

POSICION ESTETICA E INTELECTUAL DE ȳABRĀ IBRĀHĪM ȳABRĀ
EN LA CONTROVERSIA TRADICION-MODERNIDAD. SU TEORIA
DE LA RENOVACION DE LAS ARTES.

M^a. Luisa Prieto

1) *El concepto de modernidad (Hadāṭa):*

Para los intelectuales occidentales, precursores en la utilización de la palabra, modernidad no es sinónimo de actualidad o moda sino un concepto que encierra un significado más profundo y comprometido: una toma de partido, una posición seria y responsable de cara a la historia y la herencia literaria del pasado, así como de la totalidad de la cultura y la civilización a la luz de los revolucionarios logros de la ciencia que han afectado a todos los campos: político, económico, social y, por supuesto, literario y artístico y modificado, por tanto, las normas sociales existentes.

Originada en Europa, esta moderna cultura -que se ha ido imponiendo paulatinamente, propagándose con varios grados de profundidad por todo el mundo- ha desplazado a la antigua o, al menos, ha modificado radicalmente muchos de sus aspectos para introducir lo que habitualmente se conoce como "desarrollo", con todos los efectos positivos y negativos que del mismo se derivan.

En el campo literario surgen nuevos escritores como Baudelaire, Mallarmé, Proust, Joyce, Kafka, T.S. Eliot, St. John Perse, Brecht, Beckett o Robbe-Grillet, por citar algunos nombres de entre los más representativos que, conscientes del drástico cambio que había experimentado el mundo, dejan de lado buena parte de las convenciones literarias del pasado y emprenden la marcha, a través de múltiples caminos que ellos mismos se van abriendo, en busca de modos de expresión innovadores con los que crear una literatura que haga eco de la nueva sensibilidad humana y refleje esa situación caótica sin precedentes en la que se encuentra.

A ellos se oponen los tradicionalistas que, carentes de una visión moderna, no creen en la necesidad de romper con las convenciones literarias del pasado, a pesar de vivir en la época

presente, ni reconocen la inmensidad del cambio que la moderna cultura ha producido, es más, la encuentran superficial, dañina y quieren evitar su impacto en la literatura y en la vida.

En lo que al mundo árabe se refiere, señala el profesor Martínez Montávez, basándose en la numerosa producción literaria del siglo XIX, la coincidencia cronológica entre la reflexión y toma de posición y actitud en torno al tema de la modernidad- quizás uno de los conceptos más problemáticos para los pensadores árabes- y la penetración y el impacto colonial¹, así como el extraordinario interés que provoca en un sector concreto de la sociedad que se entrega con incansable afán a su estudio: "intelectuales, artistas, políticos, literatos, periodistas, hombres de acción y de creación de cualquier fuste y cualquier orientación, se lo imponen como preocupación y objeto de sus diferentes afanes y actuaciones en algún momento. Más o menos mantenida y ampliamente, el tema constituye motivo predominante de reflexión y ocupación, parte inseparable y significativa de su obra. Podrá variar, naturalmente en cantidad y en consideración, pero, de hecho, estará siempre presente"².

No consiguen, a pesar de todo, llegar a resultados positivos que permitan ese avance o progreso que unos identifican de forma total y absoluta con los modelos occidentales, diametralmente opuesto al atraso cultural que para ellos es sinónimo de tradición mientras que los que se inclinan por opciones más moderadas, no son capaces siquiera de aportar una clarificación terminológica.

En los años treinta se introduce el término renovación (*taydīd*), como se observa a través de las obras de autores como Salāmā Mūsā o al-Zayyāt aunque la idea de *hadā'a* o modernidad, entendida como una forma de sentir, de pensar y percibir los

¹ "En torno a una cuestión de actualidad: tradición y modernidad en el mundo árabe". En: *Studi in onore di Francesco Gabrielli nel suo ottantesimo compleanno*. Universita di Roma "La Sapienza". Dipartimento di Studi Orientali, Roma, 1984, p. 471.

² *Idem*.

cambios que impulsan a renovar la forma literaria y la propia lengua para capturar el cambio de sensibilidad de los tiempos y contribuir a una mejor comprensión de la vida moderna³, no surge hasta la generación de los cuarenta, a la que se incorporan posteriormente las de las décadas sucesivas, no sólo para formar parte de la civilización del siglo XX sino para participar de forma activa en la misma.

Lógicamente, un escritor de la talla intelectual de Ÿabrá Ibrāhīm Ÿabré "uno de los más finos y cultivados espíritus (es hombre de amplísimas lecturas y múltiples inquietudes) con que cuenta la literatura árabe contemporánea"⁴, no podía permanecer al margen en un tema tan palpitante y de permanente actualidad.

En un *Symposium* sobre *al-Hadāṭa fī-l-šīr* ("Lo moderno en poesía")⁵, en el que participó junto a otros críticos, intelectuales y poetas árabes, explica su concepto de *hadāṭa* en ambas culturas, la occidental y la árabe.

Desde su punto de vista, la modernidad europea comenzó a finales del siglo XIX (hacia 1890) y se extendió hasta la primera mitad del siglo XX en que fue reemplazada por el post-modernismo.

En uno de sus artículos, encontramos brevemente resumida su definición del término: "Modernism meant belonging to ourselves and to our time at once, which for us could only be achieved by going back in our creative work to our roots, and, at the same time, by incorporating in this work all the discoveries and

³Sobre el concepto de modernismo, pueden verse entre otras obras: Irving Howe: "The Culture of Modernism", en: *Decline of the New*, pp. 3-33. Monroe K. Spears: *Dyonisus and the City; Modernism in Twentieth-Century Poetry*, New York: Oxford University Press, 1970, pp. 3-104. Stephen Spender: *The Struggle of the Modern*. London: Hamish Hamilton, 1963. Gālī Sukrī: *Sīc runā al-hadīṭ... ilā ayn?* ("¿Hacia dónde va nuestra poesía contemporánea?"). El Cairo: Dār al-Maṭarif, 1968, pp. 8-18.

⁴Pedro Martínez Montávez: *Introducción a la literatura árabe moderna*. Madrid, Almenara, 1974, p. 195.

⁵Publicado en *Fusūl* 1, 1982, pp. 260-268.

techniques of the West"⁶

Basa, por tanto, su concepción en dos pilares esenciales: la "vuelta a las raíces" mediante el rescate de los elementos vitales del patrimonio cultural árabe (*turāt*) acumulados a través de las sucesivas épocas de la civilización -no se trata en absoluto de una idea romántica que encuentra el pasado más bello que el presente sino otra forma de penetrar en el laberinto de la propia personalidad⁷- y el aprovechamiento de los logros occidentales.

Aborda la cuestión asimismo, con su extraordinaria agudeza, tanto en diversos artículos y entrevistas recogidos en sus libros de ensayo o diseminados por distintas revistas árabes y occidentales como -y esto quizás no resulta tan habitual entre los escritores árabes contemporáneos- en su prosa literaria (especialmente las novelas), donde puede utilizar un mayor despliegue de recursos para hacer partícipe al lector de sus más profundos pensamientos, obligándole a reflexionar o a tomar partido en las numerosas discusiones suscitadas por los personajes o transportándole a otras épocas y a otras culturas para darle a conocer o despertar su curiosidad por aquellas facetas de la civilización humana que considera como puntos de referencia orientativos en un mundo tan caótico como el actual.

Sus obras no van dirigidas, por tanto, al lector pasivo, al irreflexivo que recorre las líneas de forma apresurada, a aquél otro que acude a la literatura en busca de evasión⁸ o al que carece de la suficiente preparación cultural para captar su

⁶ "The West and I: European influence on my work", mayo, 1981, p. 5 (texto facilitado por el autor).

⁷ Vid. "al-Riwaya wa-l-zaman wa-l-ŷawhar al-mutakarrar" ("La novela, el tiempo y la esencia reiterada"). En: *Yanâbiŷ al-ru'ŷā* ("Fuentes de la visión"). Beirut: al-Mu'assasa-l-ŷarabiyya li-l-dirâsât wa-l-našr, 1979, pp. 71 y ss.

⁸ Aunque posiblemente cada lector encuentre en las obras de Yâbrâ Ibrâhîm Yâbrâ aquello que vaya buscando, al estar compuestos de diversos ingredientes, aparte del cultural.

mensaje sino a un tipo de lector "ideal" al que supone entrenado para bucear con él en las profundidades de los océanos culturales en búsqueda de respuestas a las cuestiones que constituyen el objeto de su interés y preocupación: "Cuando escribo me digo a mí mismo siempre que el lector es más inteligente de lo que creo y al mismo tiempo me digo: Si no me entiende el lector o me entiende mal, es su problema, no el mío"⁹.

Una lectura crítica nos permite percibir la fuerte impregnación de modernidad que trasmina de la obra de Ÿabrā Ibrāhīm Ÿabrā, así como su profundo sentimiento de la disparidad entre la cultura árabe actual y la moderna cultura occidental.

Cree que existen ciertos aspectos del patrimonio cultural árabe (*turāṭ*) que actúan de forma activa, impidiendo que los árabes avancen para alcanzar su lugar en el mundo moderno; percepción que le induce a arremeter contra todo aquello que contribuye a bloquear o frenar la penetración y difusión de la cultura occidental.

Esta actitud, compartida por una extensa generación de intelectuales árabes (así como la opuesta), obedece en buena parte o se 'incuba' a partir de un hecho histórico que en gran medida conforma el mundo árabe contemporáneo: la colonización que tuvo que soportar de forma más o menos prolongada y con diversos grados de dureza hasta que logró su independencia y comenzó a sentir la inadecuación de buena parte de sus instituciones en la estructura global del mundo moderno.

Puede afirmarse, por tanto, que existe una relación directa de causa-efecto entre el proceso "colonización-descolonización" y la forma específica que ha tomado el mundo árabe, ya que como apunta el Dr. Martínez Montávez: "De no haberse producido tal hecho trascendental, tengo por seguro que no serían los mismos los términos del problema, ni las facetas que ha ido brindando a lo largo de su desarrollo, ni las perspectivas de discusión y

⁹ "al-Riwaya wa-l-zaman wa-l-ŷawhar al-mutakarrar". En: *Yanābi' al-ru'yā*, p. 67.

enjuiciamiento que pueden aplicársele"¹⁰.

El desastre de Palestina de 1948 contribuye a una toma de conciencia de esta realidad, especialmente a quienes son testigos directos del asentamiento de Israel en tierra árabe: la agonía de la derrota, la impotencia militar para restablecer el orden, la corrupción política, el atraso económico respecto a las grandes potencias, la miseria, injusticia e hipocresía social, los trasnochados valores morales, las inútiles tradiciones...

En el caso concreto del autor que nos ocupa, como en el de otros compatriotas suyos, su actitud hacia la cultura y la tradición árabe -al tratarse de un palestino en el exilio, forzado a separarse de su tierra y de su gente- se verá afectada por un lado por un sentimiento de alienación- aunque como afirma Issa J. Boullata: "However, the loss of Palestine in itself is not, in my view, the cause of their alienation"¹¹- y al mismo tiempo por el contacto directo con la cultura occidental, esa experiencia personal, directa, absolutamente insustituible que fue adquiriendo durante unos años claves en la vida de cualquier persona, que significan la despedida de la adolescencia para penetrar en la ansiada juventud. Una época con la que ȳabré Ibráhím ȳabré vivió un apasionadísimo romance del que germinarían fecundos frutos.

Todos estos factores actúan de revulsivo, induciéndole a pensar en la necesidad de un cambio profundo mediante el que los árabes consigan adquirir una cultura moderna con la que acceder al lugar que les corresponde ocupar en el mundo actual, para lo cual es imprescindible una revisión crítica del pasado árabe como primer paso para la creación de un arte moderno¹².

¹⁰ "En torno a una cuestión de actualidad: tradición y modernidad en el mundo árabe", p. 470.

¹¹ "The concept of Modernity in the Poetry of Jabra and Sayigh". En: *Edebiyat*, nº 2, 1978, pp. 173-189.

¹² Vid. ȳabré Ibráhím ȳabré: "The Rebels, the Committed and the Others: Transitions in Arabic Poetry of Today". En: *Middle East Forum*, nº 1, 1967. Carl Leiden (ed.): *The Conflict of*

2) El patrimonio cultural (*turāt*)

Como persona versada en cultura universal, es plenamente consciente del largo camino que los árabes han de recorrer para atrapar la cultura moderna, a pesar de lo cual su concepción de la existencia no es trágica o desesperanzada porque está firmemente convencido de que la vida puede transformarse a través del arte.

La creación de una literatura y un arte moderno dentro del mundo árabe -en el que los palestinos juegan un gran papel cultural- es para él la auténtica expresión de la contribución original, creativa, a la civilización de la época a la que pertenece. Para conseguir este difícil objetivo es necesario recorrer un largo camino: "Ser moderno es encontrar tu camino para participar activamente en la civilización de tu siglo. Eso te exige una sublevación que extrae de tus raíces su vitalidad a la que tú añades tu originalidad para dirigirte a tu tiempo.

De ese modo te conviertes en un elemento activo de tu época, un elemento que no corta con su pasado: es más, le urge liberarlo de su presente.

Yo no creo en una absoluta ruptura (con el pasado). Creo que el legado cultural (*turāt*) tiene una inmensa fuerza en nuestra vida y es preciso mantener esa fuerza que nutre el alma. Pero lo que digo es: coge de ese patrimonio lo que está vivo y deja lo que está muerto a los académicos, de los cuales decía Rimbaud que estaban "más muertos que un fósil".

El patrimonio cultural es una fuerza que podemos aprovechar pero debemos añadirle una nueva fuerza para que la modernidad pueda avanzar como una flecha y no en un movimiento circular, autocontenido.

Algunas personas creen que volviendo al patrimonio cultural

Traditionalism and Modernism in the Muslim Middle East. Austin: University of Texas Press, 1966. Para un estudio general sobre el proceso de modernización vid.: Daniel Lerner: *The Passing of Traditional Society: Modernizing Middle East*. Illinois: The Free Press, 1958, pp. 43-75.

éste se renueva. Eso no es cierto; volviendo a él no renuevas nada. Pero alejándote de él y añadiéndole cosas, renuevas su poder porque sólo mediante la adición puedes preparar el futuro camino para la savia viva que contiene"¹³

Lo que atrofia el patrimonio cultural, haciéndole inservible para el presente, según Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā, es considerarlo como algo sagrado, inmutable, que se repite una y otra vez de la misma forma. Por el contrario, si se concibe como una fuente de poder, como una fuerza dinámica, se conservará permanentemente vivo¹⁴

No existe, por tanto, contradicción entre volver a las raíces y a la vez ser contemporáneo ya que "cualquier renovación tiene su origen en alguna cultura y alguna época histórica o contemporánea. Si estudias la renovación que se produjo en los estilos artísticos a mediados de este siglo, encontrarás que muchos de ellos se descubrieron a través del arte africano, sumerio o árabe"¹⁵

Considera una postura errónea la de aquéllos que oponen el concepto de *taŷdīd* ("renovación") al de *turāt*, asociando el primero con la literatura extranjera y el segundo con el atraso cultural, puesto que si bien es cierto que el pensamiento que se difundió por el mundo árabe por influencia de la cultura occidental contribuyó a la renovación cultural, la cultura clásica (*al-ṭaqāfa al-ittibā'īyya*), es necesaria para la vida moderna. No se trata, sin embargo, de un retorno romántico en busca de un pasado más bello y mejor que el presente sino de un conocimiento

¹³ "Min al-furū' ilà al-ŷudūr". En: *Yanābī' al-ru'yā*, p. 141.

¹⁴ "The Rebels, the Committed and the Others...", p. 24. (Citado por Issa J. Boullata: Ob. cit., p. 182).

¹⁵ "Min al-furū' ilà al-ŷudūr". En: *Yanābī' al-ru'yā*, p. 128. Este pensamiento coincide con el de numerosos intelectuales árabes, partidarios de aunar autenticidad (*asāla*) y contemporaneidad (*mu'āsira*), entre ellos Zākī Naŷib Mahmūd. (Citado por Carmen Ruiz: "Notas sobre la crisis cultural en el mundo árabe". En: *Temas árabes*, nº 3, Diciembre 1987, pp. 75-96.) o Bayātī, el cual considera que una cultura debe reunir la *asāla* (lo que es de nuestra tierra) con la *mu'āsara* (lo que es de nuestro tiempo). (Conversación personal mantenida con el autor).

del pasado para crear la cultura moderna (*al-Taqāfa al-ŷadīda*), la única respuesta a la sociedad actual.

Por otra parte, el mero conocimiento de la literatura o el arte occidental, no implica la automática renovación de la cultura y el arte árabe. Es necesario conocer la experiencia occidental y aprovecharla o adaptarla una vez asimilada (que es distinto a imitarla) a la propia cultura, construida sobre la sensibilidad árabe¹⁶

En este sentido, los traductores tienen una función importantísima que podía calificarse de "puente" entre el mundo árabe y la cultura occidental: permitir el acceso a unos nuevos conocimientos, a unas nuevas formas de cultura útiles y renovadoras porque el progreso cultural implica renovación, movimiento; no admite la quietud¹⁷.

Conoce nuestro autor y acepta su propia cultura árabe (tanto de forma general como individualizada: egipcia, palestina, iraquí, siria...) del mismo modo que conoce profundamente y acepta la cultura occidental, sin plantearse en ningún momento su contraposición. Por el contrario, pueden y deben interrelacionarse y convivir perfectamente.

¹⁶ Ÿabré Ibráhím Ÿabré está convencido de que la inteligencia árabe tiene una base matemática y cuando los árabes recobren la conciencia de sí mismos, volverán de forma natural a las matemáticas y a la ciencia porque la cultura árabe está construida en la sensibilidad de los árabes hacia los números. ("Katarat abálisa wa katarā al-ŷunūn" ("Proliferación de demonios y genios"). En: *al-Fann wa-l-hulm wa-l-fi'l* ("El arte, el sueño y la acción"). Bagdad: Dār al-ŷurriyya li-l-tibā', 1985, pp. 271 y ss.

¹⁷ Gracias a su traducción al árabe de *The Storm and the Fury* de Faulkner, por ejemplo, Gasān Kanafānī pudo escribir su novela *Mā tabaqqā lakum* de la forma en que lo hizo, a pesar de lo cual es una obra absolutamente palestina en cuanto a personajes y ambientación. (Vid. es estudio crítico de Ÿabré Ibráhím Ÿabré sobre la obra de Faulkner "al-Sajab wa-l-ŷanf" ("El ruido y la furia"). En: *al-Hurriyya wa-l-tūfān* ("La libertad y el diluvio"). Beirut: al-Mu'assasa-l-ŷarabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr, 3^a ed. 1982, pp. 55-75.

Al artista le corresponderá discernir y elegir aquello que considere más conveniente, ya que como opina Nāyib Mahfūz, uno de los intelectuales árabes actuales más respetados y admirados dentro del mundo árabe: "La cultura exige una expresión sincera y requiere que se tomen o se rechacen las cosas independientemente de donde vengan, abriendo las ventanas a los cuatro puntos cardinales, pues de ese modo siempre se piensa y se asimila"¹⁸. Podrá aprovechar, por ejemplo, parte del *turāt* literario pero tendrá que expresarse mediante un lenguaje y una técnica (ya sea poética, narrativa o pictórica) actuales.

Puede considerarse, por tanto, la postura de Yābrā Ibrāhīm Yābrā como moderada respecto a otros pensadores árabes y abierta a todo tipo de valores culturales del pasado y del presente, una especie de rastreador de los valores universales del arte. Pero una posición intelectual nunca se produce por azar, sino como consecuencia de una serie de motivaciones o circunstancias. Tāhā Husayn, por ejemplo, dice: "Creo que el nuevo Egipto no va a descubrir o inventar, ni se habrá de erigir más que sobre el antiguo Egipto inmortal, y que el futuro de la cultura en Egipto no será otra cosa que prolongación idónea, vigilante y excelente de nuestro humilde, agotado y debilitado presente"¹⁹ porque se considera ante todo egipcio. Yābrā Ibrāhīm Yābrā, por el contrario, (que se siente antes que nada humano y luego árabe), tiene una actitud extraordinariamente abierta y receptiva, quizás debido a su "circunstancia" particular, motivada por aquellos acontecimientos que cambiaron el rumbo de su vida, que decidieron su futuro sin contar con él.

3) *Originalidad (Asāla).*

La palabra *asāla*, utilizada por los árabes como equivalente a

¹⁸ Citado por Carmen Ruiz: Ob. cit., p. 80.

¹⁹ Citado por Carmen Ruiz: Ob. cit., p. 81.

la inglesa "originality" posee, en opinión de Ÿabrā Ibrāhīm Ÿabrā, un contenido semántico más amplio que el occidental porque *asāl* también es el arraigo, las raíces que se hunden en el pasado, de las que brota la planta que crece hasta el presente²⁰.

La relación de lo que es propio de un individuo y lo que caracteriza a los demás, determina lo común entre ellos (*muštarik*) y lo diferente (*mujtalif*). Originalidad, según la definición de Ÿabrā Ibrāhīm Ÿabrā, significa por una parte el grado de divergencia entre lo específico o peculiar de cada individuo y lo de los demás y por otra consiste en la vuelta a las raíces en una constante búsqueda de los elementos que difieren de los propios.

Por todo ello, el significado de la palabra *asāla* difiere del de la inglesa "originality", que se refiere únicamente a lo que brota de uno mismo y no de la historia o la sociedad, mientras que la palabra árabe tiene dos dimensiones:

1. Lo que surge de uno mismo.

2. Su conexión con las raíces que se extienden en el tiempo y en el espacio.

Esta especial combinación entre los dos aspectos es el soporte sobre el que Ÿabrā Ibrāhīm Ÿabrā, al igual que otros escritores iraquíes contemporáneos construye sus obras²¹.

4) Creatividad (*Ibdā'*).

Crear un arte original que contenga *asāla* (en el sentido de que brote a partir de su propia raíz, no sea una mera repetición) que posea la esencia de su creador como factor diferencial, genuino, auténtico pero al mismo tiempo refleje preocupaciones humanas universales, es el reto al que continuamente tiene que enfrentarse el artista.

Para ello puede utilizar el recuerdo, siempre que esté vivo,

²⁰ *al-Fann wa-l-hulm wa-l-ficl*, pp. 340-343.

²¹ Vid. Ÿabrā Ibrāhīm Ÿabrā y otros autores: *al-Hadāta fī-l-sicr*, p. 264.

porque si se ha quedado petrificado no sirve para el trabajo creativo.

Hay, sin embargo, un recuerdo fértil que se fortalece con el tiempo y constituye una fuerza dinámica que hace sentir con mayor intensidad cosas que en su momento pasaron desapercibidas y, gracias al recuerdo, reviven y revitalizan la creación literaria.

La imaginación es otra fuerza estrechamente unida a la del recuerdo porque ayuda a rescatarlo de las garras del olvido para recrearlo el artista en su mente (*jalaq*) y conseguir de ese modo algo nuevo que hunde, sin embargo, las raíces en el pasado. Por tanto, el encuentro con el pasado es una forma de descubrimiento²².

5) Compromiso (*Iltizām*).

Sobre este controvertido tema, que ha hecho verter tanta tinta a los intelectuales contemporáneos, puntualiza Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā que es un concepto nacido en Occidente y adoptado en la literatura árabe a comienzos de los años cincuenta.

Jean-Paul Sartre (1905-1980) desarrolla el término durante la Segunda Guerra Mundial a través de la literatura marxista que se había publicado en Europa en los años treinta.

La idea de compromiso aparece en Francia imbuida de connotaciones políticas, debido principalmente a su circunstancia histórica (recuérdese que había sido ocupada por Alemania). Posteriormente se expande por Europa, donde tiene su florecimiento en la década de los cincuenta, a la vez que en Francia comienza a desaparecer.

Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā está convencido de que el compromiso con la política no favorece en absoluto el individualismo²³ y tiende

²² "al-Riwaya wa-l-zaman wa-l-ŷawhar al-mutakarrar". En: *Yanābi'c al-ru'ya*, pp. 61 y ss. Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā: "al-ŷabāqira yajrūyūn min al-ŷahīm" ("Los genios salen del infierno"). *al-Hawādīt*, 22-III-1985, pp. 68-69.

²³ *al-Hurriyya wa-l-tūfān*, p. 20.

paulatinamente a hacerse incompatible con el concepto de rebeldía.

El compromiso se dirige hacia afuera; su objetivo es el "otro", ya sea sociedad, grupo o poder. Es siempre propulsor de masas mientras que la rebeldía se dirige hacia adentro, su efectividad depende de su penetración crítica (en el compromiso político la crítica sólo puede hacerse de forma sumergida) y se caracteriza por su sentido de la justicia y su defensa de los valores humanos individuales. Está basado en una actitud moral y filosófica por parte de un individuo que desea efectuar un cambio en la vida de los hombres en cuanto individuos.

Consecuentemente, el escritor comprometido buscará un grupo organizado que actúa para conseguir un cambio en el poder y obrará de acuerdo con él mientras que el rebelde es una especie de elemento indigesto que, a pesar de las amenazas, intenta conservar su dignidad individual y su libertad²⁴.

Numerosos escritores árabes contemporáneos, según Yabrā Ibrāhīm Yabrā, han adoptado el concepto de compromiso como vía de solución a los problemas políticos y sociales. Creen que cada escritor debe abandonar su individualidad en aras a los demás porque si no permanece con el grupo, es considerado individualista e indiferente. Tiene que unirse al coro y participar en lamentar la tragedia de su pueblo.

El se rebela enérgicamente a la imposición de cualquier ideología o propaganda a los escritores porque ello supone una restricción de la actividad creativa. Está en contra del compromiso cuando éste es devoto a partidos políticos o ideologías pero es su más ardiente entusiasta cuando es fiel a la causa del Hombre²⁵.

Todo ello ilustra la importancia que el concepto de individualidad tiene para Yabrā Ibrāhīm Yabrā desde su juventud y

²⁴ "The Rebels, the Committed and the Others-Transitions in Arabic Poetry Today", p. 196.

²⁵ *al-Hurriyya wa-l-tūfān*, p. 22.

su postura en torno al "compromiso". Se coloca a sí mismo en el centro del Universo y todo lo que le rodea no son más que sombras de su propia personalidad²⁶, lo cual puede atribuirse a numerosas causas, entre las que no son descartables el sufrimiento y alienación producidos por la catástrofe de Palestina²⁷.

Modifica, sin embargo, su fuerte concentración de individualismo cuando lo concibe dentro de un contexto histórico. En ese caso, considera que la contribución individual forma parte de la experiencia histórica general²⁸.

La acumulación de experiencias individuales, finalmente pasará a formar lo que en Historia del Arte se denomina una época o fase en la vida de una determinada nación. Es decir, la identidad nacional de las artes está basada en las experiencias y contribuciones de individuos. Además, los artistas, trabajando sobre sus propias visiones, establecen conexiones no sólo con sus sociedades sino también con la comunidad universal²⁹.

A través de su visión individual, no sólo conecta Ŷabrá Ibrâhîm Ŷabrá con cuestiones sociales, sino que además su concepción de la experiencia individual tiene una naturaleza colectiva al hundir sus raíces en las profundidades del pasado³⁰.

²⁶ "Aqniyat al-haqîqa wa aqniyat al-jayâl" ("Máscaras de la realidad y de la fantasía"). En: *al-Hurriyya wa-l-tûfân*, pp. 126, 137-38.

²⁷ "cAwda ujrâ ilâ aqniyat al-haqîqa wa aqniyat al-jayâl" (Vuelta otra vez a las máscaras de la realidad y de la fantasía"). En: *Yanâbîc al-ru'yâ*, p. 96.

²⁸ *Idem.*, pp. 83-84.

²⁹ "Hawâyîs fî câlam kulluhu asrâr" ("Ocurrencias en un mundo de secretos"). Entrevista de Mâyîd al-Sâmmârâ'î en: *al-`Arabî*, nº 315, febrero 1985, p. 112.

³⁰ "Wâyhan li wâyh" ("Frente a frente"). Entrevista de Mâyîd al-Sâmmârâ'î. En: *al-`Arabî*, nº 315, febrero 1985, p. 115.

6) *Su concepción de renovación (ta'yidīd).*a) *En las artes plásticas.*

Como testigo y protagonista del desarrollo de las artes plásticas en Iraq durante más de treinta y cinco años, ha escrito Ÿabrā Ibrāhīm Ÿabrā en numerosas ocasiones sobre el arte iraquí (pintura y escultura principalmente) y sobre diversos artistas, especialmente Ÿawād Salīm y Muhammad Gani.

Considera que la eclosión de la pintura y escultura iraquí se produjo al inicio de la Segunda Guerra Mundial por influencia de un grupo de pintores impresionistas (refugiados políticos) que se establecieron en Bagdad e inspiraron a los artistas iraquíes: "Fue esta década periodo de búsqueda, asombro, formación. Varios artistas polacos habían emigrado a Bagdad, por causa de la guerra, y Ÿawād Salīm, Fā'eq Hasan, 'Atā Sabrī y otros, trataron relación con ellos. Lo primero que hicieron los polacos fue llamar la atención de estos jóvenes pintores hacia el valor del color y sus enormes posibilidades, ya que algunos de ellos habían estudiado con Bonnard en París, y adoptado el puntillismo. Esto representó para aquellos jóvenes el descubrimiento de un mundo nuevo, y cuando Ÿawād marchó a Inglaterra, entre 1946 y 1949, para estudiar escultura, comenzaron Fā'eq Hasan y otros artistas -en su mayor parte aficionados, con estudios y profesiones distintas- a salir a la naturaleza para estudiarla y analizarla, recorriendo, en mulas, los montes del Norte del Iraq, en busca del tema en que cristalizar su nueva comprensión del color³¹.

El inglés Kenneth Wood, por su parte, realizó algunas pinturas en Bagdad que contribuyeron a provocar el entusiasmo general por este arte. La creación de la sección de Pintura y Escultura en el Instituto de Bellas Artes en 1939 y el envío de estudiantes a París, Londres y Roma, aceleró igualmente el proceso de florecimiento artístico.

³¹ Ÿabrā Ibrāhīm Ÿabrā: "Sobre el arte iraquí contemporáneo: Ÿawād Salīm" (traducción de M^a Jesús Viguera). En: *Literatura iraquí contemporánea*. I.H.A.C, Madrid, 1973, p. 430.

La obra de arte, según la concibe ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā debe reunir tradición y modernidad, lo árabe y lo universal, el sentido histórico con la visión de futuro. Es el resultado de la fusión entre un estilo tan antiguo como la propia civilización y el uso de técnicas modernas; lo cual, traducido a la práctica, quiere decir que un escultor iraquí, por ejemplo, deberá tener en cuenta por un lado las esculturas sumeria y asiria, las labores *abbasíes* de cobre y el arte árabe en general y por otro, toda la gama de teorías del arte moderno.

El artista árabe tiene que crear un arte inspirado en su tierra y en su vida cotidiana porque su obra (cualesquiera que sean las formas nuevas que consiga) es la continuación de las tradiciones intelectuales y estéticas de un país en el que se han sucedido una serie de culturas. Por ello, debe tener en cuenta sus raíces, su historia y su tradición.

La cuestión del *turāt*, sin embargo, presenta en las artes plásticas una mayor complicación que en poesía por dos razones: la pintura al óleo no tiene precedentes en la tradición árabe; es un invento occidental y su desarrollo está íntimamente relacionado con el pensamiento religioso, económico y social de Occidente.

La segunda es que el Islam no propicia el retrato de figuras humanas. Por ello, los artistas árabes se inclinaron por la decoración floral y geométrica, tanto para grandes bóvedas como para pequeños objetos.

Sin embargo, los artistas iraquíes contemporáneos -para quienes el concepto de originalidad significa una fusión del *turāt* y las aspiraciones nacionales del presente- han considerado los antiguos bajorrelieves mesopotámicos como una fuente de influencia y la tierra abonada en la que plantar sus raíces³².

Al estudiar el papel de ȳawād Salīm en el desarrollo de la pintura y escultura en el Iraq contemporáneo, perfila ȳabrā

³² ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā: "Art in Iraq To-day". En: *Bulletin of the Republic of Iraq*, 3, 1960, pp. 8-10.

Ibrāhīm Ŷabrā las principales características del arte en Iraq como una globalidad. Sin negar el talento individual de Ÿawād, no desgaja su producción individual del desarrollo político y social, tanto iraquí como de otros países árabes.

En su opinión, basa Ÿawād Salīm su posición artística en tres principales criterios:

a) Capacidad intelectual e imaginativa, basada en el talento individual del artista.

b) La inspiración en el ambiente iraquí para realizar la obra artística.

c) La interacción entre el arte y las antiguas culturas de Iraq (Sumeria, Asiria, Babilonia) y su contribución a la civilización actual³³.

Estos tres rasgos -que sintetizan el manifiesto del "Grupo Bagdad de Arte Moderno"- son los integrantes de esa obra de arte que se ha convertido en un símbolo del arte moderno iraquí "con sus figuras en bronce que cubren una superficie de más de cincuenta metros, esculpidos por Ÿawād Salīm, y en las que el desaparecido artista iraquí volcó la quintaesencia de su genio, levantando el más grandioso monumento que el país conociera en 25 siglos"³⁴. Me estoy refiriendo, naturalmente, al "Monumento de la libertad".

En su estudio de los movimientos artísticos iraquíes modernos, no descarta Ÿabrā Ibrāhīm Ŷabrā otras influencias de grupos y artistas. El Impresionismo, por ejemplo, fue un movimiento que precedió al de Ÿawād Salīm y contó con numerosos seguidores, entre ellos el gran artista iraquí Fā'iq Hasan, fundador de lo que se conoce como "sociedad primitiva".

El existencialismo -que invadió la vida cultural iraquí y

³³ Ÿabrā Ibrāhīm Ŷabrā: Ÿawād Salīm wa nusūb al-hurriyya. Bagdad: Wizārat al-Íclām, 1974, pp. 11-12.

³⁴ Ÿabrā Ibrāhīm Ŷabrā: "Sobre el arte iraquí contemporáneo: Ÿawād Salīm". (Traducción de M^a Jesús Viguera). En: *Literatura iraquí contemporánea*, p. 42.

fascinó a escritores y poetas- fue otro de los movimientos que contó con su grupo de seguidores, mientras otros se inclinaron por el "compromiso" en las artes y propagaron la idea de que el arte debe estar en conexión con la vida social del pueblo y alentar sus aspiraciones³⁵

Muestra ̄abrá Ibrāhīm ̄abrá, desde el punto de vista temático, su preferencia por los temas cotidianos, cercanos -como puede observarse a través de sus pinturas- aunque consigue mantenerse unido al movimiento artístico occidental por medio de la técnica.

El artista, en su opinión no debe permanecer apartado de la evolución artística intelectual del mundo. Sea cual sea su nacionalidad, ha de aceptar las aportaciones europeas, como la pintura al óleo, la perspectiva, el claroscuro...

Pero con eso no basta. Para no ser un mero imitador, es preciso buscar una forma original, diferenciadora y configuradora de un estilo propio y peculiar. Ese debe ser el principal objetivo del artista, lo que ̄abrá Ibrāhīm ̄abrá entiende por *tajdīd*.

Para realizar su labor, deberá gozar de plena libertad, sin ponerse al servicio de ninguna ideología porque el arte está por encima de la política, lo cual no quiere decir que no deba tomar partido o adoptar una determinada postura crítica, siempre que sea lo artístico lo que predomine.

A través de sus escritos, ̄abrá Ibrāhīm ̄abrá ha acercado al público interesado por el arte los más famosos movimientos artísticos europeos como Impresionismo, post-Impresionismo, Cubismo, Futurismo, Surrealismo... que dominaron la escena en Occidente a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX. Pero quizás su principal contribución sea la de haber creado con sus excelentes estudios críticos una conciencia del valor del propio arte árabe actual: "̄awād es el mejor sucesor de los pintores árabes clásicos, que condicionaron el trazado a la expresión del significado y de la forma. Su línea es muy fina y

³⁵ ̄abrá Ibrāhīm ̄abrá: ̄awād *Salīm wa nusb al. ̄urriyya*, p. 45.

dinámica, recordando los antiguos motivos ornamentales bagdadies, pero abocado también hacia el impulso y surgimiento de la vida árabe moderna. Sus obras contienen un profundo latido humano, cuyos pulsos procuran hacernoslos llegar. En sus imágenes y esculturas hay una musicalidad que captamos a distintos niveles, pues cada una de ellas, aparte tema externo y modo de tratarlo, contiene unos símbolos con los que el artista ha impregnado la trama de su obra, y que son, casi siempre, símbolos de alegría, fecundidad y fe en la vida³⁶.

b) En la crítica literaria.

Simultanear esta actividad con otro trabajo creativo, es un hecho relativamente frecuente en el campo literario: nombres como W. Wordsworth, Henry James, T.S. Eliot o Ezra Pound pueden constituir ejemplos ilustrativos de este fenómeno literario en la literatura occidental.

En lo referente a la árabe, pueden citarse nombres como ʻAbbās Maḥmūd al-ʻAqqād, Ibrāhīm ʻAbd al-Qādir al-Māzīnī, Mījā'il Nu'ayma, Șalāh ʻAbd al-Şabūr o ʻAlī Ȣahmād Saʻīd (Adonis).

El propio Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā, considerado como uno de los más importantes críticos dentro del mundo árabe, subraya este fenómeno, tanto en la literatura occidental como en la árabe, y afirma que los modernos escritores árabes, quizás en mayor medida que sus antecesores, se ven obligados a practicar la crítica literaria para defender sus obras de carácter creativo³⁷.

Desde que comenzó a escribir artículos de crítica literaria, en Cambridge, se sintió especialmente preocupado por aportar algo nuevo, personal, distinto a lo que ya habían dicho otros críticos:

³⁶ Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā: "Sobre el arte iraqui contemporáneo: Ȣawād Salīm". (Traducción de M^a Jesús Viguera). En: *Literatura iraqui contemporánea*, p. 434.

³⁷ "Mā hiya al-siryāliyya?" ("¿Qué es el surrealismo?). En: *al-Rīhla al-ṭāmina. al-Mu'assasa-l-ʻarabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr*. Beirut, 2^a ed. 1979, pp. 138-39.

"Escribía cada semana un artículo de crítica literaria sobre el tema que me proponía un profesor especializado en literatura y casi siempre se sorprendía de lo que decía porque no copiaba las opiniones de los críticos que habían escrito sobre el tema... (el profesor) llamaba a mis artículos semanales *al-Nāhiyya al-ŷabrāwiyya*. Posteriormente me di cuenta de que eso era la creatividad (*ibdā'*)³⁸.

Las obras que poseen esta cualidad (*ibdā'iyya*) son las que producen efectos de sorpresa en el lector. La experimentación es un punto de partida obvio pero si no se llega a un resultado positivo, fecundo, no se consigue un trabajo creativo, cuyas características y definición varían según las épocas³⁹

Una atenta lectura de sus escritos sobre crítica literaria, nos induce a pensar que son el resultado de su vasta cultura, tanto árabe como occidental. Ello explica su mención de numerosos creadores y críticos occidentales como Aldous Huxley, Keats, Shelley, Shakespeare, T.H. Hulme, William Faulkner o Edmund Wilson, de movimientos artísticos y literarios: Romanticismo, Surrealismo, Simbolismo... o su utilización de términos y técnicas de crítica literaria occidental, necesarios, en su opinión, para desarrollar y enriquecer la crítica literaria árabe⁴⁰, actitud que concuerda perfectamente con su convicción del papel que las culturas extranjeras pueden jugar en el enriquecimiento de la árabe.

Respecto a los métodos críticos, para ŷabrā Ibrāhīm ŷabrā lo único válido es el propio texto, ya sea narrativo o poético. Desecha, por tanto, todos los factores o métodos críticos que utilizan elementos externos al texto, aboga por la aproximación intrínseca a la obra que considera como una estructura autónoma y la estudia en sí misma, prescindiendo de todo lo ajeno a ella.

³⁸ "Hawāŷis fī 'alam kulluhu asrār", p. 106.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ "Aqniyat al-ŷaqīqa wa aqniyat al-jayāl". En: *al-Hurriyya wa-l-ŷūfān*, p. 149.

analizando cada uno de sus niveles: lingüístico, semántico, simbólico... los cuales considera como una totalidad vertical en la que los distintos niveles se complementan entre sí.

Rechaza el estudio de la obra como una estructura dentro de otras estructuras y su realización con otros elementos exteriores o ajenos a la misma, ya sea situándola en el conjunto de obras del mismo o de otros autores.

Basa su crítica en dos elementos: el creativo -su crítica puede considerarse un trabajo de creación- y el analítico. Reflexiona sobre el texto en un afán de recrearlo desde su propia perspectiva: "Cuando miro un cuadro que no es mío, intento recrearlo. Mi actitud es idéntica en la crítica literaria"⁴¹.

Concibe la crítica literaria como una relación afectiva entre el texto y el crítico -que se acerca al texto con cuanta experiencia y capacidad creativa posee- que fructifica en una nueva obra. De ahí que sea una actividad creativa y no un mero comentario o impresión⁴². Así lo reconoce otro gran crítico iraquí, Māyid Sālih al-Sāmmarrā'ī: "Cuando Ŷabrā explora las palabras de una obra, según su método crítico de aproximación, las examina con la experiencia de un artista, no con la aridez de un crítico"⁴³.

La crítica para Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā es un acto de penetración y exploración de los secretos -la mayoría inaccesibles a los críticos por muy capacitados que éstos sean- que cada obra de arte posee⁴⁴.

Para poder explicar los símbolos, referencias históricas y

⁴¹ "Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā yatahaddat ʻan nafsihi wa fannihi" ("Ŷ.I.Ŷ. habla de sí mismo y de su arte"). Entrevista de Māyid al-Sāmmarrā'ī, en: *Qadaya ʻArabiyya*, nº 13, 1974, p. 154.

⁴² *Idem.*, p. 155.

⁴³ "Hawāŷis fī ʻālam kulluhu asrār", p. 104.

⁴⁴ "Aqniʻat al-haqīqa wa aqniʻat al-jayāl". En: *al-Hurriyya wa-l-ṭūfān*, p. 130.

otros aspectos del texto, el crítico debe adquirir diversos conocimientos basados en viejas y nuevas disciplinas como Filosofía, Lógica, Arte, Historia... además de su propia experiencia vital⁴⁵.

El crítico, en opinión de Ȣabրā Ibrāhīm Ȣabրā, debe aspirar a la objetividad como meta principal. Para ello tiene que abandonar fanatismos y prejuicios. Sus opiniones deben emanar del amor y la tolerancia porque "si carece de amor, es incapaz de comprender"⁴⁶.

Ha de abordarlo, asimismo, de forma global ya que de otro modo no podrá captarlo en todas sus dimensiones⁴⁷.

Lo que Ȣabրā Ibrāhīm Ȣabրā entiende por objetividad es el abandono de prejuicios y parcialidad procedentes del fanatismo y las ideas preconcebidas, obstáculos que se interponen entre el artista y el receptor de la obra de arte⁴⁸.

Establece una especie de complicidad entre el crítico, el artista y el lector. Dado que el artista aspira a enriquecer su propia experiencia, beneficiándose o aprovechando las experiencias ajenas, la misión del crítico es facilitar la conexión entre la experiencia individual y las otras experiencias⁴⁹. Por ello, deberá esforzarse al máximo para dar a conocer al lector todo el significado humano de la obra⁵⁰.

El foco o centro de atención debe ser la obra en sí misma "la peor forma de hacer crítica, es la que se centra no en el texto sino en su autor, lo que se conoce en Occidente como *Ad hominem*,

⁴⁵ *Idem.*, p. 136. También en: "Ȣabրā Ibrāhīm Ȣabրā yatahaddat ҫan nafsihi wa fannihi", p. 160.

⁴⁶ "al-ҫAwda min madāriŷ al-maŷhūl". En: *Yanābīc al-ru'ŷā*, p. 169.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ "al-ҫAwda min madāriŷ al-maŷhūl", p. 170. También en: *Aqniqat al-haqīqa...*", p. 132.

⁴⁹ "al-ҫAwda min madāriŷ al-maŷhūl", p. 171.

⁵⁰ *Aqniqat al-haqīqa...*", p. 132.

lo cual no es aceptable"⁵¹.

Ha de distinguir el crítico entre la obra y la biografía y psicología del autor⁵²: "Yo separo el trabajo artístico de la vida del artista. Comienzo a estudiar un *diwān* poético cualquiera sin saber nada sobre la vida del poeta. Lo importante para mí es el trabajo artístico por sí mismo. No es significativo que sepamos quién fue Homero, lo importante es que conozcamos qué es la Iliada. No es importante que sepamos quién fue Shakespeare, lo importante es que sepamos qué es Hamlet⁵³.

Su posición está muy próxima a la de Eliot, para quien la crítica debe estar basada en "comparison and analysis as the chief tools of the criticism"⁵⁴.

Reconoce igualmente su proximidad con el *New Criticism*, al

⁵¹ "Yanābīc al-ru'yā". En: *Yanābīc al-ru'yā*, p. 74.

⁵² Influenciado, quizás, por la teoría proustiana que niega toda relación entre el yo cotidiano del escritor y su obra (una teoría nacida del miedo de Proust a que su obra pudiera ser desvalorizada a causa de su condición de homosexual). Considera descabellado, por ejemplo, que algunos críticos, sin conocerle personalmente, se atrevan a afirmar que los protagonistas de sus obras se parecen a él ("Hawāyīs fī 'alam kulluhu asrār", p. 108).

⁵³ "al-Riwaya wa-l-zaman wa-l-ŷawhar al-mutakarrar". En: *Yanābīc al-ru'yā*, p. 73. Personalmente reconocemos que este método crítico permite entrar al texto sin otra herramienta que la propia cultura y lo compartimos por considerar que evita la formación de opiniones prejuiciadas. Creemos, sin embargo, que el bioráfico es un tipo de conocimiento que en ocasiones puede resultar sumamente útil para la crítica literaria, al proporcionar numerosas pistas sobre algunos aspectos temáticos que a primera vista pueden parecer oscuros. Nos parece igualmente importante matizar que tanto el elemento biográfico como el socio-cultural deben utilizarse como condicionamientos posibles, nunca necesarios, ya que las posibilidades de acercamiento y estudio de una obra son numerosas (todas ellas quizá igual de válidas) pero ninguna, por sí sola explica la obra.

⁵⁴ Eliot: *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace & World, 1960, p. 21.

que llama "el clan de F.R. Leavis"⁵⁵, lo cual resulta natural, teniendo en cuenta que en la época en la que ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā estudiaba en Harvard, el *New Criticism* estaba en pleno apogeo.

Sin embargo, en contraste con la postura asumida por algunos entusiastas de este movimiento, considera nuestro autor que la crítica histórica que floreció en Europa durante el siglo XIX y a principios del XX resulta inservible en la actualidad porque "el milagro de la obra de arte estriba en su pertenencia a un tiempo y lugar específicos y a la vez ser única, atemporal"⁵⁶

La asimilación de las modernas teorías literarias, así como su amplio bagaje cultural, permiten a ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā realizar una crítica objetiva para la cual utiliza su experiencia y conocimientos, a la vez que su extraordinaria sensibilidad le induce a plasmar su espíritu en cada uno de sus ensayos críticos.

c) En la lengua:

Considera que la lengua es hija de la realidad cotidiana; por tanto, debe transformarse al compás de esa realidad: "No eres poeta hasta que no salen las palabras de lo más profundo de tu cuerpo y tu mano escribe lo que sientes... y olvídate de decenas de expresiones tradicionales (*taglīdiyya*) imbuidas en tu memoria porque están podridas. Mira la vida y, si puedes, participa en la renovación (*taŷdīd*) de la lengua pues participarás también en la renovación del intelecto y en la renovación de la vida"⁵⁷.

No obstante, lenguaje extrae su poder de expresión del patrimonio cultural. El aprovechamiento del dinamismo y la expresividad del lenguaje por parte del poeta, dependerá de su habilidad para explotar sus fuentes. Por ello, considera urgente y sumamente necesario un persistente retorno a las fuentes genuinas

⁵⁵ "ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā yatahaddat...", p. 157.

⁵⁶ "Aqni^cat al-haqīqa wa aqni^cat al-jayāl". En: *al-Hurriyya wa-l-tūfān*, p. 149.

⁵⁷ *Idem...*, p. 136.

de la lengua árabe, representadas por prosistas y poetas como al-Yāhiẓ y al-Mutanabbi⁵⁸

Profundo conocedor y admirador de Ŷubrān Jalīl Ŷubrān, coincide con él en la idea de que la lengua camina unida a la creación humana, de forma que si una de ellas se detiene, provoca el estancamiento de la otra. Incita a la renovación lingüística, de acuerdo con los nuevos tiempos y costumbres aunque no toma partido en el dualismo clásico-dialectal porque en su opinión, cada uno debe escribir lo que le sale del corazón.

d) En poesía.

Durante los últimos cuarenta años, la poesía árabe ha experimentado drásticos cambios en el contenido y en la forma. El más importante desarrollo formal ha sido la introducción del verso libre (*al-ši'r al-hurr*), término polémico cuya aplicación a la poesía árabe, en opinión de Yabrā Ibrāhīm Yabrā, es: "convenient but inaccurate. The error stemmed from a misunderstanding of the Western term by poets in Baghdad who were the first to break away from the old distich form"⁵⁹.

Considera el término árabe una traducción de los occidentales: *free verse* (inglés) y *vers libre* (francés). Sin embargo, en Occidente este tipo de poesía se caracteriza no sólo por la ausencia de metros sino también de rima, mientras que Nāzik al-Malā'ika (n.1923)⁶⁰ emplea variadas rimas y desigual número de

⁵⁸ "Hiwār ma^c fannān lā yuhibbu al-šarr fī riwāyātihī" ("Diálogo con un artista que no quiere el mal en su novela"). Entrevista de Māyid al-Sāmmarrā'ī en: *al-Dawha*, nº 19, 1977, pp. 43-44.

⁵⁹ "The Rebels, the Committed and the Others- Transitions in Arabic Poetry Today", p. 197.

⁶⁰ La cual, según Yabrā Ibrāhīm Yabrā, volcó todos los conceptos heredados y creó una nueva poesía, al igual que al-Bayātī y al-Sayyāb (sobre este último ha escrito diversos artículos).

pies en cada línea⁶¹.

Adopta el concepto occidental de verso libre, con la matización apuntada, y lo distingue de lo que se conoce como *al-Naṭr al-ṣīrī* (prosa poética) practicada por ʿUbrān Jalīl ʿUbrān en *El Profeta* (1923) y de *al-ṣīr al-māntūr* (verso blanco), utilizado por Amin al-Rihānī⁶²

Su postura de ruptura con la poesía clásica es evidente, en primer lugar en lo referente a la forma: rechaza las ataduras a la métrica tradicional y los esquemas rítmicos en favor del verso libre por considerar el ritmo tradicional de los metros excesivamente monótono para expresar el ritmo de la vida moderna y además estar intimamente unido a la cultura clásica. Por tanto, su uso no puede ayudar a comunicar su visión de la vida contemporánea.

Por otra parte, el ritmo tradicional entraña el riesgo de producir en el oyente un encanto puramente emocional y el sonido de la repetitiva estructura silábica distraer la atención del mensaje que el poeta quiere comunicar. Por ello, sustituye el ritmo tradicional cuantitativo y la rima por imágenes poéticas y musicalidad interna. Lo efectúa de varias formas: en la disposición de las palabras para producir simetrías fonológicas, modelos de metáforas, paralelismos de estructura temática o efectos sinfónicos que confieren a su poesía gran musicalidad, demostrando además su extraordinario conocimiento de los secretos de la lengua árabe, principal condición requerida para ser un gran poeta.

Todo ello se observa tanto en sus tres colecciones de poesía como en los poemas publicados en *al-Ādāb, Ṣīr* o *al-Adīb*. Además, en sus cinco colecciones de ensayos críticos incluye estudios de poetas árabes que han utilizado este tipo de verso.

Ha traducido igualmente numerosos poemas de autores

⁶¹ *al-Hurriyya wa-l-tūfān*, p. 18.

⁶² *al-Fann wa-l-hulm wa-l-fiṣl*, pp. 265-67.

occidentales al árabe y ha dado a conocer al público árabe a grandes escritores como Shakespeare, John Keats, Percy Shelley, William Blake, Walt Whitman, Edith Sitwell o Ezra Pound.

Como poeta árabe de vanguardia, es consciente de la importancia de la innovación en el pensamiento árabe, literatura y vida en general y a la vez se identifica con el pensamiento romántico occidental, tanto desde el punto de vista estético como por la defensa del individualismo⁶³.

Considera la poesía el más importante medio de expresión entre los árabes (desplazada actualmente por la novela). Sin embargo, como ha declarado en numerosas ocasiones, la poesía árabe convencional no resulta adecuada para los cambios que han tenido lugar en el mundo árabe, desde el punto de vista político, económico, social e intelectual.

En su opinión, la poesía árabe anterior a la Segunda Guerra Mundial "Was too wordy, too flowery, in fact too feeble to convey the intensity of Arab experience whether nationally or individually"⁶⁴. Ha perdido su capacidad de cambiar las sociedades árabes contemporáneas y se ha convertido en una expresión de emociones truncadas y sombrías y pálidos sentimentalismos⁶⁵. Ni la forma ni el contenido se adecúan a la nueva visión que empezó a cristalizar en las sociedades árabes desde comienzos de los cincuenta. Es necesario que exista por parte del poeta una actitud de absoluto rechazo para crear algo genuino.

Tras los acontecimientos de 1948 y, teniendo en cuenta el crucial papel que la poesía ha de jugar en la revolución de las sociedades árabes, Yabré Ibráhím Yabré, como otros poetas árabes,

⁶³ "Brūmītiyus talīqan" ("Prometeo liberado"). En: *al-Fann wa-l-hulm wa-l-fi'l*, p. 232.

⁶⁴ "The West and I: European influence on my work", p. 3.

⁶⁵ "Yawād Salīm wa-l-baht can uslūb" (Y.S. y la búsqueda del estilo"). En: *al-Rīhla al-tāmina*, pp. 142-143. También en: "al-Dīrwa fi-l-adab wa-l-fann" ("La cima en la literatura y el arte"). En: *al-Huriyya wa-l-tūfān*, p. 11.

cree que se deben reconsiderar los elementos básicos, en especial el sistema métrico, de la poesía árabe. Declara su rechazo del ritmo tradicional⁶⁶ y aboga por la musicalización de la imagen poética⁶⁷ "to produce phonological symmetry, or patterns of imagery, or parallelisms of thematic structure, or symphonic effects that retain for their poetry a large measure of musicality"⁶⁸.

En el prólogo de su colección de poemas *Tammūz fī-l-madīna* ("Adonis en la ciudad") explica que no presta excesiva atención al principio rítmico. Utiliza uno o diferentes metros en los versos e incluso los abandona por completo. Sustituye la retórica por palabras simples y directas (coloquiales a veces) o neologismos para conseguir expresar la inmediatez de su moderna visión, lo que no le impide usar en ocasiones palabras clásicas, en un afán de

⁶⁶ Por considerar el ritmo tradicional de los metros excesivamente monótono para expresar el ritmo de vida moderna y además estar intimamente unido a la cultura clásica. Por tanto, su uso no puede ayudar a comunicar su visión de la vida contemporánea. Por otra parte, el ritmo tradicional entraña el riesgo de producir en el oyente un encanto puramente emocional y el sonido de la repetitiva estructura silábica distraer la atención del mensaje que el poeta quiere comunicar. Por ello, sustituye el ritmo tradicional cuantitativo y la rima por imágenes poéticas y musicalidad interna. Lo efectúa de varias formas: en la disposición de las palabras para producir simetrías fonológicas, modelos de metáforas, paralelismos de estructura temática o efectos sinfónicos que confieren a su poesía gran musicalidad, demostrando además su extraordinario conocimiento de los secretos de la lengua árabe, principal condición requerida para ser una gran poeta.

⁶⁷ Comparte la idea de Shopenhauer de que todas las artes aspiran a un estado musical. Por ello, dota tanto a sus poemas como a su prosa de ese ritmo interno tan característico. (Vid. *al-Fann wa-l-hulm wa-l-ficl*, pp. 338-339).

⁶⁸ Issa J. Boullata: "The concept of Modernity in the poetry of Jabra and Sayig", p. 263.

revitalizar palabras envejecidas por el paso de los años⁶⁹.

No excluye el impacto recibido de las nuevas corrientes poéticas occidentales con las que numerosos poetas árabes se han familiarizado, cuyas formas y técnicas se entremezclan o se funden con las tradicionales adquiridas a través de sus lecturas de la poesía árabe clásica⁷⁰.

Admite que hay poetas árabes fascinados por los movimientos europeos en arte y literatura que "abandoned themselves to fads and fashions in an attempt to cope with their experience"⁷¹.

Cita por ejemplo a T.S. Eliot -cuyo poema "The Waste Land" (1922) constituye una experiencia de tragedia universal⁷²- como el escritor occidental que más ha influido en numerosos poetas y críticos árabes que se sienten identificados con él aunque rechaza la afirmación de algunos críticos de que la poesía árabe moderna es una tendencia occidental a la manera eliotiana.

La tradición, en opinión de Ŷabré Ibráhím Ŷabré, representa para los auténticos poetas renovadores la raíz básica de la que deriva el poder de creatividad e innovación. En este sentido, cada nueva aportación es una variación del vasto pasado y no una mera repetición.

Se considera incluso a sí mismo clasicista, en el sentido de que se interesa por la forma de poesía árabe que representa el poder dinámico de la tradición⁷³.

La nueva poesía árabe debe caracterizarse por el uso de

⁶⁹ *Tammūz fī-l-madīna* ("Adonis en la ciudad"). Beirut: al-Mu'assasa-l-^carabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr, 2^a ed. 1981, pp. 5-6.

⁷⁰ "al-Šīr al-hurr wa-l-naqd al-jātī" ("La poesía libre y la crítica errónea"). En: *al-Rīhla al-ṭāmīna*, p. 8. También en: "Min al-furū^c ilā al-ŷudūr", en: *Yanābī^c al-ru'yā*, p. 128.

⁷¹ "Modern Arabic Literature and the West", p. 11.

⁷² *Idem.*, p. 14.

⁷³ "Min al-furū^c ilā al-ŷudūr". En: *Yanābī^c al-ru'yā*, pp. 141-142.

recursos como monólogo, metáfora, símbolos, mitos... . Al contrario que el poeta clásico, por medio del monólogo dramatiza el poema. De esa forma, el lector se convierte en un espectador y no en un mero oyente⁷⁴.

Utiliza la retrospección para recordar los días de su infancia⁷⁵ o momentos de extrema angustia e indignación ante la masacre palestina⁷⁶ o la indiferencia árabe, insensata paciencia y sumisa pasividad, tras contemplar la condición de los palestinos y las masas árabes⁷⁷. Es decir, parte de lo particular para llegar a lo universal.

Además de los símbolos, otra característica importante es la utilización de imágenes y metáforas para crear una atmósfera especial, lo que llama "implicación" (*tadmīn*) que representa el método de creación, de visión que el nuevo poeta se esfuerza para formular sobre el mundo⁷⁸.

La poesía es por tanto una forma de magia que produce una especie de choque psicológico e intelectual en el lector -utiliza la frase de Shelley para precisar que es como la luz que revela la

⁷⁴ "Zahzahat al-bāb al-^camāliq" ("El chirrido de la puerta gigante"). En: *al-Rīhla al-tāmina*, p. 27.

⁷⁵ En sus poemas de la colección *Tammūz fī-l-madīna* : " ՚A li ^caynayki ugannī? ("¿Acaso canto a tus ojos?"), pp. 9-10. (Traducido al castellano por Mahmud Sobh, en: *Literatura iraquí contemporánea*, pp. 94-95 o "Fī yawmī dāka al-ajdar" ("En aquellos días míos verdes"), pp. 65-68.

⁷⁶ En: *Tammūz fī-l-madīna*, vid. "Qibya", pp. 55-58 o "Jarazat al-bi'r" ("Brocal"), pp. 59-60.

⁷⁷ En: *Tammūz fī-l-madīna*, vid. "Fī bawadī al-nafī", pp. 61-64. En: *al-Madar al-muglaq* ("El círculo vicioso"). Beirut: al-Mu'assasa-l-^carabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr, 2^a ed. 1981, vid. "Yawmiyyāt min ՚Am al-wabā'", pp. 19-32.

⁷⁸ Para ՚Abrahem ՚Abrahem el nuevo poeta árabe crea nuevas imágenes de nuestro mundo y nuevos mitos de nuestro tiempo. Es un proceso similar al de los pintores que realizan combinaciones determinadas para crear impresiones especiales. ("al-Nazariyya al-^vsiriyya" ("Teoría poéticas"). En: *al-Rīhla al-tāmina*, pp. 51-53).

belleza de la vida⁷⁹- como un poder de acción, un poder de intuición (según el concepto de Henri Bergson), un poder de conocimiento absoluto.

El nuevo poeta árabe debe participar activamente en el proceso de reforma de su sociedad ya que, junto con el político y económico, el arte y la poesía son poderes de cambio⁸⁰. No sorprende, por tanto, que Yabrā Ibrāhīm Yabrā crea que la poesía es, en última instancia, la prometedora voz de salvación: "The New Arab poet who, unlike his predecessors, has acquired symbolic and allegorical tools, has succeeded in having a "prophetic" tone of voice in rejection, denunciation, and suffering. The new Arab poet breathes his intense anger against the City that falls short of his dream and makes him alienated"⁸¹.

e) En la prosa literaria.

En los últimos años, ha sido la novela el género que ha captado la principal atención de nuestro autor, tanto desde el punto de vista teórico como desde el creativo.

En su opinión, la mayor parte de los críticos han considerado la novela como un género nuevo -al contrario de la poesía que está profundamente enraizada con el *turāt* árabe- adoptado por los escritores árabes hacia el último cuarto del siglo XIX y con un grado creciente de aceptación entre los autores y los lectores que la consideran como un objeto de evasión, sin conseguir la complejidad técnica que representa el factor más importante en la estructura de la novela ideal⁸².

En los últimos veinte años, ha experimentado un espectacular

⁷⁹ *Idem.*, p. 50.

⁸⁰ "The Arab Poet in Society. Art, Dream and Action", en: *Gazelle Review*, nº 5, 1978, pp. 65-77.

⁸¹ "Modern Arab Literature and the West", p. 19.

⁸² "al-Riwaya wa-l-zaman wa-l-ŷawhar al-mutakarrar". En: *Yanâbîc al-ru'yâ*, p. 66.

avance aunque todavía siguen existiendo grandes lagunas, entre las que destaca ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā el "gran tema" que él define como "un tema trágico que emana del trágico sentido de la vida humana"⁸³, así como la escasez de recursos técnicos hábilmente empleados por los novelistas occidentales⁸⁴.

Como consecuencia de la falta de tradición novelística, las primeras generaciones de novelistas árabes se vieron obligados a partir casi de cero, circunstancia que explica las dificultades para un rápido desarrollo y su dependencia de la novela occidental que provoca la incapacidad de los novelistas árabes para escribir obras que reflejen los conflictos y los cambios producidos en el escenario de las sociedades árabes contemporáneas⁸⁵.

Las circunstancias históricas inherentes al desarrollo de la novela árabe difieren, lógicamente, de las occidentales: los novelistas árabes se han visto obligados a condensar dos siglos de producción novelística en veinte o treinta años para ponerse a la altura de los occidentales aunque no han sido capaces de emular las más recientes técnicas que ha desarrollado la moderna novela occidental. Por consiguiente, lo que se conoce en Occidente como "anti-novela", es decir, "un trabajo deliberadamente construido de forma negativa, violentando las normas tradicionales", no significa nada para los árabes. El "anti-héroe" tiene sólo un papel marginal

⁸³ *Idem.*, p. 65.

⁸⁴ Excluye dos novelas que considera excepcionales: *Yawmiyyāt nā'ib fī-l-aryāf* (1937) de Tawfīq al-Hakīm (traducida espléndidamente al castellano por Emilio García Gómez con el título "Diario de un fiscal rural") y *Zugāq al-midāq* (1947) de Nāyib Mahfūz (traducida igualmente al castellano con el título "El callejón de los milagros"). Cuando reprodujo el artículo en su libro *al-Rihla al-ṭāmina*, añadió otras dos novelas: *al-Rayūl allagī faqada zillahu* (1960) ("El hombre que perdió su sombra") de Fathī Gānim y *Mawsim al-hiyyra ilā al-ṣamāl* ("Epoca de emigración hacia el norte") (1969) de al-Tayyib Sālih.

⁸⁵ Vid. al-Mūsawī, Muhsin ȳāsim: *al-Riwaya al-ṣarabiyya: al-nāṣ'a wa-l-tahawwul* ("La novela árabe: crecimiento y evolución"). Bagdad, 1986, pp. 87 y ss.

en las sociedades árabes, donde el héroe todavía posee el protagonismo. Por ello, los escritores árabes tienen que crear un arte novelístico que proceda de su realidad y refleje sus necesidades urgentes⁸⁶.

La razón por la que Ÿabré Ibráhím Ÿabré cree que no resulta tan fácil tomar los modelos occidentales para la novela como para el resto de las artes: pintura, escultura e incluso danza, es que la novela occidental no se adapta a la forma en que los árabes aspiran a conservar su propia identidad nacional⁸⁷.

Resalta el hecho de que la novela árabe, desde sus comienzos hasta finales de la primera mitad de este siglo, no reflejó el dinamismo de las sociedades árabes, tanto desde el punto de vista económico como político e intelectual. Fracasó, tanto a nivel individual como colectivo, en hacer frente a la enorme experiencia que las sociedades árabes habían acumulado⁸⁸.

Los novelistas árabes de este período no pueden ser considerados como auténticos testigos de la vida árabe porque no han descrito en sus obras más que un ínfimo porcentaje de lo que estaba sucediendo en el escenario de sus sociedades⁸⁹.

Existen, asimismo, otros elementos restrictivos adicionales sobre los novelistas como la presión social, la ausencia de libertad política o sus propios conflictos internos que incidieron de forma negativa en dotar al género de la fuerza necesaria para convertirse en un instrumento de cambio social.

En los años sesenta, no obstante, se produjo un gran esfuerzo por parte de los novelistas árabes para crear un nuevo género al que dotaron de fuerza intelectual, además de su valor

⁸⁶ *al-Fann wa-l-hulm wa-l-fic̄l*, pp. 364-65.

⁸⁷ *Bidāyat al-wac̄y wa-l-tayrība al-Šabba* ("Inicios del conocimiento y la experiencia joven"). Entrevista de Husayn ʻAlī ʻAyyā, en: *al-Talīc al-adabiyā*, nº 10, 1977, pp. 25-28.

⁸⁸ "Min al-furūc ilà al-ŷudūr", en: *Yanābīc al-ru'yā*, p. 138.

⁸⁹ *Idem.*, p. 130.

documental⁹⁰.

A partir de finales de los setenta, un grupo de novelistas árabes, pertenecientes a la nueva generación, comienzan a producir novelas más complejas (lo normal es que tarden tres o cuatro años en escribir una novela) en las que reflejan sus sociedades, lo que ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā denomina "novela-documento", algo desconocido hasta el momento también en poesía y narrativa breve⁹¹

Ha trascendido asimismo la novela árabe técnicas simples, sustituyéndolas por otras más complejas, inspiradas en los modelos occidentales aunque algunos recursos técnicos, como la fragmentación temporal están presentes en *Las mil y una noches*⁹², obra que produjo gran impacto en la literatura occidental al ser traducida a lenguas europeas a comienzos del siglo XIX y convertirse en parte integrante del *turāt* universal aunque infortunadamente no se reconoció esta obra como componente genuino de la literatura árabe clásica y no pudo influir por ello en el desarrollo de la novela árabe como lo hicieron los relatos clásicos (*ijbār*).

Sin embargo, la situación general ha venido cambiando en los últimos años, al tomar los novelistas árabes conciencia de su valor como fuente de temas y técnicas.

Para ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā, esta obra que aparentemente se compone de simples relatos, posee una estructura sofisticada que integra cada uno de los cuentos dentro de un amplio conjunto. El mismo confiesa la gran influencia que el famoso libro ejerció en

⁹⁰ "An al-riwāya al-‘arabiyya" ("Sobre la novela árabe"). Entrevista de Māyid al-Sāmarrā‘ī. En: ȴafāq ‘arabiyya, nº 7, 1977, p. 88. "Bidāyat al-wa‘y wa-l-tayrība al-ṣabba", p. 28. "Liqā‘ ma‘ ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā" (entrevista de Nizār ȴabdīn). En: al-Mawqif al-adabī, 106, 1980, p.130.

⁹¹ "Liqā‘ ma‘ ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā" (entrevista de Nizār ȴabdīn), p. 129.

⁹² Vid. Roger Allen: *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction*. New York: Syracuse University Press, 1988, pp. 13-18.

sus novelas, a pesar de su familiaridad con las técnicas de la novela occidental⁹³ y admite esta combinación de la moderna técnica occidental del tipo de novela realista desarrollado por Honoré de Balzac con el enraizamiento en la tradición árabe (tanto literaria como folklórica) en sus novelas⁹⁴.

Recalca la especial naturaleza de la novela árabe, sin escuelas comparables a las occidentales, debido principalmente al escaso talento novelístico de los árabes⁹⁵.

Para demostrar este argumento cita a *Nayīb Mahfūz* y *‘Abd al-Rahmān al-Šarqawī* como novelistas representativos de la primera generación, a los que sucedieron los de la segunda generación representada por *Halīm Barakāt*, *al-Tayyib Sālih*, *‘Abd al-Rahmān Muṇīf* o *Hāni al-Rāhib* que han desarrollado sus propias técnicas narrativas.

Ha evitado que le encasillaran dentro de algún grupo o tendencia y siempre ha intentado encontrar su propia "presencia novelística", de acuerdo con su concepción del género. Explica esta actitud diciendo que cada artista debe ser un explorador en búsqueda de su propia forma de aproximación a la novela⁹⁶. El lo hace mediante la creación de personajes que representan diversos aspectos de las sociedades árabes y reflejan el gran cambio producido en la nación árabe⁹⁷.

Introduce igualmente en sus novelas fragmentos filosóficos, históricos, sociales y artísticos, poniendo especial énfasis en otro importante elemento que convierte a la novela en testigo de su tiempo: la lengua.

⁹³ "al-Riwaya wa-l-zaman wa-l-‘awhar al mutakarrar". En: *Yanābīc al-ru'yā*, pp. 67-68.

⁹⁴ "Min al-furū‘ ilà al-‘yudūr". En: *Yanābīc al-ru'yā*, p. 138.

⁹⁵ "Liqa' ma‘ Yabrā Ibrāhīm Yabrā" (Entrevista de *Nizār Abdīn*), p. 129.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ *Idem*.

Aprovecha asimismo otras artes, como música o pintura, que enriquecen sus obras convirtiéndolas en estructuras complejas⁹⁸.

Al referirse a la novela europea, indica que este género ha tomado varios elementos de la épica y el drama: del primero los principales temas que representan el choque del individuo con la colectividad, lo que se expresa por medio del amor apasionado, caballerosidad, traición, envidia... Del drama ha tomado situaciones emocionales y personajes tragi-cómicos. Además, la novela se basa en algún elemento originante del conflicto, ya sea político, social o psicológico⁹⁹.

Por todo ello, la novela es un género que presenta una extraordinaria complejidad, en relación con la poesía y el relato¹⁰⁰ y, a pesar de sus deficiencias, la considera como el género dominante de la literatura árabe actual, seguida de la poesía y el teatro¹⁰¹.

Está convencido de la capacidad de la poesía para reflejar el espíritu árabe y la nueva experiencia de las modernas sociedades árabes. Sin embargo, este género no ha conseguido hasta el momento plasmar la multiplicidad que caracteriza a la moderna experiencia árabe por ser "an outpouring of emotion, or more specifically, a single private outpouring, which neither goes far into nor penetrates the labyrinths of the human soul"¹⁰².

La novela árabe, en su opinión, puede y debe beneficiarse de

⁹⁸ "An al-riwāya al-^carabiyya", p. 95.

⁹⁹ "al-Riwāya wa-l-insāniyya" ("La novela y la humanidad"). En: *al-Hurriyya wa-l-Tūfān*, pp. 45-46.

¹⁰⁰ "Jabrā Ibrāhīm Jabrā's Interpoetics; an interview with Jabrā Ibrāhīm Jabrā" by Najmān Yāsīn. (Trad. de Ala' Elgibali y Barbara Harlow. En: *Alif*, nº 1, 1981, pp. 49-50).

¹⁰¹ "al-Riwāya wa-l-insāniyya". En: *al-Hurriyya wa-l-tūfān*, p. 44.

¹⁰² "Jabrā I. Jabrā's Interpoetics...", p. 50.

las técnicas poéticas, en combinación con las narrativas¹⁰³.

Comienza a escribir sus novelas bajo la influencia de una motivación poética; por tanto, las primeras líneas bien pueden considerarse poemas¹⁰⁴.

Esta relación entre poesía y novela constituye una de las claves de su prosa narrativa, lo que le confiere la atmósfera poética que se debe respirar en una novela¹⁰⁵ porque todo novelista debe ser también poeta o, al menos tener un buen conocimiento de poesía¹⁰⁶; opinión coincidente con la de numerosos escritores, entre los que destacamos a William Faulkner, el cual manifestó, refiriéndose al tema: "Maybe every novelist wants to write poetry first, finds he can't and tries the short story, which is the most demanding from after poetry. And, failing at that, only then does he take up novel writing"¹⁰⁷.

Encontramos en las novelas de Yabrā Ibrāhīm Yabrā su propia experiencia vital, la experiencia del exiliado palestino que anhela volver a sus raíces, los recuerdos infantiles, la muerte y la trascendencia de la misma mediante el renacer, el amor, la penetración en el secreto de la propia identidad, el tiempo como

¹⁰³ "al-Riwaya wa-l-zaman wa-l-ŷawhar al-mutakarrar". En: *Yanābīc al-ru'yā*, p. 84.

¹⁰⁴ "Min al-furūc ilà al-ŷudūr". En: *Yanābīc al-ru'yā*, p. 132.

¹⁰⁵ "An al-riwaya al-ŷarabiyya", p. 95.

¹⁰⁶ *Idem*. (Quizás una de las cosas que más atraen la atención del lector es el uso de los fragmentos poéticos en sus novelas, especialmente en *al-Safīna*.

¹⁰⁷ Citado por Heuvel, Jean S: "William Faulkner". En: *The Theory of the American Novel*. New York, 1970, p. 356. (Me parece oportuno señalar que Yabrā Ibrāhīm Yabrā fue el primer escritor árabe que dio a conocer a William Faulkner al público árabe, al escribir un artículo sobre la novela *The Sound and the Fury* (1929), publicado en *al-Adāb* (1954). Recuérdese que además tradujo la novela al árabe en 1963; ello brindó a los novelistas árabes la ocasión de beneficiarse de la técnica que Faulkner había desarrollado).

caverna, como cúpula, como espacio incandescente...

Estas son algunas de las sustancias que alimentan su pozo interno dentro del cual echa su cubo siempre que puede para saciar la tremenda sed de su mente y de su alma¹⁰⁸.

Puede observarse asimismo en sus novelas, al igual que en sus poemas y relatos, su presencia a modo de eje, en torno al cual giran los acontecimientos¹⁰⁹ -él mismo ha manifestado en más de una ocasión: "Me siento el centro de la vida. Lo que hay en torno mío no son más que sombras"¹¹⁰ aunque con el paso del tiempo ha ido modificando esta concepción de sí mismo.

A pesar de todo, sus novelas son el resultado de una experiencia subjetiva que refleja la experiencia general de un período que puede considerarse como una de las fases más importantes de la historia árabe, pasando por ello a convertirse en parte integrante de la experiencia común: su identidad simboliza la de la nación árabe, atravesando una crucial etapa que concluirá en el nacimiento de su personalidad psicológica, intelectual y nacional.

La novela árabe del futuro, según la concepción de Ŷabrá Ibrāhīm Ŷabrá, debe constituir una fuente de información documental de la sociedad árabe, tanto para los lectores actuales como para los futuros lectores. De ese modo producirá un doble efecto: en la conducta individual y en la colectiva¹¹¹.

----- El período-temporal en el que se ubican la mayoría de sus

¹⁰⁸ "al-Riwaya wa-l-zaman wa-l-ŷawhar al-mutakarrar". En: *Yanābīc al-ru'yā*, pp. 65-66.

¹⁰⁹ Afirma que aunque el escritor oculte astutamente su personalidad tras máscaras, su presencia se siente en todas sus obras: "Sabemos que tras las numerosas máscaras de Balzac, se oculta el rostro del propio Balzac". ("Awda ujrā ilā aqniyat al-haqīqa wa aqniyat al-jayāl". En: *Yanābīc al-ru'yā*, pp. 82-83).

¹¹⁰ "Aqniyat al-haqīqa wa aqniyat al-jayāl". En: *al-Hurriyya wa-l-tūfān*, p. 126.

¹¹¹ "Hiwār ma' fannān lā yuhibbu al-ŷarr fī riwāyātihi", pp. 42-43.

novelas, es el comprendido entre finales de los años cuarenta (cuyo suceso más notable fue la pérdida de Palestina) hasta la actualidad. Es decir, la sociedad árabe en los últimos cuarenta años, como testigo de las principales transformaciones en las cuales Yabrā Ibrāhīm Yabrā, al igual que otros novelistas árabes, ha hallado una rica fuente de inspiración para sus obras porque la prosa narrativa, en su opinión, debe reflejar esos cambios y seguir su movimiento dentro de la sociedad¹¹².

Trasciende, sin embargo, la mera descripción de los hechos sociales para apuntar o sugerir aquello que debe producirse. De ahí que su actividad se aparte de la del historiador (a pesar de utilizar fragmentos históricos) o de la del periodista (aunque basa su trabajo en hechos cotidianos)¹¹³ porque la novela no tiene que reproducir la realidad sino eliminarla para construir una nueva realidad¹¹⁴.

Está convencido de que el acto de escribir es una actividad de crítica social contra los factores obstrutores y pasivos de la vida. El novelista, al igual que el poeta, debe captar aquello que le rodea y reconstruirlo de acuerdo con su propia visión. Su misión es evidenciar los hechos y destruir lo negativo. Debe ser testigo de su tiempo y absorber su entorno social para convertirse en un heraldo de los acontecimientos venideros¹¹⁵. De este modo, el lector estará al corriente de los problemas existentes en la sociedad.

Deberá asimismo agitar la mente del lector para forzarle a reconsiderar los valores éticos de su vida. Si triunfa en esta actividad, provocará un cambio de los valores en el lector, un

¹¹² "al-Adab al-filastīnī al-ŷadīd" ("La nueva literatura palestina"). En: *Yanābīc al-ru'yā*, p. 108.

¹¹³ "Waŷhan li waŷh", p. 117.

¹¹⁴ "Min al-furūc ilà al-ŷudūr". En: *Yanābīc al-ru'yā*, p. 135.

¹¹⁵ "Waŷhan li waŷh", pp. 117-118.

cambio de pensamiento. Esto para Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā significa un acto revolucionario por parte del escritor¹¹⁶.

Para cumplir tan importante misión, el novelista deberá poseer una vasta cultura, experiencia vital y capacidad de persuasión, además de sus dotes artísticas¹¹⁷.

A lo largo de su trayectoria literaria pueden enmarcarse sus obras, especialmente novelas, en el ámbito ciudadano. Como observa Tawfiq Șāyig en su introducción a la colección "Araq wa bidāyāt min ḥarf al-yā" ("Aguardiente y comenzar por la zeta"), la imagen de la ciudad domina la escena en la mayor parte de los relatos¹¹⁸.

La nueva ciudad árabe, con todas sus contradicciones, modas y manifestaciones de esperanza y de temor, es el mundo que Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā retrata en su prosa narrativa. Para él la ciudad árabe es un recipiente que contiene diversos tipos de gente; se ha llenado con grupos rurales y nómadas que transportan con ellos sus valores y su moral conservadora. La nueva ciudad árabe, como el nuevo espíritu árabe, está repleta de tendencias contradictorias que llegan desde cualquier lugar para desembocar en ella, transportando no sólo los saludables síntomas de crecimiento y progreso sino también los gérmenes de decadencia y estancamiento¹¹⁹.

Como resultado de la interacción entre todas las fuerzas contradictorias, ideologías, valores e intereses, la ciudad árabe se ha convertido en la plataforma en que tiene lugar el conflicto

¹¹⁶ "Hiwār mac fannān lā yuhibbu al-ṣarr fī riwāyātihi", p. 49.

¹¹⁷ "cAn al-riwāya al-carabiyya", p. 92.

¹¹⁸ Es una introducción tan agua e inspirada que cuando la leyó Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā, no pudo contener las lágrimas. (Vid. "Min al-furūc ilā al-ŷudūr", en: Yanābīc al-ru'yā, p. 133).

¹¹⁹ al-Fann wa-l-hulm wa-l-fic̄l, p. 361.

entre el individuo y las masas¹²⁰.

El desarrollo de la novela, según la opinión generalizada, coincide con el de la clase media. Por tanto, la ciudad, espacio vital de dicha clase, proporciona al novelista el material de ficción que necesita.

La relación entre la estructura social de la ciudad y la desarrollo de la prosa narrativa, parece esencial en la concepción novelística de ŷabrā Ibrāhīm ŷabré, el cual asegura que la novela nace y se desarrolla en la sociedad ciudadana¹²¹ y atribuye la deficiencia de este género en el mundo árabe en su primera fase al hecho de que las sociedades árabes, cincuenta años antes, habían sido sociedades rurales más o menos homogéneas. A medida que se fueron convirtiendo en sociedades más complejas, la novela árabe contemporánea fue adquiriendo una mayor articulación y madurez¹²².

Otro tema importante para nuestro autor es el palestino por su impacto en la sociedad, literatura, pensamiento, política... Asegura que la cuestión palestina es el principal factor que ha motivado el cambio de las sociedades árabes porque la tragedia palestina representa la conciencia viviente que agita las conciencias colectivas del mundo árabe¹²³.

Tras la crisis Palestina de 1948 comenzó una nueva fase en la historia árabe contemporánea. Se produjeron una serie de cambios en todos los campos, entre ellos el literario, y se estableció un nuevo concepto de modernidad en poesía, lengua, pintura,

¹²⁰ "Min al-furūc ilà al-ŷudūr". En: *Yanābīc al-ru'yā*, p. 133. También en: *Aqniyat al-ŷaqīqa wa aqniyat al-jayāl*". En: *al-Hurriyya wa-l-ŷūfān*, p. 134.

¹²¹ "An al-riwāya al-ŷarabiyya", p. 19.

¹²² "Awda ujrā ilà aqniyat al-ŷaqīqa wa aqniyat al-jayāl". En: *Yanābīc al-ru'yā*, p. 86.

¹²³ "Min al-furūc ilà al-ŷudūr". En: *Yanābīc al-ru'yā*, p. 136.

literatura...¹²⁴.

Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā reconoce el reflejo de la experiencia palestina en sus novelas¹²⁵; excepto en *Šurāj fī layl ṭawīl*, escrita en 1946, antes de la tragedia palestina, en el resto hay dos motivos que se repiten incesantemente: la tierra y su infancia en Palestina que para él constituye una fuente de imágenes y significados¹²⁶, a pesar de la tremenda pobreza que tuvo que soportar durante sus primeros años, de la que conseguía escapar mediante la imaginación, trepando a los árboles "para abrir un agujero en el cielo y contemplar lo que había tras su azul"¹²⁷.

La memoria, en su opinión, es un valiosísimo material de ficción que da un preciado fruto al unirse con la creatividad: un nuevo trabajo literario¹²⁸.

Otro tema importante, tanto en su prosa narrativa como en sus otras actividades creativas, es el amor. Representa el papel más importante de la creación artística y lo concibe como un poder de liberación y emoción que hace al hombre sentirse vivo¹²⁹; el instrumento con el que el artista puede crear una posición de equilibrio entre dos mundos: el ideal y el real. Para aclarar este concepto, cita unas frases de *El sentimiento trágico de la vida* de Miguel de Unamuno (1864-1936): "El instinto de conservación, el hambre, es el fundamento del individuo humano; el instinto de perpetuación, amor en su forma más rudimentaria y fisiológica, es el fundamento de la sociedad humana. Y así como el hombre conoce lo que necesita conocer para que se conserve, así la sociedad o el hombre, en cuanto ser social conoce lo que necesita conocer para

¹²⁴ *Idem.*, p. 126.

¹²⁵ "Hawāŷis fī cālam kulluhu asrār", p. 125.

¹²⁶ *al-Fann wa-l-hulm wa-l-fiṭl*, pp. 391-92.

¹²⁷ *Idem.*, p. 366.

¹²⁸ "Hawāŷis fī cālam kulluhu asrār", p. 123.

¹²⁹ *al-Fann wa-l-hulm wa-l-fiṭl*, p. 354.

perpetuarse en sociedad", para concluir diciendo que el arte es una creación del amor humano, la herramienta que preserva a la humanidad eliminando el hambre, el sufrimiento y la confusión¹³⁰

En sus novelas y relatos presenta el amor como un poder positivo que aparece de diferentes formas: ideal, fracasado, sensual...¹³¹.

Presta una importancia especial a la estructura novelística, uno de los más importantes y complicados aspectos, que concibe como una serie de constituyentes interconectados, regidos por ciertas normas y condiciones que forman una arquitectura gobernada por la armonía interna¹³².

El proceso de construcción novelística, según Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā, debe obedecer a un esbozo sencillo y fácil de modificar, de acuerdo con los deseos del novelista que constantemente intenta una forma mejor para su obra. El admite que traza un esbozo general al cual vuelve una y otra vez para modificarlo en el transcurso de su actividad de escritor¹³³.

Cada novelista suele desarrollar su propia técnica narrativa sobre la base de su experiencia personal y los conocimientos acumulados, obtenidos a través de sus lecturas, lo cual significa que existe una herencia común de técnicas narrativas al alcance de todos los novelistas.

¹³⁰ *Idem.*, pp. 452-53.

¹³¹ "Hiwār ma^c Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā" ("Conversación con Ÿ.I.Ý") (Entrevista de Riyād ^cIsmāt). En: *Dirāsāt ^cArabiyya*, nº 4, 1981, p. 98. (El aspecto sexual del amor, según Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā, debe ser explotado para que sirva al constructivo mensaje que el novelista se esfuerza en comunicar y no únicamente para excitar los deseos de los lectores. ("Liqā' ma^c Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā (entrevista de Yamīl Ḥamad) en: *Afkār*, nº 9, 1967, pp. 64-70.

¹³² "al-*Ḥurriyya* wa-l-*ṭūfān*". En: *al-Ḥurriyya wa-l-ṭūfān*, p. 24.

¹³³ "Min al-furū^c ilà al-ŷudūr". En: *Yanābī^c al-ru'yā*, p. 132.

Ýabrā Ibrāhīm Ýabrā se manifiesta sobre este tema, ante la afirmación de ciertos críticos, en el sentido de que adoptó en su novela *al-Safīna* algunas de las técnicas y mecanismos estilísticos de William Faulkner. Responde que cuando aquél escribió su novela *The Sound and the Fury* también le acusaron de imitar el estilo de James Joyce y Virginia Woolf. Lo que sucedió fue que Faulkner era consciente de que Joyce había empleado unas técnicas que no podía ignorar si pretendía superar *Ulysses* (1922).

Por ello, Ýabrā Ibrāhīm Ýabrā llega a la conclusión de que : " Narrative techynique, if somehow expanded, becomes the property of every writr. What is important is what each writer accomplishes through technique and whether he himself contributes to its potential, to its possibilities"¹³⁴.

Para hacer llegar su mensaje al lector, el novelista busca la forma apropiada para expresar sus pensamientos y temas de manera inequívoca. Para cambiar el significado basta, en opinión de Ýabrā Ibrāhīm Ýabrā, con cambiar la forma. De ese modo, cada nuevo intento no sólo no invalida el precedente, sino que aporta una mayor riqueza a cada una de las novelas¹³⁵.

Su concepción de los personajes forma parte de su amplia concepción novelística. Simbolizan todas las fuerzas que prevalecen en las ciudades árabes contemporáneas y presentan, por tanto, todo tipo de contradicciones, simbolizando tanto los elementos saludables como los síntomas patológicos de su sociedad.

Cree que el novelista sólo puede construir su mundo narrativo si vive en el mismo ambiente en el que actúan sus personajes. El los siente como queridos amigos que le acompañan día y noche (a veces incluso no consigue conciliar el sueño porque continúa dialogando con ellos).

Una manifestación de su estrecha relación con los personajes

¹³⁴ "Jabrā Ibrāhīm Jabrā Interpoetics...", p. 51.

¹³⁵ "al-Riwaya wa-l-zaman wa-l-ŷawhar al-mutakarrar". En: *Yanābi'c al-ru'yā*, pp. 64-65.

es su gusto por escribir en primera persona -de ese modo puede penetrar más fácilmente en sus mundos¹³⁶ así como la ausencia de personajes perversos y la abundancia de intelectuales en sus novelas que elige unas veces de entre la gente culta con la que convive en la vida real¹³⁷ y otras a partir de su propia personalidad: "son astillas del alma de su creador"¹³⁸ que le sirven para expresar sus puntos de vista¹³⁹. En cualquier caso, se trata de individuos que reúnen las condiciones para llevar a cabo el cambio en las sociedades árabes -idea que expresa nuestro autor de forma constante y entusiasta¹⁴⁰. Por ello elige cuidadosamente los nombres, que simbolizan a la perfección el mensaje que desea transmitir al lector¹⁴¹.

Es consciente del papel que juegan los personajes secundarios. Ello le induce a no concentrar el protagonismo en un

¹³⁶ "al-Kalimat, wa bada^c riwāyat min qarn mādī^c" ("El discurso y unas cuantas novelas del siglo pasado"). En: *Yanābī^c al-ru'yā*, p. 55.

¹³⁷. Por ejemplo Amīn, el protagonista de *Surāj fī layl tawīñl* ("Un grito en la larga noche"), es novelista y periodista; Yāmīl Farrān, protagonista e *Sayyādūn fī šāri^c dayyiq* ("Cazadores en una calle angosta") es profesor de universidad. Husayn ^cAbd al-Amīr y ^cAdnān Tālib, personajes de *Sayyādūn...* son igualmente poetas, así como Māhmūd al-Rāšīd, uno de los personajes de *al-Safīna*. Wadī^c ^cAssāf y Fāyiz ^cAtalla, personajes de la novela anteriormente citada, son pintores. Walīd Mas^cūd, protagonista de *al-Baht ^can Walīd Mas^cūd* ("Buscando a Walīd Mas^cūd") es escritor, al igual que Yawād Husnī, personaje de la misma novela, en la que no faltan las mujeres que ejercen una actividad literaria, como la poeta Wisāl. De entre los relatos destacamos a Muṣṭafā ("^cAraq...") poeta; Anwār Karīm ("Muṭaqā al-ahlān"), escritor y pintor; Yāmīl ("al-Suyūl wa-l-^canqā'"), escritor y poeta.

¹³⁸ *al-Fann wa-l-hulm wa-l-fi^cl*, p. 349.

¹³⁹ "Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā yataḥaddat...", p. 162.

¹⁴⁰ "Min al-furū^c ilā al-ŷuḍūr". En: *Yanābī^c al-ru'yā*, pp. 135-36.

¹⁴¹ "Ŷabrā Ibrāhīm Ŷabrā yataḥadat...", p. 161.

sólo personaje sino a distribuirlo entre varios¹⁴².

Una buena novela, según la concepción de ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā, brota de la experiencia, tanto individual como colectiva, y afecta a la vida del individuo y de la comunidad. Para ello, debe poseer dos niveles técnicos: el realista, asociado con la sociedad y la vida, y el mítico que proporciona a la novela su capacidad para la acción individual y colectiva¹⁴³.

Señala que algunos estudiosos que han aplicado la aproximación psicológica a las novelas y obras de teatro, han probado que numerosos personajes están construidos sobre los mitos sumerios, acadios, faraónicos o griegos, del mismo modo que numerosas novelas occidentales se han basado a veces de forma inconsciente en esos mitos¹⁴⁴.

El novelista construye sus obras asimismo con lo que ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā denomina un elemento de alquimia: el símbolo, que con sus numerosos significados implícitos, marca la diferencia entre literatura y otros tipos de escritura menos elevados¹⁴⁵.

El ritmo es otro elemento esencial, no sólo en la novela sino en las demás artes: música, poesía, danza... incluso la prosa tiene su propio ritmo interno¹⁴⁶. Sin embargo, para evitar la monotonía, el novelista debe diversificar el ritmo mediante secuencias lentas y rápidas, creando un equilibrio entre los

¹⁴² "Hiwār ma^c ȳabrā Ibrāhīm ȳabrā" (entrevista de Riyād c-Iṣmat), p. 97.

¹⁴³ "al-Riwāya wa-l-qissa wa-l-masraḥiyya wa dawruhā fī-l-muŷtama^c al-^carabī" ("La novela, el relato, el teatro y su papel en la sociedad árabe"). En: *al-Fikr*, nº 3, 1961, p. 268.

¹⁴⁴ "cAwd calà aqni^cat al-^chaqīqa wa aqni^cat al-jayāl". En: *al-Rīḥla al-^ctāmina*, p. 105.

¹⁴⁵ "cAwda ujrā ilà aqni^cat al-^chaqīqa wa aqni^cat al-jayāl". En: *Yanābīc al-ru'yā*, pp. 89-90.

¹⁴⁶ *al-Fann wa-l-hulm wa-l-fi^cl*, pp. 338-39.

elementos estables y móviles para producir un ritmo armonioso¹⁴⁷.

El lenguaje tiene en la novela una importancia similar al talento del novelista y adquiere su mayor poder expresivo en combinación con otros elementos como símbolos, ritmo, imágenes... A ello hay que añadir la alta estima en que el lector árabe tiene su lenguaje, como medio para encarnar sus sueños y para realizar sus anhelos de identidad cultural¹⁴⁸.

El diálogo es otra de las principales preocupaciones de Ÿabré Ibráhím Ÿabré. Lo considera tan importante como la descripción y cree que puede ser utilizado como un efectivo constituyente técnico, a través del cual el novelista puede describir y encarnar conceptos abstractos y a la vez retratar más fielmente a los personajes¹⁴⁹.

Este gusto por el diálogo es evidente en la mayor parte de sus relatos y novelas, así como el uso del *flashback*, otro recurso técnico hábilmente explotado para expresar los momentos de sufrimiento, agonía y felicidad de los personajes.

Presta suma atención al tratamiento del tiempo como soporte de personajes y acontecimientos y aprovecha su profundo conocimiento de la novela occidental, de la narrativa árabe y de las tradiciones folklóricas.

De este modo ha contribuido Ÿabré Ibráhím Ÿabré de forma decisiva al desarrollo de la prosa árabe contemporánea, relacionando la novela árabe con otros géneros literarios y conectando con importantes elementos estructurales que deben operar de una forma constructiva para ayudar al novelista a transmitir su mensaje de forma efectiva.

¹⁴⁷ "Min al-furū' ilà al-ŷudūr". En: *Yanābīc al-ru'yā*, pp. 136-37.

¹⁴⁸ Vid. a-Mūsawī, Muhsin Yāsim: "al-Riwāya al-`arabiyya al-naš'a wa-l-tahawwul", p. 49.

¹⁴⁹ "al-Kitāba wa-l-wuŷūd al-insānī" (La escritura y la existencia humana"). En: *al-Fann wa-l-hulm wa-l-fi'l*, pp. 175-76.

Propugna una nueva novela capaz de reflejar tanto los conflictos como las aspiraciones de las sociedades árabes y concede a los novelistas de vanguardia un papel de protagonismo en la aceleración de los cambios políticos, sociales e intelectuales.