

lectal en sus piezas de teatro. Maḥmūd Taymūr escribe algunas de sus obras (270) en las dos alternativas: en árabe clásico para las élites culturales y en el dialecto para ser representadas en teatros de provincias. Según Bichr Farés (271), Maḥmūd Taymūr defiende, junto a al-Ḥakīm y Salāma Mūsà, una tendencia "peligrosamente extremista", cual es la suplantación de la lengua clásica por la hablada (272). Maḥmūd Taymūr muestra una gran preocupación e inquietud por los problemas de la lengua árabe. Eso lo lleva a escribir un ensayo sobre el tema (273), en el que se manifiesta partidario de una inteligente apertura ante el árabe vulgar, sobre todo en la prosa. Para ganar expresividad y eficacia, insiste en la necesidad de la plena vocalización a fin de acercar la faṣīḥa al pueblo y propone una reforma tipográfica: cada letra tendrá una única forma, la de la posición inicial con los tres signos vocálicos. Pero esta propuesta no tuvo ningún éxito, pues pensaron que destruiría la belleza y elegancia de la escritura árabe tradicional. El interés de Maḥmūd Taymūr por la lengua no se agotó ahí. Le preocupó especialmente el vocabulario cultural, dedicándose durante años a confeccionar listas de palabras nuevas, recogidas en el volumen Muʿyām al-ḥadāra (274).

Así pues, las opiniones de los hermanos Taymūr, y en especial las de Maḥmūd, coinciden en muchos aspectos con las mantenidas por Tawfīq al-Ḥakīm, sobre todo en lo referente al teatro.

Mas no son ellos los únicos. No olvidemos a M. Ḥusayn Haykal

y Ahmad Amīn, partidarios decididos del dialecto, o incluso a Marūn al-Naqqāš (275), que defendió el uso del árabe clásico en boca de los personajes cultivados y la lengua hablada en la de los personajes del pueblo. El escritor 'Abd al-'Aziz al-Ahwānī (276) intentó una reforma parecida a la tercera lengua.

Otros coinciden con él en cuestiones de principios. Así Ibrāhīm Maḍkūr (277) defiende la libertad del escritor para elegir las palabras que le plazcan, tomándolas de la lengua clásica, del dialectal, de lenguas vivas o muertas, al tiempo que deplora las restricciones de la lengua clásica y su incapacidad para expresar lo que se quiere decir.

El escritor de teatro Alfred Farāy, autor de Sulaymān al-Halabi (278), recibió, con el apoyo de al-Ḥakīm, el premio nacional de fomento del teatro en el año 1966 (279). La lengua que utiliza en su obra es semejante a la que emplea al-Ḥakīm en su teatro: alteración del orden habitual de los elementos de la frase en árabe clásico, puesta en relieve de determinados términos sin las partículas de anticipación, etc. Además, se rebela frente a los principios tradicionales de razonamiento musulmán: qiyās e iymā', en cualquier campo de aplicación.

Ahora bien, no sólo en Egipto se producen estas reacciones. Como botón de muestra, citaremos a dos escritores libaneses: Sa'id 'Aql (280), autor que preconiza el uso del dialecto y propone la adopción del alfabeto latino, al igual que había hecho 'Abd al-'Aziz Fahmī en Egipto, secundado por al-Ḥakīm, y Anīs

Frayha, quien lleva a cabo la generalización de una lengua común entre lo literario y lo popular, equivalente a la tercera lengua de al-Ḥakīm (281), y lo hace movido por las mismas consideraciones. Para Anīs Frayha, el inconveniente mayor de la diglosia reside en que: "Pour exprimer ses idées en arabe classique, il faut commencer par s'arreter de penser à ce qu'on veut dire, pour ne plus penser qu'à la manière dont on va le dire" (282). Esto nos recuerda enormemente lo que decía nuestro autor sobre el parecido entre el que habla árabe clásico y el jugador de ajedrez. -- También se sumó Frayha a la defensa de la latinización del alfabeto árabe. No pocos autores secundaron esta idea de reformar la escritura. Para Willians Marçais, esta necesidad se explica porque: "Hay que restituir las sílabas para comprender la palabra y hay que haber comprendido la palabra para restituir las sílabas con su vocalismo" (283). Por razones históricas, que no vienen al caso, esta dificultad está presente en el árabe y en todas las lenguas semíticas cuya escritura sea consonántica.

En cuanto a los defensores del clásico, son muchos los autores egipcios que, desde una postura moderadamente progresista, propugnan como lengua literaria óptima la fasiha. Así, por ejemplo, Nayib Muhfūz, gran admirador de Tawfiq al-Ḥakīm, afirma -- que eligió el árabe puro porque se lo encontró como lengua de escritura, mientras denuncia la impureza del habla: "No considero lengua de escritura más que el árabe puro. La lengua del habla se sustenta en sí misma. Es tres cuartos pura y el resto palabras italianas, griegas, turcas, ajenas y corrompidas" (284).

Bichr Farés, al estudiar las dificultades que encuentra un escritor árabe actual (285), toma postura a favor del clásico, tildando de peligrosa la tendencia contraria, como señalamos en su momento.

En esta misma línea, aunque con diferencias y matizaciones, se sitúan al-Mazīnī, defensor de un clásico culto, sometido a las leyes de la elocuencia, y 'Abbās Maḥmūd al-'Aqqād, quien representa una vía intelectualista, abogando por una lengua al-fuṣḥā considerada tan sólo como un útil al servicio del pensamiento (286).

Para no alargar en exceso esta relación, nos centraremos en el aspecto que más nos interesa: analizar la posición adoptada por Ṭāhā Ḥusayn, debido a los contactos personales e intelectuales que existieron entre éste y Tawfiq al-Ḥakīm y por ser uno de los escritores más significativos del mundo árabe contemporáneo.

Ṭāhā Ḥusayn, como sabemos, escribió toda su producción en una lengua al-fuṣḥā simple y elegante (287), valiéndose de juegos de palabras y expresiones sometidas a las leyes tradicionales (288). Esta lengua árabe regular es defendida por Ṭāhā Ḥusayn de forma contundente, afirmando que es una lengua cada vez más leída y no una lengua muerta o a punto de morir. Está viva y es capaz de dominar los acontecimientos (289). En un ensayo sobre la diglosia y la disyuntiva ante la que sitúa a los escritores actuales (290), insistirá en su postura. Sin embargo, y a pesar

de su defensa de la fushà, la actitud de Tāhā Ḥusayn no deja de ser francamente progresista. El primer tema que corrobora es to es el de la reforma de la escritura. Aunque por supuesto no defendió la latinización del alfabeto, sí estudió y propuso diversas reformas que simplificasen las dificultades; por ejemplo, la supresión del alif ortográfico detrás del wāw de prolongación (291).

No obstante, el carácter laico que confiere Tāhā Ḥusayn a la 'Arabiyya, desacralizándola, es el factor decisivo de su avanzado y equilibrado progresismo y a la vez el que más problemas le acarreó en su momento. La publicación de su ensayo Fi l-šir yāhili (292) provocó una oleada de protestas entre los elementos más conservadores, indignados ante la evidencia de que un defensor de la lengua clásica le restase parte de su carácter sagrado e inmutable. En efecto, la tesis que mantiene el autor y quizás la que le ha hecho más conocido (293), consiste en que la lengua árabe no goza de un estatuto especial, sino que, como cualquier otra lengua, está sometida a los principios generales genéticos y estructurales del lenguaje. El libro fué prohibido y sancionado (294) y se llegó a tal punto, que líderes musulmanes, los de la Salafiyya en concreto, atacaron a Tāhā Ḥusayn y a su partido, el de los Liberales Constitucionales que lo apoyaba y su revista al-Siyāsa (295). Estos puristas recrudecen su lucha por imponer una enseñanza de corte musulmán, frente a la estatal de tipo europeo.

Realmente el ensayo sobre la lengua de los yāhilīes evidenciaba la crisis de la ‘arabiyya y es que Ṭāhā Ḥusayn seguía afirmando que la vida de una lengua es algo que se opone a quedar fijada y rebelde a la evolución. Comparándola con el latín, -- piensa que el entusiasmo de los humanistas por el latín clásico, privó al latín medieval de cualquier posibilidad de servir a -- las necesidades de expresión (296).

Todo ello hace que coincidamos con Nada Tomiche (297), quien lo define del siguiente modo: racionalista y ateo en la época de la autoridad máxima de los šayjs de al-Azhar y redescubridor del Islam y la fe bajo la república y con una vanguardia de tipo marxista, siempre contra corriente.

Pero Ṭāhā Ḥusayn no transige con lo que considera abusos -- por parte de algunos escritores, ante los cuales despliega una franca crítica. Así a los realistas les reprocha que destrocen la luga (299).

La misma actitud crítica mantendrá ante Tawfiq al-Ḥakīm, al que le une una estrecha y sólida amistad, según las palabras de éste último (300).

Cuando sale a la luz la pieza de teatro Ahl al-kahf (301), escrita en árabe clásico, Ṭāhā Ḥusayn publica sus puntos de vista sobre esta obra (302). La considera sumamente valiosa y le -- reconoce la virtud de consolidar un nuevo género: el dramático. Pero, con respecto al tema de la lengua le censura a su autor -- las incorrecciones y el abuso del monólogo largo. Dice así:

"Pero - lamento muchísimo este 'pero' que me veo obligado a completar- en la obra encuentro dos defectos, de los cuales especialmente uno me atormenta realmente, censuro al autor por haberlo cometido y no le libraré del derecho que tiene a la censura. Me refiero a su incorrección lingüística, im- perdonable en cualquier escritor, pero especialmente odiosa en un autor como el señor Tawfiq al-Ḥakīm, que ha logrado una nueva e indiscutible conquista para la literatura árabe. Le alabo y admiro su obra, por ello me molesta señalar estas desagradables faltas, algunas de las cuales afectan a la esencia de la lengua y otras a la morfología y a la - sintaxis de la oración. No vacilo en ser duro y hasta drás- tico y le pido encarecidamente que invalide esta bella edi- ción de su obra y la vuelva a imprimir, libre ya de estos defectos. Para mí sería una verdadera satisfacción encargar- me de esta corrección, si su autor así lo desea. Posiblemen- te esta tarea de preparar una segunda edición le obligará en adelante a verificar la perfección lingüística de todo lo que escriba antes de darlo a conocer al público" (303).

El segundo defecto al que se refiere se relaciona con la - puesta en escena, pero no nos interesa en este momento.

Sin embargo, estas críticas no parecen haber hecho excesi- va mella en al-Ḥakīm, quien las valora como un resentimiento de Ṭāhā Ḥusayn por no haberle permitido prologar la obra, lo cual hirió su excesiva sensibilidad (304).

Cuando se publica la obra Šahrazād (305), Tāhā Ḥusayn vuelve a emitir su juicio (306), siendo en este caso sumamente favorable y de alabanza, pero le reprocha de nuevo la excesiva extensión de los diálogos, lo cual dificultará su puesta en escena. Afirma que su opinión es la del amigo, más no desaprovecha la ocasión de reseñar las críticas que se le formularon por su obra ‘Awdat al-rūh (307), por haber recurrido en demasía a la lengua vulgar, al dialecto. Aunque él está de acuerdo con estas valoraciones, también es verdad que las denuncia como muy rígidas y promovidas por la envidia.

Así, pues, no cabe duda de que Tāhā Ḥusayn valora en mucho la labor de al-Ḥakīm, pero muestra una actitud crítica moderada frente a sus tentativas y ensayos innovadores a todo los niveles: lingüísticos, de géneros y temático, como tendremos ocasión de ver en los capítulos siguientes.

A partir de 1956, cuando al-Ḥakīm no sólo teoriza, sino que lleva a la práctica sus ideas sobre la tercera lengua, Tāhā Ḥusayn no aceptará esta solución lógicamente (308). Su actitud será en defensa del clásico, ante al-Ḥakīm y todos los autores que, como él, recurren a la faṣīha y al dialectal (309), intentando explotar lo mejor que hay en cada una de ellas.

Como punto final, diremos, con ‘Abd Allah Laroui, que la lengua tiene una incapacidad crónica para expresar el mundo nuevo. Ha evolucionado, pero no tan rápidamente como lo hace el mundo actual. Ningún escritor ha rechazado el pretender crear una len

gua literaria capaz de dar al aprendiz de escritor la materia prima a partir de la cual construir su propio estilo. Cada escritor árabe está obligado a comenzar por el principio, es decir, por crear una lengua literaria (310).

### 3. Problemática general. Causas que la motivan.

Tras comprobar que la lengua es una preocupación generalizada entre los escritores egipcios contemporáneos, nos parece oportuno intentar analizar las causas que provocaron esta situación, los motivos y las circunstancias que propiciaron la evolución -- del concepto de la 'arabiyya y la revitalización innegable que se opera en ella.

Los decretos de 1865 y 1868, mediante los cuales el Jedive Ismā'īl institucionalizó el árabe como lengua oficial, marcan el inicio de una nueva etapa. En ella la lengua árabe pasará, de ser la lengua de la religión y la escritura, a convertirse en la lengua de intercambio, la lengua oficial (311).

La alienación cultural y lingüística que supuso la participación occidental, llevó emparejada una reacción positiva. Así, la Nahda significó a la vez una crisis y una evolución de la 'arabiyya, que hasta entonces se había adaptado mal a los nuevos contenidos (312).

Esta evolución se va a ver concretada por las reformas que se operaron en tres campos bien concretos: la imprenta, la prensa y la enseñanza.

La imprenta fue creada en Būlāq por Muḥammad 'Alī en el año 1821. Más tarde surgieron otras a partir del año 1860, como al-Maṭba' al-Qabṭiyya o Ŷam'īyyāt al-Ma'ārif (313).

Junto a las traducciones de obras clásicas del pensamiento

occidental, se editan los grandes diccionarios y las obras maestras de la producción clásica árabe, con el bojetivo de recuperar ese patrimonio, pero poniendo en cuestión su valor actual.

Con respecto a los medios de comunicación, la aparición de la prensa tendrá un valor decisivo en la evolución del país, tanto a nivel lingüístico, como en el social y político (314). En 1828 surge el periodismo oficial con al-Waqā'i' al-Misriyya en árabe y turco, y la prensa informativa y de opinión a partir de 1866 con Wādī l-Nīl (315), al-Ahrām después, en 1875 (316). Anteriormente este proceso se había dado en Siria-Libano. El desarrollo de la imprenta y de la prensa van indisolublemente unidos y serán los que favorezcan las modificaciones de las normas de lengua. Simplificará la frase, introducirá neologismos cada vez más numerosos, calcos sintácticos y préstamos y se consagrará un lugar al árabe dialectal. Esta fecundación de la vieja lengua debe mucho a la influencia occidental. La primera evolución de la prestigiosa luga se hace por el contacto directo entre sus bases lingüísticas y el aporte material de Occidente (317). 'Abd Allāh al-Nadīm, defendiendo la finalidad de su periódico, al-Tankīt wa-l-tabkīt, dirá que su lengua no fuerza a recurrir al Qamūs de Fay-rūzābādī ni a consultar la historia ni a examinar la geografía (318). Es un alegato en favor de la simplificación operada en la lengua de la prensa, en contraposición a un clásico difícilmente accesible.

No obstante, en el Egipto de ese momento se da un nivel de

analfabetismo muy alto y un escaso interés por la lectura (319), de ahí que la labor iniciada por la prensa escrita no obtenga - la difusión deseada. Cuando se impongan la radio y la televisión, como medios de comunicación, se estará más cerca de conseguirlo, pues son asequibles a un público muy amplio y, por consiguiente, más efectivos.

De esta forma la lengua escrita, muerta desde hacía siglos y utilizada ahora en todo tipo de publicaciones, se ha convertido en una lengua hablada. La radio en primer lugar, y luego la - televisión, difunde la lengua común renovada, ya que es mayor el número de los que pueden seguir una emisión, que los que están - capacitados para leer el árabe.

Es evidente el papel que hubo de desempeñar la reforma de - la enseñanza en este sentido. La actualización del sistema de en señanza era imprescindible para reducir el grado de analfabetis- mo en Egipto y elevar el nivel cultural de la gente.

La ley de 1867 estableció en Egipto, a ejemplo de Francia, los tres grados de enseñanza: primario, secundario y superior -- (320).

La lengua de la enseñanza es el árabe. Ya a partir de 1908, siendo ministro de Instrucción pública Sa'ad Zaglül, se llevaron a cabo muchas mejoras y se acentuó la arabización de los progra- mas (321). En un primer momento, la preponderancia era de las es cuelas coránicas, pero en 1909 el Gobierno permitió a los conce- jos de las provincias una cierta libertad en materia financiera,

pudiendo dedicar parte de lo recaudado en impuestos a la creación y mantenimiento de escuelas (322). Poco a poco la enseñanza religiosa va dejando su lugar a las escuelas elementales laicas, hasta que en 1923 se decreta la enseñanza obligatoria, siendo el Ministerio de Instrucción Pública el encargado de controlar la adecuación entre las escuelas privadas y esa enseñanza obligatoria (323).

En este proceso de laicización y modernización, se crean la Madrasat al-*Alsūn* y Dār al-*Ulūm*, con el fin de preparar a buenos conocedores del árabe. La primera representó un importante papel en la formación de un equipo de traductores e intérpretes, cuya labor pone de relieve los problemas de la lengua (324). Pero Dār al-*Ulūm* desempeñará una función mucho más decisiva en este aspecto. Fue creada en 1827, bajo el Jedive *Ismā'il*, y su finalidad era la capacitación de los maestros, una especie de escuela de magisterio (325). Institución específicamente egipcia, de ella saldrían los profesores encargados de enseñar el árabe y los rudimentos de las ciencias en las escuelas primarias. Se esperaba que los maestros, preparados en este centro, hiciesen el estudio del clásico menos arduo, deteniendo el proceso de degeneración de la lengua y llevando el idioma usual a la pureza de expresión y a la corrección del árabe primitivo. Surgida en principio como dependencia de al-Azhar, llega a alcanzar tal importancia que la Universidad laica se la disputa a la religiosa (326). Las enseñanzas impartidas en Dār al-*Ulūm* van desde las puramente islámicas,

incluida la lengua, hasta disciplinas como historia, ciencias naturales, etc. (327).

Henri Laoust dirá: "Nous assistons donc à une généralisation et à une démocratisation très nette de l'instruction publique. - Les premières revendications pédagogiques furent essentiellement bourgeoises et nettement pratiques dans les fins qu'elles se proposèrent" (328).

Con respecto a la enseñanza secundaria, hemos dicho que fue en 1867 cuando se establece en Egipto, siguiendo el modelo francés. Se componía de dos ciclos: el primero de cuatro años y el segundo de tres. Al finalizar el último, para obtener el certificado se tenía que superar el examen o tawýih, que en la práctica podía servir de acceso a la Universidad (329).

Como sucede en el ciclo primario, la lengua árabe se impone al final, produciéndose una total arabización de los programas, aunque al principio se vieron obligados a recurrir a las lenguas europeas, como lenguas científicas, por la incapacidad del árabe en ese campo (330).

Tanto en la enseñanza secundaria como en Dār al-'Ulūm, se enseñaba una lengua europea auxiliar, generalmente francés o inglés (331).

En cuanto a la enseñanza superior, en el Egipto de principios de siglo no existían Universidades del Estado. El 12 de octubre de 1906 (332) un grupo de intelectuales se reunía en la casa de Sa'd Zaglūl para tratar el tema de la Universidad, a pesar de la

oposición de los ingleses. La oposición inglesa a un proyecto de Universidad era lógica, puesto que hasta ese momento Egipto no tenía otro remedio que enviar a sus intelectuales y científicos a Occidente para que completaran su formación. Son las llamadas "misiones culturales", cuyo objetivo era la preparación de la futura élite dirigente del país. El proceso de europeización que se operaba a través de estas misiones convenía a los intereses de las potencias occidentales. Las misiones culturales empezaron en una época muy temprana. Según Martínez Montávez, las que se dirigieron a Francia, durante la época de Muḥammad 'Alī, supusieron la promoción cultural de Egipto y el despegue intelectual de una élite burguesa (333). Sin pretender extendernos en el tema (334), diremos que esa misma élite burguesa formada en Europa será partidaria de la creación de una Universidad egipcia, punto en el que coinciden los más conservadores, pues aceptan que la modernización de la enseñanza era el primer esfuerzo hacia la emancipación política. A partir de 1917 el rey Fu'ād realiza la reorganización universitaria de Egipto (335).

En 1908 se inauguró la Universidad libre de El Cairo, con el príncipe Fu'ād como rector. En principio, aunque con alguna subvención pública, era una institución de carácter privado. En 1925 es cuando se crea la primera Universidad del Estado (336): la de El Cairo, antigua Universidad Fu'ād. En 1942, la de Alejandría, anteriormente Universidad Farūk. En 1950 la de 'Ain Šams, antes de Ibrāhīm, y la de Assiout en 1957 (337). Más tarde se ==

crearán algunas Facultades en Tanta.

Desde entonces, al-Azhar tiene que compartir con la Universidad laica la enseñanza superior. Algunos profesores de al-Azhar son contratados para impartir las clases de lengua árabe en la Universidad. De la misma forma, en la primera etapa de andadura de esta institución tienen que recurrir a profesores europeos, para determinadas materias, pero lentamente se fue incrementando el número de profesores nativos.

La lengua ofrece un grave problema en la Universidad. Los profesores egipcios enseñan en la lengua exigida por su disciplina: en Letras es el árabe, en Derecho el árabe o el francés. En cambio los profesores extranjeros pueden impartir sus clases en inglés y, aunque algunos hablen el árabe, los exámenes serán en inglés, en todo caso (338).

No es difícil imaginar el papel que pudo desempeñar la Universidad en la concepción del problema de la lengua y en otros muchos. Mediante una ley de 23 de junio de 1961, se pretende modernizar las enseñanzas impartidas en al-Azhar, para coordinarlas con las de la Universidad laica (339).

Si quisiéramos analizar la repercusión que tuvo el funcionamiento de la nueva enseñanza superior entre los jóvenes egipcios, nada mejor que acudir a las impresiones de Tāhā Ḥusayn (340). Es el punto de vista de un joven egipcio, acostumbrado al ambiente de al-Azhar. Nos habla de su interés por la cultura del Antiguo Egipto, a través de las clases de historia, materia de la que ==

nunca se habían ocupado en al-Azhar (341). Explica las materias nuevas que se impartían: literatura e historia de Europa, por ejemplo (342). También señala su admiración por Luṭfī al-Sayyid, primer rector de la Universidad estatal (343), personalidad muy progresista en su tiempo.

Según esto, la Universidad cumplió una función de apertura de Egipto ante las nuevas tendencias de la cultura y la ciencia occidentales. Arabistas italianos, franceses, alemanes, etc, aportan sus puntos de vista. A los egipcios les interesa conocer su pasado, pero lo harán a través de la óptica occidental. Los jóvenes se entusiasman porque es algo nuevo para ellos y diametralmente opuesto al sistema de al-Azhar.

Egipto cuenta ya con una Universidad al estilo de las europeas donde se formarán la futura élite de la sociedad egipcia. No obstante, seguirá existiendo la posibilidad de estudiar en Universidades europeas con becas y ayudas oficiales, como en el caso de tawfiq al-Ḥakīm (344), quien permaneció en Francia varios años, llegando a alcanzar allí una formación puramente occidental.

El nivel cultural del pueblo, por consiguiente, se eleva mediante el desarrollo de la imprenta, de los medios de comunicación y especialmente por la reforma de la enseñanza. La unidad lingüística que se pretende en la enseñanza, sobre todo la primaria y la secundaria, será el principal factor nacionalista y anti imperialista (345). En la Universidad, la enseñanza del árabe y

de disciplinas en lengua árabe, junto al estudio de otras lenguas y civilizaciones, trae como consecuencia un nuevo modo de considerar la 'arabiyya.

Todos estos factores desembocan en lo que podríamos denominar "crisis del concepto de la 'arabiyya", es decir, el reconocer abiertamente que esta lengua culta no es todo lo expresiva que requieren los nuevos tiempos o, al menos, el plantearse interrogantes acerca de su validez y de las necesidades de un cambio.

No era la primera vez que se producía este fenómeno en el seno de la sociedad islámica. Según Charles Pellat (346), a partir del siglo IV de la Hégira, en el periodo de máxima influencia del sistema islámico, la lengua escrita se convierte en una verdadera lengua muerta por la separación entre el árabe hablado y el escrito, con la consiguiente evolución del primero y la fijación del segundo por parte de los gramáticos. Esta fijación tuvo como finalidad mantener la fasâha de esta lengua y a ello contribuyó el que se hubiese cerrado la puerta del iÿtihâd en este dominio. En esa época surgen hombres tales como Ibn al-Muqaffa' y al-ÿâhiz, mentes cultivadas que se interesan por todo, admitiendo sin dudar los elementos de culturas extranjeras. Al-ÿâhiz fue un auténtico innovador en cuanto a la lengua, reteniendo de la gramática nada más que aquéllo que le permitía no pecar gravemente contra la 'arabiyya, frente a Ibn Qutayba, defensor de la pureza de la lengua (347). Ibn al-Muqaffa' y al-ÿâhiz son los dos autores que más admiración despertaron en al-Ḥakim (348).

Aunque el concepto de la 'arabiyya haya sufrido algunos contratiempos a lo largo de su historia, es a partir de la Nahda cuando se incrementan los factores que conducirán a la crisis del concepto de luga en el sentido ortodoxo. La Nahda supuso una evolución y una crisis de la 'arabiyya. En los tiempos modernos se articula - una serie de elementos que hasta entonces no habían aparecido. - Por un lado, el contacto con Europa y la civilización occidental (349), lo que terminará por desembocar en un bilingüismo y, por otro, la diferenciación entre lengua escrita y dialecto, más acentuada al surgir la Nahda que en cualquier otra época anterior, es decir, lo que llamamos "diglosia".

La adopción de innumerables componentes de la civilización occidental tuvo repercusiones considerables sobre la lengua escrita, pues provocó la necesidad de expresar toda una serie de nociones nuevas, para las que no se disponía más que de un vocabulario extranjero y, después, de neologismos árabes para expresar conceptos occidentales.

El léxico es, por tanto, el problema más importante del árabe moderno. Jacques Berque dice: "Se opera una fecundación de la vieja lengua a la vez por los temas intelectuales y por los modos lingüísticos del francés" (350).

Pero no cabe duda de que gran parte de esta incidencia occidental en la lengua escrita se opera a través del dialecto, lengua viva y mucho más receptiva ante cualquier novedad. Frente a la rigidez del clásico, rigidez impuesta por motivos religiosos

fundamentalmente, el dialecto, lengua hablada, no sujeta a trabas, evoluciona rápidamente y permite expresar los cambios vitales, le sirve al pueblo que la utiliza para comunicar sus necesidades y cantar sus alegrías y sufrimientos (351).

Ahora bien, las reformas que supone el renacimiento cultural, no sólo afectan al árabe culto, sino también al dialectal, gracias a los medios de comunicación que, al elevar el nivel cultural de la gente, consiguen que la lengua hablada se depure paulatinamente.

La utilización del dialecto como lengua de escritura es un factor que incide claramente en la crisis del concepto de 'arabiyya, tema que nunca antes se había planteado seriamente. En cambio, ahora se afirma en algunos ambientes que el dialecto es el único capaz de conferir a la narración vivacidad y realismo (352). El dialecto como lengua literaria -aspecto que aquí nos interesa- está muy depurado y próximo al clásico, por razones obvias (353). Si la lengua hablada tiene influencia en diversos géneros, es en el teatro donde adquiere mayor relevancia. El problema de la lengua en el teatro ha preocupado desde siempre (354); problema y preocupación que se deben al propio carácter específico del mismo: esencialmente hablado, hecho en principio para la audición, debe de ser accesible de manera inmediata al público, y quien habla de público, habla de una lengua que pueda entender la gente (355).

Como ya dijimos, en el teatro hay tres niveles de lengua, -

adaptados a los temas y a las categorías del público (356): lengua al-fushà, lengua al-ʿāmiyya o dialecto y tercera lengua. En una reunión mantenida en El Cairo en 1966 se plantea claramente la necesidad de introducir el teatro en el mundo obrero y, por tanto, de utilizar el dialecto como lengua idónea. Sabemos que dicha medida no solucionó el problema, pues esta lengua era cada vez más rebuscada y alejada del habla vulgar y demasiado lenta para la tensión trágica; por ello se plantea el uso de la tercera lengua como vehículo de expresión literaria, tratando de salvar el problema de la diglosia (357).

Lo que no se puede negar es que en el teatro se acentúa la desacralización de la lengua o, con las palabras de Jacques Berque: "El teatro me interesa en cuanto que es conquista profana del verbo" (358). En el teatro se ejemplariza el proceso iniciado con la Nahda: "La lengua quiere ser árabe más que musulmana, acentuando la parte social-nacional" (359).

Estas innovaciones provocaron disensiones entre los distintos sectores del país. Los elementos conservadores religiosos reivindican un modelo social islámico y para ello la ʿarabiyya ha de seguir siendo esencialmente la misma y el único medio válido de comunicación (360).

Por otro lado, se producen diferentes opiniones entre los que no se mueven por motivos religiosos islámicos, pero sí por razones culturales y nacionalistas. La división entre éstos se produce por su forma de concebir la literatura y, en especial, lo -

que se denomina literatura popular. Existe una identificación entre literatura culta y lengua escrita, por un lado, y literatura popular y dialecto, por otro. Así mismo, una valoración de la primera, casi inconsciente en el mundo islámico, en detrimento de la segunda. Si bien esta identificación no es exclusiva en los países árabes, se agrava por la excesiva diferenciación entre lengua escrita y habla vulgar, sobre todo a nivel conceptual. Así el máximo exponente de la tendencia moderada que defiende el clásico ante el dialecto, Tāhā Ḥusayn, dice que la poesía contemporánea es vulgar porque está escrita en una lengua corrompida (361).

Sin embargo, esta ecuación no se puede admitir de manera rotunda, ya que hay literaturas populares en lenguas clásicas y literaturas en lengua dialectal que no deben de ser consideradas como populares. Es verdad que, aunque la tradición oral no puede pasar por una condición de la literatura popular, sí constituye generalmente un signo auxiliar. Jean Lecerf afirma que la vía de penetración de la literatura popular en la escrita, se debe, junto al realismo buscado por los autores contemporáneos, a la penetración de la lengua vulgar en los compartimentos literarios, sobre todo el teatro y la narrativa (362).

La elección del vehículo de expresión por parte de los literatos ocasionó grandes polémicas entre unos y otros. El gran problema para el escritor árabe actual es situarse entre los puristas de la lengua, intransigentes en su postura, y los innovado-

res. Algunos piensan que para escribir y hablar se puede disponer de toda clase de libertades, menos la de ser incomprensible (363).

No deseamos extender el análisis de esta cuestión y nos remitimos a lo expuesto anteriormente, pero sí creemos necesario señalar que, ante las múltiples presiones ejercidas desde distintas posiciones, la lengua escrita evoluciona y se adapta a las circunstancias que conlleva la modernidad (364).

En este contexto hay que situar la creación de la Academia de la Lengua Árabe de El Cairo, para evitar el deterioro de la 'arabiyya, amenazada por los préstamos extranjeros y por la ingerencia del dialecto.

La idea de crear una Academia surgió ya en 1870. Uno de los primeros en plantear esta necesidad fue Fāris al-Šidyāq, alegando que en los países europeos las lenguas están basadas sobre la civilización, mientras que en el mundo árabe la civilización se basa en la lengua (365). Pero es en 1932, cuando se materializa esta idea de creación de una Academia, según hemos indicado ya.

Aunque la Academia surge para conservar la lengua clásica, también lo hace con el fin de enriquecerla y modernizarla. La doctrina de la fijeza de la luga ha caído en desuso, pues la lengua es un fenómeno social que evoluciona en el tiempo, es algo vivo (366). La Academia es una institución estatal del tipo de las europeas y con una concepción desacralizada de la lengua, a pesar de las disensiones internas acerca de este tema.

La pretensión de establecer una lengua única es una realidad irnegable. Se desea una lengua entendida por todos y hablada por todos y con un amplio campo de influencia. Esta búsqueda proviene, unas veces de iniciativas particulares -las de los intelectuales y escritores-, y otras, de una actuación oficial, la Academia.

¿Qué causa última provoca esta preocupación generalizada por la lengua, si los móviles religiosos y el concepto tradicional - de ‘arabiyya han sufrido un deterioro considerable?.

Sin duda alguna, la respuesta hay que buscarla en ese otro concepto importado de Occidente: el nacionalismo. Todo proceso -nacionalista necesita apoyarse en una lengua nacional común que distinga, cohesione y legitime la cultura nacional propia.

Desde el principio, progresistas y conservadores coinciden en que la modernización y actualización cultural sería un primer esfuerzo hacia la emancipación política. La lucha contra el analfabetismo empezó ya en los medios nacionalistas durante la ocupación inglesa (367), a la que se acusaba de haber frenado la política de expansión escolar, de tal forma que la reivindicación del árabe como lengua oficial y única se convirtió en una empresa --nacionalista y anti-imperialista. La importancia de la lengua en este marco es indudable (368), ya que se trata de salvaguardar -la personalidad árabe frente a la agresión externa occidental. - Occidente les amenazaba y les fascinaba al mismo tiempo. Esta contradicción era difícilmente salvable: a la firme decisión de mantener su carácter propio, se unía una decidida voluntad de supe-

rar el retraso (369).

En un Congreso de Escritores Arabes, celebrado en El Cairo del 9 al 16 de diciembre de 1957, con el tema, El nacionalismo árabe y la literatura (370), se establecen los tres fundamentos del llamado pan-arabismo: 1) La unión moral en torno a una herencia vehiculada por la lengua árabe; 2) intereses económicos y políticos comunes; 3) voluntad de vivir juntos. En dicho Congreso, a pesar de lo avanzado de la consolidación nacional, se ponen de manifiesto las divergencias existentes aún acerca de la que debía ser considerada como lengua nacional.

El primer punto, como se puede observar, es la herencia cultural común en lengua árabe. Sin embargo, aunque se siente de manera generalizada la necesidad de establecer esta lengua nacional, no todos coinciden en la forma de plantearse esa necesidad, dependiendo del concepto de "nación", el enfoque del problema de la lengua.

Aquí volvemos a encontrar tres grandes corrientes:

En primer lugar, los que opinan que no puede haber otra nación que la formada por la comunidad islámica -son los defensores del pan-islamismo- y que la lengua de esta comunidad ha de ser la de la revelación, el árabe. La Salafiyya es el movimiento que representó con más fuerza esta corriente de legitimación nacional dentro de la tradición islámica, y sus integrantes llegarán a decir que una palabra extranjera en la lengua es como un soldado extranjero en el país (371). Para ellos es preciso vivificar la

lengua clásica, sin duda, pero dentro de los recursos propios del genio de la 'arabiyya.

Junto a estos están los que defienden como lengua nacional el árabe clásico, mas por otras razones. Son los partidarios de un nacionalismo árabe, corriente muy próxima a la anterior -a veces confundida con ella-, aunque presenta un matiz bien distinto. En efecto, para ellos, los conceptos "nación" y "patria" son totalmente laicos, no religiosos, como en los anteriores. El término "árabe" se entiende como "arabófono". Abogan por el elemento cultural y lingüístico árabe como base del nacionalismo, mas, a pesar de la ausencia de móviles religiosos, chocarán con los partidarios del uso del dialecto. Esta corriente que surge desde -- principios del Renacimiento como identificación de lo árabe frente a Occidente, será revitalizada a partir de los años 50 con el pan-arabismo.

La tercera corriente la componen precisamente aquéllos que defienden el uso del dialecto de lo autóctono, como base de los nacionalismos locales (372). En este sentido Ṭāhā Ḥusayn dice: -- "Proteger a los dialectos es exponerse a tenerlos que traducir -- un día del uno al otro, tal y como se traduce hoy el italiano o el español al francés. Si se quiere evitar la parcelación dialectal del mundo árabe no hay más que una solución: el árabe moderno que se extiende desde Marruecos hasta el Iraq" (373).

En el Congreso de Escritores, mencionado antes, dos intelectuales egipcios -- uno de ellos Muḥammad Mandūr -- exponen su inter--

vención en dialectal. Fueron recriminados y acusados de poner en peligro el principal factor de cohesión del mundo árabe, por haber tomado la palabra en el habla vulgar (374).

El afán nacionalista local surge entre las capas más evolucionadas, defendido por los intelectuales más progresistas, pero a la vez más occidentalizados. No cabe duda de que la fragmentación de la unidad árabe en entidades nacionales menores, favorecía los intereses occidentales. Con ello no pretendemos afirmar -como insinúa Roberto Mesa (375)- que estos intelectuales se hayan puesto conscientemente al servicio de los intereses extranjeros. Por el contrario, ésta sería una de las muchas contradicciones e inconvenientes de la modernidad. Es la respuesta lógica y casi obligada ante la problemática en que se han visto inmersos durante los últimos siglos y la evolución coherente y esperada del proceso nacionalista.

Para Muhammad Mandūr (376), la lengua árabe es la base del nacionalismo, pero está dividida según los diferentes países árabes. Lo único que da consistencia, en su opinión, al nacionalismo árabe o panarabismo (377) es la lucha común frente al imperialismo. Cuando esta lucha termine, habrá necesidad de una filosofía nueva.

Todo lo dicho hasta el momento evidencia que, a pesar de las iniciativas, de carácter oficial o no, para llegar a un consenso en el tema de la lengua a utilizar, no se consigue aunar las diferentes posturas, pues cada una de ellas se sostiene en razones

distintas y aborda el problema desde diversos ángulos. Sí parece que se impone un nuevo concepto de la lengua árabe, sea entre los defensores de la fusha o de la 'āmmiyya. Las motivaciones religiosas e islámicas han sido sustituidas por las culturales-nacionalistas de corte europeo. Se ha consumado la laicización y desacralización del concepto de 'arabiyya; el nacionalismo ha de basarse en la unidad cultural, en la literatura árabe, escrita en lengua árabe, como patrimonio común.

La revitalización de los conceptos islámicos de 'arabiyya y fasāḥa, llevada a cabo por los movimientos integristas, no ha llegado a cuajar a nivel oficial, al menos en Egipto.

#### 4.- Resumen

A modo de compendio de las distintas partes expuestas a lo largo de este capítulo, creemos poder afirmar lo siguiente:

En el mundo árabe, y más concretamente en Egipto, a partir del siglo XIX, confluyen una serie de circunstancias y factores desencadenantes de dos fenómenos: la Nahda y el nacionalismo. -- Dos fenómenos que habían tenido lugar en el mundo occidental a lo largo de muchos siglos. En el ámbito árabe, Nahda y nacionalismo suponen ideológicamente lo mismo que el Renacimiento y el romanticismo en Europa, es decir, el Renacimiento significó una recuperación de Occidente y de sus valores, con la formación y legitimación de una cultura occidental; y el romanticismo dio forma al proceso de configuración de las distintas unidades nacionales, valorando su herencia cultural propia en una lengua nacional.

En el mundo árabe este proceso se desarrolla de una forma sumamente acelerada. La defensa del nacionalismo árabe coincide y se superpone a la organización de los nacionalismos locales. -- Esta problemática de la pervivencia del pan-islamismo ; nacionalismo árabe y nacionalismos locales la desarrolla C. Ruiz Bravo (378).

En cuanto a la lengua, ello se refleja en una crisis del -- concepto de la 'arabiyya, la cual se convertirá en la lengua nacional y como tal se vuelve a revalorizar.

Tawfiq al-Hakim busca explícitamente un estilo literario -- propio, unas formas literarias acordes con las nuevas necesida-- des, en una lengua que sea un medio válido de expresión artísti-- ca. Como trasfondo, es indudable que intenta configurar, en su -- campo de acción, una lengua única nacional, en dos vertientes si multáneas: lengua literaria árabe y lengua literaria egipcia, su perando la diglosia.

Su concepto de la luga es laico y libre de toda mitificación o sacralización, de ahí que admita todos los recursos para transmitir su mensaje, incluso el utilizar el dialecto como lengua es crita. Por otra parte emplea asiduamente en su teatro la lengua clásica simplificada o la tercera lengua, no existiendo una dife-- renciación clara entre ambas.

Los resultados del análisis formal de la lengua al-fushà em pleada por él, son una buena muestra de todo lo anterior:

En cuanto al léxico, se trata de una lengua plagada de neo-- logismos y dentro de ellos, cobran especial importancia los prés tamos de lenguas occidentales, lo cual nos demuestra la necesi-- dad que siente el autor de trasponer al árabe términos concretos y fundamentalmente conceptos de civilización. Estos préstamos -- provienen por lo general del francés, y en menor número del ita-- liano y el inglés. Se corrobora así que la influencia francesa a nivel de cultura y civilización fue superior a la de otras cultu-- ras occidentales y no sólo en Tawfiq al-Hakim.

La incidencia de términos dialectales en este tipo de obras,

es menor, tal vez de manera consciente.

En el aspecto sintáctico, los calcos de lenguas occidentales son también abundantes, quizás por su formación bilingüe, aunque sabemos que este fenómeno está muy extendido y es observable en otros muchos autores. El dialecto influye de manera más clara en este sentido, si bien, consideramos que la presencia de estos elementos no ha sido expresamente buscada por el autor.

Por último, hay gran cantidad de neologismos de teatro empleados y definidos por al-Ḥakīm, tanto para el molde europeo como - para el molde egipcio, ya mediante préstamos de otras lenguas ya a través de neologismos conseguidos por derivación y recurrencia. Este indigencia de la lengua árabe con respecto a una terminología aplicable al teatro actual, es prueba de que ésta es una forma literaria surgida por las exigencias de la nueva configuración social e importado de Occidente, sin ninguna relación con las formas populares de "espectáculo" -teatro de sombras, parodias, etc.- a pesar del interés que pone al-Ḥakīm en legitimarlo, conectándolo con la tradición mencionada.

Notas

- (1) Cfr. Tawfiq al-Hakīm, Al-safqa (El Cairo, 1956) pp. 161-164. Aquí explica su intento de crear esa vía intermedia.
- (2) Cfr. Nada Tomiche, Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne (París, 1981), pp. 128 y 133-136.
- (3) Cfr. Jacques Berque, Los árabes de ayer y de mañana (México-Buenos Aires, 1964), Las aventuras del verbo, pp. 282-314.
- (4) pp. 123 y ss.
- (5) Nada Tomiche, La littérature arabe traduite. Mythes et réalités (París, 1978), p.28.
- (6) Georges Mounin, Dictionnaire de la linguistique (Vendôme, -- 1974) p. 120.
- (7) Para una valoración de los logros y problemática de esta rama de la lingüística cfr. Georges Mounin, Claves para la lingüística (Barcelona, 1976), pp. 113-116.
- (8) Rached Hamzaoui, Idéologie et langue ou l'emprunt linguistique d'après les exégètes du Coran et les théologiens. Interpretation socio-linguistique en Atti del Secondo Congresso internazionale di Linguistica Camito-Semitica. Firenze, 16-19 aprile, 1974 (Universita de Firenze, 1978), pp. 157-171.
- (9) Sobre las publicaciones de la Academia de la Lengua Arabe de El Cairo cfr. Rached Hamzaoui, L'Académie de Langue Arabe du Caire. Histoire et Oeuvre (Publications de L'Université de Tunis, 1975), pp. 147-169; o la obra de Ahmad Taymūr, Mu'ŷam Taymūr al-kabīr fī

l-alfāz al-‘āmmiyya 2 vols., ed. Husayn Nassar (El Cairo, 1971 y 1978), llegando hasta la letra tā'. Charles Vial, L'égyptien tel q'on l'écrit. (El Cairo, 1983), establece un glosario a base de una selección de obras literarias contemporáneas o bien la -- obra de S. Spiro An arabic -English dictionary of the Colloquial Arabic of Egypt, containing the vernacular idioms and expresions slangphrases, vocabls, etc, used by the native Egyptians (Londres, 1973).

(10) Cfr. Vincent Monteil, L'arabe moderne (París, 1960), pp. -- 105 y ss.

(11) Cfr. Monteil, L'arabe moderne, pp. 105-106.

(12) Cfr. Hamzaoui, L'Académie, pp. 451 y 480-481.

(13) Cfr. Tawfiq Al-Hakīm, Zahrat al-‘umr (El Cairo, 1943), pp. - 138 y 166.

(14) La terminación en -āt también se usa para designar una ca tegoría de objetos, cfr. H. Fleisch L'Arabe classique. Esquisse d'une structure linguistique (Beirut, 1968), p. 47.

(15) Monteil, L'arabe moderne, p. 120.

(16) Monteil, L'arabe moderne, p. 126.

(17) Cfr. Charles Pellat, EI<sup>2</sup>, III s. v<sup>o</sup> Hikāya, pp. 379-384, -- considera el término h/k/w/tī como sinónimo del maddāh turco.

(18) Cfr. Tawfiq al-Hakīm, Qālabu-nā l-masrahī (El Cairo, 1967), pp. 9-23.

(19) Cfr. al-Hakīm, Qālabu-nā l-masrahī, pp. 9 y ss.

(20) Cfr. Pellat, EI<sup>2</sup>, III, s. v<sup>o</sup> Hikāya, p. 379.

- (21) al-Ḥakīm, Qālabu-nā l-masrahī, pp. 21-22.
- (22) Fleisch, Esquisse, p. 162.
- (23) Para el naht, veáse también Monteil, L'arabe moderne, pp. 131-152.
- (24) Nada Tomiche traduce este naht como "lo irracional", en La littérature romanesque, p. 92. Julio Samsó, "Teatro árabe actual" en Revista de la Universidad Complutense, XXVII, nº 114 (octubre-diciembre, 1978), pp. 284-333, lo traduce también por "irracional", - entrando en la polémica de si el teatro de al-Ḥakīm es irracional o no, pero no plantea si se trata de un teatro del absurdo, que no -- tiene por qué ser irracional.
- (25) Muḥammad Ṭawīl, "Ṣūra taḍkārīyya...wa-naḥnu natakalām", en Uktūbir, nº 159 (11/XI/1979), pp. 28-29.
- (26) al-Ḥakīm, Qālabu-nā l-masrahī, pp. 9-23.
- (27) Tawfīq al-Ḥakīm, Al-aydī l-nā'ima, en Al-masrah al-munawwa' (El Cairo, 1956), pp. 249-350, p. 273.
- (28) Tomiche, La littérature romanesque, p. 134.
- (29) Monteil, L'arabe moderne, p. 134
- (30) Monteil, L'arabe moderne, p. 156. v Hamzaoui, L'Académie pp. 483-484.
- (31) Tawfīq al-Ḥakīm, Tahta šams al-fikr (El Cairo, 1938), y también, 'Ahd al-Šaytān, 1ª ed. El Cairo 1938, (Beirut, 1973), p. 23.
- (32) al-Ḥakīm, Qālabu-nā l-masrahī, p. 22.
- (33) Nada Tomiche, Le parler arabe du Caire, (París-La Haya, 1964) p. 13.
- (34) En otros casos traduce el nombre del periódico al árabe: Al-waqt.

- (35) Monteil, L'arabe moderne, p.44.
- (36) La Academia determinó que se escribieran signos para diferenciar las letras que no tuviesen equivalente en árabe. Cfr. J. M<sup>a</sup> Forneas, "Sobre algunos problemas del árabe moderno" en Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetuan, nº 4 (1967), p. 77. Pero los šays de al-Azhar consiguen que las letras suplementarias, -- que recogen estos fonemas extraños, en ningún caso se añadan al alfabeto árabe. Cfr. Monteil, L'arabe moderne, p. 44.
- (37) En este último caso podría tratarse de un error de imprenta. Sobre los errores de segmentación, cfr. Mounin, Claves para la lingüística, p.50.
- (38) Monteil, L'arabe moderne, pp. 162 y ss.
- (39) Hamzaoui, L'Academie, p. 446.
- (40) Monteil, L'arabe moderne, p. 215.
- (41) Laura Veccia Vaglieri, Grammatica teorico-practica della lingua araba, I (Roma, 1959), tabla IV; Fleisch, Esquisse, pp. 139-141.
- (42) al-Hakim, Qālabu-nā l-masrahī, p. 20.
- (43) Para los signos adoptados y sus nombres en árabe, véase Elementary standard arabic (University of Michigan, 1975).
- (44) Mounin, Claves para la lingüística, pp. 54-59.
- (45) Desde Ahl al-kahf (El Cairo, 1933), escrita en lengua clásica, hasta Al-safqa o Al-warta (El Cairo, 1966), escritas en la tercera lengua.
- (46) Zahrat al-'umr (El Cairo, 1943).

- (47) Tahta šams al-fikr (El Cairo, 1938).
- (48) Cfr. La escritura y la psicología de los pueblos. Siglo XXI, 2ª ed. (Madrid, 1971), discusión a la comunicación de J. Sourdel Thomine, La escritura árabe y su evolución ornamental, p. 268.
- (49) Safahāt al-ta'riḥ al-adabī li-Tawfiq al-Hakīm. Min wāqī' rasā'il wa-watā'iq (El Cairo, 1975), obra que a partir de ahora citaremos por Min wāqī' rasā'il wa-watā'iq; 2ª ed. El Cairo 1977, con el título Watā'iq min Kawālīs al-udabā'.
- (50) Discurso de ingreso en la Academia en Min Wāqī' rasā'il wa-watā'iq, pp. 93-99.
- (51) Vincent Monteil afirma que estos signos de puntuación adoptados de lenguas europeas son prácticamente inútiles para el árabe por las estructuras de sus frases. Cfr. Monteil, L'arabe moderne, p. 43.
- (52) Tomiche, La littérature romanesque, p. 131.
- (53) Tomiche, La littérature romanesque, p. 122.
- (54) Jacques Jonier et Joseph Khouzam, Manuel d'arabe égyptien (París, 1973), p. 26.
- (55) Pedro Martínez Montávez, Siete cuentistas egipcios contemporáneos (Madrid, 1964), pp. 117-118 del glosario.
- (56) Hamzaoui, L'Académie, pp. 223 y 520.
- (57) Dejando a un lado las transcripciones de nombres griegos y latinos realizadas en la Edad Media, donde /p/ se transcribe por ف o ب y /v/ por و.
- (58) Tomiche, Le parler, pp. 13-19.
- (59) Hamzaoui, L'Académie, p. 586.
- (60) Tomiche, Le parler, pp. 13 y ss.

- (61) Tomiche, Le parler, p. 13.
- (62) Hamzaoui, L'Academie, p. 226.
- (63) Hamzaoui, L'Academie, p. 235.
- (64) Cfr. Al-munîd fî l-luga wa-l-a'lâm, 23ª ed. (Beirut, 1975), p. 518.
- (65) Tomiche, Le parler, p. 13.
- (66) Al-munîd fî l-luga wa-l-a'lâm, ed. cit. p. 533.
- (67) Hamzaoui, L'Academie, p. 522.
- (68) Jean Cantineau, "Les oppositions significatives" en Cahiers Ferdinand de Saussure (1951), p.5.
- (69) Monteil, L'arabe moderne, p. 225.
- (70) Hamzaoui, L'Academie, pp. 375 y ss.
- (71) Tomiche, La littérature romanesque, p. 125.
- (72) al-Hakîm, Al- aydî l-nā'ima, pp. 294 y 296.
- (73) Esta expresión la utiliza repetidas veces al-Hakîm en al-ay-  
dî l-nā'ima, p. 282.
- (74) al-Hakîm, 'Ahd al-Šaytān, p. 43.
- (75) Este fenómeno es bastante frecuente en su obra Zahrat al-umr.
- (76) Monteil, L'arabe moderne, p. 231.
- (77) Monteil, L'arabe moderne, p. 258.
- (78) Tawfiq al-Hakîm, Al-jurûy min al-ÿanna, en Al-masrah al-mu-  
nawwā', pp. 351-416.
- (79) Monteil, L'arabe moderne, p. 238.
- (80) Tāhā Husayn, Ensayos de crítica literaria (Madrid, 1983), especialmente en el capítulo titulado Al-Hakîm y el teatro egip-

cio, Trad. de A. Ramos Calvo, p. 110.

(81) G. Anawati G., "Contribution a l'étude de l'arabe parlé du Caire", en M I D E O, 5 (1958), pp. 279-332.

(82) Fleisch, Esquisse, p. 159.

(83) Monteil, L'arabe moderne, p. 227.

(84) No sólo en oraciones nominales, sino en las verbales que no comiencen por el verbo.

(85) Pieza que constituyó la base de nuestra memoria de licenciatura, presentada en Granada, marzo de 1976, con el siguiente título: "El pacto de Satanás de Tawfiq al-Hakim como aproximación a su vida y a su obra, donde ofrecíamos la traducción completa.

(86) V. Cantarino, Syntax of modern arabic prose, 3 vols. (Bloomington-London, 1974), recoge numerosos ejemplos de la prosa de al-Hakim, entre otros muchos autores.

(87) Por ejemplo, en las piezas que integran el volumen Al-masrah al-munawwa', y más aún en las de reciente creación, como en Bank al-qalaq (El Cairo, 1971).

(88) Anawati, "Contribution a l'étude de l'arabe parlé du Caire", pp. 279 y ss.

(89) Ambas publicadas en Al-masrah al-munawwa', pp. 249-41.

(90) al-Hakim, Al-safqa. Nos referimos al prólogo, no a la obra, que está escrita en la tercera lengua.

(91) Tawfiq al-Hakim. "Ayyāma-hā: kunna yatahāmasna tumma yatrūkna lī l-makān", en Uktūbir, nº 227 (1 de marzo de 1981), pp. 12-13.

(92) Hilmi Aboul-Fetouh, A morphological study of egyptian collo-

- quial arabic (París-La Haya, 1969), p. 93.
- (93) Abou' Fetouh, A morphological study, p. 116.
- (94) al-Hakīm, Al-safqa y Al-Warta.
- (95) Carlo Alfonso Nallino, L'arabo parlato in Egitto (Milán, 1900), p.34.
- (96) al-Hakīm, Zahrat al-'umr, p. 119.
- (97) al-Hakīm, Al-aydi l-nā'ima, p. 293.
- (98) Michael B. Schub, "An instance of colloquial influence in - Tawfiq al-Hakim. A problem of diglossia in arabic", en Zeitschrift der deutschen Morgen-ländischen Gesellschaft, 125 (1975), - pp. 270-272.
- (99) Cantarino, Syntax of modern arabic prose, III p. 151.
- (100) al-Hakīm, La tabhatī'an al-haqīqa en Al-masrah al-munawwa' p. 796.
- (101) al-Hakīm, Tahta šams al-fikr, el capítulo dedicado a La mujer y sus espinas.
- (102) al-Hakīm, Al-aydi l-nā'ima, p. 258.
- (103) Nallino, L'arabo parlato in Egitto, p. 51; Jomier y Khouzam Manuel d'arabe égyptien, pp. 18-19.
- (104) Nada Tomiche, Les parlers arabes d'Égypte. Matériaux pour une étude de géographie dialectale, en Etudes d'Orientalisme dédiées á la Mémoire de Lévi-Provençal (París, 1962), II, pp. 767-780.
- (105) Para los rasgos sintácticos del árabe moderno, cfr. Monteil, L'arabe moderne, pp. 225-264.
- (106) Fleisch, Esquisse, p. 210.

- (107) Monteil, L'arabe moderne, p. 252.
- (108) Estilo como una elección original de elementos lingüísticos destinados a aumentar el contenido informativo del mensaje. Cfr. Mounin, Claves para la lingüística, p. 130.
- (109) Monteil, L'arabe moderne, pp. 269 y ss.
- (110) Alvaro Galmés de Fuentes, Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval española (Madrid, 1956), pp. 197 y ss.
- (111) al-Hakīm, Al-safqa, p. 162.
- (112) al-Hakīm, Al-aydi l-nā'ima, pp. 294 y 296.
- (113) R. Blachère y M. Gauderey-Demombynes, Grammaire de l'arabe classique (París, 1952), p. 395, y Monteil, L'arabe moderne, p. 270.
- (114) Ambas en el volumen Al-masrah al-munawwa', pp. 351-416 y -- 793-797, respectivamente.
- (115) Cantarino, Syntax of modern arabic prose.
- (116) al-Hakīm, Al-aydi l-nā'ima, p. 290.
- (117) al-Hakīm, Min wāqi' rasā'il wa-watā'iq, pp. 26 y ss.
- (118) Sobre la temática y origen de los refranes, se pueden consultar obras ya clásicas, como W. Freytag G., Arabum Proverbia (Osnabruck, 1968), reproducción fototípica de la edición de 1838-1843; Aḥmad Taymūr, Antāl al-āmmiyya (El Cairo, 1956); J.A. Jacobs, "Maximes et proverbes populaires arabes", en M I D E O , 6 (1959-1961), pp. 409-423, y 7 (1962-1963), pp. 35-81, Serafin Panjul, Literatura popular árabe (Madrid, 1977), pp. 191-203.

- (119) al-Ḥakīm, Al-aydī l-nā'ima, pp. 309 y ss.
- (120) Refrán recogido por Freytag, Arabum Proverbia, I, p. 591, XI/22. También se cita en Al-munīd fī l-luga wa-l-a'lām, p. 991, donde dice textualmente: Yudrab li-man yuhsin ilà aqāribi-hi, - "se aplica al que beneficia a sus parientes".
- (121) al-Ḥakīm, Al-aydī l-nā'ima, pp. 318 y ss.
- (122) L. Gardet, EI<sup>2</sup>, III, pp. 77-78, s. v<sup>o</sup> Ḥakīka. Se le puede dar el sentido de realidad en general, pero equivaldrá, no a la cosa existente, sino a la esencia de la cosa en tanto que existe o a la realidad profunda de las cosas.
- (123) al-Ḥakīm, "Ayyāmu-hā: kunna yatahāmasna...", Uktūbir, n<sup>o</sup>227 (1/3/1981) p. 13, Watā'iq min kawālis al-udabā', p.2 Tomiche, La littérature romanesque, p. 124, alude a este mismo hecho, citando a J. Berque y su trabajo incluido en el volumen Le théâtre arabe publicado por la UNESCO en 1969.
- (124) al-Ḥakīm, Qālabu-nā l-masrahī, Introducción, pp. 9-23.
- (125) Cfr. Pellat, EI<sup>2</sup> III, s. v<sup>o</sup> Hikāya, pp. 379-384.
- (126) Cfr. al-Ḥakīm, "Ayyāmu-hā: kunna yatahāmasna...", Uktūbir, n<sup>o</sup> 227 (1/III/1981) p. 13.
- (127) Cfr. al-Ḥakīm, "Ayyāmu-hā: kunna yatahāmasna...", p.12.
- (128) Esta tentativa la ensaya, por ejemplo, en su obra Bank al-galq (El Cairo, 1967).
- (129) Cfr. Hans Weir, A dictionary of modern written arabic, by J. Milton Cowan, 3<sup>a</sup> ed. (Wiesbaden, 1971), s.v<sup>o</sup> Saraha, p. 406, y Léon Bercher, Lexique arabe-français avec un index français ==

arabe (Alger, 1942), s.vº Saraha, p. 93, entre otros muchos, traducen el término por teatro, escenario, escena o local donde se representa la obra.

(130) Cfr. al-Hakīm, Zahrat al-‘umr. En la segunda carta que aparece en este libro, dirigida a su amigo André, dice: "Mi pobre padre era desgraciado cuando oía y veía que yo olvidaba mi condición de abogado y me unía al grupo de los actores o de aquellos a los que entre nosotros llamábamos los "personificadores". El término utilizado es mušajjasātiyya.

(131) Sobre el término šajs en árabe y el concepto a que se refiere en el islam, cfr. Muhammad Aziz Lahbabi, Le personalisme musulman, (París, 1967), pp. 9-17. Según el significado que comenta el autor, nos explicaríamos el rechazo del teatro por parte del Islam y lo que puede implicar de apropiación de la personalidad de otro.

(132) Cfr. Pellat, EI<sup>2</sup>, III, s.vº Hikāya, p. 379,

(133) Pellat, EI<sup>2</sup>, III, s.vº Hikāya pp. 379 y ss.

(134) Cfr. Jacob Landau, Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes (París, 1965), p.16.

(135) Cfr. Pellat, EI<sup>2</sup>, III, s.vº Hikāya, pp. 379-380, término hākiya, empleado así por Ch. Pellat.

(136) Cfr. Landau, Etudes, p.17.

(137) Cfr. Landau, Etudes, p.17.

(138) Cfr. Pellat, EI<sup>2</sup>, IV, s.vº Kāss,

(139) Cfr. P.N. Borotav, EI<sup>2</sup>, V, s. vº Maddāh, pp. 954-957.

- (140) Cfr. R. Dozy, Supplément aux dictionnaires arabes, 3<sup>a</sup> ed., II (París-Leyde, 1967), s.v<sup>o</sup> Qalada, pp. 392-394.
- (141) Cfr. Dozy, Supplément, II, s.v<sup>o</sup> Qalada, p. 394.
- (142) Cfr. Pellat, EI<sup>2</sup>, III, s.v<sup>o</sup> Hikāya, pp. 379-384, y Landau, Etudes, p.16.
- (143) Cfr. Pellat, EI<sup>2</sup>, III, s.v<sup>o</sup> Hikāya, pp. 379 y ss.
- (144) Cfr. en al-Hakīm, Qālabu-nā l-masrahī, el apéndice de obras europeas que intenta adaptar al molde egipcio.
- (145) Cfr. al-Hakīm, Qālabu-nā l-masrahī, p.20.
- (146) Cfr. Dozy, Supplément, II, s. v<sup>o</sup> La iba, pp. 533-535.
- (147) Cfr. F. Rosenthal, EI<sup>2</sup>, V, s.v<sup>o</sup> La'ib (Li' b o La' b), pp. 619-620.
- (148) Cfr. al-Hakīm, Qālabu-nā l-masrahī, en el apéndice de obras adaptadas al molde egipcio, p.26.
- (149) al-Hakīm, Zahrat al-'umr, p.165.
- (150) Tawfiq al-Hakīm, 'Awdat al-rūh, ("La vuelta del espíritu"), (El Cairo, 1933). Traducción española por Federico Corriente, El despertar de un pueblo (Madrid, 1967).
- (151) Tawfiq al-Hakīm, 'Usfūr min al-Šarq, ("Un pájaro de Oriente"), (El Cairo 1938) y Amāma šubbāk al-tadākir, ("Ante la ventanilla de las entradas"), escrita en francés con el título Devant son - guichet y publicada en árabe en 1926 y después en el volumen Mes-rahiyyāt Tawfiq al-Hakīm (El Cairo, 1937).
- (152) Estas tres obras redactadas en francés desde el principio no llegaron a publicarse en ninguna lengua. Tuvieron que ser escritas entre 1918, comienzo de su actividad, y 1933, fecha en la

que empieza a escribir sus piezas más célebres. Estas obras son:

Le baiser, L'âme y Le sphynx.

(153) Tawfiq al-Ḥakīm, al-Safqa, ("El negocio"), (El Cairo 1956), lleva un epílogo dedicado a la lengua y otros problemas del teatro.

(154) Tawfiq al-Ḥakīm, al-Warta, ("El cenegal"), (El Cairo, 1966). Prólogo dedicado a este problema.

(155) Tawfiq al-Ḥakīm, Bayna al-fikr wa-l-fann (El Cairo, s.a.), capítulo dedicado a la lengua, pp. 368-372.

(156) Tawfiq al-Ḥakīm, Adab al-hayā, ("La literatura de la vida"), (El Cairo, 1959), también dedica algunos capítulos a este tema.

(157) Tawfiq al-Ḥakīm, "La langue du théâtre", Al-Mayalla (marzo, 1966) pp. 2-4. Esta revista, dirigida por Yaḥyā Ḥaqqī, dedicó este número al tema del teatro, con participación de Ṭāhā Ḥusayn, Maḥmūd Taymūr, Louis 'Awad y Tawfiq al-Ḥakīm, entre otros.

(158) Cfr. al-Ḥakīm, Zahrat al-'umr, p. 168. Para ver sus opiniones sobre la lengua, pp. 174-193.

(159) Cfr. al-Ḥakīm, Zahrat al-'umr, p. 176.

(160) Entre éstos cita a Ibn al-Muqaffi' y al-Yāhiz; cfr. ibidem, p. 176.

(161) Ibidem, p. 175-176.

(162) Cfr. G. Šukrī, Mudakkirāt taqāfa tahtadir (Beirut, 1970), p. 236.

(163) Ibidem, pp. 233 y ss.

(164) al-Ḥakīm, Zahrat al-'umr, p. 187.

- (165) Ibídem, p. 191.
- (166) Ibídem, p. 190.
- (167) al-Ḥakīm, Tahta šams al-fikr, p. 17.
- (168) al-Ḥakīm, Min wāqi' rasā'il wa-watā'iq (El Cairo, 1975), - p. 98.
- (169) Ibídem, pp. 93-98.
- (170) Ibídem, p. 93.
- (171) Fue uno de los desterrados a Malta por las autoridades inglesas antes de la revolución de 1919, según nota del propio al-Ḥakīm en el texto de su discurso de ingreso en la Academia.
- (172) Defendió a 'Alī 'Abd al-Rāziq y a Ṭāhā Ḥusayn cuando ambos fueron juzgados, a instancias de los ulemas de al-Azhar, por sus respectivos libros al-Islām wa-usūl al-hukm (El Cairo, 1925), y Al-šī'r al-yāhili (El Cairo, 1926).
- (173) al-Ḥakīm, Min wāqi' rasā'il wa-watā'iq, p.95.
- (174) Siempre según el texto del discurso de al-Ḥakīm.
- (175) al-Ḥakīm, Min wāqi' rasā'il wa-watā'iq, p. 96.
- (176) Ibídem, pp. 97-98.
- (177) al-Ḥakīm, al-Masrah al-munawwa' (El Cairo, 1956), Prólogo, pp. 6-8. En esta introducción se refiere a las obras que contiene el volumen, pero no podemos olvidar que se trata de obras escritas a lo largo de muchos años y publicadas anteriormente por se parado la mayor parte de ellas.
- (178) Ibídem, p.6.
- (179) Ibídem, pp. 7-8.

- (180) Ibídem, pp. 7-8.
- (181) Ibídem, p.8. Las notas a estas dos obras citadas por el -- autor en este párrafo se encontrarán en las anotaciones a la traducción de este Prólogo, que se incluye en el Apéndice.
- (182) al-Ḥakīm, Zahrat al-ʿumr, p. 239.
- (183) El término empleado es tašjīs, que, según él, se utilizaba con matiz despectivo antes de fijarse otro término como tamtīl.
- (184) En esta idea insisten muchos estudiosos, como, por ejemplo, R. Rubinacci, quien afirma que el árabe clásico se emplea para - determinados temas que no son para ser representados, sino leí-- dos; cfr. Muḥammad Taymūr, ʿAbd as-Sattār Effendi. Introducción, transcripción y versión italiana por R. Rubinacci (Nápoles, 1960), p. XIV.
- (185) Tawfiq al-Ḥakīm, Fann al-adab, ("El arte de la literatura"), (El Cairo, 1952), pp. 142-172.
- (186) al-Ḥakīm, "Ayyāmu-hā: kunna yatahāmasna...", Uktūbir, nº227 (1-III-1981), pp. 12-13.
- (187) Muḥammad Ṭawīl, "Sūra taḍkārīyya...wa-naḥmu natacallam", - Uktūbir, nº 159 (11-XI-1979), pp. 28-29.
- (188) La obra era Šahrazād, representada en 1966 con gran éxito; cfr. Tomiche, La littérature romanesque, p.120.
- (189) Ahl al-kahf, ("La gente de la caverna") fue publicada en - 1933.
- (190) Šahrazād, publicada en 1934.
- (191) Biʿymalyūn, ("Pígalión") se publicó en 1942, y al-Malik Udʿib,

("El rey Edipo"), en 1949.

(192) Tawfīq al-Ḥakīm, Bank al-qalaq ("El banco de la desesperación"), 2ª ed. (El Cairo, 1971).

(193) al-Ḥakīm, "Ayyāmu-hā: kunna yatahāmasna...", pp.12-13.

(194) Cfr. Altia Amer, Lugat al-masrah al-ʿarabī (Göteborg-Uppsala, 1967), p. 81, nota 1.

(195) al-Ḥakīm, al-Ayḏī l-nāʿima en al-Masrah al-munawwāʿ (El Cairo 1956) pp. 249-350.

(196) Tomiche, La littérature romanesque, p.120, afirma que al-Ḥakīm escribió piezas trágicas -Ahl al-kahf y Ṣahrazād- en una lengua filosófica muy rebuscada. No estamos de acuerdo con este juicio sobre la lengua clásica utilizada por al-Ḥakīm. Como él mismo afirma, pensamos que esta lengua no tiene nada de rebuscado ni de afectación. Ṭāhā Ḥusayn llega a criticarle su excesivo abandono de la fasāḥa, como veremos más adelante.

(197) Sin duda alguna, hay también obras de corte trágico en este grupo, pero sus personajes suelen ser contemporáneos. Así sucede con su obra al-Jurūy min al-yanna, en al-Masrah al-munawwāʿ, pp. 351-416. Presenta una problemática sumamente importante dentro de la temática empleada por al-Ḥakīm y los protagonistas pueden ser considerados como personajes trágicos o con un sentido trágico de la vida. Esto se observa también en su Liʿbat al-mawt, ("El juego de la muerte"), (El Cairo, 1966). Sobre ello, el propio al-Ḥakīm afirma: "Con respecto al teatro histórico, esto es otra cuestión. Empecé por escribir obras de teatro contemporáneas,

por lo que se exigía que las palabras en ellas estuvieran en la lengua que hablaba el pueblo...Después, cuando quise que el teatro fuese una parte de la literatura...las compuse para que estuviesen dentro de la literatura árabe escrita", cfr. Muḥammad - Tawīl, "Sūra tadkāriyya...wa-naḥnu natacallam", Uktūbir, nº 159 (II-XI-1979), pp. 28-29.

(198) Ibīdem.

(199) Tomiche, La littérature romanesque, p. 123.

(200) al-Ḥakīm, al-Safqa y dentro de ella el Bayān ("Aclaración"), pp. 161-164, cfr. concretamente p. 163.

(201) Estas obras son: Yinsu-nā l-latīf ("Nuestro sexo débil"), representada por primera vez en la sede de la Unión Feminista en 1935 y publicada en al-Masrah al-munawwa', pp. 691-707 y Hadīt -- sūhufī, ("Entrevista periodística"), representada en 1938 en el Teatro de la Opera durante el Congreso de Unión Feminista y publicada en al-Masrah al-Munawwa', pp. 722-732.

(202) al-Ḥakīm, al-Safqa p. 161.

(203) Tawfīq al-Ḥakīm y su entrevista concedida a la revista al-Masrah, nº 16 (Abril de 1955), pp. 8-10.

(204) Tawfīq al-Ḥakīm, al-Warta (El Cairo 1966).

(205) al-Ḥakīm, al-Safqa, El apartado: Muškilat al-luga, ("El -- problema de la lengua"), pp. 161-162.

(206) El término empleado es: masrahiyya mahalliyya.

(207) Utiliza las expresiones: ‘āmmiyya y fushā, respectivamente.

(208) Cfr. G. Montaina, "Tawfīq al-Ḥakīm e il problema della ter-

za lingua", Oriente Moderno, nº 53 (1973), pp. 742-755. Montaina da la traducción de este epílogo, remitiendo a las páginas de la edición árabe, que van desde la 189 a la 198.

(209) En junio de 1981, con ocasión de la Semana Internacional de Teatro, celebrada en Madrid, nos fue posible mantener una conversación con Tawfīq al-Ḥakīm sobre su actividad literaria. Ante la pregunta: ¿Árabe dialectal o clásico en su producción?, la contestación fue: "La lengua árabe hablada y la literaria están muy -- próximas y prueba de ello es la llamada "tercera lengua", que expuse en mis obras al-Safqa y al-Warta"

(210) G. Montaina, "Tawfīq al-Ḥakīm e il problema della terza lingua", Oriente Moderno, nº 53 (1973), pp. 749 y ss.

(211) Ibídem, lo correspondiente a la p. 194 del texto árabe.

(212) Ibídem, pp. 750-751.

(213) Muḥammad Ṭawīl, "Ṣūra taḍkariyya...wa-naḥnu natakalām", - Uktūbir, nº 159, (II.XI.1979) pp. 28-29.

(214) Entre ellos, y uno de los que últimamente han publicado sobre el tema, está Julio Samsó, "Teatro árabe actual", Revista de la Universidad Complutense, vol. XXVII, nº 114 (Octubre/diciembre 1978), pp. 298 y ss.

(215) Tawfīq al-Ḥakīm, al-Safqa (El Cairo 1956), p. 164.

(216) Cfr. nota 212 del presente capítulo.

(217) Son fragmentos de obras de teatro de escritores europeos, traducidos al árabe por distintos autores, en los que aplica su

teoría sobre el molde teatral egipcio. Fueron publicados en su obra: Qālabu-nā l-masrahī (El Cairo 1967). Aquí su preocupación no es ya la elección de la lengua a utilizar.

(218) Cfr. Tomiche, La littérature romanesque, p. 133.

(219) Berque, Los árabes, pp. 298-299.

(220) Cfr. Monteil, L'arabe moderne, p. 80.

(221) Ibídem, p. 82.

(222) Cfr. Berque, Los árabes, p. 298.

(223) Hamzaoui, L'Académie, p. 54.

(224) Ibrāhīm Bāsā fue considerado el padre del pan-arabismo por su defensa de la independencia de los países árabes y por utilizar el árabe como lengua en vez del turco, cfr. Hamzaoui, L'Académie, p. 37.

(225) Ibídem, p. 446.

(226) Ibídem, p. 523.

(227) Como el Mu'ṣṣam al-Qur'ān (El Cairo 1953-1961) o al-Mu'ṣṣam al-kabīr (El Cairo 1962-1963), la obra maestra de la Academia, - cfr. Hamzaoui, L'Académie, pp. 169, 556 y 562.

(228) Cfr. nota 225.

(229) Cfr. Hamzaoui, L'Académie, p. 451.

(230) Ibídem, pp. 480-481.

(231) Ibídem, p. 391.

(232) Recordemos, por ejemplo, nazzārātī o sā'ātī, por "óptico" y "relojero", respectivamente.

(233) Tal es el caso de duwalī, "internacional", que se corrige

en dawlī, mucho más ambiguo, o suhufī, "periodista", corregido en sahafī.

(234) Hamzaoui, L'Académie, pp. 370 y 483.

(235) Ibídem, p. 484.

(236) Ibídem, p. 367.

(237) Ibídem, pp. 281 y ss.

(238) Ibídem, p. 219.

(239) Ibídem, p. 234.

(240) Ibídem, p. 375.

(241) Ibídem, pp. 281 y ss.

(242) Estos son Fārīs Nimr e Iskandar al-Ma'lūf.

(243) Hamzaoui, L'Académie, p. 368.

(244) Cfr. Tawfīq al-Ḥakīm, Watā'iq min kawālis al-udabā', ("Documentos de los pasillos de los literatos"), (El Cairo 1977), pp. 148-158 y en Min wāqī' rasā'il wa-watā'iq, ("A través de las cartas y los documentos"), (El Cairo 1975), pp. 88-89.

(245) Cfr. al-Ḥakīm, Watā'iq min kawālis al-udabā', p. 148-149.

Estos veinte miembros fueron los elegidos por decreto. El resto lo sería en el seno de la propia Academia. El número de miembros cambió con el tiempo. Al final fue establecido el de 80. Cfr. -- Ibrāhīm Maḍkūr, "Académie de Langue Arabe et Académie Française", MIDEO, nº 9 (1967), pp. 295-302.

(246) al-Ḥakīm, Watā'iq min kawālis al-udabā', p. 148.

(247) Ibídem, p. 148.

(248) Ibídem, p. 149.

- (249) Ibídem, p. 150.
- (250) Ibídem, p. 151.
- (251) Ibídem, p. 152.
- (252) Ibídem, p. 152.
- (253) Ibídem, 151.
- (254) Recordemos que propuso la admisión de los caracteres latinos para evitar las dificultades de la grafía árabe, asunto en el que le apoyó al-Ḥakīm, como menciona en su discurso de ingreso en la Academia.
- (255) Hamzaoui, L'Académie, p. 60.
- (256) al-Ḥakīm, Watā'iq min kawālīs al-udabā', pp. 151-152.
- (257) Hamzaoui, L'Académie, p. 61.
- (258) al-Ḥakīm, Watā'iq min kawālīs al-udabā', p. 153.
- (259) Ibídem, p. 158.
- (260) Esta opinión se refiere a la evolución de la lengua clásica, conservando lo mejor que tiene y usando del dialectal también lo mejor que hay en él.
- (261) al-Ḥakīm, Watā'iq min kawālīs al-udabā', p. 152.
- (262) Hamzaoui, L'Académie, p. 312, nota 148. Sobre la actitud de Ahmad Luṭfī al-Sayyid dentro del modernismo laico, cfr. G.C. Anawati y M. Borrmans, Egypt et Afrique du Nord, vol. I de Tendances et courants de Islam arabe contemporain (París, 1982) pp. 81-86.
- (263) Ibrāhīm al-Ŷāziyī, Luḡat al-ŷarā'id, ("La lengua de los -periódicos"), (El Cairo 1901), cfr. H. Wehr, EI<sup>2</sup>, I, s.v<sup>o</sup> Arabi-

- yya, pp. 590-592 y Ch. Pellat, E I<sup>2</sup>, IV, s.v<sup>o</sup> Lahn al-<sup>f</sup>amma, p. 609-614
- (264) As'ad Jalil Dāgir, Tadkirat al-Kātib, ("Recuerdo del kātib"), (El Cairo 1933), cfr. Ch. Pellat, E I<sup>2</sup>, IV, s.v<sup>o</sup> Lahn al-<sup>f</sup>amma. pp. 613-614
- (265) Obra publicada en El Cairo sin fecha, cfr. Ch. Pellat, -- E I<sup>2</sup>, IV, s.v<sup>o</sup> Lahn al-<sup>f</sup>amma. p. 614.
- (266) Cfr. Bichr Farés, "Des difficultés d'ordre linguistique, culturel et social que rencontre un écrivain arabe moderne", Revue des Etudes Islamiques, X (1936), pp. 221-242.
- (267) Sobre este movimiento, cfr. Henri Laoust, "Le reformisme orthodoxe des 'Salafiyya' et les caractères généraux de son orientation actuelle", Revue des Etudes Islamiques, VI (1932), pp. 175-224.
- (268) Ahmad Taymūr, Mu'ājam Taymūr al-kabīr fī l-alfāz al-<sup>f</sup>ammiyya, ed. por Husayn Naṣṣār, 2 vols. (El Cairo 1971 y 1978). Husayn - Naṣṣār en la introducción da cuenta de los antecedentes de esta obra, p.9.
- (269) Muḥammad Taymūr, 'Abd as-Sattar Effendi, introducción, transcripción y versión italiana por Roberto Rubinacci (Nápoles 1960), p.XIV.
- (270) Por ejemplo, sus obras: Majba' raqm 13, ("Refugio número 13"), (El Cairo s.a.) y al-Musayyifūn, ("Los falsificadores"), (El Cairo s.a.), cfr. a tal efecto G. Montaina, "Tawfiq al-Hakim e il problema della 'terza lingua", Oriente Moderno, n<sup>o</sup> 53 (1973), - pp. 742-755.

- (271) Cfr. Bichr Farés, "Des difficultés...", Revue des Etudes Islamiques, X (1936), pp. 221-242.
- (272) Sobre esta coincidencia de al-Hakīm y Maḥmūd Taymūr, cfr. A. Mekhitarian, "Tawfiq al-Hakīm et Maḥmūd Taymūr face aux problèmes de l'arabe parlé", Acta Orientalia Belgica (1966), pp. 137-154.
- (273) Cfr. Maḥmūd Taymūr, Muškilat al-luga al-ʿarabiyya, ("Los - problemas de la lengua árabe"), (El Cairo 1957).
- (274) Cfr. G. Anawati, "Le vocabulaire de la culture de Maḥmūd Teymūr", MIDEO, nº7 (1963), pp. 267-330.
- (275) Cfr. Attia Amer, Lugat al-masrah al-ʿarabī (Göteborg-Uppsala 1967), p.37. Es su opinión sobre la lengua del teatro, aparecida en el Bayān que introduce al final de su adaptación al-Bajīl.
- (276) Cfr. Berque, Los árabes, p.299.
- (277) Ibrāhīm Madkour, "Les termes scientifiques dans l'arabe - contemporain", MIDEO, nº8 (1964-1966), pp. 383-389.
- (278) Alfred Faray, Sulaymān al-Halabī (El Cairo 1965).
- (279) Cfr. Tomiche, La littérature romanesque, pp. 121-122.
- (280) Ibidem, p. 135, Nada Tomiche no cita a al-Hakīm cuando habla de estos intentos de reformas tipográficas. Sobre Saʿid Aql, cfr. Ch. Pellat, "A propos d'une révolution dans les lettres == arabes", Orient, nº 19 (Tercer trimestre 1961), pp. 107-111, donde alude a la publicación en caracteres latinos de poemas de == Saʿid Aql, redactados en árabe dialectal.
- (281) Anīs Frayḥa propone esto en su obra: Nahwa ʿarabiyya muta-

yassira, ("Hacia una lengua árabe accesible"); cfr. Berque, Los árabes, pp. 298-299.

(282) Monteil, L'arabe moderne, p.71.

(283) Cfr. G. Mounin, Historia de la lingüística desde los orígenes al siglo XX (Madrid,1979), p.53.

(284) Marcelino Villegas, "Dos opiniones, dos actitudes, dos experiencias del teatro", Almenara, nº 3 (1972), pp 203-232, se refiere a las opiniones de Nayib Mahfuz y Yūsuf Idrīs.

(285) Cfr. Farés, "Des difficultés...", Revue des Etudes Islamiques, X (1936), pp. 221 y ss.

(286) Ididem, p. 223.

(287) Cfr. G. Montaina, "Tawfiq al-Hakim e il problema della -- 'terza lingua'", Oriente Moderno, nº 53 (1973),pp. 742-745.

(288) Cfr. Farés, "Des difficultés...". Revue des Etudes Islamiques, X (1936), pp. 231-242.

(289) Monteil, L'arabe moderne, p.29.

(290) Tāhā Husayn, Bayna al-fushā y al-ʿāmmiyya, ("Entre el clásico y el dialectal"), (El Cairo 1955).

(291) Monteil, L'arabe moderne, p.50.

(292) Tāhā Husayn, Fī l-šī'r al-ŷāhalī, ("Sobre la poesía preislámica"), (El Cairo 1926) y del mismo autor, Ensayos de crítica literaria (Madrid 1981), el epígrafe titulado, Los yahilíes, su lengua y su literatura, trad. C. Ruiz Bravo, pp. 23-38.

(293) Todos los estudios publicados sobre el mundo árabe actual aluden a este enfrentamiento, cfr. M. Cruz Hernández, Historia

del pensamiento en el mundo islámico (Madrid 1981), vol. 2º, --  
 Desde el Islam andalusí al socialismo árabe, pp. 368 y ss. Juan  
 Vernet, El Islam y Europa, (Barcelona 1982), pp. 161 y ss. y --  
 Berque, Los árabes, pp. 306 y ss.

(294) A este hecho hace referencia al-Hakīm en su obra Watā'iq  
 min kawālīs al-udabā', pp. 148-158, ya que 'Abd al-'Azīz Fahmī, el  
 académico antecesor de al-Hakīm, fue el que defendió a Ṭāhā --  
 Ḥusayn en el proceso llevado a cabo contra él, así como también  
 defendió a 'Alī 'Abd al-Rāziq, sancionado por su obra al-Islām wa-  
 usūl al-hukm.

(295) Cfr. Henri Laoust, "Le reformisme orthodoxe...", Revue des  
 Etudes Islamiques, VI (1932), pp. 175-224. Estos ataques a las  
 ideas de Ṭāhā Ḥusayn aparecen en la revista al-Zahra, nº 2-3 --  
 (V annéa) pp. 98 y ss.

(296) Monteil. L'arabe moderne, p. 29.

(297) Cfr. Nada Tomiche, "Ṭāhā Ḥusayn: à la recherche d'un mon-  
 de perdu", Arabica, XXVIII (Febrero 1981) 1, pp. 107-110.

(298) Berque, Los árabes, p. 306 y L'islam au temps du monde --  
 (Once Essais) (París 1984), el capítulo V está dedicado a ----  
L'islam de Taha Husain, pp. 168 y ss.

(299) Cfr. Jean Lecerf, La place de la culture populaire dans -  
 la civilisation musulmane en Classicisme et declin cultural dans  
 l'histoire de l'islam, Actas del Symposium de Burdeos, 25-29 de  
 junio de 1956 (París 1977), p. 362.

(300) Son abundantes las referencias de Tawfiq al-Hakīm a su re

lación amistosa con Ṭāhā Ḥusayn y una muestra de ello es la correspondencia que publica en su obra Watā'iq min kawālīs al-udabā', pp. 75-80, 85-86, 134-135, 138-142 y 144-146.

(301) Tawfiq al-Ḥakīm, Ahl al-kaḥf (El Cairo, 1933).

(302) Cfr. Ṭāhā Ḥusayn, Al-Ḥakīm y el teatro árabe, en Ensayos de crítica literaria (Madrid, 1983), traducción A. Ramos Calvo, pp. 107-123. Consta de tres partes bien diferenciadas: La gente de la caverna, Al Sr. Tawfiq al-Ḥakīm y Sherezade, escritas, según todos los indicios, en distintas época; pero en esta traducción no aparece ninguna anotación que pueda aclararnos sobre el particular; sólo se indica la ubicación de estos escritos en la publicación de la obra completa de Ṭāhā Ḥusayn.

(303) Ibíd., p.110.

(304) al-Ḥakīm, Watā'iq min kawālīs al-udabā', pp. 75-80.

(305) al-Ḥakīm, Šahrazād (El Cairo, 1934).

(306) Cfr. Ṭāhā Ḥusayn, Al-Ḥakīm y el teatro egipcio, en Ensayos de crítica literaria, pp. 120-123.

(307) Tawfiq al-Ḥakīm, 'Awdat al-rūh, ("La vuelta del espíritu"), (El Cairo, 1933), traducción castellana de F. Corriente bajo el título El despertar de un pueblo (Madrid, 1967).

(308) Cfr. Tomiche, La litterature romanesque, pp. 128 y ss.

(309) Así, por ejemplo, en el prólogo a la colección de cuentos de Muḥammad Sidqī, Alwān min al-qissa al-misriyya (El Cairo, -- 1955), reprocha a la joven escuela sus faltas contra la "arabiyya; como sabemos, Muḥammad Sidqī en su pieza al-Aydi l-jāšina, ("Las

manos rudas") -recuérdese la obra de al-Hakīm al-Aydī l-nā'ima, ("Las manos delicadas")- sigue la línea comenzada por al-Hakīm en el plano lingüístico: mezcla de clásico y dialectal, y en esta obra el parecido es también temático; cfr. Berque, Los árabes, pp. 307-308.

(310) Cfr. Abdallah Laroui, L'idéologie arabe contemporaine (París, 1973), p. 184.

(311) Hamzaoui, L'Académie, p.37.

(312) Cfr. J. Lacouture, Nasser (París, 1971), p.16.

(313) Hamzaoui, L'Académie, p.33.

(314) Afaf Lutfi al-Sayyid Marsot, Egypt's liberal Experiment: 1922-1936 (Berkeley, Los Angeles, Londres, 1977), pp. 217-243.

(315) Hamzaoui, L'Académie, p.33.

(316) Monteil, L'arabe moderne, p.33. Al-Ahrām fue fundado en Alejandría y en 1892 se trasladó a El Cairo y se convirtió en diario.

(317) Cfr. Berque, Los árabes, p.207, y Rouchdi Fakkar, Aux origines des relations culturelles contemporaines entre la France et le monde arabe. L'influence française sur la formation de la presse littéraire, en Egypte au XIX<sup>e</sup> siècle (París, 1972).

(318) Hamzaoui, L'Académie, p.34.

(319) Cfr. Farés, "Des difficultés...", Revue des Etudes Islamiques X (1936), pp. 240-242.

(320) Cfr. H. Laoust, "Introduction à une étude de l'enseignement arabe en Egypte", Revue des Etudes Islamiques, VII (1933), pp. 301-348.

- (321) Ibidem.
- (322) Cfr. J. Jomier, "Ecoles et Universités dans l'Egypte actuelle", MIDEO n° 2 (1955), pp. 135-160.
- (323) Farés, "Des difficultés...", pp. 239-242.
- (324) Hamzaoui, L'Académie, pp. 30-31.
- (325) Cfr. Vernet, El islam y Europa, p.175.
- (326) Farés, "Des difficultés..." p.p. 221-222.
- (327) Sobre esta cuestión y las pruebas para obtener el diploma, cfr. Laoust, "Introduction á une étude...", Revue des Etudes Islamiques, VII (1933), p. 317.
- (328) Ibidem, p.320.
- (329) J. Jomier, "Ecoles...", MIDEO, n° 2 (1955), pp. 135-160.
- (330) Cfr. Laoust, "Introduction à une étude...", pp. 301-348.
- (331) J. Jomier, "Ecoles...", MIDEO, n° 2, pp. 135-160.
- (332) Ibidem, pp. 143-144.
- (333) Cfr. P. Martínez Montávez, Introducción a la literatura árabe moderna (Madrid 1974), p.38.
- (334) Para una información más amplia sobre las misiones culturales, cfr. A. Abadel-Malek, Renaissance et revolution: le probleme critique en A. Abdal-Malek y otros, Renaissance du monde arabe (Gembloux 1972), pp. 347-365.
- (335) Laoust, "Introduction à un étude...", p. 316.
- (336) Jomier, "Ecoles...", pp. 143-144.
- (337) J. Monnot, "L'enseignement superieur en RAU", MIDEO, n° 7 (1963), pp. 259-266.

- (338) Jomier, "Ecoles...", p. 146.
- (339) Monnot, "L'enseignement superieur...", pp. 259-266.
- (340) Tāhā Ḥusayn, Memorias, trad., notas y prólogo por Carmen - Ruiz Bravo (Madrid 1973).
- (341) Tāhā Ḥusayn, Memorias, p. 37.
- (342) Cfr. Tāhā Ḥusayn, Memorias, pp. 41 y ss.
- (343) Tāhā Ḥusayn, Memorias, p.16.
- (344) Cfr. su obra Zahrat al-ʿumr, donde nos relata su estancia - en Francia, matriculado en Derecho, particularmente en las pp. 22-23.
- (345) En la lucha nacionalista y frente al imperialismo uno de - los argumentos que se esgrimen es el cultural y lingüístico, como veremos más adelante, cfr. Jomier, "Ecoles...", pp. 136-137.
- (346) Charles Pellat, Les etapes de la décadence culturelle dans les pays arabes d'Orient en Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam, Actas del Symposium Internacional de Burdeos, 1956 (París 1977), p.86.
- (347) Pellat, Les etapes de la décadence, pp. 83-84.
- (348) Vease nota 160.
- (349) H. Wehr EI<sup>2</sup>, I, s. vº ʿArabiyya, pp. 590-592.
- (350) Berque, Los árabes, pp. 284-285.
- (351) G. C. Anawati, "Contribution à l'étude de l'arabe parlé du Caire", MIDEO, nº 5 (1958), pp. 279-333.
- (352) Paolo Minganti, "Note sull'uso del dialetto nella stampa - quotidiana in Egitto", Oriente Moderno, nº 41 (1961), pp. 502-506.

(353) Sobre la necesidad de hiper-correcciones en el dialecto, - al ponerse en contacto con una lengua de prestigio religioso sin gozar de ese "status", cfr. Joshua Blau, L'apparition du type == linguistique néo-arabe", Revue des Etudes Islamiques, XXVIII,2, (1969), pp. 191-201. Sobre la influencia del dialecto en el renacimiento cultural, Jean Lecerf, "Littérature dialectal et renaissance arabe moderne" Bulletin d'Etudes Orientales, II (1932), - pp. 179-258 y Nada Tomiche, "Sur la langue de la presse du Caire, Le style nouveau d'une culture vivante", Annales Islamogiques, - VIII (Commemorativo del milenario de El Cairo 969-1969), pp. == 183-188.

(354) Como ejemplo citaremos: M. T. Diyāb, "Lugat al-masrah", Ma-yalla Ma'yma' al-luga al-'Arabiyya, 12, (1960), pp. 141-150, Attia Amer, Lugat al-masrah al-'arabi (Göteborg - Uppsala 1967) y el propio Tawfiq al-Hakim, "Lugat al-masrah", Al-Ma'yalla, (Marzo == 1966), pp. 2-4. Entre los autores occidentales, Nada Tomiche es uno de los que más se han preocupado por este tema, como en su trabajo: Niveaux de langue dans la littérature égyptienne moderne en el volumen publicado por la UNESCO, Le théâtre arabe (París - 1969), pp. 117-132.

(355) Berque, Los árabes, p. 215.

(356) Según las afirmaciones de Nada Tomiche en La littérature romanesque, p. 120.

(357) Ibidem, p. 133.

(358) Berque, Los árabes, p. 298.

- (359) Ibidem. p. 282.
- (360) En este sentido se pronuncia el movimiento de la Salafiyya, Laoust, "Le reformisme orthodoxe..." Revue des Etudes Islamiques, VI (1932), p. 196.
- (361) Jean Lecerf, La place de la culture populaire en Classicisme et déclin culturel, p. 362.
- (362) Ibidem, p. 364.
- (363) Monteil, L'arabe moderne, pp. 29-31.
- (364) Tomiche, La littérature arabe traduite. Mythes et réalités p.1.
- (365) Hamzaoui, L'Académie, pp. 29-33.
- (366) Ibrahim Madkur, "Académie de Langue Arabe et Académie Française" MIDEO, nº9 (1967), pp. 295-302.
- (367) Jomier, "Ecoles..." MIDEO, nº2 (1955), p. 137.
- (368) Vease por ejemplo, Hussein Mones, Los árabes, la lengua árabe, el nacionalismo árabe. Tres ensayos (Madrid 1963).
- (369) Hassan Riad, Egypto, fenómeno actual, trad. castellana por A. Abad (Barcelona 1965) p. 236.
- (370) Recogidas las comunicaciones en la revista MIDEO, nº4 (1957), pp. 326-357.
- (371) Laoust, "Le reformisme orthodoxe...", p. 205.
- (372) Cfr. Carmen Ruiz Bravo, La controversia ideológica nacionalismo árabe/nacionalismos locales. Oriente 1918-1952 (Madrid --- 1976), especialmente los textos sobre Lengua y Literatura, pp. - 311-333, y el capítulo IV, Nacionalismos locales/nacionalismo --

árabe, pp. 137-240.

(373) Vernet, El Islam y Europa, p. 179.

(374) Monteil, L'arabe moderne, pp. 76-77.

(375) Cfr. Roberto Mesa, "El despertar islámico" Revista de Occidente, nº4 (1981), pp. 73-109.

(376) Opiniones emitidas en el Congreso de Escritores Arabes, celebrado en El Cairo en 1957, cfr. MIDEO, nº4 (1957), p.348.

(377) Como ya hemos dicho Mandūr fue recriminado por su intervención en dialectal en un congreso en el que se pretendía llevar al discurso literario el pan-arabismo, que se intentaba a nivel político como apoyo al problema palestino.

(378) Cfr. Ruiz Bravo, Controversia ideológica, pp. 60 y ss.

II.-FORMAS LITERARIAS

Bajo este epígrafe pretendemos analizar los géneros literarios o, mejor, las formas literarias de las que se sirve -- Tawfiq al-Hakim en su producción. Utilizamos el término "forma" en el sentido más amplio que pueda tener, sin hacer referencia ni a la forma como molde vacío que se rellena de algo ni al sentido tradicional de género como esquema aristotélico transmitido por la escolástica y recuperado por el "cientismo" empirista del siglo XIX. Esta tendencia determinó la nueva puesta en acción 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. Era la transposición al campo de la literatura del concepto de objeto en las ciencias naturales. Se dice que las ciencias son realmente tales porque su objeto -la naturaleza- se rige por leyes exactas, es un objeto científico. Pues bien, el concepto positivista 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: crecimiento, desarrollo y muerte. Género, por tanto, era el nombre que se le daba a las leyes exactas que regían el desenvolvimiento de la literatura.

Tampoco usamos el término forma como norma o código, como estructura estable que, ateniéndose a una serie de reglas formales, constituye lo puramente literario de una obra.

Para nosotros, equivaldrá a manera o modo del discurso literario en la acepción más general, superando la dicotomía, ya clásica, de contenido y forma (por causa del desarrollo ordenado y gradual de nuestro estudio, no podemos simultanear el análisis de la temática y de las formas).

No es suficiente el estudio de la lengua de que se sirve un autor o de la temática que plantea en su obra para comprender y explicar su actividad, que surge de un contexto concreto.

Como afirma Abdallah Laroui (1), la crítica normalmente tiene en cuenta estos elementos, pero hay algo que jamás plantea, algo que se considera como anterior a la formación social y, por tanto, estable y universal; es decir, la forma literaria.

Si observamos la génesis e implantación de las formas literarias, vemos que no se encuentran al margen del sistema -- que las hace posibles, sino que participan de la ideología dominante en la formación social de la que surgen.

No nos centraremos en los problemas técnicos de la producción de al-Hakīm; se tratará, más bien, de explicar el porqué de las formas utilizadas por él. Empezaremos por un encuadramiento de sus obras dentro de las distintas formas, en la medida de lo posible y sin pretender hacerlo sistemáticamente, ya que ello excedería los límites del presente capítulo; pero sí perseguimos una visión lo suficientemente amplia que nos permita valorar su actividad en este sentido. Esto servirá de

base para exponer su toma de postura al respecto y el significado de ambas en el ámbito de la sociedad egipcia de su tiempo, mediante una valoración final.

A las formas literarias clásicas -novela, relato y teatro- hemos añadido los escritos autobiográficos y epistolares y el ensayo, puesto que, en caso contrario, nos sería imposible abarcar la diversidad de su actividad en este aspecto.

No se nos escapa la rigidez que en apariencia supone el intento de clasificar una producción poco delimitada en dicho sentido y nadie ignora este hecho en la obra de al-Ḥakīm, pero existen unas características o líneas concretas de cada una de las formas, que pondremos de relieve a lo largo del capítulo.

A.- Formas empleadas por Tawfiq al-Hakim.

En la amplia producción de Tawfiq al-Hakim, más de 60 volúmenes en total, reviste una importancia especial su labor como autor de teatro. Jean Fontaine publica en 1978 su tesis (2) sobre el autor y en ella, además de ofrecer una relación de sus obras (3), presenta los porcentajes de incidencia de los distintos géneros en las publicaciones de Tawfiq al-Hakim hasta el año 1977 (4). Según Fontaine, el teatro es el que alcanza un porcentaje mayor, con un 46% del total; le siguen los ensayos, que representan un 28%; las novelas y relatos, con el 14%, y la autobiografía que equivale a un 12% del total.

Estas cifras pueden seguir siendo válidas, pero teniendo en cuenta que desde al año 1977 hasta hoy, junto a ciertos artículos aparecidos en la prensa, han sido cinco, al menos, los volúmenes editados según nuestras últimas noticias. La mayor parte de ellos son recopilaciones de ensayos, artículos y entrevistas concedidas a la prensa y cuya publicación tuvo lugar entre 1980 y 1983.

A continuación, y en esta primera parte del capítulo, iremos desglosando las formas cultivadas por al-Hakim, las obras más significativas en cada una de ellas y sus características, con la siguiente distribución:

- 1.- Novela.
- 2.- Relato o cuento.

- 3.- Autobiografía: memorias y epistolarios.
- 4.- Ensayo. Ensayo dialogado.
- 5.- Teatro: personajes, diálogos, puesta en escena.

Pero antes, deseamos introducir un inciso para aludir a la única composición poética del autor, verdadera excepción - en la actividad de alguien que manifiesta tal inclinación y - habilidad para la prosa; nos referimos a Rihlat al-rabī wa-l-jarīf (5), donde presenta una colección de poemas redactados durante los años veinte en París -aunque no se publicaron hasta los sesenta-, siguiendo las nuevas corrientes artísticas - francesas. Constituyen la 1ª parte del libro y llevan el título de Rihlat al-rabī, como referencia a su propia juventud. Según afirma el autor (6), se trata de una poesía, una especie de arte, que conecta con el sentido de la vista y del oído, sin pasar por la razón. Estos fragmentos son meras sombras de pensamientos y sentimientos, como dice al-Hakīm (7), redactados bajo la influencia de la nueva pintura. La 2ª parte -Rihlat al-jarīf- son dos breves piezas de teatro del absurdo en un solo acto, escritas en los años sesenta -de ahí su título-, a las que haremos referencia en el momento oportuno.

### 1.- Novela

Al emplear el término novela nos referimos a una forma literaria a través de la cual se desarrolla, de la manera más idónea, una serie de nociones de la matriz ideológica burguesa por los rasgos epistemológicos que la definen -continuidad en la narración, concepto de personajes- y por el desarrollo de una temática: experiencias, aventura, aprendizaje, etc.

En el mundo árabe dicha forma literaria se denomina riwāya, qissa o qissa tawīla (8); estos tres neologismos muestran ya, por sí solos, que el concepto al cual se refieren es extraño al mundo árabe y, para probarlo, basta considerar la evolución o, mejor, la adecuación semántica de los mismos (9). Muḥammad ʿAbduh en un artículo publicado en al-Ahrām (2 de mayo de 1881) utilizaba el préstamo rumāniyyāt para designar "novelas", pero englobando en él obras como Kalīla wa-Dimna y otras del género adab; sin embargo, este préstamo no tendría éxito y pronto se fijaría uno de los tres ya aludidos. La alternancia entre ellos es prueba de que no han sido aceptados de forma general ni comprenden todos el mismo campo semántico.

En Egipto se prefiere el término riwāya para "novela" y especialmente al-Ḥakīm lo emplea casi de manera exclusiva con tal finalidad.

Dentro de la producción de Tawfiq al-Ḥakīm, el porcentaje de obras correspondiente a la riwāya no es excesivamente alto,

pero sí reviste notable importancia y significación. Entre ellas citaremos las siguientes:

-‘Awdat al-rūh, publicada en 1933.

-Yawmiyyāt nā’ib fī l-aryāf, en 1937.

-‘Usfūr min al-Šarq, en 1938.

-Ta’rīj hayāt ma’ida, también en 1938; reeditada, bajo el título Aš‘ab.

-Malik al-tufayliyyīn, en 1945 o 1952 (10).

-Rāqisat al-ma’bad, en 1938.

-Al-Ribāt al-muqaddas, en 1944; 2ª edición en 1977 con el título Rāhib bayna nisā’

-Bank al-qalaq, en 1967.

Esta última es, según al-Ḥakīm, una masrawāya, es decir, una producción intermedia entre la riwāya y la masrahiyya, entre la "novela" y la "pieza dramática". Tiene un capítulo narrativo y otro dialogado con las típicas aclaraciones a las distintas escenas. Su personaje central es Adham, funcionario del "banco de la angustia".

Sin adentrarnos en la problemática técnica de la narración, vamos a referirnos ahora a ciertos rasgos que están presentes en las obras antes citadas.

En primer lugar, y como característica común a toda la narrativa de Tawfiq al-Ḥakīm, observamos la importancia que en ella adquieren los diálogos, en los cuales el autor hace gala de un gran sentido del humor y también de una excelente maes-

tría; estos diálogos aparecen en todas las obras que acabamos de citar, entremezclados en la narración. Si examinamos 'Usfūr min al-Šarq, vemos que los diálogos llegan a tener la misma extensión e importancia que los fragmentos narrativos.

Otro factor importante es el desarrollo cronológico lineal de la narración. Culminación fundamental de este aspecto es la forma de diario -Yawmiyyāt- que nos ofrece una de sus novelas, no obstante el empeño del autor en conectar esta obra con la tradición (11). Bajo esta forma de diario, la continuidad en la narración adquiere su máxima expresión, siguiendo día a día la evolución lineal del tiempo. También encontramos esta continuidad en el resto de sus novelas, aunque no con una plasmación formal tan evidente.

Como expone Nada Tomiche (12), sus obras respetan las formas de la novela occidental, es decir, que la acción está centrada en torno a personajes característicos, "tipos", representativos, como el fiscal en Yawmiyyāt nā'ib fi l-aryaf, Muhsin de 'Awdat al-rūh, o el otro Muhsin -joven egipcio en París- de 'Usfūr min al-Šarq.

Junto a la configuración de los personajes centrales, existe la faceta descriptiva, la cual se muestra a través de la experiencia del protagonista. Se da una minuciosa descripción del talante de diversas categorías sociales egipcias, v. gr., enseñantes, funcionarios, campesinos, propietarios, coptos, -turcos, minorías europeas, etc., adentrándose en los problemas

de la administración regional, como en su obra Yawmiyyāt nā'ib fī l-aryāf (13), o en la descripción del tipo de vida y -- costumbres de ciertas zonas de El Cairo, tal como hace en 'Awdat al-rūh.

Por último, tenemos que referirnos al componente de experiencias y reflexiones -aprendizaje en suma- presente en todas estas obras. Unas veces aflora claramente el aprendizaje en - forma autobiográfica, como en Yawmiyyāt nā'ib fī l-aryāf o en los diálogos de los personajes con el autor en Rāqisat al-ma'bad y al-Ribāt al-muqaddias (14). En otras ocasiones son las experiencias, las reflexiones y el aprendizaje del personaje literario, tras el cual se esconde, sin duda, el propio al-Ḥakīm, como en las aventuras de Muḥsin en 'Awdat al-rūh, y las reflexiones sobre sí mismo y sobre su entorno, en contraposición al "otro", al occidental, del joven Muḥsin en 'Usfūr min al-Šarq. Otro tanto podríamos decir de las anécdotas narradas en torno al personaje central de Aš'ab, malik tufayliyyīn; pero en esta obra, al igual que ocurría en el Diario, el autor pretende una conexión con la prosa tradicional árabe. Situada en la corte de Harūn al-Rašīd, la novela es un intento de revitalización de la maqāma. En múltiples circunstancias, al-Ḥakīm tendrá por objetivo la legitimación de lo nuevo mediante una vuelta al pasado.

Las novelas de Tawfiq al-Ḥakīm se caracterizan pues, a - grandes rasgos, por la importancia de los diálogos, la continui

dad de la narración, cuya forma óptima es el diario, configuración de los personajes, descripción del entorno e interiorización a través de experiencias y reflexiones personales, a veces autobiográficas.

## 2.- Relato

El relato o el cuento, desde nuestro punto de vista, no es sinónimo de novela corta, a pesar de haber sido muchos los partidarios de esta interpretación, sobre todo en el mundo -- árabe.

Al igual que la novela, el cuento tipifica algunas nociones burguesas, en concreto la de razón y fantasía, como más -- adelante veremos. Es una forma literaria surgida de esa matriz social y, según Laroui (15), será la que constituya el reflejo de cómo la pequeña burguesía se integra en el nuevo modelo -- de sociedad, sin mantener relación alguna con la maqāma de la tradición clásica.

En árabe se la denomina mediante los neologismos qissa, qissa qasīra o uqsūsa (16). El segundo término --qissa qasīra-- da idea de que esta forma es considerada como "novela corta", oponiéndola a qissa tawīla o "novela", en función exclusiva -- de la longitud de la narración.

Qissa es el término comúnmente aceptado y el que emplea al-Hakīm con este sentido la mayor parte de las veces.

La actividad de al-Hakīm en lo relativo a esta forma literaria, al igual que sucedía con la novela, no reviste quizás una gran importancia desde el punto de vista cuantitativo, pero es una faceta sumamente esclarecedora del conjunto de su -- producción.

Normalmente los relatos de Tawfiq al-Hakīm han sido publicados en volúmenes que incluían también otro tipo de obras, - como breves piezas de teatro, ensayos, etc. La mayor parte de ellos aparecieron previamente en la prensa.

Muy conocidas son las siguientes recopilaciones:

-Ahl al-fann, publicada en 1934, con tres relatos, Los artistas, El flautista y El poeta, que servirán de base a posteriores obras de teatro, al-Zammār, por ejemplo.

-Ahd al-Šaytān, en 1938 (17), que presenta entre los relatos dos breves piezas dramáticas: Bayna al-hulm wa-l-wāqī' (18) y 'Aduww Iblīs (19).

-Sultān al-zalām, en 1941.

-Adāla wa-fann, en 1953. El mismo año había aparecido la 1ª edición con el título Dikrayyāt al-fann wa-l-qadā'.

-Ari-nī Allāh, en 1953.

-Laylat al-zifāf, en 1966, ampliación de la edición de 1949, Qisās Tawfiq al-Hakīm.

-Tawrat al-šabāb, en 1972.

A estos hay que añadir algunos relatos aparecidos en la prensa y que no han sido recopilados en ningún volumen, como el que presenta en el artículo titulado "Wa-lam yanfa' al-kumbiyutar fī ijtiyār al-zawā'a" (20).

Pese a ser relatos y cuentos muy diversificados, confluyen en algunos puntos básicos que expondremos a continuación.

En el plano más aparente de esta forma, llama poderosamente nuestra atención la gran importancia que adquieren los diálogos, como ya señalamos en sus novelas. Fragmentos dialogados, precedidos de otros netamente narrativos, se entremezclan en la casi totalidad de este tipo de obras. Buena muestra de ello son los relatos de 'Ahd al-Šaytān: El radium de la felicidad - (21), En la taberna de la vida (22), Con la princesa encolerizada (23) y Ante la fuente de mármol (24), entre otros, o su volumen Sultān al-Zalām, donde los diálogos tienen lugar entre la guerra y la muerte, por ejemplo. De aquí surge la imprecisa delimitación entre algunos de estos cuentos y sus breves piezas dramáticas.

Otro factor generalizado es el carácter de reflexiones, recuerdos e incluso sueños del autor que adquieren estos relatos. La mayor parte de las veces son razonamientos y fantasías del escritor en tanto que sujeto narrador (25); en otras aparece la forma autobiográfica (26), es decir, la primera persona, mientras que, en ciertos casos, es el personaje protagonista del relato (27), la tercera persona, con la cual se identifica siempre al-Ḥakīm. En todo caso, lo importante es la --visión personal del entorno por parte del artista-escritor, -- como única forma válida de interpretación, ya sea a través de su propia razón o fantasía, ya por medio del personaje literario.

El carácter de reflexiones o sensaciones conlleva, a ve-

ces, un tinte de lo que se ha dado en llamar "realismo"; es decir, un aspecto de relato descriptivo de tipos marginales de la sociedad -fundamentalmente campesinos- o de hombres abstractos, como el funcionario, el intelectual, el poeta, etc., y, asimismo, la descripción de las costumbres y los comportamientos sociales en los sectores más periféricos de la sociedad. A propósito de esto, recordemos los relatos de 'Adāla wa-fann. En todos ellos se narran hechos criminales, asesinatos por venganza, la indigencia de los campesinos, la intervención de una administración y una justicia nuevas en este ámbito tan apegado a la tradición. Los personajes son seres de arraigados, la periferia a la que dará tanta importancia -- Laroui (28) en el panorama general de la narrativa árabe. Mas el aspecto realista no hace sino servir de base al razonamiento del fiscal sobre dicha realidad. En 'Adāla wa-fann la descripción viene a través de los recuerdos y meditaciones del fiscal -Tawfiq al-Ḥakīm- en la sala de sesiones del tribunal.

Por el contrario, en Ari-nī Allāh, vemos a un nā'ib ante una serie de hechos criminales en los que interviene la justicia, sobrecargado de trabajo y desbordado por las circunstancias; un nā'ib que reflexiona sobre las cuestiones más abstractas, como la creación literaria, la diferencia entre realidad y verdad, la muerte etc. Utilizando el mismo punto de partida de 'Adāla wa-fann, estas qisās habría que englobarlas en el otro tipo de relatos, muy habituales en al-Ḥakīm, don-

de el matiz descriptivo está totalmente ausente; son fantasías, sueños (29) o elucubraciones del autor. Los personajes suelen ser los de otras obras suyas -Šahrazād o Priskā en 'Ahd al-Šay-tān (30) o personificaciones del amor, la muerte, la guerra, tal como aparecen en 'Ahd al-Šaytān (31) y en Sultān al-Zalām (32).

Normalmente se ha aplicado el calificativo de "idealista" o "fantástico" a este tipo de producciones de al-Ḥakīm, contra poniéndolo al que se denomina "realista". Por nuestra parte, sólo deseamos adelantar ahora que dicha clasificación se debe, tal vez, a un excesivo apego al contenido, a una supervaloración de la temática inmediata. Opinamos que la conexión entre unos y otros es más significativa que la divergencia y que -- responden al mismo esquema formal y tipifican idéntico nivel ideológico.

Los diálogos entre el autor y esos personajes literarios o personificaciones -como el amor, la muerte, la guerra o Satanás- no dejan de ser meros pretextos para presentar las reflexiones, los razonamientos, las meditaciones y las fantasías de al-Ḥakīm acerca de las más variadas cuestiones, acerca de su entorno en definitiva. Esto aproxima en gran medida algunos de sus cuentos a los ensayos.

### 3.- Autobiografía: memorias y epistolarios.

Como ya hemos visto, el componente autobiográfico en las novelas y relatos de Tawfiq al-Ḥakīm es sumamente importante; pero hay una serie de obras de carácter pura y eminentemente autobiográfico y que no pueden ser englobadas ni en la forma de novela ni en la de relato.

En nuestra opinión, la autobiografía concreta especialmente el postulado ideológico básico de la burguesía. El concepto cartesiano del "yo", la noción de "sujeto", desarrollada a partir de entonces y sublimada por el romanticismo en el "autor-genio" como único capaz de intuir la verdad, adquiere su mejor exponente en la autobiografía.

En árabe se designa esta forma mediante el neologismo si-ra dātiyya o tarýama dātiyya.

En al-Ḥakīm este tipo de producción representa un 12% del total, según hemos indicado ya.

Todas las obras claramente autobiográficas están escritas en una etapa bastante tardía de su actividad y esto es lógico, si tenemos en cuenta que la mayor parte de ellas presentan la forma de "memorias" (Dikrayyāt) o "epistolarios" (Rasā'il).

Las más conocidas, entre ellas, son:

-Zahrat al-umr, publicada en 1943 (33).

-Siyn al-umr, en 1964.

-Rihla bayna 'asrayn, en 1972.

-Hayātī, en 1974.

-Min wāqī' rasā'il wa-watā'iq, en 1975 (34).

-Misr bayna 'ahdayn, en 1983. Esta última puede ser incluida también dentro del ensayo, pero el componente autobiográfico es formalmente determinante.

Lo que llamamos forma de memorias está presente de manera obvia en sus obras Si'yn al-'umr, Hayātī y Misr bayna 'ahdayn. El libro de memorias une, al fundamento básico de la idea de sujeto, la noción de memoria, que más adelante analizaremos. El concepto de memoria se concreta en una vuelta a los orígenes desde un punto final que suele ser la vejez, de ahí lo tardío de estas obras en la producción de al-Ḥakīm. Se retorna a los orígenes, es decir, a los estadios primitivos de la infancia, para recuperar la línea exacta de la evolución en el tiempo. El desarrollo lineal del tiempo es básico en este tipo de discursos.

En Hayātī empieza su autobiografía en el momento de su nacimiento y se remonta a sus antecedentes a través de los datos biográficos de sus padres.

No son sólo las obras clasificadas como dikrayyāt las que desarrollan el concepto de memoria. En los epistolarios, como Zahrat al-'umr, Min wāqī' rasā'il wa-watā'iq y también en otras obras, como 'Awdat al-wa'y (35), se observa este retorno. El mismo título "La flor de la vida" -Zahrat al-'umr- hace referencia a ese volver a los orígenes desde una etapa que él con

sidera la madurez, como puede comprobarse en la presentación de dicho epistolario: "Pero hoy, cuando casi se ha marchitado la flor de la vida, al haber rebasado los cuarenta años... hoy, después de retirarme de los cargos del gobierno, de renunciar a las vanidades sociales y aislarme para ofrecerme como deseo en el altar de Apolo, consagrandome el resto de mi vida a la literatura y el arte... hoy, vuelvo la vista atrás para observar la época de esfuerzo en pro de la creación artística" (36).

En cuanto al otro aspecto de la autobiografía en al-Ḥakīm, los "epistolarios" -rasā'il- dos son las obras más representativas: Zahrat al-ʿumr y Min wāqī' rasā'il wa-watā'iq.

La forma epistolar suma a la tácita aceptación de la evolución cronológica, aludida ya en lo tocante a la novela y -- las memorias, la noción de comunicación. La continuidad temporal del relato en esta forma es secundaria y así entendemos la escasa importancia que le concede al-Ḥakīm a la sucesión cronológica de las cartas en Zahrat al-ʿumr; dichas cartas aparecen sin fecha y en el prólogo afirma que no le ha preocupado en exceso este punto (37). La clave de estas composiciones radica en ese concepto que apuntábamos, la comunicación. Es el intercambio de experiencias, de reflexiones, de diarios -si se quiere- entre dos sujetos, con lo cual retornamos a la noción burguesa de sujeto, que intercambia con otro sujeto, que dialoga y se comunica, variante en el nivel del discurso literario del sujeto jurídico que contrata.

En ocasiones, Tawfīq al-Ḥakīm hace hincapié en uno de los sujetos de dicha comunicación. Así ocurre en Zahrāt al-ʿumr, - donde sólo incluye sus propias cartas y el otro sujeto -su amigo André- queda oculto. Más, otras veces, aparece como auténtico intercambio entre individuos, como en Min wāqi`rasā`il, pues aquí presenta las cartas que ha recibido y sus contestaciones a las mismas.

Por último, otro factor dominante en la forma autobiográfica usada por al-Ḥakīm, y directamente emparentado con lo expuesto hasta el momento, es el de ofrecer la captación o el análisis de la realidad por el "yo" que escribe como única forma válida de conocimiento. El sujeto que escribe se cree identificado con el "espíritu" de la época. Su vida y su biografía -su evolución, por tanto- muestran el proceso de su tiempo y su entorno social. Así al-Ḥakīm dice en la introducción a Min wāqi`rasā`il: "No es sólo la historia de una persona, sino -- que se extiende también a otras"... "Quizás de esta forma haya logrado salvar algo que puede ser útil para el estudio de nuestra vida literaria e ideológica en esta etapa de la historia de nuestro país" (38).

Por eso, no ha de extrañarnos que sus ensayos, sobre los más variados temas, contengan siempre un claro componente autobiográfico. En el prólogo a Misr bayna`ahdayn, llega al conocimiento de la verdad -en este caso "el espíritu de Egipto"- a través de su propia experiencia, tanto la de juventud, duran-

te su estancia en Francia, como la de madurez. El convencimiento de que su propio punto de vista es válido, provoca la continua interpretación que hace en sus memorias de la "realidad" o de la "verdad". Mediante su aventura personal, rihla, ofrece la del Egipto de principios de siglo y de la época actual.

Insistiendo en este punto, la exposición de los acontecimientos que se producen a lo largo de su vida no puede dejarlos a la libre interpretación de los demás. El los aclara, los comenta, porque estas aclaraciones y comentarios son el mejor medio de interpretar la realidad. Todos los documentos y las cartas de Min wāqi' rasā'il llevan estas aclaraciones, idāh en árabe. Asimismo, en el prólogo a su obra Hayātī afirma: "Estas páginas no son la mera sucesión e historia de una vida...Ciertamente constituyen una explicación y una interpretación de una vida" (39).

#### 4.- Ensayo. Ensayo dialogado.

Según Abdallah Laroui (40), el ensayo es esa forma mixta de discurso, diferente de la literatura y de la filosofía puras, así como de la ciencia propiamente dicha.

En nuestra opinión, el ensayo es una forma del discurso literario, ya que no se puede identificar con el discurso teórico, como afirma Laroui. Ahora bien, la relación de esta forma con el discurso teórico es mucho más inmediata que en el resto de las formas. Aunque no sea específicamente ni un discurso filosófico, ni científico, sí se sirve de modo directo y cercano de las aportaciones de éstos. El mismo nombre de "ensayo" recoge su no identificación con el discurso teórico.

Esta forma se concreta en una descripción o reflexión del intelectual sobre diversas cuestiones: religión, cultura, sociedad, etc., para mostrar la valía o las deficiencias de su entorno social. En árabe se le designa con el término maqāl o risāla y en otras ocasiones se emplea baht adabī, este último, con el modificador adabī, expresa mejor el concepto, para distinguirlo de la investigación o análisis científico.

Este tipo de discurso es muy utilizado por al-Hakim; recordemos que representaba alrededor del 28% de su producción, siguiendo al teatro.

En la mayor parte de los casos, fueron publicados primeramente en la prensa y después recopilados en volúmenes, ya -

dedicados exclusivamente a este tipo de producción, ya conteniendo obras de diverso carácter, como breves piezas de teatro, relatos, etc.

Su actividad como ensayista tiene, para nosotros, dos vertientes bastante bien definidas. Por un lado estarían los ensayos de carácter más teórico, entre los que son fundamentales los dedicados a literatura, y, por otro, aquéllos que revisten un aspecto formal mejor integrado en lo que llamamos discurso literario; serían los ensayos dialogados.

En el primer grupo, citaremos los títulos siguientes:

- Tahta šams al-fikr, publicado en 1938 (41).
- Min al-burŷ al-‘āyī en 1941.
- Tahta al-misbāh al-ajdar, 1942.
- Šayarat al-hukm, 1945, ensayos de crítica política, glosados por una breve pieza de teatro (42) y publicados anteriormente en el periódico Ajbār al-yawm.
- Fann al-adab, 1952.
- Ta’ammulāt fī l-siyāsa, 1954.
- al-Ta’āduliyya, 1955.
- Adab al-hayā, 1958.
- Qālabu-nā l-masrahī, 1967, breve, pero importantísimo ensayo sobre teatro, seguido de algunos fragmentos de piezas dramáticas europeas traducidas al árabe.
- Qultu dāt yawm, 1970, recopilación de artículos aparecidos en Ajbār al-yawm y Ājir al-sā’a.

-ʿAwdat al-waʿy , 1974.

-Watāʾiq fī tariq ʿawdat al-waʿy, 1975.

-Bayna al-fikr wa-l-fann, 1976.

-Tahaddiyāt sānat 2000, 1980.

-Malāmih dājiliyya, 1982, entrevistas y declaraciones concedidas por el autor a diversos periódicos y revistas (43).

A todos ellos tendríamos que añadir los prólogos, epílogos y aclaraciones que al-Ḥakīm adiciona a ciertas obras, como el prólogo al volumen al-Masrah al-munawwaʿ (44) y los epílogos de al-Safqa (45) y al-Warta, pues constituyen, entre los ensayos de literatura, explícitas y valiosas aportaciones.

Los ensayos literarios son los que presentan un carácter más teórico; teórico en el sentido de que ofrecen un análisis de la situación, una reflexión personal sobre la misma y las soluciones que él cree convenientes. El aspecto de reflexión personal acerca del medio que le rodea, es algo que aparece en todos sus ensayos, convencido de que se trata de la vía más idónea de conocimiento. En Min al-burġ al-ʿāyī afirma que su actitud personal de alejamiento del medio, con el fin analizarlo, es la apropiada y dice: "Ciertamente la torre de marfil era ese lugar elevado desde el cual el pensamiento libre domina las realidades, fuera de su contexto y de los intereses personales" (46).

Junto a esto, en todos los ensayos antes reseñados, ya sean sobre la situación política -como en Šayarat al-hukm-, ya

sobre la cultura, la literatura o el arte, al-Ḥakīm realiza su análisis a través de lo que Laroui denomina "comparatismo histórico" (47). Lleva a cabo la comparación unas veces en relación a la sociedad, la cultura, la literatura o el arte occidental -buen ejemplo de ello es su obra Tahta šams al-fikr-, pero generalmente realiza dicha comparación mediante una vuelta o una mirada al pasado. Puede utilizar como referencia el pasado inmediato o etapas más remotas: el Islam clásico, dominio turco y primeras décadas del siglo XX o el Egipto faraónico.

En múltiples ocasiones los dos factores que acabamos de citar, a saber, la reflexión y experiencia personal con la vuelta al pasado, están tan íntimamente relacionados que es difícil decidir si algunas de sus obras deben ser consideradas autobiografía o ensayo. Como ya dijimos, esto es patente en Miṣr bayna 'ahdayn o en 'Awdat al-wa'y, en la cual añade al contenido de análisis de la realidad política y social en época de Násir, un evidente factor autobiográfico de recuerdos o memorias personales. Se explica así que algún estudioso como J. Brugman (48), clasifiquen textos autobiográficos -como Zahrat al-'umr o Sŷn al-'umr- entre los volúmenes misceláneos. Sin duda, la forma dominante en estas obras es el epistolario y las memorias respectivamente, pero son abundantísimas sus reflexiones sobre el arte, la creación literaria, etc. Algunas cartas de Zahrat al-'umr son auténticos ensayos de literatura.

Más raro nos parece que Brugman introduzca en este tipo misceláneo la obra Ma'ā al-zaman (49) y que la cite como una publicación nueva, cuando se trata de Rihlat al-rabī wa-l-jarī, -cuya tercera edición apareció en Beirut bajo ese título.

Con respecto a los ensayos dialogados, muchos habían sido previamente publicados en la prensa, como en el caso anterior. Entre ellos, destacamos los siguientes:

-al-Qasr al-mashūr, publicada en 1937 y redactada en colaboración con Tāhā Husayn. Reúne las características de una pieza dramática, pero también es un auténtico ensayo sobre la creación literaria y los personajes configurados por Tawfiq al-Hakīm. Presenta numerosos diálogos entre los dos autores y Šahrazād (50).

-Himārī qāla lī, en 1938 (51), serie de ensayos sobre diferentes temas, en los que el autor dialoga con su asno.

-Himār al-Hakīm, 1940, de carácter semejante al anterior.

-Asā l-Hakīm, 1954, agrupación de artículos publicados en la prensa entre el fin de la segunda guerra mundial y la revolución de los Oficiales Libres; se reeditó en 1973 con el título Asā l-Hakīm fī l-dunyā wa-l-ājira (52). En este caso el interlocutor es el bastón de al-Hakīm.

-Hadīt ma'ā al-kawkab, publicada en Beirut en 1974. Diálogo entre el autor y una estrella.

-al-Ahādīt al-arba'a, 1983, recopilación de cuatro conversaciones en las que el al-Hakīm dialoga con Dios sobre el hombre y

la religión.

En primer lugar, nos interesa subrayar el carácter aparente de diálogo o comunicación; todos estos ensayos se presentan como conversaciones del autor con alguien y esto hace que sea bastante difícil delimitar en algunos casos el campo del ensayo y el del relato dialogado o el del teatro. Esto lo vemos patente en la obra Sultān al-zalām, que incluíamos en la forma qissa, pero que, sin duda, puede ser considerada también en algunos de sus capítulos como ensayo de crítica política - (53), al estilo de Šayarat al-hukm. Frecuentemente el autor se sirve de la forma teatral para insistir en los temas y las críticas desarrolladas en sus ensayos. En Šayarat al-hukm ofrece una parte puramente ensayística de crítica política, a la que sigue una comedia alegórico-satírica sobre el mismo tema. Observamos también esta peculiar alternancia entre el ensayo y la forma dramática con un mismo objetivo: la crítica política, en Himār al-Hakīm y Himārī qāla lī -ensayos dialogados- y el volumen al-Hamīr (54), que reúne cuatro comedias de sátira -- política, cuyo principal protagonista es el asno junto a toda una serie de personajes (55).

En segundo lugar y a través de todos estos ensayos, podemos advertir el carácter de reflexión, análisis y crítica personal que realiza el escritor, el literato, Tawfīq al-Hakīm. Lo importante, como en los ensayos no dialogados, es que el autor se cree a sí mismo capaz de analizar la realidad y de -

conocer o captar la verdad. Queremos con ello decir que la forma de diálogo -tan tradicional en el ensayo desde su aparición- no deja de ser eso, un mero recurso literario, un ejercicio de erudición que pone en práctica el autor y tras el cual se encierran auténticos monólogos. Generalmente, son diálogos ficticios del autor con animales u objetos personificados o con criaturas de su imaginación en tanto que tales: el asno, el bastón, la estrella, Šahrazād, Šahrayār (56). Sólo en al-Qasr al-mashūr encontramos a un interlocutor real: Tāhā Ḥusayn (57).

La afinidad con los recientes ensayos de Antonio Gala, Mis charlas con Zoilo, es evidente y asimismo con Platero y yo de Juan Ramón Jiménez (58).

Estos "falsos" interlocutores de Tawfiq al-Ḥakīm aparecen en obras consideradas por Umberto Rizzitano (59) como alegorías de sátira social y política. Reflejan la propia realidad de al-Ḥakīm, del intelectual, antes que la realidad social, tal y como afirma Abdallah Laroui (60); más adelante abordaremos esta problemática.

El elemento satírico y humorístico está presente, sin duda alguna, como en la casi totalidad de su producción.

Por otra parte, en los ensayos dialogados, mediante interlocutores ficticios y una ubicación en el tiempo y en el espacio remota o inconcreta, consigue una abstracción, una idealización de los problemas, que aborda de manera más directa e inmediata en el otro tipo de ensayos. Una de las mejores

muestras de esto la encontramos en su obra Tahta al-šams al-fikr y concretamente en el capítulo que dedica a la mujer (61). En los primeros apartados de dicho capítulo ofrece sus reflexiones sobre la situación de la mujer en la sociedad egipcia, pero, al hablar de la mujer y la libertad, glosa estas afirmaciones suyas con un diálogo entre el dios Tvaṣṭr y Adán acerca de la condición femenina.

En todo caso, la función moralizante y pedagógica que cumple este discurso es primordial e innegable.

## 5.- Teatro.

Para nosotros, la forma literaria denominada teatro es aquélla que surge y se desarrolla de manera exclusiva en el seno de la matriz ideológica burguesa (62). Partimos, por consiguiente, de un planteamiento previo alejado del historicismo, ya que éste considera el teatro actual como "heredero" del llamado teatro clásico y de las representaciones de la Edad Media. En el teatro clásico -en Grecia- existía el elemento mágico como fundamental de dicha manifestación y la escena se estructuraba como una especie de oráculo, ligada al pensamiento místico dominante en aquellas sociedades. Durante la Edad Media es el elemento litúrgico religioso o gremial el que está presente; el teatro medieval es liturgia. En ninguno de los dos casos podía el teatro responder a las necesidades que cubrirá más tarde; necesidades ideológicas, sin duda, pero que no estaban presentes en dichas formaciones sociales. Decimos esto porque el teatro es la forma literaria donde más claramente se reproducen nociones ideológicas básicas propias de la concepción burguesa; nociones que sólo existen y se formulan en esta concepción.

En primer lugar, la noción de sujeto que actúa en literatura como en los demás campos: económico, político o jurídico. Es el nombre que recibe el individuo que contrata y está sujeto a derechos y deberes, el individuo que conoce y piensa. El personaje de una obra de teatro es el desarrollo de esa noción en un discurso concreto.

El concepto de comunicación o intersubjetividad, es decir, el intercambio, el contacto entre dos sujetos o dos personajes. El tema de la comunicación impregna la matriz ideológica burguesa y el teatro es la forma típica de su desarrollo a través del diálogo. La acción es realizada por los personajes mediante el diálogo o intercambio de experiencias.

La división público/privado. El sujeto tiene dos vertientes, una privada, cara a su interior y su intimidad, y otra pública, en relación con los otros sujetos, que es su faceta social. Esta división sólo se teoriza en la sociedad burguesa y el teatro reproduce la esfera de lo público: el sujeto en su contacto con los demás sujetos, el individuo en su vertiente social.

El teatro es un inmeso diálogo donde se inscriben las relaciones intersubjetivas de diversos personajes o protagonistas; pero estas relaciones no son sólo las que se producen entre los personajes -hecho que se da también en otras formas literarias- sino fundamentalmente las que tienen lugar entre la escena y el público.

Bástenos, por ahora, con sentar estas bases, aunque más tarde hemos de volver sobre ello.

En el mundo árabe esta forma literaria es nueva, aspecto en el que coinciden casi todos los investigadores de manera más o menos rotunda y buscando "antecedentes" o no (63). El término árabe masrah ha quedado fijado para designar "teatro",

desechando la variante marsah (64), como señalábamos en el capítulo anterior. El resto de neologismos y calcos semánticos, aplicados a este ámbito, dicen algo por sí mismos.

Antes de pasar directamente a tratar el teatro de al-Ḥakīm, creemos conveniente hacer la siguiente aclaración: no enfocaremos el análisis en función de los géneros ni en relación al contenido. La división tradicional en tragedia, comedia, farsa o drama nos parece un intento de querer legitimar el teatro actual a través de una identificación con las formas específicas del teatro clásico; quizás se puede hablar en algún caso de un cierto "sentido trágico" de los personajes. La aplicación de estas categorías y géneros se hace en función del desenlace final de la acción, sin embargo tienen poco o nada que ver con lo fundamental de la forma literaria. El segundo aspecto, el que hace referencia al contenido, es una tendencia muy extendida a la hora de clasificar la obra dramática de al-Ḥakīm; su producción se divide en "simbolista" y "realista", en "intelectual" o "ideológica" y "social". Este excesivo apego al contenido es calificado por Martínez Montávez (65) como "desajuste interpretativo".

La actividad de al-Ḥakīm en este campo es sumamente amplia. Ya vimos que representaba casi un 50% de su producción total, extendiéndose desde las primeras décadas del siglo hasta los años ochenta. Junto a la cuantía, es destacable la diversidad; diversidad de temas, de aspectos y de extensión. --

Con respecto al tamaño, van desde las muy largas, como Muhammad con 485 páginas (66), a las más breves en un sólo acto, - especie de bocetos de obras dramáticas.

El gran número de piezas dramáticas nos obliga a citar aquí algunas de ellas, a modo de puntos de referencia.

-Ahl al-kahf, publicada en 1933.

-Šahrazād, en 1934.

-Muhammad, 1936.

-Bayna al-hulm wa-l-ḥaqīqa, 1938, incluida en ‘Ahd al-Šaytān (67).

-Biḥmalīyūn, 1942.

-Sulaymān al-ḥakīm, 1943.

-al-Malik Ukīb, 1949.

-Masrah al-muḥtamaʿ, 1950, recopilación de obras de teatro con títulos tan conocidos como Bayt al-naml, Uḡniyat al-mawt, al-Mujriy, al-Liss, etc.

-Izīs, 1955.

-al-Safqa, 1956.

-al-Masrah al-munawwaʿ, 1956, volumen que reúne 21 piezas de teatro de muy diverso contenido y tamaño, algunas de las cuales habían sido ya publicadas anteriormente (68). Entre ellas: al-Marʿa al-ḡadida, al-Jurūy min al-ḡanna, al-Aydī l-nāʿima (69), al-Zammār, Li-kull muḡtahid naṣīb, Lā tabḡatī ʿan al-ḡaqīqa, - Nahwa ḡayā afdal (70), etc.

-Luʿbat al-mawt, 1957.

-Yā tāliʿ al-šayara, 1962.

-al-Ta'ām li-kull fam, 1963.

-Rihlat al-rabī wa-l-jarīf, 1964 (71).

-al-Warta, 1966.

-Bank al-galaq, 1967.

-al-Hamīr, 1975.

Personajes.- el árabe moderno los denomina šajsiyyāt, - adaptando el término šajs a la nueva noción (72).

Mucho se ha hablado de debilidad y símbolo en los personajes configurados por al-Hakīm. En numerosas ocasiones este hecho se ha atribuido a la propia psicología del autor (73), - insistiendo en que estos personajes son el mejor reflejo de su personalidad y una buena muestra de su veracidad y honestidad, tal y como afirma el propio autor sobre su carácter e inclinaciones. En otros casos se afirma que el tipo de género literario simbolista en que se manifiesta al-Hakīm, le obliga a -- crear personajes flojos, irreales, es decir, esbozos de personajes. Landau dice que están pobremente pintados por representar una idea general y, aunque ésta sea clara, no nos permite ver lo que serían en la vida real (74). Este autor considera, por tanto, la literatura como fiel reflejo de la realidad, no como resultado de la actuación de un determinado nivel ideológico.

Por el contrario, pensamos que los personajes en los dramas de al-Hakīm son eso, personajes de una escena, el trasunto literario de la noción de sujeto en su vertiente pública y so-

cial, ya se plantee una temática más o menos intelectual, ya centre el diálogo sobre el arte y el conocimiento o sobre -- cuestiones más tangibles e inmediatas.

Como ya dijimos, el personaje literario es, en ese discurso, el mismo sujeto jurídico que tiene derechos y deberes, que es libre y que contrata. Este sujeto de la ideología burguesa piensa, siente, experimenta y, como tal, puede comunicar dichos pensamientos, sentimientos y experiencias a otros sujetos. En el teatro el personaje, el "yo", es también previo a la acción, al diálogo, al intercambio de pensamientos o experiencias.

Desde nuestro punto de vista, los personajes de Tawfiq al-Hakīm participan de las nociones que acabamos de mencionar, lleven nombres concretos o sean simplemente "él", "ella", "el esposo" o "el funcionario".

Šahrazād es ese personaje que piensa y siente de una forma especial, al que el autor le aporta unos caracteres que le son propios, que configuran ese personaje, de tal forma que -- valora los hechos a su manera, manera que es distinta de la de los otros personajes, Šahrayār y Qamar. Todos ellos intercambian sus interpretaciones, sus sensaciones (75) y cada uno -- "valora" al otro en función de su propia entidad como un "yo" diferente del "otro" (76).

En nuestra opinión, eso es lo importante para considerar los personajes, independientemente de su ubicación temporal o

espacial, o de que su diálogo se establezca sobre una problemática más o menos filosófica.

Lo mismo debemos decir de Priskā y Mišliniyya, protagonistas de Ahl al-kaḥf, o de ese "él" y "ella" que aparecen en Bayna al-ḥulm wa-l-ḥaqīqa. Se les ha considerado simples ideas, sin contacto con la realidad, pero lo son en la misma medida que todos los demás. Ese "él", a pesar de la brevedad de la pieza, tipifica la existencia real de un nivel ideológico: el afán del artista romántico por crear y la noción de sujeto sublimada en la de artista como genio-creador.

Esto mismo ocurre con Pigmalión, obra en la que el autor desarrolla el personaje anterior. Sin duda, estas piezas plantean una temática mucho más compleja, cual es el límite entre verdad y apariencia, pero de ello nos ocuparemos en su momento.

El príncipe Farīd, el doctor Ḥamūda, Sālim y el Ḥāȳy (77), son personajes concretos. Los caracteres de unos y otros están bien definidos: el príncipe por su fatuidad y egoísmo; el doctor por su ciencia, su ironía y su inservible título; Sālim por su honradez, laboriosidad y esperanza en la nueva sociedad, y el Ḥāȳy por ser el hombre equilibrado, comprensivo y bondadoso. Todos ellos, relacionándose entre sí y con los vendedores de maíz y basbūsa, tipifican la faceta pública del individuo.

‘Inān, Mujtār y el Bāšā (78) son otros tantos personajes bien diferenciados en sus características: ‘Inān es esa mujer culta -cultura que tanto admira al-ḥakīm-, fuerte, con un claro

sentido trágico de su destino (79); Mujtār, el artista en potencia que necesita ser despertado por su esposa, como el arpa de Bécquer (la pieza se titulaba en un primer momento al-Mulhima, "La inspiradora"); el Bāšā es el padre condescendiente, pero también el político ambicioso de poder.

Otro tanto afirmamos de personajes como "el reformador" (80) con sus contradicciones o "los funcionarios" con su bien vivir y poco hacer (81).

En numerosas obras ofrece la descripción física de los personajes, lo cual se puede observar en al-Aydī l-nā'ima, pero también en al-Jurū' min al-ŷanna, escrita en los primeros años de su actividad.

Los protagonistas de su teatro del absurdo, Yā tāli' al-šayara, al-Ta'ām li-kull fam o Rihlat al-rabī wa-l-jarīf, son sujetos concretos, individuos desengañados, con sentimiento de inutilidad, al estilo de los de Beckett, Adamov o Ionesco (82).

Un factor importante en las obras de al-Ḥakīm es el "retorno" de los personajes (83). Vuelve a aparecer Šahrayār en al-Ḥamīr, concretamente en al-Ḥimār yufakkir (84), y en Sultān al-zalām, encontramos de nuevo a Priskā en Ma'a al-amīra al-gadbà (85), y, sobre todo, es Šahrazād la que vuelve a intervenir en muchas ocasiones, por ejemplo, en al-Qasr al-mashūr (86) o en Amāma hawd al-marmar (87). Obviamente, lo primero - que se desprende de este hecho es que los personajes son seres reales, los cuales se enfrentan al autor y al destino que les

ha deparado en su obra (88), le escriben cartas, lo juzgan (89) y se rebelan contra él. Esto nos parece muy significativo. ¿Puede de cualquier otro recurso demostrarnos mejor que estos personajes son la réplica literaria de los sujetos sociales o jurídicos?. Existe una gran afinidad con los personajes de Pirandello (90) en este sentido y en otros que no vienen ahora al caso. Hablamos de afinidad, no de influencia, pues estimamos erróneo el considerar que un autor influye directamente en -- otro, pues "no hay más influencia que aquélla que se ejerce -- desde el interior de una problemática afín o común" (91).

Una situación distinta encontramos en obras como al-Hamír, 'Aduww Iblís o Muhammad. En el caso de al-Hamír, la diferencia viene dada por su relación con el ensayo y ya señalamos la interrelación de estas comedias con los ensayos dialogados; aparece el asno, el ficticio interlocutor, entre otros personajes literarios.

En cuanto a Muhammad y 'Aduww Iblís, muestran la acción o el mensaje como algo previo a los personajes. Iblís, Ezrael (92), Muhammad y Abú Bakr son instrumentos de la acción, están al servicio de ella. La causa habría que buscarla en el nuevo tratamiento dramático que se da a una temática difícil y comprometida: la religión. Las primeras manifestaciones teatrales de Occidente presentan unas características semejantes, pues, al reflejar la esfera de lo público, se convertían en un lugar que había que cuidar, que entrañaba un cierto peligro.

Muhammad puede ser considerada como una biografía dialo-  
gada, a lo que nos referimos en el punto siguiente. Más, sin  
embargo, lo importante es la forma en que al-Ḥakīm vuelve a -  
los orígenes, intentando recuperar y recrear esas figuras de  
los primeros tiempos del Islam como personajes, mediante una  
adaptación a las nuevas circunstancias.

La dificultad no se presenta cuando recurre a otras fi-  
guras del pasado (Salomón, Isis, 'Inān), que se convierten en  
auténticos personajes-sujetos en el sentido que hemos apunta-  
do.

Diálogos.- Como ya dijimos, el diálogo o comunicación -  
tiene su lugar más típico en el teatro.

La intersubjetividad se refleja en otras formas litera-  
rias, como la epistolar; pero, mientras que en las cartas se  
finge atender sólo a la comunicación dejando al sujeto fuera,  
en el teatro se incluye plenamente el sujeto -personaje- en -  
su relación con los otros, en su actividad social que se con-  
creta en el diálogo.

Los diálogos revisten gran importancia en la producción  
de al-Ḥakīm, pero lógicamente es en sus piezas dramáticas don-  
de adquieren una relevancia especial.

La acción es diálogo, los personajes desarrollan la ac-  
ción mediante el diálogo, intercambiando sus experiencias, sus  
ideas y sus opiniones.

Hablando de Šahrazād, Martínez Montavez hacía referencia a la interpretación por parte de los personajes, a esa comprensión y explicación que precisa del otro, del opositor (93). Es muy típico de al-Ḥakīm el utilizar el diálogo, el intercambio de puntos de vista y opiniones de sus personajes para explicar los hechos; es decir, el lector/espectador comprende la acción a través de la interpretación que de la misma ofrece el personaje. Una escena que se desarrolla en un momento determinado es comprendida y analizada en la siguiente o siguientes mediante la valoración que de ella hacen los distintos personajes - al comunicarse entre sí.

En Šahrazād, el primer cuadro resulta oscuro y sólo se entiende a través del segundo, donde el diálogo entre Šahrazād y el ministro aporta datos sobre él (94); lo mismo sucede en otras obras. El primer acto de al-Jurūy min al-ḡanna presenta la frialdad de 'Inān para con Mujtār, pero esta actitud se va aclarando ante el espectador/lector en los actos siguientes, mediante los intercambios de opiniones entre 'Inān y su hermana, su padre o el propio Mujtār. En al-Aydf l-nā'ima, la actitud del príncipe, orgulloso en su precaria situación y convertido después al nuevo orden social, la entendemos a partir de diálogos posteriores a los hechos; así, por el diálogo del tercer acto entre el príncipe y su hija Marfat descubrimos que su encuentro con el Ḥāyḡ y Karīma estuvo preparado por sus hijas. Queremos decir que esta acción no es mostrada explícitamente.

tamente en la obra, no tiene entidad propia y sólo aparece a través de la valoración que los personajes hacen de ella.

Mención especial reclaman piezas como Muhammad o 'Aduww Iblis. En ellas el mensaje, la acción presentada en forma de comunicación es lo importante, más que los personajes y su -- intercambio.

Distinto es lo que sucede con el teatro del absurdo, -- donde aparecen largos monólogos, los personajes apenas se comunican entre sí y casi no se entienden, sin embargo, muestran las relaciones sociales de las últimas décadas. Partiendo de la idea de comunicación, este tipo de teatro refleja la ausen-- cia de la misma en la vida actual, la crisis del individuo -- aislado y solo entre sus semejantes.

Sin duda, .al-Hakim posee una gran habilidad para el diá-- logo, pero, por los temas de algunas de sus piezas y por el -- abuso de largos monólogos, se le ha reprochado la escasez de concesiones al público (95) y el hacer un teatro más para el lector que para el espectador, sigue. ) las propias afirma-- ciones del autor.

Es cierto que el valor de la palabra está subrayado al -- maximo en la obra de Tawfiq al-Hakim y reducido el de espectá-- culo, como ocurre en Occidente, por ejemplo, en el teatro de Racine. Con frecuencia se ha puesto en duda la validez de este tipo de teatro como tal teatro, pero también es cierto que es-- to se inscribe dentro de la problemática de la puesta en esce--

na, la cual no depende del autor del "guión" teatral.

Puesta en escena.- Sí, tal como afirmábamos, la representación de una pieza de teatro, su puesta en escena, tiene bastante poco que ver con el autor del texto; es decir, no es imprescindible que éste participe, como tal autor, en la escenificación de su obra.

En el proceso productivo de la obra escénica intervienen varios sujetos. ¿Quién es el autor de la obra escénica? ¿el que la escribe? ¿aquél que la monta? ¿el que la representa?. Estos problemas preocuparon mucho en su momento. Partiendo de la idea de que toda obra es reflejo de un autor, esta cuestión parecía insalvable para la ideología clásica a nivel teórico; sin embargo, es un falso problema, porque el verdadero proceso productivo de la obra es aquél que se desarrolla a varios niveles y sin sujeto. El autor existe, sin duda, pero no como fuente de sentido.

Como tendremos ocasión de analizar más adelante, la concepción que tiene al-Ḥakīm del artista, del autor, unida a su idea de literatura, escritura, determinan su actitud ante dicha cuestión. Generalmente se desentiende del problema, que, en realidad, no dependía de él; así sucedió en la primera representación de su obra Ahl al-kahf, en diciembre de 1935, con la cual debutó la Compañía Nacional, dirigida en esos años por Jalil Muṭrān, según afirma al-Ḥakīm (96). También es sabido que sus primeras obras se pusieron en escena según el gusto y

la moda de la época con acompañamiento musical (97).

No obstante, en algunas de sus piezas, se puede detectar cierta preocupación por la puesta en escena. Pensemos en la descripción de los decorados, vestuarios, etc., que acompañan a las distintas escenas en obras como al-Aydī l-nā'ima o al-Jurūy min al-yanna y a través de los cuales configura el ambiente escénico en que debe desarrollarse la acción. Estas aclaraciones marginales del autor van seguidas de referencias explícitas a las mismas por parte de los personajes; referencias al vestuario, a la situación y distribución de las distintas habitaciones, al mobiliario, etc (98). Esto obliga a recrear el ambiente deseado por el autor.

Otra muestra de su interés es el recurso de "la obra dentro de la obra", recurso ya familiar desde Hamlet, cambiado por Pirandello en Seis personajes y usado por muchos dramaturgos europeos del siglo XX: Valle Inclán, Jean Genet, Rolf Hochhuth, entre otros. Es el efecto de distanciamiento de la obra con respecto al público, denominado por Brecht "efecto V" (99) y que tiende a evidenciar el "engaño teatral".

En su pieza al-Himār yufakkir, el asno introduce la escena de Šahrayār con los ladrones, diciendo: "Estamos en el desierto"... "Hay dos ladrones"... "que hablan así..." (100). Un tratamiento parecido encontramos en al-Qasr al-mashūr o en al-Jurūy min al-yanna; esta última contiene referencias a la representación de una obra que produce los mismos hechos que acaba de

presenciar el espectador.

Ahora bien, es en 1967 y en su ensayo Qālabu-nā l-masrahī, donde el autor aborda de forma clara y rotunda la problemática de la puesta en escena. Ciertamente esto no tendrá mayor repercusión en su posterior producción escrita (101), pero nos parece muy importante por indicar su postura ante el teatro, cuestión que trataremos en el próximo apartado.

Por último, diremos que ciertas obras de al-Ḥakīm, sobre todo las de sus primeros años de actividad, fueron representadas mas no publicadas (102), Jean Fontaine (103), y especialmente Richard Long (104), incluyen en sus estudios gran parte de sus obras dramáticas con la fecha y el número de representaciones. El primero afirma que al-Ḥakīm puede ser considerado como uno de los autores con más éxito de público (106), en relación a otros escritores egipcios de su tiempo, y matiza esta apreciación en función del tipo de público que acude a las representaciones (106).

B.- Problemática en torno a la formas literarias.

Después de haber analizado las características que adquie-  
ren las distintas formas literarias en al-Ḥakīm, nos parece --  
oportuno tener en cuenta qué piensa el autor con respecto a --  
esas formas. Asimismo pretendemos ver si esos rasgos formales  
son específicos de al-Ḥakīm o coinciden con los de otros auto-  
res, sin olvidar la opinión que a algunos de ellos les merece  
la producción de nuestro autor. Desde nuestro punto de vista,  
es una faceta bastante indicativa, aunque secundaria, por lo -  
que sólo señalaremos aquellos casos que consideramos más signi-  
ficativos.

Por último, terminaremos explicando nuestra valoración -  
de las formas en al-Ḥakīm y de su propia toma de postura.

El desarrollo se hará bajo los siguientes epígrafes:

- 1.- Pensamiento de Tawfīq al-Ḥakīm acerca de las formas literarias
- 2.- Tawfīq al-Ḥakīm y otros escritores egipcios.
- 3.- Valoración.

1.- Pensamiento de Tawfīq al-Ḥakīm acerca de las formas literarias.

Tawfīq al-Ḥakīm vierte a lo largo de toda su producción numerosas opiniones y reflexiones sobre diversos problemas relacionados con la literatura; lo mismo centra su atención en la creación literaria, la actividad del literato y la tradición árabe, que en los géneros y formas literarias, los personajes de su creación, etc.

Aunque en el capítulo siguiente examinaremos algunos de estos aspectos, nos interesa destacar ahora la actitud y las afirmaciones del autor en relación a las formas literarias, ya que así creemos poder interpretar mejor el significado y el papel de su producción en este sentido.

En casi todas las obras de al-Ḥakīm, sean del tipo que sean, aparece su preocupación por dichas cuestiones. No obstante, gran parte de sus ensayos están dedicados a la literatura y el arte, como Fann al-adab, Tahta šams al-fikr, Qālabu-nā l-masrahī, etc. Obras de carácter autobiográfico, tales como Zahrat al-'umr o Min wāqi' rasā'il wa-watā'iq, son muy importantes en relación a esto.

Por nuestra parte, vamos a recoger algunas reflexiones y opiniones del autor, aquéllas que nos parecen más importantes y representativas de su pensamiento y que serán como muestras o indicadores de su constante preocupación por esta temática.

La literatura y el literato.- En primer lugar y para entender su posición ante el problema de las formas literarias y la manera de emplearlas, debemos exponer brevemente su valoración de dos nociones básicas: la literatura y el literato/-= autor. En el capítulo dedicado a la temática volveremos sobre el asunto -según lo ya dicho-, pero estimamos oportuno hacer aquí una breve referencia que sirva de punto de partida.

En las frases con las que presenta su libro de ensayos Fann al-adab, encontramos buena muestra de lo que el autor == piensa sobre la literatura. Dice así: "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 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...El arte sin literatura es una grandeza descuidada sin impulso ni meta...Mi intención fue siempre reunir al mensajero con sus caminos...Siempre consideré la literatura con el arte y el arte junto con la literatura...Por eso titulé este libro El arte de la literatura" (107).

Es decir, considera la literatura como el reflejo del espíritu y la personalidad de una nación; personalidad que se == mantiene desde las épocas pasadas y que seguirá existiendo en -

el futuro. Ahora bien, lo que define a la literatura, según él, es que es arte, debe discurrir por unas vías que él denomina arte. El arte es, en su opinión, el aspecto que tiene que adoptar el mensaje literario para ser considerado como literatura. Arte y literatura serán indisociables.

En otro contexto afirmará: "La literatura es la vida o la expresión de la vida...es toda la vida" (108). Pero una expresión de la vida a través del arte, como se desprende de lo siguiente: "Aborrezco las teorías en el arte. 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 la realidad en el alambique del artista" (109). Por consiguiente, el arte es belleza y estética, tal y como se concibe en Occidente.

En cuanto a la noción de literato, 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 con la de literatura como reflejo del espíritu nacional, coincide de manera indudable con los dos ejes ideológicos del romanticismo europeo.

En Zahrat al-'umr (110) explica que el artista es un ser maravilloso, mitad hombre y mitad dios. En 'Ahd al-Šaytān insiste en la idea de la creación literaria, equiparando al artista con Dios (111).

El artista para crear necesita desarrollar unas dotes su

periores que normalmente están ocultas y dormidas; precisa de la inspiración (112). A ello aludíamos al hablar de los personajes de su obra al-Jurūy min al-yanna.

Al-Ḥakīm piensa que la creación artística sólo depende de la capacidad del autor: "El trabajo artístico es la interpretación de lo que ocurre en la mente y en el corazón del artista y los dos están impregnados de lo que ocurre en el entorno en el cual vive" (113).

El artista, en cuanto tal, es el que mejor puede captar la verdad y analizar el entorno que lo rodea. En Min wāqī' rasā'il wa-watā'iq (114) insiste en esta idea y la hace más explícita cuando afirma que está alejado del tumulto y esto le da capacidad para interpretar la realidad.

Pero esto nos conduce a otro punto básico del pensamiento de al-Ḥakīm: el aislamiento y la soledad que precisa el literato, el ser superior; aislamiento que le lleva a enfrentarse con su entorno, como ocurre en el romanticismo. Buena muestra de ello es su obra Min al-burý al-'āyī, donde expone el significado de su torre de marfil (115). El literato vive en una torre elevada de la que no puede salir y donde sólo escucha su propia voz. Sabe perfectamente lo que le falta y aquello de lo que se priva, pero el resto de la gente no lo comprende (116).

El arte es una actividad privilegiada mediante la cual se puede abstraer de todo lo que le conduce al fracaso, pero que el artista deberá llevar a cabo en plena libertad. El lite

rato tiene derecho a crear como le dicte su arte (117).

La defensa de la libertad del artista/literato es decisiva, pues de esa idea arrancará toda su búsqueda literaria. Habrá que dejar al literato en libertad para que lleve a cabo su misión (118), misión que consistirá en la búsqueda de su estilo, de la forma idónea de expresar su mensaje.

La forma en que se manifiesta el contenido es algo que hay que aprender en su aspecto técnico, lo cual requiere muchos años de esfuerzo. En tal sentido enfoca su obra Fann al-adab, cuyo título ya es significativo y en la cual introduce capítulos como Fann al-masrahiyya (119), utilizando el término fann como arte y como técnica, pues considera los géneros literarios estables y universales y, por tanto, hay que dominarlos mediante un lento aprendizaje. Así se desprende también de Bayna al-fikr wa-l-fann (120), a través de los capítulos Fann al-qissa, Fann al-masrah, etc.

En su opinión, los géneros literarios europeos son algo ya hecho. Los identifica con géneros biológicos o, lo que es lo mismo, piensa que han nacido, se han desarrollado y por fin han llegado a su plenitud, habiéndose dado este proceso en Europa a lo largo de siglos (121). Pues bien, estos géneros universales, ya en plenitud en Europa, tienen que ser dominados y aprendidos por él y por cualquier literato, hasta llegar a conseguir que sean admitidos en Egipto (122) como formas literarias y artísticas.

Lo cierto es que su concepción de los géneros literarios, unida a su idea de literato como genio creador -ser superior que debe gozar de plena libertad para realizar su labor-, le conducen a una continua búsqueda de su estilo propio, a una continua investigación de las formas que puedan adaptarse mejor al "espíritu de la nación egipcia" o árabe, ya que presenta carencias en este sentido. Así explica la diversidad de formas literarias, y de temas, que abarca su producción.

En el prólogo al volumen al-Masrah al-munawwa, refiriéndose a la variedad de formas en sus obras de teatro, afirma: "Es un recorrido en diferentes direcciones durante más de treinta años...El lector o el crítico se extrañará sin duda de este viaje por diferentes regiones a lo largo de treinta años...como si fuese la travesía del que viaja en busca de algo...¿Es el viaje de un hombre en busca de sí mismo?...¿Es el viaje de un artista en busca de su arte?" (123). Y continúa: "Aquí está, por consiguiente, el secreto de mi viaje por todas las regiones...pues intento, con la inquietud de mi locura, rellenar algunos resquicios en la medida de mi posibilidad y de mi esfuerzo y realizar en treinta años un recorrido que atravesó la literatura teatral en otras lenguas en aproximadamente dos mil años"... "Toda esta diversidad es por causa del intento demente e inquieto de llenar un resquicio tremendo que tenían que haber rellenado las experiencias de una cadena larga e ininterrumpida de los literatos de los si

glos pasados. Si nuestra literatura árabe hubiese evolucionado de una forma natural -como otras literaturas universales- y hubiera tenido un siglo XVII y XVIII, que se asemejara al clásico griego, y también un siglo XIX y XX que trazara las sociedades modernas, todo eso habría ahorrado a alguien como yo esfuerzos dispersos que podría haber dedicado y concretado a un solo género propio" (124).

Su búsqueda literaria surge por la necesidad de subsanar el error del pasado, dotando al mundo árabe de esos géneros literarios de los que carece; géneros surgidos y desarrollados con una "evolución natural" en Occidente y que van a ser adoptados para Egipto aceleradamente en un breve periodo de tiempo.

En el Bayán a su obra al-Safqa (125) insistirá en el derecho y obligación que tiene el literato de experimentar sin descanso, como ya señalábamos en el capítulo anterior. Y en Zahrat al-'umr afirma: "Es una situación continua de turbación búsqueda e investigación del estilo...no sólo del estilo literario, sino del estilo de mi vida" (126).

Entrando ya en las formas literarias concretas, observamos que el teatro es el que reclama en mayor medida su atención; no obstante, también expone su parecer sobre el resto de las formas.

Empezaremos por mostrar algunos de sus puntos de vista sobre esas formas para terminar con la valoración del teatro

y de su propio quehacer en ese ámbito.

Narrativa.- En su actividad narrativa, al igual que en la dramática, existe una idea central y es dotar al mundo -- árabe de los necesarios cauces literarios; por tanto, el elemento de experimentación o prueba está siempre presente.

En Min wāqi' rasā'il wa-watā'iq leemos: "Había empezado a escribir a principios de 1927 la obra que después titulé - 'Awdat al-rūh; la escribí inicialmente en francés porque entonces creía que el arte de la narrativa, como el arte teatral, estaba necesitado aún en Egipto del respeto que había conseguido el ensayo literario. En cuanto a aquél que únicamente se especializaba en el género narrativo o dramático, sin ser a la vez escritor de ensayo, el mundo de la literatura entre nosotros no reconocía la seriedad de su trabajo" (127).

Así, pues, el género narrativo en Egipto no obtiene el tratamiento serio del que goza en Europa; conseguir el reconocimiento para él será su misión primordial.

Pero se encuentra con un problema: el arte en Europa, - según él ya consolidado, ha llegado a una etapa de renovación y abandono de lo antiguo. Ante esto opina que la renovación que supuso el "modernismo" le produce una gran turbación mental, estando indeciso entre lo clásico y lo moderno, pues para él son nuevos y deben ser válidos los dos (128).

Al referirse a las nuevas tendencias en la narrativa, -

habla del Ulysses de James Joyce y de su "monólogo interior", forma con la que no está de acuerdo, ya que supone, en su -- opinión, muchas páginas de tedio y aburrimiento, sin establecer la estructura del relato. Sin embargo, le reconoce su valía: precisión en el detalle, conocimiento del espíritu humano, configuración de los personajes, etc. (129).

A pesar de producirle turbación y miedo, el arte actual le atrae y le gusta, porque le sirve para rebelarse contra la "lógica común" en su deseo de ser distinto al resto de la gente. Con ello insiste en vincular su búsqueda literaria -- con la concepción de sí mismo como un ser distinto y superior a los demás. Creemos que a esto se refiere al afirmar: "¿Después de eso me preguntas por qué me gusta el modernismo? ¿Acaso no es el arte que está más próximo a rebelarse contra la tradición usual? Ya dijo uno de los críticos sobre este arte: 'la gente de este arte hace cualquier estupidez absurda para probar la libertad de invención y el refinamiento en la creatividad'. Lo evidente es que yo encontré en éstos, no solamente mi refugio y mi asilo, sino todo mi carácter y la insensatez y locura que se esconde en él" (130).

A través de lo expuesto hasta el momento, queda claro - que su misión como literato será experimentar en todos los - campos narrativos que se le ofrecen en Occidente con el fin de adaptarlos a sus necesidades y las de su país.

La importancia que concede a su biografía, como lugar -

donde se ejemplifica la evolución de la sociedad egipcia, es una constante en las aclaraciones que hace a las distintas obras. Así en el prólogo a Min wāqī' rasā'il wa-watā'iq es sumamente explícito al respecto. Según hemos señalado ya, afirma que no es sólo una vida, la suya propia, sino una etapa de la historia literaria de su país y que, mediante esos fragmentos de su biografía, se comprenderá mejor dicha historia (131).

En el mismo volumen dice expresamente que, incluso en sus relatos, introduce hechos que realmente le ocurrieron a él. Tal es el caso de la anécdota que le sucedió con unos presos en Ra's al-Barr (132), siendo sustituto del fiscal, y que aparece en el volumen 'Adāla wa-fann. Lo interesante es que, a través de esta anécdota queda claro, para el lector, el carácter del personaje literario, su magnanimidad. En Zahrat al-'umr leemos la siguiente afirmación: "La producción de un intelectual está, en cierta manera, unida a la forma de vivir del escritor y a veces toma el tinte de su vida cotidiana" (133).

Su obra 'Awdat al-wa'y -ensayo crítico sobre la etapa política de Náser a través de sus propias experiencias- refleja claramente cuanto decimos. El autor insiste en que, mediante sus recuerdos, "es necesario que la gente comprenda qué representó ese periodo. El objetivo más importante de lo que llamamos abrir el archivador consiste en abrir los ojos a la

gente" (134).

Es decisivo para él en toda su producción narrativa el elemento autobiográfico y, junto a él, la función didáctica de sus escritos, ya sea para abrir los ojos a la gente -acabamos de verlo- y hacerla reflexionar sobre diversos temas, ya para educar su gusto literario.

Esta función didáctica y educativa de sus obras aparece mucho más claramente en sus ensayos, como es lógico. Así, en el prólogo a Hadit ma'a al-kawkab declara su intención: "El objetivo real de este libro es, pues, mover el pensamiento - sin cargar la cabeza...es una incitación a la reflexión y al análisis de todo. Pasamos ahora por una etapa que necesita - de nuestra investigación y aclaración de todos los elementos que se asientan en nuestro suelo, como preliminar del asentamiento de la racionalidad científica, sin la cual es imposible que se despierte entre nosotros la inteligencia, se encienda el pensamiento y resplandezca la razón, para proteger la cultura de la época" (135).

Con respecto a los elementos de los que se sirve para configurar su discurso narrativo, es decir, diálogos, personajes y sucesión cronológica lineal, veremos qué opinión le merecen, aunque los trataremos más a fondo en lo relativo al teatro.

En su opinión, el diálogo es un recurso literario de primera magnitud, pero que no fue reconocido en el mundo árab

be tradicional, por lo que él pretende darle categoría de género literario en Egipto. Con esa intención declara: "¿Ese diálogo en cuya práctica me ejercité largo tiempo?...Es ese molde cuya elaboración empezó -como sabes- antes de mi éxodo a Europa y por cuya causa me aparté incluso de la literatura política, respetable en opinión de las gentes de mi país"... "Si fuera posible introducir el diálogo como un molde y un género respetable en la literatura árabe" (136).

Por otra parte, al-Hakīm es consciente de su habilidad para dicho recurso, admitida por todos sus amigos (137).

En cuanto a los ensayos dialogados, en los que los interlocutores son el asno, el bastón, la estrella, etc., al-Hakīm pretende expresar una idea mediante el diálogo, sin que por ello deban ser consideradas necesariamente como piezas teatrales, según sus propias afirmaciones (138).

Su parecer sobre los personajes de sus obras lo trataremos más a fondo en el epígrafe dedicado al teatro; sin embargo, en una carta de Zahrat al-Sunn aborda esta problemática en relación con la novela europea y la opinión que a él le merece; opinión que estimamos de gran importancia para conocer lo que piensa de la configuración de los personajes de ficción.

Esta larga carta, dirigida a su amigo André, viene a decir, en resumen, que a él, por su carácter, le gusta la estructura perfecta en cualquier creación. No hay nada que sa-

tisfaga más su instinto creativo que la exactitud de la estructura, ya sea en la configuración del esqueleto humano o artístico, ya sea en la del hombre real o de los personajes. Compara, de este modo, el arte narrativo y, sobre todo, el dramático, con la arquitectura. Se declara amante del equilibrio de las formas, por lo que profesa gran admiración a la literatura francesa, pues es la que más cuida el "equilibrio" y la "forma". Los personajes, desde su punto de vista, tienen que estar configurados de "forma equilibrada", atendiendo a la psicología que se les quiera atribuir, pero sin que por ello se pierda la estructura narrativa del relato. Según al-Hakīm, el valor de obras como Ulysses de Joyce y Point counter point de Huxley estriba en la configuración psicológica de los personajes, cuidando al máximo el detalle y dominando todas las emociones que laten en sus corazones. Pero les reprocha el no saber alcanzar el equilibrio entre esa configuración de la psicología y la secuencia narrativa del relato, de la cual no se preocupan en absoluto, ya que sólo prestan atención a las "estupideces" que se le ocurre pensar al personaje. En cambio los rusos sí han sabido conjugar los dos factores, puesto que utilizan el "monólogo interior", pero con frases escogidas y en el momento oportuno, sin caer en la "ensaladilla rusa" que presentan otros escritores europeos (139).

Por consiguiente, para Tawfiq al-Hakīm, el personaje de la obra narrativa debe estar equilibradamente construido y estructurado, pero sin que esta configuración creíble pueda hacer olvidar la "estructura de la narración". Pensamos que, al

hablar de la estructura de la narración con tanta insistencia, se refiere al desarrollo cronológico lineal del relato o la novela, a su desarrollo en el tiempo, elemento fundamental en lo que consideramos formas literarias **narrativas**. Esta sucesión cronológica está presente, de una u otra forma, en su producción narrativa, por breve que sea el espacio de tiempo abarcado.

Teatro.- Su producción dramática es la más abundante y, tal vez, este hecho haya convertido a su teatro en el objeto de las más numerosas y variadas reflexiones por parte del autor.

En primer lugar, nos hace ver el desprecio que recibía este género en el Egipto de principios de siglo, tanto los autores y directores como los actores y todos aquellos que tuvieran algún contacto con él.

Este desprecio queda reflejado en muchos de sus escritos, pero alude a ello insistentemente en sus obras Zahrat al-'umr y Min wāqi' rasā'il wa-watā'iq. En esta última empieza con una alusión a las escasas remuneraciones que conseguían los autores por la representación de sus obras, lo cual les hacía imposible vivir de esta actividad (140). Más adelante, en una carta que le envió su padre, notificándole que había conseguido un trabajo para él en los tribunales mixtos, le insiste en que la dedicación al teatro no era suficiente para vivir y que no debería sacrificar su futuro por algo que la gente no com-

prendería (141). Lo mismo se desprende de un artículo suyo == (142) en el que pone de manifiesto las dificultades económi== cas de los autores de teatro porque los empresarios se retra-- saban en el pago de sus honorarios.

La situación de precariedad e incompreensión se debía a -- un desprestigio de dicha actividad y al desprecio general que se sentía hacia ella. En Zahrat al-'umr se lee: "La palabra -- éxito suena ahora extraña en mis oídos...¿Es que puedo tener éxito en algo?...Mi nombre, como sabes, está registrado desde hace tiempo en el colegio de abogados de mi país...Según la -- ley, soy abogado, pero !¿qué abogado?!...Mi pobre padre era -- desgraciado cuando oía y veía que yo olvidaba mi condición de abogado y me unía al grupo de los actores o de aquellos a los que entre nosotros llamábamos 'los personificadores'. La ver-- dad es que ellos en Egipto no constituían ningún grupo respe-- table"... "Aquéllos fueron mis comienzos artísticos y litera== rios. Al mismo tiempo, otro empezaba su vida literaria escri-- biendo de política y conseguía rápidamente la fama y el res== peto. Si yo hubiese obrado así, mi familia hubiera sentido -- cierta satisfacción por mí, pues la diferencia entre el oficio de los políticos y el de los actores es enorme en Egipto...He -- me aquí sin conseguir ni fama ni renombre, mientras lucen los nombres de los que eligieron el otro camino respetable" (143).

Especialmente es menospreciado el teatro y la actividad literaria, en general, en el ámbito judicial: "No puedo dejar

de escribirte...¿A quién otro puedo confiar mis ideas?...Quiero respirar, hablar y encontrar a algien que escuche mi conversación...esa especie de charla que no me atrevo a presentar en mi ambiente de judicatura...Es la desgracia del hombre que se dedica a la justicia y del cual sus compañeros descubren que es un literaro" (144). A continuación, al-Hakim insiste en ese temor a ser identificado como hombre de teatro y cuenta una anécdota acerca de un juez que le conoció en El Cairo, cuando se representaban sus primeras obras, encontrándose ambos más tarde en Tanta. Dicho juez le recordó su actividad como autor de teatro delante de los compañeros y del presidente del tribunal y, según al-Hakim, estuvo a punto de ocurrir una catástrofe de la que se libró por la habilidad y sagacidad de su amigo para sacarlo del apuro (145).

Ante esta realidad, piensa que el problema está en que este género nuevo no es considerado como literatura en su país y todos sus esfuerzos irán encaminados a conseguir ese objetivo.

En muchas ocasiones declara: "En Europa el teatro es venerado porque la pieza dramática era una rama de la literatura. El teatro no será venerado en Egipto sino cuando sea colocado en el ámbito de la literatura respetable" (146). Y en otro de sus escritos: "¿Comprendes ahora, André, por qué no espero ningún éxito?...Porque la representación en nuestro país, o la "personificación", incluso hoy, está lejos de la

literatura, pues la pieza de teatro entre nosotros es algo que se representa, pero no se lee...y quizás la literatura tenga su excusa...La obra de teatro entre nosotros no puede ser --leída porque se basa en simples conversaciones emotivas, en los movimientos y las sorpresas...No conoce aún el diálogo basado en los pilares del pensamiento, la literatura y la filosofía...Pero si existiera este diálogo literario, ideológico y apto para la lectura, ¿cuál sería la posición de la literatura con respecto a él?" (147).

En su opinión, la representación -tašjīs- es rechazada por incapacidad del público ante un género nuevo, pero también por la propia forma de llevarse a cabo la representación y --por el carácter de las obras que se representan. Su objetivo es "darle al diálogo un valor literario exclusivo para ser --leído, dado que es literatura y pensamiento" (148).

Empezamos ya a observar cómo en al-Ḥakīm se produce una identificación entre literatura y escritura/lectura o entre --género literario culto, serio, y discurso para ser leído. A --esto aludíamos cuando tratábamos de la utilización de la lengua al-fushà y ya vimos la relación existente entre el uso de esa lengua y esta idea de al-Ḥakīm.

El hecho mismo de la identificación es lo importante para nosotros, mas no creemos por ello que su teatro "para ser leído" sea menos representable, menos teatro, que aquél que --escribe, según él, para ser representado.

Dicha identificación nos da idea del concepto de literatura que se tenía en el Egipto de aquél momento y de la primacía de la cual gozaba la intersubjetividad o comunicación a través de la lectura.

Al-Hakīm manifiesta claramente que cuando deseó que el teatro fuese una parte de la literatura escrita, compuso sus obras para la imprenta, no para los escenarios (149), como señalamos con respecto al uso del árabe clásico.

En Zahrat al-'umr afirma sobre Ahl al-Kahf: "¿ Me preguntas por la obra de la que te hablé en una carta anterior?... No es contemporánea ni histórica, ni siquiera es una verdadera pieza dramática...más bien...más bien...no sé...quizás sea una obra artística que se basa en el "diálogo", ni más ni menos...un diálogo literario sólo para ser leído...pues no se me ocurrió elaborarlo para ser representado...La palabra taš-jīs, que me expuso a la injuria en mis comienzos literarios, aún resuena en mis oídos" (150).

En el prólogo a su obra Edipo rey (151) se muestra feliz al comprobar que el lector ha considerado Ahl al-kahf como -- una pieza de la literatura árabe.

En un reciente artículo (152) reitera que ciertas obras --y sobre todo Ahl al-kahf-- fueron escritas para ser leídas, no representadas, lo cual no impidió que Ahl al-kahf fuese -- elegida para el debut de la Compañía Nacional de Teatro. El autor muestra su temor ante el estreno, que alcanzó un gran éxito.

Algo parecido sucede con su pieza Šahrazād, de unas características similares a la anterior (153).

Generalmente se ha identificado este tipo de teatro para ser leído con aquellas piezas de contenido dihnī, "intelectual". Es cierto que las afirmaciones de al-Ḥakīm propician en gran medida esta ecuación; más, por nuestra parte, nos preguntamos: ¿dónde están los límites de la representatividad o no de una pieza de teatro?. En el nivel estricto de la forma literaria teatral ¿qué diferencias presentan estas obras con respecto a otras?. En nuestra opinión, la diferencia es de contenido, mas dicho contenido no afecta a la forma teatral entendida -ya lo dijimos- como el lugar donde se tipifica la noción burguesa de "comunicación" entre sujetos/personajes.

Volvemos a insistir en que este teatro es tan representable como cualquier otra de sus obras, independientemente de que el autor, al escribir, se guíe por una intención distinta, por un deseo de otorgarle al nuevo género la categoría de literatura respetable. La puesta en escena, lo admita o no el autor, es algo normalmente ajeno a él. Pensemos, por ejemplo, en el teatro de Valle Inclán: a pesar del escaso interés de ese autor por la representación y lo tardío de la puesta en escena de sus obras, nadie duda en calificar su producción como teatro (154).

Decíamos que se identificaba el teatro dihnī con teatro para ser leído y automáticamente todas aquellas obras de con-

tenido social o con una temática más intrascendente han sido consideradas como teatro para ser representado. Se ha llevado a cabo una clasificación de la producción dramática de al-Ḥakīm, atendiendo fundamentalmente al contenido (155), en teatro simbolista, realista o social, con lo cual no está de acuerdo ni el propio autor.

En una entrevista publicada en Uktūbir le preguntan: -- "¿Dónde podemos situar el drama Yā tāli' al-šayara? ¿Es una obra de teatro ideológica, social o realista? A pesar de haber sido escrita durante la aparición del teatro moderno, cuenta la historia de la lucha del espíritu y la materia". Al-Ḥakīm respondió: "Yo no atribuyo al teatro esta división establecida... Todo lo que escribo puede, en su totalidad, provocar la reflexión, pues esto es lo que me incita a escribir y lo que se dice de esta forma que llaman teatro ideológico se refiere a que el pensamiento existe dentro de la obra artística. Hay algunas obras con las que gozamos, pero no sugieren preguntas ni provocan ningún pensamiento... La mayor parte de lo que escribo se enfrenta con la pregunta ¿por qué? ¿por qué ha escrito esta obra de teatro o aquella de esta forma o de la otra?... Casi todo lo que escribo suscita preguntas como éstas... Sin embargo, no es imprescindible que sea el teatro ideológico el único que provoque estas cuestiones... Las divisiones de los críticos son las que crean esta situación. Se supone que existe una parte de la obra de teatro para el gozo y otra parte -

que incita a la gente a reflexionar, lo cual origina la diferencia del sentido y del tema. Cuando se representa la pieza de teatro, no puede existir un sentido distinto del que ofrece la lectura". Se le insiste en la pregunta: "¿Has reconocido que tu teatro nuevo es popular e ideológico, pero no realista, a pesar de que rechaces las divisiones". Contesta al-Hakīm: "Me refería a la definición del teatro según los otros. Con respecto a mi teatro, le niego toda denominación y me refiero a la que se me pide personalmente. En cuanto a los otros, son libres de elegir las tendencias, las denominaciones y las divisiones que deseen...A mí no me importan las definiciones cuando escribo ni pienso en ellas. Lo que hago y presento es aquello que quiero expresar y como lo quiero expresar...Después, cuando sale la obra, dígame lo que se quiera" (156).

El autor, por tanto, no admite estas clasificaciones de teatro ideológico, social o realista. Según afirma, su intención es hacer pensar y reflexionar al público a través de todas sus obras. ¿En qué sentido se puede afirmar que determinado tipo de piezas son realistas y otras no? ¿Porque el contenido es distinto? ¿No son todas reflejo de la misma realidad; es decir, la realidad de una producción literaria surgida de un contexto determinado? La única y valiosa realidad que reflejan es la de un escritor -Tawfiq al-Hakīm- que se encuentra en la necesidad de buscar cauces literarios a su mensaje.

En la misma entrevista, cuando le insinúan que rechaza -

acudir al teatro social, contesta: "Es difícil para el escritor separarse o aislarse de la realidad que le rodea en su patria...pues escribe un individuo que vive en un recipiente temporal y local, al que se llama sociedad, y este recipiente ejerce influencia en su existencia y en las directrices de su quehacer literario" (157).

Consideramos estas recientes declaraciones de al-Hakīm - las más contundentes y esclarecedoras con respecto a su toma de postura ante la multitud de divisiones y definiciones.

Antes apuntábamos que él era responsable, en parte, de la situación debido a la manera en que justificaba, a veces, su gusto por el contenido intelectual de ciertas obras de teatro; dicha justificación ha sido explotada por los críticos - hasta el infinito, considerándola el único factor decisivo en la elaboración de estas piezas.

Refiriéndose al contenido intelectual, el autor exponía: "La inclinación de mi padre a la filosofía y a la reflexión - fue a modo de factor hereditario que me dirigió a esta tendencia ideológica" (158). Opinión muy lógica en el marco de la conceptualización de la literatura y de sí mismo -como literato- que opera en al-Hakīm, pero poco convincente, desde nuestro punto de vista.

Junto al factor hereditario, añadía el psicológico: "Es - análogo a mi carácter que no se inclina al éxito fácil y garantizado, pues solamente me subyuga la reflexión seria y pro

funda, cualquiera que sea su marco artístico" (159). Como vemos, siempre se refiere al contenido.

Sin embargo, y paralelamente, insiste en la búsqueda literaria: " Con respecto a la variedad de formas que he abordado, intentaba con ellas favorecer el proceso de apertura de -nuevas puertas para la literatura egipcia" (160).

El interés que muestra por hacer reflexionar al público, es decir, por educarlo o adecuarlo a la nueva situación y su mensaje ideológico, lo proyecta a través de cauces ya establecidos, de moldes o formas del discurso mediante los cuales -- esa ideología se ha legitimado y reelaborado en Occidente. - En concreto, el teatro es el más idóneo para esta función, va ya dirigido a una élite social o se pretenda hacerlo llegar a un público más amplio.

Las formas literarias, idóneas para transmitir un determinado discurso, son, en opinión de al-Hakīm, algo estable y universal, como dijimos, y se rigen por unas leyes que las someten a una evolución natural con el fin de que alcancen su forma óptima. Por consiguiente, ha de ejercitarse y experimentar hasta dominarlas y hallar las más adecuadas al objetivo - que se propone.

El prólogo de al-Masrah al-munawwa' es una buena muestra de lo que piensa nuestro autor acerca de la evolución natural del género teatral (161), que debe ser adaptado y legitimado ante las nuevas necesidades.

Como elementos fundamentales para el dominio del género dramático, considera el diálogo y la configuración de los personajes.

En su obra Zahrat al-'umr (162) manifiesta que en literatura admira la fuerza y perfección de la construcción, lo que él llama el "sentido de la arquitectura", y esa "fuerza de la estructura no se muestra artísticamente con las más eximia representación, sino en el arte de la arquitectura, en la sinfonía musical y en la obra de teatro". De ahí su inclinación por el género dramático, porque está "más necesitado y más cercano a la exactitud de la estructura que la obra narrativa".

La exactitud de la estructura se consigue mediante un diálogo perfectamente elaborado y así lo especifica en otra carta de Zahrat al-'umr: "Mi vida está deshecha, como el relato deslavazado o el templo de inseguras columnas. A mí no me gusta en el arte sino la fuerza de la construcción y la firme estabilidad que de ello procede. Este es el secreto de mi interés por el diálogo teatral en la literatura...Sí, eso es lo que yo llamo el sentido de la "architecture", esta sensibilidad arquitectónica entre cuyos resultados están: calcular y disponer las palabras con medida y apoyarse en las grandes líneas que causan impresión. Yo soy "architecto" literato de ese tipo que levanta un templo desnudo: columnas colosales y simétricas y nada más que eso" (163).

Las leyes y los principios que rigen el arte teatral constituyen un aspecto técnico que, según él, hay que aprender a elaborar (6164).

En cuanto a los personajes, los caracteriza de manera que reúnan los elementos que configuran el carácter de una persona o de un individuo, distinto al de otros. Su pieza al-Jurūy min al-ḡanna aparece encabezada con las siguientes palabras de al-Ḥakīm: " Esta mujer, admirable, la heroína de esta historia, es obra de mi imaginación...pero desearía que existiera realmente y, si la encontrara un día cara a cara, estaría seguro de que ella existía en la vida de esta forma".

El personaje literario es hasta tal punto reflejo del individuo, del sujeto real, que es considerado por él tan verdadero como los reales.

En este sentido son interesantísimas sus obras al-Qasr al-mashūr, donde se le hace un juicio al autor en el que están presentes algunos de sus personajes, y Ma'a al-amīra al-gadbā, Amāma hawd al-marmar y Huqūqī 'alā nafsī, incluidas las tres en 'Ahd al-Ṣaytān, en las cuales el autor expone su idea sobre la credibilidad de los personajes.

Insiste frecuentemente en la consideración de sus criaturas como individuos reales en Zahrat al-'umr (165).

Sin duda, la afinidad con Luigi Pirandello es asombrosa, como ya lo han hecho ver en múltiples ocasiones. Tawfīq al-Ḥakīm lo admite así y se asombra de que entre sus amigos, los lite-

ratos egipcios, no se le ocurriera a ninguno resaltar esta -- coincidencia, salvo a Mayy Ziyāda (166).

El problema de la "verdad" de las criaturas de ficción es más complejo y tiene un significado más profundo que el de la propia configuración de los personajes como tales. Habrá que ponerlo en relación con la noción de creación literaria, por un lado, y, por otro, con la distinción entre "verdad" y "realidad" y la reivindicación de las temáticas platónicas en el romanticismo (167). Pero de todo ello hablaremos más ampliamente en el capítulo dedicado a la temática.

En el aspecto que nos ocupa, esto incide no sólo en la configuración minuciosa de los personajes centrales, sino también en el "retorno" de los mismos en otras piezas y en el recurso de la obra dentro de la obra.

Junto a la preocupación por el aprendizaje y dominio de la forma teatral, encontramos una constante en al-Ḥakīm y es la legitimación de estas formas nuevas en la tradición árabe o egipcia, una vuelta a los orígenes como fuente de inspiración.

Así, declara al respecto: "El valor del arte moderno consiste en intentar hacernos volver a la primitiva belleza natural y a las fuentes de la inspiración primera" (168). 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" 6169).

Lo que denomina "arte primitivo" es, para él, esa etapa en la cual, aunque el arte no estuviese aún en plenitud, se encontraba en potencia y con una sencillez y una pureza difíciles de recuperar a lo largo de su evolución. A esta idea dedica el epígrafe Fann al-tufûla en el volumen Bayna al-fikr - wa-l-fann (170).

La vuelta a la tradición es observable en gran parte de su producción y él así lo declara explícitamente: "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?" (171).

Dentro de la tradición, recurre al pasado faraónico, al Corán, a la literatura popular, etc: "Del Corán y Las mil y una noches extraje Ahl al-kahf, Sulaymân al-hakîm y Šahrazâd. y otras obras que tenían contacto de cerca o de lejos con Las mil y una noches" (172).

Sobre Ahl al-kahf afirma: "Esta obra, en cualquier caso, no deja de ser una "transposition arthistique" de una sûra 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 Egipto antiguo...Había leído los libros religiosos: El libro de los muertos, La Torah, Los cuatro Evangelios y el Corán" (173). La cons: "eración del Egipto faraónico como depo

sitario de los valores eternos del pueblo egipcio es una idea fundamental en Tawfīq al-Ḥakīm, llegando a afirmar que en la liturgia funeraria egipcia está el origen del teatro griego. También actualiza el pasado faraónico en otras piezas, como Izīs, Luḥbat al-mawt o Yā tālī' al-šayāra.

Ahora bien, esta vuelta a la tradición, **especialmente** la árabe clásica, le hace **comprender** pronto que la literatura árabe culta no ofrece elementos en los que basar la adopción de la forma teatral. Son numerosas las opiniones que vierte al respecto en su obra Zahrat al-'umr (174). Resumiendo, viene a decir que la literatura árabe tiene sus valores, cual es el haber sabido conjugar lo espiritual con lo material, pero, a la vez, es de un amaneramiento que le hace anquilosarse, no progresar y no preocuparse más que por la corrección y la belleza lingüística. Todo ello se debe fundamentalmente a la intrasigencia religiosa. Sostiene que jamás se preocuparon de la fuerza de la construcción ni de la estructura de la obra artística. Considera como un error de esa época el no haber sabido desarrollar su propia creatividad a través de los géneros literarios, cosa que hizo Europa al superar el poder de la Iglesia medieval y conseguir progresar en el plano literario. Si el mundo árabe no pudo llevar a cabo dicha evolución, la causa última fue la dominación turca (175), gentes que pudieron llegar a Europa y conquistar Viena, pero sin alcanzar a comprender su progreso intelectual ni aprovecharse de su

cultura ideológica (176).

En lo tocante a la tragedia griega, su parecer es que la falta del ansia de saber, el dar la espalda al progreso cultural europeo, hizo imposible su penetración en el mundo árabe.

En el prólogo a su pieza dramática al-Malik Udīb (177) - sostiene firmemente que el Islam no impidió el paso de la tragedia griega a la civilización árabe. Pero insiste en la dificultad derivada de la falta de preparación para comprender -- las leyendas y la mitología y también en la ausencia de la -- forma teatral en la tradición culta.

Al-Hakīm se propone la introducción del elemento trágico en el mundo árabe, mediante una serie de obras, tales como al-Malik Udīb, Pígmalión, Praksā y otras. A través de ellas reproduce el proceso de legitimación del teatro occidental, el cual se hacía a sí mismo heredero del teatro clásico. Si el teatro europeo superó esa fase, él cree que el árabe ha de pasar también por esa etapa de la evolución. En nuestra opinión, se trata de un intento de revitalizar el elemento helénico, la vocación mediterránea de Egipto, con el fin de justificar la participación en la órbita occidental.

Este tipo de legitimación, si bien sumamente justificado en su momento y cumpliendo -como siempre- con el requisito de la búsqueda literaria, no le sirvió durante mucho tiempo para el fin que se proponía. Si se trataba de legitimar, de hacer propia una forma nueva, esa legitimación no podía realizarse a partir de un elemento primitivo compartido con el "otro", -

con Occidente, y bastante extraño a la civilización que debía aceptarlo. Si Occidente se definía a sí mismo como heredero de la Grecia clásica, el mundo árabe se ve en la necesidad de la misma autodefinición, pero acudiendo a un modelo de referencia distinto. Por esta causa nuestro autor busca fuentes de inspiración propias.

Aunque, como hemos señalado, no puede acudir a la literatura árabe culta en el caso del teatro, sí le es posible remitirse a lo que se denomina literatura popular. Este fenómeno tan significativo de la revalorización de lo popular y del folklore es sumamente importante en la producción de al-Hakim. Contrapone el amaneramiento de la prosa árabe culta con 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 ni 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 be-  
duinismo 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 observaba y cuyos objetivos anhelaba su fantasía, Pero, cuando

los literatos de la fushà no quisieron prestarse al deseo de las gentes, éstas acudieron a sus propios literatos, que no - dominaban el mecanismo de la lengua ni la belleza de la forma, pero poseían el instinto artístico y el espíritu de creación... Y aquí apareció la literatura popular" (178).

Se muestra reveladora la identificación entre literatura popular y "espíritu" y sensibilidad del pueblo, al igual que había sucedido en Europa con la recuperación de las producciones populares, como las canciones de gesta, en una búsqueda de la identidad nacional; sobre esta problemática volveremos en el momento oportuno.

Más adelante continúa: " Así aparecieron los relatos populares en la forma de 'Antara, Maýnùn Laylà y Kutayyir '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, Las mil y una noches; después surgieron en cada uno de los pueblos del Islam sus relatos a los que imprimió el sello de su época"... "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 verdadero" (179).

Así, pues, esta literatura popular, que, en su opinión, dignifica a la civilización islámica ante la historia, le va a servir de fuente de inspiración y legitimación.

Las mil y una noches le proporcionan un punto de partida para infinidad de obras. Si bien, como ya observara Martínez - Montávez (180) para Šahrazād, se trata más de una "desvinculación" con respecto a la fuente: parte de "la noche mil dos"; - curiosamente al-Ḥakīm ha hecho **referencia** a esto mismo (181). En otras obras el contacto es aún más tenue; pensemos en Šams al-Nahār (182), Alī Bābā, al-Jurūy min al-ŷanna (183), etc.

Esa desvinculación es comprensible, ya que escribe obras de teatro, forma literaria nueva y ajena a esa fuente, con una temática que surge de su contexto, no del de Las mil y una noches. El interés por conectar con la tradición popular es, - en sí mismo, un proceso típicamente burgués y nacionalista.

Cualquier tipo de manifestación popular será utilizada - por al-Ḥakīm para justificar sus búsquedas literarias.

La pieza al-Zammār (184) se basa en la tradición popular del sānir, "tertulia nocturna", costumbre muy arraigada en casi todas las sociedades primitivas (185). Sobre esta obra el autor ofrece su parecer: "En el año 1930, mientras trabajaba - yo en el ámbito rural, escribí la obra de teatro al-Zammār, -- inspirándome en la tertulia 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" (186).

Con al-Safqa pretende introducir las artes populares rurales: danza, juego de palo y canto. En el epílogo a esta ---

obra, junto a los problemas de la lengua, del público y la representación, indica expresamente su deseo de conciliar "la obra de teatro perfecta en sus elementos, comedida en la seriedad de su construcción y su objetivo, con el arte popular, 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 pieza de teatro misma" (187).

La conciliación entre lo nuevo y lo tradicional es mucho más evidente en aquellas piezas en las cuales el autor pretenía seguir las tendencias de vanguardia del arte europeo, pero siempre que pudiese legitimarlas a partir de elementos existentes en el legado árabe.

En la Muqaddima de Šams wa-qamar (188) expone que es una obra de teatro didáctica, al estilo de la de Bertolt Brecht, La pieza didáctica de Baden sobre el consentimiento, que pretende mostrar la transformabilidad del hombre y la sociedad. Las obras didácticas, según al-Ḥakīm, tienen por objeto orientar el comportamiento individual y social y esta orientación es en sí misma arte, mientras se nos presente con una forma bella. La literatura popular árabe no es ajena a esta tendencia y aduce como antecedente Kalfla wa-Dimna (189).

En la misma línea orienta su teatro del absurdo. Las obras Yā tāli' al-šayara, al-Ta'ām li-kull fam y Rihlat al-rabi' wa-l-jarīf -publicadas en 1962, 1963 y 1964, respectivamente- se insertan en esta tendencia de vanguardia del teatro europeo,

tendencia a la cual el autor le busca antecedentes y símiles en la herencia popular árabe.

El término "teatro del absurdo" define la línea vanguardista de los años cincuenta, inspirada en el concepto existencialista de "absurdo" que formuló Albert Camus en Le mythe de Sisyphe, publicada en 1942. Aunque como tal teatro del absurdo se desarrolla en los años cincuenta, enlaza con los métodos y formas del Dada y el surrealismo de la década de los veinte para expresar sus problemas centrales: la angustia existencial, la incomunicación, etc.

La utilización por parte de al-Hakīm de ese tipo de formas es bastante tardía. La explicación que ofrece es la siguiente: "La situación, por lo que a mí respecta, como ya expliqué, es que el teatro representa una de las ramas de la literatura en nuestra herencia actual y por eso es necesario que coincida y se enriquezca con todas las evoluciones en todas las épocas... No es posible que me aprisione a mí mismo dentro de las murallas del antiguo teatro tradicional ni que me refugie en el teatro clásico...Pues yo vivo una época no clásica...Es necesario que nuestro teatro viva todas las etapas históricas del teatro...Cuando apareció el teatro de diversión, yo atravesaba la etapa de la madurez, al tiempo que las razones de este teatro eran de otra generación. Adopté una actitud indecisa... ¿Preferiría este nuevo teatro o lo consideraría una moda pasajera que desaparecería?...¿Me aferraría a mi posición sobre el

terreno del teatro firme y sólido?...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 podía un escritor ignorar un teatro cuya existencia le parecía palpable?... Consideré la pregunta de si este nuevo teatro tenía relación con lo nuestro...Encontré la respuesta...Ciertamente este absurdo existía en nuestra herencia...Las mil y una noches estaban llenas de relatos extraordinarios...así mismo los cantos que repetían randes y pequeños, como "¡Oh tú, que subes al árbol;...Tráeme una vaca"...¿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" (190).

Esa primera actitud indecisa a la que hace referencia al-Hakīm, queda recogida también en su obra Zahrat al-'umr (191), donde recuerda que, por afán de innovación, cayó en algo parecido al dadaísmo y al surrealismo, "emborrónó" cantidad de páginas que más tarde destruyó y cita al respecto las piezas de saparecidas al-Nafs, al-Qubla y Abū l-Hawl.

Sin embargo, como hemos podido observar, no mantiene esta primera actitud, pues argumenta que el teatro, en tanto que género literario, evoluciona de una época a otra.

Sobre la adopción de la nueva tendencia afirma: "Cuando apareció mi obra de teatro Yā tālī' al-šayara, del género del

"absurdo", me encontré repulsas hacia ella por parte de los intelectuales y en el círculo de los hermanos literatos y pensadores, especialmente los más viejos, lo mismo que se asombraron los jóvenes de cómo un viejo como yo, en esta etapa de su vida y de su producción, se salía de la línea que seguía para lanzarse a renovaciones que no había realizado aún nuestra juventud innovadora y rebelde" (192).

El epílogo de su pieza al-Ta'ām li-kull fam es de suma importancia para comprender la posición de al-Ḥakīm ante el teatro del absurdo. Empieza por exponer su definición del término: "al-lā-ma'qūl (el absurdo) -y siento haber sido yo el responsable de esta denominación en el prólogo de Yā tāli' al-šayara- no significa para mí una postura en contra de la razón...no pertenezco a este grupo"... "Pretendí adrede emplear la palabra al-lā-ma'qūl, porque ella es la que expresa mi postura y mi orientación" (193)... "En mi opinión, el absurdo es colocar el mundo de lo racional en la esfera de lo absurdo... es hacer descender el muro que separa lo racional de lo absurdo" (194). Para al-Ḥakīm, por tanto, el absurdo no equivale a "irracional", como traducen algunos autores este término (195), sino que, en su opinión, conectaría más bien con la dialéctica realidad/fantasia, razón distinta de imaginación, tan propia de su producción, y para ello se sirve de una forma que en Europa pretende reflejar la angustia existencial y la irracionalidad del sistema social. Sin duda, el autor, a -

partir de su viaje a París en 1959-60, siente también esa inutilidad de los principios humanistas y de los razonamientos lógicos y la sensación de aislamiento e incomunicación del individuo en sociedad que refleja bien su obra Yā tāli' al-šayara (196) y en menor medida al-Ta'ām li-kull fam, como veremos en el capítulo dedicado a la temática.

En el mismo epílogo que mencionábamos encontramos de nuevo el interés de al-Ḥakīm en conectar con la tradición: "Para mí el sentido de la renovación no es la resta sino la suma"... "hay que conceder libertad al artista para que produzca algo nuevo sin que elimine los valores antiguos. Nosotros nos movemos, viajamos con rapidez, pero también llevamos con nosotros nuestro antiguo equipaje apropiado para la travesía" (197).

El capítulo Fannu-nā l-ša'bī wa-l-lāma'qūl (198) amplía esta idea, con la que coincide Chakib el-Khouri, quien remonta este tipo de teatro a la epopeya de Gilgamesh, afirmando que hoy en Oriente se debe más a la herencia de antiguas civilizaciones que a la influencia europea de Jarry, Artaud, Genet o Ionesco (199).

La vuelta a los orígenes, la legitimación en el pasado de formas nuevas, queda del mejor modo reflejada en su ensayo Qālabu-nā l-masrahī. Se trata de un ejercicio teórico que realiza el autor sobre la puesta en escena. Pero su interés, a nuestro juicio, reside en que compendia su postura con respecto al teatro como género literario y los nuevos cauces de evo

lución y progreso que deberá seguir.

Aunque de forma muy esporádica y limitada, anteriormente Tawfiq al-Hakīm se había pronunciado sobre la puesta en escena.

En cuanto a las primeras representaciones de sus obras durante los años veinte, el autor manifiesta que se solía poner acompañamiento musical a la representación, y asimismo - expone las dificultades que ello generaba por la ausencia de un sistema de anotación musical que fijase las composiciones. Esto originaba grandes molestias a los directores, a los actores y al propio autor, los cuales debían estar disponibles cuando lo requiriese la ocasión (200).

A principios de la década de los treinta, tras su vuelta de Francia, el Estado crea la Compañía Nacional de Teatro. El director de la misma, Jalīl Muṭrān, decide que haga su debut con la obra Ahl al-kahf en 1935, ya que dicho director - argumentaba que siendo una Compañía Nacional no podía presentarse al público con una obra extranjera (201). Lo cierto es que al-Hakīm se desentiende de la puesta en escena y de los problemas que pudiesen derivarse de ella, y así lo aclara el propio autor.

Su participación en el proceso de representación se limitaba en el mejor de los casos a explicar y aconsejar a los actores y actrices cómo debían entender los personajes que - tenían que representar.

Al año siguiente la Compañía Nacional representa Sirr al-muntahira (202); el escritor interviene en la elección de los actores y las actrices, pero en su calidad de director de investigaciones del Ministerio de Educación, ante las protestas de los más jóvenes por ciertas irregularidades (203).

Es en 1956, en la aclaración a su obra al-Safqa, cuando al-Hakim pretende resolver algunos problemas técnicos relativos al teatro y entre ellos el de la puesta en escena. En este contexto declara: "en nuestro país hay una crisis arraigada que es la necesidad de teatros; por eso 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 exista en esto una vuelta a la pureza de la fuente - antigua de la que surgió el teatro y floreció hace más de -- dos mil años" (204).

Todos los puntos aquí esbozados: ausencia de vestuario, decorados y escenario, junto a la pretendida legitimación en un origen puro y primitivo, van a ser teóricamente desarrollados y justificados en Qālabu-nā l-masrahī.

En nuestra opinión, dicho ensayo presenta dos vertientes diferenciadas: por un lado, defiende una nueva manera de llevar a escena cualquier obra de teatro, explicándonos en qué

consiste y las dificultades y ventajas que entraña. Por otro lado, teoriza sobre la necesidad de esta forma como molde propio vinculado a su tradición frente al molde europeo.

Con respecto al primer punto, es decir, su opinión so-bre la puesta en escena, consiste en lo siguiente: ausencia de decorados, de vestuario y escenario. Los que realicen la escenificación aparecerán con sus vestidos habituales y sus nombres auténticos en los lugares corrientes. Habrá un narrador que introduzca las escenas y explique al público algunas expresiones y pensamientos difíciles. Junto a él existirá un parodiador -y si es necesario un panegirista- que deberá realizar todos los papeles e interpretar cualquier personaje -- (205). Este parodiador será distinto del actor: su trabajo -no consistirá en la "representación", sino en la "imitación". No transformará, por tanto, su personalidad. Habrá de apareceer ante el público con su nombre auténtico y su auténtica -personalidad, trazando cada personaje de manera precisa y -- saltando de uno a otro de tal forma que haga participar al -público en la actividad de creación. Con esto se conseguirá sacarlo de la contemplación pasiva. Por otra parte, el parodiador no deberá identificarse con el personaje, sino describiirlo. Al-Hakīm no olvida la dificultad que en la práctica -supone encontrar un parodiador que reúna las cualidades suficientes para reproducir todos los personajes de una obra (206).

Este breve resumen nos conduce a pensar que la nueva téc

nica realmente supone el distanciamiento de la obra de teatro con respecto al público; dicho distanciamiento se concreta en la captación por parte del espectador del montaje de la obra, en la introducción de elementos narrativos y frases que interrumpen el diálogo y en la ausencia de identificación del actor con su personaje. En última instancia, despertar la capacidad crítica del público.

Las coincidencias con el "teatro épico" de Brecht (207), son tremendamente significativas. Bertolt Brecht no pretende despertar emociones, sino apelar a la razón crítica del espectador con una clara intención didáctica. Su teatro épico se basa en la distancia del público con respecto a la trama, el actor no debe provocar ningún sentimentalismo en el espectador. La "forma épica" del teatro se basa en hacer del espectador un observador, pero despertando su actividad crítica, obligarle a adoptar decisiones más que a experimentar sentimientos, no introducirlo en la acción, sino enfrentarlo a ella. Brecht neutraliza los medios de expresión habituales en el teatro mediante la introducción de elementos narrativos - que interrumpen la acción y el diálogo; es lo que él denomina "efectos V", recurso de la obra dentro de la obra, que ya empleara Pirandello.

La mencionada innovación, cuya primacía se atribuyó -- Brecht en la autoseguridad de ser autor creador que elabora el estilo de su época, surge como un rechazo de los medios -

teatrales románticos y como reflejo de las contradicciones - económicas y sociales de un sistema burgués ya muy arraigado.

Tawfiq al-Hakīm alude a las nuevas tendencias europeas sin nombrar específicamente a Bertolt Brecht: "ya, de hecho, algunos hombres de teatro llamaron la atención en Europa, hace unos años, sobre la necesidad de alejar el teatro de aquellos ámbitos que compiten con el cine desbordante... Empezaron a simplificarse en las técnicas del decorado y a contentarse en las representaciones con algunas cortinas, gradas de madera y ciertos trazos principales" (208). Es más claro aún, cuando expone: "nuestro molde se relaciona con las más modernas tendencias del teatro actual...y entre estas tendencias, se dice que el público de hoy no está en mantillas y - que alcanzó la madurez y la consciencia con las que rechazar la idea de la representación en sí misma; es decir, la idea del engaño teatral...Pues no se contenta con que le presentemos el juego, sino que quiere también que le presentemos cómo se realiza el juego. Ciertamente él quiere ver el vestido y el forro del vestido...Quiere participar en la creación... Aunque sea siguiendo los secretos de la creación...No se contenta con ver la trampa del prestidigitador, sino que desea que el prestidigitador le muestre cómo se realiza la trampa... Por eso algunos teatros últimamente se han visto obligados a montar los decorados en presencia del público, después de -= descorrer el telón y durante la representación" (209)... "En

Europa se han establecido nuevas directrices y todas ellas - intentan destruir el concepto de teatro como lo conoce la - gente... Así, ha aparecido lo que se llama "anti-théâtre", lo que se conoce por "happening" y lo que se denomina "living"... Todo lo que ha aparecido y aparecerá tiende hacia esto para cambiar la idea habitual sobre el teatro" (210).

Por lo que respecta al segundo punto que señalábamos, el autor define la nueva forma "creada" por él como el "molde - árabe".

Ahora bien, ¿qué entiende al-Hakīm por molde? En principio, parte de la base de la existencia de un "molde univer-=-sal" y mundial, el europeo, y dice: "Para que se pueda llamar a un molde auténtico, es necesario que sea válido, porque en él se van a verter todas las piezas de teatro, sin distinción de sus tipos, mundiales o locales, antiguas o actuales... Nosotros decimos que el molde europeo o mundial es un molde o una forma, porque es válido, ya que en él se pueden verter - todos los temas y todas las ideas de Occidente y de Oriente por igual" (211).

Ese sentido de fijeza, de validez universal, es lo que, en su opinión, caracteriza al molde; es decir, a la forma de llevar a cabo la representación de una obra.

El molde mundial es el producto, según él, de acumulados esfuerzos de todos los pueblos y las épocas. Ha seguido la - trayectoria normal de todo arte humano que comienza por la -

copia y termina por la originalidad, empieza por la imitación y termina por la invención, desde el hombre de las cavernas hasta hoy (212).

Piensa, por tanto, que todo arte, todo género literario o cualquier forma o molde, está sujeto a una evolución natural: nace, crece y alcanza la madurez, que es la etapa de la creación original. Esta noción de evolución, de progreso como culminación de lo anterior es fundamental en su actividad literaria.

Pues bien, basándose en este punto de partida, comprende que ha llegado el momento de la originalidad, de la creación de un molde propio, que será, a su vez, el resultado de la evolución natural del género dramático en Egipto. En este sentido afirma: "Todos los intentos desde el siglo pasado y toda nuestra producción...sólo se mueven dentro de las formas y - de los moldes mundiales...incluso la misma tertulia, y lo que en ella hay de situaciones teatrales, tan sólo se conoció despues de la entrada de la expedición francesa en Egipto y el arte dramático que trajo"... "Y todo esto fue una trayectoria natural -en mi opinión- del género teatral en Egipto"... "Comenzó por la traducción y la adaptación del teatro europeo... La operación de traducción se puso en marcha desde la fase de tertulia hasta la etapa de la traducción y la adaptación y - por fin llegó a la creación original, conteniendo nuestras - producciones cierta dosis de gusto particular y el olor que

nos identificara" (213).

La originalidad, por consiguiente, es el reflejo de algo particular que debe identificar a un pueblo en una época determinada, es la personalidad o esencia nacional. Así, al-Ḥakīm se pregunta: "¿Podemos salir del dominio del molde mundial y crearnos un molde y una forma teatral sacada del interior de nuestra tierra y de nuestra herencia?" Se plantea con ello el problema de la legitimación de esa forma nueva creada por él y se guía por dos principios: el de la identificación nacional, como prueba de madurez de ese molde, y el de la vuelta a los orígenes primitivos y puros, como lugar que mejor recoge dicha identidad propia. Sin duda, este proceso se ha dado en todo el arte burgués. El mismo Brecht busca -- las fuentes de su teatro épico en los espectáculos medievales y en los primitivos asiáticos.

A lo largo de todo el ensayo, Tawfīq al-Ḥakīm habla de la necesidad de buscar la identidad, necesidad que sintieron otros también...El mismo había realizado anteriormente experimentos a base de volver a la etapa de la tertulia (214). - Pero, a través del estudio y la investigación, llegó a comprender que la solución había de estar en una época anterior a la tertulia en la que no se conocieran ni el arte teatral ni la representación al modo europeo. Sobre esta base primitiva, el molde propio se hará sencillo: "Volveremos con él - al origen puro que se relaciona directamente con la naturale

za" (215). La vuelta a las fuentes primitivas para servirse de ellas e inspirarse, es una actividad, según él, válida y ejercitada por los autores de las nuevas escuelas del teatro mundial, ya estuvieran estas fuentes primeras en pueblos o - continentes, ya en los talentos infantiles. Queda claro que al-Hakīm siente la urgencia de hallar la fuente de inspira- ción y legitimación en una etapa primitiva y pura que él --- identifica con la infancia biológica.

Encuentra la solución en la figura del narrador popular, el parodiador y el panegirista. Como él mismo expone, se tra- ta de algo que no tiene que ver con el arte teatral, ni con la representación actuales. Eran artes primitivas, pero que surtían el más profundo de los efectos.

La técnica de narración de biografías y epopeyas, que - perduró hasta épocas recientes (216), hubo de cumplir un pa- pel muy distinto, como es lógico, al del teatro en la socie- dad burguesa. Su función estaría más bien relacionada con la propaganda y el panegírico de familias, castas o tribus, co- mo se desprende de la gesta de los Banū Hilāl o la leyenda de Baybars.

Lo realmente significativo es el proceso mediante el == cual todo arte burgués pretende hacerse heredero de formas - anteriores ajenas a él; formas que cumplían otra función en su momento, considerándose a la vez la culminación y supera- ción de dichas formas que son tomadas por el germen o la se-

milla que se desarrolla mediante la evolución natural. Este planteamiento historicista es el que configura el pensamiento de al-Hakīm.

El molde o la forma que consigue a partir de esos elementos, para ser considerado como tal, ha de ser válido; es decir, debe servir para cualquier tipo de obra: "Lo que más interesa cuidar aquí es que esta forma o este molde sean -- elaborados a partir de estos elementos susodichos"... "Mas, para que sea posible que hablemos de nuestra forma árabe, es necesario que a su vez puedan los europeos, ellos y otros -- autores del mundo, volcar en nuestro molde árabe sus pensa-- mientos y sus temas... Esto es lo que he intentado hacer a-- quí"... "Hemos despertado al narrador, al parodiador y al pa-- negirista y veremos que todos ellos juntos pueden transmitir las trazas de los personajes desde Esquilo, Shakespeare y Mo-- lière, hasta Ibsen, Chejov e incluso Pirandello y Dürrenmat... Así mismo ellos pueden hacer realidad la esperanza que todos, en cualquier lugar, desean hace largo tiempo: la šu'biyya de la cultura superior o, con otra expresión, la destrucción de lo que separa a la masa del pueblo de las obras más importan-- tes del arte mundial" (217).

Al-Hakīm no olvida tampoco la finalidad didáctica en es-- ta ocasión.

Para demostrar la viabilidad de su experimento como "mol-- de universal", introduce al final fragmentos de piezas de --

teatro de los autores que más arriba hemos nombrado. En todas ellas el hākī hace una breve introducción sobre el autor y la obra e interviene para presentar y aclarar las distintas escenas. El mugallid y la mugallida aparecen con sus nombres auténticos y después realizan los personajes que les corresponden.

Todo ello prueba que este ensayo teórico, interesante en sí mismo, no tiene por qué incidir en la elaboración del texto que se va a representar. Sí demuestra, por el contrario la pretensión de al-Ḥakīm de extender su auto-concepción de autor/creador de una obra literaria a la problemática de la puesta en escena.

## 2.- Tawfīq al-Ḥakīm y otros escritores egipcios.

Al abordar este apartado, nos proponemos exponer brevemente algunas consideraciones sobre la literatura egipcia -- durante los años en que al-Ḥakīm desarrolló su actividad.

Mencionaremos primero ciertos elementos que configuran y favorecen la aplicación de las distintas formas literarias.

En segundo lugar, expondremos los puntos de confluencia que la producción de Tawfīq al-Ḥakīm presenta con la de otros autores de su momento.

La aparición y consolidación de las distintas formas literarias ha sido el tema preferente de múltiples estudios sobre literatura egipcia contemporánea.

El interés que, en nuestra opinión, esta problemática presenta, y también el considerar que un análisis de la misma quedaría fuera de nuestro objetivo al exceder los límites del trabajo, nos ha movido a iniciar este apartado con la referencia a algunos textos ajustados a dicho asunto.

Sobre la aparición de las formas literarias, en general, existe una amplia gama de obras, entre las cuales destacamos: Pedro Martínez Montávez, Introducción a la literatura árabe moderna (Madrid, 1974), Nada Tomiche, Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne (París, 1981) y J. Brugman, An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt (Leyden, 1984); todas ellas presentan una exten-

sa información sobre el tema.

Hemos de añadir también el estudio de Šawqī Dayf, al-Adab al-ʿarabī l-muʿāsir fī Miṣr (3ª ed., El Cairo, 1974), y el volumen XXXI (febrero de 1953) de La Revue du Caire, dedicado al renacimiento cultural egipcio y en el cual colaboran Ṭāhā Ḥusayn, Aḥmad Amīn, ʿAbd al-Raḥmān Šidqī y otros. Tratan los inicios y evolución de la poesía y de los géneros literarios en prosa: ensayo, novela, cuento y teatro.

En cuanto a la novela y el relato, es de especial interés la obra de H. Kilpatrick, The modern egyptien novel (Londres, 1974), El artículo de Charles Vial, "Evolution du roman moderne en Egypte", MIDEO, 8 (1964-1966), el de Nada Tomiche, "Naissance et avatars du roman arabe avant Zaynab", Annales Islamologiques, XVI (1980). junto a la tesis de Ṭāhā Badr, - Tatawwur al-riwāya al-ʿarabiyya al-ḥadīṭa fī Miṣr 1870-1938 - (El Cairo, 1963), presentan otros tantos puntos de vista sobre los inicios y desarrollo del género.

Respecto a la autobiografía, el volumen dirigido por -- Šawqī Dayf, al-Tarīḡama al-dāṭiyya (El Cairo, s.a.), en el que colaboran varios autores, y el artículo de A. Chejne, "Autobiography and memoirs in Modern Arabic Historiography", Muslim World, LII (1962).

Los orígenes y desarrollo del teatro han sido objeto de obras como la de Jacob Landau, Etudes sur le théâtre et le - cinema arabes (París, 1965) y el de Hamadi ben Halima, Les -

principaux thèmes du théâtre arabe contemporaine de 1914 à 1960 (Túnez, 1969). El volumen publicado por la UNESCO y dirigido por Nada Tomiche, Le théâtre arabe (París, 1969), -- aborda el tema desde múltiples perspectivas y cuenta con la colaboración de M. Azīza, J. Berque, Nada Tomiche, etc.

Son de gran interés asimismo los artículos que Umberto Rizzitano publicó en Oriente Moderno, la obra de Atia Abu-l-Naga, Les sources françaises du théâtre égyptien (Alger, -- 1972) y el largo artículo de Julio Samsó, "El teatro árabe - actual", Revista de la Universidad Complutense, 114 (octubre-diciembre 1979).

Por último, Ahmad Shams al-Din al-Haggagi, The origins of arabic theater (El Cairo, 1981), 'Umar al-Dasūqī, al-Masrahiyya: naš'atu-hā wa-ta'rīju-hā wa-usūlu-hā (El Cairo, 1955), Muḥammad Mandūr, al-Masrah al-natrī (El Cairo, s. a.) y Aḥmad Sulaymān Aḥmad, Dirāsāt fī l-masrah al-'arabī l-mu'āsir (Damasco, 1972), abordan más específicamente el problema de los inicios de este género y sus fuentes en el mundo árabe.

A pesar de la variedad de objetivos y métodos, coinciden en afirmar que estos géneros son nuevos en el mundo árabe y que surgen a raíz del contacto con Occidente.

Es de destacar la noción de evolución biológica de los géneros de la que parte Nada Tomiche en su Histoire de la littérature romanesque, donde distribuye la materia en los siguientes apartados: nacimiento, desarrollo y muerte de los géneros.

Salvo algunas excepciones, se suele identificar el nacimiento de los géneros con la etapa -siglo XIX y principios -- del XX- de traducciones y adaptaciones, seguida por una fase de creación original y madurez, como Tāhā Badr en la novela y Jacob Landau con respecto al teatro.

Se habla de la originalidad de la literatura egipcia a partir de la década de los veinte y hasta nuestros días, presentando una sucesión de periodos simbolistas y realistas que desembocan en una producción intelectual de corte irracional o del absurdo. Partiendo de esa base, y aun reconociendo el corte que supone el nuevo discurso literario con respecto a los propios de la tradición árabe, buscan en dicha tradición los gérmenes de las nuevas formas. Las mil y una noches, la maqāma y los relatos de caballería y adab, se han considerado como géneros narrativos primitivos o en potencia. El Karagoz, el teatro de sombras y otros tipos populares de espectáculo, como formas dramáticas previas y generadoras del teatro, así se desprende de los estudios de J. Landau, Ahmad -- Shams al-Din al-Haggagi, Ahmad Sulaymān Ahmad y otros.

Por nuestra parte estimamos importante conectar la configuración de las formas del discurso literario con el proceso de penetración de la ideología burguesa en el Egipto del -- siglo XX. Con este propósito haremos alusión seguidamente a una serie de hechos que la favoracieron.

Sería misión imposible plantear aquí un análisis detallado de todas aquellas circunstancias que propiciaron y exigie

ron la implantación de las nuevas formas literarias en Egipto. Pero, no obstante, deseamos mencionar una serie de factores que, a nuestro juicio, revistieron especial importancia. Para ello remitimos a la introducción histórica con la que hemos iniciado nuestro estudio. Sin embargo, deseamos recordar ahora algunos puntos.

Tras la aparición -entre 1880-1920- de la primera burguesía egipcia en pleno dominio colonial y muy ligada a la aristocracia turca (218), la época que nos ocupa, el siglo XX, se nos presenta en Egipto como un periodo de carácter eminentemente watani (219). La consolidación de la conciencia nacional se tipifica en torno a una serie de fechas claves - (220): 1919, con el levantamiento general, capitalizado por el Wafd, frente al colonialismo; 1922, tratado anglo-egipcio; 1923, establecimiento del sistema parlamentario (221); 1952, la fecha más importante, sin duda, revolución de los Oficiales Libres y configuración del Estado Nacional; la aristocracia es sustituida en el poder por la pequeña burguesía (222), y, consolidado el nacionalismo local, se potencia el panarabismo ante la agresión imperialista de 1948; 1967, fracaso - egipcio ante Israel.

A partir de 1952 se comprueba el dominio del sistema burgués en todos los niveles.

La repercusión en el nivel del discurso literario de todo este proceso es lo que nos interesa destacar.

En primer lugar, se intentará dotar al país de una infraestructura que facilite y promueva el desarrollo de ese discurso, el cual reproducirá y legitimará, como cualquier otro, la ideología de la matriz social de la que surge.

Como señalábamos en el capítulo anterior, la aparición de la prensa supuso el mayor avance en este sentido. La prensa, en tanto que factor de divulgación y publicación, será determinante para dar a conocer la actividad desarrollada por los intelectuales y literatos. Favoreció la transposición de un gusto y una actitud intelectuales típicas de la burguesía occidental.

Hasta 1950 casi todos los literatos fueron periodistas y algunos de ellos fundadores y directores de periódicos y revistas. Pensemos en el papel que desempeñaron determinadas publicaciones en el desarrollo de formas como el ensayo o el relato.

La llegada de intelectuales siro-libaneses tuvo una incidencia importante. Así, por ejemplo, el diario al-Ahrām fue fundado por los libaneses hermanos Taqlā, la revista al-Muqtataf fue creada en Egipto por Ya'qūb Şarrūf en 1884, después de haberlo hecho en Beirut en 1873, y al-Hilāl lo fue en El Cairo en 1892 por el libanés Ŷūrŷī Zaydān.

La aparición de revistas especializadas en temas culturales o puramente literarios es realmente sintomático. Entre ellas estarían las antes mencionadas revistas al-Muqtataf y

al-Hilāl, donde se empiezan a publicar en forma de folletín novelas históricas. Después al-Kâtib al-Misrî, revista mensual dirigida desde 1945 por Tāhā Ḥusayn; al-Maʿalla, editada por el Ministerio de Cultura desde 1955, más tarde al-Adab, que comienza a aparecer en 1956, y al-Masrah, entre otras.

Para la adopción de las formas literarias narrativas, - como ya hemos señalado, el papel de la prensa resultó fundamental. Las revistas creadas en El Cairo consagran parte de sus páginas a la divulgación de novelas y relatos traducidos o adaptados de la literatura europea. El diario al-Ahrām dedicó parte de su contenido a esta labor, e incluso se puede observar una cierta descentralización: en 1908 se crea en -- Tanta, a este fin, Silsilat al-riwāyât al-ʿutmāniyya, y en -- 1911 en Alejandría al-Sāmir, todas ellas, mediatizadas en -- principio por el tipo de público al que van dirigidas; seleccionarán relatos de aventuras, amores desgraciados, etc, y -- habrán de pasar años hasta que se den a conocer las grandes obras de autores mundiales (223).

La imprenta permitirá el auge de grandes editoriales dedicadas a la publicación de textos árabes antiguos y a la traducción de las grandes obras del pensamiento y de la literatura tanto clásicas como modernas. Parte de sus colecciones -- tendrán por objeto la publicación de las obras de los literatos egipcios contemporáneos. En este sentido es esclarecedor el slogan de la editorial Dār al-waʿārif para su colección Iqraʿ;

bi-uslūb al-yawm, tafkīr al-qād, "con el método de hoy, el pensamiento del mañana", en el que queda patente el interés por hacer llegar el mensaje cultural a un público cada vez más amplio.

Paralelamente a estos hechos, se produce por parte del Estado la promoción de una enseñanza laica a todos los niveles y especialmente la apertura del horizonte científico. La modernidad se desarrollará a partir de dos elementos decisivos: la imprenta y la ciencia. La creación de la Universidad laica, en un primer momento bajo los auspicios de la Casa Real, más tarde Universidad pública directamente subvencionada y gestionada por el Estado, proporcionará a la sociedad egipcia el contacto directo con el discurso científico europeo; contacto que hasta entonces sólo se había realizado a través de las misiones culturales.

Si bien la imprenta, la prensa y la enseñanza desempeñaron un papel decisivo en el desarrollo de estas formas, no es menor el de las posteriores iniciativas oficiales tendentes a promover un tipo de producción literaria original. Por citar algunos ejemplos, en 1941 la Academia estableció el primer Premio Nacional de Novela y en 1943 el Premio de Literatura Farūq I (224) para poesía y novela. La Academia de la Lengua Árabe de El Cairo es la encargada de fijar las bases del concurso; dichas bases, para la novela en concreto, eran: la novela debería ser original e inédita, estar escrita en -

árabe literario y tener por argumento la vida egipcia moderna (225).

El teatro, debido quizás a sus propias características, gozó de una atención y cuidado especiales por parte del Estado.

La acogida que tuvieron en Egipto los autores y actores de teatro siro-libanes emigrados contribuyó en gran medida al auge teatral de Egipto (226). A esto hay que unir los grupos de teatro italianos y la existencia de un teatro francés en Alejandría desde 1873. En 1868 se había creado el teatro al-Azbakiyya y en 1869 la Casa de la Opera de El Cairo (227).

El gobierno egipcio se interesó por el progreso del teatro árabe desde muy pronto. Las ayudas oficiales se centran en premios, becas, ayudas a escuelas de arte dramático y subvenciones a las compañías de teatro privado (228).

En cuanto a los premios, se otorgaban por iniciativa real a los autores de talento. En 1926 se establecen premios para los actores en función de su habilidad y destreza. En 1932 - más de 143 piezas fueron presentadas ante un jurado a fin de que se les otorgasen los premios establecidos para distintos conceptos.

Durante algunos años numerosas becas fueron otorgadas a jóvenes que se enviaron al extranjero, sobre todo a Francia y a Inglaterra, para estudiar arte dramático: Zākī Ṭulaymāt cursó estudios en el Odeón de París en 1924; Georges Abyad -

se formó también en Francia, donde permaneció desde 1904 a 1911, creando a su regreso una compañía propia, mientras otros recibieron becas para aprender las distintas técnicas de la puesta en escena, el decorado, el **vestuario**, etc.

En 1930 se creó, con subvención gubernamental, la primera escuela de arte dramático dirigida por Zākī Ṭulaymāt, a la que asistió Ṭāhā Ḥusayn, y que posteriormente sería reconvertida en el Alto Instituto de Estudios Teatrales. Pero la actividad oficial más decidida en este terreno se produjo el 6 de Febrero de 1935, cuando el ministerio de Instrucción Pública abordó el proyecto de fundar una comisión para el progreso del teatro egipcio (229), cuya misión consistiría en promocionar el teatro a nivel de escritores, directores y actores. Simultáneamente el gobierno había concedido una suma de 150.000 libras para la creación de una Compañía Nacional de Teatro. Como sabemos, ésta debutó el 3 de diciembre de -- 1935 en la Opera Real, siendo su director Jalīl Muṭrān. Se representó la pieza Ahl al-Kahf de Tawfiq al-Ḥakīm, pero lo significativo fue que la Compañía Nacional hiciese su debut con la obra de un escritor egipcio el mismo día en que se esperaba, según declaraciones del propio al-Ḥakīm, la ratificación de la Constitución de 1923 por parte del rey Fuād I, ratificación que sin embargo, tuvo lugar varios días después. el 12 del mismo mes.

En 1942 se llevó a cabo una reorganización de la Compañía

Compañía Nacional, que, a partir de entonces, tomó el nombre de Compañía Egipcia del Teatro y de la Música. La primera obra que representó en ese mismo año fue Šahrazād, en forma de opereta, con música de Sīdī Darwīš y la puesta en escena de Zākī Ṭulaymāt, contando con los mejores cantantes líricos (230); ningún esfuerzo se había ahorrado para convertir esta representación en un gran acontecimiento.

Años más tarde, Yūsuf Wahbī fue nombrado director de la Compañía Egipcia y retomó su antiguo repertorio de melodramas y comedias, pero el gobierno le exigió que cierto número de representaciones estuviesen dedicadas a obras clásicas. Según Abd al-Rahman Sidki, ésto no hizo ningún bien al teatro, ya que retrasó el progreso del gusto teatral.

Cuando Wahbī abandonó el teatro para dedicarse al cine, la Compañía Egipcia continuó la vía iniciada por Jalīl Muṭrān.

En 1948, y por iniciativa oficial, se creó el Teatro Popular, con la intención de concurrir a la educación de la "teatralidad popular" (231).

Sin embargo, todas estas ayudas oficiales no resolvieron el problema definitivamente, sobre todo en el nivel de la infraestructura necesaria para la puesta en escena. El Ministerio de Educación Nacional promovió la creación en 1956 del Consejo Superior de Artes y Letras y, dependiente de él, un comité de teatro para el cual nombraron "rapporteur" a Tawfiq al-Ḥakīm. Recordemos que en ese año publicó su obra al-Safqa

con un Bayán en el que hacía referencia a la escasez de locales y medios necesarios para la representación. Cumpliendo con la misión encargada, al-Hakīm presentó al comité una serie de sugerencias: 1º) el teatro egipcio, en comparación con el occidental, es de una pobreza de medios inimaginable en cuanto a escuelas especializadas, directores competentes y profesores expertos en todas las materias: decorados, vestuario, danza, etc. 2º) Egipto no tiene aún un Teatro Nacional dotado de maquinarias perfeccionadas y de los modernos recursos para la puesta en escena. 3º) Necesidad de extender el teatro a barrios y pueblos, empleando todos los medios disponibles. 4º) Por último, plantea el principal problema: ¿cómo educar al público de mañana para que disfrute el arte bajo todas sus formas? Considera que esta labor ha de realizarse en las escuelas y en las universidades.

Queda claro, por consiguiente, que el interés por el desarrollo de las nuevas formas literarias no es exclusivo de los escritores, sino que existe una promoción oficial y gubernamental del arte que no puede ser olvidada.

Yamal 'Abd al-Nāṣir clausuró el Congreso de Escritores Arabes, celebrado en El Cairo en 1957. El programa del mismo había sido discutido meses antes en la revista semioficial del Consejo Superior de Artes y Letras, al-Risāla al-Yadīda. Nāser se dirige a los asistentes en los términos que siguen: "En esta ocasión del Congreso de los Escritores Arabes, estoy

convencido de que los pueblos árabes tienen los ojos vueltos hacia vosotros, porque sois un factor esencial del nacionalismo árabe. Nosotros tenemos necesidad de unidad de pensamiento para consolidar esta solidaridad y defender el nacionalismo árabe. La liberación del pensamiento nos es necesaria en este dominio, en la guerra fría que recurre a todas las armas. Por otra parte, la literatura y el pensamiento son dos armas esenciales en esta guerra. Vosotros sois los conductores del pensamiento y un deber esencial os incumbe: esclarecer los hechos y elaborar una literatura árabe libre, independiente y despojada de toda dominación y orientación extranjera" (233).

Así, pues, la literatura deberá comprometerse en esta orientación panarabista y educar las mentes para que acepten la nueva tendencia que plantea la revitalización de la esencia árabe. Tras la consolidación de los nacionalismos locales y frente a la agresión occidental al pueblo palestino, surge la necesidad de cohesión mediante esa revalorización de lo árabe, como un medio de oposición al imperialismo occidental. Los nacionalismos locales deben quedar enmarcados en un contexto más general: el panarabismo (234).

Sin embargo, hubo disensiones en el seno del Congreso entre los defensores del nacionalismo egipcio -Muhammad Mandūr, por ejemplo- y los partidarios de superar dicho localismo, que, por otra parte, no llegó a ser incompatible con la

legitimación supranacional. Al-Hakim buscaba "un molde árabe", porque el teatro egipcio era también árabe y constituía la guía y el modelo del resto de los países 6235).

Con las breves notas expuestas hasta aquí no hemos pretendido caer en un mecanicismo simplista; más bien nuestra intención ha sido señalar cómo determinadas etapas que marcaron la consolidación de un nuevo sistema social en Egipto y la consiguiente cristalización del nacionalismo, pudieron incidir y matizar ciertas tendencias del discurso literario.

Otros autores.-

Si partimos de que la producción literaria no es obra - del "genio creativo" de un autor, sino que autor y producción están inmersos en el sistema ideológico de una formación social determinada, ello es suficiente para explicar el sentido del presente apartado. Es importante observar hasta qué punto == las líneas básicas que están presentes en las formas literarias empleadas por al-Ḥakīm no son exclusivas del mismo. Sólo deseamos llamar la atención acerca de una serie de coincidencias bastantes significativas, en nuestra opinión, reconociendo de antemano que son a modo de ejemplos de todas aquéllas que pudieran existir.

Por lo que respecta a las formas narrativas, novela y - cuento, es curioso comprobar que la novela Zaynab, publicada en 1914 y considerada la primera novela egipcia, mantiene en el aspecto formal muchos puntos de contacto con las novelas de Tawfīq al-Ḥakīm. Haykal nos presenta una aproximación al campo egipcio sentimental y literaria, explotando la técnica de descripción romántica del detalle (236). Pero lo fundamental es cómo se presenta el desarrollo cronológico lineal de la narración y la identificación del autor con uno de los == personajes, tal como aparece en ʿAwdat al-rūh y ʿUsfūr min al-Šarq de Tawfīq al-Ḥakīm. Como ya se ha señalado, son obras - de carácter autobiográfico, no autobiografías verdaderas (237).