

El *turāṭ* y las formas literarias en la producción de Tawfīq al-Ḥakīm*

M^a Antonia MARTÍNEZ NÚÑEZ

BIBLID [0544-408X]. (2002) 51; 113-138

Resumen: Una constante del mundo árabe contemporáneo es la búsqueda de identidad, que en el terreno literario se manifiesta a través de la recuperación del *turāṭ*, el legado tradicional. Esta tendencia, lejos de desaparecer, se ha visto acentuada y generalizada a partir del año 1967. En el presente artículo se analiza la forma en que Tawfīq al-Ḥakīm otorga un nuevo valor a ciertos elementos del *turāṭ* y cómo los integra en su producción literaria.

Abstract: The permanent search for identity in the modern Arab world is shown in the literary scene through the recovery of the *turāṭ*, the traditional legacy. This trend even increased after 1967. This article highlights the way Tawfīq al-Ḥakīm chooses to grants a new value to certain elements of the *turāṭ* and integrates them in his literary production.

Palabras clave: Literatura. *Turāṭ*. Forma literaria. Ideología. Tawfīq al-Ḥakīm.

Key words: Literature. *Turāṭ*. Literary form. Ideology. Tawfīq al-Ḥakīm.

Poner el acento en un aspecto teórico, como es la recuperación del *turāṭ* en literatura, implica una determinada posición de partida y, entre otras cosas, supone rechazar la concepción, bastante extendida, de la lectura en tanto que actividad inocente. Los que lamentan la pérdida de la inocencia y objetan que las teorías y los conceptos merman la espontaneidad de su respuesta ante las obras literarias, olvidan, como afirma Raman Selden¹, que esa supuesta espontaneidad proviene directamente de nocio-

*. Este artículo reproduce el texto que presenté a las *II Jornadas de Literatura Árabe Medieval y Moderna*, celebradas en Madrid del 20-23 de marzo de 1991, cuyas Actas nunca llegaron a publicarse. Los organizadores de las Jornadas propusieron como tema preferente "la recuperación del *turāṭ*"; un fenómeno que, lejos de haber desaparecido, se mantiene en la literatura árabe contemporánea y se ha acentuado en las últimas décadas. Tal vez por ello, el actual equipo directivo de la revista *MEAH* me ha animado a publicarlo ahora, lo que les agradezco sinceramente. Tan sólo he incorporado al texto original algunas referencias bibliográficas actualizadas, especialmente porque en publicaciones posteriores he aludido a parte de los aspectos que aquí se abordan.

1. R. Selden. *La teoría literaria contemporánea*. Trad. J. G. López Guix. Barcelona, 1987, p. 9.

nes y teorías anteriores sobre las que se basa su discurso, como las de “sentimiento”, “genio”, “realidad”, “imaginación”, “sinceridad”, etc.

Es evidente que en la elaboración de cualquier modelo teórico que pretenda explicar la realidad los principios de base que se utilizan no son neutros, sino que de ellos depende que se pueda llegar a unas conclusiones o a otras. Por tal motivo, considero imprescindible ser consciente de ello, con carácter previo, y aclarar dichos principios y el porqué de su elección frente a otras posibilidades que se estiman rechazables.

La primera cuestión a aclarar sería la del concepto mismo de “forma literaria”. Cuando utilizo el término “forma”, lo hago en el sentido más amplio que puede tener, sin hacer referencia ni a la forma como molde vacío que se rellena de algo, ni al sentido tradicional de “género literario” como esquema aristotélico que, transmitido por la escolástica, fue recuperado por el “cientismo” empirista del siglo XIX. Esta tendencia determinó la nueva puesta en acción, en dicho siglo, de la vieja idea escolástica de los géneros y el desarrollo de las ciencias naturales propició que se añadiera al historicismo hegeliano en literatura la idea de género como algo biológico y orgánico. Se trataba de trasladar al campo de la literatura el concepto de objeto de las ciencias naturales. Si éstas son ciencias porque su objeto –la naturaleza– se rige por leyes exactas, el concepto de género literario es esto mismo y la historia de la literatura se llega a convertir en la historia de los géneros literarios en las tres etapas orgánicas: nacimiento, desarrollo y madurez.

Tampoco utilizo el término “forma” como norma o código, como estructura estable que, ateniéndose a una serie de reglas, constituye lo puramente literario de una obra, sino como manera o modo, en la acepción más general, del discurso literario, que no se encuentra al margen del sistema o formación social que hace posible su génesis, configuración e implantación, sin que pueda existir fuera de ese sistema, al menos con la misma función, y esto frente a la consideración de las formas y los géneros literarios como algo anterior a la formación social misma que los produce y, por tanto, como elementos estables y universales. Dicho en otras palabras, la literatura y las formas literarias se generan social e históricamente por lo que no pueden ser ni estables ni universales.

Sin embargo, gran parte de la crítica literaria ha actuado y actúa con modelos forjados directa o indirectamente sobre la noción tradicional de “género literario”. Como afirma J. C. Rodríguez, la oposición crítica formalista/historicismo no es más que “una hermandad inversa inscrita en el mecanismo de la ideología clásica burguesa”: la “lectura formal” de la obra literaria –que propugna el formalismo frente a la tradicional historia de la literatura– es también una lectura historicista, en igual medida

que la contenidista, pues supone e implica un apriorismo de las formas². Lo mismo se puede decir, retornando al principio, de la denominada “lectura concreta” o “lectura directa”, cuyos máximos exponentes fueron los anglosajones Eliot y Richards. Basada en la existencia de la sensibilidad eterna del alma poética humana y en la posibilidad de detectarla en cualquier tiempo a través de esa lectura espontánea o directa, representa un “historicismo del espíritu poético” que, como en el caso de otras tendencias inmersas en el continuismo historicista, concibe la literatura como una manifestación permanente e ininterrumpida del espíritu humano³.

Pero también es cierto que existe una larga experiencia de análisis que rechaza dicho continuismo y acentúa el carácter histórico de la literatura y del resto de las llamadas “manifestaciones artísticas”. Desde las aportaciones de L. Althusser y T. Eagleton, rechazando el retorno a Hegel, el análisis de M. Foucault sobre la relación discurso/poder o, en España, los muy críticos y convincentes planteamientos de J. C. Rodríguez, hasta, incluso, la denominada “teoría de la recepción” de H. R. Jauss, a pesar de todas las diferencias que puedan existir entre ellos, coinciden en señalar esa historicidad y la relación existente entre discurso literario e ideología. Pero no se trata aquí de la acepción del término “ideología” en tanto que fenómeno mental individual ni conjunto de ideas, sino como un nivel constituyente –los otros son el económico y el político– de las relaciones sociales en cada formación histórica; nivel ideológico que actúa en todas las manifestaciones de esa sociedad y que genera, a su vez, una teoría del conocimiento específica⁴. En tal sentido, arte y literatura no son verdades eternas, los cánones y los recursos literarios no son piezas establecidas de antemano que se puedan mover libremente en el juego literario, sino que se han generado históricamente, en un momento y una sociedad concretas.

La misma estética, como pensamiento del arte, es una disciplina surgida en Occidente en época moderna y, por consiguiente, no entra en las categorías de reflexión de las formaciones sociales preburguesas o precapitalistas y tampoco en la de la islámica clásica⁵. Los conceptos de estética y arte, en sentido estricto, afloran en el mundo islámico a partir del siglo XIX, con la aparición de una teoría del conocimiento

2. J. C. Rodríguez. *La norma literaria*. Madrid, 2001³, pp. 52 y 47-49.

3. *Ibidem*, pp. 49-50.

4. Sobre esta acepción de “ideología”, *cfr.* J. C. Rodríguez. *La literatura del pobre*. Granada, 1994, pp. 50-59; y M. Ación Almansa. “Sobre el papel de la ideología en la caracterización de las formaciones sociales. La formación social islámica”. *Hispania. Revista Española de Historia*. 200, LVIII/3 (septiembre-diciembre 1998), pp. 920-921 y 953-954 sobre la ideología burguesa.

5. V. González. “Interrogations sur l’esthétique des arts visuels”. En J. C. Garcin et alii. *États, sociétés et cultures du Monde Musulman médiéval (X^e-XV^e siècle)*. Tome 3. *Problèmes et perspectives de recherche*. París, 2000, p. 167.

nueva que opera desde entonces entre las clases dominantes y que se elabora a partir de las categorías básicas de la burguesía: la de “razón”, que informa el discurso teórico (científico y filosófico), y la de “sensibilidad”, reverso de la anterior, que informa el arte, y, sobre todo, la categoría de “sujeto libre”, poseedor de una razón, una sensibilidad o un gusto propios⁶.

Tampoco puede admitirse la existencia de textos cerrados y estables, pues de lo expuesto hasta aquí se infiere que la interpretación de cualquier texto también cambia con el paso del tiempo. El que en el siglo XVII se valorase un poema en función de una serie de criterios, esto no establece para siempre el valor que se le otorgará a esa poesía, que puede ser interpretada con posterioridad en función de nuevos criterios⁷, en los que las clases dominantes tienen siempre una influencia decisiva, lo cual implica que el horizonte de expectativas original no marca definitivamente su sentido. Esta constatación es más evidente aún cuando se produce, en un momento dado, la valoración estética de producciones muy anteriores a las que se les concede el rango de literatura y arte, despojándolas así de su carácter primigenio y de la función que cumplían en su contexto de origen, para adaptarlas a la situación y a los criterios nuevos.

Es de este modo, partiendo de dichas premisas, como creo oportuno analizar el fenómeno de la recuperación del *turāṭ* en el mundo árabe y más concretamente en el ámbito de la literatura árabe contemporánea⁸; un fenómeno que supone una vuelta al pasado y que, paradójicamente, constituye una de las múltiples facetas de la denominada “modernidad”. Tal literatura, la árabe contemporánea, producto de élites y minorías cultivadas, muestra la irrupción y consolidación de nuevas formas discursivas que representan, en el nivel literario, el lugar donde se concreta la transposición al mundo árabe del actual sistema occidental, burgués y capitalista, extraño a la tradición islámica precedente.

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. Novela, relato, cuento, ensayo y teatro serán las nuevas formas y más importantes en las que se manifieste este nuevo discurso, el *adab*, significante redefinido, como otros muchos, y readaptado a un concepto reciente. Y es que, como sucede

6. J. C. Rodríguez. *La norma literaria*, p. 22.

7. Sobre la génesis social e histórica del arte y del valor estético, “ese producto de la historia que debe ser reproducido por la educación de manera indefinida” para que se mantenga, *cfr.* P. Bourdieu. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. M^a C. Ruiz Elvira. Madrid, 1989.

8. Analicé las posibles causas de esa necesidad de recuperar el *turāṭ* en el artículo “Narrativa árabe, narrativa europea: ¿influencia o afinidad? El ejemplo de Egipto”. *MEAH*, 47 (1998), pp. 222-225 y 231.

en todas las lenguas, pese a la apariencia de continuidad que se deriva del mantenimiento en uso de los mismos términos, el *adab* en su acepción actual no se refiere a la misma realidad ni recubre el mismo concepto que el *adab* clásico; prosa esta última surgida en las cancillerías del Estado islámico medieval, con la finalidad de concentrar todos los saberes que el hombre educado debía conocer. Frente a la hipervaloración de la libertad creativa y de la imaginación, nociones básicas en el *adab* contemporáneo, los datos incluidos en las obras del *adab* clásico precisaban que se documentaran sus fuentes originales y las cadenas de transmisores⁹.

Centrando ya el análisis en la amplia y variada producción literaria de Tawfīq al-Ḥakīm, se observa en ella una constante y es la vuelta permanente al pasado, a lo que considera el origen, como fuente de inspiración. Junto a su preocupación por el aprendizaje y el dominio técnico de las nuevas formas literarias, existe un continuo interés por la legitimación de las mismas a partir de un modelo de referencia extraído generalmente de la tradición árabe y egipcia. Este hecho abre una serie de interrogantes a los que, en la medida de lo posible, intentaré dar respuesta en este escrito.

Como punto de partida, es importante tener en cuenta las diversas nociones y conceptos que maneja el propio al-Ḥakīm en su quehacer literario y que, en cuanto a la problemática que nos ocupa, han sido ampliamente tratados por el autor en sus ensayos, autobiografías y epistolarios. Así, las diversas nociones relativas a la literatura, que él mismo explicita en no pocas ocasiones, proporcionan muchas de las claves para entender su revalorización de ciertos elementos del *turāṭ*, no de otros, y la especial integración de los mismos en su propio discurso.

En mi opinión, existen dos ejes fundamentales que inciden en la producción de al-Ḥakīm. Dichos ejes no son, obviamente, exclusivos de él, pero sí determinan de manera especial su actividad literaria. Uno es la concepción de literatura como arte y éste como la expresión genuina de la esencia o el espíritu nacional. El otro es la noción de literato, de sí mismo, como genio-creador o autor-profeta que puede captar de forma óptima tal espíritu o esencia¹⁰.

En la presentación de su volumen de ensayos sobre literatura *Fann al-adab*¹¹ se encuentra un buen ejemplo de la forma en que concibe la literatura: “La literatura refleja y conserva los valores existentes en el hombre y la nación. Es la que contiene y transmite las llaves de la consciencia que existe en la personalidad de la nación y

9. Cfr. la aproximación al *adab* clásico que ofrece J. Samsó en el Prólogo titulado *Tres “risālas”*, que acompaña a *Epístolas árabes del siglo XI*. Trad. J. Samsó y L. Martínez. Barcelona, 1999, pp. 17-21.

10. Sobre la operatividad de estas nociones ideológicas en la producción de Tawfīq al-Ḥakīm, cfr. M^a A. Martínez Núñez. “El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm: un género literario y su legitimación”. *MEAH*. 46 (1997), pp. 214-216; y “Narrativa árabe, narrativa europea: ¿influencia o afinidad?”, pp. 219-220.

11. T. al-Ḥakīm. *Fann al-adab*. El Cairo, 1956, p. 1.

del hombre (...) esa personalidad en la que se ponen en contacto los distintivos del pasado, del presente y del futuro (...) El arte es la cabalgadura viva y fuerte que transporta a la literatura a través del tiempo y del espacio (...) La literatura sin arte es como un mensajero sin caminos en el viaje de la eternidad (...) Mi intención fue siempre reunir al mensajero con sus caminos (...) Siempre consideré la literatura con el arte y el arte con la literatura (...) Por eso titulé este libro *El arte de la literatura*". En su epistolario *Zahrat al-'umr* afirma: "Para mí el arte es una bella creación humana, ni más ni menos. El arte no es ni la naturaleza ni la realidad, sólo es la destilación de la naturaleza y de la realidad en el alambique del artista"¹².

Considera, por tanto, la literatura como el reflejo de la personalidad del individuo y de la nación; personalidad colectiva, esta última, que se mantiene y permanece desde el pasado hasta el presente y que seguirá existiendo en el futuro. Ahora bien, lo que define a la literatura es que es arte, literatura y arte serán indisociables. Y el arte es, para él, una "creación" humana y, ante todo, belleza, un fenómeno estético.

En cuanto a la noción de autor, se produce una identificación entre literato y artista creador de belleza. El literato, el artista, es un genio, un ser superior que tiene la capacidad de crear; opinión ésta que, junto a la de literatura como reflejo del espíritu nacional, coincide de manera indudable con los dos principios ideológicos básicos del romanticismo. Si en *Zahrat al-'umr* expone que el artista es un ser maravilloso, mitad hombre, mitad Dios¹³, en *'Ahd al-Šayṭān* son continuas las referencias a la equiparación del literato con Dios y de su actividad con la creación divina, sobre todo en el poema que le sirve de introducción¹⁴. El genio-creador es, a la vez y por su sensibilidad, quien mejor puede captar la verdad de su entorno¹⁵.

Pero esto conduce inevitablemente a otro punto básico, que es el tópico del aislamiento, la soledad y la plena libertad que precisa el artista para crear, como expone en *Min al-burŷ al-'āyī*¹⁶. El arte es una actividad privilegiada que el literato deberá llevar a cabo en plena libertad, rompiendo las normas y las convenciones, "el literato sólo tiene derecho a crear como le dicte su arte"¹⁷. La defensa de la libertad del artista-literato es decisiva, pues de esa idea arrancará, entre otras implicaciones, la

12. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-'umr*. El Cairo, 1943, p. 34.

13. *Ibidem*, p. 139.

14. T. al-Ḥakīm. *'Ahd al-Šayṭān*. El Cairo, 1938, pp. 7 y 149-150. El poema que encabeza esta obra es utilizado también para presentar *Bayna al-fikr wa-l-fann*. El Cairo, 1976.

15. T. al-Ḥakīm. *Safahāt min al-ta'rīj al-adabī li-Tawfīq al-Ḥakīm. Min wāqi' rasā'il wa-waṭā'i'iq*. El Cairo, 1975, p. 58. Esta obra se reeditó en 1977 con el título *Waṭā'i'iq min kawāli' al-udabā'*.

16. T. al-Ḥakīm. *Min al-burŷ al-'āyī*. El Cairo, 1961 (1ª ed. 1941), p. 7.

17. L. Veccia Vaglieri y R. Rubinacci. "Al-qaṣr al-mašhūr". En *Omaggio degli arabisti italiani a Taha Husayn in occasione del settantacinquesimo compleanno*. Nápoles, 1964, p. 110.

búsqueda de su “estilo” propio, de la forma idónea de expresar su mensaje, como él mismo señala reiteradamente.

Con respecto a los géneros literarios, al-Ḥakīm estima que en su aspecto técnico requieren de un aprendizaje. En tal sentido enfoca su obra sobre literatura, antes mencionada, *Fann al-adab*, en la que introduce capítulos como *Fann al-masraḥiyya*, donde emplea el término *fann* en su doble acepción de “arte” y de “técnica”¹⁸, o los apartados *Fann al-qīṣṣa* y *Fann al-masraḥ* de *Bayna al-fikr wa-l-fann*. Y es que al-Ḥakīm comparte la opinión, muy extendida, de que los géneros literarios son estables y universales y, por tanto, existe la necesidad de dominarlos mediante un lento aprendizaje.

Considera que los géneros literarios occidentales son algo ya hecho y los identifica, siguiendo la pauta de interpretación ya tradicional en Occidente, con organismos biológicos o, lo que es lo mismo, piensa que han nacido, se han desarrollado y, por fin, han alcanzado su plenitud a través de un proceso que en Europa duró siglos. Pues bien, él opina que estos géneros literarios, que estima de validez universal, han de ser aprendidos y dominados por él, y por cualquier otro literato, hasta conseguir su implantación y admisión en Egipto como formas literarias y artísticas¹⁹.

Lo cierto es que su concepción de los géneros literarios, unida a la de literato como genio-creador, le conducen a una continua experimentación, a una permanente investigación de las formas que pueden adaptarse mejor a los que él denomina *rūḥ Miṣr* (“espíritu de Egipto”). Tawfīq al-Ḥakīm une, así, la concepción metafísica y romántica del espíritu del pueblo, y del “yo intuitivo” que es el artista, a la noción empirista de género literario como organismo biológico, sujeto a las leyes de evolución natural. Todo esto hace posible que pretenda buscar, por un lado, la evolución de las formas y, por otro, el origen del espíritu nacional en el nivel literario. Esa vuelta al origen para encontrar en él la especificidad, el carácter identitario de la nación, es un proceso constante en la ideología burguesa desde sus inicios, acentuado en los discursos nacionalistas, y lo único que varía es el modelo de referencia en función de los intereses concretos de cada momento y situación.

Las manifestaciones explícitas del autor en tal sentido son abundantes y las resumió magistralmente en su ensayo *Qālabu-nā l-masraḥī*, publicado en 1967, donde, aunque se centre en el teatro, expone sus puntos de vista acerca de la estabilidad y universalidad de los géneros y su evolución biológica hasta llegar a la etapa de la madurez, que coincide, para él, con la etapa de la originalidad. La originalidad es, en opinión de al-Ḥakīm, el reflejo de algo particular que debe identificar a un pueblo,

18. T. al-Ḥakīm. *Fann al-adab*, pp. 142-147.

19. T. al-Ḥakīm. *Qālabu-nā l-masraḥī*. El Cairo, 1967, pp. 10-11.

es la personalidad o la esencia nacional. Según el autor, en Egipto ha llegado el momento de buscar la originalidad, que habrá de ser el resultado de la evolución natural de los géneros en Egipto desde el origen hasta la etapa final; etapa esta última que deberá contener y superar todas las anteriores²⁰. De este modo, junto a la idea de continuidad, queda implícita la de superación como progreso ininterrumpido hacia la plenitud. Es esta nueva idea de conexión entre la etapa final y el origen, a través de la evolución de los géneros, lo que hace posible que al-Ḥakīm intente determinar, mediante la revisión y la reinterpretación del pasado propio, dónde se encuentra dicho origen.

La revalorización, como modelo de referencia, de lo que él considera manifestaciones literarias y artísticas en sus orígenes primeros es permanente a lo largo de su obra. En ese sentido declara: “El valor del arte moderno consiste en intentar hacernos volver a la primitiva belleza natural y a las fuentes de la inspiración primera”²¹, y también: “El arte primitivo está próximo a ser un arte celestial; es decir, que surge directamente de una fuente extraordinaria, de desbordante vitalidad, de poderosa expresión y creación y de origen desconocido”²². Lo que denomina “arte primitivo” es, para él, esa etapa en la que el arte, aunque no hubiese alcanzado su plenitud, existía en potencia, pero con una sencillez y pureza originarias que deberían ser recuperadas en la etapa de plenitud. A esta idea dedica el epígrafe *Fann al-tufūla*, del volumen *Bayna al-fīkr wa-l-fann*, donde identifica claramente las manifestaciones artísticas primitivas con la infancia biológica²³.

Como ya he señalado, la necesidad de bucear en el pasado, de volver a la tradición, es una constante en gran parte de la producción de Tawfīq al-Ḥakīm y él así lo declara abiertamente: “no es posible que preste atención a todo lo nuevo (...) lo importante es que esté unido a nuestra tradición, de no ser así ¿qué beneficio obtendría?”²⁴. Ahora bien, dentro de la tradición, de lo que él considera legado propio, lo mismo recurre al pasado faraónico, a la época griega y helénica o a la etapa árabo-islámica, con sus manifestaciones cultas y populares. Pero es importante señalar que, en esa labor retrospectiva, por un lado, incorpora o rescata fragmentos del pasado –como la etapa faraónica o la helénica– que habían sido escasamente significativas para los cronistas y compiladores musulmanes clásicos, y desatendidas por ellos, hasta la ruptura que se produce en los siglos XIX y XX, y que, por otro lado y con res-

20. T. al-Ḥakīm. *Qālabu-nā l-masrahī*, pp. 10 y 16.

21. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-'umr*, p. 35.

22. T. al-Ḥakīm. *Qālabu-nā l-masrahī*, p. 16.

23. T. al-Ḥakīm. *Bayna al-fīkr wa-l-fann*, pp. 8-13.

24. M. Tawil. “Šūra taḍkāriyya...wa-naḥnu natakallam”. *Uktūbir*, 159 (11/XI/1979), p. 29.

pecto al periodo árabo-islámico, el común y habitualmente recordado, el autor lleva a cabo una selección en función de nuevos criterios, rechazando ciertos elementos, que habían gozado hasta entonces de gran aceptación, y otorgándole un nuevo valor a otros.

En líneas generales, se puede afirmar que, en opinión de al-Ḥakīm, la manifestación originaria de la identidad nacional se encuentra en el Egipto faraónico, que sería la fuente primera del arte. La época faraónica será el modelo ideal de referencia, pues representa, para él, la originaria y más pura manifestación de la personalidad egipcia, que se resume en la resistencia a la caducidad y al paso del tiempo, en una eterna resurrección después del “sueño”, simbolizada en el río Nilo, con sus periódicas crecidas fertilizadoras²⁵.

Tawfīq al-Ḥakīm remite al pasado faraónico en obras de teatro como *Izīz*, *Lu‘bat al-mawt* o *Yāṭāli‘ al-šayāra*.²⁶, esta última perteneciente al teatro del absurdo, sobre el que volveré más adelante. Pero es, sobre todo, en su conocida obra *Ahl al-Kahf*²⁷ donde reproduce el despertar tras el sueño en la caverna, el mito de la eterna resurrección. Sobre ella afirma: “Esta obra, en cualquier caso, no deja de ser una *transposition artistique* de una *sura* coránica que se entona los viernes en la mezquita (...) Sin embargo, no te oculto que en el momento de escribirla no estuve sólo bajo la influencia del Corán, sino también bajo la influencia del antiguo Egipto”²⁸. Es lo que sucede también con la novela ‘*Awdat al-rūḥ*’²⁹ (“La vuelta del espíritu”); es decir el despertar del “espíritu” eterno de Egipto a través de la recuperación de la consciencia nacional, o más explícitamente con ‘*Awdat al-wa‘y*’³⁰ (“La vuelta de la consciencia”).

De todos es conocida, asimismo, la utilización por parte de al-Ḥakīm de elementos propios del teatro clásico griego. Tras reconocer y analizar las causas de la ausencia de producciones semejantes en la tradición culta árabo-islámica³¹, al-Ḥakīm se

25. Sobre la clave de la resurrección como esencia nacional y su origen en el Egipto faraónico, *cfr.* M^a A. Martínez Núñez. “La visión del pasado en la producción literaria de Tawfīq al-Ḥakīm”. *MEAH*. XXXIV-XXXV (1985-86), pp.114-117. *Cfr.* también al respecto los análisis realizados por S. al-Qalamāwī. *Ma‘a al-kutub*. El Cairo, s.d., especialmente en el capítulo titulado *Ta‘ammulān fī l-siyāsa li-l-ustād Tawfīq al-Ḥakīm*, pp. 40-41; y G. Šukrī. *Mudakkirāt taqāffa taḥṭādir*. Beirut, 1970, p. 237.

26. Publicadas en El Cairo, 1955, 1957 y 1962, respectivamente.

27. Publicada en El Cairo, 1933.

28. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-‘umr*, p. 239; y del mismo autor *Taḥta al-misbāḥ al-ajdar*. El Cairo, 1942, p. 179.

29. Publicada en El Cairo, 1933 y traducida al castellano por F. Corriente. *El despertar de un pueblo*. Madrid, 1967.

30. Publicada en Beirut, 1974. Sobre el significado de estas dos obras, *cfr.* M^a A. Martínez Núñez. “La temática socio-política en la producción literaria de Tawfīq al-Ḥakīm: ¿indiferencia o preocupación constante?”. *Analecta Malacitana*, X, 2 (1987), pp. 322, 326 y 335-337.

31. Como se desprende del prólogo de su obra *al-Malik Ūdīb*. El Cairo, 1949.

propuso en una etapa concreta de su actividad introducir dichos elementos y referencias en el teatro árabe³², mediante una serie de obras, como *Praksa aw muškilat al-ḥukm*, *Pigmalión* o *al-Malik Ūdīb*³³. A través de ellas reproduce el proceso de legitimación del teatro occidental, el cual se hacía a sí mismo heredero del teatro clásico, aunque es indudable que el teatro actual, tanto el occidental como el árabe, está desprovisto de los elementos místéricos y mágicos que son imprescindibles y determinantes, sin embargo, en la escena de la Grecia clásica. Se trataba de un intento de hacer a Egipto partícipe, junto con Occidente, de la herencia clásica, revalorizando su pasado helénico y su vocación mediterránea. En este sentido coincide con las posturas siempre mantenidas por Ṭāhā Ḥusayn al respecto³⁴.

Este tipo de legitimación, sin embargo, no le sirvió durante mucho tiempo a al-Ḥakīm para alcanzar los objetivos que se proponía. Si se trataba de hacer coincidir una forma nueva con la tradición autóctona, con la identidad propia, o, en otras palabras, si se trataba de legitimarla en el pasado propio, tal legitimación no debía poner el acento en un elemento primitivo compartido con el “otro”, con Occidente, y bastante extraño al entorno que había de aceptarlo. Si Occidente se definía a sí mismo como heredero de la Grecia clásica, al-Ḥakīm, y otros intelectuales, se ven en la necesidad de la misma auto-definición para el mundo árabe, pero acudiendo preferentemente a un modelo de referencia distinto, que será, sin duda, lo que consideran su propio legado tradicional o *turāṭ*.

Por lo que se refiere específicamente a las formas literarias, es así cómo, en la producción de Tawfīq al-Ḥakīm, el legado árabo-islámico se convierte en modelo de referencia preferente; un legado más cercano y tangible que el clásico griego –compartido con Europa– y que la raíz originaria del Egipto faraónico, aunque esta última será retomada, no obstante, en diversas ocasiones.

Sin embargo, ese *turāṭ* árabo-islámico no constituía un conjunto uniforme de manifestaciones del pasado, sino que en él existían, por un lado, toda una serie de producciones cultas, que habían sido permanente y “oficialmente” valoradas y actualizadas en cualquier época por la sociedad árabe e islámica, a través, por ejemplo, de los mecanismos del *taqlīd* y del *tadmīn*, y, por otro lado, las manifestaciones de carácter popular que, salvo raras excepciones, sólo fueron rescatadas en el mundo árabe con

32. Sobre esta problemática, *cfr.* J. Fontaine. Mort, resurrection. *Une lecture de Tawfīq al-Ḥakīm*. Túnez, 1979, p. 37; A. al M. Ismail. *Drama and society in contemporary Egypt*. El Cairo, 1967; y más específicamente A. ‘Uṭmān. *Al-maṣādir al-klāsiyya li-masraḥ Tawfīq al-Ḥakīm*. El Cairo, 1978.

33. Publicadas en El Cairo, 1939, 1942 y 1949, respectivamente.

34. Sobre la postura de Ṭāhā Ḥusayn acerca de la herencia griega, compartida por Egipto con Europa, *cfr.* M^a A. Martínez Núñez. “Actitud de Ṭāhā Ḥusayn con respecto a la literatura árabe”. *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, XXIV (1987-1990), pp. 95-98.

un nuevo valor estético a partir de los siglos XIX y XX. Tampoco se puede desvincular este hecho de la transposición al mundo árabe de la noción de Edad Media, con todas las connotaciones teóricas que implica y, entre ellas, el entusiasmo romántico-nacionalista por el *Volksgeist*, “alma colectiva, espíritu del pueblo”³⁵, que tiene una presencia decisiva en la producción de al-Ḥakīm.

En cuanto a la reutilización de formas tradicionales del discurso árabe clásico, al-Ḥakīm hace explícita la conexión que desea establecer entre ciertas obras suyas y algunas de dichas formas.

Dejando a un lado la ya citada obra *Ahl al-Kahf* y su inspiración en una *sūra* coránica, un caso evidente de reactualización, mediante el nuevo tratamiento dramático, de la *sīrat al-nabī* (“la biografía del profeta”), se encuentra en *Muḥammad*³⁶. Se trata de una biografía dramatizada de Muḥammad, una temática difícil y comprometida, que responde, sin duda, a la necesidad generalizada en esos momentos de reescribir la historia del Islam³⁷ y adaptarla a las nuevas demandas.

Más significativos, en lo referente a las formas, son los dos ejemplos que citaré a continuación. Su novela *Ta’rīj ḥayāt ma’ida*³⁸ –en la cual prima un rasgo fundamental de la novela: el componente del aprendizaje, de la evolución desde los estadios primitivos hasta la plenitud y madurez del personaje central, a través de sus propias experiencias– es conectada expresamente por el autor con la prosa tradicional árabe. Situada en la corte de Hārūn al-Rašīd, las diferentes anécdotas narradas en torno al personaje central constituyen un intento de revitalización de la *maqāma*³⁹, con el fin de integrarla en la nueva forma. En otras ocasiones es la *riḥla* tradicional la que atrae su atención, girando algunas de sus obras autobiográficas en torno a la reutilización de esta forma.

Así, *Riḥlat al-rabī wa-l-jarī*⁴⁰ contiene dos partes bien diferenciadas: *Riḥlat al-rabī*, colección de poemas redactados durante los años veinte en París, hace referen-

35. Como señala J. Lecerf. “La place de la ‘culture populaire’ dans la civilisation musulmane”. En *Clasicismo et déclin culturel dans l’histoire de l’Islam. Actes du Symposium International d’Histoire de la Civilisation Musulmane (Bordeaux, 25-29 de juin 1956)*. París, 1977, p. 352.

36. Publicada en El Cairo, 1936.

37. Como señalara Ṭ. Ḥusayn. “Tendences religieuses de la littérature égyptienne d’aujourd’hui”. En *L’Islam et l’Occident*, reed. facsímil del n.º de 1947 de *Cahiers du Sud*. París, 1982, pp. 235-241; y algo más reciente A. Wessels. *A modern Arabic biography of Muḥammad. A critical study of Muḥammad Ḥusayn Haykal’s “Ḥayāt Muḥammad”*. Leiden, 1972; o B. Lewis. *El lenguaje político del Islam*. Trad. M. Lucini Baquerizo. Madrid, 1990, p. 161.

38. Publicada en El Cairo, 1938, fue editada por segunda vez, sin mención de fecha (posiblemente entre 1945 y 1958), con el título *Aṣ’ab amīr al-tufaylyyyīn*.

39. T. al-Ḥakīm. “Les létres árabes à travers ce dernier quart de siècle”. En *L’Islam et l’Occident*, p. 246.

40. Publicada en El Cairo, 1954 y reeditada en Beirut, 1973, con el título *Ma’a al-zaman*.

cia a su propia juventud, y *Rihlat al-jarḥ*, es su etapa de madurez e incluye dos piezas del teatro del absurdo. *Rihla bayna ‘aşrayn* y *Miṣr bayna ‘ahdayn*⁴¹ son dos obras autobiográficas que abordan también el tema de la evolución personal a través de la *rihla*, entendiendo el término en el doble sentido de “viaje real”, la lejanía de su país cuando viaja a Francia, lo que le permite, según él, ver su imagen con más claridad, y en el sentido de “viaje intelectual” o “mental”, de aprendizaje o formación de sí mismo, con lo que readapta y moderniza la carga semántica de dicho término⁴². En ambas obras, como en la anterior, vuelve a abordar su *rihla* de los años de juventud en Francia y la *rihla* de madurez en torno al presente y otra vez las presenta a través de un recorrido por su propia producción.

En la tradición árabo-islámica, la forma *rihla* engloba una serie de producciones que tienen en común los relatos detallados de itinerarios y viajes, los cuales han de ser puestos en relación, según las circunstancias y necesidades concretas de cada momento, con las peregrinaciones, con la obtención de la *iḡāza* en Oriente⁴³ y con los servicios de información de la administración del Estado islámico⁴⁴. En Tawfiq al-Ḥakīm, por el contrario, la *rihla* se refiere al relato autobiográfico en el que priman dos factores: el ya citado de evolución hacia la madurez, a través de la experiencia propia, y el otorgar a dicha experiencia un carácter de ejemplaridad; es decir, el identificar su propia evolución con la de Egipto, como expresamente hace al-Ḥakīm⁴⁵. Por ello se encuentra dentro de la forma narrativa biográfica, que arranca de la noción burguesa de memoria y todo lo que la misma conlleva e implica en la elaboración teórica del nacionalismo. De este modo se constata que la autobiografía representa, con respecto al individuo, lo mismo que la recuperación del pasado con respecto a la nación⁴⁶. En ambos casos, desde lo que se considera la plenitud o la madurez, se retrocede hasta el origen, la infancia o la juventud biológicas y determinadas etapas del pasado, para demostrar cómo se ha producido la evolución o cómo debía

41. Publicadas en El Cairo, 1972 y 1983, respectivamente.

42. T. al-Ḥakīm. *Miṣr bayna ‘ahdayn*, pp. 17-18.

43. J. Samsó. *Tres “risālas”*, p. 36.

44. Sobre la relación de los relatos de viajes y de las obras geográficas medievales con la administración del Estado islámico, especialmente con el *barūd*, servicio central de correos e información, *cfr. Géographes arabes du Moyen Âge. Textes choisis et commentés* par. R. Blachère et H. Darmaun. París, 1957; *Introduction*, pp. 5-15; y M^a A. Martínez Núñez. “Correos y medios de comunicación y propaganda en al-Andalus”. En A. Pérez Jiménez y G. Cruz Andreotti (Eds.). *Aladas palabras. Correos y comunicaciones en el Mediterráneo*. Madrid, 1999, pp. 141-144.

45. T. al-Ḥakīm. *Miṣr bayna ‘ahdayn*, p. 22.

46. Sobre la identificación que efectúa al-Ḥakīm entre su propia *rihla* y la de Egipto y la conexión que establece con la perennidad del “espíritu nacional”, *cfr.* M^a A. Martínez Núñez. “El teatro de Tawfiq al-Ḥakīm. Sensibilidad/razón: una de las claves de su coherencia literaria”. En *Teatro árabe. Teatros árabes*. Prólogo de P. Martínez Montávez. Granada, s. d., p. 55; y “La temática socio-política...”, pp. 342-343.

haberse producido. En la recuperación del pasado con fines nacionalistas está siempre presente la consideración de la sociedad y de sus manifestaciones como organismos biológicos y en tal caso opera siempre la idea de continuidad y, asimismo, la de superación ininterrumpida.

Lo mismo se puede decir de la forma *risāla*. Los epistolarios de Tawfiq al-Ḥakīm poco tienen que ver con la multiforme *risāla* tradicional⁴⁷. En las cartas incluidas en el epistolario *Zahrat al-'umr*, antes citado, prima también el componente del aprendizaje y, aunque algunas cartas incluyen ensayos sobre literatura o sobre la identidad egipcia, la obra constituye un auténtico diario de su formación literaria en Francia, durante su juventud, hasta alcanzar la madurez⁴⁸.

A pesar de estos intentos de actualizar el legado clásico, a los que, sin duda, se podría añadir algún otro, al-Ḥakīm se muestra bastante crítico con algunos aspectos del mismo. En *Zahrat al-'umr* se pronuncia ampliamente sobre la imposibilidad de basar la adopción de los nuevos géneros literarios sobre los elementos que ofrece la literatura árabe culta⁴⁹. En resumen, viene a decir que la literatura árabe tiene sus valores, cual es el haber sabido conjugar lo espiritual con lo material y el haber transmitido el saber grecolatino, pero, a la vez, muestra un amaneramiento que la hace anquilosarse, no progresar ni preocuparse más que por la corrección y la belleza lingüísticas. Todo ello, y siempre según sus propias declaraciones, se debía a la intransigencia religiosa. Sostiene que jamás se preocuparon de la fuerza de la construcción ni de la estructura de la obra artística y considera como un error de esa época el no haber sabido desarrollar su propia creatividad a través de los géneros literarios, lo que sí hizo Europa al superar el poder de la Iglesia Medieval y conseguir progresar en el terreno literario.

Por consiguiente, al-Ḥakīm incide en los pilares básicos de la denominada “modernidad”, al considerar que la separación entre la religión y el Estado, entre la esfera de lo privado y de lo público, es una condición imprescindible para el desarrollo de la creatividad artística y para el progreso social en general⁵⁰. Del mismo modo que Europa accedió al Renacimiento a través de la laicización del pensamiento y la

47. J. Samsó. *Tres “risālas”*, pp. 17-21. Sobre la *Risāla* en la que el *kātib* Ibn Faḍlān relata una embajada del año 921 J.C., enviada por el califa ‘abbāsī al-Muqtaḍir, *cfr.* Ibn Faḍlan. *Voyage chez les Bulgares de la Volga*. Trad. y pres. por M. Canard. París, 1988.

48. Analicé esta obra en el artículo “La visión del pasado en la producción literaria de Tawfiq al-Ḥakīm”, pp. 111 y 121-122.

49. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-'umr*, pp. 174-181 y 182-193, especialmente.

50. En ese sentido, es sumamente interesante la polémica que mantuvo Tawfiq al-Ḥakīm con los *ṣayj/s* de al-Azhar, a raíz de la publicación en 1937 de *Yawmiyyāt nā'ib fīl-aryāf*, y las declaraciones del autor en *al-Muqattam* y *al-Ḥawādī* sobre la intromisión de esta institución religiosa en la vida intelectual y en los asuntos del Estado. *Cfr.* Martínez Núñez. “La temática socio-política...”, pp. 323-325.

cultura, el mundo árabe debe “impregnarse de ese mismo espíritu”⁵¹ para iniciar en serio su propia *Nahḍa* o Renacimiento⁵².

Sin embargo, en ese panorama general descrito por al-Ḥakīm hay excepciones. Destaca, lógicamente, las *maqāma*s de Badī‘ al-Zamān, a pesar de su apego a la corrección lingüística, como muestra de la configuración de los personajes y la descripción de la sociedad de su tiempo. También valora las obras de filósofos, geógrafos, juristas e historiadores que, a su juicio, tuvieron el mérito de salvar la prosa árabe mediante la simplificación de la lengua⁵³. Pero es, sobre todo, al-Āhīz el autor que despierta la admiración de al-Ḥakīm, por haber sabido “captar la sensibilidad popular”, según sus propias palabras⁵⁴. Si el ejemplo de al-Āhīz no prosperó en el mundo árabe, la causa última hay que buscarla, en opinión de al-Ḥakīm, en la dominación turca, origen de toda su decadencia⁵⁵.

Así, pues, y por lo que respecta a las formas literarias, le es difícil acudir a la literatura árabe culta, salvo en casos puntuales, pero sí le parece posible remitirse a lo que se denomina “literatura popular”⁵⁶. Este fenómeno de la revalorización de lo popular y del folklore es sumamente importante en la producción de Tawfīq al-Ḥakīm, quien contrapone el amaneramiento de la prosa árabe culta, y su desvinculación de la sensibilidad colectiva, a las manifestaciones literarias populares.

En *Zahrat al-‘umr* observamos dicha contraposición: “La literatura árabe creativa se preocupó más de la cuenta por la palabra y no quiso dejar su amaneramiento, que consideraba elocuencia y retórica, para reflejar la sensibilidad que se estremecía en el alma del pueblo y la fantasía que lo agitaba. Entonces sucedió algo asombroso (...) el espíritu del pueblo no se somete. Este pueblo en las diversas épocas de la civilización islámica ansiaba una forma de literatura distinta del beduinismo inicial, una forma de literatura derivada de la sensibilidad manifiesta de la vida nueva, en evolución y cambio. Una literatura nueva, basada en una técnica similar y adaptada a las maravillosas artes coetáneas, que él mismo (el pueblo) observaba y cuyos objetivos anhelaba su fantasía. Pero, cuando los literatos de la *fushḥā* no quisieron prestarse al deseo de las gentes, éstas acudieron a sus propios literatos, que no dominaban el mecanis-

51. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-‘umr* p. 229.

52. Realicé un análisis detallado de esta identificación entre Islam e Iglesia medieval, así como de la incidencia de los conceptos occidentales de Edad Media y Renacimiento en el pensamiento de al-Ḥakīm, en “La visión del pasado en la producción literaria de Tawfīq al-Ḥakīm”, pp.124-126.

53. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-‘umr*, pp. 187-188.

54. T. al-Ḥakīm. “Les létres arabes...”, p. 244.

55. *Ibidem*, p. 235.

56. Sobre las distintas definiciones de cultura popular y literatura popular, *cfr.* Lecerf. “La place de la ‘culture populaire’..”, pp. 351-353; y S. Fanjul. *Literatura popular árabe*. Madrid, 1972, pp. 39-58.

mo de la lengua ni la belleza de la forma, pero poseían un instinto artístico y el espíritu de creación (...) y así apareció la literatura popular⁵⁷.

Es reveladora la identificación entre literatura popular y espíritu del pueblo o sensibilidad colectiva, al igual que había ocurrido en Europa con la recuperación de las producciones populares de la Edad Media, en una búsqueda del origen de la identidad nacional⁵⁸.

Más adelante continúa: “Así aparecieron los relatos populares de ‘*Antara, May-nūn Laylā* y *Kuṭayyir ‘Azza*. Continuó la civilización islámica y con ella la literatura imaginativa, social y popular, hasta que, de pronto, nos encontramos ante una magnífica obra artística, *Alf layla wa-layla* (“Las mil y una noches”). Después surgieron de cada uno de los pueblos del Islam sus relatos a los que imprimió el sello de su época. En Egipto los de *Abū Zayd al-Hilālī*, *Sayf ibn Dī Yazm* y *al-Zāhir Baybars* (...) Lo asombroso es que, si examinas el esquema artístico y la estructura narrativa de esta literatura popular, encuentras que, en lo referente al arte, no a la lengua, marcha por el camino verdadero⁵⁹.

Esta literatura popular, no valorada anteriormente –el propio al-Ḥakīm afirma que “*Las mil y una noches* habían sido despreciadas”⁶⁰–, dignifica, en su opinión, a la civilización islámica ante la historia y por ello le va a servir de fuente de inspiración y de legitimación.

*Las mil y una noches*⁶¹ le proporcionan, en diferentes aspectos, un punto de partida para muchas de sus obras, como *Šahrazād, al-Jurūy min al-ḡanna*, *Šams al-Nahān*⁶² o *‘Alī Bābā*⁶³. Si bien, en estos casos y como señala Martínez Montávez⁶⁴ sobre *Šahrazād*, se trata más bien de una desvinculación con respecto a la fuente.

57. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-‘umr*, pp. 183-184. En esta valoración coinciden algunos analistas de las manifestaciones populares, como M^a J. 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.

58. Una reflexión más amplia sobre este tema, en Martínez Núñez. “La visión del pasado en la producción literaria de Tawfiq al-Ḥakīm”, pp. 122-123 y 130-133.

59. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-‘umr*, p. 184.

60. T. al-Ḥakīm. “Les lēttres arabes...”, p. 244.

61. Sobre *Las mil y una noches*, *cfr.* Lecerf. “La place de la ‘culture populaire’...”, pp. 355-356; M. Boratov: “Les récits populaires turcs (hikaye) et les Mille et une nuits”. *Orient*, 1 (1948), pp. 69-73; la introducción de J. Vernet a la traducción de *Las mil y una noches*. Barcelona, 1970⁴; y el sugerente y muy interesante ensayo de J. L. Borges. “Los traductores de las 1001 noches”. En *Historia de la eternidad*. Madrid, 1971 (1^a ed. Buenos Aires, 1953).

62. Publicadas en El Cairo, 1934, 1956 (en el volumen *al-Masraḥ al-munawwa’*) y 1965, respectivamente.

63. Pieza de teatro que se representó en 1926, pero nunca llegó a publicarse.

64. T. al-Ḥakīm. *Sheherezada. Poema dramático en siete cuadros*. Versión y estudio por P. Martínez Montávez. Madrid, 1977, pp. 25-26 del estudio.

Así, en *Šahrazāḍ*, parte de la “noche mil dos” –al-Ḥakīm ha aludido a esto mismo⁶⁵– y en otras el contacto es aún más tenue.

Es, sin embargo, su obra *Yawmiyyāt nā'ib fīl-aryāf*⁶⁶, autobiografía en forma de diario, la más representativa en este sentido. Al-Ḥakīm afirma que esta obra es un diario en el que cada día presenta un relato o un incidente al estilo de las narraciones de *Las mil y una noches*⁶⁷. Se debe precisar que, a pesar del empeño que pone el autor en conectar con la tradición popular, la forma de diario es la determinante y que dicha forma representa la culminación en el desarrollo cronológico lineal de la narración. La continuidad de la narración adquiere, así, su máxima expresión formal, siguiendo día a día la evolución del tiempo. Este elemento, unido a la anotación diaria de las reflexiones y de las experiencias acumuladas por el sujeto, que narra en primera persona, constituyen los rasgos fundamentales de la moderna narración autobiográfica y aparecen con gran relieve en *Yawmiyyāt nā'ib fīl-aryāf*, pero están ausentes, sin duda, en la fuente de inspiración.

Como expone Jean Lecerf⁶⁸, el texto de *Las mil y una noches* parece estar constituido por redacciones que servían de ayuda a la memoria, destinadas al ejercicio de la actividad profesional de los narradores públicos; actividad que se remonta a la antigüedad preislámica y que sobrevivió, a pesar del descrédito del que la rodeó el Islam naciente, adaptada a la nueva situación. A partir de la irrupción del sistema islámico, esos narradores, que contribuían a la formación-adequación de los estratos sociales medios que se constituyen inevitablemente en las civilizaciones ciudadanas, cumplían una función indispensable: la de proporcionar otro medio más, aunque de rango modesto y popular, para la difusión y propagación de la ideología de esa formación social durante la Edad Media. La actividad de estos narradores populares es inseparable de los cuentos, de los relatos heroicos y de las leyendas de caballería, que transmitían oralmente.

Pero el corpus de *Las mil y una noches* no fue jamás considerado ni reconocido en el nivel culto de los países árabes hasta épocas recientes, en las que, por las profundas transformaciones de la sociedad moderna, curiosamente se ha producido, junto a su revalorización estética, el actual declive de la actividad de los narradores tras largos siglos de permanencia. Hasta el siglo XX, su lengua fue considerada siempre

65. T. al-Ḥakīm. “Alf layla wa-laylatān”. *Ājir al-sā'a*. 18 (febrero, 1948), p.5.

66. El Cairo, 1937.

67. T. al-Ḥakīm. “Les lǐttres arabes...”, p. 245; *cfr.* también E. García Gómez. “El diario de un fiscal rural y su lugar en la literatura árabe actual”. *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, IV (1956), pp. 153-169.

68. J. Lecerf. “La place de la ‘culture populaire’...”, pp. 355-360.

como demasiado popular —es la opinión mantenida, entre otros, por Ṭāhā Ḥusayn⁶⁹— mientras que historias de la misma vena e inspiración tan popular sirvieron de materia a la siempre admirada *maqāma* clásica. Esta diferente valoración, en función del registro de lengua utilizado, suele ser habitual en casos de diglosia, como sucede en el mundo árabe⁷⁰.

El vivo y casi generalizado interés de los intelectuales contemporáneos por las manifestaciones populares deriva, como ya he adelantado, del entusiasmo romántico por el “espíritu del pueblo”, o “alma colectiva”, y de la exaltación de la identidad nacional, que han favorecido una actitud completamente nueva con respecto al pueblo y a sus producciones⁷¹, junto a la operatividad de los nuevos conceptos de lengua⁷² y de arte. Dichas producciones, insisto, serán consideradas como las manifestaciones originarias de la sensibilidad colectiva, de la literatura nacional, y a ellas acuden lo literatos en su pretensión de reflejar la identidad y la originalidad propias. Aunque también es preciso matizar que son las manifestaciones populares cuyas raíces se hunden en el pasado las que conocen esta nueva puesta en valor, mientras que no sucede lo mismo, o al menos en igual medida, con las que se producían en ese momento en Egipto. Esta disociación resulta evidente en el caso de Tawfīq al-Ḥakīm, pues el autor contrapone su propio teatro culto —que desea inmerso en la “literatura respetable”— a la facilidad de las farsas y melodramas populares —en boga entonces en Egipto—, al “teatro que sólo hace reír o llorar”, mostrando el mismo elitismo burgués que los reformistas ilustrados⁷³.

Es así cómo diversas manifestaciones tradicionales, de raigambre popular, serán utilizadas por al-Ḥakīm para legitimar sus búsquedas y experimentos literarios, sobre todo en lo referente al teatro.

69. Como se sabe, Ṭāhā Ḥusayn mantuvo siempre una clara defensa de la excelencia de la lengua *al-fuṣḥā*, frente al registro dialectal; *cfr.* Ṭ. Ḥusayn. “Destins de la littérature arabe”. *La Revue du Caire*. XXXI, 157 (febrero 1953), p. 12; y del mismo autor. “La literatura árabe y su posición entre las grandes literaturas”. En *Ensayos de crítica literaria*. Prólogo y coordinación P. Martínez Montávez. Madrid, 1983, pp. 14-17.

70. M^a A. Martínez Núñez. “El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm: un género literario y su legitimación”, p. 212.

71. J. Lecerf. “La place de la ‘culture populaire’...”, p. 359.

72. Sobre el concepto laico y desacralizado que al-Ḥakīm tiene de la ‘*arabiyya*, de la lengua árabe como “organismo vivo”, *cfr.* M^a A. Martínez Núñez. “*Qālabu-nā l-masrahī* ensayo sobre el teatro árabe de Tawfīq al-Ḥakīm y su relación con las dialogadas de Naʿīb Maḥfūz”. *Actas de las I Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea*. Madrid, 1991, p. 170.

73. M^a A. Martínez Núñez. “El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm: un género literario y su legitimación”, pp. 210-212 y 228.

Su obra de teatro *al-Zammār*⁷⁴ se basa en la tradición popular del *sāmīr*, o “tertulia nocturna”, costumbre muy arraigada en casi todas las sociedades primitivas⁷⁵ y que estaba aún vigente en ciertas zonas del mundo islámico. Sobre esto el autor muestra su parecer: “En el año 1930, mientras trabajaba yo en el ámbito rural, escribí la obra de teatro *al-Zammār*, inspirándome en la tertulia nocturna rural. Convertí en su protagonista a un flautista de tertulia, que se ocupaba de ello por la noche y trabajaba como enfermero durante el día en la clínica de un inspector de sanidad, en el campo”⁷⁶. La estructura de la obra gira en torno a esta dualidad del protagonista.

Con *al-Şafqa* pretende introducir las “artes populares rurales”: danza, canto y juego de palo. En el epílogo de esta obra, junto a los problemas de la lengua y del público, indica expresamente su deseo de conciliar “la obra de teatro perfecta en sus elementos, comedida en la seriedad de su construcción y de su objetivo, con el arte popular y el folklore, en la forma que permita el ambiente de la pieza dramática y la naturaleza de su medio y parezca que es una parte intrínseca de la obra dramática misma”⁷⁷. En el mismo epílogo, y sobre la puesta en escena y su problemática, expone: “He considerado oportuno, como solución a este problema, que esta obra de teatro fuese apropiada para la representación y la puesta en escena en cualquier lugar, pues no necesita ni decorados ni vestuario ni escenario. Es suficiente la simple exhibición en un pequeño espacio abierto en cualquier pueblo o ciudad. Tal vez existe en esto una vuelta a la pureza de la fuente primitiva de la que surgió el teatro y floreció hace más de dos mil años”⁷⁸.

Todos los puntos aquí esbozados: ausencia de vestuario, decorados y escenario, junto a la pretendida vuelta a un origen puro y primitivo, van a ser teóricamente desarrollados y justificados en el ensayo, antes citado, *Qālabu-nāl-masrahī*⁷⁹. Y es que la conciliación entre lo nuevo y lo tradicional es mucho más evidente en aquellas obras y experimentos teatrales en los que el autor pretende seguir, o simplemente coincide, con las tendencias de vanguardia del teatro europeo, para los que encuentra siempre justificación a partir de elementos existentes en el legado egipcio y árabe.

74. Publicada por primera vez en el volumen *Masrahīyyāt Tawfīq al-Ḥakīm*. El Cairo, 1937, y después en *al-Masrah al-munawwaʿ*. El Cairo, 1956, pp. 663-690.

75. S. Fanjul. *La literatura popular árabe*, p. 67.

76. T. al-Ḥakīm. *Qālabu-nāl-masrahī*, p. 9.

77. T. al-Ḥakīm. *al-Şafqa*. El Cairo, 1956, p. 164.

78. *Ibidem*, p. 163.

79. Analicé ampliamente este ensayo y sus implicaciones ideológicas en el artículo “*Qālabu-nāl-masrahī* ensayo sobre el teatro árabe de Tawfīq al-Ḥakīm...”, pp. 165-188; *cfr.* asimismo M^a A. Martínez Núñez. “El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm: un género literario y su legitimación”, pp. 223-224.

Qālabu-nā l-masrahī viene a ser un ejercicio teórico que realiza al-Ḥakīm sobre la puesta en escena, en el que compendia su postura sobre el teatro y su evolución como género literario desde el origen hasta la plenitud. En resumen, su teoría presenta dos vertientes diferenciadas: por un lado, plantea una nueva manera de llevar a escena cualquier obra de teatro y, por otro, define esta forma como “molde teatral” propio –de ahí su título–, vinculado a la tradición, frente al molde europeo, pero también de validez universal. De hecho, su ensayo “Nuestro molde teatral” aparece como *Muqaddima*, “Introducción”, a una serie de fragmentos de conocidas obras de teatro, ya traducidas al árabe por otros autores⁸⁰ y a las que aplica este molde definido por él.

En cuanto a la puesta en escena, su propuesta coincide con el llamado “teatro épico” de Bertolt Brecht⁸¹: ausencia de decorados, vestuario y escenario, introducción de elementos narrativos por el *ḥikāwātī*, “narrador”, para interrumpir la acción, el actor (*muqalladātī* en vez de *mumattīl*) no deberá identificarse con el personaje, sino describirlo, etc. En suma, se trata del distanciamiento de la obra con respecto al público, desvelando el “engaño teatral” mediante la puesta al desnudo de los recursos, para despertar, en última instancia, la capacidad crítica del espectador y convertir el teatro en una forma de conocimiento. Todo ello, como en el caso de Brecht, hace que el molde teatral de al-Ḥakīm suponga un rechazo de la catarsis; es decir, de la identificación del público con el héroe.

Lo importante es que esta forma de puesta en escena es presentada por al-Ḥakīm como el “molde árabe y egipcio” que surge, en su opinión, de la evolución natural del teatro en Egipto desde la etapa primitiva hasta la madurez; etapa de madurez que ha de representar el momento de la originalidad, de la vuelta a las fuentes primitivas.

En el caso de la puesta en escena, encuentra ese origen primitivo en las figuras del narrador popular (*ḥikāwātī*), del parodiador (*muqalladātī*) y del panegirista (*maddāh*); es decir, en la técnica de transmisión oral, a la que ya he aludido, de los cuentos populares, de las gestas y de las leyendas de caballería⁸². Estas manifestaciones suponen para él la expresión genuina de la sensibilidad colectiva, al contrario de lo que

80. Los fragmentos y sus traductores son: *Agamenón* de Esquilo, trad. L. Awād; *Hamlet* de Shakespeare, trad. J. Muṭrān; *Don Juan* de Molière, trad. E. Mibjā’īl; *Peer Gint* de Ibsen, trad. ‘A. al-Rā’ī; *El jardín de los cerezos* de Chejov, trad. de S. Īdrīs; *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, trad. M. Ismā’īl, y *La caída del ángel de Babel* de Dürrenmatt, trad. A. Manṣūr.

81. Sobre B. Brecht y su enorme repercusión en la literatura occidental del siglo XX, *cfr.* J. C. Rodríguez. *Brecht, siglo XX*. Granada, 1998. Acerca de la repercusión de Brecht en el teatro árabe, W. Saleh. “Influencias del teatro épico de Brecht en el teatro árabe actual”. *Actas de las I Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea*, pp.3 19-332.

82. Sobre la gesta del mameluco Baybars, citada por al-Ḥakīm, y su transmisión oral, *cfr.* *Roman de Baïbars. La revanche du Maître des Ruses*. Trad. y anot. por G. Bohes et J.-P. Guillaume. París, 1996, *Introduction*, pp. 9-24.

sucede con el rechazo que provocan en él las manifestaciones contemporáneas de carácter popular⁸³, en las que actúa la llamada “conciencia melodramática”. En opinión de al-Ḥakīm, 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, etc., serán formas de teatro incipientes, en germen o en potencia, algo a lo que debe volver el teatro egipcio, ya maduro y en su plenitud, para reflejar el espíritu del pueblo o de la nación que lo crea.

En la misma línea orienta su teatro del absurdo⁸⁴. Las obras *Yā ṭāli‘ al-šayāra!*, *al-Ṭa‘ām li-kull fam*⁸⁵ y *Rihlat al-rabī wa-l-jarīf* se insertan en esta tendencia de la vanguardia teatral europea; tendencia para la que el autor vuelve a buscar antecedentes y símiles en el *turāṭ* popular árabe.

Este tipo de teatro, inspirado en el concepto existencialista del “absurdo”, que formuló Albert Camus, en el dadaísmo y el surrealismo, se desarrolló en los años cincuenta para expresar los problemas centrales de la sociedad europea de ese momento: la angustia existencial y la incomunicación. Es significativo que se recurra precisamente al teatro –forma que ejemplifica, mejor que cualquier otra, la relación intersubjetiva, la comunicación de los individuos en sociedad– para denunciar la ausencia de comunicación, la pérdida de confianza individual en el típico optimismo burgués, basado en la idea de progreso económico, social, ético, etc.

La utilización por parte de al-Ḥakīm de este tipo de teatro tuvo lugar en la década de los sesenta y coincide, en ese sentido, con otros literatos árabes. El propio autor expone los motivos que le indujeron a decantarse por esta tendencia: “Después me cercioré de que el teatro del absurdo se había convertido en una forma de existencia que no era posible ignorar, porque representaba un modo de pensar en nuestra época actual. ¿Cómo podría un autor ignorar un teatro cuya existencia le parecía palpable? Consideré la pregunta de si este teatro tenía relación con lo nuestro (...) encontré la respuesta (...) ciertamente este absurdo existía en nuestra herencia. *Las mil y una noches* estaban plagadas de relatos extraordinarios y, asimismo, los cantos que repetían grandes y pequeños, como ‘¡Oh tú que subes al árbol!...¡tráeme una vaca!’⁸⁶. ¿Es comprensible que se encuentre una vaca encima de un árbol?. Por consiguiente, el absurdo existía entre nosotros antes de que existiera en Pekín o en otros sitios”⁸⁷.

83. T. al-Ḥakīm. *Zahrat al-‘umr*, pp. 194 y 239.

84. M^a A. Martínez Núñez. “El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm: un género literario y su legitimación”, pp. 225-227.

85. Publicada en El Cairo, 1963.

86. Que da título a *Yā ṭāli‘ al-šayāra!*.

87. M. Ṭawīl. “Šūra taḥkīriyya...”, p. 29.

En el epílogo de *al-Ta'ām li-kull fam*⁸⁸ muestra su definición del concepto “absurdo” (*al-lā-ma'qūl*, de cuya denominación en árabe afirma, en el prólogo de *Yā ṭāli' al-šayāra!*, que él fue el responsable) como algo distinto a “irracional” (*laysa ma'anā-hu 'indīanna-hu mawqif didda al-'aql*), pero sí próximo a lo fantástico y lo imaginativo y relacionado ante todo con “la forma” (*al-šakl*)⁸⁹. En ese sentido, *Yā ṭāli' al-šayāra!* y *al-Ta'ām li-kull fam* presentan –bajo la forma de teatro del absurdo = fantástico– la inutilidad de los principios y los razonamientos lógicos, la vacuidad de la moderna cultura basada en la razón –muy en línea con el resto de la producción de al-Ḥakīm y su hipervaloración de la sensibilidad, la imaginación y la fantasía como medios de acceso al conocimiento de la “verdad”⁹⁰– y, asimismo, la situación de aislamiento e incomunicación del individuo en una sociedad cuya única filosofía es como la del árbol: vegetar⁹¹. En ellas denuncia, en última instancia, la sumisión del individuo a la autoridad, la administración, el dinero y la máquina.

Sin embargo, en el mismo epílogo de *al-Ta'ām li-kull fam* encontramos de nuevo el interés de al-Ḥakīm por conectar con la tradición, cuando afirma que lo nuevo no debe eliminar los valores antiguos y que “el sentido de la renovación no es la resta, sino la suma”⁹²; idea que concreta y amplía en el capítulo *Fannu-nā l-ša'bī wa-l-lā-ma'qūl*⁹³, donde marca la conexión del moderno “absurdo” con el legado popular que, a su vez, hunde sus raíces en el Egipto faraónico. Con este planteamiento coincide, entre otros autores, Chakib el-Khourī, quien afirma que en Oriente este tipo de teatro se debe más a la herencia de antiguas civilizaciones que a la influencia de Jarry, Artaud, Genet o Ionesco⁹⁴, y que, en *Yā ṭāli' al-šayāra!*, la canción popular que da origen al título proviene de un antiguo himno bucólico sobre el mito del dios árbol, símbolo de la fertilidad, y sobre el mito de la vaca, que representa la abundancia y la fecundidad, incluidos ambos en la leyenda de la resurrección de Osiris en Aby-

88. T. al-Ḥakīm. *al-Ta'ām li-kull fam*, pp. 169-179. Este epílogo no se incluye en la traducción de la obra realizada por A. Labarta. *Comida para todos. Obra teatral en tres actos*. Córdoba, 1995.

89. *Ibidem*, pp. 176-177. Aunque algunos autores europeos han traducido este neologismo como “irracional” y se preguntan si es irracional o no el teatro del absurdo de al-Ḥakīm, como J. Samsó. “Teatro árabe actual”. *Revista de la Universidad Complutense*, XXVII, 134 (octubre-diciembre 1978), p. 320; y N. Tomiche. *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*. París, 1981, p. 82, nota 21. El mismo interrogante se plantea S. A. Wannūs. “Tawfīq al-Ḥakīm wa-l-masrah al-lā-ma'qūl”. *al-Ma'rifa*, 34, año 3 (1964), pp. 204-218.

90. A la disociación entre sensibilidad/razón y verdad/realidad, que se observa en la obra de al-Ḥakīm, dediqué el artículo “El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm. Sensibilidad/razón: una de las claves de su coherencia literaria”, antes citado.

91. Así lo señala N. Tomiche. *Histoire de la littérature romanesque...*, p. 108.

92. T. al-Ḥakīm. *al-Ta'ām li-kull fam*, p. 171.

93. Incluido en *Bayna al-fikr wa-l-fann*, pp. 103-117.

94. Ch. El-Khourī. *Le théâtre arabe de l'absurde*. París, 1978, p. 54.

dos⁹⁵. Pero no hay que olvidar que al-Ḥakīm continúa interpretando el mundo faraónico y el mito de la resurrección como símbolos de la esencia nacional egipcia que pervive eternamente.

Como último ejemplo de la conexión que el autor establece entre su producción teatral y el legado popular, se puede citar la obra *Šams wa-qamar*⁹⁶. En su *Muqaddima* expone que es una obra didáctica al estilo de *La pieza didáctica de Baden sobre el consentimiento*, de B. Brecht, y que en ella pretende mostrar la transformabilidad del hombre y de la sociedad. Tal tipo de teatro coincide, por su orientación y finalidad, con sus ensayos dialogados, que presentan, como se sabe, muchas concomitancias con la forma teatral, especialmente *Ḥadīḥ ma‘a al-kawkab*⁹⁷, en cuyo prólogo se refiere a los mismos objetivos que en el de *Šams wa-qamar*. En ambos prólogos, muy breves, al-Ḥakīm afirma que, en general, las obras didácticas tienen como objetivo orientar el comportamiento individual y social, incitando a la reflexión y al análisis sobre los diferentes aspectos de la sociedad, y que esta orientación didáctica es en sí misma “arte”, mientras “se nos presente con una forma bella”. Viene a decir, en definitiva, que esas obras literarias pretenden concretar los valores éticos de la sociedad; aspecto determinante, como se sabe, en el moderno ensayo⁹⁸. Pero en la misma *Muqaddima* de *Šams wa-qamar* vuelve a insistir en que la literatura popular no es ajena a dicha tendencia y señala el *Kalīla wa-Dimna* como primer ejemplo y como origen del que derivan sus ensayos dialogados y aquellas otras obras cuya orientación es primordialmente didáctica.

El *Kalīla wa-Dimna*, célebre colección de historias de animales, o apólogos, de origen sánscrito, es el fruto de una brillante elaboración redactada en árabe culto por Ibn al-Muqaffa‘ en el siglo VIII. Aunque reposa sobre un fondo muy antiguo de cuentos y relatos, esta obra fue elevada por el autor de su versión árabe al rango de modelo de la lengua clásica. Al tratarse de una reelaboración, no pertenece estrictamente a la denominada “literatura popular”, aun haciéndonos aprender mucho sobre la cultura que le sirve de base. Sin embargo, como antes se ha visto, Tawfīq al-Ḥakīm la considera una obra de la literatura popular medieval y el origen y antecedente directo de su teatro didáctico y de sus ensayos dialogados, coincidiendo en esto

95. *Ibidem*, pp. 65-66. Cfr. también C. F. Audebert. “Al-Ḥakīm’s Ya tali‘a al-shajara and folkart”. *Journal of Arabic Literature*, IX (1978), pp. 138-149.

96. Publicada en Beirut, 1973.

97. Publicada en Beirut, 1974.

98. Sobre el ensayo como portavoz de las normas y los valores éticos del nuevo ordenamiento social, cfr. M^a A. Martínez Núñez. “*Qālabu-nā l-masrahī* ensayo sobre el teatro árabe de Tawfīq al-Ḥakīm...”, pp. 170-171.

con otros muchos autores de ensayo, tanto occidentales como árabes, que legitiman en las fábulas medievales esta nueva forma del discurso literario.

Resumiendo, se puede afirmar que en la obra de Tawfīq al-Ḥakīm se produce una revalorización de ciertos aspectos del legado clásico, tales como la *maqāma* o la obra de al-Āḥīz, y que ésta se realiza en función de nuevos criterios; entre ellos, la desacralización del concepto de *al-luga al-fuṣḥà*, y el nuevo concepto de género literario –ambos equiparados ahora a organismos vivos y, por tanto, sujetos al cambio y la evolución– o las nociones, también recientes, de arte y de literatura, así como la de literato en tanto que genio capaz de captar la sensibilidad colectiva de su época. El fenómeno es aún más evidente por lo que se refiere a la incidencia de esas mismas nociones y criterios en la puesta en valor de la literatura popular: se confiere a las manifestaciones populares medievales la nueva categoría de arte y, de esta forma, son integradas en la moderna literatura culta.

Según Jean Lecerf, las leyendas, los cuentos, los proverbios y todos los hechos que componen el folklore y lo popular reposan sobre un número muy restringido de temas relativamente constantes, “pero estas supervivencias de civilizaciones desaparecidas, enclavadas en una civilización viva, no subsisten más que en el estado de cuerpos extraños, en ciertas formas fósiles (...) para que lleguen a ejercer una acción es preciso que sean reinterpretadas, readaptadas y reintegradas como elementos orgánicos en el nuevo equilibrio institucional”⁹⁹. Y esto es lo que hace exactamente al-Ḥakīm: reinterpretar la tradición popular y adaptarla a una situación nueva, otorgándole una función distinta de la que en su momento cumplía.

Abdallah Laroui era tajante en este sentido, cuando manifestaba que la ideología burguesa es la única que da valor y sentido al folklore y a lo popular y, así, declaraba: “Contrariamente a lo que piensan algunos observadores superficiales, el folklore recuperado no representa la cultura antigua, auténtica y opuesta a la nueva cultura fáctica, nacida de la penetración occidental; en realidad forma parte también de esta nueva cultura. No remite a la antigua sociedad sino a la nueva, pues denota sobre todo una progresión decisiva del aburguesamiento”¹⁰⁰.

Lo cierto es que esta tendencia de recuperación, puesta en valor e integración del legado medieval, sobre todo el popular, en el discurso literario contemporáneo, que yo he pretendido analizar en la producción de al-Ḥakīm, está presente en otros muchos autores árabes y se ha visto acentuada a partir de la década de los sesenta del siglo XX, llegando a constituir una constante casi generalizada, como afirma Pedro Martínez Montávez: “tal vuelta al *turāt* no es en rigor nueva en literatura árabe, pero

99. J. Lecerf. *La place de la “culture populaire”*, p. 354.

100. A. Laroui. *L'idéologie arabe contemporaine. Essai critique*. París, 1973, p. 175.

sí es cierto que a lo largo de este periodo se generaliza y se hace casi una obsesión”¹⁰¹.

Vienen a demostrar este hecho los intentos de muchos literatos egipcios¹⁰², como el dramaturgo Yūsuf Idrīs¹⁰³, que pretende revitalizar las formas tradicionales del *zār* o el *dīkr* para el teatro, o Naẓīb Maḥfūz y sus intentos de adaptar las técnicas de la *sīra*, la *ḥikāya*, la *riḥla*, e incluso de los repertorios biográficos medievales, no sólo en sus “dialogadas” (*ḥiwārīyyāt*) sino en otras obras narrativas¹⁰⁴. En la misma línea hay que situar los experimentos de la compañía de teatro palestina Ḥakawātī¹⁰⁵, los del autor-actor sirio ‘Abd al-Razzāq al-Dahabī, quien en los años setenta pretende reconstruir las formas tradicionales de espectáculo –*la‘īb* y *ḥikāwātī*– para el teatro sirio¹⁰⁶, junto a los llevados a cabo por los dramaturgos, también sirios, Sa’d Allāh Wannūs¹⁰⁷ y Muḥammad al-Magūt¹⁰⁸, o los de autores marroquíes interesados en recuperar formas tradicionales compartidas con Oriente, como la *maqāma*¹⁰⁹, y manifestaciones autóctonas populares¹¹⁰, cuyo máximo exponente lo constituye el denominado *al-masrah al-iḥtifālī*¹¹¹. A ellos se pueden añadir, sin duda, una larga lista de dramaturgos y narradores de diversos países árabes que se valen de formas de la tradición para sus nuevos experimentos literarios.

La generalización y acentuación de este tendencia, especialmente a partir de la derrota de 1967, se debe, en mi opinión, a la actuación conjunta y simultánea de los mecanismos teóricos que habitualmente intervienen en el proceso de configuración

101. P. Martínez Montávez. *Literatura árabe de hoy*. Madrid, 1990, p. 225.

102. Sobre la recuperación del legado popular en el teatro egipcio, cfr. F. M. Aḥmad. *Aṭar al-turāṭ al-ša‘bīfīl-adab al-masrahīl-natīfīfī Miṣr*. Bagdad, 1980.

103. P. Lirola Delgado. *Aproximación al teatro egipcio moderno*. Granada, 1990, pp. 79-81.

104. Cfr. M^a A. Martínez Núñez. “Narrativa árabe, narrativa europea: ¿influencia o afinidad?”, p. 231.; y sobre el recurso de introducir *ḥikāyāt* en sus novelas, M^a A. Martínez Núñez. “La realidad y la fantasía en la producción literaria de Naẓīb Maḥfūz”. En M. del Amo (Ed.). *Realidad y fantasía en Naguib Maḥfuz*. Granada, 1991, pp. 170 y 176-177.

105. P. Martínez Montávez. *Escritos sobre literatura palestina*. Madrid, 1984, pp. 33-35.

106. R. Dorigo Ceccato. “Un esperimento nel teatro d’ombre: ‘Abd al-Razzāq al-Dahabī e il testo Ḥimār wa-Ġūra”. *Quaderni di Studi Arabi*, 3 (1985), pp. 137-154.

107. Cfr. I. Fahd Ismā‘īl. *Al-kalima al-fi‘līfī masrah Sa’d Allāh Wannūs*. Beirut, 1981, especialmente el capítulo *Bayna al-turāṭ wa-l-malḥamiyya – marḥala intiḳāliyya*, pp. 141-164.

108. W. Saleh. “‘El Mamarracho’. Entre el arte y la política”. En *Teatro árabe. Teatros árabes*, pp. 69-81.

109. R. Esmat. “La experiencia de Tayyib al-Ṣadiqī. Análisis y diálogo a partir de ‘Maqāmāt de Badī‘ al-Zamān al-Ḥamadānī’”. En *Teatro árabe. Teatros árabes*, pp. 141-153.

110. M. al-Kaggāt. *Biniyat al-ta’līf al-masrahībi-l-Magrib min al-bidāya ilà al-tamānīnāt*. Casablanca, 1986, pp. 285-361, del capítulo *Masrahīyyāt ta’šīliyya*.

111. Cfr. P. Martínez Montávez. *Literatura árabe de hoy*, el capítulo *Del teatro de Marruecos*, pp. 360-363.

nacional y aquellos que, surgidos como respuesta al fracaso en la práctica de las vías y los modelos occidentales experimentados, determinan la revitalización del discurso árabo-islámico tradicional en todos los niveles: religioso, político, social, literario. Fue a partir de 1967 cuando comenzó a desarrollarse un discurso revisionista, el *adab al-naksa*¹¹², que extendió la defensa de la “autenticidad” (*aṣāla*) a los sectores más diversos¹¹³, reactivando el problema de la legitimidad en todos los ámbitos y, como consecuencia, la necesidad de reactualizar del pasado. Esto explica que dicha tendencia general se traduzca en el terreno literario en el nuevo impulso que experimenta el fenómeno de la recuperación del *turāt*.

La reconstrucción del pasado ha existido en todas las sociedades y en todos los tiempos, pero con unos objetivos y unas características distintas y específicas. A partir de finales del siglo XIX, y sobre todo durante el siglo XX, estos objetivos se ponen en el mundo árabe al servicio del nacionalismo, desarrollándose una específica visión del pasado: el historicismo. En literatura, el interés se centra en la elaboración de un discurso que pretende reflejar también la identidad nacional; una identidad cuyos orígenes, como impone esa específica visión del pasado, han de buscarse necesariamente en la propia tradición. El discurso literario, con su especial configuración, participa e incide en este proceso general, pero utilizando sus propios recursos. Para la literatura árabe contemporánea la búsqueda de la identidad propia es determinante, de tal modo que el objeto primordial de esta literatura es ella misma y su propia configuración, que se quiere específica y distinta, a partir de modelos extraídos del pasado.

Ahora bien, eso no quiere decir que esa búsqueda en el pasado, que esa actualización y reelaboración del *turāt*, pueda llegar a alcanzar plenamente sus objetivos de identificación con dicho pasado. Los elementos tradicionales recuperados adquieren inevitablemente un contenido nuevo, pues “un pasado revisado y reconstruido nunca es el mismo pasado que fue”¹¹⁴.

112. P. Martínez Montávez. “Náser en el banquillo: Revisionismo literario en Egipto”. *Historia* 16, 3 (julio 1976), pp. 130-134.

113. A. Laroui. *El Islam árabe y sus problemas*. Trad. C. Ruiz Bravo. Barcelona, 1984, pp. 116-118.

114. B. Lewis. *El lenguaje político del islam*, p. 191.