

Narrativa árabe, narrativa europea: ¿influencia o afinidad? El ejemplo de Egipto *

M^a Antonia MARTÍNEZ NÚÑEZ

BIBLID [0544-408X]. (1998) 47; 209-232

Resumen: El presente artículo plantea el análisis de las relaciones entre la literatura árabe y la literatura europea, en dos aspectos fundamentales y sus causas: por un lado, el desequilibrio en el conocimiento mutuo, y por otro, la existencia de profundas y significativas afinidades entre ambas; que han sido habitualmente analizadas en términos de influencias directas de determinados autores europeos sobre literatos árabes concretos.

Abstract: The present article outlines the analysis of the relationships between the Arabic literature and the European literature, in two fundamental aspects and its causes: on the one hand, the imbalance in the mutual knowledge, and on the other hand, the existence of deep and meaningful affinities between both; that they have been customarily analyzed in direct influence terms of given European authors on concrete Arabic writers.

Palabras clave: Literatura. Ideología. *Turāt*. Egipto.

Key words: Literature. Ideology. *Turāt*. Egypt.

Cuando se plantea el análisis de las relaciones entre la literatura árabe y la literatura europea, llaman la atención en primer lugar dos aspectos: por un lado,

* El presente artículo recoge lo fundamental del contenido de la conferencia *Narrativa árabe, narrativa europea. Influjos y conocimientos respectivos*, que pronuncié en el Curso de Verano *La novela egipcia actual: Homenaje a Naguib Mahfuz*, celebrado en El Escorial entre los días 7 y 11 del mes de agosto de 1995. Los organizadores del mismo, a los que agradezco sinceramente su amable invitación, solicitaron los textos de las intervenciones para su publicación, lo que finalmente no ha podido llevarse a efecto. Por ello, deseo expresar mi agradecimiento a los miembros del Consejo de Redacción de *MEAH*, que me han brindado la oportunidad de publicarlo.

el olvido casi sistemático que se observa en Europa no sólo con respecto a la literatura sino también al pensamiento árabe en general, tanto el producido durante la Edad Media como en la etapa postclásica y contemporánea, salvo en el reducido ámbito de los especialistas. Por el contrario, en el mundo árabe ha sido y es todavía una realidad el mayor y mejor conocimiento del pensamiento y la literatura europeos, habiendo tenido algunos literatos árabes, y en particular egipcios, una profunda formación en esos ámbitos. Por otro lado, es evidente la existencia de grandes analogías y afinidades entre la literatura árabe contemporánea y la literatura europea; afinidades que han sido habitualmente analizadas en términos de influencias directas de determinados autores europeos sobre literatos árabes concretos, cuando dichas analogías y coincidencias entre ambos discursos literarios son más profundas y significativas que los posibles "influjos" directos y concretos de un autor sobre otro.

Pero antes de entrar en materia, creo necesario hacer explícitas algunas consideraciones previas. La primera de ellas se refiere a la amplitud y complejidad del tema planteado, por lo que todos los datos y las hipótesis de interpretación que exponga resultarán obligatoriamente parciales, aunque he pretendido abordar el análisis del mismo en algunos de sus aspectos más generales, en los que yo considero más significativos. Dichos aspectos generales, que se detectan de una u otra forma, y a pesar de la diversidad de matices, en las literaturas de los diferentes países árabes actuales, voy a centrarlos específicamente en el caso egipcio, y lo haré a través de unos pocos autores emblemáticos en el panorama de la literatura egipcia, pero que gozan también de un reconocido prestigio en el resto del mundo árabe.

También deseo hacer una breve referencia previa a tres aspectos teóricos, relacionados entre sí y que, en última instancia, sirven de base al análisis y argumentación que me propongo realizar. En primer lugar, considero que los cánones del discurso literario se generan social e históricamente y aunque dicho discurso no se explique sino en función de la formación social de la que surge, es obviamente distinto de ella. Una cosa es la realidad social o referente y otra la ficción literaria, que nunca es igual a la realidad aunque integre elementos extraliterarios procedentes de la misma. Es la propia configuración del discurso literario como tal, que difiere de la de otros discursos teóricos e ideológicos, el medio en que la literatura proporciona información sobre el entorno que la hace posible y en el que se produce.

Este aspecto teórico básico acerca de la génesis social e histórica del discurso literario lleva implícita una determinada concepción de los "géneros" o formas literarias, las cuales no pueden ya ser consideradas como estructuras estables y universales. Utilizo, por ello, el término "forma literaria" en su acepción más general, sin hacer referencia ni al sentido tradicional empirista de "género" como esquema aristotélico, ni como "norma" o "código" que, ateniéndose a una serie de reglas formales, constituye lo puramente literario de una obra.

En función de lo anterior, coincido asimismo con la línea crítica que rechaza el "continuismo" historicista, para acentuar, insisto, el carácter marcadamente histórico de la literatura y su estrecha relación con la ideología, entendiendo esta última no como un fenómeno mental individual, sino como la serie de nociones que utiliza una formación social concreta para legitimarse y perpetuarse. En tal sentido, el discurso literario no se encuentra al margen del sistema o formación social que hace posible su génesis e implantación, siendo así que no puede existir tal discurso fuera de su contexto, al menos con la misma función. Por ello, los cánones y los recursos literarios no son piezas eternas y establecidas de antemano que se puedan mover libremente en el juego literario, sino que, al generarse social e históricamente, adquiere enorme importancia la función que cualquiera de esos recursos -aunque hayan sido rescatados del pasado- desempeña en una obra literaria de un momento determinado. Y es que tampoco desde el punto de vista de la llamada "teoría de la recepción" puede admitirse la existencia de leyes estéticas universales y estables o de textos cerrados cuyo sentido haya sido marcado definitivamente, pues para eso, habrían de ser leídos e interpretados en diversas circunstancias y tiempos con los mismos criterios y expectativas del origen. Este hecho es más evidente aún cuando se produce en un determinado momento, como en el caso de las literaturas nacionales tanto europeas como árabes, la valoración estética de producciones anteriores a las que se les concede el rango de literatura y arte, integrándolas y adaptándolas a la situación y los criterios nuevos, pero también manipulándolas y despojándolas de su carácter primordial y de la función que cumplían en su contexto de origen.

Una vez planteadas esas aclaraciones, que quizás puedan parecer superfluas, voy a tratar en primer lugar y brevemente el tema de los conocimientos respectivos, pues resulta obvio que cuando se desea plantear el tema de las posibles influencias y afinidades, hay que determinar qué grado de conocimiento previo existe.

El aspecto más llamativo de esta cuestión es, como ya se ha mencionado, el gran desequilibrio existente entre ambos mundos, que se podría resumir en un interés generalizado y siempre renovado del mundo árabe por las producciones europeas, en contraste con una actitud que, siendo benévola, podríamos calificar de "desatención" por parte del público europeo en general. Tal desatención, o desinterés, se incardina dentro de una tendencia más general, tradicionalmente mantenida con respecto a Oriente y al mundo árabe y señalada reiteradamente por diversos investigadores¹. Me refiero a que las relaciones constantes entre Occidente y Oriente, o más concretamente entre Europa y el mundo árabe, se han planteado siempre en términos de "autodefinición" en relación al "otro", en términos de "confrontación", como en varias ocasiones ha puesto de relieve Martínez Montávez². Y es que el Occidente imperialista y colonial reforzó su identidad en relación a una imagen de Oriente hecha a su medida y forjada según sus propias pautas. Occidente forjó y precisó su propia identidad frente a un Oriente definido como una forma inferior de sí mismo. El Oriente real fue sustituido por un Oriente creado y "orientalizado" por Europa. De esta forma, se le negaba autonomía real, pues Oriente existía sólo en el sentido en que era conocido por Europa³.

Así, Oriente se convirtió en sinónimo de la sensibilidad, la ingenuidad, el refugio pintoresco, el bazar bullente, mientras Occidente constituía la razón, la precisión, la claridad, la economía de palabras; retardado y fracasado el primero, evolucionado y triunfador el segundo⁴. De este modo, Oriente y Occidente de ser

1. Especialmente E. Saïd, pero también A. Laroui, H. Djait, M. Rodinson, T. Hentsh o P. Martínez Montávez.

2. Cfr., por ejemplo, los artículos recopilados en su reciente volumen *Pensando en la historia de los árabes*. Madrid, 1995; *Europa y el Islam*, pp. 105-115; *Un Oriente que somos nosotros*, pp. 199-204; *Oriente y Occidente: miradas cruzadas*, pp. 229-234; o *La crisis cultural en el mundo árabe*, pp. 255-265.

3. E. Saïd. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. París, 1980, pp. 13 y ss. y 46.

4. A. Laroui. *L'idéologie arabe contemporain. Essai critique*. París, 1973, p. 15; y A. Amin. *Orient and Occident. An Egyptian's quest for national identity*. Trad. del árabe por W.H. Behn. Berlín, 1984, especialmente el capítulo *The materialism of the Occident and the spirituality of the Orient*, pp. 63-66.

términos geográficos pasaron a convertirse en símbolos de distinción ontológica, en esencias culturales⁵.

Pues bien, cuando los árabes definen su identidad, ya sea como orientales ya en función de los nacionalismos locales, presentan también al mismo tiempo su visión de Occidente⁶. Y es que esa doble imagen distorsionada ha sido asimilada por los árabes que no han dejado de analizar las causas de su supuesto fracaso y del pretendido triunfo europeo.

Por lo que se refiere al ámbito más concreto de la literatura europea, en el aspecto específico que analizamos, ha estado inevitablemente también inmersa en la tendencia mencionada. Así, ese Oriente distorsionado y alterado a base de tópicos sirvió de tema de inspiración al "orientalismo literario", como lo denomina Martínez Montávez⁷, marcado por el exotismo desde sus inicios, entre los siglos XIX y XX, cuando dicha tendencia conoció también su mayor desarrollo con el romanticismo⁸.

Junto a esa mantenida visión literaria alterada de Oriente en general, la literatura árabe ha sido, salvo raras excepciones, la gran desconocida en Europa y no sólo entre sus literatos. El conocimiento de la literatura árabe se ha visto reducido a los ámbitos académicos y de especialistas en la materia, también muy restringidos, y aunque la labor de traducción ha venido incrementándose durante las últimas décadas, ha existido siempre una enorme dificultad para su difusión a un pú-

5. Analicé ampliamente este tema en relación a Tawfiq al-Ḥakīm en mi artículo "La visión del pasado en la producción literaria de Tawfiq al-Ḥakīm". *MEAH*, 34-35 (1985-1986), pp. 109-133.

6. Laroui. *L'idéologie arabe contemporain*, p. 4.

7. Martínez Montávez. *Europa y el Islam*. En *Pensando en la Historia de los árabes*, p. 205.

8. Se puede citar, a modo de ejemplo, el reciente artículo de S. Sadiq. "La poesía árabe y los poetas españoles del siglo XIX. II. El romanticismo". *MEAH*, 46 (1997), pp. 319-327. Los temas de inspiración árabe y oriental no han dejado de estar presentes en la producción literaria europea, "con un < neo-exotismo > no menos perjudicial y alterador" -en palabras de Martínez Montávez, *Un Oriente que somos nosotros*. En *Pensando en la historia de los árabes*, p. 199- y me parece importante señalar cómo se observa una actitud nueva y distinta, intentando huir de tópicos y anécdotas, en la postura de algunos literatos, como es el caso, por ejemplo de Juan Goitysolo.

blico más amplio. Esta dificultad se ha visto paliada, en parte, tras la concesión del Premio Nobel de Literatura a Naʿyīb Maḥfūz (1988), debido al interés que mostraron las editoriales comerciales por la publicación de las traducciones de sus novelas y relatos a diferentes lenguas europeas⁹; interés que se ha hecho extensivo, en parte, a la producción de otros narradores árabes contemporáneos. Este hecho, con ser importante, no ha conseguido, sin embargo, aumentar significativamente el interés que merece una literatura tan próxima a nosotros en muchos aspectos y tan dinámica como la árabe contemporánea.

Contrariamente a lo que sucede en Europa, en el mundo árabe, y en Egipto en particular, es una realidad el más amplio y profundo conocimiento de las grandes obras y autores de la literatura europea y occidental. Como causa se podría aducir la citada asunción de la doble imagen contrapuesta, cuya incidencia en el terreno literario se concreta en la valoración de la literatura europea en tanto que "modelo" a alcanzar y con el que competir¹⁰. Dicha asunción de la imagen elaborada por Occidente, que se ha mantenido en el mundo árabe de forma casi generalizada y acrítica, está en la base de la reflexión que recientemente ha efectuado Edward Said acerca de la necesidad de analizar y estudiar científicamente el mundo occidental y sus producciones, rechazando los tópicos intencionadamente elaborados¹¹.

También es un hecho cierto que, ya durante el siglo XIX y principios del XX, tuvo lugar una intensa labor de traducción al árabe, seguida de la adaptación de las obras más representativas de algunos autores europeos. Dicha labor -que se

9. Una evaluación del número publicaciones habidas tras la concesión del Nobel es la realizada por M. Del Amo. "Una aproximación bibliográfica a la obra de Naʿyīb Maḥfūz". *Actas de la I Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea*. Madrid, 1991, pp. 45-60.

10. En ese sentido, basta con revisar las afirmaciones vertidas por Tawfīq al-Ḥakīm, por ejemplo, en *Zahrat al-`umr*. El Cairo, 1943, y en *Qālabu-na l-masraḥī*. El Cairo, 1967; o por Ṭāhā Ḥusayn en *Mustaqbal al-ṭaqāfa fī Miṣr*. El Cairo, 1938, o *La literatura árabe y su posición entre las grandes literaturas mundiales*. Trad. A. Cano. En Ṭ. Ḥusayn. *Ensayos de crítica literaria*. Madrid, 1983, pp. 13-21.

11. E. W. Said. *Palestina. Paz sin territorios*. Tafalla, 1997, el capítulo titulado *Descolonizar la mente*, pp. 59-66; del mismo autor. *Cultura e imperialismo*. Barcelona, 1996, especialmente pp. 326 y ss.

extendió asimismo a las diversas producciones de la Grecia clásica; es decir, a lo que la literatura europea consideraba su origen- se ha visto continuada y ampliada a lo largo del presente siglo y, lo que es más importante, ha sido realizada en gran parte por críticos e intelectuales de la talla de Louis `Awaḍ (traductor de Esquilo, Horacio, Shakespeare o Shelley) y literatos relevantes como, Salāma Mū-sà (de Darwin), Ṭāhā Ḥusayn (de Esquilo, Sófocles y del *Edipo* de A. Gide), Ra-šad Rušdī (del *Fausto* de Marlowe y de Gogol), Šukrī Ayyad (de la literatura rusa y editor de la versión árabe medieval de la *Poética* de Aristóteles) o Edouard al-Jarrāt (quien tradujo *Guerra y Paz* de Tolstoy), los cuales son sólo unos cuantos nombres de una larga lista; críticos, intelectuales y literatos que tuvieron y tienen pleno dominio de una o varias lenguas europeas y un profundo conocimiento de sus culturas y literaturas, habiendo completado su formación muchos de ellos en países europeos. Un caso representativo lo constituye Tawfiq al-Ḥakīm, quien recoge en su epistolario *Zahrat al-`umr* (La flor de la vida) (1943) el diario de su formación literaria en Francia.

El conocimiento, por tanto, de la narrativa europea por parte de los literatos egipcios es innegable, como también lo puede ser la influencia concreta y directa que algún autor europeo determinado haya podido ejercer en la producción de un literato egipcio concreto, especialmente en el periodo inicial entre finales del siglo XIX y principios del XX. En cuanto a las décadas posteriores del presente siglo, son numerosos los estudios dedicados a las "fuentes europeas" o las "influencias" de autores como Nietzsche o Bergson en Ṭāhā Ḥusayn¹², Pirandello, Ibsen, Shaw, Brecht¹³, Juan Ramón Jiménez y hasta Jacinto Grau o Unamuno¹⁴ en Tawfiq al-

12. Cfr. M. Tahar. *Ṭāhā Ḥusayn, sa critique littéraire et ses sources françaises*. Túnez, 1976; P. J. Vatikiotis. *The History of Egypt from Muhammad Ali to Sadat*. 2ª ed. Londres, 1980, pp. 305-306; N. Tomiche. *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*. París, 1981, pp. 50-51.

13. Cfr., por ejemplo, A. Y. Sardel. *Influences étrangères dans l'oeuvre de Tawfiq al-Ḥakīm*. Alejandría, 1972; y A. Abu-l-Naga. *Les sources françaises du théâtre égyptien, 1870-1939*. Argel, 1972; U. Rizzitano. "Il simbolismo nelle opere di Tawfiq al-Ḥakīm". *Oriente Moderno*. XXVI (1946), pp. 116-123. Por mi parte, en la primera aproximación que hice al tema lo presenté como "afinidad" no influencia, cfr. M^a A. Martínez Núñez. "Una afinidad literaria: Tawfiq al-Ḥakīm y Pirandello". *MEAH*. 27-28 (1978-1979), pp. 165-178.

14. J. Samsó. "Posibles fuentes españolas, Unamuno y Jacinto Grau, del

Ḥakīm, Zola, Joyce, Maupassant, Kafka, Proust, Camus o Sartre en Naḥīb Maḥfūz¹⁵. Pero otros estudios han puesto de relieve las llamativas concomitancias que se observan en las obras de ciertos narradores egipcios y las de otros autores, sin que se pueda explicar fácilmente en función de un conocimiento previo. Tal es el caso de Tawfīq al-Ḥakīm en relación a Rolf Hochhuth, a Valle Inclán e incluso a Jorge Luis Borges¹⁶ -quien coincide también en muchos aspectos con la última producción de Maḥfūz, y no me refiero sólo a que la fuente de inspiración de algunos cuentos sea la misma: *Las mil y una noches*¹⁷- y el de Maḥfūz en relación a Galdós¹⁸ o Cortázar¹⁹.

Este último hecho -junto a la constatación de que en la mayor parte de los casos, citados antes, no se trata de coincidencias superficiales y de detalle, ya sea en los temas o las técnicas formales, sino de un fenómeno menos coyuntural y más profundo que afecta no sólo a la configuración del discurso, sino también, y a pesar de las diferencias de matiz, a las nociones de base subyacentes que la hacen posible-; esos hechos, en mi opinión, no quedan explicados por el conocimiento de un autor concreto o de muchos autores que puedan ser imitados, como se pre-

Pigmalión de Tawfīq al-Ḥakīm". *Awraq*, I (1978), pp. 104-114.

15. A. M. Chehata. "Les influences étrangères sur la Trilogie de Maḥfūz". *Arabica*, 22 (1975), pp. 280-291; Y. Chahayed. *La conscience historique dans Les Rougon-Marcquart d'Emile Zola et dans les romans de Naḥīb Maḥfūz*. Damasco, 1983; H. Sourial. *L'intemporel entre Marcel Proust et Naḥīb Maḥfouz*. El Cairo, 1978; H. Gordon. *Naguib Mahfouz's Egypt. Existential themes in his Writings*. New York, Connecticut - London, 1990.

16. Como señalé repetidas veces en mi tesis doctoral. *Tawfīq al-Ḥakīm y la configuración de la literatura nacional egipcia*. Ed. en microfichas. Universidad de Granada, 1987.

17. Aspecto analizado recientemente por A. h. Omar. "Fantasía y tradición en dos textos de Jorge Luis Borges y Naguib Maḥfūz afines a un cuento de < Las mil y una noches > ". *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, XXVI (1993-1994), pp. 179-186.

18. M^a C. Gómez Camarero, V. González Rebolledo y R. M^a Ruiz Moreno. *Dos sociedades en crisis y sus cronistas: Naḥīb Maḥfūz y Benito Pérez Galdós*. En M. del Amo (ed.). *Realidad y Fantasía en Naguib Mahfuz*. Granada, 1991, pp. 83-136.

19. M. Villegas. *La narrativa de Naguib Mahfuz. Ensayo de síntesis*. Alicante, 1991, p. 51.

tende, o que sirvan de fuente de inspiración²⁰. Antes bien, se explicarían por la existencia de situaciones similares. Y es que, en mi opinión, no hay más afinidad, o si se quiere "influencia", que la que surge desde y entre situaciones y problemáticas sociales también afines.

Es evidente que el acceso del mundo árabe a la llamada "modernidad", una modernidad forjada fuera de él y en cierto modo a sus expensas, el acceso, en suma, a la esfera internacional, supuso la configuración y consolidación de nuevas formas literarias, trasunto en ese ámbito concreto de los cambios operados en otros niveles: económico, político, social o ideológico. La incidencia en el Egipto del siglo XX, o ya desde finales del XIX -durante la *Nahḍa* o Renacimiento y el proceso de configuración nacional- de una serie de nociones nuevas informará todas las manifestaciones del pensamiento, desde el discurso político y teórico hasta el literario; todos ellos obra de minorías y élites de la sociedad árabe. Novela, relato, ensayo, teatro, serán las formas típicas y más importantes en las que se manifieste este nuevo *adab*, significante redefinido, como otros muchos, y readaptado al nuevo concepto²¹. Pero esto es algo que también sucedió en Europa, con las nuevas formas del discurso surgidas tras el triunfo de la burguesía y de la configuración de la formación social burguesa.

Para marcar esas coincidencias y afinidades, pretendo analizar a grandes rasgos algunas características generales del discurso literario egipcio; características de diverso signo: unas se refieren a la preferencia por determinadas temáticas, otras a la evolución de las técnicas y los recursos formales y otras al referente ideológico al que responden.

20. Es lo que acertadamente afirma Martínez Montávez: "Cuando yo leo, por ejemplo, a J. L. Aranguren, a Gabriel García Márquez, a José Saramago, a Gunther Grass, a José Hierro (...) entre tantos otros del panorama < occidental > europeo (...) encuentro (...) sorprendentes paralelismos y hermandades de fondo (hablar aquí de < influencias > constituiría, más allá de un error científico, una mezquindad) con la figura y la obra, por ejemplo, de Naguib Mahfuz, de Mahmud Darwish, de al-Taḥer Wattar, de Muhammad Abid al-Yabri, de Abderrahman Munif o de Abd al-Wahab al Bayati", cfr. *Hacia un nuevo humanismo en las relaciones con el mundo árabe*. En *Pensando en la historia de los árabes*, p. 339.

21. Aspecto que analicé en mi tesis doctoral, ya citada. *Tawfiq al-Ḥakīm y la configuración de la literatura nacional egipcia*, pp. 360-378.

El primer paralelismo que deseo señalar -el más general y significativo, que se ha mantenido a lo largo de los años en el amplio panorama de la literatura árabe- es la forma en que se han configurado las diferentes literaturas nacionales y los diversos mecanismos que han intervenido en el proceso.

Si la *Nahḍa* supuso, entre otras cosas, la adopción y adecuación al mundo árabe de los conceptos de Renacimiento y Edad Media²², la casi simultánea configuración de los diversos estados nacionales -legitimada mediante un discurso teórico específico- tuvo su réplica inevitable en la formación de sus respectivas literaturas. A pesar de los diferentes matices, los presupuestos del nacionalismo actúan de forma similar siempre que ese proceso está en marcha y tanto en Occidente como en Oriente. Tal confluencia en los objetivos y los medios utilizados para alcanzarlos no puede achacarse, insisto, a influjos concretos y coyunturales de unos autores sobre otros.

Para este aspecto me referiré específicamente a la producción de Tawfiq al-Ḥakīm, pues, desde mi punto de vista, es uno de los autores árabes que mejor definen la preocupación constante por delimitar o definir la identidad nacional y por configurar una literatura egipcia en consonancia con dicha identidad. En el conjunto de su obra se detecta, junto a la fina ironía y la intencionada ambigüedad, una serie de constantes, o de "principios dinamizadores" como los denomina ʿYurʿy Ṭarabīšī²³, que actúan permanentemente en su producción e inciden en la preferencia por las temáticas imaginativas y fantásticas, en el tratamiento específico que les depara a lo largo de su producción y en la estrecha relación que se establece entre éstas y aquéllas en las que el tratamiento realista adquiere un mayor protagonismo. Estos principios están presentes también, de una u otra forma, en la producción de otros autores egipcios contemporáneos²⁴.

22. Cfr. M^a A. Martínez Núñez. "La temática socio-política en la producción literaria de Tawfiq al-Ḥakīm: ¿indiferencia o preocupación constante?". *Analecta Malacitana*, X (1987), p. 325; y "La visión del pasado..." , pp. 124-130.

23. ʿYurʿy Ṭarabīšī. *Lu`bat al-ḥulm wa-l-wāqi`*. *Dirāsa fī adab Tawfiq al-Ḥakīm*. Beirut, 1972. Otro análisis de estos aspectos en M^a. A. Martínez Núñez. *El teatro de Tawfiq al-Ḥakīm. Sensibilidad/razón: una de las claves de su coherencia literaria*. En P. Martínez Montávez (coord.). *Teatro árabe. Teatros árabes*. Granada, 1992, pp. 37-68.

24. Coinciden con él, aunque con importantes diferencias de matiz, autores como Ṭāhā Ḥusayn y Muḥammad Taymūr -por compartir ambos el sentimiento

Tal vez, la más importante de dichas constantes sea la hipervaloración de la sensibilidad artística, frente a la lógica de la razón, como medio de acceso al mundo exterior, como forma óptima de conocimiento, pero de un conocimiento que atiende a la verdad oculta y enmascarada tras una apariencia engañosa²⁵. Tal sublimación de la sensibilidad aparece siempre íntimamente ligada a dos nociones ideológicas con las que su actuación es conjunta y simultánea y a las cuales se refiere insistentemente Tawfīq al-Ḥakīm a lo largo de su obra de manera explícita: la noción de "espíritu del pueblo" o sensibilidad colectiva y la del artista como "genio-creador".

En efecto, un eje fundamental de su producción, tanto narrativa como dramática, es la concepción de la creación artística, de la literatura, como la expresión genuina del espíritu de la nación, de lo que él denomina *rūḥ Miṣr* ("espíritu de Egipto"), espíritu que es captado por su propia sensibilidad creadora. Desde mi punto de vista, este es uno de los aspectos en los que al-Ḥakīm coincide, por ejem-

nacionalista y la admiración por la cultura occidental, cfr. E. de Moor. "Le discours narratif dans les contes de Muḥammad Taymūr". *Arabica*, XXXVII (1990), pp. 1-46. El poeta y narrador de tendencia simbolista Biṣr Faris, o Yaḥyā Ḥaqqī, quien en 1944 publicó su obra narrativa más conocida *Qindīl Umm Ḥāsim* (*La lámpara de Umm Hasim*. Trad. e introd. B. Justel Calabozo, con el subtítulo *El conflicto tradición-modernidad en El Cairo de comienzos de siglo*. Madrid, 1993), en el que trata el tema del conflicto Oriente y Occidente -con una actitud conciliadora, aunque un tanto ingenua; ingenuidad que está ausente en al-Ḥakīm y en los otros autores mencionados- y donde mezcla la realidad y la fantasía, como también se observa en los cuentos de Muḥammad Ḥāfiẓ Raḡab.

25. El deseo de alcanzar ese tipo de conocimiento es otra constante del pensamiento de al-Ḥakīm. En *ʿAhd al-Ṣayfān*. El Cairo, 1938, recurre al tópico literario del pacto con Satanás para alcanzar no la juventud, como en el *Fausto* de Goethe, sino la sabiduría, como en el *Fausto* de Marlowe, aunque el "pacto" de al-Ḥakīm esté desprovisto de la carga de reconversión de postulados feudales que están presentes en este último.

plo, con Ṭāhā Ḥusayn²⁶, a pesar de que en este último prevalezca el racionalismo y el sentido crítico.

La obra dramática *Ahl al-kahf* (La gente de la caverna) y la narrativa *ʿAwdat al-rūḥ* (El retorno del espíritu)²⁷ tratan, en definitiva, del renacer de ese espíritu de Egipto que al-Ḥakīm consideraba eterno e inalterable a lo largo del tiempo, aunque estuviese alienado en una realidad o apariencia inadecuada y engañosa. Mucho más interesante, en mi opinión, es su obra más reciente *Miṣr bayna ʿahdayn* (Egipto entre dos épocas), publicada en 1983, libro de memorias personales que constituye un auténtico ensayo sobre la nación egipcia. Junto a la recuperación de su propio origen en los inicios de su actividad literaria - *Uṣfūr min al-Šarq* (Un pájaro de Oriente) (1936) y *Zahrat al-ʿumr* (La flor de la vida)- y la evolución posterior con *al-Taʿām li-kull fam* (Comida para cada boca²⁸) (1963), lo que el autor plantea realmente, a través de la revisión de sus obras, es la existencia del espíritu nacional egipcio en el siglo XX, las dificultades para adecuarse a la realidad y la captación del mismo a través de su propia sensibilidad creadora. En el capítulo titulado *Rūḥ Miṣr bayna ʿahdayn* (El espíritu de Egipto entre dos épocas)²⁹ distingue entre *rūḥ* ("espíritu") y *šajsiyya* ("personalidad") y especifica que el espíritu de una nación, como el olor y la esencia (*rāʾiḥa*) de la rosa, sólo se puede captar a través de la sensibilidad, mientras que la personalidad, identificada por él con el aspecto aparente y material, ha de conocerse a través de la razón. Esta teoría del conocimiento, que contrapone literatura y ciencia e hipervalora la sensibilidad intuitiva, es determinante en el quehacer literario de al-Ḥakīm.

En la misma medida es determinante también la concepción del literato, de sí mismo, en tanto que genio-creador o autor-profeta, cuya sensibilidad creadora,

26. Cfr. M^a A. Martínez Núñez. "Actitud de Ṭāhā Ḥusayn con respecto a la literatura árabe". *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, XXIV (1987-90), (volumen especial trabajos presentados al *Congreso Internacional del Primer Centenario de Taha Husayn (1889-1989)*. Granada 5-10 de marzo de 1990), pp. 91-109.

27. Ambas publicadas en El Cairo, 1933. *ʿAwdat al-rūḥ* fue traducida al español con el título *El despertar de un pueblo*. Trad. F. Corriente Córdoba. Madrid, 1967.

28. Traducida al castellano con el título *Comida para todos*. Trad. A. Labarta. Córdoba, 1995.

29. *Miṣr bayna ʿahdayn*, pp. 13-19.

que le permite captar la verdad oculta y darla a conocer a los demás, le equipara a Dios o a la naturaleza. Para él, el literato, el artista-creador, goza de unos atributos especiales, es un ser distinto y situado por encima y al margen de su entorno. La consecuencia inmediata de esta creencia en el carácter singular del artista y de su misión especial es la actuación de otro tópico: el del aislamiento y la soledad del genio y su enfrentamiento con todo aquello que le rodea.

Proyecciones paradigmáticas de la noción de artista-creador son las obras de teatro *Pigmalión* (1942)³⁰, *Bayna al-ḥulm wa-l-wāqi`* (Entre el sueño y la realidad)³¹, *al-Jurūy min al-ġanna* (La salida del paraíso)³² y, en cierta medida *Šahrazād* (1934). De igual forma queda recogida en sus obras narrativas, especialmente en relatos, ensayos y autobiografías, como reiteradamente aparece en *Zahrat al-`umr*, en *ʿAhd al-Šayṭān* (El pacto de Satanás) (1938) y sobre todo en *Min al-burġ al-`āyī* (Desde la torre de marfil)³³ (1941). En esta última hace explícita su concepción de la misión de la literatura y del literato y de la necesidad que siente este último de aislarse de su entorno para desarrollar su capacidad sensible y creadora.

Estos dos ejes fundamentales de su producción: las nociones del "espíritu del pueblo" y la de "genio-creador", constituyen, como se sabe, los presupuestos teóricos fundamentales de cualquier discurso literario nacionalista, interviniendo activamente en la elaboración de las distintas literaturas nacionales. Se trata, en definitiva, del entusiasmo romántico-nacionalista por el *Volkgeist*, "el alma o el espíritu colectivo", siempre en relación con el "yo intuitivo" o lírico del romanticismo, elaboración conceptual que arranca del punto central de la ideología post-cartesiana: la noción de sujeto aplicada al campo de la literatura. Es también desde el romanticismo cuando el artista-genio cultiva la marginación real como un bien pro-

30. L.-W. Deheuvels. "Tawfiq al-Ḥakīm, Pygmalion et le théâtre de l'esprit". *Arabica*, XLII (1995), pp. 1-55.

31. Incluida en *ʿAhd al-Šayṭān* (El pacto de Satanás). El Cairo, 1938, pp. 102-119.

32. Escrita en 1928 y publicada primero en la colección *Masraḥiyyāt Tawfiq al-Ḥakīm* (Obras de teatro de Tawfiq al-Ḥakīm). El Cairo, 1937, pp. 1-110, y después en el volumen *al-Masraḥ al-munawwa`* (El teatro variado). El Cairo, 1956, pp. 351-416.

33. Cfr. el estudio dedicado a al-Ḥakīm tras su muerte por P. Starkey. *From the Ivory Tower, a critical Study of Tawfiq al-Ḥakīm*. Londres, 1987.

pio, como un destino especial; marginación y lucha del yo contra el orden y la sociedad que serán los temas románticos por excelencia.

Las constantes mencionadas, junto a la consideración de la literatura como fiel reflejo de la esencia nacional, se proyectan e inciden en su concepción de la verdad como algo siempre distinto de la apariencia o realidad, en su mantenida teoría del conocimiento : la verdad sólo se conoce a través de la sensibilidad, y en su equiparación de la creación literaria con la creación divina, como se recoge magistralmente en *`Ahd al-Šayṭān*, en *Taḥta šams al-fikr* (Bajo el sol del pensamiento) (1938) y en *Bayna al-fikr wa-l-fann* (Entre el pensamiento y el arte) (1976). La idea de "creación literaria" es la imagen habitual y típica del romanticismo, pero debe mucho también a otro factor: la participación en el campo literario del bagaje científico. El romanticismo, junto al primer nivel, el más aparente, de desarrollo del "yo único" que es el artista, tuvo también un segundo nivel, el de un "cientismo" latente. De esta forma se puede entender la aparición en el discurso literario del problema de la creación de personajes, de la creación de vida. El caso más típico de injerencia de este factor lo encontramos en el Frankenstein de Mary Shelley.

Pues bien, de esa noción de "creación" artística derivan otras: la de la verdad de la fantasía, la imaginación o el sueño, y por ende de la ficción literaria, frente al engaño de la apariencia, y la de la verdad de sus personajes -criaturas de su imaginación, tan auténticos como él mismo- que "tienen vida propia y se imponen a su fantasía, obligándole a imaginarlos"³⁴. Estos personajes reaparecen en muchas de sus obras, hablan con él, se rebelan contra su creador, y reciben, en suma, un tratamiento muy semejante al que Pirandello otorga a sus propios personajes.

Estos planteamientos generan también su preferencia por las temáticas intelectuales, fantásticas y oníricas, el tratamiento de las temáticas sociales y femeninas en función de los tópicos del aislamiento y el deseo³⁵ y la consideración de su propia trayectoria personal, de su biografía, como mejor ejemplo de la evolución y trayectoria de su sociedad y de su país. Esa ejemplaridad otorgada a la acumula-

34. Al-Ḥakīm. *Zahrat al-`umr*, pp. 200-201.

35. Cfr. M^a A. Martínez Núñez. "La temática socio-política en la producción literaria de Tawfiq al-Ḥakīm: ¿indiferencia o preocupación constante?", pp. 319-344; y *La mujer en la literatura contemporánea egípcia: Tawfiq al-Ḥakīm*. En *Realidad histórica e invención literaria en torno a la mujer*. Málaga, 1987, pp. 177-202.

ción de experiencias del autor-creador explica la cantidad de diarios, epistolarios, memorias y autobiografías, reales o ficticias, que jalonan su obra y, con diferentes matices, la de otros literatos egipcios contemporáneos³⁶.

Inciden, asimismo, en las técnicas y recursos formales que emplea y que se podrían resumir en su escaso interés por crear "ilusión de realidad", desechando en muchas ocasiones el tratamiento realista. Así, es habitual en su producción la imprecisión del espacio y el tiempo -coordenadas estables de la realidad y, por ende, de la motivación realista en literatura-, junto a la denominada "puesta al desnudo de los recursos". Las coincidencias con Pirandello, Ibsen, B. Shaw³⁷, o J. L. Borges, entre otros, derivarían, por consiguiente, no de influjos puntuales y directos, sino de un similar nivel ideológico subyacente, de unas nociones semejantes de literatura, artista-genio y creación literaria.

Incluso, cuando desde los años sesenta se decanta por la utilización de las temáticas y técnicas de la literatura del absurdo, del dadaísmo y del surrealismo -en

36. Ya Haykal en su novela *Zaynab*, publicada en 1914 y considerada la primera novela egipcia, se identifica con uno de los personajes, otorgándole el mismo carácter autobiográfico que tendrían luego *Yawmiyyāt nā'ib fi l-aryāf* (Diario de un fiscal rural) (1937), *ʿAwdat al-rūḥ* y *ʿUṣfūr min al-Šarq*, entre otras, de al-Ḥakīm; y *Šāra* (1938) de al-ʿAqqād. Sin embargo, la forma autobiográfica más extendida en Egipto es la de memorias: Ṭāhā Ḥusayn publicó en 1929 el primer volumen de *al-Ayyām* (Los días), el segundo en 1939 y más tarde un volumen global en Beirut, 1967, bajo el título *Mudakkirāt Ṭāhā Ḥusayn* (Recuerdos de Ṭāhā Ḥusayn); cfr. L. Louca. "Le discours autobiographique de Ṭāhā Ḥusayn selon la clôture du *Livre des jours*". *Arabica*, XXXIX (1992), pp. 346-357). Salāma Mūsā publicó en El Cairo, 1948, su autobiografía *Tarbiyyat Salāma Mūsā* (La educación de Salāma Mūsā); y en 1950 Aḥmad Amīn su *Ḥayāfī* (Mi vida), con el mismo título que otra de al-Ḥakīm, aparecida en Beirut, 1974. Cfr. C. Ruiz Bravo. *Bio-grafías en este tiempo árabe*. Madrid, 1989, especialmente los capítulos: *La literatura autobiográfica como búsqueda de una identidad nacional: el caso egipcio*, pp. 75-82, y *La literatura autobiográfica en Egipto (1919-1967)*, pp. 83-96.

37. Más que las coincidencias con el *Pígalión* de B. Shaw -que existen; por ejemplo, en el planteamiento mismo del hecho de la creación artística-, hay que destacar las concomitancias evidentes con otras obras de Shaw, como *El dilema del doctor*; cfr. Martínez Núñez. *Tawfiq al-Ḥakīm y la configuración de la literatura nacional egipcia*, pp. 461-462.

obras como *Yā ʿālī` al-šāyara* (¡Oh tú que subes al árbol!) (1962), *al-Ta`ām li-kull fam* (Comida para todos) (1963) y *Riḥlat al-rabī` wa-l-jaīf* (Viaje de primavera y otoño) (1964)- o cuando teoriza -en su ensayo *Qālabu-nā l-masrahī* (Nuestro molde teatral)³⁸ (1967)- sobre un molde teatral nuevo, que pretende, en última instancia, despertar la capacidad crítica, desvelando el "engaño teatral" mediante técnicas semejantes a las del denominado "teatro épico" de Bertolt Brecht, lo hace siempre desde su confianza y creencia en el valor de la fantasía, la sensibilidad intuitiva y la creación artística frente a la lógica de la razón y la realidad -aspecto que marca la diferencia entre al-Ḥakīm y otros autores árabes que utilizan temáticas y técnicas similares- y siempre con el objetivo de configurar y definir la identidad nacional egipcia en el ámbito literario.

Prueba de esto último es que todos esos nuevos experimentos literarios los legítima en el pasado, haciéndolos continuadores del *turāṭ*, del legado tradicional, y en esto sí que coincide, y por las mismas fechas, con otros autores egipcios y árabes en general. Si esta tendencia, se aprecia desde los primeros años de su producción -*Ahl al-kahf* y *Muḥammad* (1936) se inspiran en el Corán; *Šahrazād* y otras obras de teatro en *Las mil y una noches*, al igual que el diario *Yawmiyyāt nā`ib fī l-aryāf* donde cada día presenta un episodio, según él, al estilo de las narraciones de *Las mil y una noches*; y su novela *Ta`rīj ḥayāt ma`ida* (Historia de la vida de un estómago)(1938) es un intento de revitalización de la *maqāma*-, es interesante advertir cómo, a partir de los años sesenta, la conciliación entre lo nuevo y lo tradicional es mucho más evidente en aquellas obras en las que el autor coincide con las tendencias de vanguardia de la literatura europea: ya en *al-Šafqa* (El negocio) (1956) pretendía introducir las artes populares rurales, más tarde *Yā ʿālī` al-šāyara*, en la línea del teatro del absurdo, se inspira en una canción popular, que da origen al título, y que proviene de un antiguo himno bucólico sobre dos mitos, árbol y vaca, incluidos en la leyenda de la muerte y resurrección de Osiris en Abydos³⁹; *Šams wa-qamar* (Sol y luna) (1973), como *Ḥadīṭ ma`a al-kawkab*

38. Cfr. M^a A. Martínez Núñez. "*Qālabu-nā l-masrahī*, ensayo sobre el teatro árabe de Tawfiq al-Ḥakīm y su relación con las dialogadas de Naʿīb Maḥfūz". *Actas de las I Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea*, pp. 165-188.

39. Cfr. Ch. el-Khourī. *Le théâtre arabe de l'absurde*. París, 1978, pp. 65-66; y C. F. Audebert. "Al-Ḥakīm's *Yā ʿālī` al-shajara* and folkart". *Journal of Arabic Literature*, IX (1978), pp. 138-149.

(Conversación con la estrella) (1974), ensayos dialogados al estilo de las obras didácticas de Brecht, son presentadas como herederas del *Kaḥīla wa-Dimna*, y las memorias autobiográficas *Riḥlat al-rabī` wa-l-jaṛīf*, *Riḥla bayna `aṣrayn* (Via-je entre dos épocas) (1972) y *Miṣr bayna `ahdayn* son conectadas con la *riḥla* tradicional. A esta etapa cronológica pertenecen también los ensayos de al-Ḥakīm más representativos sobre la recuperación de lo que él considera los orígenes de las nuevas formas literarias. En el ya mencionado ensayo de 1967 *Qālabu-nā l-masraḥī* presenta la nueva forma de puesta en escena como la recuperación de las figuras del narrador popular, *ḥikāwāfī*, y del parodiador, *muqalladāfī*, como la recuperación de los elementos y las técnicas de transmisión oral (*ḥikāya*) de los cuentos populares, las gestas y las leyendas de caballería, algo muy semejante a lo que había planteado en 1964 Yūsuf Idrīs con *al-Farafīr*⁴⁰. En el capítulo *Fannu-nā l-ša`bī wa-l-ḥa-ma`qūl* (Nuestro arte popular y el absurdo), incluido en *Bayna al-fikr wa-l-fann* (1976) -así como en el epílogo de su obra *al-Ṭa`ām li-kull fam*, no incluido en la traducción de la misma al español- establece el legado popular: cuentos de *Las mil y una noches*, canciones populares, mitos ancestrales, etc., como el origen de las temáticas y técnicas del absurdo.

Como es sabido, estas nuevas orientaciones y experimentos de al-Ḥakīm se insertan en una tendencia generalizada a partir de la década de los sesenta en Egipto y el resto del mundo árabe y coinciden en ciertos aspectos con las teorías de B. Brecht para el teatro, las de A. Camus sobre el concepto existencialista del ab-

40. Sobre esa semejanza y la que se observa también con "las dialogadas" de Naḥīb Maḥfūz, cfr. Martínez Núñez. *Tawfiq al-Ḥakīm y la configuración de la literatura nacional egipcia*, pp. 357-358; aspecto que abordé específicamente en "*Qālabu-nā l-masraḥī*, ensayo sobre el teatro árabe...", pp. 186-187. Cfr. asimismo, P. Lirola Delgado. *Aproximación al teatro egipcio moderno*. Granada, 1990, pp. 80-82. La figura y obra de Yūsuf Idrīs ha sido objeto de la tesis doctoral de P. Lirola Delgado. *La vida socio-política egipcia tras la revolución a través de la obra dramática de Yūsuf Idrīs*. Ed. en microfichas. Universidad de Granada, 1994; publicada después con el título *El universo dramático de Yūsuf Idrīs: Egipto una preocupación constante*. Madrid, 1995. No deja de ser curioso, pero también reconfortante para mí, el hecho de que con posterioridad, en esos y otros estudios sobre literatura egipcia y árabe, parece haber unanimidad en la forma de interpretar, en función especialmente de la búsqueda de identidad tras la crisis de los sesenta, dichas orientaciones de la recuperación del *turāt*.

surdo y las temáticas y recursos técnicos utilizados por Joyce, Kafka, Sartre, Hochhuth, Jarry, Artaud, Genet o Ionesco, aspectos a los que me referiré más adelante. Pero si deseo intentar ahora una explicación para el fenómeno generalizado de la recuperación del *turāt*.

Si la forma narrativa biográfica, o autobiográfica, arranca de la noción burguesa de memoria que permite registrar, remontándose a la infancia o la juventud, la evolución hacia la madurez del sujeto, el mismo mecanismo actúa en la recuperación del pasado con respecto a la nación. En ambos casos, desde lo que se considera la plenitud o la madurez, se retrocede hasta el origen, la infancia y etapas determinadas del pasado, para demostrar cómo se ha producido la evolución o cómo debe producirse. En tal caso opera siempre la idea de continuidad y, asimismo, la de superación ininterrumpida. La recuperación del pasado ha existido en todas las sociedades y épocas, pero con unas características distintas. En la recuperación del pasado con fines nacionalistas está siempre presente la idea hegeliana del devenir del espíritu imperecedero y también la de que cada época posee en sí misma los gérmenes de su propia superación en la posterior, de tal forma que en la última quedan contenidas y superadas las anteriores. Es, en otras palabras, la consideración empirista de la sociedad, pero también de los géneros literarios, como organismos biológicos, sujetos a las leyes de la evolución natural.

De hecho, cuando al-Hakīm remite su propia producción al pasado lo que pretende es buscar la evolución de los géneros, retrocediendo desde lo que considera madurez o plenitud de los mismos hasta su origen, cuando existían en potencia y en su estado más puro, cuando eran fiel reflejo de la genuina esencia nacional; del espíritu nacional aún no enmascarado por una realidad inadecuada, como sucederá posteriormente con el transcurrir del tiempo. Así, en su opinión, para que la literatura egipcia sea reflejo de ese espíritu nacional ha de ser ella misma, ha de remontarse a sus orígenes, y a etapas anteriores de su evolución, para integrarlos y superarlos, aspecto en el que coincide con otros autores egipcios y árabes. Se trata, en definitiva, del historicismo que -sin otra finalidad que legitimar el presente a través del pasado- establece una dialéctica permanente entre el principio y el final del proceso, el origen y el fin se confunden. La historia de la literatura pasa a ser una historia ontológica: la de la esencia nacional que se desarrolla siendo siempre la misma. Idéntica utilización del pasado llevó a cabo Occidente al definirse como heredero de la Grecia clásica y la misma que llevaron a cabo, los diferentes estados nacionales europeos al recuperar las producciones de la Edad Media. En este caso tampoco se puede hablar de imitación o influencia

sino de confluencia en los mismos objetivos, en el proceso de configuración nacional. Y es que de la reflexión de los intelectuales árabes sobre el pasado emerge "una reactivación del historicismo en las mismas condiciones en que surgió en Occidente"⁴¹.

En otro orden de cosas, la confluencia, la similitud en las situaciones de partida, explicarían también, desde mi punto de vista, otras coincidencias y afinidades que difieren algo de lo hasta aquí expuesto, pero que son cronológicamente simultáneas e igualmente generales. Es el caso, por ejemplo, del denominado "realismo social", el cual -como culminación del de las primeras décadas del siglo XX que se inspiraba en el nacionalismo de Luṭfī al-Sayyid- gozó de un claro predominio en la narrativa árabe hasta bien entrada la década de los sesenta y cuyo mejor exponente en Egipto fue, sin duda, Naṣīb Maḥfūz⁴², aunque otros muchos narradores egipcios se inscriben también y por los mismos años en esta tendencia⁴³.

Aunque no deseo detenerme en este aspecto del "realismo"⁴⁴, sí quiero señalar brevemente que las obras de Maḥfūz clasificadas en esa tendencia presentan unas características de contenidos y formas similares en muchos casos a las de aquellos autores que se han decantado por la misma opción.

Se detecta, junto a los cuentos y relatos de intriga, el predominio de narraciones largas centradas en el microcosmos de un barrio o de una calle y también de una familia. Son las sagas o historias de generaciones familiares que, mediante el tratamiento realista, se usaron tradicionalmente para ejercer la denuncia social. Se observa, asimismo, la introducción frecuente de elementos referenciales, es decir, de un material extraliterario que tiene un significado real fuera de la narración

41. Como afirma A. Laroui. *La crise des intellectuels arabes. ¿Traditionalisme ou historicisme?*. París, 1974, p. 111.

42. Sobre la producción realista de Maḥfūz, cfr. M. A. `Abd Allāh. *al-Wāqī`iyya fī l-riwāya al-`arabiyya min Muḥammad Ḥusayn Haykal ilā Naṣīb Maḥfūz*. El Cairo, 1972; D. Amaldi. "Nagib Mahfuz e il realismo". *Oriente Moderno*, 55 (1975), pp. 196-199; o más recientemente el estudio ya citado de M. Villegas. *La narrativa de Naguib Mahfuz*, pp. 27 y ss.

43. Por citar sólo algunos: `Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī, Yūsuf al-Šarūnī o Yūsuf Idrīs.

44. Aspecto de la obra de Maḥfūz que abordé en "La realidad y la fantasía en la producción literaria de Naṣīb Maḥfūz". En Amo (ed.). *Realidad y fantasía en Naguib Mahfuz*, pp. 157-184, al cual remito.

(personajes, hechos históricos o políticos, etc.), junto a la concreción del espacio y el tiempo como coordenadas estables de la realidad, la sucesión lineal de la trama y el predominio del tipo de "relato abstracto" y "monológico". El relato abstracto es aquél en el que la narración fluye de un modo objetivo, como simple comunicación del autor-narrador, sin que se explique cómo han llegado los hechos a su conocimiento, y es monológico porque en él las diferentes voces se subordinan al propósito controlador del autor: sólo hay una verdad, la suya. Aunque en estas narraciones se utilicen, a veces, recursos como el monólogo interior, el diálogo entre personajes o la narración en primera persona, no llegan aún a contrarrestar, aunque la maticen, la estricta subordinación antes mencionada.

Los relatos y novelas -especialmente los escritos entre 1945 y 1956: *Jān al-Jaḥīl* (1945), *al-Qāhira al-ḡadīda* (1946), *Zuqāq al-Midaqq* (1947), *al-Sarāb* (El espejismo) (1949), *Bidāya wa-nihāya* (Principio y fin) (1949) y *al-Tulāṭiyya* (La trilogía) (1956-57)- en los que Maḥfūz ha pretendido más decididamente crear "ilusión de realidad" presentan múltiples puntos de contacto con las obras y autores del realismo europeo y occidental: Balzac, Flaubert, Zola, G. de Maupassant, Dostoieski, Tolstoy, T. Mann, Galdós y otros⁴⁵.

En mi opinión, las coincidencias con los autores citados, y con otros que se podrían citar, derivarían en primer lugar de que comparten la confianza en la realidad y en la razón como medio de acceso al conocimiento de la misma. Confianza en la realidad y en la razón que indica, en definitiva, la existencia de un fondo de entusiasmo, de confianza en el progreso social y en los logros y valores alcanzados o que se deberían alcanzar, con lo cual también se puede expresar dicho entusiasmo desde una actitud crítica. Es esa la situación de los diferentes autores europeos con respecto a sus referentes sociales y la de Egipto y el mundo árabe en general hasta el inicio de la década de los setenta. No se trata, sin embargo, de caer en un mecanicismo simplista, pues junto a las causas coyunturales de una situación política concreta, están las estructurales, presentes en las formaciones sociales de aquellos autores que abordan temáticas semejantes con técnicas afines.

Al hablar de "realismo", o mejor de "motivación realista", en literatura ha de hacerse ineludiblemente referencia al concepto que actúe de realidad y a la for-

45. Cfr. G. Šukrī. *al-Muntamī. Dirāsa fī adab Naḡīb Maḥfūz*. El Cairo, 1969, pp 346-354; Gordon. *Nagib Mahfouz's Egypt*, pp. 113 y ss.; o M. Manzalaoui. *Arabic Short Stories 1945-1965*. El Cairo, 1989, p. 116, entre otros.

ma en que la misma se conoce y se percibe. Se trata de un tema noseológico y teórico, por tanto, pero que tuvo y tiene una amplia repercusión en literatura: el de la confianza en la lógica de la razón, categoría básica de la burguesía -la narración de intriga y policíaca es su mejor proyección literaria-, como el medio a través del cual el sujeto accede al conocimiento del mundo exterior que es en definitiva la realidad extramental e independiente, y ello frente a anteriores teorías del conocimiento formuladas en función de creencias mágicas o de la fe religiosa.

Bien es cierto que, a partir del romanticismo, se revitalizaron las nociones neoplatónicas de imaginación, fantasía, sensibilidad como desdoblamientos inversos de la razón y de irracionalidad como su opuesto. Desde entonces, y por diversas causas y circunstancias, se ponen de relieve unas u otras nociones, o bien aparecen todas situadas al mismo nivel de fiabilidad o desprovistas de ella. Edgar Alan Poe fue el primero en comprender que estas nociones iban siempre unidas y que el cuento racionalista y el fantástico son el anverso y el reverso de una misma moneda. En otras palabras, ante quien escribe se abren dos posibilidades: o decantarse por el valor de la realidad concreta y la razón, y en función de ello por el tratamiento realista, o hipervalorar la verdad oculta y la intuición sensible, como se ha visto en al-Ḥakīm, y por tanto optar por alejarse de dicho tratamiento. En ambos casos, y hasta los años sesenta, las dos posibilidades -cada una de ellas presente de forma prioritaria aunque no excluyente en determinados autores- contienen un innegable fondo de certeza por lo logrado o de esperanza en el futuro. Sin embargo, dicha situación se verá alterada a partir de esas fechas.

En efecto, durante los años sesenta empiezan a adquirir relieve lo que podríamos denominar "nuevas estrategias narrativas", generalizadas en el mundo árabe a partir de la década de los setenta, en concreto desde el año 1967, y que supusieron, en última instancia, la superación o la reacción ante el tratamiento realista anterior. Naḡīb Maḡfūz y otros autores que, como él, habían optado hasta entonces por crear la ilusión de realidad en sus obras, coinciden ahora en provocar un giro, más o menos consciente, en su forma de narrar.

Entre los aspectos más relevantes de esta nueva orientación del discurso narrativo, se pueden citar las siguientes:

- La preferencia por narraciones más breves, en ciertos autores por el cuento y narraciones dramatizadas. Si el cuento, en su origen, es la forma literaria que se estructura más específicamente en torno al valor de la razón y de sus reversos, cuando, por diversas circunstancias, se hacen más presentes estos temas, cuando se produce una inflexión hacia la "intelectualización", en palabras de Marcelino

Villegas⁴⁶, es comprensible que se opte también por dicha forma o por la narración breve.

- Mezcla en un primer momento de las temáticas de corte realista con las fantásticas, oníricas, legendarias, etc., sin una clara delimitación entre ellas, como se observa, por ejemplo, en *Awlād ḥārati-nā* (Hijos de nuestro barrio)⁴⁷ y *al-Liṣṣ wa-l-kilāb* (El ladrón y los perros) (1961), para desembocar en las de carácter existencial, surrealista y del absurdo, de las que se desprenden la angustia y la ansiedad del individuo, coartado por las estructuras sociales, así como su aislamiento e incomunicación, junto a la inexistencia de un orden coherente, es lo que S. Somekh describe con la expresión "moverse dentro del laberinto"⁴⁸, y lo que induce a R. Allen a ponerlas en relación con las obras de Kafka y Camus⁴⁹; línea que Maḥfūz inicia con *Taḥta al-miẓalla* (Bajo la marquesina) (1967). En consonancia con ello, se produce la inclusión de elementos referenciales mediante una técnica de "extrañamiento" acorde con las nuevas orientaciones.

- Imprecisión del espacio y el tiempo, alteración de la estructura habitual de la trama -con el uso frecuente de la "exposición retardada"- y de la sucesión lineal del tiempo, con continuos desplazamientos temporales que alteran la organización "evenemencial", o con la detención del desarrollo de la acción en el tiempo. En relación con esto, el procedimiento narrativo se presenta sin la motivación que antes le acompañaba: la pretensión de ser una unidad sin fisuras, la representación natural de la realidad; es decir, se presenta como ficción, revelando y haciendo patentes los recursos, por ejemplo, mediante el juego literario de narraciones recuperadas dentro de la narración en *Malḥamat al-ḥarāfiš* (La epopeya de los miserables) (1977), y siempre, como en el caso de al-Hakim, con la función de despertar la capacidad crítica en el lector.

- Sustitución progresiva del "relato abstracto" anterior por el "relato concreto", generalmente en primera persona, donde toda la narración se filtra ahora a través de la psicología del narrador y de cada hecho nuevo se explica cómo y

46. Villegas. *La narrativa de Naguib Mahfuz*, p. 115.

47. Publicada fragmentariamente en *Al-Ahrām*, 1959 y más tarde en Beirut, 1967.

48. S. Somekh. *The changing rhythm. A study of Najib Mahfuz's novels*. Leiden, 1973, pp. 156-187.

49. R. Allen. *The Arabic Novels. An historical and critical Introduction*. Manchester, 1982, pp. 157 y ss.

cuándo ese "narrador concreto" ha llegado a conocerlo -es el caso, por ejemplo, de *al-Tañiq* (El camino o La ausencia, en su versión española) (1964)-, para culminar en un auténtico "relato polifónico", en el que no se intenta ya unificar los diferentes puntos de vista expresados por los personajes, cuya conciencia no se funde con la del autor, pues pasan a ser sujetos de su propio mundo significante. Son las novelas y cuentos que M. Villegas⁵⁰ incluía en la denominación "caleidoscopio", cuyo primer exponente fue *Mirāmār* (1967), donde los cuatro personajes se turnan en el papel de narrador concreto de los mismos hechos. La afinidad en este sentido con *El cuarteto de Alejandría* de L. Dürrel⁵¹ es indudable, igual que sucede con la tetralogía de Fathī Gānim *al-Raʿyul allaḡi faqada zilla-hu* (El hombre que perdió su sombra) (1960). Junto a ello, el monólogo interior o soliloquio y los diálogos son más abundantes que nunca, quedando reducida la narración al mínimo, como en *Tartara fawqa al-Nīl* (Veladas del Nilo) (1966), hasta llegar a la narración "dialógica" o narración dramatizada, son las *hiwāriyyāt* ("dialogadas")⁵², como las denomina Maḥfūz, narraciones dialogadas muy próximas al teatro o mezcla de teatro y narración, algo a lo que llegan, asimismo, otros escritores partiendo del teatro.

Es significativo que se recurra precisamente al teatro -forma que ejemplifica, mejor que cualquiera otra, la comunicación intersubjetiva, la faceta social de los individuos- para denunciar la ausencia de comunicación y la pérdida de confianza individual en el típico optimismo burgués, basado en la idea de progreso social, ético, económico, etc. En otras palabras, este tipo de teatro y de narraciones dra-

50. Villegas. *La narrativa de Naguib Mahfuz*, pp. 25 y 60-72. Si bien Villegas da esta calificación a un grupo más amplio de novelas que incluye también las de intriga anteriores a los años sesenta -como *Kifāh Tība* (La lucha por Tebas) (1944)- en las que, a pesar de los múltiples puntos de vista, siempre hay una única solución, siempre se descubre la verdad, contrariamente a lo que sucede, a partir de *Mirāmār*, en *Afāh al-qubba* (Festejos del santuario) (1981), *al-Karnak* (1974), *Yawm qutla al-zā'im* (El día en que asesinaron al líder) (1985) o *al-`Ā'is fi l-ḥaqīqa* (¿Quién tiene la verdad?) (1985).

51. Mucho más evidente es esta afinidad en la novela *al-Karnak*, con cuatro partes tituladas con los nombres de los personajes narradores, igual que en *El cuarteto* de Dürrel.

52. Cfr. P. Lirola Delgado. *Naḡīb Maḥfūz y el teatro*. En M. del Amo (ed), *Realidad y fantasía en Naguib Mahfuz*, pp. 137-156.

matizadas son los mejores medios para transmitir, para poner de manifiesto, la realidad de la incomunicación social.

La nueva orientación, siempre con matices diversos, se observa en autores como Yūsuf Idrīs, Yaḥyà Ḥaqqī, Yūsuf al-Šarūnī⁵³, Fathī Gānim, Farūk Juršid, Muḥammad Ḥāfiẓ Raḡab, entre otros, y viene a indicar también una paulatina transformación de los presupuestos de base.

Si ya en la etapa anterior, y a pesar del fondo de certeza que la caracterizaba, se observaba la dualidad entre la vertiente social y privada de los individuos y las relaciones sociales -como se aprecia, por ejemplo, en *La trilogía* y en *Principio y fin*-, en los años sesenta se pasa de esa dualidad, al "carácter prismático" de la realidad, a un concepto de realidad que presenta diversas facetas o caras distintas dependiendo de la multiplicidad de planos de acceso a la misma, de las perspectivas y puntos de vista diferentes. Su mejor correlato en el discurso literario es el "relato polifónico" y "dialógico". Se resumiría en la idea siguiente: no hay nada objetivo, lo objetivo es la visión que cada uno tiene de la realidad. Esta especie de teoría "antrópica", tan extendida actualmente y que no es ajena al "relativismo" científico y su destrucción de las nociones habituales de espacio, tiempo y experiencia, del modo, en suma, en que se ordena la realidad, valora el conocimiento y la percepción, pero introduce un principio de incertidumbre: se puede acceder a la verdad, pero a una "verdad incierta" que depende del modelo de acceso utilizado: la razón, la fantasía, la sensibilidad, la fe, puestos todos al mismo nivel de fiabilidad, frente a la teoría anterior que no concedía ningún margen de error al rigor de la razón o de su reverso: la sensibilidad y la fantasía. De hecho, la renovación de la novela en el siglo XX se produce por la destrucción de la confianza en la imperturbable solidez de la realidad y su inevitable correlato: la coherencia lógica del desarrollo narrativo, de ahí todas las temáticas fantásticas y oníricas y las técnicas ajenas a la motivación realista tradicional. Así se explica, por ejemplo, que los recursos utilizados por Joyce con ese fin coincidan con los de cualquier otro autor que pretenda lo mismo.

Ese principio de incertidumbre termina por derivar en un auténtico escepticismo ante cualquiera de las facetas de la realidad y cualquier forma de acceso al

53. Sobre la evolución hacia las técnicas del absurdo en los narradores que antes se habían decantado por el tratamiento realista, cfr. Tomiche. *Histoire de la littérature romanesque de l'Égypte moderne*, pp. 95-96.

conocimiento de la misma, la realidad y la no realidad se confunden, lo lógico y lo racional se iguala a lo aparentemente sin sentido, si la verdad existe y se puede conocer, tal conocimiento es incapaz de cambiar nada con respecto a la sociedad y su injusto ordenamiento. Esa impotencia y desencanto es lo que se traduce en la denominada "literatura del absurdo", en tanto que expresión de la angustia existencial y la incomunicación como problemas centrales de la sociedad actual y lo que da sentido a las afinidades con Kafka, Camus, Sartre, Genet o Ionesco. Porque esto sucede tanto en Europa, cuando se pierde la confianza en los valores de la burguesía, en el progreso general prometido, como en el mundo árabe tras la crisis del 67, la desintegración del nasserismo con Sadat y su *infītāḥ* ("apertura")⁵⁴ y la constatación del fracaso en la práctica de los modelos y vías experimentados. Y es que a partir del 67 comenzó el desarrollo de la denominada *adab al-naksa*, un discurso revisionista⁵⁵ que extendió a los más diversos sectores la defensa de la *aṣāla* ("autenticidad")⁵⁶.

Este hecho da sentido, asimismo, a la acentuación también por estas fechas del problema de la legitimidad, como fenómeno generalizado en todos los ámbitos, y de la reactualización del pasado. En el literario se sigue traduciendo en la recuperación del *turāṭ*, recuperación en la que participan, junto a Tawfiq al-Ḥakīm, Naṣīb Maḥfūz, con el intento de adaptar las técnicas de la *sīra* y la *ḥikāya*⁵⁷, la *riḥla*⁵⁸ e incluso de los repertorios biográficos⁵⁹, Yūsuf Idrīs -cuya relación con

54. P. Martínez Montavéz. *El próximo Oriente árabe entre 1970 y 1990 ¿desintegración o nuevo orden*. En *Pensando en la historia de los árabes*, pp. 229-308.

55. P. Martínez Montavéz. "Náser en el banquillo. Revisionismo literario en Egipto". *Historia* 16, 3 (julio, 1976), pp. 130-134.

56. M. Gilsenan. "L'Islam dans l'Égypte contemporaine: religion d'Etat, religion populaire". En *Recherche sur l'Islam. Histoire et Anthropologie. Annales de l'École des Hautes Etudes et Sciences Sociales*. París, año 35, nº 3-4 (mayo-agosto, 1980), pp. 598-602; y A. Laroui. *El Islam árabe y sus problemas*. Prólogo, P. Martínez Montavéz, trad. del francés C. Ruiz Bravo. Barcelona, 1984, pp. 116-118.

57. En obras como *Ḥikāyāt ḥārati-nā* (Historias de nuestro barrio) (1975), *Malḥamat al-ḥarāfiš* (1977) o *ʿAṣr al-ḥubb* (Tiempo de amor) (1980) y también en las *ḥiwāriyyāt* o "dialogadas".

58. En *Riḥlat ibn Faṭṭūma* (El viaje de Ibn Fattuma) (1983) utiliza el esquema

Mahfūz en el aspecto de la identidad egipcia ha sido objeto de una reciente publicación⁶⁰, Farūk Juršid, quien también intenta recuperar la *sīra* popular, o Šukrī Ayyad, entre otros.

Ya para terminar, sí quiero manifestar que esta tendencia mantenida de la literatura árabe, la recuperación del *turāṭ*, en la que siguen subyaciendo los mecanismos habituales del nacionalismo, demuestra -frente a planteamientos, discursos y actitudes excluyentes y de rechazo, generalizados últimamente en diversos ámbitos geográficos- que no tiene por qué haber una contradicción insalvable entre la búsqueda de un discurso literario propio, basado en la reutilización y adaptación del legado tradicional a nuevos objetivos y circunstancias, y la necesidad de aceptar algo evidente: la existencia de afinidades y confluencias con otros discursos literarios. En tal sentido, la literatura árabe, a mi entender, ha conseguido algo admirable y que ha representado desde siempre el mejor legado de la civilización árabe-islámica, como observó Ṭāhā Ḥusayn⁶¹, y es lo que se podría denominar "integración superadora" de lo nuevo y lo antiguo, de lo existente en el *turāṭ* propio y lo que proviene de otras tradiciones, en una nueva realidad que es la literatura árabe contemporánea.

de la *riḥla* medieval.

59. Inició esta tendencia en *al-Marāyā* (Los espejos) (1972) y de forma más eficaz en *Ḥadīṭ al-ṣabāḥ wa-l-masā'* (Nuevas de alba y ocaso) (1987). Es digno de destacar el parecido con *Rayuela* de Cortázar (que señala Villegas. *Narrativa de Naguib Mahfuz*, p. 51, para las otras obras, pp. 84, 88, 91) y su interés en conectar con los diccionarios biográficos medievales, relacionados en primer lugar con el *ḥadīṭ*, lo cual se recoge incluso en el sugestivo título.

60. También presentada en una Mesa Redonda en el Curso de Verano de El Escorial de 1995; cfr. P. Lirola Delgado. "La identidad egipcia en la obra narrativa de Naṣīb Mahfūz y Yūsuf Idrīs". *MEAH*, 45 (1996), pp. 97-116.

61. T. Hussein. *Au delà du Nil*. Textes choisis et présentés par J. Berque. Trad. M. Hayem. A. Louca, A. Miquel, J. Berque. París, 1977, pp. 108-110 y 156; T. Husayn. "Les destins de la littérature arabe". *La Revue du Caire*, XXXI, 157 (1953). p. 12; y Martínez Núñez. "Actitud de Ṭāhā Ḥusayn con respecto a la literatura árabe", pp. 106-107.