famosas de la época de Harún al-Rašíd o a las damas europeas que propiciaron con sus salones el auge de determinadas manifestaciones artísticas.

En cualquier caso, siempre compara a la egipcia con la mujer europea, sensible, culta y buena compañera de su esposo.

Pero, en su opinión, la función primordial de la mujer es la educación de los hijos. La mujer, la madre ha de ser instruida porque es el profesor de sus hijos, el "maestro de la nación" (135), de ella dependerá el futuro del país. La mujer tiene la responsabilidad de despertar en los futuros hombres y mujeres la sensibilidad y el gusto por la belleza artística. La preocupación por educar -adecuar a las nuevas circunstancias- desde la más temprana edad, convierte a la mujer-madre



en uno de los objetivos primordiales de los intereses de propaganda cultural de la nación. En líneas generales, este hecho explica el interés común en permitir el acceso de la mujer a la educación, aunque el acuerdo no es unánime en la forma de llevar a cabo el mismo.

Tawfiq al-Hakim opina que una educación y cultura completas de la mujer, exigidas por la sociedad actual, tendrían -- que comenzar por el paso previo de sacarla de su reclusión: -- "Hay que dejar de recluir a la mujer para no encarcelar su espíritu ni asfixiar su personalidad. La prisión de la mujer -- egipcia en el pasado provocó su flaqueza moral y espiritual -- que la incapacitan para enfrentarse con la vida y la sociedad"... "En verdad, la eliminación de la mujer de nuestra sociedad, -- como se elimina el animal despreciable, es un crimen terrible, es el homicidio moral en sí mismo, ni más ni menos"... Se trata de la cuestión de su vida o de su muerte. Los que desean su muerte en nombre de la religión -la religión es inocente- no -- comprenden que sólo se matan a sí mismos con sus propias manos. Cuando se debilita y muere el espíritu de la mujer, se debilita y muere el espíritu de toda la nación" (136).

Se muestra partidario de la integración de la mujer en la sociedad a fin de capacitarla para desempeñar su papel. Defiende, por consiguiente, la educación mixta, también en la Universidad, de manera clara y rotunda. Declara textualmente: "Me --



asombra que algunos jóvenes instruidos proclamen la separación de los dos sexos en la Universidad egipcia en un momento en el que fructifica la costumbre del estudio unificado, lo cual hace surgir para nosotros a unas jóvenes que obtienen la licenciatura, el magisterio y el doctorado. Ellas son el orgullo de Egipto y la más clara prueba del progreso intelectual de Egipto en el momento presente" (137).

Todos estos planteamientos le llevan a coincidir con algunas reivindicaciones del movimiento feminista. Pero choca frontalmente con dicho movimiento en otros aspectos.

En efecto, al hablar de La mujer y la grandeza, uno de los tipos que alaba es el de la líder feminista y dice: "Dirige el movimiento de liberación de la mujer en Egipto y en el Oriente y lucha ardientemente en pro de la elevación del nivel social de la mujer egipcia. Emplea su esfuerzo, su dinero y su tiempo en la fundación de establecimientos públicos que sean útiles a la joven y a la mujer...Ya contradije a esta líder en algunos puntos de vista...Pero, cualquiera que sea el asunto de nuestro desacuerdo en los medios y los detalles, yo estoy de acuerdo en el noble propósito y en el sublime objetivo...que es el progreso de la mujer egipcia y oriental. Por esta razón no puedo sino reconocer la grandeza de esta señora cuya vida consagra a un objetivo tan sublime como éste" (138).

¿En qué aspecto no coincide al-Hakīm con los objetivos feministas?



En primer lugar, y como desacuerdo fundamental, estaría la actitud que Tawfiq al-Ḥakīm mantiene con respecto a la integración de la mujer en el ámbito laboral.

En Tahta šams al-fikr alude a ello insistentemente. Según él, la mujer no debe competir con el hombre por el trabajo y en este sentido dice: "No es conveniente que mezclamos el asunto de la educación de la mujer con el de su puesto de trabajo"... "La mujer es la flor y el espíritu del hogar, no la flor y el espíritu de la sociedad" (139). También piensa que el éxito de la labor desempeñada por algunas mujeres en el pasado se debió a que nunca compitieron con el hombre por un puesto de trabajo.

En el apartado La mujer y la casa (140) ridiculiza a dos tipos de mujeres "liberadas": la que sólo piensa en imitar a las artistas de cine y hace gala de una enorme frivolidad y la universitaria típica que habla a todas horas de Platón. En su opinión, ambas son huecas y vacías.

Dicha crítica aparece claramente vertida en sus ensayos, pero queda reflejado asimismo en obras de teatro, como Yinsu-nā l-latīf y Hadīṭ suḥufī, escritas en 1935 y 1938, respectivamente. Compuso la primera a petición de la líder feminista Hudā Ša'rāwī y fue estrenada en la sede de la Unión feminista en 1936; la otra se representó en el Teatro de la Opera Egipcia, con ocasión de una asamblea de la Unión Feminista en el 1938 (141). En ambas ataca, en clave de humor, las exigencias de las



que desean la emancipación de la mujer a través de la conquista de la vida pública.

Anteriormente, en 1923, había escrito la obra al-Mar'a al-yadida (142) con una actitud bastante más rígida, lo que da pie a Muḥammad Mandūr para tildarlo de retrógrado y antifeminista (143). Lo cierto es que el propio autor matizó lo que en ella exponía, cuando se publicó, en 1956, formando parte del volumen al-Masrah al-munawwa' (144). Afirma que para la sociedad egipcia de los años veinte resultaban muy extrañas las reivindicaciones de las mujeres, mientras que, treinta años después, se ve normal la participación de la mujer en la sociedad.

Pero, dejando a un lado esta obra de juventud, es evidente la pervivencia de ese planteamiento durante muchos años. Pensemos en al-Aydī al-nā'ima, donde insiste en que la mujer ha de ser culta, buena compañera y amiga del hombre, pero el trabajo activo y remunerado en la sociedad es propio del hombre.

Otro aspecto que despertó las protestas feministas es la ironía con la que analiza las inclinaciones naturales de las mujeres. Según él, la mujer se mueve por instintos y el más arraigado de ellos es dominar al hombre.

Con el relato La mujer y la libertad no pretende otra cosa que demostrar ese carácter dominante de las mujeres, quienes roban al hombre su libertad (145). La mujer es un "tirano



opresor" ante el cual el hombre debe imponerse para que no le reprima su libertad. El apartado La mujer y sus espinas está dedicado a la misma cuestión. En él afirma: "¿Puede alguna decirme que haya una mujer que viva por otra causa que saquear al hombre?"... "Si abres una cabeza de mujer, no encontrarás en ella sino esta intención: atacar al hombre"... "El hombre vive para su trabajo y su reflexión. Pero la única reflexión de la mujer y su único trabajo es buscar a un hombre al cual despojar de sus momentos y de su vida entera" (146). La mujer roba al hombre el tiempo, el dinero, el corazón, la dignidad y la fama.

En piezas tales como Yinsu-nā l-latīf y Hadit suhufī, ya mencionadas, o en Urīd hādā l-rayūl (147) presenta a mujeres modernas y liberadas que pretenden dominar al hombre, imponerle su voluntad y adueñarse de su fama. Este mismo temor observamos en un artículo de la revista Uktūbir (148), al comentar su relación con las actrices que intervenían en sus obras.

Otro de los instintos de la mujer, criticado por al-Ḥakīm, es el parloteo, la inclinación a hablar sin parar, a cuchichear y enterarse de todo.

Con cierta dosis de humor, el autor presenta tal inclinación femenina en Tahta šams al-fikr. Cuando aborda el carácter de la mujer (149), afirma que es una periodista innata y que Eva fue la primera periodista, contando con la serpiente como fuente de información. Pero lo que él estima peor en este deseo femenino es la búsqueda de una "verdad" hecha a la medida de la mujer, condenada a nivel de las apariencias. Así, ridi-



culiza el que la mujer obligue a su esposo a informarle, no de la verdad, sino de aquello que ella desea oír.

Su obra de teatro Lā tabhatī 'an al-haqīqa -escrita bastantes años después, como sabemos- aborda exactamente el problema desde la misma perspectiva.

El 20 de octubre de 1938 publicó en el periódico Ājir al-sā'a al-musawwara un artículo que le valdría el enfrentamiento con Hudā Ša'rāwī. Se trataba de una crítica al régimen parlamentario, porque su carácter era como el de la mujer: el == parloteo. Nos interesa observar que al-Ḥakīm se reafirma en su postura años después, ya que incluyó dicho artículo en == Min wāqi'rasā'il wa-watā'iq (150) y más tarde en la revista Uktūbir (151).

Si bien nos interesa fundamentalmente el aspecto de sus opiniones y conexiones con su entorno social y político -temática que abordaremos en el próximo apartado-, sí deseamos mencionar ahora que en él insiste en que la mujer sólo se dedica a charlar, sin realizar ningún trabajo fructífero. Esta crítica le valió la enemistad de las feministas por denunciar, en palabras de al-Ḥakīm, una "falsa libertad" que ellas también entendían como un error.

Nuestro parecer es que al-Ḥakīm aborda literariamente el tema de la mujer, como otros, con un tratamiento en el que == actúa un nivel ideológico que le lleva a autodefinirse como un ser especial, con una función superior que cumplir, lo cual



le obliga a alejarse del mundo que lo rodea, de la realidad, - al menos mentalmente. Dicho alejamiento -que le faculta para conocer más y mejor- se concreta en dos vertientes diferencia das: el mundo de su fantasía- con los tópicos del ideal, la - ausencia y el deseo- y el mundo de la realidad, que él analiza desde lo que estima su posición privilegiada y en el que - le mueve explícitamente el interés de la nación.



5 Entorno social y político.

Generalmente se ha acusado a Tawfiq al-Ḥakīm de ser un autor desconectado de su entorno, poco preocupado por la realidad de su país y escasamente comprometido con ella. Así opinan Muḥammad Mandūr (152) o Ṣālah ʿAbd al-Ṣabūr, por ejemplo, aunque le conceden en determinadas épocas una clara línea realista, social y comprometida a partir de finales de los cuarenta y sobre todo después de la revolución de 1952. Ṣālah ʿAbd al-Ṣabūr estima que entre 1925 y 1950 se produce un alejamiento total de la producción de al-Ḥakīm con respecto al ambiente político (153).

Sin negar la mayor incidencia de la temática social y política en ciertos momentos, afirmamos, en cambio, que la preocupación de al-Ḥakīm por su entorno, por el destino de su país, es una constante a lo largo de toda su producción y en todo tipo de obras, ya sean de carácter narrativo, obras de teatro o ensayos, ya presenten un tratamiento "realista" o alegórico. Como veremos, aparece ya en los primeros años de su actividad literaria y se mantiene hasta sus últimos escritos, coincidiendo con otras temáticas de tipo más abstracto o filosófico.

Antes de entrar en materia, es necesario aclarar que abordamos el análisis de este núcleo temático sin intentar estudiar la sociedad a través del contenido directo de su obra -hay métodos y medios más adecuados para este fin-, sino que nuestro



objetivo es considerar el hecho literario en sí mismo, el plan teamiento de estos problemas en el discurso literario, como - concreción de una serie de nociones generales que inciden en el autor.

En este sentido, hemos de decir que opera, como en los - núcleos anteriores, una noción básica -la de autor-genio- con todas las connotaciones que arrastra. En efecto, la autoafir- mación de al-Hakīm como artista-profeta, aislado y alejado de la realidad, para poder captarla e intuir la mejor, es un plan teamiento inicial que aclara en gran medida la forma en que - concibe su relación con el mundo exterior, con la sociedad. - Recordemos la declaración de principios que hace en su obra - Min al-burý al-'âyī, especificando que su alejamiento del tu- multo y de los partidos políticos no se debe a una indiferen- cia ante la sociedad y sus problemas, sino a una necesidad de elevarse por encima de la realidad y de los intereses particu- lares (154).

Este alejamiento del entorno social y político como único medio de poderlo conocer es una constante en toda su trayec- toria. Ya en los escritos que publicó en la prensa, a finales de los treinta (155), exponía sus opiniones en tanto que inte lectual aislado en su torre. Mas, en años posteriores, defien- de y se vanagloria de esta actitud. En 1975 denuncia la versa tilidad política de literatos como Tâhâ Husayn y al-'Aqqâd, en tre otros, mientras que él se mantiene siempre al margen (156),



y en 1980 insiste en la necesidad de que el artista no se contamine políticamente (157).

A esto hay que unir la noción de realidad como apariencia imperfecta de la verdad, del Espíritu, y su creencia en el espíritu de la nación egipcia, defectuosamente encarnado en la realidad política y social. El está capacitado para descubrir dicho espíritu, esa verdad nacional, y darla a conocer a las gentes. Todo ello explica su necesidad de crítica o denuncia de esa realidad imperfecta y la valoración de los aspectos -- que considera adecuados. De aquí parte también la función didáctica que concede a su obras; es decir, la transmisión de -- ese conocimiento a los demás.

No consideramos necesario volver a insistir de manera general en estos puntos, pero sí iremos señalando su incidencia en el aspecto que ahora nos ocupa, cuando lo estimemos oportuno.

Como es lógico, no pretendemos realizar un análisis sistemático de todos aquellos escritos que, de una u otra forma, inciden en esta temática; antes bien, se tratará de ofrecer -- una visión de conjunto, haciendo hincapié en ciertos momentos, aspectos y obras que nos parecen especialmente significativos al respecto. Con el fin de marcar algún punto de referencia -- dividiremos el estudio de dos periodos.

Periodo de 1919 a 1945. -- La primera obra que se conoce -- del autor es al-Dayf al-taqil, escrita en 1919 y no publicada



jamás. Sabemos que consistía en una crítica al colonialismo inglés, utilizando el símil de un huésped pesado al que se invita por un breve periodo de tiempo y se queda eternamente.

Después, se suceden varias obras de teatro de muy diverso carácter: unas se perdieron también, mientras que otras -- fueron publicadas posteriormente, como es el caso de al-Mar'a al-ŷadīda, de la que tuvimos ocasión de hablar en el apartado anterior.

Pero lo que nos interesa poner de resalto en este periodo es que, frente a la idea general de que su quehacer literario se ciñe a obras de pura abstracción y de tipo ideológico, su actividad se presenta tan variada como en la etapa siguiente. Dejando aparte esas primeras piezas que acabamos de mencionar, redactadas antes de su marcha a Francia, en la década de los treinta aparecerán otras como 'Awdat al-rūh (1933), Yawmiyyāt nā'ib fī l-arayāf (1937), Tahta šams al-fikr (1938) y Praksā aw muškilat al-ḥukm (1938). Ya en 1940 se publica Himār al-Hakīm, en 1941 Sultān al-zalām y Min al-burŷ al-āyī, y en -- 1943 Zahrat al-ʿumr. Coincidiendo con las antedichas, tiene lugar la redacción y publicación de Ahl al-kahf (1933), Šahrazād (1934), al-Qasr al-mashūr (1937), 'Ahd al-Šaytān (1938), - Pigmalión (1942), etc. Aunque traten contenidos diversos, realmente todas responden al mismo nivel ideológico.

En cualquiera de ellas observamos la convicción del autor en orden a su obligación de contemplar la realidad desde fuera



para poder mejorarla. En Yawmiyyāt nī'ib fī l-aryāf es claro al afirmar: "Por naturaleza yo no sirvo más que para observar en secreto a las gentes que se mueven en el teatro del mundo y no para que las gentes me contemplen como a un actor distinguido sobre cuyo rostro se concentran las luces. Tales situaciones me deslumbran y me nublan la inteligencia, me quitan la poca memoria que tengo y me hacen perder esa serenidad espiritual que me permite ver las profundidades de las cosas"... "La capacidad de observación es un don muy importante que no todos poseen" (158).

¿Qué otra cosa es el fiscal -al-Hakīm- en esta novela, -sino ese observador que se encuentra por encima de su contexto, y lo analiza y satiriza en su diario íntimo? Es lo mismo que hará al-Hakīm en sus ensayos políticos, como veremos a continuación.

'Awdat al-rūh muestra, aunque en menor medida, este análisis del entorno a través del personaje -Muhsin- con el cual se identifica el autor (159).

Si sus novelas reflejan este postulado, queda expuesto de forma más evidente en sus ensayos. Por ejemplo, en la crítica al sistema parlamentario, publicada en la prensa en 1938, introduce el artículo afirmando: "Si queréis adoptar mi parecer en la cuestión del poder en Egipto, tened en cuenta que es la opinión de un hombre alejado del tumulto, sobre el que se eleva desde la más alta torre sin tener en ella ni bastón ni asno.



Antiguamente las leyendas contaban que la gente del país, cuando disputaban por algún asunto, se reunían junto a las murallas para tomarle parecer al primer extranjero que entrase por la puerta de la ciudad. Por consiguiente, yo seré ese extranjero que desciende entre vosotros" (160).

Con este planteamiento, en el que no vamos a insistir más, al-Ḥakīm abordará en sus obras las más variadas cuestiones. En unos casos, se trata del análisis de la situación y la realidad artística y literaria de su país (161), mientras que en otros critica los procedimientos judiciales (162), el abuso del poder, la inoperancia del sistema parlamentario, etc.

Digna de subrayar es la descripción del ambiente rural contenida en muchas de sus piezas, en contraposición al de la ciudad. La denuncia de la precaria situación del fellāh, de su miseria, ignorancia y apatía, constituye una de las experiencias literarias más felices, como afirma Samir Amin (163), quien piensa que en este sentido sobrepasa a Ṭāhā Ḥusayn.

No obstante, deseamos centrarnos en el tratamiento de algunos temas que suscitaron la controversia en su momento y -- cierto malestar en algunos sectores de la sociedad, por lo que ello pueda servir como índice y demostración de la actividad de al-Ḥakīm al respecto.

Es sumamente interesante la polémica que mantuvo Tawfīq al-Ḥakīm con al-Azhar a raíz de la publicación de su obra --- Yawmiyyāt nā'ib fī l-aryāf . Como se sabe, esta novela, junto



a otros muchos aspectos, contiene una crítica a las actuaciones de los jueces religiosos, expuesta de forma admirable en el capítulo que dedica a las sesiones del "cadí lento" y el "cadí galopante". Pues bien, dos años más tarde -en 1939- surgen las protestas de los šayjs de al-Azhar, quienes se proponían la prohibición de la obra o, al menos, que el autor se retractara públicamente. La contestación de al-Ḥakīm no se hizo esperar; ese mismo año, siendo ministro de educación M. Ḥ. Haykal, se publicaron varias declaraciones y entrevistas del autor en los periódicos al-Muqattam y al-Hawādīt (164). Las entrevistas giraron en torno al tema: "al-Azhar y la vida intelectual en Egipto. Necesidad de meditar el riesgo por su intromisión reiterada en los asuntos ideológicos del Estado" -- (165).

La cuestión se planteó en los siguientes términos: la prensa publicó la noticia de que los šayjs de al-Azhar habían enviado al Ministerio de Educación un escrito solicitando la prohibición del libro de Tawfiq al-Ḥakīm, por entonces director de investigaciones en dicho ministerio. Ni el ministro ni el šayj rector de al-Azhar desmintieron oficialmente la información, al menos en principio. Rápidamente aparecen publicadas las declaraciones de al-Ḥakīm, ante las preguntas de los periodistas. Las opiniones vertidas por el autor agravaron la situación y fue llamado a entrevistarse con el ministro y el rector de al-Azhar, pero se negó a retractarse. Finalmente, -



el asunto se solucionó, al parecer sin excesivas complicaciones, si bien al-Ḥakīm no aclara suficientemente en qué condiciones.

En dichas entrevistas al-Ḥakīm manifiesta una actitud contraria a la inmunidad de la que gozaban los cadíes: "No creo que los jueces religiosos gocen de una santidad especial y de una inmunidad religiosa que los coloque en un lugar que no pueda alcanzar la mano de la crítica, la reforma y la ilustración" (166). También denuncia el peligro que supone la intromisión de al-Azhar en los asuntos que competen al Estado y, lo que es más importante, la forma en que coarta y asfixia la libertad de pensamiento. Como prueba de ello, el autor habla del éxito conseguido por los šayjs de al-Azhar con la prohibición del libro Joan d'Arc de Bernard Shaw; según él, esta victoria hizo que prosiguieran en la misma línea (167).

Al-Ḥakīm se expresa como sigue: "En cuanto a la intromisión de al-Azhar en esta cuestión, es algo que invita al asombro, la sorpresa y la admiración. Ya es tiempo de que hagamos frente al asunto claramente en lo que se refiere a su intromisión reiterada en las cuestiones ideológicas del Estado y de que consideremos desde ahora el peligro que amenaza la libertad de escribir, la actividad de componer y el renacimiento de las ciencias, cuando prevalezca sobre la vida intelectual en este país actual un espíritu como éste. Sabido es, con respecto a las injusticias de la Edad Media, que la Iglesia era la



que mandaba en las mentes de los pensadores, de lo cual se derivó la paralización de las ciencias y las artes. Pero cuando llegó la época de las luces y tuvo lugar la separación de la Iglesia con respecto al Estado, pudo la cultura experimentar este florecimiento que domina el mundo de hoy. No hay duda, pues, en mi opinión, de que todo el futuro de Egipto depende de la garantía de la libertad de las mentes y de los pensamientos libres y necesarios para cualquier auténtico renacimiento" (168).

La defensa de la libertad del escritor es permanente en toda su producción, tanto como el sentido laico y desmitificador del Islam. La lucha por la independencia de pensamiento en Egipto ante la intromisión del Islam, es decir, de lo que ya en esos momentos se considera religión, distinta de Estado, había enfrentado a 'Alī 'Abd al-Rāziq y a Ṭāhā Ḥusayn con al-Azhar. En opinión de Ṭāhā Ḥusayn (169), la polémica surgida a raíz de la publicación de El Islam y Las fuentes del poder y de su estudio sobre La poesía preislámica, consagró definitivamente el triunfo de la libertad de pensamiento y expresión en el mundo árabe, cara al poder religioso y a la opinión pública.

Por tanto, estas dimensiones no impidieron que el modernismo liberal progresista se viese en la necesidad de repensar la historia del Islam, sobre todo en estos años, pero con un planteamiento racionalista. Así surgen las biografías del Profeta y los primeros califas y, entre ellas, la sīra dialogada Muhammad de al-Ḥakīm (170).

Como vemos, al-Ḥakīm se encuentra inmerso en una lucha que



se consideraba importante para el progreso intelectual y literario.

Ahora bien, no fue ésta la única vez que el autor abordó la crítica social en esos años. Podemos afirmar que en los años treinta y cuarenta tiene una amplia producción de crítica, centrada fundamentalmente en los abusos del poder, y la deficiente gestión política.

El tratamiento "hakīmī" de la problemática social y política conecta siempre con una serie de nociones de base. Por un lado, el espíritu del pueblo, que despierta o renace en la época actual, y, por otro, la defectuosa realidad que encubre, falsea, y, a veces, impide ese renacer del espíritu.

La novela 'Awdat al-rūh presenta la esperanza de Tawfiq -- al-Hakīm en el retorno del espíritu, en la recuperación de los valores egipcios que se mantienen inmutables a través de las -- vicisitudes históricas hasta reencarnarse en el momento necesa-- rio (171). La revolución de Sa'd Zaglūl en 1919 propició esa confianza en el despertar del espíritu (172). El levantamiento ge-- neral de 1919, significó para él esa posible **adecuación** entre -- el espíritu y la realidad, mediante la lucha por la liberación.

Algo semejante ocurrió con la declaración en 1923 de la -- Constitución y la instauración del régimen parlamentario. En uno de los artículos publicados en la prensa -- más tarde recogidos en el volumen Tahta šams al-fikr (173)- hace una defensa inequívoca



de la democracia, una auténtica apología de dicho sistema político, en palabras de Umberto Rizzitano (174).

Pero bien pronto comprende que el espíritu lo más que había hecho era desmerecerse, no despertar del todo. Los ideales de la revolución y del régimen democrático se pierden en la práctica real. La especial configuración del sistema parlamentario en Egipto, las continuas crisis ministeriales motivadas por la tensión existente entre el Wafd y el rey y toda la serie de circunstancias que en esos años provocaron el descontento general (175), obligan a nuestro "autor-profeta", descubridor de la verdad, a denunciar la inadecuación entre la práctica real y defectuosa y el ideal prometido.

En el Diario de un fiscal rural afloran ya las críticas a las "picardías electorales" (176), pero será en 1938 cuando al-Hakīm se manifieste como un decidido crítico del sistema parlamentario tal y como se practicaba en Egipto y de la lucha de los partidos políticos por alcanzar el poder.

Empezaremos por el artículo que publicó en Ājir al-sā'a: "Soy enemigo de la mujer y del régimen parlamentario porque la naturaleza de los dos generalmente es una sola...el parloteo" (177). Como ya señalamos, tanto en la introducción como en las aclaraciones al ensayo, al-Hakīm defiende la validez de su juicio por estar apartado de ese entorno político. En resumen, aconseja a la gente que, en lugar de gastar un enorme presupuesto



anual para mantener un Parlamento de "multitud de nobles ricos", que se dedican a hablar sin producir ganancia alguna, lo invierten en fábricas y en dar trabajo a los pobres y a los parados egipcios, para que realicen un trabajo honroso y "labren una gloria eterna". Declara: "cuando la boca calla y la mano trabaja, puede el hombre avanzar de prisa y entonces desaparecen los partidos, los odios y los intereses y todos los ojos se dirigen hacia el hombre realmente productivo" (178).

A continuación ofrece una serie de nombres concretos que, en su opinión, se caracterizan por ser personas de pocas palabras y rápidos en la acción. Los asigna a distintos ministerios para los cuales plantea también una remodelación. Termina con unas frases en las que advierte del riesgo por no escuchar su consejo y comprende el rechazo de que va a ser objeto.

Y, en efecto, otra vez el ministro de Educación, Muḥammad Ḥusayn Ḥaykal, hubo de enfrentarse con el problema planteado por las declaraciones de Tawfiq al-Ḥakīm. El Ministerio intervino porque legalmente se prohibía a los funcionarios manifestar públicamente sus opiniones y al-Ḥakīm era entonces Director de Investigaciones del Ministerio. Muḥammad Maḥmūd Pacha, presidente del gobierno, pretende destituirlo del cargo mediante un decreto del Consejo de Ministros, pero lo impiden M.Ḥ. Ḥaykal, 'Alī 'Abd al-Rāziq y sobre todo Ḥofnī Maḥmūd, pertenecien-



te al partido al-Ahrār al-dustūriyyūn, en el poder en ese momento. Hofnī Maḥmūd escribió un artículo en su defensa (179) - titulado: "La cólera de la democracia". En él recordaba que el partido que pretendía destituir a al-Ḥakīm fue el que defendió a 'Alī 'Abd al-Rāziq y a Ṭāhā Ḥusayn anteriormente. Así mismo muestra su conformidad con la crítica que había hecho Tawfīq al-Ḥakīm a la falsa democracia de los partidos.

Por último, el problema se solucionó por parte del ministro de Educación con la suspensión de empleo y sueldo durante quince días, la máxima sanción por vía administrativa.

Tawfīq al-Ḥakīm presentó su dimisión, mas no fue aceptada. Posteriormente, en el año 1939, su Dirección fue trasladada al Ministerio de Asuntos Sociales, quedando en la práctica sin competencia, según él mismo confiesa, hasta que finalmente fue destituido (180).

Pero la polémica no se debió tan sólo a este artículo. El mismo año -1938- aparece al público el volumen Tahta šams al-fikr, obra miscelánea que contiene, junto a ensayos redactados con anterioridad a esa fecha, dos artículos y una breve pieza de teatro de sátira política, traducida por Umberto Rizzitano (181).

El primero de dichos textos se denomina al-'Arā'is (182)



y en él compara a los políticos con maniqués detrás del cristal de un escaparate, impasibles e indiferentes ante un pueblo hambriento, pobre e ignorante. En el segundo, al-Šājidūn (183), hace una crítica a los que él denomina "sus Excelencias", quienes se dedican al ocio exclusivamente. Asimismo denuncia los sucesivos ministerios que crean una desocupación singular y una inoperatividad manifiesta. Por último, expone estas críticas en forma de comedia alegórica que le sirve para ridiculizar el sistema electoral.

Al-Hakīm se complace desde su aislamiento en satirizar y responsabilizar de la penosa situación de la vida pública egipcia a dichos partidos, a la falsa democracia y a la inestabilidad de los gobiernos.

Como ya señalara Rizzitano (184), su propósito no era demole, sino mostrar la diferencia entre la realidad de su momento y el ideal de democracia. Su preocupación es la recuperación del espíritu nacional, ese espíritu que arranca de la época faraónica (185) y que no termina de salir a la luz.

En 1939 escribe y publica Praksā aw muškilat al-hukm, basada en La asamblea de las mujeres de Aristófanes (186); mas, aparte esta relación con el teatro griego, la obra se incluye plenamente en la línea crítica que venimos exponiendo. El au-



tor pretende demostrar la ambición de poder que triunfa sobre el sentimiento humano.

Tāhā Ḥusayn reseñó esta obra de al-Ḥakīm en la revista al-Taḡāfa (187), diciendo que para Tawfiq la democracia es sublime e irrealizable y, por tanto, se mofa de la realidad de cualquier sistema de gobierno y prefiere recluirse en su arte.

Todo esto pudo provocar, sin duda, su destitución como director del departamento de Orientación Social en el año 1943 (188), y, lo que es más grave, una oleada de protestas en la prensa. Los críticos entendieron estas sátiras a la falsa democracia como una defensa del régimen dictatorial, en un momento en el que la situación internacional inducía a esta reducción excesivamente simplista de la cuestión.

En 1941 apareció Sultān al-zalām, volumen que responde al mismo esquema de Taḥta šams al-fikr: sucesión de ensayos y piezas o relatos dialogados que desarrollan el mismo tema.

En esta obra al-Ḥakīm se propuso aclarar los puntos de vista que había expuesto anteriormente. Toda la primera parte está dedicada a alabar los principios democráticos. Para él, la democracia es un principio humano más que un sistema político. Teme y asume la aprensión de Kesserling (189) de un posible retroceso del "espíritu" y del intelecto a la Edad Media. Habla de los dictadores que deprimen el espíritu, sofocan la -



voluntad y odian a los filósofos, los intelectuales y los artistas.

Si la obra en que criticaba la falsa democracia y la lucha electoral se titulaba Bajo el sol del pensamiento, el título de ésta otra es El dominio de las tinieblas, indicando la decepción y desesperanza que provoca en el autor la situación nacional, cada vez más deteriorada, así como la gran crisis internacional.

Su misión como intelectual y artista es, a su juicio encontrar el medio de liberarse del "dominio de las tinieblas". En el segundo capítulo, La defensa de la fuerza espiritual e intelectual (190), recuerda que en 1940 -deseoso de unificar a los pensadores de la nación, en el intento de evitar las tinieblas del oscurantismo para seguir la luz del progreso- hizo un llamamiento a los intelectuales egipcios, incitándoles a defender la civilización.

Entre los relatos dialogados que presenta en este volumen -Tilmīd al-mawt, al-Marād, al-Intisār al-jālid, etc. todos ellos de tipo alegórico, con personajes como la muerte y la guerra- es de subrayar el titulado Šahrazād ma'a Šahrayār al-ʿasr (191). Šahrayār es el tirano que condena a muerte a toda la humanidad en una época que se pierde en las tinieblas; sólo habrá salvación mediante un amor puesto al servicio de la humanidad, como la misión del Profeta en su tiempo. Al-Ḥakīm piensa que, en el momento presente, los intelectuales y artis



tas, nuevos elegidos, son los únicos que tienen capacidad para salir de las tinieblas.

La conexión con los argumentos de su obra Min al-burý al-'āyī, publicada también en 1941, es obvia.

Por estas fechas empiezan a aparecer los ensayos dialogados que tienen como interlocutor al asno, pero seguirán hasta los años setenta.

Himār al-Ḥakīm se publicó en 1940, mas los fragmentos recogidos en él habían visto ya la luz en la prensa de años anteriores. Lo mismo sucede con Himārī qāla lī, editado en 1945.

En ellos aborda, entre otras cuestiones, la situación política, realizando una crítica, cargada de humor e ironía, ante los aspectos que acabamos de mencionar.

2º periodo, desde 1945.- La producción de Tawfiq al-Ḥakīm a partir de estas fechas responde, en nuestra opinión, a los mismos principios que hemos analizado en la etapa anterior al igual que su actividad se dirige simultáneamente a toda clase de temas: ideológicos o simbolistas, sociales o realistas.

Por otra parte, es muy difícil, como ya hemos señalado en varias ocasiones, tratar de clasificar la obra de al-Ḥakīm ateniéndose a este criterio, porque tanto la realidad como la abstracción, son abordados por él en unas y otras obras indistintamente.

En tal sentido, hemos de recordar que, a partir de 1945,



escribió y publicó obras de corte intelectual o ideológico. - Entre ellas: al-Malik Udīb (1949), Ari-nī Allāh (1953), Izīs (1955), Lu'bat al-mawt (1957), Rihlat al-rabi' wa-l-jarīf (1964) y las piezas de teatro del absurdo: Yā tāli' al-šayara (1962), al-Ta'ām li-kull fam (1963) y otras, como Šams al-Nahār (1965), Hadīt ma'a al-kawkab (1974), etc. Estas piezas estarán tan conectadas con el entorno como las de corte realista o social.

A partir de 1945 comienza a publicarse en Ajbār al-yawm una serie de obras de teatro, recopiladas en 1950 en el volumen Masrah al-muýtama'. Analiza en ellas los defectos y problemas que aquejaban a la sociedad de su país, en la misma línea de las publicaciones anteriores. Es una denuncia de la pérdida de los valores de la revolución de 1919, un reflejo del oportunismo, la rivalidad por obtener los cargos públicos, etc.

Sobre este volumen se ha llevado a cabo recientemente -- una tesis doctoral (192), por lo cual no entró desde el principio en nuestro campo de investigación. Sin embargo, nos parece oportuno señalar que, como afirma Abd el Monem Ismail -- (193), el carácter de las piezas que componen El teatro de la sociedad no es homogéneo, sino que se presenta unas veces "realista" y otras "simbólico" o intermedio entre ambos, igual -- que sucede con las de al-Masrah al-munawwa'.

En 1951 escribió una breve pieza de teatro, Li-kull muýtahid nasīb (194), en la cual critica duramente a los funcionarios públicos; su único interés es escalar puestos, con la --



constante rivalidad entre ellos por dicho motivo, el amiguismo y nepotismo en la administración y la relación inversa que se establece entre trabajo efectivo y recompensa. La situación - que provoca este tipo de críticas no cambiará con el paso del tiempo.

La revolución de los Oficiales Libres de 1952 marcó, sin duda, una recuperación general de la esperanza, detectable en la producción de Tawfiq al-Ḥakīm. Por una carta de Ṭāhā Ḥusayn a nuestro autor (195) sabemos que al-Ḥakīm se encontraba en - El Cairo ese verano -reclamado por sus obligaciones de director de Dār al-Kutub-, mientras que Ṭāhā Ḥusayn se hallaba de veraneo en los Alpes, como era su costumbre. Así, pues, al-Ḥakīm vivió muy de cerca los acontecimientos.

La participación y colaboración de al-Ḥakīm con los idea les y objetivos revolucionarios no pueden ser puestas en duda. Como afirma Martínez Montávez (196), más que intereses personales de adaptación a la nueva realidad política, lo que primó fue "el convencimiento de la licitud y la necesidad de los nue vos caminos nacionales que se emprendían".

En el prólogo de al-Hamīr (197) explica esta confianza - inicial en el movimiento de 1952 -harakat al-ṡayṡ-, que, según él, después se denominaría "revolución", tawra. En su opinión, todas las esperanzas dependían de la revolución de julio, pues la vía socialista -tarīq iṡtirākī- se consideraba la salida a los grandes males que aquejaban a la sociedad egipcia en gene-



ral (198).

Si el sistema democrático se había ido degradando paulatinamente en la práctica, el cambio que se esperaba a raíz de 1952 le hizo recuperar su fe en el despertar de Egipto.

La obra que más claramente expresa dicha confianza en los principios revolucionarios es al-Aydī l-nā'ima (199), pues concreta los postulados que configuraron el régimen de Naser. Según Martínez Montávez, la obra fue un "canto a la revolución" (200); para Abd el Monem Ismail (210), es una muestra del "equilibrio" -al-ta'āduliyya- de la nueva sociedad, y Muḥammad Mandūr (202) la considera un reflejo de la filosofía socialista.

Lo primero que refleja en ella es la noción de "mérito" frente a la de "linaje", "honra" y "sangre". En efecto, el **autor** contrapone el mérito personal, el hacerse el hombre a sí mismo mediante su acción y su trabajo, a la honra y el linaje de la nobleza transmitidos de padres a hijos. El término mu-ḥahalāt -que designa este concepto- adquiere así toda la carga ideológica que tiene para la burguesía. Esta noción fue uno de los fundamentos de la lucha de la burguesía por imponerse al sistema anterior, por desmontar los principios de la aristocracia.

Indudablemente, la etapa de Naser trajo consigo la definitiva imposición del Estado ante el poder de los nobles -clase social que en Egipto había asumido hasta ese momento las -