

LA VISIÓN DEL PASADO EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE TAWFÍQ AL-ḤAKĪM

POR

M.^a ANTONIA MARTÍNEZ NÚÑEZ

SE ha dicho con cierta frecuencia de Tawfīq al-Ḥakīm que es un autor que no cree en el patriotismo egipcio, por su defensa del individualismo y la libertad absoluta¹, y se le ha calificado de a-histórico o de despreciar la historia². Sin embargo su discurso no aparece desligado del proceso de configuración nacional, ni desprovisto del planteamiento histórico que dicho proceso conlleva³.

Según Anouar Abdel Malek, el hombre árabe contemporáneo aparece ante todo como “el hombre de la reconquista de la identidad”⁴.

Antes de centrarnos en la visión del pasado por parte de Tawfīq al-Ḥakīm, nos parece oportuno aclarar brevemente algunos aspectos relativos a esta “reconquista de la identidad” por la incidencia que, desde nuestro punto de vista, tienen en el tema concreto que nos ocupa.

¹ Anouar Abdel Malek, *La pensée politique arabe contemporaine* (Paris, 1970), p. 29.

² Opinión de Ūrŷ Ṭarabiši, corroborada por Jean Fontaine, *Mort et recurrection. Une lecture de Tawfīq al-Ḥakīm* (Túnez, 1978), p. 10.

³ Problemática ésta que tratamos ampliamente en nuestra tesis doctoral, defendida en Granada el 16 de enero de 1987 y cuyo título es: *Tawfīq al-Ḥakīm y la configuración de la literatura nacional egipcia*, realizada bajo la dirección del doctor Darío Cabanelas Rodríguez. Publicada en microfichas (Granada, 1987).

⁴ Abdel Malek, *La pensée politique*, p. 28.

La búsqueda de la identidad propia, la definición de sí mismo, se hace siempre en relación al “otro”, este otro es Occidente. Cuando los árabes definen y buscan su identidad, ya sea como orientales ya en función de los nacionalismos locales, presentan al mismo tiempo su noción de Occidente ⁵.

Pero este proceso, observable en Oriente, no es nuevo. El Occidente imperialista y colonial se forjó una imagen de Oriente hecha a su medida y con sus propias pautas; se reafirmó, por tanto, a sí mismo en relación al otro ⁶.

Occidente reforzó y precisó su identidad separándose de Oriente y tomando a éste como una forma inferior de sí mismo. El Oriente real fue sustituido por un Oriente creado u “orientalizado” por Europa. Para los occidentales —para la ideología burguesa— conocer algo es dominarlo; sus esfuerzos por conocer Oriente no tuvieron otra finalidad. Así le negaron autonomía real, pues Oriente existía sólo en el sentido en que ellos lo conocían ⁷.

De este modo tanto Oriente como Occidente, de ser términos geográficos, pasan a convertirse en símbolos de distinción ontológica, en esencias culturales.

Oriente era la sensibilidad, la ingenuidad, el refugio pintoresco, el bazar bullente. Occidente constituía la razón, la precisión, la claridad, la economía de palabras ⁸. Pues bien, la imagen de un Occidente triunfador y de un Oriente retardado y fracasado fue asimilada por los propios orientales que no dejan de analizar las causas de su fracaso y del triunfo europeo. En otras palabras, ven a Occidente como Occidente se veía y quería que se le viera y se ven a sí mismos con los paradigmas occidentales.

La configuración de los estados nacionales hace que esa definición de la subjetividad propia, de la identidad específica de un pueblo, adquiera el aspecto de búsqueda frenética ⁹.

Tawfiq al-Ḥakīm —no podía ser de otro modo— participa en este

⁵ Abdallah Laroui, *L'idéologie arabe contemporain. Essai critique* (Paris, 1973), p. 4.

⁶ Edward Saïd, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (Paris, 1980), pp. 13 y ss.

⁷ *Ibidem*, p. 46.

⁸ Laroui, *L'idéologie*, p. 15.

⁹ *Ibidem*, p. 51.

proceso de autodefinición en su doble vertiente: oriental y egipcia; es decir, en la más general de identificación frente a Occidente y en la vertiente más concreta del nacionalismo local. Ambas se han producido en el mundo árabe de forma simultánea e interrelacionada.

En obras como *Zahrat al-'umr*, “La flor de la vida”¹⁰, o *'Uṣṣūr min al-Šarq*, “Un pájaro de Oriente”¹¹, aflora a cada paso su afirmación como oriental en relación al otro: *Zahrat al-'umr* es, en última instancia, el diario de su propia formación en Francia y *'Uṣṣūr min al-Šarq* relata las aventuras del joven Muḥsin —Tawfīq al-Ḥakīm— en París. El simple título de esta última —“Un pájaro de Oriente”, apelativo que al-Ḥakīm recibía de su amigo francés André— es significativo por sí mismo.

Junto a su afirmación explícita de que la mejor forma de conocerse a sí mismo y su propia cultura es entrando en contacto con otras civilizaciones, encontramos la asimilación completa por parte del autor de los tópicos antes señalados. Para al-Ḥakīm Oriente y Occidente son dos mundos contrapuestos, dos esencias culturales distintas que se remontan a los orígenes respectivos. Occidente es identificado por él como el mundo de la razón, pero también con el de la materia, y Oriente es el universo de la imaginación y la espiritualidad¹². Occidente es sinónimo de realidad aparente, *wāqi'*, y Oriente de fantasía, *jayāl*¹³, conectando así con todas las temáticas románticas de valoración de la verdad oculta y de la fantasía frente a la realidad y la razón lógica que están presentes a lo largo de toda su producción.

Al lado de esa faceta de búsqueda de la esencia oriental, aparece el proceso de identificación nacional con un carácter mucho más marcado.

En toda su producción literaria se observa una preocupación constante por lo que él denomina *nūḥ Miṣr*, “el espíritu de Egipto”, espíritu del pueblo egipcio que ha existido siempre y que se ha mantenido oculto o adormecido tras una realidad inadecuada en determinadas épocas —como refleja la simbología del sueño en su obra de teatro

¹⁰ Tawfīq al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr* (El Cairo, 1943).

¹¹ Tawfīq al-Ḥakīm, *'Uṣṣūr min al-Šarq* (El Cairo, 1936).

¹² al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr* p. 89.

¹³ al-Ḥakīm, *'Uṣṣūr min al-Šarq*, capítulo 19, pp. 148-161.

Ahl al-kahf, “La gente de la caverna”¹⁴— pero que ha despertado, se ha desperezado, en ciertos momentos.

A ello se añade su autoafirmación como artista-genio capaz de intuir y captar sensiblemente la verdad oculta o la esencia nacional, aspecto éste que se refleja de una u otra forma a lo largo de toda su actividad literaria.

Por otra parte, Tawfīq al-Ḥakīm otorga una gran importancia a la captación de ese espíritu desde lejos, en contacto con otras gentes. Tal idea motivaba su obra *Miṣr bayna ‘ahdayn*, “Egipto entre dos épocas”¹⁵, donde aludía a su visión del despertar del espíritu nacional en la revolución de 1919, a través de la obra *‘Awdat al-rūḥ*, “El retorno del espíritu”¹⁶, escrita durante su estancia en Francia.

La conciencia de la propia subjetividad se afianza, sin duda alguna, al entrar en contacto con la civilización europea, mas pronto se detectan síntomas de turbación y desesperanza ante una situación real que deforma la esencia oriental y el espíritu de la nación.

Las cartas escritas desde Alejandría a André reflejan el desencanto que provoca en nuestro autor la realidad de su país al volver de Francia. En una de ellas confiesa: “En aquel momento yo solía entrevistarme con el difunto Ivanovich, aquel ruso que fortaleció mi fe en mí mismo y en el Oriente...” “Pero después he vuelto a Oriente, he vuelto a Egipto, André y me ha sobrevenido al principio una turbación por tí y por todo, como quien cae realmente de las nubes. Luego empecé a examinar los rostros y las cosas en torno a mí... ¡Qué dolorosa realidad!... Me vi a mí mismo como en un mundo dormido y sentí lo que siente el que cae en la superficie de la luna desnuda y sombría”¹⁷.

Egipto, Oriente, está “dormido”, su sensibilidad se ha aletargado, mientras que Occidente está despierto, ha triunfado.

En múltiples ocasiones se refiere a ese mundo decadente y des-

¹⁴ Tawfīq al-Ḥakīm, *Ahl al-kahf* (El Cairo, 1933).

¹⁵ Tawfīq al-Ḥakīm, *Miṣr bayna ‘ahdayn* (El Cairo, 1983).

¹⁶ Tawfīq al-Ḥakīm, *‘Awdat al-rūḥ* (El Cairo, 1933), traducción castellana de Federico Corriente, *El despertar de un pueblo* (Madrid, 1967).

¹⁷ al-Ḥakīm, *Zahrat al-‘umr*, pp. 90-91.

preocupado del arte y la cultura, frente al europeo que acaba de abandonar¹⁸.

La importancia que al-Ḥakīm concede al arte como expresión del aspecto sensible existente en el espíritu de la nación y la ausencia de las manifestaciones de esa sensibilidad egipcia es lo que refuerza su confianza en la noción de verdad oculta y en el valor del mundo de su fantasía, de su vida interior.

El sentimiento del propio fracaso ante el triunfo de Occidente no es algo exclusivo de al-Ḥakīm, sino que actuará en todos los intelectuales árabes.

Pero si la identificación de sí mismo pasa por una autodefinition en relación al otro, a un Occidente superior, también conlleva la interpretación del pasado propio.

Por un lado, la revisión del pasado se considera necesaria para rastrear y entender las causas del retraso y, por otro, existe asimismo la urgencia de reinterpretar la tradición para legitimar los cambios y las reformas que imponen los nuevos tiempos¹⁹. Se ven en la necesidad de buscar el lazo de unión entre la modernidad y lo ancestral del territorio nacional²⁰. En otras palabras, la búsqueda de identidad implica una revisión del pasado, un planteamiento histórico de dicha identidad en cualquiera de sus facetas.

Al-Ḥakīm revisa el devenir histórico de la esencia —identidad o espíritu— nacional a través de una faceta sumamente importante para él: la literatura y el arte.

Decepcionado ante lo que él considera degradación de la sensibilidad de su pueblo y su país, se pregunta por las causas que han conducido a esa situación. Así, por ejemplo, cuando observa que en la Plaza del Reloj de Tanṭa han colocado unos urinarios públicos, compara con la Plaza de la Concorde de París y ello le da pie para la siguiente reflexión: '¡Ah, André!... cada día las circunstancias me demuestran que yo —siempre que me acerco a la lógica del arte y del pensamiento en Egipto— caigo víctima de la decepción... El espíritu de la belleza y del arte no se ha impuesto o —mejor dicho— no se ha despertado de

¹⁸ *Ibidem*, pp. 171-172.

¹⁹ Laroui, *L'idéologie*, pp. 146-147.

²⁰ Abdel Malek, *La pensée politique*, p. 29.

nuevo en la tierra del moderno Egipto... ¿Quién es el responsable de la muerte del espíritu del arte en Egipto, qué fue el origen del arte desde siempre?"²¹.

¿Quién es el responsable de la muerte del espíritu de Egipto? Esta será la pregunta clave que obligue a al-Ḥakīm a volver sobre el pasado de Egipto. Considerando el arte y la literatura como sustrato común a todos los habitantes del país, y ese sustrato colectivo como expresión del espíritu del pueblo, se remonta hasta los orígenes con el fin de rastrear las manifestaciones del mismo a lo largo del devenir histórico.

Es evidente que al-Ḥakīm intuye la existencia del espíritu del pueblo egipcio actual, pero también opina que ese espíritu está excesivamente alienado en una realidad inadecuada, que ofrece síntomas de despertar o retornar, más no lo hace definitivamente. ¿En qué momento se manifestó por vez primera la esencia colectiva del pueblo y por qué se ocultó y adormeció más tarde hasta el punto de necesitar "renacer" de sus propias cenizas?

La manifestación originaria del espíritu nacional se encuentra, en opinión de al-Ḥakīm, en el Egipto faraónico, fuente primera del arte. Esta conceptualización del período faraónico está presente en la producción de al-Ḥakīm tanto en el nivel de las formas literarias, aspecto que cae fuera del objetivo del presente artículo, como en el nivel más explícito y concreto de la temática, en el cual se va a centrar nuestra atención.

La época faraónica es el modelo ideal de referencia, porque representará la originaria y más pura manifestación del espíritu. Tawfiq al-Ḥakīm, hablando de Luxor y Asuán, afirma que reúnen dos milagros: la pureza del arte que perdura y la primavera eterna, la vida; pero se asombra de que esos dos factores —arte y eternidad— no se aprovechen en la época actual²².

La antigua "raíz egipcia" se resume, para al-Ḥakīm, en la resistencia a la caducidad, al tiempo y a la debilidad, tal y como se manifiesta en las construcciones arquitectónicas del antiguo Egipto (las pirámi-

²¹ al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr* pp. 224-225.

²² Suhayr al-Qalamāwī, *Ma'a al-kutub* (El Cairo, s. a.), el capítulo dedicado a *Ta'ammulāt fi l-siyāsa li-l-ustād Tawfiq al-Ḥakīm*, pp. 40-41.

des que han vivido y no perecerán en miles de años) y en la momificación, pues la muerte para el egipcio antiguo era un fenómeno accidental que no impedía la eternidad²³.

Por tanto, esa esencia informaba todas las manifestaciones de la época faraónica, desde la arquitectura y la escultura hasta el culto a los muertos. De este modo, piensa que en el Egipto antiguo, al igual que en Grecia y la India, tuvo que haber una literatura pareja a las otras grandes artes, y dice al respecto: "Hubo maravillosos templos y magníficas esculturas dignas de que en su época existiera una literatura que se les pareciese en la fuerza de la construcción, la precisión de la estructura y la magnificencia del arte"²⁴. Y vuelve a insitir en la misma idea, cuando expone sobre el *Libro de los muertos*: "Todo el Egipto antiguo estaba bajo el poder de una sola palabra en torno a la cual giraban su pensamiento, su corazón, sus creencias y sus sentimientos: "la resurrección", palabra que está dotada de cuatro caras, como las pirámides: su primera cara es la muerte, la segunda el tiempo, la tercera la transformación y la cuarta la eternidad"²⁵.

La resurrección después de la muerte, el despertar después del sueño, es la esencia egipcia, el espíritu egipcio, que al-Ḥakīm simboliza en el río Nilo el cual, según el orden natural, vive y muere una vez por año. El Nilo es muerte y resurrección, resurrección después de muerte²⁶. Este pensamiento dio título a la tesis de Jean Fontaine, mas dicho autor no concede al mismo el marcado carácter nacionalista que lleva implícito.

En nuestra opinión, la creencia en la resurrección del Egipto faraónico no es otra cosa, para al-Ḥakīm, que el origen de ese espíritu egipcio que ha existido a lo largo del tiempo y que retorna, es decir, que se manifiesta en cada época, hasta que renazca definitivamente. Así aclara el término resurrección, "no en otro mundo que no conozca el espacio ni el tiempo, sino una resurrección en este mundo mismo y en esta tierra con su tiempo y su espacio"²⁷.

²³ Gālī Šukrī, *Mudakkirāt taqāfa taḥṭādir* (Beirut, 1970), p. 237.

²⁴ al-Ḥakīm, *Zahrāt al-'umr*, p. 182.

²⁵ *Ibidem*, p. 239.

²⁶ al-Ḥakīm, *Zahrāt al-'umr*, pp. 219-220.

²⁷ *Ibidem*, p. 92.

El mundo faraónico es el modelo ideal de referencia para Tawfiq al-Ḥakīm, porque en él se encuentran todos los valores de la esencia egipcia en su estado más puro y primitivo, manifestándose sensiblemente en el arte. Junto a la eternidad y la fantasía, como hemos mencionado, el Egipto antiguo da muestras de un equilibrio, una armonía, entre el espíritu y la materia, entre ese espíritu y la realidad en la cual se encarna en ese momento concreto. El equilibrio en opinión de al-Ḥakīm, es síntoma de vitalidad y se puede observar en todas las grandes civilizaciones primitivas: Egipto, Grecia, Roma, La India, etc.²⁸.

Mediante el retorno a las fuentes originarias, el autor se propone legitimar y descubrir la especificidad egipcia en el pasado, conectándola con el presente. En este sentido expone: “Nosotros ahora nos oponemos a la debilidad y la caducidad con nuevos medios, con una resistencia oculta y velada, como el sarcasmo y la lucha revolucionaria. Estas ideas son puestas de manifiesto en *Ahl al-kahf*, como obra de teatro, *‘Awdat al-rūḥ*, como obra narrativa, y en *al-Ta‘āduliyya*, como obra ideológica”²⁹.

En efecto, su pieza *Ahl al-kahf* presenta mejor que ninguna otra ese espíritu egipcio, siempre el mismo, que se adormece y despierta. La vuelta a la caverna, al sueño, es porque la realidad no concuerda con él; pero siempre quedará la esperanza de su futuro despertar. Como el propio autor especifica, *Ahl al-kahf* es una pieza dramática basada en esa clave del mundo faraónico: la resurrección³⁰, el retorno como constante específica de la esencia de Egipto.

‘Awdat al-rūḥ recoge un momento del despertar del espíritu en su lucha por imponerse³¹, por encarnarse adecuada y equilibradamente.

Al-Ta‘āduliyya es ese equilibrio necesario entre el espíritu y la

²⁸ al-Ḥakīm, *Zahrat al-‘umr*, pp. 219-220.

²⁹ Citado por Šukrī, *Mudakkirāt*, p. 237.

³⁰ al-Ḥakīm, *Zahrat al-‘umr*, p. 239.

³¹ P. J. Vatikiotis, *The History of Egypt from Muhammad Ali to Sadat*, 2.ª ed. (Londres, 1980), p. 311.

apariencia, entre la verdad y la realidad, equilibrio armónico que existió en el principio y que es preciso recuperar ³².

El faraonismo, esa conexión entre el fin y el origen, entre la actualidad y el pasado de la nación, aflora por doquier en la producción de al-Ḥakīm. Está presente en *Yawmiyyāt nā'ib fi l-aryāf*, junto a una crítica dirigida a los turcos y, en cierto sentido, a los árabes ³³.

La crítica a la falsa democracia, contenida en *Šaýarat al-ḥukm*, sirve a nuestro autor para insistir en la esperanza de recuperación de la esencia egipcia. De este modo, la comedia alegórico-satírica va seguida del *Canto de Horus* ³⁴, himno a la resurrección, a la eterna juventud y, en última instancia, al espíritu vivo.

En *Yā ṭāli' al-šaýara* ³⁵, la canción popular, que da origen al título, proviene de un antiguo himno bucólico de fecundidad y fertilidad incluido en la leyenda de Osiris. Según Chakib el-khouri, esta obra del teatro del absurdo representa la muerte y resurrección de Osiris en Abydos, como símbolo de la esencia que vive eternamente ³⁶.

Para Tawfiq al-Ḥakīm, por consiguiente, la época faraónica supone la primera y más pura manifestación de los valores egipcios. Como se sabe, Ṭāhā Ḥusayn ³⁷ mostró una actitud crítica con respecto a este planteamiento. Ṭāhā Ḥusayn consideraba que la esencia del espíritu egipcio no se podría observar en un período del que no se conoce literatura alguna, sino que esa esencia había que buscarla en la época islámica. Así, pues, Ṭāhā Ḥusayn no cuestiona la búsqueda del origen,

³² Ph. D. Abd el Monem Ismail, *Drama and Society in contemporary Egypt* (El Cairo, 1967), pp. 57-52.

³³ Tawfiq al-Ḥakīm, *Yawmiyyāt nā'ib fi l-aryāf* ("Diario de un fiscal rural") (El Cairo, 1937), pp. 106-117. Traducción española por Emilio García Gómez, *Diario de un fiscal rural* (Madrid, 1955), pp. 143-158.

³⁴ Tawfiq al-Ḥakīm, *Šaýarat al-ḥukm* ("El árbol del poder") (El Cairo, 1945), traducida por Umberto Rizzitano, "L'albero del potere. Commedia di satira politica delle egiziano Tawfiq al-Ḥakīm, *Oriente Moderno*, XXIII (octubre, 1943), pp. 446-447; del mismo autor, "Spirito faraonico e spirito arabo nel pensiero dello scrittore egiziano Tawfiq al-Ḥakīm, *Annali dell' Instituto Universitario Orientale di Napoli*, III (1949), pp. 487-497.

³⁵ Tawfiq al-Ḥakīm, *Yā ṭāli' al-šaýara* ("¡Oh tú que subes al árbol!") (El Cairo, 1962).

³⁶ Chakib el Khouri, *Le Théâtre arabe de l'absurde* (Paris, 1978), pp. 65-66.

³⁷ Ṭāhā Ḥusayn, *Ensayos de crítica literaria*, prólogo y coordinación Pedro Martínez Montáñez (Madrid, 1983), especialmente el capítulo titulado, *Al-Ḥakīm y el teatro egipcio*, trad., Ana Ramos Calvo, y, dentro de él, el apartado *Al señor Tawfiq al-Ḥakīm*, pp. 111-119.

aunque difiere con respecto al momento histórico en que debe ser situado. Ante la opinión de al-Ḥakīm referida a que el Egipto antiguo influye en la cultura actual, afirma explícitamente: “Considero que todo esto es el resultado de unos juicios precipitados por parte de algunos autores, emitidos sin razón alguna. Sería, pues, exagerado asumir esa misteriosa espiritualidad egipcia, sobre la que existen razonables dudas, que no resiste a una investigación seria y no viene a ser más que una fantasía imaginada por usted y sus compañeros, literatos y artistas, sobre la que desean basar nuestra literatura egipcia moderna”³⁸.

El planteamiento de Naʿyīb Maḥfūz es semejante al de al-Ḥakīm³⁹ y ello se refleja en su producción, recurriendo a cuentos y leyendas faraónicas⁴⁰.

En última instancia, la vuelta al pasado, la búsqueda del origen, se sitúe éste en un momento u otro, responde siempre a los imperativos ideológicos del proceso nacionalista, lo que Gālī Šukrī denomina, aludiendo al faraonismo, “reacción romántica ante el colonialismo”⁴¹.

Ahora bien, si el Egipto antiguo es la etapa en que el espíritu se muestra en su forma originaria y más pura, en esa especie de paraíso armónico, ¿qué sucede en las etapas siguientes? ¿cómo se encarna ese espíritu? ¿a través de qué manifestaciones lo intuye al-Ḥakīm?

De este modo, Tawfīq al-Ḥakīm se adentra directamente, dando un “salto” considerable, en el análisis del arte, la cultura y la literatura árabes, la otra gran época de la historia de su país. Los juicios emitidos, como él mismo afirma, surgen de la comparación entre la literatura occidental, de la que posee un conocimiento muy amplio, y la literatura árabe. Aparece siempre esa imagen de Occidente tras el estudio de la herencia propia. Así, escribe a su amigo André: “Ahora estoy sumergido en la literatura árabe, quiero estudiar su proceso desde el principio”... “Este es el mejor momento en el que puedo

³⁸ *Ibidem*, p. 115.

³⁹ Carmen Ruiz Bravo, “En torno a la conciencia histórica. Entrevistas con cinco intelectuales egipcios”, *Almenara*, 9 (1976), pp. 179 y ss.

⁴⁰ E. Tijani, “Le conte pharaonique dans le roman historique de Nagib Maḥfūz”, *Arabica*, XXIX (febrero, 1982), 1, pp. 60-79.

⁴¹ Gālī Šukrī, *Tawrat al-fīkr fī adabi-nā l-muʿāšir* (El Cairo, 1965), p. 190.

comprender, distinguir y mejorar el dictamen, pues tengo unos ojos que recorrieron desde no hace mucho tiempo las diversas literaturas mundiales y mi pensamiento prosperó realmente... Leo los textos de esta literatura, en sus sucesivas épocas, con una visión, una visión poblada por las imágenes y repleta de cotejos, con un espíritu humano justo y perseverante, que busca los defectos y las causas y que prolonga el examen y la investigación antes de emitir los juicios”⁴².

Al abordar la cultura y la literatura árabes, al-Ḥakīm distingue entre la época preislámica y la posterior a la aparición del Islam.

Una de las deficiencias apreciadas por al-Ḥakīm en la literatura árabe es el amaneramiento de la lengua, la excesiva preocupación por la corrección, la belleza lingüística y la verborrea, en detrimento del contenido. Junto a todo esto, denuncia la defectuosa elaboración de la creación artística, partiendo de que los géneros literarios son algo universal y estable y, por tanto, considera un error y una debilidad el haberlos ignorado⁴³.

Pues bien, al-Ḥakīm se pregunta por las causas de esa debilidad y la respuesta que ofrece es la pérdida del equilibrio y de la armonía a partir de cierto momento. El espíritu no se manifestará por igual en las distintas artes: literatura, arquitectura, etc., sino que se produce un desfase, el cual no impedirá que el espíritu se trasluzca en aspectos concretos y precisos.

Buena prueba de lo que decimos es el párrafo siguiente: “Había acabado con la cuestión de la lengua, cuando otro problema se presentó ante mí consistente en que la propia literatura árabe, en cuanto es una creación artística, me parece de defectuosa elaboración... La causa de ello es sencilla también: si examinamos las grandes literaturas antiguas, encuentras que grandes artes fueron contemporáneas de ellas”⁴⁴.

Con respecto a la literatura árabe, no sucedió así. En la época preislámica, la poesía era, en su opinión, la única manifestación de la sensibilidad artística. En tal sentido declara: “Pero lo que ocurrió en la historia de la literatura árabe fue distinto... Una lengua creó una

⁴² al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, p. 174.

⁴³ Laroui, *L'idéologie*, p. 195.

⁴⁴ al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, p. 182.

belleza radiante en un ambiente árido, en medio del desierto... Las más remotas manifestaciones de las otras artes, contemporáneas a la lengua de Imrū l-Qays, Labīd y Zuhayr, fueron aquellos monstruos y espantajos de dioses de piedra... a los que llamaron Gran Hubal, Pequeño Hubal, 'Uzzà, Allât, etc... A nadie le satisface osar atribuir las al arte ni poco ni mucho... Realmente entre las glorias de la lengua árabe está el que ella sola surgió de esta forma entre las arenas, como si fuera un narciso silvestre o manzanilla y quizás el mérito de ello fuese de la poesía, pues la poesía era una flor que se balanceaba en el desierto" ⁴⁵.

En esa época la poesía era el único y primer resquicio a través del cual se manifestaba el espíritu en su vertiente sensible o artística, o, con sus propias palabras: "La poesía que es la gloria de la lengua árabe", la poesía en la que hubiera sido preciso que nuestras almas, que se estaban abriendo, vieran una de las primeras formas del arte" ⁴⁶.

La etapa preislámica desconoce, según él, no sólo otras artes, como la arquitectura, pintura y escultura, sino incluso la prosa, para cuyo desarrollo necesitaba de la cultura y la civilización que le proporcionó la aparición del Islam ⁴⁷.

El Islam trajo consigo una floreciente civilización y la erección de numerosas ciudades, todo lo cual posibilitó el nacimiento de la prosa ⁴⁸. En opinión de al-Ḥakīm, el Corán no sólo constituyó una aportación a nivel de lengua, sino también en el aspecto narrativo. En *Zahrat al-'umr* dice: "El Corán supuso algo nuevo en el arte de escribir: no sólo la lengua, sino también los relatos... Se sirvió del arte narrativo para expresar las más elevadas metas religiosas" ⁴⁹. Independientemente del carácter religioso, al que al-Ḥakīm concede escasa importancia, el Corán es para él la primera manifestación artística de la época islámica, el origen y germen de la prosa.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 182-183. Estas afirmaciones están recogidas también en el artículo de Tawfiq al-Ḥakīm, "Les lettres arabes à travers ce dernier quart de siècle", en *L'Islam et l'Occident* (Paris, 1982), reedición facsímil del núm. de 1947 de la revista *Cahiers du Sud*, p. 242.

⁴⁶ al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, p. 179.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 183.

⁴⁸ al-Ḥakīm, "Les lettres arabes à travers de ce dernier quart de siècle", p. 242.

⁴⁹ al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, p. 186.

Ahora bien, durante la época islámica, tuvo lugar una ruptura del equilibrio en las manifestaciones del espíritu: “Surgió una amplia civilización islámica, se erigieron las más bellas mezquitas sobre las ruinas de los templos antiguos, se construyeron los palacios y se llenaron de maravillas y curiosidades, progresaron las industrias, florecieron las artes y la civilización islámica asimiló gran parte de las civilizaciones... A pesar de ello, la literatura árabe no intentó ampliar los moldes de su prosa ni acomodarse a dichas artes contemporáneas”⁵⁰. En este caso es la literatura la que provoca el desfase.

Opina nuestro autor que, a pesar de su esperanzador comienzo en el aspecto literario —poesía preislámica y Corán— la civilización árabe islámica no desarrollará una literatura digna de ella. Según él, la rigidez religiosa y la generalización impuesta por la misma impidieron y asfixiaron la sensibilidad y la esencia de los distintos territorios islamizados.

En varias cartas de *Zahrat al-'umr* expone con detalle sus puntos de vista acerca de dicha cuestión, puntos de vista que luego aparecerán extractados en un artículo publicado en 1947.

En resumen, Tawfíq al-Ḥakīm dice que la literatura árabe no se enriqueció ni trató de imitar en nada el resto de las artes de la época. La excesiva importancia concedida a la lengua y al arabesco de las frases, la alejó del espíritu de análisis, de la verdad de los hechos y de la solidez de la estructura. Se ocupó sin moderación de la elección de las palabras y jamás trató de captar los sentimientos del pueblo. El Corán sólo les sirvió de modelo lingüístico, no narrativo y artístico⁵¹. “¡La inspiración de la literatura árabe no quiso ponerse en marcha!... hacia arriba ni hacia abajo... hacia el Corán ni hacia el pueblo”⁵².

Sin embargo en este panorama general, descrito por al-Ḥakīm, hay excepciones. Destaca las *maqāmas* de Badī 'al-Zamān, no obstante su apego a la lengua, como muestra de la configuración de los personajes y la descripción de la sociedad de su tiempo. Los filósofos, juristas e

⁵⁰ *Ibidem*, p. 183. El artículo que al-Ḥakīm publicó en *Cahiers du Sud* es un resumen de las cartas de *Zahrat al-'umr* que abordan el tema de la literatura árabe.

⁵¹ al-Ḥakīm, “Les lettres arabes...”, p. 243.

⁵² al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, p. 187.

historiadores tuvieron, en su opinión, el mérito de salvar la prosa árabe a través de la simplificación de la lengua ⁵³. Pero es sobre todo al-Ŷāḥiḏ el autor que despierta la admiración de al-Ḥakīm.

Al-Ŷāḥiḏ es la excepción, porque se apercibió del error y tomó un camino diferente, inspirándose en el pueblo, lo que le valió la crítica de los escritores conformistas. Al-Ŷāḥiḏ no se preocupó de la lengua, sino de captar la sensibilidad popular, por lo que puede ser considerado modelo de la prosa durante el apogeo de la cultura y civilización islámicas ⁵⁴. En consecuencia, al-Ŷāḥiḏ es, para al-Ḥakīm, ese genio aislado, sensible y capaz de crear artísticamente y de intuir la esencia colectiva.

La tónica general de la época, sin embargo, era la disociación entre la elocuencia rebuscada —pureza lingüística y formal— y la sensibilidad del pueblo.

En *Zahrat al-'umr* especifica que la literatura árabe no se preocupó de reflejar la sensibilidad que se estremecía en el alma del pueblo ni su fantasía. Pero “el espíritu del pueblo” no se somete, un pueblo que deseaba una literatura derivada de su sensibilidad manifiesta en la vida nueva, apartándose del beduinismo inicial y adaptada a las maravillosas artes coetáneas ⁵⁵.

Continúa al-Ḥakīm su argumentación diciendo que, ante la negligencia de la literatura culta, aparecieron otros literatos de entre el pueblo que no poseían la lengua ni la forma bella, pero sí el don artístico y un alma creativa. Así surgieron la literatura y el arte populares —cuando la oficial se mostró defectuosa— como un grito de protesta contra la carencia de los elocuentes. Nacieron los cuentos populares —‘Antara y Maýnūn Laylà— y la obra maestra *Las mil y una noches*— a la que siguió en cada país el cuento “tipo” de la época; por ejemplo, en Egipto los de Abū Zayd al-Hilālī, Sayf ibn dī Yazīn y al-Zāhir Baybars ⁵⁶.

Sin embargo, lo fundamental para al-Ḥakīm es que estos relatos populares sí captaron y reflejaron la sensibilidad colectiva, el espíritu

⁵³ *Ibidem*, pp. 187-188.

⁵⁴ al-Ḥakīm, “Les lettres arabes...”, PL 244.

⁵⁵ al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, pp. 185-186.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 186-187.

del pueblo que se encarna de un modo determinado en cada época.

Para él, estos relatos están en “perfecta armonía” con el resto de las artes de su tiempo. La “evolución natural” de la literatura, en el Islám, fue llevada a cabo por el pueblo y sus poetas, no por los literatos cultos como ocurrió en Grecia, Roma o la India ⁵⁷.

La barrera existente entre la prosa árabe y su elocuencia, por un lado, y la imaginación del pueblo y sus esperanzas, por otro, no se rompieron con el transcurrir de los siglos. Si los literatos cultos hubiesen querido romper esa barrera, la literatura árabe, con su Corán, *Las mil y una noches* y las *maqâmas*, habría sido una de las grandes literaturas mundiales y el origen de la novela y el relato, pero *Las mil y una noches* fueron despreciadas ⁵⁸.

A pesar de estos errores que al-Ḥakīm observa en el pasado islámico, precisa que los árabes no fueron los responsables de la desaparición del espíritu egipcio. Los árabes no destruyeron ese espíritu: “Los árabes no fueron destructores de culturas... conocieron a fondo las civilizaciones de su tiempo, tomaron y rechazaron, escogieron y dejaron... pero jamás destruyeron ni arruinaron” ⁵⁹. Ibn Rušd e Ibn Sīna transmitieron las opiniones de los filósofos griegos a una Europa sedienta de conocimientos ⁶⁰. Incluso supieron mantener la armonía entre los sentidos y la mente, entre lo corporal y lo intelectual, a pesar de su debilidad estructural y la pobreza de “moldes artísticos”, cosa que no había conseguido la literatura europea ⁶¹.

¿Quiénes fueron, entonces, los responsables? Para Tawfīq al-Ḥakīm, no hay duda: fueron los turcos, quienes no hicieron otra cosa que empeorar la situación y entrar en una etapa de decadencia absoluta.

Es de sumo interés observar cómo el proceso de reafirmación nacional lleva implícita esta imagen del Imperio turco como máximo responsable de todos los males que aquejaban al mundo árabe. El

⁵⁷ al-Ḥakīm, “Les lettres arabes...”, p. 243.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 244.

⁵⁹ al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, p. 225.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 178.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 219-220.

turco se convierte en el símbolo del fracaso y el portador de la desgracia del país en todos los terrenos ⁶².

Tawfīq al-Ḥakīm habla de ellos en estos términos: “Esta etnia procedente del Asia Central, sin cultura ni civilización ni más mérito que el de la guerra y la pelea. Ellos fueron los que destruyeron la civilización islámica con lo que había traducido, reunido y elaborado de las diferentes culturas... El mero examen de la historia de Egipto en aquella época oscura, que describió al-Ŷabartī, nos basta para comprender en qué abismo cayó nuestro país; pero incluso la lengua de al-Ŷabartī en sí misma —y era uno de los mayores sabios de al-Azhar entonces muestra indicios de que la lengua árabe había caído como se caía bajo los cascos de los caballos en los ejércitos de estos bárbaros” ⁶³. E insiste: “En mi opinión, no hay duda de que si los mongoles no hubieran existido, no se hubieran rezagado las letras árabes ni las artes islámicas... con respecto a sus similares existentes en la cultura europea... Los filósofos árabes estarían en contacto con Europa y la mentalidad de los sabios y los literatos, en los dominios árabes, estaría abierta a la receptividad de cualquier evolución que comportara el espíritu de la época en que vivieran” ⁶⁴.

La etapa de dominio turco es considerada como la degradación y la destrucción de todos los valores que, en cierta forma, se manifestaron en la civilización árabe. De este caos el espíritu despertará de nuevo con el Renacimiento.

Pero antes de pasar a este aspecto, deseamos dejar claro que al-Ḥakīm, al revisar el pasado arabo-islámico y la etapa de decadencia turca, no hace sino transponer a su propio país el concepto de “Edad Media”; media entre el origen y el renacer final. Es la etapa en la que el espíritu está adormecido, alineado en una realidad errónea, pero donde se ven ya ciertos síntomas de lo que puede llegar a ser cuando renazca y se detectan algunas acertadas manifestaciones de la sensibilidad y la esencia propias, como es el caso de al-Ŷāḥiẓ y de la literatura popular.

El espíritu en esa época existe, pero adormecido y oculto, como

⁶² Laorui, *L'idéologie*, pp. 23-24.

⁶³ al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, pp. 225-228.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 226-227.

aparece en *Ahl. al-kaḥf* donde el sueño en la caverna representa la alineación del espíritu egipcio a lo largo de la historia en una realidad inadecuada. Para Laroui, la insignificancia (?) de la obra viene dada, no por su inactualidad, sino por condenar la tradición al sueño⁶⁵. Por el contrario, opinamos que la tradición para al-Ḥakīm no es más que un momento en la evolución continua del espíritu encarnado en la realidad, evolución que contó con errores y aciertos, pero que inevitablemente ha de ser superada y mejorada.

Se entenderá esto mejor si analizamos su opinión sobre el Renacimiento. Hablando de la degradación del espíritu durante el dominio turco, afirma: “Pero salimos de esta oscuridad como salió Europa de la Edad Media... Ella se lanzó al seno de los griegos y nosotros al seno de Occidente... Ella pasó durante el Renacimiento desde la imitación a la innovación, pero nosotros aún estamos en la fase de imitación... Sin embargo hay síntomas, pero no más que síntomas, los cuales demuestran que hemos empezado a ponernos en marcha hacia la época de nuestro Renacimiento”⁶⁶.

Para salir de la oscuridad se precisa la luz, el conocimiento, la cultura. En este sentido declara: “La marcha venturosa hacia el Renacimiento se basa en la cultura de quienes la realizan y nosotros vivimos hoy en la época de una gran cultura que es la cultura europea... Cualquier desconocimiento, por nuestra parte, de una de las ramas de esta cultura, significará quedar rezagados y estáticos”⁶⁷.

Se precisan hombres de una amplia cultura, mentes enciclopédicas, como sucedió en el Renacimiento europeo, que sepan sacar a su país de la inmovilidad, sin caer en una simple imitación de los árabes, en el momento en que fueron vencidos por los turcos, ni en la imitación estéril de Occidente, aunque se valgan de sus avances y logros. Este era, según él, el espíritu de la civilización islámica: saber aprovecharse de lo que le pudieran aportar otras civilizaciones. Si se deseara iniciar en serio el Renacimiento, habría que impregnarse de ese espíritu. Si no han existido esos intelectuales y literatos dotados de una cultura completa, a pesar de haber viajado a Europa, ello se debe a

⁶⁵ Laroui, *L'idéologie*, p. 200.

⁶⁶ al-Ḥakīm, *Zahrat al-'umr*, pp. 225-226.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 226.

que, desde su punto de vista, son herederos del espíritu de los turcos, “esa raza que imitaba y no creaba, que dominaba, pero no reflexionaba”⁶⁸.

Por tanto, la *Nahḍa*, según al-Ḥakīm, debe aportar la luz —o lo que es igual, el conocimiento, la consciencia— suficiente para salir de la oscuridad en la que se sumió su país como consecuencia de una dominación extraña y bárbara.

Pero, asimismo, el Renacimiento ha de ser eso: la recuperación de la identidad perdida, el despertar de la esencia propia, del espíritu de la nación, bebiendo en sus fuentes autóctonas y a la vez superando épocas pasadas.

Como afirma Laroui⁶⁹, será a la vez una ruptura y una vuelta al pasado, mostrando cómo Europa tuvo que cortar en cierto momento con su propia tradición, sin perder por eso su identidad.

El espíritu deberá renacer, superar la etapa intermedia, para volver a ser el que fue en el origen puro. En *Ta'ammulāt fi l-siyāsa* habla de un Egipto que permaneció en un sueño mental y espiritual de miles de años y que se levanta ahora sobre sus pies, alejando la somnolencia, para andar de nuevo⁷⁰.

En *Tawrat al-ṣabāb*⁷¹ reclama la atención sobre la necesidad de volver a ser los egipcios de siempre, los que aprendieron a construir para la eternidad esas pirámides que persisten a lo largo del tiempo y esas mezquitas de gruesas piedras, erigidas con sus manos egipcias, para desafiar el mañana. Pero hoy se han olvidado de aprender de sí mismos, de beber en las fuentes primigenias.

Aunque Tawfīq al-Ḥakīm está convencido de que el espíritu nacional no ha despertado definitivamente, sí tiene confianza en el futuro, es decir cree que los indicios y síntomas de recuperación de la identidad son inequívocos y fiables, aunque quede un largo camino por recorrer.

Las opiniones vertidas a este respecto en *Cahiers du Sud* son el

⁶⁸ *Ibidem*, p. 229.

⁶⁹ Abdallah Laroui, *La crise des intellectuels arabes. Traditionalisme ou historicisme?* (Paris, 1974), p. 146.

⁷⁰ al-Qalamāwī, *Ma'a al-kutub*, pp. 39-41.

⁷¹ Tawfīq al-Ḥakīm, *Tawrat al-ṣabāb* (Beirut, 1972), p. 198.

mejor exponente de ello. Dedicar la última parte del artículo a la literatura egipcia postrenacentista y, en síntesis, manifiesta lo que sigue: con la aurora de los tiempos modernos la llama del cambio se elevó de nuevo. Las letras árabes en el último cuarto de siglo —desde la 1.^a Guerra Mundial hasta hoy (1947)— no son sino la continuación de la tendencia comenzada por al-Ŷāḥiẓ, pero más grande y más profunda. Se ha liberado definitivamente del yugo de la prosa rimada y la barrera entre los escritores oficiales y los del pueblo se ha roto. Así vemos a Šawqī escribir *Maʿynūn Laylā* y a Ṭāhā Ḥusayn *Ahlām Šahrazād* y *al-Qaṣr al-mašḥūr*⁷². El Corán se reutiliza para crear las biografías de los hombres ilustres del Islam, como han hecho Ṭāhā Ḥusayn, al-ʿAqqād y Haykal⁷³. Por otra parte, se refleja el alma humana y la sociedad en obras como *al-Ayyām* de Ṭāhā Ḥusayn y *Sara* de al-ʿAqqād. Así, pues, la literatura moderna muestra la sensibilidad de la sociedad actual. Según el autor, algunos orientalistas, equivocados por la “forma exterior” de ciertas piezas de teatro y novelas, se han empeñado en declarar que la marca de esta literatura es la influencia occidental. La literatura árabe, como tantas otras, no ha podido ignorar las civilizaciones que la rodean, como ocurrió también en el pasado: la influencia inglesa en al-Mazīnī no difiere de la persa en ibn al-Muqaffaʿ. Pero lo que queda después de esto es la “esencia misma” de la cultura materna del escritor. En verdad, lo que ha cambiado es el “aspecto externo” y no la “esencia”. La literatura árabe moderna conserva lo mejor de la literatura antigua en su esencia y se aprovecha de las ideas de la civilización actual. Lo natural es vestir el “vestido de la época” y aparecer tal y como quieren los tiempos, con tal de que, a pesar de la apariencia moderna, se conserve la “identidad” propia, “el alma particular”, pues la diferencia es grande entre el alma y el aspecto exterior y las literaturas de hoy son, “a la imagen de su países”, una misma forma o hábito con almas diferentes⁷⁴.

A través de estas opiniones de al-Ḥakīm, podemos observar que

⁷² *al-Qaṣr al-mašḥūr* (El Cairo, 1937), escrita en colaboración con Tawfīq al-Ḥakīm.

⁷³ Acerca de las biografías del Profeta en la literatura egipcia contemporánea, véase la monografía de Antonie Wessels, *A Modern Arabic Biography of Muḥammad. A Critical Study of Muḥammad Ḥusayn Haykal's "Ḥayāt Muḥammad"* (Leiden, 1972).

⁷⁴ al-Ḥakīm, “Les lettres arabes...”, pp. 445-447.

concibe la literatura egipcia, o árabe, como reflejo de la sensibilidad colectiva actual, del gusto de la época, que es la forma determinada en que el espíritu se encarna en esta época, manifestándose en todos los ámbitos y sin dejar de ser esencialmente el mismo. Y, también, que detecta una recuperación del equilibrio entre el espíritu, o la sensibilidad colectiva, y las manifestaciones artísticas que lo reflejan.

Evidentemente al-Ḥakīm no está desprovisto de una conciencia histórica, por poco sistemática que su visión pueda parecer. Pero ¿de qué tipo es su sentido de la historia, su visión del pasado?

Sin ninguna duda, podemos afirmar que se trata de un planteamiento absolutamente historicista.

El historicismo penetró profundamente en el mundo árabe, al pretender establecer el nexo de unión entre la modernidad y la tradición en el territorio nacional ⁷⁵.

La recuperación del pasado, la búsqueda de un modelo de referencia, el clasicismo, en suma, jamás será un fin en sí mismo, sino un medio que juega su papel como instrumento de manipulación cultural, como un útil para ayudar a la realización de las aspiraciones de un momento determinado ⁷⁶. A partir de la *Nahḍa*, este útil se pone al servicio del nacionalismo.

El historicismo está, en su génesis, íntimamente ligado al proceso nacional. Las líneas generales de dicho proceso serán siempre las mismas, aunque existan unas necesidades concretas y específicas. Coincidimos, así, con Abdallah Laroui, cuando afirma que lo que emerge de la reflexión de los ideólogos árabes contemporáneos sobre su pasado es una reactivación del historicismo en las mismas condiciones en que surgió en Occidente ⁷⁷.

La visión del pasado tradicional árabe es sustituida por la occidental de tipo hegeliano, la cual considera el presente como consecuencia del pasado, explicándose a través de este último, pero, al mismo tiempo, el pasado es juzgado desde el presente ⁷⁸. Es lo que Laroui

⁷⁵ Abdel Malek, *La pensée politique*, p. 29.

⁷⁶ G. E. von Grunebaum, *Le concept de classicisme culturel*, en *Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam*. Actas del Simposium de Burdeos de 1956 (París, 1977), p. 4.

⁷⁷ Laroui, *La crise*, p. 111.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 36-37.

denomina “medievalización”, considerando éste como otro tipo de alineación más velada e inconsciente que la abierta occidentalización ⁷⁹.

Efectivamente, la transposición a los países árabes de la idea de nación fue acompañada, de modo inevitable, por todos los postulados imprescindibles para su desarrollo teórico y, entre ellos, una determinada visión e interpretación del pasado: el historicismo.

Como es sabido, el proceso nacional se establece a partir de la noción de “espíritu del pueblo”, o esencia común a todos los individuos de un territorio, y de la noción de “autor-genio”, capaz de captar esa esencia con sus dotes especiales; ambas nociones están presentes y actúan continuamente en la producción literaria de Tawfiq al-Ḥakīm. El arte y la literatura serán el “sustrato común” que refleja el espíritu nacional; reflejo que puede darse a través de la captación sensible de la verdad oculta por parte de un autor, o como traducción de la sensibilidad colectiva, al igual que ocurre con la poesía épica medieval en Occidente.

La necesidad de buscar la especificidad del espíritu del pueblo en lo que se consideraban los orígenes, propició el que se viera la historia como la evolución del mismo en su lucha por imponerse.

El pensamiento de Hegel en su *Filosofía de la Historia* impregnó todo el historicismo romántico. Desde un punto que se estima el fin, el triunfo, se retrocede a los orígenes. El mundo de los orígenes es un estadio primitivo del espíritu, pero, al mismo tiempo, representa la pureza. Realmente se establece una dialéctica entre el origen y el fin: origen y fin se confunden. El final triunfante, o que debe serlo, como en el caso del Egipto de al-Ḥakīm, implica que ese final está potencialmente contenido ya en el principio.

La historia, por consiguiente, no será más que el desarrollo del espíritu, el proceso por el cual dicho espíritu se va desvelando, desde que se encarna en la realidad hasta el momento en que se encuentra a sí mismo, de ahí la hiper-valoración del saber y el conocimiento —simbolizados por al-Ḥakīm en la luz y el sol— y de la autoconsciencia nacional. Los estadios primitivos son los que están más cerca de la pureza originaria que abandona el espíritu al alinearse. Para Occi-

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 192-198.

dente será el paraíso armónico de la Grecia clásica, traducido por al-Ḥakīm al “equilibrio” del Egipto faraónico.

Igualmente el término Edad Media designa un concepto tomado del historicismo hegeliano. Es evidente que aquello que se denomina Edad Media no es media entre nada, es una realidad y una plenitud en sí misma. Los hombres medievales pensaban y vivían su mundo a través de una ideología perfectamente adecuada a esa realidad.

Pero la ideología burguesa piensa que el desarrollo del espíritu fue fuerte e importante en el origen —Grecia, Egipto antiguo— mas que luego el espíritu se oscurece, hasta que vuelve a aparecer en el Renacimiento.

La Edad Media sería esa época oscura, donde la única luz estaría en la labor de transmisión de los saberes clásicos, recordemos lo que dice al-Ḥakīm de la civilización islámica como transmisora del conocimiento. La Edad Media es concebida como una intersección, como un punto oscuro entre dos momentos de luz del espíritu.

En Occidente la valoración de la Edad Media surge por las necesidades de reunificación de los territorios nacionales. Para darle unidad a una nación hay que buscarle un nexo de unión: la participación en la esencia o espíritu del pueblo. Los orígenes específicos de cada una de las nacionalidades se buscarán en distintos momentos, según las circunstancias y los ideólogos concretos, aunque, por regla general, las manifestaciones literarias de la Edad Media —Nibelungos, Chanson de Roland, Cantar de Mío Cid, etc.— han sido tomadas por primigenias muestras de las respectivas esencias nacionales.

Para al-Ḥakīm, el mundo faraónico supone también el nacimiento del espíritu nacional egipcio, ya que el Islam, la civilización árabe, es común a muchos países. Pero eso no impide, que en el nivel literario, considere los relatos populares egipcios —Abū Zayd al-Hilālī, Sayf ibn dī Yazīn, al-Zāhir Baybars, etc.— como reflejo de esa sensibilidad colectiva, típica de la concepción de Edad Media occidental. Por otra parte, trasladando la noción de genio-profeta, de “yo lírico”, a la etapa islámica, se pregunta por qué la literatura oficial y culta no supo captar la esencia de esa época y así, sólo apreciará como literatura la obra de al-Ŷāḥiẓ, pues estima la misma en tanto que captación del gusto y la sensibilidad general y colectiva de aquel momento.

Con esta intención se escribe la historia de la literatura, para mostrar cómo el espíritu, aunque parezca no verse, ha existido siempre, desde los orígenes hasta el momento final. A partir de Hegel, la historia de la literatura será una historia ontológica: el espíritu que se desarrolla siendo siempre igual y encarnándose en distintas materias y diversas épocas.

Lo fundamental es el concepto de época como uno de los momentos en los que el espíritu se realiza en una materia distinta, sin olvidar que el espíritu se identifica con la verdad de cada época y que ha de impregnar todas sus formas.

La relación entre la verdad y la materia en que se realiza hace que dicha relación sea distinta cada vez, aunque el espíritu no varíe. Esta diferencia se llamará “gusto de la época”, referido fundamentalmente al campo estético y aplicado con frecuencia a la literatura, aunque todas las manifestaciones participen del mismo. Es entonces cuando actúa el concepto de modelo exterior “belleza” y de “sensibilidad”, como el momento en el cual se digiere o se consume la realización del modelo exterior —belleza— en un discurso literario. “Sensibilidad” indica la relación directa que hace partícipe al individuo de la belleza: al ver reflejado ese modelo exterior en cualquier obra de arte, es capaz de reconocerlo e identificarse con él.

De esta forma interpretamos las afirmaciones de al-Ĥakīm sobre la adecuación a la sensibilidad de la época y, lo que es más interesante, la necesidad de vestir el “hábito” de cada época, manteniéndose fieles a la esencia de siempre.

Por tanto, actúa en todo momento el modelo hegeliano de la historia ontológica, es decir, la historia de la esencia de la literatura que se irá realizando en materias distintas, en obras distintas, pero que es siempre la misma.

El sentido de desarrollo lineal de la historia se tiene porque toda ideología se considera a sí misma la verdad, frente al orden anterior con el que lucha por imponerse. Por esta causa tiende a interpretar el orden anterior como una “verdad errada”, como un error que hay que subsanar y culminar. Así fue como la Edad Media recibió el legado clásico —Platón y Aristóteles— y la forma en que la burguesía asume el mundo clásico y medieval. El espíritu y la razón existieron en la

Edad Media, pero como error y mentira, como sombra y no en tanto que luz misma. Al considerarse a sí misma como superación y continuación de esa verdad equivocada, se produce la sensación de continuismo.

La noción de “superación” aparece claramente expuesta en la producción de al-Ḥakīm. En su opinión, el Renacimiento deberá ser la superación de las etapas anteriores, pero manteniendo dentro de él lo superado, la parte de verdad que había en dichas etapas (“la tendencia comenzada por al-Ŷāḥiẓ, pero más grande y más profunda”).

Por consiguiente, el de al-Ḥakīm es una especie de historicismo acumulativo, sin otro objetivo que la legitimación de una literatura nacional egipcia. Esta faceta de su producción literaria —junto al resto de las temáticas que aborda, sus intentos de legitimación en la tradición autónoma de las formas literarias occidentales y su deseo de dotar a la literatura nacional egipcia de una lengua única y válida como medio de expresión artística— nos corrobora en la opinión de la coherencia teórica que presenta el pensamiento del autor, o lo que es lo mismo, de la existencia de un nivel ideológico que actúa a lo largo de toda su actividad literaria.

Para terminar, diremos con Abdallah Laroui⁸⁰ que el peor error metodológico sería negar la interdependencia, ya tan evidente, entre ideología árabe e ideología occidental.

La mayor contradicción y el problema más serio que debe afrontar no sólo Egipto, sino cualquier país árabe actual, es precisamente esta búsqueda de la identidad a través de conceptos y postulados occidentales.

Jacques Berque opina que la dificultad estriba en que creen poder continuar siendo los mismos, dotándose de tales útiles⁸¹.

Para Gustav von Grunebaum, han tratado de identificarse con aquello que, por su contacto con Occidente, les ha parecido ser el fondo mismo de su alma, y en tal sentido se pregunta: ¿Cómo conservar su herencia y permanecer sensibles a los cambios de la cultura

⁸⁰ Laroui, *L'idéologie*, p. 28.

⁸¹ Jacques Berque, *L'Égypte. Imperialisme et révolution*, (Paris, 1967), pp. 22-27.

universal? ¿Cómo conciliar la occidentalización— condición primera de su progreso— con su nacionalismo, expresión de su libertad?⁸².

⁸² G. E. von Grunebaum, *Modern Islam: the Search for Cultural Identity* (Berkeley, 1962, reseñado por G. C. Anawati, "la civilisation musulmane dans l'oeuvre du professeur Gustav von Grunebaum" MIDEO, 10 (1970), pp. 37-82.