



***VIAJERO DE NOCHE Y LA PRINCESA ESPERA,***  
**DE ŞALĀḤ ʿABD AL-ŞABŪR:**  
**TRADUCCIÓN, ESTUDIO Y ANÁLISIS**

**Alberto Canto García**

TESIS DOCTORAL  
2021

Directora: Prof. Dra. Rosa-Isabel Martínez Lillo.  
Programa de doctorado: *Estudios artísticos, literarios y de la cultura.*  
Línea: *Literatura comparada, teoría literaria y retórica.*  
Escuela de Doctorado,  
Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad Autónoma de Madrid.

Tesis que, para la obtención del título de Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid, presenta D. Alberto Canto García, bajo la dirección de la Dra. D.<sup>a</sup> Rosa-Isabel Martínez Lillo, Profesora Titular de Universidad del Departamento de Filología Griega, Estudios Árabes, Lingüística General, Documentación y Filología Latina de la Universidad de Málaga.

Madrid, primavera de 2021.

*A quienes llegaron en el momento oportuno: mis hijos,*

*Alberto y Manuela.*

*Y a quienes se marcharon demasiado pronto: mis abuelos,*

*Manuel, M.<sup>a</sup> Jesús, Alfredo y Mercedes.*

وخطيبًا لو قام بين وحوشٍ      علم الضاربات برّ النقادِ  
راويًا للحديث، لم يحوج المع      روف من صدقه إلى الأسنادِ  
أنفق العمر ناسكًا، يطلبُ العد      مَ بكشفٍ عن أصله، وانتقادِ  
مستقى الكفّ من قليب زجاج      بغوب اليراع، ماء مدادِ

أبو العلاء المعاري

A un orador que, de pie entre las bestias,  
enseñara a las fieras la mansedumbre del cordero;  
a un narrador de tradiciones que, de puro sincero,  
quien lo conociera dispensara referencias.  
Pasó su vida como un asceta, en pos de la sabiduría,  
buceando en los orígenes, contrastando,  
regando manos de papel con un pozo de vidrio,  
con su cubo de caña, su agua de tinta.

Abū al-‘Alā’ al-Ma‘ārī<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Traducción de Jaime Sánchez Ratia (Sánchez Ratia, 1998: 153).

## **COMPROMISO DE RESPETO DE LOS DERECHOS DE AUTOR**

El doctorando, D. Alberto Canto García, y la directora de tesis, D.<sup>a</sup> Rosa-Isabel Martínez Lillo, garantizamos al firmar esta tesis doctoral que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de la directora de tesis y que, hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo se han respetado los derechos de otros autores a ser citados cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Fdo.:

Fdo.:

D.<sup>a</sup> Rosa-Isabel Martínez Lillo

D. Alberto Canto García

Directora de tesis

Doctorando

## AGRADECIMIENTOS<sup>2</sup>

Los agradecimientos resultan a veces desagradecidos. Es harto difícil plasmarlos por escrito y cuando se hace hay nombres que caen en el olvido, la mayoría de las veces por descuido... Vaya por delante una petición de indulto a quienes haya dejado en el tintero. Si no aparecen aquí no es sino por andar en mil sitios a la vez, pero nunca en uno solo.

Mi primer agradecimiento va dirigido a Rosa, mi directora. Sus constantes ánimos, consejos, ayuda y fe inquebrantable e infatigable en quien estas líneas suscribe han sido más que necesarios, indispensables, más bien, para poder ultimar esta investigación. A ella le debo la idea embrionaria de este trabajo y la madurez del mismo. Con ella he disfrutado traduciendo a este autor y aprendiendo de sus correcciones y revisiones, siempre acertadas, dirigidas a transmitir al lector español la carga semántica, el sentimiento, la cadencia poética de estas dos obras, todo ello con el fin de que el lector español pueda sentir, en la medida de lo posible, lo mismo que siente un lector árabe al leer estos textos. Le estoy especialmente agradecido por el esfuerzo ímprobo de leer y corregir, siempre con el mismo interés y la misma ilusión, dedicación y profesionalidad, las más de quinientas páginas aquí recogidas, teniendo en cuenta que los arranques y parones son el peor de los ritmos en un proyecto de esta envergadura, ritmo del cual soy el único responsable. Sin ella, en definitiva, este trabajo no habría visto la luz.

De las instituciones que este trabajo ha tenido el grato placer de conocer durante su periplo quiero agradecer primero a la Universidad Autónoma de Madrid, donde empezó y termina este trabajo. También a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, por dos años de beca y tres de lectorado durante los cuales pude recorrerme a mis anchas las librerías más polvorientas de El Cairo y, cómo no, el muro de *al-Azbakiyya*, en 'Ataba, ese paraíso para los bibliófilos donde encontré las obras completas de 'Abd al-Ṣabūr, la *Historia* de al-Ŷabartī, una preciosa edición de *Las mil y una noches* tricolor, un *Kalīla wa Dimna* de 1902 vocalizado o las *Maqāmāt* de al-Ḥarīrī, también vocalizadas, amén de otros grandes tesoros que ocupan no pocas estanterías en casa de mis padres.

La Universidad Americana en El Cairo también merece una mención especial. Mientras estuvo en Tahrir me ofreció un sitio donde estudiar y su biblioteca solventó mi problema de recopilación bibliográfica. De sus fondos tan maravillosos obtuve todo lo que se me resistía extramuros y el amable y servicial personal de reprografía se mostró siempre dispuesto a ayudar.

A la Universidad de El Cairo también quiero expresar mi agradecimiento por haberme acogido tan cariñosamente durante los tres en los que trabajé como lector. Los directores del Departamento de Lengua y Literatura Hispánicas durante mi estancia, el

---

<sup>2</sup> Dado que los agradecimientos son muy personales, creo oportuno plasmarlos en la primera persona del singular. El resto de la presente tesis, sin embargo, está redactada en primera persona de plural.

difunto Dr. Abdelfattah Awad y la Dra. Rasha Ismail, siempre tuvieron las puertas de sus despachos abiertas y siempre velaron por mi bienestar.

Un reconocimiento especial merece Siham Badawi. Le estoy agradecido por haberme transmitido su pasión por la lengua y la literatura árabes y por haberme enseñado la una a través de la otra y viceversa. Ésta es, creo yo, la mejor forma de enseñar.

A Karim Bettefal, del Consulado General de España en Orán, con quien tuve el placer de trabajar durante los años que viví en Argelia, también quiero darle las gracias por haberme esclarecido algún pasaje que se me antojaba obscuro y por haberse mostrado siempre dispuesto y presto a ayudarme, no solo con esta investigación.

A Jaime Sánchez Ratia, de la Oficina de las Naciones Unidas en Ginebra, por sus constantes ánimos, preocupación y prontas respuestas a incesantes preguntas. También él me solventó dudas sobre cierto verso, proporcionándome amablemente el poema entero y la fuente. Suyas son la traducción que figura al comienzo de este trabajo y la de los versos de *Dū al-Rumma* del apéndice de *Viajero de noche*.

En último lugar, pero no por ello menos importante, y en un tono más personal, quiero expresar –porque me resulta imposible corresponderla por mucho que lo desee– mi eterna gratitud hacia mi familia, a quien tanto tiempo he robado injustamente para dedicárselo a esta investigación. Mis padres ya lo saben, pero se lo repito hoy: por todo lo que siento mas nunca digo; por ser el faro gracias al cual siempre acabo llegando a buen puerto; por su apoyo incondicional, incesante, gratificante y nunca suficientemente recompensado. A mi hermana y mi cuñado, por sus risas y sus atenciones. A mi mujer, por su inquebrantable positivismo y optimismo y por aguantar estoicamente los reveses del destino. Y por último a quienes ya he dedicado las páginas que siguen: a mis abuelos y a mis hijos, mi herencia y mi descendencia. Todos ellos son el motor que mueve mi mundo y en quienes me refugio.

\* \* \*

## ÍNDICE

<b>COMPROMISO DE RESPETO DE LOS DERECHOS DE AUTOR</b>	<b>IX</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>XI</b>
<b>ÍNDICE</b>	<b>XIII</b>
<b>1 INTRODUCCIÓN</b>	<b>15</b>
1.1 PRIMER ACERCAMIENTO: ENTRE LO PROFESIONAL Y LO PERSONAL	15
1.2 ESTRUCTURA DEL TRABAJO	16
1.3 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	17
<b>2 CUESTIONES FORMALES</b>	<b>21</b>
2.1 ACERCA DE LA TRANSCRIPCIÓN Y LA TRANSLITERACIÓN	21
2.2 ACERCA DE LA BIBLIOGRAFÍA	23
2.3 CUESTIONES ADICIONALES	24
<b>3 EL TEATRO DEL ABSURDO</b>	<b>27</b>
<b>4 EL TEATRO EGIPCIO</b>	<b>35</b>
<b>5 ṢALĀḤ ʿABD AL-ṢABŪR</b>	<b>51</b>
5.1 CONTEXTO POLÍTICO	51
5.2 CONTEXTO LITERARIO Y SOCIOCULTURAL	56
5.3 BIOGRAFÍA DE ṢALĀḤ ʿABD AL-ṢABŪR Y TRAYECTORIA VITAL Y LITERARIA	60
<b>6 OBRA DE ṢALĀḤ ʿABD AL-ṢABŪR</b>	<b>71</b>
6.1 SOBRE EL VERSO BLANCO Y EL VERSO LIBRE	81
6.2 SU TEATRO	88
6.2.1 <i>La construcción dramática</i>	103
6.2.2 <i>Temas más relevantes</i>	105
6.2.2.1 Justicia y libertad	105
6.2.2.2 Compromiso	107
6.2.2.3 Gurba e igtirāb	109
6.2.3 <i>El espacio y el tiempo</i>	113
6.3 EL <i>TURĀṬ</i> Y OTRAS INFLUENCIAS	114
6.4 EL LENGUAJE	122
6.4.1 <i>Fuṣḥā vs. ʿāmmiyya / Árabe culto vs. árabe dialectal</i>	125
<b>7 VIAJERO DE NOCHE</b>	<b>133</b>
7.1 ESTUDIO	133
7.2 ANÁLISIS	144
7.2.1 <i>El lenguaje</i>	161
7.2.2 <i>El tiempo y el espacio</i>	165
7.2.3 <i>Los personajes</i>	170
7.2.3.1 El Viajero	173
7.2.3.2 El Revisor	176
7.2.3.3 El Narrador	184
<b>8 LA PRINCESA ESPERA</b>	<b>191</b>
8.1 ESTUDIO	191
8.2 ANÁLISIS	200



ÍNDICE

8.2.1	<i>El lenguaje</i>	211
8.2.2	<i>El tiempo y el espacio</i>	212
8.2.3	<i>Los personajes</i>	215
8.2.3.1	La Princesa	221
8.2.3.2	Las criadas	222
8.2.3.3	Samandal	223
8.2.3.4	Qarandal	224
8.2.4	<i>Otras cuestiones</i>	228
8.2.4.1	El teatro dentro del teatro	228
8.2.4.2	La espera	230
<b>9</b>	<b>REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN</b>	<b>233</b>
<b>10</b>	<b>CONSIDERACIONES FINALES</b>	<b>255</b>
<b>11</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>273</b>
<b>12</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>281</b>
<b>13</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE</b>	<b>321</b>
<b>14</b>	<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b>	<b>359</b>
<b>15</b>	<b>ÍNDICE DE OBRAS</b>	<b>365</b>
<b>16</b>	<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b>	<b>369</b>
<b>17</b>	<b>APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE <i>VIAJERO DE NOCHE</i></b>	<b>371</b>
<b>18</b>	<b>APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE <i>LA PRINCESA ESPERA</i></b>	<b>471</b>
<b>19</b>	<b>APÉNDICE III. DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE <i>VIAJERO DE NOCHE</i></b>	<b>587</b>
<b>20</b>	<b>APÉNDICE IV. DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE <i>LA PRINCESA ESPERA</i></b>	<b>611</b>

En el mundo de la literatura árabe, el autor egipcio Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr es conocido tanto por su faceta de poeta como por su faceta de dramaturgo, aunque la primera acapara, sin lugar a dudas, más atención. En España ese primer aspecto sí ha recibido más difusión, gracias principalmente a las traducciones de Mercedes del Amo, Pedro Martínez Montávez y Rosa-Isabel Martínez Lillo. Su teatro, por el contrario, no es tan conocido entre el público español y apenas sí existen estudios sobre sus obras.

Por lo tanto, esta tesis aspira en primer lugar a descubrir esa faceta menos conocida de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, y demostrar la importancia de su vertiente dramaturga, que es la vertiente menos trabajada de este autor. Se revisa su obra dramática en todas sus dimensiones y repasaremos detenidamente la utilización de diversos legados culturales y literarios. Fue pionero en la introducción del teatro de lo absurdo en la escena literaria árabe en general y egipcia en particular, razón por la cual haremos especial hincapié en la dimensión metaliteraria de este teatro.

En segundo lugar, queremos demostrar, asimismo, que la incidencia del hecho sociopolítico en la literatura es un rasgo real, palpable, que puede permitirnos descubrir una realidad más real que puede no coincidir con el discurso oficial, pero que no por ello deja de ser menos cierta. Esta incidencia del hecho sociopolítico, creemos, permite que los textos literarios revelen rasgos o aspectos que nos permiten analizar un momento histórico o una sociedad desde un punto de vista más íntimo y alcanzar un entendimiento más amplio o más profundo sobre un aspecto en concreto.

El tercer eje en torno al cual girará este trabajo lo conforma la selección de las obras que se analizan. Al enmarcarse dentro del teatro de lo absurdo, la elección de las mismas no es casual, viene motivada por la dimensión de este tipo de teatro, que no es únicamente literaria, va mucho más allá y presenta personajes que no representan únicamente personas a título individual, sino entidades más grandes que trascienden las fronteras: microcosmos de la humanidad en los que podemos vernos reflejados.

El cuarto eje es uno de corte más práctico: la traducción, en concreto la traducción literaria. Creemos que la traducción propiamente dicha, que en sí misma no deja de ser un proceso de creación, es una labor sobre la que uno ha de reflexionar detenidamente, en particular cuando traducimos literatura. Cuando abordemos el proceso de la traducción lo haremos reposadamente, desde distintas ópticas, previo proceso de información y estudio sobre las mismas para, finalmente, intentar transmitir al receptor de habla española los sentimientos y la sensibilidad que rezuman las obras que aquí presentamos.

En última instancia, esta investigación se apoya en la traducción de dos obras de teatro de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, *Viajero de noche* y *La princesa espera*, teniendo presentes tanto sus vertientes araboislámica y universal como el público destinatario y el tipo de traducción que queremos ofrecer. Estos aspectos delimitarán y conformarán nuestra manera de afrontar el proceso de la traducción, sobre el que se basan las conclusiones presentadas.

Alberto Canto García.

## 1 INTRODUCCIÓN

### 1.1 PRIMER ACERCAMIENTO: ENTRE LO PROFESIONAL Y LO PERSONAL

Nuestro primer contacto con Ṣalāḥ fue durante una clase de cuarto curso de la licenciatura de Filología Árabe (2000-2004) de una asignatura de literatura árabe que impartía la directora de esta tesis, D.<sup>a</sup> Rosa-Isabel Martínez Lillo. Fue un autor que nos sedujo sobremanera y con el que conectamos desde un primer momento, si bien entonces no nos planteamos profundizar más en él. Poco antes de acabar la carrera teníamos claro que queríamos hacer los cursos de doctorado y en un futuro preparar una tesis, pero carecíamos de un tema en concreto o de ideas que nos atrajeran. Lo único que sabíamos con certeza era que queríamos que versara sobre literatura, porque es el aspecto más bello del árabe y porque queríamos tener que utilizar este idioma para prepararla. Cuando le planteamos esta situación a Rosa, ella sugirió la posibilidad de investigar sobre este autor y de que la tesis girara en torno a él, y en seguida se mostró más que dispuesta a dirigir este trabajo.

Durante el año académico 2004-2005 asistimos a los cursos de doctorado al tiempo que completamos el tercer curso de la recién implantada licenciatura de Traducción e Interpretación. Al finalizar ese curso académico nos marchamos a Egipto, supuestamente para un solo año, gracias a una beca de la AECE. Allí preparamos la tesina, que consistió en una somera introducción sobre Ṣalāḥ y en una primera aproximación a una pseudotraducción de una de sus obras. Una vez superada esa fase matriculamos el proyecto de tesis, cuyo título original era *Obra dramática de Ṣalāḥ ‘Abd al-Ṣabūr: traducción, estudio y análisis*, y regresamos a El Cairo con el segundo año de beca. De vuelta en Egipto, comenzamos a trabajar con ahínco en la preparación de esa tesis doctoral. No tardaríamos mucho en darnos cuenta de que estudiar las cinco obras de teatro en verso que escribió Ṣalāḥ, traducirlas y analizarlas en un único trabajo era un proyecto desmesurado e inabarcable por muchísimas razones, entre ellas la falta de tiempo, de medios y sobre todo de conocimientos. Además, aunque las obras de este autor bien pueden incluirse en un único trabajo, no es menos cierto que también pueden estudiarse por separado, pues, aunque todas comparten elementos comunes, cada una es diferente en sí misma; sería perfectamente viable preparar un trabajo sólo sobre *Después de morir el rey*, otro sobre *La tragedia de al-Ḥallāy*, uno más sobre *Laylā* y «*El Loco*» y uno último sobre las dos que aquí presento. Tras haber leído y evaluado las cinco obras, decidimos centrarnos en *Viajero de noche* y *La princesa espera* porque ambas sirven para presentar al público español una parte muy representativa de la producción teatral de este escritor y así poder enmarcarlos a ambos, autor y su teatro, en el contexto que les corresponde. El título definitivo de la tesis, luego de haber sido aprobada la correspondiente modificación por el Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales, quedaría, pues, así: *Viajero de noche y La princesa espera, de Ṣalāḥ ‘Abd al-Ṣabūr: traducción, estudio y análisis*.

## INTRODUCCIÓN

Durante los dos primeros años de estancia en Egipto tuvimos la maravillosa suerte de conocer a Siham Badawi cuando era profesora del Departamento de Enseñanza del Árabe Contemporáneo, dependiente del Centro Cultural Francés, al que asistimos entre 2005 y 2007. Le expusimos nuestro proyecto sobre Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr y le solicitamos que nos impartiera clases particulares a fin de aprender árabe a través de la literatura y literatura árabe a través de la lengua, centrándonos especialmente en las obras de este autor.

Aunque conseguimos casi toda la bibliografía árabe que hemos recopilado sobre Ṣalāḥ a lo largo de los primeros dos o tres años en Egipto, durante los cuales compramos y fotocopiábamos compulsivamente todo cuanto cayó en nuestras manos que guardaba relación con él, no pudimos sacar todo el provecho a este material en su momento por nuestro desconocimiento del idioma.

El aspecto al cual se ha invertido más tiempo y esfuerzo para sacar adelante esta tesis, al margen de las interminables horas de trabajo dedicadas a prepararla, ha sido el aprendizaje del árabe, dado el bajo nivel con el que nos graduamos de la universidad y habida cuenta del empeño investigador y de traducción que requieren un trabajo de esta envergadura. Los primeros años en Egipto los empleamos en profundizar en el árabe y su literatura, para después ya poder acudir a las obras y la bibliografía, leerlas y, finalmente, entenderlas. Esto explica parcialmente por qué, aunque haya transcurrido tanto tiempo desde la primera matrícula de la primera versión de la tesis, no ha sido ésta una década de trabajo dedicado exclusiva e íntegramente a la misma, sino que la hemos compaginado con una trayectoria profesional en la que, entre otros menesteres, hemos aprendido y seguimos aprendiendo árabe, hemos trabajado en la Embajada de España en El Cairo, como lector de la AECID en la Universidad de El Cairo, hemos terminado a distancia la licenciatura de Traducción e Interpretación, hemos vivido dos años en Argelia –donde trabajamos en el Consulado General de España en Orán–, hemos tenido que volver a cambiar de país por segunda vez, hemos dirigido tres cursos de traducción audiovisual,<sup>3</sup> hemos traducido tres libros,<sup>4</sup> hemos asistido a cursos de la Escuela de Traductores de Toledo, trabajamos en la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y colaborado regularmente con la Sección de Traducción al Español de la ONU en Ginebra.

## 1.2 ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Explicaremos a continuación la estructura de la esta tesis. El primer capítulo lo conforma la introducción. El segundo expone algunas cuestiones formales relativas a la transcripción y transliteración y la bibliografía. Los capítulos tercero y cuarto recogen sendas introducciones sobre el teatro del absurdo y sobre el teatro egipcio. La razón es

---

<sup>3</sup> *Curso de Traducción y Subtitulado Cinematográficos del Español al Árabe*, cuyas tres ediciones se celebraron en 2010, 2011 y 2012 en colaboración con la Embajada de España en El Cairo y varias instituciones adicionales, españolas y egipcias.

<sup>4</sup> *Taxi* y *El Arca de Noé*, ambos escritos por Jālid al-Jamīṣī. Las traducciones fueron editadas y publicadas por Almuzara, Córdoba, en 2009 y 2014, respectivamente; y *Reinos de fe. Una nueva historia de la España musulmana*, de Brian A. Catlos, publicada por Pasado&Presente, Barcelona, en 2019.

## INTRODUCCIÓN

que las obras de teatro que aquí traducimos y analizamos son egipcias y se enmarcan dentro del teatro del absurdo –una de ellas más que la otra, cierto es–, pero ambas pertenecen a esta corriente. El quinto capítulo versa sobre la biografía del autor para situarlo en su contexto histórico y literario. Con el sexto se da paso a su obra. Este capítulo incluye un breve apartado sobre su producción poética, que viene seguido relativo a su teatro, del cual destaco algunos aspectos especialmente importantes, como pueden ser la cuestión de la justicia, el compromiso o la soledad y el aislamiento. Seguidamente analizo dos cuestiones también importantes que, por la forma en que las trata Ṣalāḥ, hacen que su teatro se diferencie del de contemporáneos o predecesores: el *turāt* y el lenguaje.

Los siguientes dos capítulos, séptimo y octavo, los estudios y análisis de *Viajero de noche* y de *La princesa espera*. El esquema seguido es similar para los dos textos: en primer lugar, un estudio de la obra con miras a presentarla, al que siguen los análisis de la obra, de los personajes, del tiempo y del espacio. El siguiente capítulo recoge unas reflexiones sobre el proceso de traducción, mientras que en el décimo plasmamos unas consideraciones finales antes de dar paso al capítulo undécimo: las conclusiones. Le siguen los relativos a las bibliografías –una en árabe y otra en el resto de idiomas– así como tres índices, uno onomástico, otro de obras y uno último de figuras. Nótese que, si bien es costumbre que no recojan las entradas que figuran en las notas a pie de página, los índices onomástico y de obras de esta tesis sí los recojen debido a dos razones: la primera, porque en ocasiones estas notas desarrollan cuestiones del cuerpo principal; la segunda, porque de esta manera se armoniza el formato de este trabajo.

Los últimos cuatro capítulos de esta tesis, del decimoséptimo al vigésimo, lo conforman las traducciones de las obras –que incluyen el texto en árabe por si se desea realizar una lectura enfrentada– y dos tablas con diferencias encontradas entre las distintas ediciones manejadas en este trabajo.

### 1.3 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

¿Por qué el teatro de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr? En el mundo literario árabe este autor es conocido tanto por su faceta de poeta como por su faceta de dramaturgo, aunque la primera acapara, sin lugar a dudas, más atención. En España ese primer aspecto sí ha recibido más difusión, gracias principalmente a las traducciones de Mercedes del Amo,<sup>5</sup> Pedro Martínez Montávez<sup>6</sup> y Rosa-Isabel Martínez Lillo,<sup>7</sup> cuya tesis versó, precisamente, sobre la obra poética de Ṣalāḥ.<sup>8</sup> Su teatro, por el contrario, no es tan conocido entre el público español y apenas sí existen estudios sobre sus obras, básicamente los de Waleed Saleh<sup>9</sup> y Saad Mohamed.<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> Abd al-Sabur, 1989.

<sup>6</sup> Abd al-Sabur, 1982b.

<sup>7</sup> Abd al-Sabur, 1990.

<sup>8</sup> Martínez Lillo, 1991a.

<sup>9</sup> Saleh, 1990b; Saleh, 1991.

<sup>10</sup> Abd al-Sabur, 2008.

## INTRODUCCIÓN

Así pues, en primer lugar creemos que se hace necesaria una tesis en la que se trabaje especialmente sobre este otro aspecto del escritor, de cara a una futura edición y publicación de sus obras. Esta investigación aspira, por consiguiente, a descubrir esa faceta menos conocida de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr y, *Deo volente*, publicar en españolas obras.

En segundo lugar, queremos demostrar, asimismo, que la incidencia del hecho sociopolítico en la literatura es un rasgo real, palpable, que puede permitirnos descubrir una realidad más real, si se nos permite la expresión, una realidad que puede no coincidir con el discurso oficial, pero que no por ello deja de ser menos cierta. Esta incidencia del hecho sociopolítico, creemos, permite que los textos literarios revelen rasgos o aspectos que nos permiten analizar un momento histórico o una sociedad – incluida la relación de poder entre gobernante y gobernado– desde un punto de vista más íntimo.

El tercer eje en torno al cual girará este trabajo lo conforma la selección de las obras que analizaremos. Dicha elección, al enmarcarse las obras dentro del teatro de lo absurdo, no es casual, sino que viene motivada por la dimensión de este tipo de teatro, pues no es únicamente literaria, va mucho más allá y presenta personajes cuyos poros exudan ambiciones, pasiones, sufrimientos, necesidades... no únicamente de personas a título individual, sino de entidades más grandes que trascienden las fronteras: microcosmos de la humanidad en los que podemos vernos reflejados.

El cuarto eje es uno de corte más práctico: la traducción, en concreto la traducción literaria. Creemos que la traducción propiamente dicha, que en sí misma no deja de ser un proceso de creación, es una labor sobre la que uno ha de reflexionar detenidamente, en particular cuando traducimos literatura. Cuando abordemos el proceso de la traducción lo haremos reposadamente, habiendo leído varias veces las obras desde distintas ópticas, previo proceso de información y estudio sobre las mismas para, finalmente, intentar transmitir al receptor de habla española los sentimientos y la sensibilidad que rezuman las obras que aquí presentamos.

Así pues, podríamos resumir la hipótesis y los objetivos del presente trabajo de la siguiente forma:

- demostrar la importancia del Ṣalāḥ dramaturgo, que es la vertiente de este autor menos trabajada, para lo cual daremos a conocer su obra dramática en todas sus dimensiones y repasaremos detenidamente la utilización de diversos legados culturales y literarios;
- analizar cómo el hecho sociopolítico se deja entrever en los textos literarios y cómo éstos pueden servirnos para leer entre líneas y poder alcanzar un entendimiento más amplio o más profundo sobre un aspecto en concreto;
- estudiar cómo nuestro autor fue pionero en la introducción del teatro de lo absurdo en la escena literaria árabe en general y egipcia en particular, para

#### INTRODUCCIÓN

lo cual haremos especial hincapié en la dimensión metaliteraria de este teatro;

- traducir a Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, teniendo presentes tanto sus vertientes araboislámica y universal como el público destinatario y el tipo de traducción que queremos ofrecer. Estos aspectos delimitarán y conformarán nuestra manera de afrontar el proceso de la traducción.

## 2 CUESTIONES FORMALES

### 2.1 ACERCA DE LA TRANSCRIPCIÓN Y LA TRANSLITERACIÓN

A pesar de los muchos enemigos que tiene la transliteración, dada la naturaleza académica de este trabajo, hemos creído oportuno y necesario manejar un sistema de transliteración. El que hemos utilizado en este trabajo está basado en el de la Escuela de Arabistas Españoles,<sup>11</sup> con las modificaciones que hemos considerado oportunas. El alifato se translitera de la siguiente forma:

k	ك	ḡ	ض	d	د	ʿ	ء
l	ل	ṭ	ط	ḏ	ذ	b	ب
m	م	ẓ	ظ	r	ر	t	ت
n	ن	ʿ	ع	z	ز	ṭ	ث
h	ه	g	غ	s	س	ŷ	ج
w	و	f	ف	š	ش	ḥ	ح
y	ي	q	ق	ṣ	ص	j	خ

'Alif maqṣūra: ى = à.

Vocales breves: a, i, u.

Vocales largas: ā, ī, ū.

Diptongos: aw, ay.

Tā' marbūṭa en estado absoluto: a.

Tā' marbūṭa en estado constructo: at.

Hamza inicial sí se transcribe.

Las palabras que aparezcan transliteradas seguirán en la medida de lo posible las normas ortográficas del español. De esta forma, si las letras *ayn* (ع, ʿ) o *hamza* (ء, ʿ) inician una frase después de un punto, un párrafo o un nombre propio, entonces las

<sup>11</sup> Según figura en (Cortés, 1996: XIII).



CUESTIONES FORMALES

vocales que las acompañen irán en mayúsculas. Además, irán en cursiva cuando no sean nombres propios: *turāt*, pero al-Ḥallāy; los nombres de obras siempre se escribirán en cursiva: *La tragedia de al-Ḥallāy*.

En cuanto al artículo determinado, éste se trasvasa al español como «al-» e irá con «A» mayúscula después de punto o al inicio de los párrafos. En el resto de los casos, aunque se trate de un nombre propio de una obra o de un autor, irá en minúscula; no obstante, la primera letra después del artículo irá en mayúscula cuando se trate de un nombre propio. Ante las palabras que empiezan por una letra solar precedida del artículo «al-», hemos optado por mantener la «l» del artículo en vez de duplicar el sonido asimilado, con la intención de plasmar la grafía y no la pronunciación; por eso no se escribirá *aš-šams ni fī-l-waṭan*, sino *al-šams* y *fī al-waṭan*, por ejemplo. Por esta misma razón no escribiremos Naguib Mahfuz, Gamal Abdel Naser o *al-Ḥubb fī-l-manfà*, sino Naṣīb Maḥfūz, Ŷamāl ʿAbd al-Nāṣir y *al-Ḥubb fī al-manfà*. La única excepción a esta norma, que explicaremos en el siguiente apartado, se produce en la bibliografía.

Cuando la palabra ابن aparece en posición intermedia (بن) se ha transliterado por «B.». Si aparece en posición inicial (ابن) entonces se translitera por Ibn.

No quisiéramos cerrar este apartado sin constatar que, en realidad, en este trabajo utilizamos tanto un sistema de transliteración como uno de transcripción. Si por transliterar, al margen de qué sistema elijamos –en nuestro caso, repetimos, el de la Escuela de Arabistas Españoles– aceptamos que la operación que estamos haciendo es convertir un sistema escrito a otro, técnicamente y habida cuenta de la pasión que tienen los árabes por no escribir las vocales, sólo podría aparecer en la transliteración la cadena de consonantes árabes cuya forma gráfica sí hubiera sido plasmada por escrito; el resultado en español sería difícil de leer. Cuando las vocales no figuran en el texto original, como efectivamente ocurre en la mayor parte de los casos, pero sí las incluimos en la transliteración, nos encontramos ante una transcripción de un sistema oral a uno escrito, o una transliteración de uno escrito a otro, siempre y cuando reconozcamos en este segundo caso que parte del sistema escrito no figura en el texto original.

Lo que se desprende de este párrafo es que, aunque ambas operaciones, transliterar<sup>12</sup> y transcribir,<sup>13</sup> tengan sendas descripciones en el propio diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, en el caso del árabe parece ser que nos movemos en un terreno a medias entre una y otra operación cuando el texto original no refleja las vocales por escrito.

---

<sup>12</sup> «Representar los signos de un sistema de escritura mediante los signos de otro» (RAE, 2001: s. v. *transliterar*).

<sup>13</sup> «Representar elementos fonéticos, fonológicos, léxicos o morfológicos de una lengua o dialecto mediante un sistema de escritura» (RAE, 2001: s. v. *transcribir*).

## 2.2 ACERCA DE LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía de esta tesis se divide en dos grandes apartados, el segundo de los cuales recoge todas aquellas fuentes que se han consultado directamente en árabe; el resto de la bibliografía consultada, independientemente de en qué idioma se encuentre, está recogida en el apartado previo. Tres son las razones principales que nos han llevado a separar la bibliografía en dos apartados, uno para las fuentes en árabe y otro para las fuentes en el resto de idiomas: en primer lugar, la organización interna de este trabajo es más clara si se hace una separación entre ambos idiomas, especialmente en cuanto a la disposición del texto se refiere. En segundo lugar, la presentación directamente en árabe de los artículos, libros, etc. ofrece una lectura más cómoda y más rápida que la transliteración y/o transcripción de todas las entradas bibliográficas. No en vano, quien desee buscar alguna de las fuentes árabes, lo hará en este idioma, no mediante la transliteración. Y en último lugar, cada vez es más común encontrar publicaciones en los que se mezclan varios idiomas.

El método de citación en el que nos hemos basado es el sistema Harvard, pero hemos añadido las modificaciones que hemos considerado oportunas dirigidas a facilitar la ordenación, la búsqueda y las referencias dentro de esta tesis. Las fuentes consultadas se organizan alfabéticamente, primero por apellido y luego por nombre. En la sección árabe, también ordenada alfabéticamente, el apellido no figura primero, sino que aparece todo el nombre corrido. Hemos preferido hacerlo así porque las fuentes en árabe suelen referirse unas a otras mediante el nombre completo.

A diferencia de otros trabajos, donde se separa la bibliografía en función del tipo de material consultado, tales como revistas, enciclopedias, libros o ponencias, se ha optado por unificar todas las obras de un autor, independientemente de qué tipo de publicación sean, bajo una misma entrada para dicho autor y en orden cronológico. A continuación, figura el año de publicación de la obra consultada y seguidamente la obra en cuestión, que dependiendo de si se trata de un libro, un artículo, un capítulo, una ponencia, etc., adoptará el siguiente formato:

- Libros: *título*, editorial, lugar de publicación.
- Artículos de revistas: título del artículo, *título de la revista*, volumen, número, fecha, editorial, lugar de publicación, páginas del artículo.
- Capítulos de libros, ponencias o actas: «título del capítulo/ponencia/acta», en Editor/Coordinador, año, *título del libro/congreso*, editorial, lugar de publicación, páginas del capítulo/ponencia/acta.
- Tesis: *título*, Tesis, universidad donde se defendió, ciudad.
- Periódicos: título del artículo, *título del periódico*, fecha, lugar de publicación.
- Referencias en línea: título de la página, *título del sitio*, enlace (fecha de consulta).

La bibliografía en árabe sigue el mismo esquema con una pequeña salvedad: los títulos de los libros no figuran en cursiva sino en negrita. Esto se debe a que, de nuevo,

#### CUESTIONES FORMALES

una abrumadora mayoría de las fuentes árabes citan los títulos resaltándolos en negrita y raramente utilizan las comillas, la cursiva o el subrayado para unificar o distinguir tipos de referencias; creemos, además, que la cursiva en árabe dificulta la lectura del texto.

En los casos en los que la bibliografía recoja más de una fuente para un mismo autor en un mismo año, cada una se identificará con la fecha seguida de una letra, a saber: ʿAbd al-Ṣabūr, 1982a, ʿAbd al-Ṣabūr, 1982b, ʿAbd al-Ṣabūr, 1982c; en árabe será ب٢٠١٢، صلاح عبد الصبور، ١٢٠١٢، صلاح عبد الصبور. Cuando la fecha de publicación no esté disponible en el propio ejemplar consultado, esto se indicará mediante la siguiente abreviatura: n. d. (no disponible) o ب.ت. (بدون تاريخ) en árabe.

Salvo que se especifique de otra manera, la fecha que figura en la bibliografía es la correspondiente a la edición consultada, que no necesariamente coincidirá con la primera edición publicada. En el cuerpo del trabajo aparecerán traducidos en ocasiones algunos de los títulos que figuran en la bibliografía en árabe, o se transliterarán nombres propios de algún escritor, pero en la bibliografía original no se alterarán. Cuando se hagan referencias dentro del trabajo a otras fuentes, se seguirá el formato siguiente: (Nombre, año: página) en árabe y (Apellido, año: página) en el resto de idiomas; por ejemplo: (لويس عوض، ١٩٩٥: ٤٤) y (Esslin, 1960: 7-15). Dichas referencias irán en notas a pie de página. De esta forma el lector sabrá a qué referencia acudir.

En la bibliografía árabe figuran traducciones al árabe de obras literarias españolas. Esto se debe principalmente a dos razones: la primera es que en Egipto no siempre pudimos consultar esas obras en español, mientras que sí tuvimos acceso a las traducciones al árabe, ya fuera consultándolas en alguna biblioteca o adquiriéndolas en alguna librería; la segunda, quizá más importante, es que consideramos interesante consultar cómo los traductores árabes habían trasvasado a este idioma el vocabulario español y qué estilo habían imprimido al texto.

Aquellos títulos recogidos en la bibliografía que utilicen un sistema de transliteración diferente del aquí manejado y pongan, por ejemplo, Najīb Surūr o Naguib Mahfuz en vez de Naʿīb Surūr o de Naʿīb Maḥfūz, se dejan intactos, de forma que se cita el original tal cual fue publicado. Lo mismo ocurre con la bibliografía en árabe, como en el caso de مارسدن چونز، nombre que en la propia fuente aparece escrito con la letra *yīm* con tres puntos (چ) en vez de la *yīm* con un punto (ج). Nos ajustamos al original con miras a facilitar la búsqueda posterior de la referencia.

### 2.3 CUESTIONES ADICIONALES

Hemos optado por presentar textos bilingües porque las ediciones bilingües nos resultan más atractivas, más provechosas y más interesantes, pues permiten comparar directamente ambos textos en un único volumen. Así se puede evaluar la traducción directamente, sin necesidad de buscar el texto árabe original, o sin necesidad de tener que ir al final del trabajo para buscar una palabra y luego regresar a la parte que se está leyendo. A diferencia de otras ediciones bilingües, donde el texto árabe empieza en la página par y la traducción en la impar, en esta tesis el árabe empieza en la impar y la

CUESTIONES FORMALES

traducción en la par, siguiendo así la dirección natural del sentido del texto en cada idioma. Aun habiendo puesto todo nuestro empeño en corregir los errores tipográficos del texto original, asumimos la responsabilidad de aquéllos que hayan podido escaparse. Cierran esta tesis unas tablas que hemos elaborado con las diferencias ortotipográficas entre las distintas ediciones de *Viajero de noche* o *La princesa espera* que he consultado para este trabajo.

A menos que se indique lo contrario, las traducciones al español son siempre de nuestra pluma. Salvo error u omisión, los títulos de todas las obras aparecerán traducidos, no solamente los de aquéllas de las de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr.

La disposición del texto árabe de las dos obras analizadas en este trabajo no se corresponde íntegramente con ninguna de las ediciones consultadas. Esto se debe a tres razones principales: en primer lugar, hemos decidido hacer nuestra propia distribución del texto en función de las necesidades de este trabajo; en segundo lugar, ninguna de las ediciones consultadas estaba exenta de errores ortotipográficos, los cuales no deben atribuirse al manuscrito del autor sino a quien colocara en su momento los tipos en el componedor de la imprenta; y, en tercer lugar, ninguna de las ediciones que tengo presenta la misma disposición del texto, por lo que, de nuevo, hemos optado por ofrecer nuestra propia presentación del mismo, teniendo siempre presente que el objetivo es ofrecer una edición lo más correcta posible.

Por lo que respecta a las obras citadas en el cuerpo del texto, en la medida de lo posible se indica el año de publicación con la primera mención de la obra.

### 3 EL TEATRO DEL ABSURDO

No sería pertinente definir el teatro del absurdo como una escuela, ni como una tendencia o un movimiento. Más bien es un género que engloba a ciertos dramaturgos, o mejor dicho ciertas obras teatrales de dichos dramaturgos –no siempre toda la producción de un mismo autor puede clasificarse dentro del teatro del absurdo–, que comparten algunas características comunes, no siempre excluyentes. Por esta misma razón no debemos resumir este género sobre la base de una única obra de teatro o un único autor, incluso aunque estemos hablando de Adamov o de Ionesco, por ejemplo; ni tampoco debemos criticar todo el teatro del absurdo porque una única muestra resulte insatisfactoria. De hecho, lo correcto es criticar, en el sentido constructivo del término, una obra enfrentándola contra las características y los objetivos del teatro del absurdo, viendo hasta qué punto se ajusta a éste o se aleja de él. Martin Esslin lo define así: «Un término como el teatro del absurdo debe entenderse como una especie de compendio intelectual de un complejo patrón de similitudes en el enfoque, el método y la realización; de experiencias filosóficas y artísticas compartidas, ya sea consciente o inconscientemente, y de influencias de tradición común».<sup>14</sup>

En este sentido, podemos definir el teatro del absurdo como un intento por parte de sus distintos componentes para encontrar una forma de tratar con el estado del hombre en el siglo XX, en su nivel más elemental. Así las cosas, no debe extrañarnos que haya ciertos temas que se repitan: la soledad del hombre en un mundo carente de una deidad que le guíe; la falta de comunicación, o mejor dicho, la imposibilidad de comunicarse con otros; el peligro de vivir en una sociedad manipulada que amenaza con deshumanizarnos y convertirnos en meros autómatas sin alma, carentes de identidad. Entre otros, «éstos son temas que se nos presentan en nuestro tiempo con una importancia y una intensidad especiales. Puede que no sean numerosos, pero son importantísimos y no son pocos los problemas que plantean a los autores».<sup>15</sup>

La gran mayoría de los autores que aquí se engloban se caracterizan por tener una intensidad emocional que deben expresar, para lo cual utilizan un lenguaje cargado de imágenes cautivadoras. Quieren transmitir aquello que es más difícil de comunicar: la agonía más elemental y más profunda de un ser humano ante la idea de la muerte y la evanescencia.<sup>16</sup> Los escritores que se agrupan bajo este tipo de teatro permiten que algunos elementos surrealistas penetren en sus obras y se diviertan evocando sueños, pesadillas y fantasías. El teatro del absurdo se sustenta tanto en la poesía de la imagen poética del escenario como en la utilización más libre posible del lenguaje. Martin Esslin<sup>17</sup> cita en un artículo a varios escritores como las influencias más importantes en el desarrollo del teatro del absurdo. Sitúa en primer lugar a Alfred Jarry con *Ubu rey* (1896), como el primero de los dramaturgos que encajan dentro de este género, y

---

<sup>14</sup> Kjølnner, 2009: 9.

<sup>15</sup> Esslin, 1973: 15.

<sup>16</sup> Esslin, 1973: 16.

<sup>17</sup> Esslin, 1960: 7-15.

continúa con Antonin Artaud, Franz Kafka, August Strindberg, James Joyce y Thomas Stearns Eliot.

Los personajes de estas obras de teatro nos transmiten emociones y sentimientos auténticos, libres de cualquier eufemismo u optimismo infundado. Esto no quiere decir, sin embargo, que los autores que pertenecen a este género del teatro del absurdo no sean optimistas, o que sean pesimistas, cualidad esta última que en numerosas ocasiones se achacaba a varios escritores, entre ellos Ṣalāḥ ‘Abd al-Ṣabūr. No debemos entender sus obras como producciones ambiguas sin intenciones claras, sino más bien como gritos de sinceridad, y analizarlas como tales, en el contexto que les corresponde y en las circunstancias en que fueron escritas.

Cada uno de los dramaturgos que pertenecen a este género tiene sus propias raíces, sus propios orígenes y su propia forma de acercarse al problema principal y de enfocarlo. Pero al mismo tiempo tienen algo en común, y ése algo, ese «común denominador» como lo llama Martin Esslin,<sup>18</sup> es lo que imprime el carácter absurdo a las obras que se enmarcan dentro de este grupo.

Mientras que en el teatro de Brecht, por ejemplo, el énfasis recae sobre la obra en tanto que pieza narrativa, en el teatro del absurdo el énfasis se pone en la obra en tanto que imagen poética. En cualquier caso, «por muy diferentes que puedan parecer sus enfoques, no son excluyentes. [...] no hay ninguna razón por la que un dramaturgo no pueda bailar entre los dos enfoques dentro de la misma obra».<sup>19</sup>

También se podría afirmar que «el teatro del absurdo es la culminación de un movimiento que, en la pintura surrealista o en las obras de Kafka y Joyce, se remonta hasta la década de los ‘20».<sup>20</sup> De esta forma entenderemos que debe mucho al surrealismo y también al dadaísmo, aunque en menor medida. Así pues, no debe extrañar que el punto de inicio de Brecht se sitúe muy cerca de los dadaístas alemanes, ni que algunas de sus primeras obras estén en una línea que evolucionará hacia Beckett e Ionesco, ni que un dramaturgo como Adamov evolucionara desde el teatro del absurdo hacia el realismo de Brecht.

El arte absurdo resalta la angustia del hombre reflejándola desde una perspectiva artística; no dota a la vida de significado ni le da un propósito, ni ofrece soluciones o explicaciones a los problemas del aspecto absurdo de la vida. Por eso, el teatro del absurdo no es ni una vía de escape ni un refugio frente a los problemas que nos plantea la vida; es un grito de desesperación ante las relaciones humanas que sufren la incomunicación, plasmado en forma de obras teatrales con un lenguaje filosófico, con diálogos incoherentes y silencios angustiosos. Los cambios en las relaciones humanas que se produjeron durante la primera mitad del siglo XX afectaron inevitablemente al

---

<sup>18</sup> Esslin, 1960: 4.

<sup>19</sup> Esslin, 1963b: 46.

<sup>20</sup> Esslin, 1963b: 43.

arte y a la literatura, y dieron como resultado el surgimiento de un arte y una literatura nuevos como vía de escape para esos cambios.

Una diferencia principal entre el teatro absurdo y lo que generalmente se entiende por teatro en el sentido estricto de la palabra es que las obras que se enmarcan en el segundo tipo, llamémoslas de tipo tradicional, se centran principalmente en contar una historia o tratar un problema intelectual y por ende pueden entenderse como una forma narrativa o discursiva de la comunicación. Las obras del teatro del absurdo, por su parte, suelen estar diseñadas para transmitir una imagen poética o una serie compleja de imágenes poéticas, es decir, pueden entenderse principalmente como una forma poética. El pensamiento narrativo o discursivo procede de una forma dialéctica y debe conducir a un mensaje o a un resultado final; es dinámico y se mueve a lo largo de una línea de desarrollo definida. La poesía se preocupa fundamentalmente de dar forma a una idea, una atmósfera. Ésta es una de las razones por las cuales el teatro en verso es la mejor forma que podía haber escogido Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr para escribir sus dramas, pues en cada una de sus obras, en vez de ofrecer una línea de desarrollo totalmente definida e inalterable, crea un mundo poético que le sirve para dar forma al mensaje que quiere transmitir, siempre directo pero no por ello carente de detalles.

Otra diferencia esencial entre el teatro del absurdo y el convencional es que este último siempre tiene un fin predefinido que quiere alcanzar, o una pregunta a la que ofrecer una respuesta, todo ello ambientado dentro de un marco racional. El suspense del espectador se reduce a averiguar si se alcanza ese fin, si se da respuesta a esa pregunta, y cómo. Por su parte, en el teatro del absurdo la acción no se sucede de forma lógica, no tiene un comienzo y un final claramente establecidos –sí en la obra como tal, pero no necesariamente en la historia que en ella se desarrolla–, por lo que en este caso el espectador no puede sentir el mismo tipo de suspense que el del teatro convencional, pues desconoce el objetivo del autor. El espectador no ansía saber qué va a ocurrir a continuación, ansía saber si lo que va a ocurrir le va a ayudar a entender lo que está presenciando.<sup>21</sup> De esta forma, en el teatro del absurdo la atención del espectador no se dirige a lo que va a ocurrir, sino hacia el significado de la obra, sobre el cual estará reflexionando incluso una vez terminada. En este sentido podría afirmarse que el teatro del absurdo es más intelectual que el teatro tradicional.

Los escritores que se enmarcan dentro de esta categoría utilizan el sinsentido, lo absurdo, como excusa para comunicar lo que muchos sienten, pero pocos dicen. De esta forma pueden plantear directamente al público destinatario, ya sea el lector o el espectador, aquellas cuestiones que consideran vitales, y lo hacen presentándolas ante personajes que han perdido la individualidad, personajes a los que se les ha privado de la verdad y que tienen que convivir con unos valores absolutos que son ininteligibles, pero que al mismo tiempo gobiernan sus vidas. Los dramaturgos de este género, como Beckett e Ionesco, presentan la angustia existencial de la condición humana en

---

<sup>21</sup> Esslin, 1960: 14.

Occidente. Esta condición encuentra su reflejo en el mundo árabe cuando se dan ciertas circunstancias que provocan que el ser humano sienta la misma angustia existencial.

Nos encontramos, pues, ante un teatro dirigido expresamente a un destinatario en el cual quiere provocar una reacción ante la irracionalidad de lo que lee o presencia. En este sentido, uno de los temas que más se repiten es la automatización del hombre cuando el ser humano ha perdido su poder de raciocinio por culpa de la presión de la sociedad, de las tradiciones, las ideologías o el hábito, de forma que las reacciones que demuestra no son más que respuestas automáticas y condicionadas. Esta idea se verá con mayor detenimiento en el capítulo dedicado a *La princesa espera*.

En este tipo de teatro encontramos palabras y acciones carentes de significado –al menos, en principio– con personajes que parecen más bien autómatas –como el protagonista de *Amrikanli* (2003)<sup>22</sup> y no seres humanos y que en ocasiones repiten frases cuyo origen y significado se les escapa. Normalmente los autores representan a estos personajes como prisioneros de una sociedad irracional que les ha extirpado cualquier resto de voluntad o poder de raciocinio, de forma que quedan, como se ha dicho, automatizados. Estas obras están impregnadas de una honda desconfianza de la razón humana, y cuestionan el comportamiento humano precisamente a través de personajes que se comportan, insistimos, inhumanamente. Este argumento no debe llevarnos a creer, empero, que los autores han perdido la esperanza o la confianza en la razón, ya sea la del público destinatario en concreto o la del ser humano en general.

La automatización del ser humano, la falta de voluntad y el comportamiento unificado y repetitivo de los que hablaba antes son lo que cualquier gobierno autoritario aspira a conseguir con sus súbditos. Este aspecto aparece en las dos obras que nos ocupan y se tratarán en sus respectivos capítulos: en *Viajero de noche* veremos la situación del individuo frente a una máquina autoritaria que lo despoja de cualquier señal de identidad e incluso de su propia existencia; en *La princesa espera* veremos una mujer que representa a una sociedad y a un país, que ha sido engañada, de la que se han aprovechado y que está desorientada y desubicada, carente de voluntad e incapaz de reaccionar.

Si el teatro del absurdo trata temas universales que afectan al hombre ¿por qué lo hace en forma de comedia, con el humor negro como instrumento de transmisión? Porque el humor y la comedia son la mejor vía para presentar la condición humana tratada por este tipo de obras, siendo tan ilógica como es. Y como dice Ṣalāḥ, la ironía en tanto que reflexión «es una de las siete máscaras del miedo».<sup>23</sup> Plantear estas cuestiones desde un punto de vista lógico resultaría del todo insatisfactorio. El humor y la comedia se antojan, así, las herramientas más idóneas para abordar aquellos aspectos absurdos de la propia existencia humana: lo irracional, lo ilógico, lo inexplicable, lo sorprendente. Eliminar las soluciones fáciles, la ilusión de la comodidad, puede ser

---

<sup>22</sup> صنع الله إبراهيم، ٢٠٠٣.

<sup>23</sup> Martínez Lillo, 1991a: 64.



doloroso, pero deja después una sensación de libertad y de desahogo. Eso explica por qué, en última instancia, el teatro del absurdo no provoca lágrimas de desesperación sino risa de liberación. Y explica, también, por qué muchas de las obras que pertenecen al teatro del absurdo son comedias.

Cuando los autores ponen sobre el escenario la ridiculez y lo absurdo de las situaciones que plantean, lo hacen para arrojar luz sobre aspectos absurdos de la propia realidad. Algunos críticos acusan a los escritores del teatro del absurdo de escribir obras que califican de despropósitos porque las palabras carecen de sentido. Esa afirmación resulta simplista y niega el aire cómico que los escritores imprimen a sus obras. Precisamente por escribirlas como las escriben, utilizando las palabras de esa forma, lo único que hacen es demostrar que las palabras pueden usarse al margen del significado, especialmente si son puestas en boca de personajes como el revisor (*Viajero de noche*) o Samandal (*La princesa espera*), que no persiguen más que su beneficio propio. Las obras del teatro del absurdo nos muestran al mismo tiempo la fuerza y la debilidad de las palabras, de las cuales dependen no en pocas ocasiones las vidas de las personas. Las palabras pueden desafiar al sentido, adaptando su significado en función de las circunstancias, o incluso adoptar nuevas realidades. Si en el teatro tradicional el lenguaje es un vehículo de comunicación para transmitir ideas claras y precisas, aquí es un impedimento para la comunicación. En el teatro del absurdo el lenguaje no busca que el espectador repose las ideas y reflexione tranquilamente, antes bien, pretende agitarlo, impactarlo.

De las aproximaciones más acertadas al hecho del absurdo cabrían destacar las que Albert Camus ofrece en *El mito de Sísifo* (1942): «Lo absurdo nace de la confrontación entre el llamamiento humano y el silencio no razonable del mundo»;<sup>24</sup> «el absurdo es un divorcio en esencia: no existe en ninguno de los elementos comparados; nace del enfrentamiento entre ellos»;<sup>25</sup> «cuanto más alejemos los patrones interpretativos que nuestras mentes imponen a la realidad, mejor podremos concentrarnos en la propia realidad, que empezará a ser más ilógica, más arbitraria, más *absurda*».<sup>26</sup>

En el ámbito propiamente egipcio, destaca Tawfīq al-Ḥakīm y su postura respecto del teatro del absurdo:

*Después de la segunda guerra mundial, y especialmente durante los años '50, se manifestaron los comienzos de una nueva escuela de teatro, cuyas primeras muestras estaban esparcidas: por un lado, Brecht; por otro, Ionesco, Beckett, Vauthier y Adamov. Este movimiento se consolidó pronto y resistió a los ataques de quienes se*

---

<sup>24</sup> Chase, 1966: 295.

<sup>25</sup> Brater, 1975: 197.

<sup>26</sup> Esslin, 1963b: 46.

EL TEATRO DEL ABSURDO

*oponían a este teatro, de los críticos y de los espectadores, hasta que llegó un punto que ya era imposible ignorarlo.*<sup>27</sup>

Por su parte, Naẓīb Maḥfūz ofrece a Ẓamāl al-Gīṭānī su propia definición del absurdo, en la que confiesa no sentirse parte del mismo:

*No, mi querido Ẓamāl, yo no pertenezco al absurdo. La expresión más perfecta de esta corriente la encontrarás en Beckett [...] [Lo absurdo] es la pérdida de fe en todo, no sólo la fe en la religión, sino la pérdida absoluta de fe. A veces un sentimiento absurdo se apodera de nosotros, especialmente en momentos de desesperación o frente a adversidades. La vida a nuestro alrededor se nos antoja cruel y nuestra propia vida, con su realidad específica, en ocasiones parece ser absurda. La absurdidad social es la irracionalidad de la realidad. Únicamente un triunfo en particular que nos devuelva la seguridad en nosotros mismos podrá poner fin a la absurdidad. Desde el momento en que empezamos a ser conscientes, sufrimos frustraciones interiores. No hay más que echar un vistazo para encontrar a alguien que nos reprima, que nos ahogue, que nos corrompa... y eso es terrible. Por esa razón nunca encontrarás el sentimiento de triunfo que existía en la generación de 1919. Esa generación también sufrió diversas frustraciones, pero saboreó la victoria. Nosotros comenzamos a ser conscientes a raíz de que esa generación se vino abajo, se desmoronó. Yo empecé a leer la prensa en 1926, cuando tenía catorce años. La revolución se había calmado y empezaron a hacerse concesiones, seguidas por la frustración y después la represión... y así continuamos. Se nos dio un descanso en 1952 pero enseguida las aguas volvieron a su cauce. En cualquier caso, he de confesarte que tras la derrota de junio del '67<sup>28</sup> me sentí presa de la absurdidad durante unos minutos. Es cierto que la resistencia ya había comenzado, mas la realidad parecía absurda, terrible.*<sup>29</sup>

Sobre la aceptación o no del teatro del absurdo en el mundo árabe, el siguiente extracto de Chakib El-Khourī<sup>30</sup> resulta muy esclarecedor:

---

<sup>27</sup> El-Khourī, 1978: 54-55.

<sup>28</sup> Se refiere a la guerra de los Seis Días de 1967, que supuso una desastrosa derrota para la coalición árabe a nivel humano, material, territorial y moral.

<sup>29</sup> Al-Ghitani, 2007: 92.

<sup>30</sup> Este autor considera que la epopeya de Gilgamesh es una de las primeras muestras del contenido y la forma de lo que se conoce hoy día como teatro del absurdo. Afirma, igualmente, que los temas tratados

EL TEATRO DEL ABSURDO

*Los escritores del absurdo en el mundo árabe se enfrentan a la incomprensión y a la ignorancia de críticos que les atacan basándose en criterios antiguos. La prensa y las revistas especializadas que combaten todas las formas artísticas que representan lo absurdo constituyen un peligro real para el impulso contemporáneo basado en la absurdidad. La censura ayuda igualmente a la represión del teatro del absurdo.*<sup>31</sup>

Lefevere afirma que el teatro más vital de la segunda mitad del siglo XX es un cuerpo bastante unificado denominado «teatro del absurdo», con Antonin Artaud como la influencia más generalizada en la escena moderna.<sup>32</sup> Naʿīm ʿAṭīyya define el absurdo como una disonancia o una falta de armonía carente de un objetivo que produce risa pero también pena; una separación del origen que provoca un comportamiento irracional y palabras vacías.<sup>33</sup> Frente al teatro existencialista, que presenta un contenido nuevo pero con formas antiguas, el teatro del absurdo, prosigue, renueva tanto el contenido como la forma, lo que no deja de tener su lógica: un nuevo contenido puede que necesite un nuevo continente. Tras el desastre de las dos guerras mundiales y las profundas cicatrices que dejaron en el pensamiento, la filosofía y la literatura universales, el teatro del absurdo surge como un intento por parte del arte en general, y de la literatura en particular, por recuperar la confianza en el ser humano y ayudarle a escapar de la estupefacción producida por el entorno que le rodea y del abatimiento causado por la preocupación y la indecisión.

No cabe duda del componente de crítica social que tiene el teatro del absurdo, pero no es éste su elemento más importante o su objetivo más relevante. Detrás del sarcasmo, este teatro trata una realidad todavía más desconcertante: la confusa situación del ser humano, que vive incrédulo en un mundo en el que ya no tiene fe. Por eso muchos de los dramaturgos absurdos suelen presentar a los personajes despojados totalmente de cualquier característica que aluda a la pertenencia a una clase social o un entorno determinado. Los protagonistas se enfrentan a problemas existenciales universales: la espera, la incomunicación, la desubicación, la muerte...

Para concluir diremos que el teatro del absurdo surge frente a ideas reaccionarias y presenta obras donde la vida parece no tener sentido debido a la falta de razón, de valores, de modelos y de integridad. Aspira a devolver la confianza en el ser humano, para lo cual debe conmocionarnos ante la realidad que nos rodea, usando para ello la ironía y el sarcasmo a fin de reírse de la irracionalidad de la vida, que aparece sumida en la mentira y el engaño, la violencia y el salvajismo; no hay ni valores, ni principios ni fe

---

por los dramaturgos provienen de la absurdidad y la ignorancia que empujan al hombre hacia una angustia caótica en la que sólo conseguirá caer en una angustia más violenta (El-Khoury, 1978: 14).

<sup>31</sup> El-Khoury, 1978: 94.

<sup>32</sup> Lefevere, 2004: 246.

<sup>33</sup> نعيم عطية، ١٩٦٦: ٢٣.

EL TEATRO DEL ABSURDO

de ninguna clase. El ser humano, por su parte, es víctima de un enfrentamiento permanente con el tiempo, el destino, la muerte, el fracaso, la esterilidad... siempre solo, siempre indefenso. En este contexto, los dramaturgos cuestionan el papel y la actuación de las autoridades, que alienan al individuo, y de las relaciones humanas, que han perdido su humanidad. Los intelectuales intentarán, pues, restaurar el equilibrio de poderes. Gracias a este tipo de teatro podemos comprender estados psicológicos generales, a través de personas que viven una crisis ordinaria.<sup>34</sup> Para todo esto el teatro del absurdo se vale de ciertas herramientas, entre ellas:

- La burla, el sarcasmo y la ironía, a veces violentas, para salir de lo absurdo y llegar a lo racional, que pasa por destruir lo establecido y crear algo nuevo.
- La imaginación, los sueños, los mundos oníricos y legendarios. La subconsciencia gana importancia y se sitúa al mismo nivel que la consciencia. Al situarnos entre esos dos mundos surge otro nuevo, un mundo pseudoonírico en el que se mueven estos dramaturgos y sus personajes. No en vano, la subconsciencia es un gran almacén de imágenes, de recuerdos y de sensaciones. Los cinco sentidos cobran mayor importancia. La simbología de la subconsciencia nos permite alcanzar un conocimiento mayor del ser humano.
- Las dualidades, los contrarios, los antónimos. Nos permiten ver una misma realidad desde distintos puntos de vista, creándose así nuevas realidades que dependen, precisamente, de esos distintos prismas desde los que miramos. Comedia y tragedia, risa y llanto, cordura y locura.
- El lenguaje: las voces, los ruidos, la poesía, el *lapsus linguae*. Las palabras crean pero también destruyen, dan la vida y la quitan. El lenguaje es el motor de la obra y con frecuencia es un elemento desintegrador que produce disparates, frases y situaciones contradictorias que en no pocas ocasiones se convierten en un juego de escarnio.
- Ausencia de la típica estructura tradicional de planteamiento, nudo y desenlace. La acción no se desarrolla progresiva o coherentemente, de forma que los acontecimientos ocurren al azar y provocan situaciones absurdas.
- Los personajes son entes perdidos, errantes, que deambulan en busca de un sentido de la vida que se les escapa.

---

<sup>34</sup> El-Khoury, 1978: 9.

#### 4 EL TEATRO EGIPCIO

El teatro comenzó a ser un elemento importante de la cultura árabe desde la década de los '50 del siglo pasado, sobre todo por el papel que juega a la hora de promocionar la cultura nacional de cada uno de los países. Dedicaremos algunos párrafos a resumir el proceso de desarrollo del teatro egipcio como motor de la difusión del teatro árabe en general.

Hasta el siglo XIX no existía un teatro árabe como tal, y éste llegó a raíz del contacto entre Occidente y Medio Oriente. En palabras de Pedro Martínez Montávez:

*El teatro, y entiendo por ello las fórmulas teatrales occidentales, «a la moderna», es en esencia un género absolutamente nuevo en literatura árabe y de iniciación fácilmente datable, surgido de la intensa fricción con la cultura occidental, y que escasos antecedentes autónomos, por tanto, puede reivindicar en la literatura árabe clásica.<sup>35</sup>*

Sin embargo, y como continúa diciendo, lo anterior no excluye la existencia de otras formas representativas, de corte popular, que surgieron con la literatura medieval, si bien son primordialmente manifestaciones lúdicas y sociales que alcanzaron cierta importancia en la literatura árabe medieval; negar la existencia de estos antecedentes sería un «radicalismo falto de objetividad».<sup>36</sup> En este sentido, cabe mencionar que «aunque la literatura árabe clásica carezca de teatro propiamente dicho, al modo occidental, existen algunos espectáculos que incluyen condiciones artísticas propias del teatro [como] el teatro de sombras y el guiñol y el círculo».<sup>37</sup>

Las primeras obras de teatro importaron tanto la forma como el contenido. En numerosas ocasiones se ha acusado al mundo árabe de importar el teatro occidental y se le ha echado en cara haber sido incapaz de crear un teatro propiamente árabe, pero no deja de ser lógico que fuera así, especialmente si pensamos en el teatro «a la moderna», como se ha indicado antes: al principio había que importar la forma, o al menos tomarla como modelo, para después ya poder explorar con ella, adaptarla o incluso crear nuevas variantes. En este sentido, compartimos la opinión del profesor Waleed Saleh cuando dice que la forma no debe cobrar tanta importancia si se tiene en cuenta que el mismo modelo occidental puede satisfacer las necesidades de los dramaturgos árabes si lo adaptan y aprovechan de manera correcta.<sup>38</sup> Tomar prestado de otras culturas es algo habitual que ha ocurrido siempre que dos culturas se han encontrado, y seguirá ocurriendo en tanto en cuanto haya diferencias culturales. No olvidemos que muchas de

---

<sup>35</sup> Martínez Montávez, 1985: 83.

<sup>36</sup> Martínez Montávez, 1985: 84.

<sup>37</sup> Saleh, 1990b: 13-15.

<sup>38</sup> Saleh, 1990b: 8.

las formas que ahora se consideran típicamente occidentales, en un primero momento provenían o surgieron de influencias no europeas. Sea como fuere, los primeros dramaturgos árabes se encontraron con que carecían de un punto de referencia claro que tomar como base, razón por la cual no es de extrañar que ante un terreno al que no estaban acostumbrados optaran por inspirarse en aquello que les era familiar: su propio legado cultural, su folclore... su *turāṭ*. En el ámbito egipcio Tawfiq al-Ḥakīm y Yūsuf ʿIdrīs destacaron en su momento por las diferentes aproximaciones que hicieron, el primero más preocupado por encontrar una forma árabe propia, y el segundo más centrado en incluir en el teatro aspectos folclóricos que le permitieran tratar con un estilo popular temas actuales cotidianos. Sea como fuere, la cuestión de la imitación, o no, de modelos extranjeros viene de lejos: «¿Debemos aferrarnos a nuestro legado tradicional, o debemos imitar los ejemplos occidentales?» Ésa pregunta fue planteada durante la primera mitad del siglo XIX por Rifāʿa Rāfiʿ al-Ṭaḥṭāwī [...] y todavía está vigente en todos los campos de la literatura árabe».

*Al-Bajīl* (1847), del beirutí Mārūn al-Naqqāš,<sup>39</sup> una adaptación de *El avaro* (1668), de Molière,<sup>40</sup> suele considerarse la primera tentativa de introducción del teatro en el mundo árabe, y a pesar de que coincidió con un aumento del colonialismo en la zona, también coincidió con el surgimiento de una nueva conciencia nacional a raíz del declive del Imperio otomano, lo que motivó a su vez un resurgir de la producción literaria árabe, con los intelectuales buscando nuevas formas de expresión que les permitieran tratar los nuevos problemas que se planteaban y dirigirse a una sociedad que empezaba a modernizarse. Quizá una de las principales razones que impulsaron a Mārūn al-Naqqāš a adaptar *El avaro* fuera el ver cómo en Europa muchas obras de teatro se centraban en demostrar las carencias y las faltas de la sociedad; esta utilización crítica del arte, que no existía entonces en el Líbano, podía ser muy útil en ese momento de resurrección cultural. Otro autor también muy prolífico contemporáneo de Mārūn al-Naqqāš fue el egipcio Muḥammad ʿUṭmān ʿĀlāl, quien adaptó tragedias y comedias francesas al árabe, las primeras normalmente en *fuṣḥā* y las segundas en dialecto. El segundo experimento teatral vendría de manos del sirio Aḥmad Abū Jalīl al-Qabbānī. Las obras de este escritor, que vivió a caballo entre Siria y Egipto, aunque rudimentarias todavía en cuanto a forma se refiere, eran de contenido árabe y muchas estaban inspiradas en historias del *turāṭ* árabe.

A Rifāʿa Rāfiʿ al-Ṭaḥṭāwī se le considera el padre del renacimiento cultural egipcio gracias a su estancia antes de la mitad del siglo XIX en París, a donde fue enviado por Muḥammad ʿAlī Bāšā. Tras observar cuánto interés demostraba el público francés por el teatro, se encargó también de traducir al árabe obras clásicas francesas; de ahí proviene la influencia francesa, que sirvió de base para el nuevo interés que había surgido por esa forma de arte. A partir de 1885 aparecieron paulatinamente en

---

<sup>39</sup> En 1849 representó *Abū Ḥasan al-Muḡaffāl*, obra inspirada en *Las mil y una noches*, en concreto en la historia «El dormido y el despierto» (Saleh, 1990b: 23).

<sup>40</sup> Él mismo reconoció que su primera obra, más que teatro árabe como tal, era una adaptación del teatro europeo en general y del texto de Molière en particular (Hamdan, 2006: 53).

Alejandría y en El Cairo grupos teatrales, aficionados en su mayoría, que representaban obras europeas que ellos mismos habían traducido. Pero fue a finales de la primera guerra mundial cuando los novelistas y los poetas empezaron a tomar más en serio el arte teatral y comenzaron a utilizarlo como forma experimental, al tiempo que como arma contra la ocupación colonial. Un elevado número de los primeros dramaturgos se relacionaron primero con grupos aficionados, luego con semiprofesionales y finalmente con grupos profesionales que aparecieron entre 1920 y 1930.

Ṣalāḥ considera que el primero de los intelectuales renovadores egipcios fue, precisamente, Rifāʿa Rāfiʿ al-Ṭaḥṭāwī. Su tarea principal era dirigir la oración para el resto de los estudiantes que viajaron con él y asesorarles en cuestiones de religión, para que no perdieran la conexión con sus raíces. Él, sin embargo, no se contentó con eso y fue más allá: absorbió la cultura francesa, la comprendió y durante los cinco años que duró su estancia se empapó de su lengua, su literatura, su arte y también su ciencia. Su objetivo era poder trasladar a Egipto todos los aspectos positivos que había visto, motivo que explica que se centrara en la traducción, como así lo ejemplifican las numerosas versiones árabes que preparó de obras francesas y la escuela de traductores que fundó a su regreso a El Cairo, la *madrasat al-ʿalsun*, la «escuela de lenguas». Su labor fue continuada por Muḥammad ʿAbduh, discípulo de ʿĪmāl al-Dīn al-ʿAfgānī. El pensamiento de estos dos intelectuales allanó el camino para la revolución de ʿUrābī de 1882, que no fue únicamente militar sino también intelectual. Sin embargo, tras el fracaso de la revolución, Muḥammad ʿAbduh optó por centrarse en la reforma educativa y religiosa del país.

Con respecto a la escena egipcia, es Yaʿqūb Ṣannūʿ a quien se considera el pionero de teatro en ese país, con obras que en su mayoría están llenas de humor, sátira y crítica social de influencia europea, aunque adolecen de cierta exageración. Desde pequeño, Ṣannūʿ demostró una gran facilidad para el lenguaje y con trece años fue enviado a Italia, de cuyo idioma adquirió un vasto conocimiento. Allí pasó tres años y tuvo la oportunidad de conocer el teatro europeo de primera mano. Cuando regresó a Egipto se involucró gradualmente en el mundo del teatro asistiendo a representaciones e incluso formando parte de ellas. Como este mundo estaba dirigido básicamente a la creciente colonia de extranjeros residentes, y en menor medida a una pequeña élite local, Ṣannūʿ se percató de la necesidad de que incrementar el interés por el teatro, particularmente entre el público local. Ṣannūʿ contó al principio con el favor<sup>41</sup> del jedive ʿIsmāʿīl Bāšā por el interés que demostraba en imitar la cultura europea que había empezado a calar en la clase alta egipcia, pero en 1878, ocho años después de formar su compañía de teatro, acabaría exiliándose en Francia después de haber caído en desgracia frente al jedive,<sup>42</sup> quien se percató de que tanto sus obras teatrales como las periodísticas –

---

<sup>41</sup> «Estamos en deuda contigo por haber establecido nuestro teatro nacional. Tus comedias, operetas y tragedias han presentado a nuestro pueblo el arte del teatro. Ve, pues: eres el Molière de Egipto y así serás siempre reconocido» (Moosa, 1974: 405-406).

<sup>42</sup> Cuando el jedive ʿIsmāʿīl Bāšā llegó al poder en 1863, Ṣannūʿ no dudó en demostrarle su apoyo e incluso le escribió un poema, convencido como estaba de que el nuevo gobernante favorecería la libertad

también fundó una revista satírica—<sup>43</sup> habían tomado un cariz demasiado revolucionario y liberal. A pesar de todo, la represión en Siria y el Líbano a finales del siglo XIX era mayor que en Egipto, por lo que fue este país el que acabó ofreciendo mayores oportunidades a los incipientes dramaturgos.

A lo largo de las últimas dos décadas del siglo XIX los jóvenes intelectuales árabes se volvieron más activos y muchos se unieron a movimientos nacionalistas. En ese momento fueron conscientes de la importancia de que la producción cultural podía jugar un papel primordial a la hora de posicionar a la sociedad en contra de la ocupación británica. El teatro recibió una atención especial como elemento de compromiso revolucionario. Aunque casi todas las obras producidas en ese momento no obtuvieron un éxito reseñable sí es cierto que se comenzó a dejar de lado la traducción y la adaptación de contenidos europeos a favor de una escritura auténticamente local. Tras la desmesurada represalia contra la revolución de 1919,<sup>44</sup> el teatro mantuvo su compromiso social en la misma dirección. «El episodio más famoso de esta búsqueda constante para expresar el nacionalismo sobre el escenario ocurrió en 1920, con la producción de *Los diez buenos* [...] adaptada por Muḥammad Taymūr».<sup>45</sup> A pesar de tanto movimiento y del surgimiento de otra compañía teatral que también destacó en esa década, la de Yūsuf Wahbī, con el paulatino acomodamiento de la aristocracia egipcia y de la incipiente clase capitalista, que había alcanzado el poder gracias a la revolución de 1919, el teatro volvió a inclinarse hacia obras comerciales alejadas de la realidad social.

Con respecto a la cuestión de cómo crear un teatro específicamente egipcio, las primeras obras que comenzaron a solventar este problema fueron las de ʿUṭmān ʿĀlāl – en particular *Al-Ṣayj Matlūf* (1873), adaptación del *Tartufo* (1664) de Molière–, Farāḥ ʿAnṭūn, ʾIbrāhīm Ramzī y Muḥammad Taymūr. El teatro egipcio alcanzó un alto grado de madurez con dos obras de ʾIbrāhīm Ramzī: *Los héroes de Manṣūra* (1915), un drama histórico, y *Entrada al baño* (1935), una comedia. Las tres obras aquí mencionadas trataban todas ya cuestiones genuinamente egipcias.<sup>46</sup>

El movimiento de resistencia nacional contra la ocupación británica, que se había iniciado con la revolución de ʿUrābī, se hizo más fuerte bajo el liderazgo de una nueva

---

y el progreso. Sin embargo, con el paso del tiempo empezó a publicar en los periódicos artículos en los que criticaba indirectamente la política arbitraria del jedive (Moosa, 1974: 404).

<sup>43</sup> En 1878 publicó el primero de los quince números de *Abū Naẓẓārat Zarqāʾ*, una revista en la que criticó, además, la opresión que sufría el campesinado egipcio y las ambiciones de los británicos y los franceses, entre otras cosas. También aprovechó esta publicación para dar a conocer algunas de sus comedias de un solo acto y la revista se convirtió en una plataforma para la expresión de las ideas liberales y en la voz de los oprimidos (Moosa, 1974: 406-411).

<sup>44</sup> La revolución surgió contra la ocupación británica de Egipto y de Sudán, y culminó con el reconocimiento por parte de Gran Bretaña de la independencia de Egipto en 1922, si bien las tropas ni se retiraron del canal de Suez ni reconocieron la soberanía de Egipto sobre Sudán, entre otras cuestiones. Dos años después, en 1919, se produjo un levantamiento popular contra los británicos a causa del destierro de los líderes del partido Wafd, entre los que figuraba Saʿad Zaglūl. Recuérdese que el Wafd había obtenido un apoyo masivo por parte de la población egipcia y había sido llevado en volandas por la nación (Ortega Marín, 1985: 554-555).

<sup>45</sup> Whittingham, 1976: 14.

<sup>46</sup> Badawi, 1988: 955-956.



generación de intelectuales, en particular los que trabajaban en los ámbitos del periodismo, la literatura y el derecho. Al mismo tiempo, el conocimiento de la cultura occidental aumentó. Este movimiento de creación artística y literaria, que aspiraba a representar todas las clases sociales, alcanzó su momento álgido hacia 1919-1920, y así se mantuvo durante una década más o menos. En este sentido destaca el papel que desempeñó ʿYūrŷ ʿAbyaḍ, quien, tras estudiar teatro en Francia, volvió a Egipto en 1910 como director de una compañía de teatro ambulante. Impresionado por los cambios que estaban sucediéndose en la sociedad, y animado por el ministro de Educación para que formara una compañía egipcia,<sup>47</sup> decidió establecerse y empezó a representar obras europeas, en su mayoría traducciones de clásicos franceses e ingleses, aunque también apoyó la creación de obras locales. La mayoría de las obras escritas y/o representadas por las compañías más famosas de esa época centraron su temática en problemas sociales de Egipto a través de dramas.

El comienzo de la siguiente fase importante en el desarrollo del teatro egipcio podemos situarla en 1935 con el establecimiento de la Compañía Nacional de Teatro. En los comienzos de su andadura esta compañía se limitó a representar obras escritas en *fushḥà*, esto es, «árabe clásico». La causa reside en que, conforme la élite política se había ido beneficiando del movimiento popular se había ido distanciando, al mismo tiempo, de dicho movimiento, acomodándose en la posición que había alcanzado. Como es lógico, arrastró consigo la producción literaria, en su mayoría en árabe clásico.<sup>48</sup> Sin embargo, el aspecto positivo de este aislamiento es el deseo que surgió, esta vez más evidente, de buscar formas europeas que pudieran adoptar extirpándoles el contenido estrictamente relacionado con Occidente. Es el momento en el que surgen especialmente novelas en cierto grado autobiográficas, a modo de diario, ambientadas normalmente en el campo. A pesar de la calidad de estas obras, adolecían de un velo de romanticismo que evitaba una implicación social evidente. Este momento es también el del surgimiento de las obras de teatro de Aḥmad Ṣawqī y de Tawfīq al-Ḥakīm. El primero siempre escribió en árabe clásico respetando las normas de la poesía árabe clásica, lo que dificultaba enormemente que las obras pudieran ser llevadas a escena satisfactoriamente.

Tawfīq al-Ḥakīm es un caso más especial. Se le considera el dramaturgo por antonomasia de la literatura árabe,<sup>49</sup> fue la figura más importante en el desarrollo del teatro árabe moderno como género literario<sup>50</sup> y perteneció a una generación de

---

<sup>47</sup> Aziz Hammouda *et al.*, 2006: 74.

<sup>48</sup> Para ejemplificar en qué estima se tenía en ese momento al dialecto, baste recordar que Bayram al-Tunṣī (1893-1961), entre otros poetas que escribían también en dialecto, acabó exiliándose. En 1916 había empezado a publicar poemas de crítica social, escritos en árabe clásico. En 1919 empezó a escribir en dialecto para soliviantar a las masas. Desterrado ese mismo año, siguió publicando en Egipto desde el exilio. Sus poemas de la década de los '20 y los '30 del siglo XX tratan un amplio abanico de temas sociales, desde la presencia de Gran Bretaña hasta la corrupción política interna (Booth, 1992: 430).

<sup>49</sup> «La posición de la que disfruta Tawfīq al-Ḥakīm es fruto únicamente de su arte» (صلاح عبد الصبور، (الجزء الثالث: ٢١١).

<sup>50</sup> EI<sup>2</sup>, s. v. *Tawfīq al-Ḥakīm*.

escritores egipcios que sentaron las bases de la literatura árabe moderna,<sup>51</sup> entre quienes destacan los siguientes: Ṭāhā Ḥusayn, ‘Abbās al-‘Aqqād, ‘Ibrāhīm al-Māzīnī y Maḥmūd Taymūr. *La gente de la caverna*<sup>52</sup> (1933) fue la obra elegida para estrenar la primera temporada de la Compañía Nacional de Teatro, en 1935, si bien el éxito cosechado no fue el esperado,<sup>53</sup> lo que le hizo apartarse del teatro escrito para ser representado y se centró en el escrito para ser leído. Ante la actitud de la élite cultural, de la cual nos hemos hecho eco en párrafos anteriores, al-Ḥakīm tuvo que escoger entre sacrificar su compromiso artístico para satisfacer las demandas de dicha élite, o permanecer al margen de la corriente dominante. Optó por mantenerse fiel a su compromiso literario y artístico, a la espera de que la sociedad cambiara y llegara su momento, actitud por la que muchos le acusaron de permanecer encerrado en su «torre de marfil». Así, este permanecer en un segundo plano le dio al mismo tiempo una mayor libertad para jugar con el lenguaje: empezó siendo fiel al *fushḥā*, si bien posteriormente creó lo que él denominó «la tercera lengua», cuyo mejor exponente es *El trato* (1956), en la que utiliza una lengua a medio camino entre el árabe clásico y el dialecto egipcio. Recuérdese que en *Diario de un fiscal rural* (1937) mezcla ya árabe clásico con dialecto egipcio. Una de las razones que explican que al-Ḥakīm probara a escribir una obra con esta tercera lengua es la diglosia que existe en los países arabófonos, en los que el árabe clásico se usa, teóricamente, en un contexto formal, mientras que el dialecto se utiliza en contextos más informales. Así, esta diglosia no deja de ser un problema para los dramaturgos,<sup>54</sup> particularmente en la época en la que cualquier obra escrita en dialecto carecía automáticamente de cualquier consideración literaria: por un lado, se entendía que debía

---

<sup>51</sup> A modo de anécdota, recordar que sus primeras obras las publicó anónimamente, para que sus padres no se dieran cuenta de su interés por dedicarse a la literatura. Una vez lo descubrieron, lo mandaron en 1925 a Francia para que preparara un doctorado en derecho y así se olvidara del teatro. Sin embargo, su estancia en París le marcó irremediablemente y allí se volcó en el mundo del teatro, la música, el arte y la literatura, por lo que nunca logró obtener el grado de doctor. Desde su regreso a Egipto en 1928, desempeñó varios cargos públicos, entre ellos el de director de la Biblioteca Nacional, en 1951, a petición de Ṭāhā Ḥusayn, quien por entonces había sido nombrado ministro de Educación. En 1959 fue escogido como representante permanente de su país ante la UNESCO. El-Enany recuerda que, irónicamente, la misma persona que en 1928 escribiera a su padre para pedirle una ayuda económica que le permitiera prolongar su estancia en París, tardaría solamente un año en renunciar a su puesto en la UNESCO para poder regresar a El Cairo (El-Enany, 2000a: 165).

<sup>52</sup> Basada en la versión coránica de la leyenda cristiana de los siete durmientes de Éfeso, trata sobre la lucha del hombre contra el tiempo, aunque en la versión de al-Ḥakīm los protagonistas son tres. El Corán recoge una versión de esta historia en la azora n.º 18.

<sup>53</sup> Al-Ḥakīm achacó el fracaso a los actores acusándoles de ser incapaces de manejar un texto literario (Whittingham, 1976: 15). Sin embargo, cuando se publicó en 1933, el mundo literario egipcio se sorprendió con la publicación de la obra y la recibió con agrado (Barbour, 1937: 1009). Ṭāhā Ḥusayn, por su parte, la calificó de hito histórico dentro de la literatura árabe y en su opinión fue la primera obra de teatro seria digna de ser considerada literatura (Badawi, 1988: 952).

<sup>54</sup> En su traducción de *Los asnos*, el profesor Mohamed El-Madkouri Maataoui se enfrenta a este problema. En la introducción hace referencia al problema de la diglosia y de cómo el *fushḥā* aparece relacionado con lo descriptivo y lo intelectual, mientras que el *‘ammiyya* se presenta relacionado con la diversión y lo lúdico. «Este esquema» –dice– «es irreproducibile en español porque no existe [...]. Existe, por ello, una relación dialéctica entre el *fushḥā* y el *‘ammiyya* de difícil solución» (Al-Hakim, 2008a: 22-23). La solución que ofrece a este problema es cambiar la variación diastrática para distinguir entre dos tipos de discurso. Esta solución, si bien no refleja fielmente la relación entre *fushḥā* y *‘ammiyya*, nos parece acertada; es de hecho, la misma solución que escogimos al traducir del árabe *Taxi* (Al Khamissi, 2009) y *El Arca de Noé* (Al Khamissi, 2014).

escrita en clásico para poder ser leída correctamente y aceptada como obra literaria; por otro, el dialecto parecía ser la opción más lógica para poder llevarla a escena y que la representación resultara natural.

En este contexto hay que tener en cuenta también el grado de compromiso político con el nacionalismo que quisieran demostrar, o no, los escritores de la época, lo que condicionaría sin duda el que pudieran seguir escribiendo o no. Si Tawfīq al-Ḥakīm hubiera escrito obras más críticas con los gobiernos corruptos, le habría sido imposible mantener la posición de la que disfrutaba en el mundo literario, diferenciándose de aquéllos que se contentaban con traducir tragedias europeas. Frente a otros autores, como Tāḥā Ḥusayn o ʿAbbās al-ʿAqqād, que defendieron el arte por el arte, Tawfīq demostró una evidente preocupación por cuestiones sociales verdaderas, si bien desde una perspectiva no siempre clara, con una lengua y unos símbolos muchas veces malinterpretados.<sup>55</sup> Recuérdesse que el compromiso de los artistas es un tema recurrente en su obra.

Cuando al-Ḥakīm viajó a París una de las cosas que más le llamó la atención del teatro fue su concepción de arte dramático relacionado con la literatura, pues, hasta ese momento, en Egipto el teatro se reducía un lugar donde entretenerse simple y llanamente, totalmente desconectado de la literatura. Al-Ḥakīm se encargó de introducir el drama dentro del canon literario egipcio.<sup>56</sup> Respecto de la obra que más éxito cosechó de Tawfīq al-Ḥakīm, *El sultán indeciso* (1960), Johnson-Davies comenta que una de sus contribuciones más importantes a la literatura moderna consistió en crear una forma de árabe literario aceptable para el lector educado, pero que al mismo tiempo le permitía al dramaturgo introducir giros cómicos entre sus personajes.

Entre la década de los '50 y la de los '70, el teatro egipcio y la literatura dramática egipcia vivieron su época dorada y las obras escritas en ese casi cuarto de siglo tuvieron un papel muy activo dentro del debate sociopolítico. Surgieron numerosos dramaturgos considerablemente prolíficos. Por su parte, las escenas políticas interna y externa fueron muy intensas, en particular esta última con la revolución de 1952, la República Árabe Unida (1958-1961) y numerosas guerras: 1948, 1956, 1967 y 1973. Las obras de estos años tratan temas muy diversos entre los que destacan los siguientes: la liberación nacional (enlaza con las distintas guerras entre Egipto e Israel y con la causa palestina), la lucha de clases interna, las formas de gobierno (el líder suele representarse rodeado de ministros corruptos o incompetentes y de fuerzas de seguridad) y la angustia diaria del hombre de a pie por sobrevivir en su día a día frente a un estado opresor o a una sociedad nihilista. Las perspectivas desde las que se trataron estos temas iban desde un teatro de corte realista, como el de Nuʿmān ʿĀšūr, al absurdo, como ʿAbd al-Ṣabūr. Las principales obras dramáticas de Aḥmad Ṣawqī comparten con las de sus contemporáneos los temas de la revolución y la resistencia, y en cada una de ellas

---

<sup>55</sup> En *Pigmalion*, por ejemplo, rechaza de entrada una postura únicamente estética, pero también rechaza un compromiso exclusivo y excluyente con las cuestiones sociales (Whittingham, 1976: 16).

<sup>56</sup> Johnson-Davies, 2008: 1-4.

intentó presentar un héroe trágico. En estas obras el héroe revolucionario es distinto del trágico, pues la revolución depende de una comunidad, no de un individuo; la revolución surge de la intención de cambiar algo a nivel social, mientras que el héroe trágico surge de una situación a la que ha llegado involuntariamente y cuyo desenlace es inevitable.

Entrados ya en la segunda mitad del siglo XX, los autores comienzan a especializarse y a centrarse en lo específico, alejándose de lo general. Obviamente todavía quedan autores que se conforman con tratar cuestiones sociopolíticas generales, aunque los que contribuyeron en mayor medida al desarrollo del teatro fueron quienes trataron de tocar los temas desde la perspectiva del individuo, como Maḥmūd Diyāb, Mijāʿil Rūmān o Alfrīd Faraḡ. El primero tiene una obra, *Los forasteros no beben café* (1970), en la que, aunque trata la cuestión palestina, también toca elementos egipcios. La cuestión palestina ha ocupado innumerables páginas dentro de la literatura árabe y sigue haciéndolo; el teatro no podía ser una excepción, por lo que especialmente tras el desastre del '67 la mayoría de los autores egipcios trataron de una forma u otra esta cuestión. La habilidad de Alfrīd Faraḡ a la hora de manejar diferentes estructuras dramáticas es lo que le llevó a ocupar un puesto especial dentro del teatro árabe moderno. Sus dramas son textos literarios escritos ya con la idea de ser representados, y al igual que Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, toma como fuentes sucesos históricos, que abarcan desde *Las mil y una noches* hasta la política del momento. En general sus obras son menos filosóficas que las de Tawfiq al-Ḥakīm aunque a veces trate problemas abstractos, y en ellas predomina la injusticia social y el individuo frente a la sociedad, si bien deja claro que el individuo no puede crear las bases para el cambio él solo si no cuenta con la ayuda de las masas. En opinión de Rasheed El-Enany, Alfrīd Faraḡ es una de las principales figuras de esta década y lo considera un dramaturgo versátil que siempre busca experimentar.<sup>57</sup>

En la literatura árabe moderna hay una serie de temas que se repiten, muchos de los cuales provienen o han surgido como resultado de la influencia de la literatura occidental. Mohammed Mustafa Badawi los agrupa en forma de parejas opuestas o polaridades: la ciudad y el campo, la tradición y la modernidad, Este y Oeste, árabe y europeo, libertad y autoridad, sociedad e individuo alienado.<sup>58</sup> Estos temas son de corte cultural, político o social y no aparecen en lo que se considera la literatura árabe clásica, principalmente por razones históricas y sociales. No fue hasta bien entrado el siglo XVIII o incluso el XIX cuando la literatura árabe empezó a recibir influencias claras y directas de otras literaturas. Ya en el siglo XX, y debido a que el contacto fue más directo y constante, los temas que se han expuesto en los párrafos previos empezaron a tratarse con una asiduidad cada vez mayor. Este aumento en la utilización de estos temas demuestra que la literatura árabe había sufrido una serie de cambios en cuanto al concepto de la literatura propiamente dicha y del escritor como autor. Empezó a darse

---

<sup>57</sup> El-Enany, 2000b: 172.

<sup>58</sup> Badawi, 1993: 3.

paso a la idea de que la literatura debía reflejar la realidad social y, en la medida de lo posible, intentar mejorar aquellos aspectos susceptibles de mejora. De esta forma, se comenzó a abandonar la concepción medieval de la literatura como mero entretenimiento del espíritu.

Estos nuevos temas<sup>59</sup> atrajeron a un nuevo lector de clase media, educado en un sistema secular que había coincidido con la introducción de la imprenta en el mundo árabe, lo que implicó la difusión del material impreso, principalmente libros, revistas y periódicos. Fue también el momento en el que comenzó a surgir la figura del poeta con una intención reformadora, el poeta que deseaba plasmar sus denuncias y sus propuestas. Surgen los contrastes, como el binomio Este-Oeste, el choque entre una sociedad tradicional y árabe y otra moderna y occidental. Por su parte, el tándem campo-ciudad se refleja en el choque acaecido entre el desarrollo que vivieron las grandes urbes frente al estancamiento de las zonas menos desarrolladas.<sup>60</sup> En cuanto a los temas autoridad-libertad, o árabe-europeo, o incluso el del individuo alienado frente la sociedad, cabe recordar que esa nueva literatura coincide con el inicio del nacionalismo, de la búsqueda de la identidad propia, de una nueva identidad nacional, con las contradicciones que ese proceso implica: mantener los valores culturales tradicionales aceptando al mismo tiempo la importación de algunos de los nuevos rasgos modernistas que llegan de fuera. Sobre este aspecto cabe mencionar que algunos autores defienden que el verso libre ya existía en la poesía clásica. Es el caso de Ṣāliḥ Ḥasan al-Ŷaddāwī, que argumenta que el verso libre o la «diversidad de metros», como lo denominaba, aparece ya en el *Kitāb al-Jasāʿis*, de Ibn Ŷinnī, además de en otros clásicos sobre la prosodia y la retórica.<sup>61</sup>

El Egipto de entreguerras es un Egipto que a nivel literario fue muy productivo, un Egipto «[...] en cuyas plumas la literatura neoárabe alcanza un sorprendente grado de madurez estética»<sup>62</sup> en referencia a algunas de las grandes figuras destacadas de ese momento. Sin querer negar la originalidad de todos ellos y sin desmerecer a nadie, también es justo reconocer que un elemento que contribuyó al desarrollo y éxito de la literatura en ese momento fue el hecho de que algunos literatos adaptaran y adoptaran para la lengua árabe géneros literarios modernos, como son el ensayo, el teatro y la narrativa, especialmente el cuento y la novela, así como formas e influencias europeas que recibieron buena aceptación entre el público arabófono. De esos tres géneros que hemos citado el del teatro es, probablemente, el más social, al menos en lo tocante a representatividad, pues es el género en el que mejor se ve reflejada la sociedad y sus aspiraciones –no olvidemos aquí al egipcio burgués de entreguerras, que probablemente es de quien más se nutre el público destinatario de las obras que se escriben y se representan entonces–. En ese momento se intensifica lo nacional, lo patriótico, que al

---

<sup>59</sup> La recurrencia de estos temas en la literatura árabe o en algunos autores en particular no implica que estemos ante una mera repetición sin más. La literatura es algo vivo que evoluciona y a la que cada autor, con sus propias circunstancias vitales, imprime un carácter o una significación distintos.

<sup>60</sup> En el caso de Egipto, con solo dos grandes urbes, el contraste es, si cabe, mayor.

<sup>61</sup> Moreh, 1968: 48.

<sup>62</sup> Martínez Montávez, 1977: 152.

unirse a lo egipcio crea obras en donde el personaje oprimido representa o bien al individuo enfrentado a la injusticia de la sociedad –como es el caso del viajero en *Viajero de noche*–, o bien al país enfrentado contra un mal mayor que no necesariamente tiene que ser de fuera, también puede provenir de dentro –como es el caso de la princesa en *La princesa espera*–.

El momento de entreguerras es también importante por lo que supuso en cuanto a la recepción de la narrativa occidental de corte psicológico y analítico, «especialmente la obra de algunos escritores franceses e ingleses caracterizados. Así, figuras en origen de tan dispar condición como las de Musset, Maupassant o Bernard Shaw, entran definitivamente en la literatura neo-árabe, y actúan en buena proporción como *background* mental y argumental de la producción de la época».<sup>63</sup> No olvidemos que Ṣalāḥ no sólo se nutrió de dramaturgos o de poetas, sino que bebió de la producción occidental en prosa, tanto del periodo de entreguerras como del anterior. La producción de este momento también influyó en nuestro autor mediante las tendencias socialistas que surgieron en ese momento, con una producción literaria que desarrollaría el conflicto de base social.

El teatro, que es el género social por excelencia, no tuvo, sin embargo, un desarrollo «contestatario» tan rápido como la poesía, por lo que el teatro revolucionario de hasta la primera mitad de los '50 arrastra todavía el lastre del formalismo anterior. Por su parte, Egipto, a partir de 1956, con la nacionalización del canal de Suez y el consiguiente ataque perpetrado por Francia, el Reino Unido e Israel, verá surgir en El Cairo un teatro nuevo, joven: Nuʿmān ʿĀšūr, Yūsuf ʿIdrīs, Saʿad al-Dīn Wahba... que en líneas generales se caracterizará por ofrecer una comedia social que, aunque intenta ser realista en cuanto a los problemas planteados, los enfoca desde una óptica un tanto distendida. La importancia del diálogo en estas obras, junto con el afán por llegar a las masas, harán que estas obras estén escritas, en su gran mayoría, en dialecto. Paralelos a estas tentativas tenemos también otros autores que siguen cultivando la comedia costumbrista clásica que ya se venía trabajando: Fathī Raḍwān y Rašād Rušdī.

En cualquier caso, las décadas de los '50 y los '60 fueron más importantes porque presenciaron una generación de escritores mucho más comprometidos social y artísticamente: Nuʿmān ʿĀšūr, Yūsuf ʿIdrīs, Alfrīd Faraḡ, Rašād Rušdī, Saʿad al-Dīn Wahba, Mijāʿil Rūmān, Naḡīb Surūr y, por último, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr. Sus obras animaron a nueva generación de intelectuales y artistas y comenzaron a ganar un reconocimiento social mayor. En la década de los '70, estos escritores demostraron un apego importante por el pasado histórico de Egipto, así como por su presente político. Interesados en el papel de Egipto dentro del mundo árabe, trataron igualmente los problemas contemporáneos que vivía la sociedad, con sus aspiraciones y sus logros. Sus obras no se limitaron a reflejar la realidad, sino que en algunos casos volvieron a darle forma. En ellas mezclaron el realismo y el folclore con el simbolismo, el naturalismo y

---

<sup>63</sup> Martínez Montávez, 1985: 86.

el expresionismo, hasta en ocasiones formas abstractas, con influencias de Ibsen, Chejov, Pirandello, Sartre, Brecht e Ionesco.

El periodo propiamente dicho de la guerra de 1967, junto con los seis meses anteriores y posteriores a la misma, sirvieron para que los escritores pudieran hablar sobre las numerosas contradicciones que estaban dándose en la sociedad egipcia, sacando a relucir sus aspectos negativos, como la debilidad y la corrupción, no únicamente en el gobierno, sino también en las instituciones públicas o incluso a nivel familiar. Este periodo tan importante se caracteriza, por un lado, por un conflicto intelectual y social entre los valores revolucionarios; por otro, por la problemática de llevarlos a la práctica y suscitar cuestiones como la justicia social.

Hay, además, un grupo de obras escritas entre 1960 y mediados de 1970 que se centraron en la guerra de 1967, las razones de la derrota nacional y la superación de la derrota militar, social y política. En este sentido, la cuestión de la democracia frente al totalitarismo fue un tema recurrente en la producción de esas fechas, como *Oh, país, mi país* (1968), de Rašād Rušdī, o *ʿAlī ʿĪnāḥ al-Tabrīzī y su sirviente Quffa* (1968), de Alfrīd Faraʿy, así como *El expectante*, obra de un solo acto de ʿAbduh Badawī.

Lo que conectaba todas estas obras era un deseo generalizado de no hablar directamente, unido a un profundo sentimiento de desesperación. Los escritores querían tratar directamente cuestiones como la justicia social e individual, la opresión del Estado, los cambios sociales y la necesidad de ideales que motivaran a la sociedad. Un gran número de las mejores obras de esta época se estructuran sobre la leyenda y la historia para representar una realidad contemporánea y evitar al mismo tiempo una expresión política directa.

Hacia finales de los ʿ70 las obras comenzaron a volverse más oscuras<sup>64</sup> y experimentales. Es en esta época donde mejor se aprecia la influencia de Eugène Ionesco y Samuel Beckett, gracias a los cuales los escritores egipcios nos presentan a personajes que se enfrentan a lo irracional de la vida y a fuerzas que los controlan.

La aparición de este teatro social levantó en el mundo árabe numerosas discusiones entre los críticos y los escritores, especialmente tras la expansión del pensamiento socialista en los países árabes y su insistencia, junto con la de algunos literatos, en que la literatura y el talento de los escritores debían ser por y para la sociedad. Esto coincidió con un momento en el que numerosas sociedades aspiraban a liberarse de sus problemas sociales y de los miedos y las preocupaciones que las atemorizaban. La escuela existencialista, que vivió una expansión importante después de la segunda guerra mundial, apoyó esta corriente socialista dando como resultado una literatura a la que se exigió «compromiso», una «literatura con un fin». Se invitó a que el literato tuviera una cierta responsabilidad para con la sociedad, a que se comprometiera con dicha responsabilidad y a que sus obras tuvieran objetivos sociales y humanos efectivos,

---

<sup>64</sup> El término que se usa en árabe para esta idea, que también se utiliza mucho en poesía, es غموض, literalmente «ambigüedad, vaguedad, carácter enigmático de algo» (Cortés, 1996: s. v. غموض).

de forma que su producción no fuera un mero entretenimiento dotado únicamente de las características personales del autor.<sup>65</sup>

En Egipto, el teatro que adoptó las obras del absurdo fue el teatro experimental al-Ŷīb, que representó, entre otras, *Final de partida* (1957), de Beckett, *Las sillas* (1952), de Ionesco, *El jardín de los cerezos* (1904), de Chejov y *La princesa espera* y *Viajero de noche*, de ʿAbd al-Ṣabūr. Por su parte, la revista *al-Masrah* adoptó la difusión teórica de este tipo de teatro. Son esfuerzos dignos de reconocimiento si tenemos en cuenta que gran parte de la teoría e incluso la práctica del teatro del absurdo trataba temas en cierta medida tabúes porque tocaban tres grandes ámbitos extremadamente delicados en la sociedad egipcia: la religión, la política y el sexo, con elementos que aluden al ateísmo, a revoluciones políticas y a la pasión sexual. Irónicamente, los esfuerzos de ese teatro y esa revista se vieron apoyados por las circunstancias políticas, que promovieron una campaña de traducción de obras literarias, incrementaron el envío de becarios a estudiar al extranjero y permitieron, en definitiva, que se diera la bienvenida a una nueva corriente que no era otra que la del teatro del absurdo. Decimos irónicamente porque el contenido y la forma de ese nuevo fenómeno chocaban de lleno con la realidad socialista de aquel entonces. Esta aceptación no fue instantánea y podemos dividirla en cinco fases que se expanden a lo largo de la década de los '60:

1. Rechazo total y absoluto de la forma y el contenido.
2. Contacto inicial y arranque de la influencia posterior.
3. Rechazo del contenido, pero aceptación de la forma.
4. Aceptación tanto de la forma como del contenido.
5. Importación de la forma e inclusión de contenido local.

Vemos, pues, que las corrientes literarias, filosóficas e intelectuales occidentales fomentaron el descubrimiento de elementos del teatro del absurdo con raíces locales. Esta última fase que supone la fusión entre la forma foránea importada y el contenido local es la cumbre del proceso de innovación por el que atravesó el teatro árabe durante buena parte de la primera mitad del siglo pasado y parte de la segunda.

El teatro del absurdo, una vez incorporado al teatro egipcio, evolucionó también a lo largo de otras cuatro fases, cada una de ellas marcada por unas características locales particulares, a saber:

1. El problema de la absurdidad de la existencia no se daba en la sociedad egipcia en la misma manera que se daba en diferentes países europeos. Esto se debía al grado en que la segunda guerra mundial había afectado a este país frente a los europeos.
2. La idea de la absurdidad de la vida o el sinsentido de la muerte, el nihilismo, tampoco existían en el Egipto del momento.

---

<sup>65</sup> محمد مندور، ٢٠٠٥: ١٤٩ - ١٥٠.



3. El ser humano disfrutaba de un estatus de santidad que hacía que su integridad fuera incuestionable. Lo mismo ocurría con las creencias.
4. La fe en las instituciones religiosas era inamovible e incuestionable.

La influencia que el teatro del absurdo occidental ejerció sobre el egipcio se aprecia especialmente en una serie de puntos que podemos observar claramente en las dos obras objeto de análisis de esta tesis:

- Repetición. Se repiten las exhibiciones de fuerza, de hastío, de preocupación, de risa absurda. Los personajes de *La princesa espera* repiten la misma obra noche tras noche, con un ambiente de hastío y desesperación. Lo mismo ocurre con el comienzo de *Viajero de noche*.
- Alternancia o intercambio de identidades o personalidades. Aplicado a la figura del dictador o del opresor, abre las puertas a una extensión ilimitada independiente del idioma o de la cultura o del país. Para ello, los dramaturgos se valen de máscaras o utilizan la técnica de la personificación o la despersonificación. Sirva como ejemplo la representación nocturna de las criadas en *La princesa espera*, durante la cual se ponen máscaras, y el intercambio de identidades del revisor de *Viajero de noche*, todas ellas, por cierto, pertenecientes a figuras opresoras.
- Investigación, interrogatorio. Se da un diálogo muy importante entre dos personas, que en no pocas ocasiones se torna en un juicio prefabricado que suele terminar con la pena de muerte. El mejor ejemplo lo tenemos en el falso juicio al que asistimos en *Viajero de noche*, durante el cual el revisor somete al viajero y le explica cómo espía, arresta y tortura a gente con tal de mantener el supuesto orden en el valle.
- Exageración. La autoridad se vale de la exageración para exacerbar su poder sobre el débil. De nuevo, el resumen que ofrece el revisor en *Viajero de noche* sobre cómo trabaja y lo mucho que se sacrifica es el mejor ejemplo.
- Oposición. Encontramos en una misma obra elementos dispares reflejados en personajes enfrentados. En *Viajero de noche*, por ejemplo, el viaje del revisor no tiene ni principio ni fin, simplemente está en el tren y su trabajo es mantener el orden –en realidad, mantener el caos, que es el orden que le beneficia a él–; el trayecto del viajero, por otro lado, sí tiene una estación de llegada: la muerte.
- Abundancia. La abundancia exagerada o repetida produce temor en algunos personajes. En *Viajero de noche* vemos que la figura del dictador aparece personificada al menos en varios nombres diferentes. El propio revisor cambia numerosas veces de traje y adopta distintas identidades con cada uno.
- Deformación. La naturaleza humana se deforma tanto que la vida de las personas pierde valor, como veremos más adelante en *Viajero de noche y La princesa espera*.

Con respecto al teatro poético en Egipto, recordemos que el teatro del absurdo entró en el mundo árabe con Yūsuf ‘Idrīs y su *al-Farāfir* (1964), Tawfīq al-Ḥakīm y su *¡Oh tú que subes al árbol!* (1962) y ‘Abd al-Šabūr. Por su parte, la introducción del teatro poético se debió en gran medida a Aḥmad Šawqī, pero antes que él a Mārūn al-Naqqāš, Salīm al-Naqqāš y Abū Jalīl al-Qabbānī, quienes dieron a conocer el teatro occidental dentro del mundo árabe y ya en algunas de sus primeras producciones recurrieron al verso.

Para Muḥammad Mušṭafā Badawī<sup>66</sup> no cabe duda de que el teatro poético de Šawqī, junto con *La gente de la caverna* y *Šahrazād* (1934), de Tawfīq al-Ḥakīm, desempeñaron un papel destacado en la consagración del teatro como elemento indivisible de la literatura árabe. Comparte su opinión Fu‘ād Dawwārah, quien considera que el verdadero teatro poético comenzó, efectivamente, con Aḥmad Šawqī en la década de 1920; en su opinión, marcó un antes y un después a nivel literario y no solo en el ámbito teatral. Cabe recordar, sin embargo, que las obras de Šawqī, igual que las de ‘Azīz ‘Abāza más adelante, seguían adoleciendo de cierta rigidez en cuanto a la forma y el verso.

Šawqī escribió en verso siete obras de teatro más una en prosa: *La muerte de Cleopatra* (1929), *Maýnūn Laylā* (1931), *Cambises* (1931), *‘Alī Bek al-Kabīr o El Estado de los Mamelucos* (1931) –reescritura de su primera *‘Alī Bek al-Kabīr* (1893)–, *‘Antar* (1932), *La princesa de al-Ándalus* (1932) y *La Sra. Hudā* (póstuma). En general tratan temas trágicos históricos, salvo la última, que es una comedia. Defensor del jedive ‘Abbās II, hijo del jedive ‘Ismā‘īl Bāšā, Šawqī tuvo que exiliarse cuando las fuerzas británicas depusieron al jedive y entronaron a su tío, Ḥusayn Kāmil. Regresó a comienzos de la década de los ‘20 del siglo XX y se convirtió en el poeta abanderado del nacionalismo árabe por excelencia. De las obras antes mencionadas, quizá la más conocida sea *Maýnūn Laylā*, que, a pesar de una de las mejores obras del teatro árabe moderno, no es en absoluto fácil de entender, no por problemas estructurales o de composición o estilísticos, sino por el elevadísimo nivel lingüístico del que hace gala Aḥmad Šawqī; su producción, en general, disfruta de un nivel muy elevado. Su producción poética, por otro lado, es tan abrumadora que su diván recibe el nombre de *Šawqiyyāt*.

‘Azīz ‘Abāza también escribió numerosas obras de teatro poético, entre ellas *Qays* y *Lubnā* (1943), *El victorioso* (1949) o *El ocaso* (1952). Tiene dos obras posteriores en las que ofrece un grado mayor de innovación respecto de las anteriores: *Zahrā’* (1969) y *Hojas de otoño* (1957).

Sin embargo, ambos autores adolecen del mismo problema: su poesía carece de naturalidad porque está escrita para ser cantada y el lenguaje es prisionero de las formas

---

<sup>66</sup> محمد مصطفى بدوي، ٢٠٠٣: ٣٣٩.

poéticas tradicionales. Por eso el teatro poético tenía que liberarse de las ataduras a las que estaban sometidos estos autores para poder añadir algo nuevo y moderno al teatro árabe. La nueva estética vendría de la mano de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr y ʿAbd al-Raḥmān al-Ṣarqāwī, este último con obras como *La tragedia de ʿĀmīla* (1962).<sup>67</sup> Lo más interesante de esta obra no es la historia que contiene, sino la forma en la que la presenta, con una flexibilidad mayor que en obras anteriores y con un lenguaje poético que acompaña la musicalidad de la acción. Sin embargo, no llega a ser tan innovadora como las del poeta cuyas obras aquí se analizan y adolece de excesiva longitud, como ocurre con *Al-Ḥusayn revolucionario* (1969) y *Al-Ḥusayn mártir* (1969), pero no con las obras de Ṣalāḥ. Creemos que esto puede deberse a la faceta poética de Ṣalāḥ, frente a la narrativa de al-Ṣarqāwī. Sirva por ejemplo que *La tragedia de al-Ḥallāy* de ʿAbd al-Ṣabūr y las dos obras de al-Ṣarqāwī, si bien tienen al mismo personaje histórico como eje central, la primera se centra más en su figura y en lo que simbolizó durante los últimos momentos de su vida, mientras que las otras dos tienen más carácter biográfico y son, además, más extensas.

Si el teatro del absurdo surgió en Europa debido, entre otras razones, a las dos guerras mundiales, particularmente la segunda, el desastre de 1967 supuso que en las sociedades árabes empezaran a darse las mismas circunstancias y condiciones que permitieron la aparición del teatro del absurdo en Occidente: una concepción vital de contrarios que da cabida a la risa y al llanto, lo lógico y lo absurdo, la vida terrenal y la vida espiritual, lo palpable y lo etéreo, la realidad y la ilusión. La modernidad formal del teatro europeo estuvo provocada, en cierto grado, por unos condicionantes socioeconómicos e industriales inexistentes en ese momento en el mundo árabe, lo que explica que el teatro del absurdo llegara con retraso a estos países. Cuando lo hizo fue porque el intelectual árabe ya era incapaz de aislarse de las novedades culturales occidentales incluso aunque los factores que los provocaran no estuvieran totalmente presentes en su país. «Para dejarlo más claro, digamos que lo que puede resultar nuevo y contemporáneo para nosotros, los árabes innovadores, puede no ser ni nuevo ni contemporáneo para otra gente en otro tiempo y en otro lugar».<sup>68</sup>

El teatro egipcio era esencialmente tradicional, presentaba temas sociales desde una perspectiva clásica, separando claramente entre tragedia y comedia. Con la demanda de un teatro nuevo, a la que se sumaron las traducciones de las décadas de los '50 y los '60,<sup>69</sup> la literatura egipcia dio la bienvenida a términos que hasta entonces habían sido estrictamente occidentales: tragicomedia, drama épico, absurdo,<sup>70</sup> teatro dentro del teatro... Durante las siguientes dos décadas se incrementó el número de estudios científicos centrados en este campo.

<sup>67</sup> Está inspirada en el personaje de ʿĀmīla Būḥayrid, símbolo de la resistencia durante la guerra de independencia argelina (1954-1962). El famoso cineasta egipcio Yūsuf Ṣāḥīn tiene una película homónima, *Yamila, la argelina*, realizada en 1958.

<sup>68</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩١، الجزء الثامن: ٥٣٩.

<sup>69</sup> يوسف إديرس، ٢٠٠٩: ١٥ - ١٦.

<sup>70</sup> La literatura árabe utiliza عبث، «absurdo» propiamente dicho, y «لا معقول»، ilógico o irracional, como sinónimos para traducir este término.

Como solución al problema del desconocimiento del teatro como género literario, Ṣalāḥ<sup>71</sup> ofreció en su momento varias opciones que pasaban todas por enseñar, educar y concienciar al público receptor, tanto el lector como el espectador. Para ello propuso modificar en particular la enseñanza del teatro en las escuelas –que por entonces no se enseñaba como una forma de expresión literaria artística– y la lengua y la literatura, pues según él todavía seguían impartiendo ambas asignaturas como cuando él asistía al colegio, centrándose únicamente en la poesía y la epístola y obviando los géneros nuevos. Como condición básica ponía que a los estudiantes se les explicaran textos dramáticos estudiados previamente y que pudieran asistir a representaciones para ver con sus propios ojos una puesta en escena. Otra solución alternativa que propuso fue conectar a los escritores con el teatro, es decir, celebrar coloquios, charlas, reuniones en los teatros a las que acudieran los escritores, con el fin de ampliar y mejorar la difusión, especialmente entre la juventud. Esta solución pasaba, pues, por que la juventud conectara con el teatro como género literario; recuérdese que por ese entonces cualquier joven que quisiera dedicarse a la literatura iría directamente hacia la poesía, o en menor grado la novela, pero no porque hubiera podido escoger el teatro sino por desconocimiento puro y duro del mismo. ʿAbd al-Ṣabūr llegó incluso a proponer la creación de un instituto de creación dramática donde los dramaturgos pudieran formar a un máximo de diez estudiantes al año y se discutieran unas obras, se representaran otras, asistieran críticos que pudieran ofrecer análisis pormenorizados, como Raṣād Ruṣdī o Luwīs ʿAwaḍ, etc. Con que dos o tres de esos diez al año dieran su fruto, sería suficiente para el teatro egipcio. Cabe recordar que en esa época el número de teatros abiertos superaba al de obras escritas al año.

En un artículo titulado «El teatro egipcio... ¿hacia dónde?», Ṣalāḥ abogaba por que el teatro egipcio hiciera uso de los avances, los estudios y las teorías del modelo grecolatino y buscara las raíces comunes que compartiera con dicho modelo. Lo más interesante de este artículo es el último párrafo que lo cierra, que incluye tres líneas que resumen cuál debía ser la dirección que debía tomar el teatro egipcio moderno: «Creo que nuestro teatro egipcio no necesita conjugar entre la “originalidad” y la “contemporaneidad”. Lo que necesita es fundir ambas palabras y crear una nueva entidad: la “originalidad contemporánea”». <sup>72</sup> Esta «originalidad contemporánea» debe surgir del respeto mutuo: del respeto por el legado universal y del respeto por el legado local. De no haber fallecido prematuramente, no nos cabe la menor duda de que Ṣalāḥ habría acabado por fundar una escuela bajo este nombre.

<sup>71</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩١، الجزء السادس: ١٧٣ – ١٧٧.

<sup>72</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩١، الجزء السادس: ٤٢٨ – ٤٣١.

## 5 ṢALĀḤ ʿABD AL-ṢABŪR

### 5.1 CONTEXTO POLÍTICO

La primera mitad del siglo pasado fue convulsa: los años '30 se caracterizaron por ser años de disturbios y violencia, mientras que en la década siguiente los disturbios provocados por el hambre supusieron más años de necesidad y penurias. El régimen de ʿIsmāʿīl Ṣidqī (1930-1933), el periodo más largo de gobierno por decreto desde la independencia de Gran Bretaña en marzo de 1922, había establecido un modelo de coacción gubernamental que encontró respuesta a través del uso de la violencia por parte de la oposición y del pueblo. La violencia se arraigó como una parte de la vida política. La enemistad que existía entre el monarca y el pueblo era evidente, ya que este último sabía muy bien quién había colocado a ʿIsmāʿīl Ṣidqī en el poder y quién lo había mantenido allí. El enorme vacío existente entre gobernantes y gobernados se ahondó aún más.

La complacencia de los sucesivos gobiernos y la falta total de conciencia social facilitaron que el sistema político se mostrara impasible ante los acontecimientos locales. Cada vez que surgía un brote de violencia o de disturbios se sofocaba a través de la represión policial. Los intelectuales eran conscientes de los problemas que azotaban al país, y aunque manifestaban sus protestas, los ricos y los poderosos apenas les prestaban atención, con lo que el trasfondo de insatisfacción que sentían las clases humildes trabajadoras, los estudiantes y los intelectuales desempleados no hacía sino aumentar.

El rey Fuʿād falleció en abril de 1936 dejando tras de sí a su hijo Fārūq, que le sucedió en el trono al año siguiente. Fuʿād, un hombre de corazón déspota,<sup>73</sup> había reinado como sultán y como rey durante casi dos décadas y murió a la edad de sesenta y ocho años habiendo hecho todo lo posible para socavar la vida constitucional.

Los años 1935 y 1936 se conocen como los «años de la juventud» porque presenciaron numerosas revueltas estudiantiles. También fueron años de desencantamiento con los líderes políticos. Mientras que la población había crecido, la capacidad del país para absorberla no lo había hecho, y ya en 1937 Egipto padecía el problema del desempleo entre los intelectuales, problema que se vio agravado por tratarse de un país enormemente analfabeto.

En los años '40 se instituyó la educación universitaria gratuita, que ayudó a congestionar todas las aulas y los seminarios y redujo la calidad de la educación. El problema empeoró tras la revolución de 1952, cuando las universidades se multiplicaron rápidamente pero no así el número de profesores. La presencia de una amplia masa de personas con estudios y desempleadas desestabilizó a la sociedad y creó una pléyade de

---

<sup>73</sup> Irónicamente, la palabra *fuʿād* significa «corazón» (Cortés, 1996: s. v. فؤاد).

intelectuales descontentos y alienados. Las instituciones eran, cuando menos, débiles y el factor personal solía gobernar sobre el institucional.

Cuando Gran Bretaña finalizó su mandato sobre Palestina en mayo de 1948, todos los países árabes declararon la guerra a Israel. La guerra en Palestina puso al descubierto el estado de quiebra de la política interna en Egipto y reveló con total claridad la pérdida de liderazgo por parte de cualquiera de los partidos políticos. Además de perderse el respeto a la monarquía, el Gobierno había abdicado de sus responsabilidades y mostraba una catadura moral tan baja como la de la monarquía. Las huelgas y las manifestaciones se habían convertido en algo habitual a medida que iba aumentando el coste de la vida.

El 25 de enero de 1952 se produjo un enfrentamiento entre unidades del ejército británico y policías de la ciudad de Ismailiyya, con el resultado de numerosos efectivos de la policía egipcia muertos. Al día siguiente, cuando la noticia de lo ocurrido llegó a la capital, una multitud furiosa prendió fuego a locales cairotas que estaban en manos de los británicos, así como a negocios que pertenecían a extranjeros. Fue el comienzo del incendio que arrasó El Cairo, cuyos habitantes se quedaron perplejos al ver cómo la muchedumbre que había iniciado el incendio aumentaba y se dedicaba a prender fuego a los edificios y a saquear tiendas y comercios.

Si se trató de una acción premeditada o si fue espontánea, es una cuestión que hasta la fecha sigue sin resolverse. En cualquier caso, este incendio supuso un antes y un después en la historia de Egipto, «significó el final de una era, del experimento liberal».<sup>74</sup>

Siete meses más tarde, concretamente el 23 de julio de 1952, se produce un golpe de estado militar encabezado por los Oficiales Libres, un grupo de oficiales del ejército egipcio que, descontentos con la monarquía, que carecía de voz y voto y estaba a las órdenes de Gran Bretaña, deciden acabar con ella. Si bien este movimiento ganó rápidamente una base de apoyo social, pronto surgieron dos vertientes opuestas dentro del ejército. De una parte, estaban quienes creían que, una vez derrocada la monarquía, el poder debía ser devuelto al pueblo. De la otra quienes creían que el ejército debía seguir encargándose de la dirección del país. La primera postura fue la defendida por Muḥammad Naʿyīb, el primer presidente de la República Árabe de Egipto, cuyo mandato duró desde la declaración de la república, el 18 de junio de 1953, hasta el 14 de noviembre de 1954, cuando ʿYamāl ʿAbd al-Nāṣir, que representaba la segunda vertiente antes descrita, ordenó el arresto de Naʿyīb. Aunque implantó un sistema comunista, la realidad es que el país derivó en una dictadura militar en la que gradualmente se limitaron e incluso eliminaron las libertades. No es de extrañar, pues un comunismo representado por un único partido tiene poco de «común» y mucho de «personal».

---

<sup>74</sup> Lutfi, 2008: 136.

Por primera vez en la historia de Egipto, el país estaba gobernado por egipcios. De una vez por todas, parecía que la separación entre gobernantes y gobernados iba a llegar a su fin. La mayoría de los egipcios se identificó con el nuevo régimen por cuanto atañía a la religión, al idioma y a la etnia a la que pertenecía.

Salvo unas cuantas excepciones, los miembros del Consejo del Mando Revolucionario procedían del mismo entorno social: las clases medias bajas y las más desfavorecidas. No tardaron en tomar la decisión de desempeñar un papel activo en la administración del país. Los oficiales se convirtieron en burócratas y en ministros y tuvieron que ponerse al día sobre la marcha, algunas veces con resultados desastrosos. Los políticos que contaban con mayor experiencia fueron arrestados, encarcelados y más tarde tuvieron prohibido participar en cualquier actividad política.

Cuando los Oficiales Libres llegaron por primera vez al poder, encontraron afinidad en la política de Tito (Yugoslavia), Nehru (La India) y Sukarno (Indonesia). Junto con Tito, Nehru y Sukarno, ʿĪmāl ʿAbd al-Nāṣir convocó en abril de 1955 una conferencia de países neutrales y no alineados: la Conferencia de Bandung. Esta conferencia, que significó su oposición al dominio colonial y su declaración de independencia política, fue un hito en la carrera de ʿAbd al-Nāṣir, pues provocó el bloqueo por parte de Occidente.

Gracias a la nacionalización del canal de Suez<sup>75</sup> y al panarabismo, ʿAbd al-Nāṣir disfrutaba de la admiración de todo el mundo árabe, pues representaba la unidad entre los pueblos árabes, el orgullo, el amor propio, el final del colonialismo, la independencia...<sup>76</sup>

Hasta la década de los '60, la situación económica de Egipto había ido mejorando, con la industrialización como uno de los principales pilares del desarrollo. Hacia la mitad de esa década la era del progreso económico dio paso a un periodo de penurias económicas. La guerra de los Seis Días de junio de 1967 acabaría por destruir aún más el progreso económico alcanzado por Egipto y terminó con todos los logros económicos de la pasada década. A partir de 1967 la literatura árabe en general y la egipcia en particular se verán muy afectadas por la realidad sociopolítica de angustia y de amenaza

---

<sup>75</sup> Tras nacionalizar el canal de Suez el 26 de julio de 1956, tuvo que enfrentarse entre octubre y noviembre del mismo año a la invasión israelí de la península del Sinaí, por un lado, y a los ataques aéreos de Francia y Gran Bretaña, quienes buscaban recuperar el control del canal, por otro. Aunque la retirada definitiva no tuvo lugar hasta principios de 1957, y ésta no se produjo por la superioridad armamentística o estratégica del ejército egipcio, ni mucho menos, sino por las presiones de Estados Unidos y Rusia, supuso una victoria de facto para ʿAbd al-Nāṣir y lo catapultó como líder regional. La nacionalización supuso una mejora del nivel de vida de Egipto, lo que sumió a la sociedad en una especie de euforia

<sup>76</sup> Recuérdese que ʿAbd al-Nāṣir asumió la presidencia en junio de 1956 y entre sus medidas más reconocidas figuran la nacionalización del canal de Suez ese mismo año, reformas agrícolas, o la creación junto con Siria de la República Árabe Unida en 1958, que duraría hasta 1961. En marzo de 1958 esa República Árabe Unida alcanzó un acuerdo con el Yemen para formar con éste una suerte de estado federado. A pesar de que como figura política ʿAbd al-Nāṣir luchó por un sistema de justicia social, la unidad árabe y la modernización del país, lo cierto es que, a partir de su segundo mandato, que empezó en 1965, su imagen comenzó a desgastarse sobremedida.

de esos años. La pérdida de la guerra supuso la derrota del arabismo y una crisis radical, un trauma a todos los niveles de la existencia árabe contemporánea, no sólo a nivel militar. El propio Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr nos transmite de la siguiente manera cuál era el sentimiento que predominaba por entonces: «Nosotros somos los hijos de una generación nacida dentro del drama, y no me refiero al drama del cuerpo ni de los deseos vitales, sino al drama del alma». <sup>77</sup>

La situación de la política interna del país había tomado la dirección de un sistema unipartidista. El pueblo estaba manipulado por una pequeña camarilla que trataba de encontrar la manera de aferrarse al poder y a sus propios intereses, que no deseaba compartir el gobierno ni la autoridad con el pueblo y que ni siquiera deseaba movilizar al pueblo por miedo a que tarde o temprano esa movilización se pudiera volver en su contra.

Es aproximadamente en estos momentos cuando se crean las tristemente famosas *mujabbarāt*, los servicios secretos. Muchas de sus actividades no eran sino una serie de acciones llevadas a cabo en beneficio del propio aparato. La función de los arrestos consistía en mantener el país en una situación de desequilibrio y, en la medida de lo posible, subyugarlo. ʿAbd al-Nāṣir llegó a espiar a sus propios asociados.

El régimen era represivo y se valía de esos servicios secretos para encarcelar a personas acusándolas de cargos muy poco sólidos, encerrándolas sin derecho a un juicio justo; torturaban y asesinaban a personas en las cárceles, abusaban y humillaban a otras... muy en la línea de lo que encontramos en *Viajero de noche*:

**Revisor:**

[...]

*Apresamos a miles.*

*A veinte los torturamos hasta la muerte;*

*a treinta hasta dejarlos inválidos*

*y a ochenta hasta que se desmayaron.*

*Pero fue en vano.* <sup>78</sup>

El 5 de junio de 1967 Israel lanzó un ataque preventivo contra Egipto que destruyó toda su fuerza aérea, que se encontraba en tierra. Sometió a las fuerzas egipcias desplegadas en el Sinaí y ocupó las orillas del canal, además de los altos del Golán, en Siria, y el territorio jordano de Cisjordania.

---

<sup>77</sup> Martínez Lillo, 1991a: 47.

<sup>78</sup> صلاح عبد الصبور، ١٢٠١٢: ٤٣.



El *desastre* de 1967 –*naksa*, como se conoce en árabe–, supuso el principio del fin para ʿAbd al-Nāṣir. Egipto se sintió conmocionado por unos acontecimientos traumáticos; quizá esta sensación se vio acrecentada por el estado de euforia semipermanente que se había estado respirando en el país. A partir de 1967 en adelante, la situación económica de Egipto se deterioraría rápidamente.

En junio de 1970, Egipto e Israel finalmente aceptaron un alto el fuego. En septiembre de ese mismo año, tras haber propiciado una cumbre para solucionar el problema palestino derivado a raíz del Septiembre Negro, ʿAbd al-Nāṣir murió de un ataque al corazón. La muerte del presidente fue tan traumática para el país como la derrota que habían padecido los egipcios tres años antes.

Después de la muerte de ʿAbd al-Nāṣir, acaecida el 28 de septiembre de 1970, ʿAnwar al-Sādāt subió al poder el 15 de octubre de ese mismo año. El mandato de este segundo presidente duró once años y se caracterizó por desmarcarse del naserismo de su predecesor, instauró un sistema multipartidista y promovió un aperturismo económico. Si bien obtuvo un gran reconocimiento en el mundo árabe tras la victoria en la guerra de 1973,<sup>79</sup> en la que recuperó la península del Sinaí, ocupada por Israel desde la guerra de los Seis Días de 1967, perdió ese gran reconocimiento e incluso se granjeó el odio de casi todo el mundo araboislámico cuando firmó en Estados Unidos los Acuerdos de Camp David con Israel, el 26 de marzo de 1979. Estos acuerdos supusieron que ese mismo año la Liga de los Estados Árabes expulsara a Egipto hasta 1989. ʿAnwar al-Sādāt fue asesinado el 6 de octubre de 1981 a manos de los Hermanos Musulmanes, durante un acto conmemorativo de la liberación de la península del Sinaí.

En la esfera literaria, el gobierno de ʿAbd al-Nāṣir supuso, en líneas generales, una euforia y un optimismo de cara al futuro, salvo las consecuencias de la guerra de los Seis Días, evidentemente, mientras que la época de al-Sādāt y el giro de ciento ochenta grados que dio a la política exterior generó entre los literatos más bien sentimientos de discrepancia, duda y desconfianza. Ṣalāḥ se desencantó pronto de las falsas promesas del nuevo gobierno, y para 1961 ya tenía claro que su papel era el de defender la democracia.<sup>80</sup> Este desencanto se vio agravado por la derrota de 1967 frente a los Israelíes, que a todos los efectos supuso un jarro de agua fría frente a la euforia alcanzada tras la nacionalización del canal de Suez.

Sea como fuere, la realidad es que el pueblo egipcio sufrió a manos de ambos dirigentes sendas disminuciones de sus libertades y sus derechos y el engaño al que fue sometido por parte del ejército fue cada vez mayor y más evidente.

---

<sup>79</sup> En octubre de 1973 los árabes volvieron a entrar en guerra con Israel. Este nuevo conflicto recibió el nombre de guerra de Octubre. A pesar de perder otra vez, los árabes salieron de ésta con un sentimiento de satisfacción, gracias al golpe que habían infligido a Israel, especialmente los sirios y los egipcios, estos últimos al mando de ʿAnwar al-Sādāt.

<sup>80</sup> ثريا العسيلي، ١٩٩٥: ٣٢.

A modo de resumen, diremos que la trayectoria política árabe entre la década de 1950 y hasta la de 1980 se caracteriza por el desarrollo de fórmulas nacionalistas, en muchas ocasiones contrarias, radicales y exclusivistas. Sin embargo, por unas razones u otras, externas e internas, el caso es que estas experiencias nacionalistas no terminan de cuajar. En general el sistema de gobierno del mundo árabe se divide entre los países que serán gobernados por repúblicas, que se hacen llamar progresistas y se caracterizan por una socialización estatal un tanto particular, y los países que serán gobernados por monarquías tradicionales y tradicionalistas –monarquías que poco se diferencian de las numerosas repúblicas socialistas, populares, populistas, etc. que tanto abundan por el mundo árabe–. Repúblicas o monarquías, los distintos gobiernos acabarán encontrando en casa distintas fuentes de enfrentamiento y choques ocasionados, en la mayor parte de los casos, por razones económicas, aunque en algunos otros, como el que refleja *La princesa espera*, sean más bien de corte sociopolítico.

En nuestra opinión, uno de los aspectos más relevantes es el hecho de que, al mismo tiempo, se difunde la conciencia entre los pueblos árabes del cansancio de vivir «anclados en situaciones sociales injustas y desfasadas, y resulta totalmente lícito denunciar el hecho y exigir el cambio».<sup>81</sup>

Es en este momento cuando la literatura comienza a distanciarse y encararse con la política y la sociedad, lo que desde nuestro punto de vista es más significativo porque la sociedad es también responsable, en cierto modo, de los comportamientos políticos, incluso cuando éstos sean atroces.

Así pues, la literatura árabe se lanza a la búsqueda de una literatura útil y válida, comprometida socialmente y alejada del servilismo. En este sentido, los ensayos alcanzarán una gran difusión. Sirvan como ejemplo los de dos ensayistas egipcios que buscan hacer un análisis sociológico de la literatura o de la cultura en general: Maḥmūd ʿAmīn al-ʿĀlim, con *Sobre la cultura egipcia*, y Ṭāhā Ḥusayn y su *El porvenir de la cultura en Egipto* (1938). Destacan también Muḥammad Mandūr y Luwīs ʿAwaḍ como defensores y formadores de las nuevas formas y contenidos literarios tanto en prosa, como poesía o teatro.<sup>82</sup>

Éste es, pues, el trasfondo sociopolítico que Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr plasmará en su obra dramática, que comienza en 1964 y termina en 1973. Como se verá más adelante, su producción refleja el rechazo claro y evidente que sentía el autor hacia la figura del dictador, especialmente la de ʿAbd al-Nāṣir, si bien, como él mismo reconoció, al principio sintió cierta admiración por esta persona.<sup>83</sup>

## 5.2 CONTEXTO LITERARIO Y SOCIOCULTURAL

A finales del siglo XVII, y coincidiendo con las misiones europeas a la zona levantina del mundo árabe, se inició una pequeña corriente renacentista. Las escuelas

---

<sup>81</sup> Martínez Montávez, 1985: 136.

<sup>82</sup> Martínez Montávez, 1985: 138.

<sup>83</sup> نشأة المصري، ٢٠٠٠: ٢٩.

que surgieron a raíz de estas misiones empezaron a enseñar teatro como parte de los estudios de lengua y literatura.<sup>84</sup> Su efecto no se dejó notar, sin embargo, hasta que se dieron unas circunstancias sociales y culturales en las que un grado de cierta libertad jugó un papel real. Fue a partir de ahí cuando resultó posible hablar del surgimiento en el mundo árabe de la necesidad del teatro como arte, cuando el mundo árabe fue consciente de la necesidad que tenía de disfrutar de una auténtica democracia como medio para autogobernarse y como medio para liberarse de la colonización y de las injusticias que ésta acarrea.

Entrados ya en el ambiente del siglo XX, la idea de un individuo salvador ya no tenía cabida, pues tras el fracaso de ʿAbd al-Nāṣir y ʿAnwar al-Sādāt, la imagen del individuo salvador carecía de cualquier valor; el salvador era, debía ser, colectivo: una revolución popular que implicara a todo el mundo para que resultara efectiva y fructífera. Este cambio político y social en la mentalidad de las personas fue lo que provocó, entre otras cuestiones, la necesidad de buscar el drama como arte.

Hacia mediados del siglo XIX surgió en Beirut lo que podríamos denominar teatro tal y como lo entendemos hoy en día en nuestro medio occidental. El que surgiera precisamente en esa fecha, concurrente con el fin del mandato de Muḥammad ʿAlī, es un indicador de que el héroe de la producción literaria de entonces dejó de ser un personaje individual para convertirse en uno colectivo; asimismo, es un indicador de que comenzaba una nueva época en la que la gente tomaría conciencia de sus sentimientos y de la necesidad de gobernarse a sí mismos, o dicho con otras palabras, de la necesidad de democracia. Egipto ya había conocido con la campaña francesa el teatro gracias a las fiestas que organizaban los extranjeros, aunque el tipo de obras allí representadas no despertó en gran medida la curiosidad del público egipcio al menos en una primera fase. Sí es destacable, sin embargo, la influencia que ejerció el teatro en Rifāʿa Rāfiʿ al-Ṭaḥṭāwī, quien ofrece en *Taljīs al-ʿibrīz fī taljīs Bārīs* (1834) una descripción del teatro según las primeras impresiones que recogió durante su estancia en Francia.

Como es lógico, había división de opiniones en cuanto a los grupos extranjeros que representaban obras en Egipto, pues para algunos, estos grupos extranjeros no eran sino una pérdida de tiempo, mientras que para otros simbolizaban el progreso. El jedive ʿIsmāʿīl Bāšā, que apoyó y promovió el teatro e invitó a diferentes grupos europeos, no buscaba con ello simplemente perder el tiempo, sino hacer de Egipto parte de Europa, intentando que el primero adaptara de la segunda su cultura, o parte de ella.

El jedive, que permaneció en el poder desde 1863 hasta 1879, también revitalizó la prensa árabe y la imprenta e incluso la economía. Entre 1875 y 1879, el número de extranjeros que llegaron a Egipto, la mayoría de los cuales se instaló en El Cairo y en Alejandría, fue de algo más de un cuarto de millón, lo que en un país cuya población entonces apenas alcanzaba los cinco millones de personas forzó una transformación

---

<sup>84</sup> أحمد شمس الدين، ٢٠٠١: ٦١.

cultural y educacional que afectó igualmente a la economía del país:<sup>85</sup> en diecisiete años la superficie del terreno cultivado aumentó en un millón y cuarto de *faddānes*.<sup>86</sup> Estos cambios ayudaron inevitablemente al surgimiento de un nuevo público lector casi mayoritariamente urbano. «A comienzos de 1880, la prensa, la educación, el teatro, la ópera y la biblioteca formaban ya parte de las vidas de la nueva élite egipcia».<sup>87</sup> Esa nueva clase se convirtió en el público lector de la literatura y en el público que asistía al teatro o a la ópera. Este nuevo consumo cultural traería aparejada una búsqueda de la identidad nacional.

Con la revolución de Aḥmad ʿUrābī de 1882 y la ocupación británica (1882-1922), Egipto vivió un periodo durante el cual el pueblo sufrió un notable aislamiento político, el teatro no ofreció más que obritas cantadas, operetas con forma y contenido de historias populares que más que una declaración de independencia del teatro occidental eran una verdadera muestra de las condiciones sociales de ese momento. Estas condiciones cambiarían enormemente con la llegada de la revolución de Saʿad Zaglūl en 1915: con el surgimiento del movimiento de resistencia a la potencia colonizadora, el teatro inició su entrada en la etapa realista, pues empezó a utilizarse como vía de expresión de las inquietudes. Los primeros autores que ofrecieron obras realistas fueron Muḥammad Taymūr, ʿIbrāhīm Ramzī y Ḥusayn Ramzī, entre otros,<sup>88</sup> que ofrecieron obras destinadas a la pequeña burguesía. El teatro se convirtió, así, en el primer arte que plasmaba el realismo de forma clara, de tal forma que esta tendencia se convirtió en la predominante entre 1915 y 1923. Asimismo, el teatro adoptó una nueva forma que lo diferenciaba de las etapas anteriores y consiguió atraer la atención de la clase social media, que antes no se había interesado por él.

La corriente realista del teatro dejó paso a otra que no se había dado antes en la literatura árabe: el arte por el arte. Esta nueva invitación al arte por el arte era, igualmente, una vía de escape para ciertas frustraciones basadas ellas en el fracaso político y social. Para continuar existiendo, el teatro tuvo que superar esta etapa del arte por el arte, centrada en la pequeña burguesía, y desembocar en otra etapa en la que se interesara más por la clase proletaria, clase sin la cual el teatro habría acabado desapareciendo, para tratar las nuevas preocupaciones sociales del momento. Por ello, cuando la clase media tomó las riendas del teatro y lo enmarcó dentro de la literatura, lo convirtió en un medio de diversión que ya no representaba a toda la gente. Cuando al teatro se le dio la oportunidad de poder hablar sobre el proletariado, los dramaturgos no pertenecían a esa clase sino a una clase media un tanto peculiar: al principio se inclinaron por la revolución y luego renegaron de ella; cuando obtuvieron la libertad a la que aspiraban, se amedrentaron y se pusieron de lado de la democracia, a la que más tarde atacaron clamando a favor de la reforma; a ésta también acabaron boicoteándola. Por esta razón, y a pesar de que existieron numerosos dramaturgos, el teatro todavía

---

<sup>85</sup> Ostle, 1986: 194.

<sup>86</sup> *Faddān*: medida de superficie equivalente a 4.200 m<sup>2</sup> (Cortés, 1996: s. v. فدان).

<sup>87</sup> Ostle, 1986: 194.

<sup>88</sup> أحمد شمس الدين، ٢٠٠١: ٨١.

necesitaba que surgiera un escritor que expresara las necesidades y las aspiraciones de la sociedad que componía el pueblo egipcio.

Por su parte, la novela tuvo un desarrollo más rápido: *Zaynab* (1914) fue escrita por Muḥammad Ḥusayn Haykal cuando éste pertenecía ya a esa élite que había surgido a finales del siglo XIX y que se había hecho fuerte a comienzos del XXI. Al margen de la importancia de *Zaynab* como primera novela según la visión «moderna» de la literatura árabe, este libro es importante porque es un indicador que demuestra que se habían producido cambios palpables en el seno de los círculos políticos e intelectuales acerca de la idea de la nación y de la idea de la nacionalidad cultural:

*Zaynab* demuestra que Haykal y su generación no es que estuvieran escribiendo de una nueva manera, sino que estaban viviendo de una nueva manera, y este factor fue el responsable de que la novela se estableciera como una de las principales formas literarias en Egipto y consecuentemente en la literatura árabe.<sup>89</sup>

Sobre la novela como género, Tawfīk al-Ḥakīm comentó en su momento que si *El fénix*, escrita por Luwīs ʿAwaḍ a finales de la década de los '40 pero publicada en 1966,<sup>90</sup> hubiese sido publicada cuando se escribió, habría cambiado el rumbo de la novela árabe.<sup>91</sup> Por su parte, existe cierto consenso general según el cual hemos de esperar a Naẓīb Maḥfūz para hablar de novela «árabe-árabe»; *Zaynab* pertenecería al período de novela «euro-árabe».

A finales de los '50 existía una generación de escritores jóvenes que con el tiempo se convertirían en algunos de los mayores literatos de la literatura árabe moderna, como Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, Yūsuf ʿIdrīs o ʿAbd al-Raḥmān al-Ṣarqāwī, entre otros. Un rasgo de suma importancia que caracterizó a esta generación es el estrecho lazo que les unía a otra anterior, igual en importancia, que hizo las veces de fuente de la que bebieron esos autores: Naẓīb Maḥfūz, Tawfīq al-Ḥakīm, Yaḥyà Ḥaqqī o Ṭāḥā Ḥusayn, por mencionar algunos. Así, esa generación de los '50 se vio arropada por un lado por la generación anterior, de la que se nutrieron y de la que aprendieron, y por otra por un grupo de críticos literarios entre los que figuraban nombres no menos importantes que los mencionados anteriormente: Luwīs ʿAwaḍ, Raṣād Ruṣḍī o ʿAlī al-Rāʿī, entre otros.

Los años de universidad de Yūsuf ʿIdrīs coincidieron con la ocupación británica, y a esos años le siguió la monarquía del rey Fārūq, cuyo gobierno estuvo marcado por la corrupción. Años más tarde, ʿYamāl ʿAbd al-Nāṣir disfrutó del favor literario de Yūsuf ʿIdrīs, que apoyó la revolución de 1952. Sin embargo, tal y como recuerda Johnson-

---

<sup>89</sup> Ostle, 1986: 197.

<sup>90</sup> El manuscrito original parece que fue escrito en dialecto, si bien la versión que se publicó en Beirut estaba escrita en *fushḥā*.

<sup>91</sup> Johnson-Davies, 2006: 52.

Davies,<sup>92</sup> ʿAbd al-Nāṣir «perdió el apoyo de Yūsuf ʿIḍrīs, pues se dio cuenta pronto de que, de todas las promesas anunciadas con tanta elocuencia por parte del nuevo líder, sólo unas pocas se habían cumplido». Su posicionamiento político le valió pasar una temporada en prisión, como ocurrió con muchos otros intelectuales. No en vano criticó la esterilidad del régimen establecido, la injusticia de un sistema monopartidista, la desinformación, el adoctrinamiento y la ausencia de democracia.<sup>93</sup>

### 5.3 BIOGRAFÍA DE ṢALĀḤ ʿABD AL-ṢABŪR<sup>94</sup> Y TRAYECTORIA VITAL Y LITERARIA

Ṣalāḥ al-Dīn ʿAbd al-Ṣabūr nació el tres de mayo de 1931 en Zaḳāqīq,<sup>95</sup> en la provincia egipcia de al-Ṣarḳīyya. La única inclusión de *al-Dīn* en su nombre completo la hemos localizado en Shmuel Moreh<sup>96</sup> (en Badr Tawfīq)<sup>97</sup> quien además incluye Muḥammad en el nombre del poeta, y en Nāyī Naẓīb,<sup>98</sup> quien remarca, por otra parte, que la familia de Ṣalāḥ no era de al-Ṣarḳīyya, sino que provenía del pueblo de al-Ḥawātika, en la provincia de ʿAsyūt, al sur de El Cairo, y ofrece otro nombre aún más largo: Muḥammad Ṣalāḥ al-Dīn ʿAbd al-Ṣabūr Yūsuf al-Ḥawātikī.

Fue el segundo de seis hermanos y el mayor de los varones: Turayā, Ṣalāḥ, Samīra, Muḥammad ʿEṣmat, Zaynab y ʿĀdel. Sus padres, ʿAbd al-Ṣabūr Yūsuf al-Ḥawātikī (1900-1980) e ʿIʿtidāl ʿUṭmān al-Bāyūrī (1911-1994), contrajeron matrimonio en 1927.

Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr fue uno de los principales intelectuales de la clase media del Egipto del siglo pasado y le tocó vivir una época tormentosa en cuanto a la estabilidad política, pues estuvo plagada de incongruencias y contradicciones. Su vida, sin embargo, fue un ascenso y una cosecha de éxitos constantes dentro del sistema sociopolítico y del círculo poético que le rodeaba. Sin embargo, y paradójicamente, por tratarse de un hombre más bien introvertido, la brecha entre mundo interior y mundo exterior se ensanchó con el paso de los años.

Tras pasar su infancia en Zaḳāqīq, donde disfrutó del contraste entre esa ciudad propiamente dicha y el campo –su padre poseía un pequeño terreno que cultivaba–, y habiendo terminado la etapa secundaria en 1947, se matriculó en el Departamento de Lengua Árabe de la Universidad de Fuad I –la actual Universidad de El Cairo–, de donde se licenció en 1951 en la Facultad de Letras de El Cairo (Sección de Literatura Árabe), muy a pesar del deseo de sus padres de que estudiara medicina.<sup>99</sup> En la universidad fue miembro de la Asociación Literaria Egipcia, que ejerció una gran

<sup>92</sup> Johnson-Davies, 2009: 1.

<sup>93</sup> El-Khourī, 1978: 88.

<sup>94</sup> La directora del presente trabajo ofrece una preciosa biografía, más profunda, extensa y detallada, en su tesis *Obra poética de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr* (Martínez Lillo, 1991a: 29-75).

<sup>95</sup> Casualmente, Alfrīd Faraḳ, otro de los principales dramaturgos de la generación de Ṣalāḥ, nació también en Zaḳāqīq dos años antes.

<sup>96</sup> Moreh, 1966: 503.

<sup>97</sup> بدر توفيق، ١٩٩٦: ١١.

<sup>98</sup> ناجي نجيب، ١٩٨٣: ٢٠٩.

<sup>99</sup> Cabe recordar aquí la reacción del padre cuando Ṣalāḥ le expresó su deseo de estudiar literatura: «¿Es que quieres ser un muerto de hambre?» (Martínez Lillo, 1991a: 45).

influencia en el movimiento literario y crítico egipcio del momento; en ella coincidió con Badr al-Dīb, Fārūq Jūršīd, Aḥmad Kamāl Zakī e ʿIzz al-Dīn ʿIsmāʿīl, entre otros.<sup>100</sup> Poco tiempo después de licenciarse obtuvo una plaza de funcionario en el Ministerio de Educación y fue nombrado profesor, si bien presentó su dimisión en 1958 para ejercer de redactor en la revista *Rūz al-Yūsuf* entre 1959 y 1962. También colaboró con numerosas publicaciones, entre otras *Ṣabāḥ al-Jayr*, *al-Šaʿb*, *al-Masāʿ*, *al-Mayālla* o el rotativo *al-Ahrām*, de cuyo suplemento literario fue editor literario adjunto entre 1962 y 1967. En 1966 recibió el Premio Nacional al Fomento –*al-Tašyīʿiyya*, en árabe–.<sup>101</sup>

En 1967 formó parte del consejo de dirección de la Editorial Egipcia para la Publicación, la Traducción y la Distribución y más tarde director general de publicaciones en la editorial al-Kātīb al-ʿArabī. También presidió el consejo de dirección de las revistas *al-Masraḥ* (1969-1970) y *al-Kātīb* (1974-1975). Posteriormente fue nombrado consejero cultural en la Embajada de Egipto en Nueva Delhi, puesto que desempeñó algo menos de tres años, entre abril de 1976 y octubre de 1979.<sup>102</sup> También ejerció como embajador en Filipinas. A su vuelta ocupó durante unos meses la presidencia de la Organización General de las Artes, pero más tarde fue nombrado director de la Organización General Egipcia del Libro, cargo que ostentó hasta su prematura muerte.

En 1958 contrajo matrimonio con su primera mujer, Nabīla Yāsīn, de la que se divorció en 1963.<sup>103</sup> En agosto de 1964 se casó en segundas nupcias con Samīḥa Gālīb, quien entonces trabajaba como presentadora en la Compañía Estatal de Radiotelevisión. Con su segunda mujer tuvo dos hijas: May (n. 1965) y Muʿtazza (n. 1967).

Falleció el 14 de agosto de 1981 a causa de un infarto. Durante una fiesta en casa de Aḥmad ʿAbd al-Muʿṭī Ḥiṯyāzī con motivo del cumpleaños de su hija, a la que había acudido Ṣalāḥ junto con su mujer y sus dos hijas, May y Muʿtazza, Bahyāt ʿUṭmān<sup>104</sup> y otros le dirigieron una serie de durísimas acusaciones que se convirtieron en una suerte de juicio improvisado que le creó un estado de ansiedad tal que no pudo soportarlo. «Te has vendido por cuatro perras»<sup>105</sup> fue, según la mujer de Ṣalāḥ, la «puñalada» que Bahyāt ʿUṭmān le dirigió y la gota que colmó el vaso.<sup>106</sup> Un año después de su

<sup>100</sup> Eminentes profesores, críticos e intelectuales que conformarán toda una línea de pensamiento y aproximación a la crítica literaria.

<sup>101</sup> Martínez Lillo, 1991a: 31.

<sup>102</sup> Si bien algunas fuentes indican que sólo fue un año, entre 1976 y 1977, la mayoría coinciden en los tres años, entre ellas (Martínez Lillo, 1991a: 32).

<sup>103</sup> Martínez Lillo, 1991a: 30.

<sup>104</sup> Aunque varias fuentes citan también a Yābir ʿAṣfūr y ʿAmal Dunqul como partícipes de esas acusaciones, la entrevista que Muḥammad Yūsuf realizó a Samīḥa Gālīb parece indicar que estos dos escritores estaban de parte de Ṣalāḥ. No en vano, nada más conocer la muerte de Ṣalāḥ, aún en casa de Aḥmad ʿAbd al-Muʿṭī Ḥiṯyāzī, ʿAmal Dunqul llamó por teléfono a Bahyāt ʿUṭmān, que se había marchado a su casa, y le acusó de haberlo matado (محمد يوسف، ١٩٨٤: ٣٧). Por otro lado, y según otras fuentes, ʿAmal Dunqul fue uno de los que más acusó a Ṣalāḥ.

<sup>105</sup> Lit. *millīm*: moneda = 1/1000 libra egipcia (Cortés, 1996: s. v. مَلِيم).

<sup>106</sup> محمد يوسف، ١٩٨٤: ٣١.

fallecimiento, recibió el Premio al Reconocimiento –*al-Taqdīriyya*, en árabe– y fue investido doctor *honoris causa* por la Universidad de al-Minya.<sup>107</sup>

En lo referente a su vida profesional y literaria dentro de su trayectoria vital, a Ṣalāḥ se le acusó en vida, entre otras cosas, de ser un interesado que sólo aceptó ocupar un cargo público para lucrarse, de ser un traidor y de trabajar para ʿAnwar al-Sādāt. Poco después de que el entonces presidente egipcio firmara los acuerdos de Camp David el 17 de septiembre de 1978, el ministro de Cultura nombró viceministro a Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr. Estos acuerdos implicaron, al margen de numerosísimas cuestiones, el primer reconocimiento de Israel como Estado por parte de un país árabe. De hecho, una de las acusaciones que más daño provocaron a ʿAbd al-Ṣabūr fue la de haber permitido que Israel participara en la Feria Internacional del Libro de El Cairo,<sup>108</sup> de la que Ṣalāḥ fue encargado en más de una ocasión. Pero la verdad es que, a lo largo de los años durante los cuales estuvo al cargo de la organización de dicha feria, Israel nunca participó como Estado; sólo se permitió a alguna editorial occidental presentar libros sobre dicho país.

Sirva la siguiente anécdota para demostrar la postura y el compromiso de Ṣalāḥ para con su país:

*Ṣalāḥ se negó a que se izara la bandera israelí junto a la de los demás países participantes en la feria, lo que provocó una acalorada discusión entre ʿAbd al-Ṣabūr y el embajador israelí, que fue presenciada por varias figuras destacadas de la feria. El embajador amenazó con quejarse al presidente y le dijo: «Tengo el permiso del presidente para izar la bandera», a lo que Ṣalāḥ le contestó: «Pero el presidente no es quien organiza esta feria del libro».*<sup>109</sup>

Así pues, parece evidente que la acusación de la que hablábamos antes del párrafo previo es falsa.

En definitiva, a lo largo de su carrera, pero muy especialmente durante la segunda mitad de 1970, ʿAbd al-Ṣabūr, su espíritu abrumado por una cuestión que será vital para él –el papel del escritor entre lo útil y lo inútil–, no encuentra la armonía. Esta sensación se vio acrecentada por las críticas recibidas por parte de numerosos escritores, egipcios en particular, quienes lo acusaron de haberse politizado y de haber traicionado no solo a la literatura y al pueblo, sino también a sí mismo. Parece ser que eran incapaces de concebir que un gran escritor pudiera, al mismo tiempo, ejercer de funcionario.

---

<sup>107</sup> Martínez Lillo, 1991a: 32.

<sup>108</sup> Inaugurada en 1969, se celebra anualmente. En 2011 fue cancelada por la revolución que derrocó a Ḥosnī Mubārak.

<sup>109</sup> ٢٧١ – ٢٧٠ :١٩٨٩، ياسين رفاعية.



A pesar de su actitud vital y de su firme compromiso, también le acusaron de no ser un intelectual comprometido con el pueblo, de vivir aislado en su burbuja, de ser un existencialista preocupado únicamente de su tristeza, o incluso de echar a perder la lengua poética por haberla acercado a la lengua del día a día y a las preocupaciones y los sufrimientos de las masas.

Con respecto a estas acusaciones, Muḥammad Sulaymān resume perfectamente en un párrafo cómo tuvo que vivir Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr:

*Ser creativo e independiente y pertenecer únicamente a tu patria, a tu conciencia y a tu experiencia artística implica vivir acusado y rodeado de interrogantes, especialmente por parte de intelectuales, políticos y escritores que viven bajo el lema «quien no esté con nosotros, está contra nosotros». Desde sus inicios, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr fue un artista independiente: durante los '50, a pesar de dedicar algunos poemas al entonces presidente, esencialmente como artífice de la confrontación contra el Estado sionista de Israel, no vitoreó a ʿAbd al-Nāṣir, como sí hicieron otros, y no perteneció a ninguna corriente política. Todo esto le valió ser objeto de indignación y vivir, bien rodeado de dudas en cuanto a su lealtad, bien acusado por parte de los nacionalistas o los izquierdistas.<sup>110</sup>*

No es de extrañar, pues, que viviera exiliado o alienado en su propia persona – *igtirāb*, en árabe–. Su mujer defendió estos mismos argumentos:

*Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr nunca aceptó pertenecer a ningún sistema político, sencillamente porque ningún sistema político le convencía. Nunca escribió una palabra a favor o en detrimento de ningún sistema político. Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr cargó sobre sus hombros y dentro de su corazón con las preocupaciones de los intelectuales. Se consagró en vida y alma a dichas preocupaciones y vivió y murió por ellas.<sup>111</sup>*

En el mundo árabe las palabras son las víctimas más notables de los desórdenes políticos. Sin embargo, en esta ocasión las palabras fueron verdugo y no víctima: a pesar de haber tratado en sus obras la dialéctica de la palabra y la espada, cuál es más fuerte y cuál debe enarbolar un escritor, tristemente, y por ironías del destino, fueron las palabras las que acabaron con su vida.

---

<sup>110</sup> محمد سليمان، ٢٠٠٧ ب.

<sup>111</sup> محمد يوسف، ١٩٨٤: ٣١.

De joven memorizó el Corán y leyó tanto a poetas clásicos como a modernos, como ʿIbrāhīm Nāyī y Maḥmūd Ḥasan ʿIsmāʿīl. Igualmente importantes fueron Platón, Aristóteles, Nietzsche y los poetas árabes del exilio, sobre los cuales ofrece su propia interpretación en *Mi vida en el verso* (1969). Ṣalāḥ mostró desde siempre un gran interés por la literatura occidental y entre quienes ejercieron una gran influencia en él como persona y como autor destacan los siguientes: Al-Ḥusayn B. Maṣṣūr al-Ḥallāy, de quien bebió gran parte de su conocimiento sufí; William Shakespeare; el francés Charles Baudelaire y el alemán Rainer Maria Rilke como exponentes de la poesía simbólica; William Butler Yeats, Thomas Stearns Eliot, como principales representantes de la poesía filosófica inglesa; Federico García Lorca,<sup>112</sup> como autor destacado de la poesía española, por mencionar solo algunos. Como vemos, desde la influencia de la palabra escrita es de una importancia capital; él mismo nos recuerda cómo sus primeras lecturas dejan, efectivamente, una profunda huella en su persona y «no hacen sino acrecentar en el niño ese sentimiento, quizá innato, de tristeza y soledad, de un sufrimiento metafísico y existencial, profundo»:<sup>113</sup>

*[...] nací entre las páginas de los libros de al-Manfalūḥī y Yubrān Jalīl Yubrān. Lloré con Cyrano de Bergerac y Maḥdūlīn<sup>114</sup> cuando tenía diez años; todavía recuerdo mi galabiya y mis babuchas. Me quedaba en un rinconcito de un descuidado patio que había detrás de nuestra casa de Zaḡāqīq y devoraba todas las insólitas sentencias que Cyrano de Bergerac mostraba a su émulo. Todas mis venas se retorcián por los sufrimientos del poeta, la gravedad de su sacrificio y la nobleza de éste. Mi ídolo siguió siendo al-Manfalūḥī hasta que supe de Yubrān Jalīl Yubrān a través de *Espíritus rebeldes* y *Alas rotas*, y lloré con Salmā Karāma (protagonista de esta última obra) y su desdichado amado. Y cuando digo «lloré» no hablo en sentido metafórico, sino que me refiero a que los ojos se me llenaban de lágrimas en mi soledad.<sup>115</sup>*

Así pues, estamos ante un escritor que en su primera etapa se forma con textos cargados de sentimiento que le sirven para desarrollar su concepción más profunda del yo como persona, como ser humano, ahondando así en conceptos como la existencia o la libertad humana. Sin embargo, en una etapa posterior nos encontramos con que las inquietudes de Ṣalāḥ se inclinan hacia una tendencia social que desarrollará posteriormente. Así, el autor encontró en Federico García Lorca un modelo a seguir, al menos en parte, en tanto en cuanto el poeta español había sido

---

<sup>112</sup> Lorca, mito y símbolo, es un tema recurrente en el mundo árabe de hoy.

<sup>113</sup> Martínez Lillo, 1991a: 34.

<sup>114</sup> Título en árabe con que Muṣṣafā Luṭfī al-Manfalūḥī vertió a este idioma *Sous les tilleuls* (1832), de Jean-Baptiste Alphonse Karr (1808-1890).

<sup>115</sup> ٥٣ - ٥٢: ج١٩٩٥، صلاح عبد الصبور، Trad. de Rosa-Isabel Martínez Lillo (Martínez Lillo, 1991a: 35).

*partícipe de las inquietudes, las dificultades, las atrocidades y todas las preocupaciones que atañen a su pueblo. Por eso ʿAbd al-Ṣabūr encontró en él lo que buscaba, o sea, las mismas ilusiones, deseos, esperanzas, e incluso la manera y la forma de pensar y de actuar para luchar contra la injusticia, en defensa de las libertades y en la formación de una sociedad de seres libres de la pobreza espiritual y material.*<sup>116</sup>

Reuven Snir<sup>117</sup> afirma que la obra de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr muestra gran interés por diferentes campos, los cuales reflejan la influencia de estéticas o críticas que abarcan desde los primeros tiempos hasta la actualidad e incluyen a Platón, Aristóteles, Nietzsche o Freud, además de Abū al-Qāsim ʿAbd al-Karīm B. Hawāzin al-Quṣayrī y Abū Naṣr al-Sarrāy al-Ṭūsī. Esto no significa, sin embargo, que copiara o que no se distanciara de ellos. La virtud de Ṣalāḥ es que supo beber de esas fuentes para crear su propia estética y definir su propio camino.

Por su parte, Muḥammad al-Fāris<sup>118</sup> cita particularmente a cuatro escritores que conformaron en gran medida algunos aspectos de la personalidad de ʿAbd al-Ṣabūr: Anton Chejov, del que aprendió la grandeza del dolor intenso; John Osborn, del que aprendió el valor de la experiencia; Ernest Hemingway, del que aprendió el valor y la virilidad; al-Mutanabbī, por su tristeza y sabiduría.

Un aspecto que diferencia a Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr de otros autores es la infancia que vivió. Si bien muchos de los poetas que guardan relación temática con Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr tuvieron infancias difíciles, como Badr Ṣākir al-Sayyāb o Maḥmūd Darwīš, la suya fue relativamente tranquila. Si respecto de los primeros podemos decir que su poesía se vio influida por una infancia caracterizada por el sufrimiento causado por la pobreza, la carencia o la negación en sentido general, en el caso de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr sus fuentes de inspiración son numerosas y especialmente positivas, la más importante de las cuales podría ser, quizá, el bagaje literario universal que obtuvo desde que ya en su primera infancia demostrara un desmesurado interés por leer y aprender. Su casa fue su primera escuela y no sería de extrañar que allí aprendiera más que en el propio colegio. Él mismo nos relata lo siguiente:

*Además, en el colegio no tenía conciencia del problema de la clase social. Mi «gran» familia no encajaba únicamente dentro de una clase social, sino que tenía muchos miembros, que iban desde el funcionario más sencillo hasta los niveles superiores. Mi «pequeña» familia, en la que crecí, era también heterogénea: económicamente pertenecía a la clase media, pero al estar en el pueblo de Zaḳāqīq, en*

---

<sup>116</sup> Abdel-Karim, 1990: 361.

<sup>117</sup> Snir, 2006: 92-98.

<sup>118</sup> ١٥١ - ١٤٧ : ١٩٨٦.

*apariencia estaba por encima de esta clase. Ésa es la razón de que mi sentimiento de pertenencia a una clase social no estuviera definido.*<sup>119</sup>

Como se ha señalado anteriormente, en numerosas ocasiones se acusó a Ṣalāḥ de ser pesimista. No fue el único contra quien se vertió dicha acusación, el propio Adamov también lo sufrió: «Se nos acusa de pesimismo, como si el pesimismo fuera una de las diferentes actitudes posibles, como si el hombre fuese capaz de escoger entre dos alternativas, el optimismo y el pesimismo».<sup>120</sup>

Cabe mencionar aquí un punto de conexión muy importante entre Ionesco y ʿAbd al-Ṣabūr: considerar a ambos, en su totalidad, como escritores pesimistas sería erróneo; los dos quieren hacer que la existencia sea real, que se pueda vivir en su totalidad, enfrentando al hombre con la realidad dura, cruel, de la condición humana. Y la razón es que esta vía es también el camino de la liberación: «Atacar lo absurdo [de la condición humana] es una forma de demostrar que lo no absurdo es posible».<sup>121</sup> La simple plasmación de una situación desesperada y la consiguiente habilidad que el receptor adquiere para enfrentarse a ella constituye ya en sí una catarsis, una liberación. O, al menos, el comienzo de una; en nuestra mano está alcanzarla. Ṣalāḥ no refleja en sus obras la desesperación o el pesimismo del que se le acusa, sino que expresa el deseo del hombre moderno de llegar a un entendimiento con el mundo en el que vive. Y, en nuestra opinión, ahora, más que nunca, la necesidad que tiene el hombre de enfrentarse a su realidad y poder lidiar con ella sea, quizá, mayor que en épocas pasadas. No olvidemos que en muchos de los poetas egipcios de los '50, '60 e incluso '70, yace un sentimiento de pasividad y de derrota acompañados por «la soledad, la tristeza, la incomunicación [...] poetas como Aḥmad al-Ḥūfī, Aḥmad Suwaylim y Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr».<sup>122</sup>

Por su parte, Badawi nos ofrece una imagen muy clara de la clase de compromiso sociopolítico que caracteriza a la producción de Ṣalāḥ y por lo extensión al propio autor:

*El compromiso político de los escritores árabes, ya sean novelistas, dramaturgos o poetas, que apareja la imagen de un individuo enfrentado a una autoridad, símbolo de todo un Estado, corresponde al de aquellos autores que de una forma u otra han vivido bajo la presión de regímenes autoritarios y opresores. En estos autores son temas comunes la protesta o la desobediencia política, el rechazo a un*

---

<sup>119</sup> حيدر توفيق بيضون، ١٩٩٣: ٢٠.

<sup>120</sup> Adamov, Arthur, 1946: *Une fin et un commencement*, *L'Heure Nouvelle*, n.º II, Editions du Sagittaire, París, pág. 17, *apud* (Esslin, 2001: 96).

<sup>121</sup> Towarnicki, F., 1958: *Des Chaises vides... à Broadway*, *Spectacles*, n.º II, julio de 1958, París, *apud* (Esslin, 2001: 198).

<sup>122</sup> Martínez Lillo, 1990: 308.

*gobierno extranjero, la denuncia de la corrupción, de la incompetencia y de la tiranía.*<sup>123</sup>

Sirva la siguiente anécdota para ilustrar el carácter de Ṣalāḥ y su compromiso hacia el trabajo y la literatura: preparando la traducción de una recopilación de historias escritas por Yaḥyà Ṭāḥir ʿAbd Allāh,<sup>124</sup> Denys Johnson-Davies relata lo siguiente:

*[...] estaba interesado en que se hiciera primero en tapa dura. Los libros de la serie «Autores Árabes» se publicaban en tapas blandas y no recibían mucha atención por parte de la crítica, posiblemente porque el hecho de que se publicaran directamente en tapa blanda daba la impresión de que ya se habían publicado anteriormente en tapa dura. James Currey me prometió que la edición se publicaría en tapa dura, siempre y cuando pudiera asegurar que desde El Cairo se haría un pedido mínimo de trescientos ejemplares. Entre quienes hicieron un pedido de cien ejemplares estaba el poeta Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr [...] que era el director de una de las organizaciones literarias gubernamentales de Egipto. Para cuando fui a pedir que formalizara el pedido, Ṣalāḥ había fallecido a una temprana edad. [...] Más tarde supe que Ṣalāḥ tenía no tenía en gran estima a Yaḥyà como escritor o como persona, por lo que dice mucho de él que, en calidad del cargo que ostentaba, le prestara su apoyo.*<sup>125</sup>

Al hablar de su compromiso político no podemos pasar por alto estas palabras de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr:

*En la escuela secundaria solía participar en las manifestaciones. Esta etapa representa para mí el comienzo de la conciencia y la madurez política y religiosa [...] hacia el año 1943. Al comienzo me sentí muy atraído por la corriente de los Hermanos Musulmanes, por lo que, durante dos años, fui un miembro muy activo desde el punto de vista político y religioso. Pero me aparté de ellos tras leer a al-ʿAqqād, a Ṭāḥā Ḥusayn y Salāma Mūsà, gracias a los cuales se me hizo evidente que la reforma social no puede producirse a través de estas asociaciones religiosas. Tras leer *Qasīdat al-Fikr*, de Ṭāḥā Ḥusayn, entendí que la vía de los Hermanos Musulmanes no es el camino ideal, porque un Estado religioso da lugar a discusiones, ya que lleva*

---

<sup>123</sup> Badawi, 1993: 8

<sup>124</sup> Este autor es uno de los mejores representantes, sino el mejor, del microrrelato y formó, junto con ʿAbd al-Raḥmān al-ʿAbnūdī y ʿAmal Dunqul, una tríada literaria realmente innovadora y de una calidad literaria reconocida.

<sup>125</sup> Johnson-Davies, 2006: 104-105.

*a plantearse las dos cuestiones siguientes: la religión, sea la que sea, ¿es temporal o intemporal? ¿Sirve para cualquier tiempo y cualquier lugar o no?*<sup>126</sup>

Sin embargo, estas palabras de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr no implican que se apartara de la religión, sólo que no compartía la idea «absolutista», por así decirlo, que planteaban la corriente de los Hermanos Musulmanes u otras, y creía más útil y acertada la lucha literaria como medio de consecución de metas sociales. «Estoy en contra de todos los que aseguran que sólo ellos poseen la única verdad, llámense nazismo, comunismo o de cualquier otra forma».<sup>127</sup> Parece, pues, que esté dando a la filosofía y a la libertad de pensamiento –individual y social– un peso específico. En cualquier caso, resulta evidente que se opone a las ideologías, se llamen como se llamen: «Cuando me preguntas por qué no he participado en ningún partido político, te respondo que todas las corrientes disponibles son totalitaristas y antidemocráticas. Y ni la derecha, ni la izquierda, ni el centro ni el Gobierno ofrecen la verdad absoluta».<sup>128</sup>

Probablemente lo más interesante de todo esto es que nos permite asegurar que estamos ante un poeta que ni vendió su obra al servicio de partidos políticos, ni transformó sus versos en emblemas políticos; estamos ante un poeta comprometido artística, cultural y socialmente, pero independiente, lo que es, en nuestra opinión, la forma más auténtica de compromiso y también la más difícil de alcanzar y mantener.

Ṣalāḥ es un autor comprometido, o mejor, «responsable», como él mismo prefiere decir. Es un escritor que medita, un hombre de una vasta cultura y un gran corazón, una personalidad de contradicciones metafísicas, influido por pensamientos de tendencia sufí a la vez que existencialistas y nihilistas.

Dice Ṣalāḥ<sup>129</sup> que, en *La fiesta* (1949), Eliot nos habla de dos clases de preocupación que sufre el hombre, representadas en el miedo a perder algo y la sensación de que esa pérdida pueda ocurrir. Sin embargo, nuestro autor prosigue y comenta que existe una tercera clase de miedo a perder, una clase de miedo que afecta a los artistas: el miedo a que su creatividad se diluya. En el momento en que el escritor siente que atraviesa una fase de falta de creatividad, necesita dejar de mirarse a sí mismo, salir de la introspección y mirar hacia fuera, hacia el mundo y la vida. De esta forma,

*la experiencia poética es digna de no ceñirse exclusivamente a una experiencia personal vivida únicamente por el poeta, sino de*

---

<sup>126</sup> حيدر توفيق بيضون، ١٩٩٣: ٤٠.

<sup>127</sup> حيدر توفيق بيضون، ١٩٩٣: ٢٢.

<sup>128</sup> حيدر توفيق بيضون، ١٩٩٣: ٢٢.

<sup>129</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥ ج: ٤٤.

*convertirse en una experiencia que englobe la adopción de una postura o una actitud hacia el mundo y la vida.*<sup>130</sup>

Cerraremos este capítulo con un extracto del propio Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr. A lo largo de este trabajo se cita en no pocas ocasiones *Mi vida en el verso* para entender tanto la obra como la vida de este autor, por contener innumerables ejemplos de sus ideas como literato, como intelectual y como persona, así como de los valores que defiende y las disyuntivas a las que se enfrenta. De un océano de ideas que por razones de diversa índole no tienen cabida en estas líneas, destacamos el párrafo final, cuyas últimas cinco palabras cierran, no por casualidad, *Mi vida en el verso*. De ellas nos valem para resumir la postura literaria y vital de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, pues no se nos ocurre mejor forma de hacerlo:

*Exterioricé la inmensa fe que sentía, una fe pura e inmaculada: la fe en la palabra.*<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥ ج: ٤٥.

<sup>131</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥: ١٦٣.

## 6 OBRA DE ṢALĀḤ ʿABD AL-ṢABŪR

Ṣalāḥ falleció cuando estaba en la cumbre de su producción literaria; de no haberlo hecho, probablemente se podrían llenar hojas y hojas de entradas bibliográficas. Aún así, cuanto escribió le bastó para entrar a formar parte de la nómina de escritores universales que uno ha de disfrutar.

Habida cuenta de que el objetivo de esta tesis no es presentar un listado exhaustivo de todas las obras del autor, en este capítulo se mencionan sólo las principales.<sup>132</sup> La obra de Ḥamdī al-Sakkūt y Marsden Jons ofrece un listado «tentativo» –con razón han titulado su recopilatorio *Bibliografía experimental*– de todo lo publicado por el autor y sobre él hasta el año 2001. A pesar de haber comprado y fotocopiado todo lo que hemos encontrado publicado por Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr o sobre él, nos ha sido imposible, muy a nuestro pesar, recopilar todo lo que recogen estos dos autores, quienes, por ejemplo, citan una obra de teatro sobre la que, salvo en su libro, no hemos leído mención alguna en ninguna otra fuente: *El rey de la traición*,<sup>133</sup> publicada en El Cairo en 1960, probablemente para ser emitida por radio según indica el subtítulo que la acompaña.<sup>134</sup> La verdad es que en los libros que versan sobre el teatro poético de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, siempre se refieren a sus cinco obras de teatro, no a seis. Y aunque el propio Ṣalāḥ no menciona esta obra, sí refiere otra que no llegó a terminar de escribir: *La guerra de Argelia*, que relegó al olvido cuando, al leer varios de los pasajes que había escrito, se sintió prisionero de Shakespeare.<sup>135</sup>

Debido a que no siempre coinciden todos los autores a la hora de fijar la fecha de publicación de una obra, y como no siempre las ediciones consultadas incluyen la fecha de publicación o la de la primera edición, especialmente las antiguas, nos basamos en general, pero no siempre, en las fechas ofrecidas por los dos autores arriba mencionados y por las indicadas por el profesor Pedro Martínez Montávez.<sup>136</sup> En cualquier caso, las fechas corresponden a las obras editadas como volúmenes, no a cuando se publicaron por primera vez en fascículos o seriadamente en diversas revistas, caso que, de indicarse, se hará más adelante. Insistimos en que las obras que figuran a continuación son o bien las principales, o bien las recopilaciones, por lo que aquí no figuran las fechas de cada uno de los poemas que publicó, sino de los divanes en los que se recogieron:

- Divanes:
  - *La gente en mi país*. 1957. Beirut.

<sup>132</sup> Para una recopilación más exhaustiva, *cfr.* حمدي السكوت ومارسدن جونز, así como la página web de la Biblioteca Alejandrina: [www.bibalex.org](http://www.bibalex.org). En esta biblioteca figura, por ejemplo, una traducción de Ṣalāḥ que no hemos encontrado en ninguna otra fuente: se trata de la traducción de *La piel* (1949), de Curzio Malaparte (1898-1957), publicada en 2001 en El Cairo por el Consejo Superior de Cultura bajo el título *al-Ŷild* (1949).

<sup>133</sup> حمدي السكوت ومارسدن جونز، ٢٠٠١: ٥.

<sup>134</sup> Lit. «El rey de la traición: representación radiofónica» (ملك الخيانة: تمثيلية إذاعية).

<sup>135</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥ ج: ١٥٤.

<sup>136</sup> Abd al-Sabur, 1982b.



OBRA DE ṢALĀḤ ʿABD AL-ṢABŪR

- *Os digo*. 1961. Beirut.
- *Los sueños del viejo caballero*. Beirut. 1964.
- *Meditaciones de un tiempo herido*. 1970. Beirut.
- *Viaje en la noche*. 1970. Beirut.
- *El árbol de la noche*. 1973. Beirut.
- *Una vida de amor*. 1973. Beirut / El Cairo.
- *Navegar en la memoria*. 1979. El Cairo.
  
- Teatro poético:
  - *La tragedia de al-Ḥallāy*. 1964. El Cairo.<sup>137</sup>
  - *Viajero de noche*. 1969. Beirut.
  - *La princesa espera*. 1969. Beirut.
  - *Laylā y «El Loco»*. 1971. El Cairo.
  - *Después de morir el rey*. 1973. Beirut.
  - *El rey de la traición*. 1960. El Cairo.<sup>138</sup>
  
- Estudios y ensayos:<sup>139</sup>
  - *Ideas nacionalistas*. 1960. El Cairo.
  - *Voces de la época*. 1960. El Cairo.
  - *¿Qué dejan para la historia?* 1961. El Cairo.
  - *Hasta vencer a la muerte*. 1963. Beirut.
  - *Nueva lectura de nuestra vieja poesía*. 1968. El Cairo.
  - *Mi vida en el verso*. 1969. Beirut.<sup>140</sup>
  - *ʿAlī Maḥmūd Ṭāḥā*. 1969. Beirut.
  - *Y queda la palabra*. 1970. Beirut.
  - *Viaje sobre el papel*. 1971. El Cairo.
  - *La ciudad de la pasión y la sabiduría*. 1972. El Cairo.

---

<sup>137</sup> En 1969 la escritora iraní Khojasteh Kia escribió y llevó a escena una pieza teatral titulada *Un testimonio del martirio de Hallay* que guarda bastante parecido con la de Ṣalāḥ: comienza con un árbol del cual cuelga el cuerpo inerte de al-Ḥallāy, y a continuación se produce un *flash-back* en el que se repasa la vida del personaje, incluyendo el encarcelamiento y el juicio (Chelkowski, 1984: 59-60). El tunecino ʿIzz al-Dīn al-Madanī tiene una obra que también versa sobre esta figura: *El viaje de al-Ḥallāy*. ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī también dedicó a esta figura un poema épico escrito en verso libre, aunque en opinión de Khalil Semaan, la imagen que presenta Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr resulta más acertada y recoge mejor la historia; ofrece, además, «una descripción del sufismo y de al-Ḥallāy en la cual presenta al primero tal y como se concebía y se practicaba en esa época, y al segundo tal y como era, como enseñaba, tal y como se le juzgó, se le condenó y se le ejecutó» (Semaan, 1979b: 520-531).

<sup>138</sup> Sobre esta obra, véase el comienzo del presente capítulo.

<sup>139</sup> Nótese que las dos últimas entradas son publicaciones *post mortem*.

<sup>140</sup> Yaʿqūb Ṣannūʿ tiene una obra cuyo título es casi similar: *Mi vida en el verso y mi teatro en la prosa* (Moosa, 1974: 401). ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī tiene una autobiografía parecida, titulada *Mi experiencia poética* (1968), y Nizār Qabbānī tiene su *Mi historia con el verso* (1973) (Martínez Lillo, 1991a: 57). Reuven Snir defiende que tanto la de al-Bayātī como la de ʿAbd al-Ṣabūr pudieron estar inspiradas en la autobiografía de Jean Paul Sartre: *Las palabras* (1963) (Snir, 2006: 92).

- *Historia de la conciencia egipcia moderna*. 1972. El Cairo.
- *Cuando se rompen las mujeres*. 1976. El Cairo.
- *Escribir en el rostro del viento*. 1980. El Cairo.
- *El pulso del pensamiento*. 1982. Riad.

En cuanto a las obras de teatro, Samīḥa Gālib<sup>141</sup> menciona que, antes de morir, Ṣalāḥ estaba preparando al menos tres obras, una de ellas en prosa; las otras dos versaban sobre ʿAntar B. Ṣaddād y sobre ʿAddī B. Rabīʿa.<sup>142</sup> Esta afirmación refuta el aserto de Ḥasan ʿAṭīyya,<sup>143</sup> según el cual Ṣalāḥ dejó de escribir teatro porque sentía que éste ya no era capaz de plantear nuevas cuestiones.

Para el resto de obras –traducciones, obras en las que colaboró, otros artículos, estudios o ensayos...– consúltense las obras arriba mencionadas, así como los once volúmenes de sus obras completas, publicadas por la Organización General Egipcia del Libro.<sup>144</sup> Según Gamal Abdel-Karim,<sup>145</sup> Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr escribió en 1953 dos novelas cortas y un poema titulado *Mi padre*; nos ha sido imposible corroborar esta información en ninguna de las fuentes a las que hemos tenido acceso.

Como curiosidad, recomendamos consultar la *Bibliografía experimental* de Ḥamdī al-Sakkūt y Marsden Jones,<sup>146</sup> en particular la sección dedicada a los ensayos y estudios. Algunos de los títulos del propio Ṣalāḥ revelan mucho acerca de su compromiso literario y la que sigue es una somera muestra de ellos en la que vemos temas como la relación entre el intelectual y el pueblo –utilidad de la literatura–, el uso del legado cultural o la actualidad literaria, entre otros: «Vladimir Mayakovsky, un gran poeta muerto a manos de los críticos» (*Ṣabāḥ al-Jayr*, 26-07-1956); «El pueblo sobrepasa a los intelectuales» (*Ṣabāḥ al-Jayr*, 20-09-1956); «El folclore» (*Ṣabāḥ al-Jayr*, 17-01-1957); «Se buscan fundamentos humanos para el nacionalismo árabe» (*Ṣabāḥ al-Jayr*, 14-03-1957); «Esta época loca» (*Ṣabāḥ al-Jayr*, 24-06-1957); «ʿAbd al-Wahhāb y el folclore» (*Ṣabāḥ al-Jayr*, 19-12-1957); «Por nuestra unidad árabe: el deber del intelectual y el deber del ciudadano» (*Ṣabāḥ al-Jayr*, 06-02-1958); «No toquéis a Tawfiq al-Ḥakīm» (*Ṣabāḥ al-Jayr*, 04-12-1958); «Trece historias que la censura me prohibió publicar, escritas por una excelente selección de escritores universales» (*Rūz al-Yūsuf*, 30-11-1959); «Nāzik al-Malāʿika y el verso libre» (*al-Kātib*, marzo de 1963); «Ideas sobre el lenguaje del teatro, sobre la autenticidad del teatro» (*al-Masrah*, mayo de 1969) y un largo etc.

Su obra demuestra el profundo conocimiento que tenía de las grandes figuras literarias y en ella da rienda suelta a su creatividad, que sirve de puente entre el pasado y

<sup>141</sup> محمد يوسف، ١٩٨٤: ٣١.

<sup>142</sup> Personajes del legado cultural araboislámico. Ambos fueron afamados guerreros y poetas.

<sup>143</sup> حسن عطية، ٢٠٠٣: ٣٣٢.

<sup>144</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩١.

<sup>145</sup> Abdel-Karim, 1990: 365.

<sup>146</sup> حمدي السكوت ومارسدين جونز، ٢٠٠١: ٣١ – ١١٥.

el presente, de forma que el primero gana actualidad y el segundo se sustenta en la atemporalidad del primero. No olvidemos que como muestra de sus lecturas de juventud podemos citar a Tawfīq al-Ḥakīm, Ṭāḥā Ḥusayn, Salāma Mūsà, ʿAbbās al-ʿAqqād, o Naḡīb Maḥfūz, entre otros:

*Hace muchos años escribí una serie de artículos sobre los cuatro mayores representantes de nuestra literatura contemporánea –Ṭāḥā Ḥusayn, ʿAbbās Maḥmūd al-ʿAqqād, Tawfīq al-Ḥakīm e ʿIbrāhīm al-Māzīnī–, que recopilé más tarde en un único volumen. No es mi propósito publicarlo aquí, sino reseñar que esos cuatro grandes maestros fueron quienes más influyeron en mi configuración mental y en mi gusto durante mi juventud y también después. Los dos más destacados fueron Ṭāḥā Ḥusayn y al-ʿAqqād.<sup>147</sup>*

Como influencias posteriores destacan, asimismo, las siguientes: Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, Luigi Pirandello y Bernard Shaw.

Por cuanto al teatro se refiere, Ṣalāḥ fue uno de los pioneros en el uso del verso libre tras haber entrado en contacto de joven con las obras de escritores de la talla de Tawfīk al-Ḥakīm, ʿAlī Aḥmad Bākaṭīr, Oscar Wilde o Bernard Shaw. En sus obras presenta la tiranía y la opresión que ejercen los gobiernos, sean de la clase que sean, así como la responsabilidad y el compromiso que tienen la literatura y el arte, y por lo tanto el intelectual y el artista, para con el pueblo y la sociedad. Por eso sus personajes suelen dividirse en dos grandes grupos: por un lado, héroes trágicos; por otro, cobardes que engañan a sus propios valores con el fin de obtener un beneficio propio, pasando para ello por encima de los demás.

De acuerdo con Rasheed El-Enany, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, ʿAbd al-Waḥḥāb al-Bayātī y Badr Ṣākir al-Sayyāb, tres de los mejores ejemplos del movimiento modernista de la poesía árabe, empezaron a publicar hacia finales de la década de los '40 y comienzos de los '50, y alcanzaron la madurez artística hacia los '60.<sup>148</sup> Estos poetas pertenecieron a una generación cuya infancia estuvo marcada por una guerra mundial por un lado, y por una casi constante inestabilidad política y social por otro. Así las cosas, era lógico que Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr fuera en cierta medida un autor de izquierdas, como el resto, si bien cada uno mostrara un grado mayor o menor de implicación política. En cualquier caso, lo que es cierto que ʿAbd al-Ṣabūr comparte con ellos la preocupación por el hombre de a pie, las clases más desfavorecidas, la represión que sufre el individuo dentro de la sociedad. Y al igual que el resto de los autores, ansiaba la justicia social y la libertad política. La manera en que lo expresó fue a través de la

<sup>147</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٨٣: ٧٠.

<sup>148</sup> El-Enany, 1989: 257. Por su parte, Ḥawdat Fajr al-Dīn señala que el comienzo de ʿAbd al-Ṣabūr fue posterior al de los otros dos poetas (جودت فخر الدين، ٢٠٠٣: ٧٣).

dualidad poeta-héroe, una dualidad en la que el hombre de palabras se convierte también en un hombre de acción.

Uno de los muchos aspectos interesantes de ʿAbd al-Ṣabūr es que su obra, en general, se desmarca en buena medida de alineaciones políticas, lo que demuestra que su compromiso estaba con el arte *per se* y con las cuestiones universales que afectan al ser humano. Debido a la concepción que Ṣalāḥ tenía sobre el compromiso del artista y sobre el papel que éste debe jugar en la sociedad, resulta lógico que siendo poeta optara también por escribir teatro. En efecto, desde el punto de vista de la idealidad de la poesía o del teatro como medios para llegar al público general, el segundo parece más idóneo que la poesía, pues es el vehículo que transmite mejor y de forma más directa el momento poético. Así opina también Eliot en su *Función de la poesía y función de la crítica* (1933): «En mi opinión, el teatro es la vía idónea para la poesía y el medio más directo para la utilidad social de la misma».<sup>149</sup>

Otra de las razones que con toda probabilidad empujaron a Ṣalāḥ a adoptar las formas de la poesía y del teatro moderno y alejarse de la poesía lírica tradicional fue poder utilizar componentes más dramáticos y narrativos que le permitieran representar los conflictos que quisiera tratar en sus poemas, y por extensión en su teatro.

ʿAlī al-Rāʿī<sup>150</sup> clasifica la producción teatral egipcia de la década de los '60 en tres categorías, de las cuales la primera incluye obras de crítica social, principalmente comedias con contenido político. En el segundo grupo incluye las obras de teatro que, o bien tienen una estructura tradicional, o bien utilizan el *turāt*, el legado cultural araboislámico, para el contenido de la obra, pero haciendo referencia a aspectos actuales. El tercer grupo lo constituyen las obras de contenido político que, o bien se ambientan en el presente, o bien reconstruyen un suceso histórico para aplicarlo al presente. Las obras de teatro de nuestro autor encajan en las tres categorías.

Como se desprende de lo antedicho, Ṣalāḥ fue un literato de tendencia progresista, abierto y optimista —él mismo insistió en numerosas ocasiones que era un poeta optimista y no pesimista, como algunos solían calificarlo—<sup>151</sup> cuya obra llegó a todo el público árabe en general, y al egipcio en particular. Fue un autor prolífico que manejó todo casi todo tipo de géneros: teatro, poesía, ensayo, crítica literaria, memorias, cartas, comentarios políticos... siempre de forma clara, elocuente y elegante. Comenzó su andadura por la poesía a una edad muy temprana, pues empezó a escribir en secundaria. Sus primeras publicaciones vieron la luz en la revista caiota *La cultura* y en la beirutí *Literaturas*. A partir de su primer diván, *La gente en mi país*, publicado en 1957, que supuso un hito en la historia de la poesía árabe moderna, su obra atrajo la atención de críticos y lectores por igual, y destaca por la abundancia de simbología, el uso de un léxico menos complicado que la poesía árabe clásica, así como la mezcla de

---

<sup>149</sup> Leavell, 1985: 114.

<sup>150</sup> علي الراعي، ١٩٩٩: ١٠٣.

<sup>151</sup> «No soy triste, pero estoy dolido» (Abdel-Karim, 1990: 365).

componentes trágicos y elementos irónicos, todo ello enmarcado dentro de una atmósfera filosófica y sociopolítica con una actitud evidente de crítica social.

Es un poeta eminentemente lírico que, aunque también pertenece a corrientes realistas y sociales, como se ha indicado, mantiene en su obra un tono intimista en el que él, el autor, se vuelve muchas veces protagonista. En su producción prevalecen la tristeza y la melancolía, con un léxico y un ritmo directos y cercanos.

Ṣalāḥ comenzó su carrera literaria como poeta mucho antes de comenzar a escribir teatro. Pronto se daría cuenta de que la poesía necesitaba un cambio radical, un cambio de forma, de estilo y de actitud, para lo cual hacía falta una nueva técnica poética que permitiera crear una nueva forma de expresión. Su primer diván, *La gente en mi país*, refleja ya esa nueva forma poética que vino a llamarse «verso blanco» o «verso libre». Este tipo de verso fue el que adoptaron grandes poetas de su generación, principalmente Nāzik al-Malāʾika, Badr Ṣākīr al-Sayyāb y ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī. A partir de ese primer diván Ṣalāḥ se consagró a tratar cuestiones sociopolíticas relativas al mundo árabe en particular. Sin embargo, al ser en su inmensa mayoría cuestiones universales que afectan al hombre, también resultan atractivas para un público no árabe. Así, ʿAbd al-Ṣabūr tiene una visión poética y espiritual en la que la poesía sirve de canalización para valores que escasean en el mundo moderno: verdad, justicia, libertad, compromiso. Plasmó todos estos cambios de forma, contenido y actitud también en el teatro, con la diferencia de que este medio resulta más efectivo a la hora de llegar a un público más amplio. Esta transformación fue parte de un movimiento de renovación de la poesía árabe que se produjo a mediados del siglo pasado y que se conoció como «modernismo»,<sup>152</sup> movimiento que estuvo muy influenciado por escritores occidentales. El influjo que poetas y dramaturgos occidentales, como Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound o Federico García Lorca, por citar algunos, ejercieron sobre ʿAbd al-Ṣabūr y otros escritores de su generación está relacionada con el hecho de que el modernismo en la literatura árabe era una continuación de la *Nahḍa*, el renacimiento literario árabe que surgió a finales del siglo XIX y comienzos del XX en Egipto y se extendió a otros países. Ṣalāḥ supo mezclar las nuevas formas occidentales con el contenido local y así crear primero una poesía y después un teatro que se ajustara a sus propósitos. La adopción del verso libre por parte de ʿAbd al-Ṣabūr, al-Malāʾika, al-Sayyāb y al-Bayātī fue el resultado de la búsqueda de nuevos metros que les ofrecieran una mayor libertad para expresarse y para conseguir una auténtica unidad dentro del texto literario.<sup>153</sup> No en vano, Aziz Hammouda considera que «su obra es considerada el teatro en verso mejor conseguido hasta la fecha».<sup>154</sup>

En *¿Qué dejan para la historia?* Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr repasa obras de algunos de los autores más importantes de la literatura egipcia contemporánea. Entre ellos se encuentra Tawfiq al-Ḥakīm, del que dice que «sigue siendo el primer autor teatral

---

<sup>152</sup> Azouqa, 2005: 189.

<sup>153</sup> Badawi, 1985a: 121-122 *apud* (Azouqa, A., 2005: 190).

<sup>154</sup> Aziz Hammouda *et al.*, 2006: 84.

árabe», aunque reconoce «que su huella en la narrativa es más considerable posiblemente que la ejercida en el teatro».<sup>155</sup> Efectivamente, sobre el teatro de al-Ḥakīm ʿAbd al-Ṣabūr explica que se encuentra demasiado influenciado por la dramaturgia occidental, tanto antigua como contemporánea, y que el público al que va destinado es «un público meramente contemplativo»,<sup>156</sup> en referencia a la falta de una función social apropiada de su obra teatral y su falta de conexión con el público árabe contemporáneo, pues no le plantea problemas contemporáneos reales sino cuestiones más bien intelectuales. Estas opiniones de Ṣalāḥ sobre la producción teatral de Tawfīq no deben ser entendidas como ataques, sino como comentarios relativos a su importancia dentro de la literatura árabe, en particular dentro del teatro. En efecto, el propio Ṣalāḥ reconoce a este autor como literato y como creador de literatura árabe: «Tawfīq al-Ḥakīm ha sido quien ha dotado de significado en nuestra lengua a la palabra artista, y tal vez sea ése su mejor servicio a nuestra cultura».<sup>157</sup> Tawfīq al-Ḥakīm fue para el teatro lo que Naḡīb Maḥfūz para la crítica literaria.

A pesar de las aparentes diferencias entre Ṣalāḥ y Tawfīq, estos dos autores también comparten temática en algunas de sus piezas, en el caso del segundo a partir mediados del siglo pasado, con obras como *La cigarra rey* o *El banco de la preocupación* (1967), en las que plantea denuncias ya de forma plenamente abierta. Así, algunas obras absurdas de al-Ḥakīm de después de los años '50 y hasta mediados de la década de los '60, como *Viaje al mañana* (1957), *Alimento para todas las bocas* (1963) u *¡Oh tú que subes al árbol!* hacen las veces de etapa precursora de una producción que se volverá más sombría, en la que la convicción en la revolución empieza a resquebrajarse, apareciendo así también «la desilusión [...] la impotencia y la renuncia»<sup>158</sup> y dando paso a obras donde la denuncia social ya es evidente, como *La cigarra rey* o *El banco de la preocupación*, que acabamos de mencionar. En ellas plasma la tragedia del individuo, el hombre que está solo frente a grandes máquinas sociales siempre entre dos polos opuestos, incapaz de encontrar su sitio. También comparten el tema de la búsqueda del ejercicio justo del poder y de la justicia social, en el caso de al-Ḥakīm en obras como *El río de la locura* o *El sultán indeciso*, y en el de Ṣalāḥ en *Viajero de noche*, *La tragedia de al-Ḥallāy* y en menor medida *Laylā* y «*El Loco*».

Los escritos de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr comparten con muchas de las obras de los escritores de su época una preocupación especial por la condición de la existencia humana. Uno de los principales elementos en común que les une es una doctrina existencialista derivada de las obras de Soren Kierkegaard. Este existencialismo penetró en la literatura árabe durante la década de los '50 a través del auge de la traducción de obras literarias imbuidas de estas ideas, como las de Sartre o Camus. El origen del existencialismo suele ubicarse en el sentimiento de desarraigo espiritual y de pérdida que surgió durante el periodo de entreguerras, así como en la pobreza espiritual del

---

<sup>155</sup> Martínez Montávez, 1977: 206.

<sup>156</sup> Martínez Montávez, 1977: 206.

<sup>157</sup> Martínez Montávez, 1977: 208.

<sup>158</sup> Martínez Montávez, 1977: 213.

hombre moderno y la desilusión en la ciencia y la lógica. En el caso de algunos autores musulmanes, esto provocó que se acercaran más hacia el misticismo o el sufismo, como fue el caso de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr. No en vano la vida, la muerte, el vacío o la existencia son temas recurrentes en la obra de este autor. Sumemos a esto que tras el desastre de 1967 la producción literaria en general, y la poética en particular, coincidió con un momento de ira y perplejidad mezcladas con un fuerte sentimiento de impotencia. En el caso de Egipto, para quien el desastre significó también la pérdida de la supremacía política árabe, la figura de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, encaminado ya de forma más decidida hacia el teatro poético que nos ocupa aquí, dirige su poesía hacia derroteros más intimistas, de interiorización metafísica, carentes en todo caso de cualquier tipo de dimensión colectiva o social; el ejemplo más claro de esta trayectoria es su diván *Navegar en la memoria* (1979).

¿Por qué el teatro en verso? Porque el propio Ṣalāḥ<sup>159</sup> dice que él entiende la poesía en su forma más básica, que es la de la voz del poeta. El poeta utiliza la poesía<sup>160</sup> para hablar, y para ello se apoya en la música, el ritmo, la imagen y la imaginación. Advierte, empero, de que si la poesía es la voz del poeta entonces éste, en tanto que ser humano, debe tener su propia individualidad, su propia voz y su manera propia de utilizar la poesía; es decir, que no debe ser un mero imitador sino imprimir su carácter personal a su obra. Esta cuestión enlaza directamente con la de si el escritor debe jugar un papel social o no, cuestión que Ṣalāḥ zanja con un contundente sí. Para él el escritor, por el mero hecho de serlo, tiene por naturaleza un papel social que se define sobre la base de su concepción poética, y por ende tiene un papel moral que le obliga a llegar al fondo de la verdad. Para tal fin, en el caso particular de ʿAbd al-Ṣabūr el poeta se aferra a los tres valores que para él son sagrados: la verdad, la libertad y la justicia, que son valores y características perennes en su obra, su pensamiento y su persona. Vemos, pues, cómo Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr va desde el interior, desde la voz propia que él propugna hacia el exterior, de forma que «la voz del poeta, en su desplazamiento desde dentro hacia fuera, lleva parte de la realidad humana».<sup>161</sup>

Sin embargo, no todo el mundo opina que el uso de la poesía sea acertado en el caso de ʿAbd al-Ṣabūr. En referencia a *La tragedia de al-Ḥallāy*, Ḥaydir Tawfiq<sup>162</sup> argumenta que el componente poético que le dio a la obra afecta negativamente a dos elementos: la propia poesía y la obra como tal. Dice que la causa reside en las limitaciones que impone la primera y que conlleva a una superficialidad de los hechos. No compartimos su opinión. Como acabamos de ver en palabras del propio autor, la poesía es, precisamente, una vía ideal para transportar los sentimientos del autor, valiéndose para ello de los diferentes valores y herramientas que menciona.

<sup>159</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٨١: ١٦ - ١٧.

<sup>160</sup> En este sentido, Ṭāḥā Wādī dice: «El nuevo estilo poético lleva las fecundas posibilidades para construir obras de teatro, y corrobora esto el que la mayoría de los poetas contemporáneos se dedicaran al teatro, como Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, ʿAbd al-Raḥmān al-Ṣarqāwī, Muḥammad Mahrān al-Sayyid, ʿIzz al-Dīn ʿIsmāʿīl, Muḥammad Abū Sinna, Aḥmad Suwaylam y otros» (Martínez Lillo, 1991a: 50).

<sup>161</sup> اعتدال عثمان، ١٩٩٨: ١٦٤.

<sup>162</sup> حيدر توفيق بيضون، ١٩٩٣: ٤٠.

Para Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr el proceso de la creación artística en general, y la literaria en particular —especialmente la poética—,<sup>163</sup> es similar a la experiencia mística. Se trata de un proceso durante el cual el escritor, estando ausente en sí mismo, es capaz de acercarse a un círculo de fuego. Este acto, sin embargo, entraña ciertos riesgos pues cuando el escritor regrese de esa esencia abrasadora tendrá cicatrices en el alma y en el espíritu que le afectarán a su forma de entender y de ver el mundo terrenal que le rodea. Para emprender este viaje místico, uno debe estar lo suficientemente preparado; de no ser así, correrá el riesgo de ser consumido y de perder la cordura. El propio ʿAbd al-Ṣabūr a punto estuvo de sufrir un episodio similar:

*Tal era el grado de mi devoción al comienzo de mi niñez que recuerdo una vez en la que comencé a rezar durante toda la noche, deseoso de alcanzar ese estadio del que hablaban algunos devotos en el que el corazón queda vacío salvo por Dios. Comencé mis oraciones como solemos hacerlo todos: con la mente ocupada en preocupaciones mundanas. Terminadas las aleyas, me esforcé por no pensar en nada salvo en Dios. Seguí rezando y rezando hasta casi caer derrumbado de cansancio. El agotamiento y la concentración me empujaron hacia un estado de pasión tal que en ese momento me convencí a mí mismo de haber visto a Dios. Recuerdo que parte de mi familia acudió a sujetarme a fin de que no me volviera loco.<sup>164</sup>*

En cuanto a la tristeza o desesperación que parecen reinar en sus obras de teatro, y en apoyo al argumento del propio Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr de que él no era un poeta triste, cabe recordar que precisamente esa insistencia en la tristeza, la desesperación o la esterilidad —en alusión, principalmente, a *La princesa espera*, a *Después de morir el rey* y a *Laylā* y «*El Loco*»— no hacen sino acrecentar nuestra necesidad de buscar los opuestos; son aspectos negativos cuya mera presencia nos hacen visualizar directamente sus contrarios. Así entendido, el teatro es una vía de purificación que, al introducir en el espectador los sentimientos del miedo y la agonía, despierta en él un ansia de liberación y de mejora.

Con respecto a las acusaciones de ser un poeta triste, el propio Ṣalāḥ se defiende a sí mismo:

*Quienes me critican me califican de triste, y algunos de ellos me acusan por mi tristeza y exigen apartarme de la feliz ciudad del futuro bajo el pretexto de que corrompo sus sueños y sus anhelos [...] los artistas y los ratones son los seres que mejor perciben el peligro.*

<sup>163</sup> Esta idea, mediante la cual Ṣalāḥ equipara las figuras del poeta, del místico y del intelectual, es recurrente en toda su obra: Saʿīd en *Laylā* y «*El Loco*», Qarandal en *La princesa espera*, el poeta en *Después de morir el rey* o el propio al-Ḥallāy en *La tragedia de al-Ḥallāy*.

<sup>164</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥ ج: ١١١ - ١١٢.



*Cuando los ratones advierten el peligro se lanzan al agua desde el barco que se hunde. Los artistas, por su parte, permanecen haciendo sonar la campana y dando la voz de alarma a pleno pulmón... hasta que salvan el barco o se hunden con él.*<sup>165</sup>

Este párrafo no sirve solamente de defensa contra las acusaciones que sobre él vertieron, sino que además nos permite ver la verdadera naturaleza intelectual de Ṣalāḥ y el compromiso que conlleva aparejado dicha condición. En cualquier caso, parece que tenía muy claras sus ideas y que no buscaba agradar a ningún crítico: «Lo peor del arte es la moderación; lo peor que le puede pasar a un artista es que tenga un ojo en el arte y el otro en los críticos».<sup>166</sup> E insiste:

*Estas líneas sobre [ʿIbrāhīm] Nāyīme llevan a afirmar que los poetas deben mantenerse firmes ante los críticos. ¡Qué necesaria es para el poeta la frase de Sócrates «conócete a ti mismo»!: la poesía no es un único camino por el que transitan los poetas en fila india, uno tras de otro, sino caminos diversos entrelazados.*<sup>167</sup>

«No soy un poeta triste, pero sí un poeta dolido. Y la causa de ello es que el universo que veo no me complace y que cargo entre mis alas, como dijo Shelly, el deseo de arreglar el mundo».<sup>168</sup> El dolor es un sentimiento más fuerte que la tristeza. Visto así, el dolor, que es una reacción en sí mismo, es una vía para alcanzar la catarsis: a través del dolor somos conscientes de qué está mal y qué necesita ser enmendado. Por eso, también, el teatro de ʿAbd al-Ṣabūr nos empuja hacia el dolor más que hacia la tristeza, para que una vez que toquemos fondo el paso siguiente sea levantar cabeza. Fue un escritor que ambicionó arreglar el mundo, ponerlo derecho, restaurar el equilibrio mediante la justicia y la igualdad. En su concepción no puede haber justicia sin igualdad ni igualdad sin justicia; son dos términos en simbiosis. Este interés por los otros, por la sociedad en general, surge de una evolución dentro de su persona, de una relectura de sí mismo, consecuencia del aperturismo que demostró al empaparse de otras literaturas y de otras filosofías y de la conciencia social que desarrollo consecuentemente, pasando del individualismo al colectivismo, pero manteniendo siempre su individualidad y su propia voz. Para ello hizo de la poesía, tanto si es en forma de diván como si es dentro de una obra de teatro, «una vía para glorificar los valores de la honestidad, la libertad y la justicia».<sup>169</sup> Por otra parte, este interés por arreglar el mundo es un eje común entre el filósofo, el profeta y el poeta. Son tres personas que no se contentan con ver los fallos

---

<sup>165</sup> ٧٤ ج: ١٩٩٥، صلاح عبد الصبور.

<sup>166</sup> ٤٤ ج: ١٩٨٣، صلاح عبد الصبور.

<sup>167</sup> ٤٧ ج: ١٩٨٣، صلاح عبد الصبور.

<sup>168</sup> ٧٤ ج: ١٩٩٥، صلاح عبد الصبور.

<sup>169</sup> ٢٧٥ ج: ٢٠٠٣، عبد الرحمن بن زيدان.

sino que van más allá y procuran corregirlos.<sup>170</sup> Respecto de la importancia que revisten la honestidad, la libertad y la justicia para nuestro autor:

*Las mayores virtudes para mí son la honestidad, la libertad y la justicia, mientras que las peores vilezas son la mentira, la opresión y la injusticia.<sup>171</sup> Creo que estas tres virtudes tienen la capacidad de dar forma al mundo y de purificarlo. Por eso, cuando no existen, el mundo se desmorona. El summum de la honestidad es ser honesto con uno mismo, lo que implica que el ser humano sea consciente de su existencia y la cuide, sepa cuál es su sitio en la vida y acarree con la carga de esa existencia, independientemente del peso y las dificultades que implique [...] La honestidad del ser humano para consigo mismo es lo que le permite resistir contra la mediocridad y la superficialidad. [...] En cuanto a la libertad, La tragedia de al-Hallāy y diversos otros poemas míos representan un ensalzamiento a varios niveles de este valor. [...] Y en cuanto a la justicia, es un elemento individual y colectivo [...] se entrelaza con la libertad y juntas crean el valor auténtico de la base de la ciudadanía y la justificación de la existencia de la sociedad humana.<sup>172</sup>*

Este bello extracto, que no podía ser más claro, más directo ni más esclarecedor, nos permite apreciar la honradez, integridad y rectitud de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, que ideales le motivaban como persona y como literato. Asimismo, nos transmite elocuentemente qué papel deben jugar dentro de la sociedad un intelectual y su obra. Vemos, pues, que tiene fe en el cambio, tiene esperanza y no es un escritor desesperado o deprimido; nunca llega a perder la convicción.

## 6.1 SOBRE EL VERSO BLANCO Y EL VERSO LIBRE<sup>173</sup>

Para entender por qué nuestro autor escribió sus obras de teatro en verso, es preciso primero realizar un breve recorrido sobre el tipo de verso que utiliza para entender qué significó la utilización de este tipo de verso y la revolución que dicha utilización supuso.

A lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, el impacto de la literatura occidental en el mundo árabe hizo que algunos poetas, especialmente egipcios, iraquíes y sirios, intentaran introducir cambios en la poesía árabe, desde metáforas a temas, pasando por nuevas formas e incluso una nueva musicalidad que les permitiera liberarse de las ataduras de un estilo anclado en la poesía árabe clásica, especialmente la rima: «[...] la

<sup>170</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥ ج: ١٠٢.

<sup>171</sup> De nuevo, vemos en Ṣalāḥ cómo su esencia como persona se basa en la contraposición de opuestos, de antónimos.

<sup>172</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥ ج: ١٢٠ - ١٢٢.

<sup>173</sup> Para más información *cfr.* (Moreh, 1966) y (EI<sup>2</sup>, s. v. *Shi'r*).

rima, sea del tipo que sea, limita al poeta y no le da la libertad necesaria para mostrar el significado o los sentimientos que quiere transmitir». <sup>174</sup> No debemos considerar al verso libre como un dar la espalda a las formas poéticas clásicas de la lengua árabe o renegar de ellas, sino más bien como una reforma que incluye una estructuración nueva, más espontánea, que da más libertad al poeta para bucear en su yo interior en busca de formas más propias y personales.

Si bien Moreh considera que ʿYamīl Ṣidqī al-Zawāḥī fue el primer poeta árabe del siglo XX que intentó introducir el verso blanco en la literatura árabe, señala que el primer experimento real con el verso blanco en la literatura árabe moderna ocurrió a finales del siglo XIX, cuando Rizq Allāh Ḥassūn tradujo en verso el décimo octavo capítulo del Libro de Job para su libro *ʿAṣar al-ṣiʿr* (1869). <sup>175</sup> Pero como todo primer intento, no se había liberado todavía de algunos aspectos de la poesía árabe clásica, como la división en dos hemistiquios y la unidad de significado a lo largo de una línea. Sería Aḥmad Zakī Abū Ṣādī <sup>176</sup> quien tomaría el relevo de ʿYamīl Ṣidqī al-Zawāḥī y se convertiría en el valedor del verso blanco en el teatro y en la poesía épica. También fue Aḥmad Zakī Abū Ṣādī <sup>177</sup> quien escribió un manifiesto sobre el verso libre en la revista *ʿAdabī*. <sup>178</sup> En dicho manifiesto presenta las diferencias entre el verso prosado (*al-ṣiʿr al-manṭūr*), el verso blanco (*al-ṣiʿr al-mursal*) y el verso libre (*al-ṣiʿr al-ḥurr*), cuya popularidad esperaba que se extendiera aunque fuera a finales de su propia generación. <sup>179</sup>

El verso blanco no está sujeto a una rima concreta, por lo que el poeta tiene mayor libertad para expresarse de una forma más natural y conseguir así un efecto mayor. Además, esta libertad de expresión formal vino acompañada de una libertad de contenido que trajo consigo la oportunidad de enriquecer la poesía árabe con temas y formas hasta ese momento ajenas. De esta forma, la poesía no tiene que someterse a las exigencias formales de la poesía clásica, sino que es la forma –el verso, en este caso– el que se somete a las exigencias y los gustos de la poesía, esto es, del poeta. Éste, a su vez, invita al lector a concentrarse en el significado y en el mensaje, sin distracciones formales sobre la corrección o incorrección de tal o cual rima, pie, etc. Evidentemente, el concepto de poesía aquí difiere del concepto de la poesía clásica, en la que el lenguaje y la corrección formal podían llegar a ser casi el aspecto más importante de una composición. En cualquier caso, esto no significa que quien utilice el verso blanco lo

<sup>174</sup> Al-Zawāḥī, ʿYamīl Ṣidqī, 1927: *Hawla al-nathr wa al-shir*, *al-Siyasa al-ʿUsbuʿiyya*, n.º 2, pág. 18 *apud* (Moreh, 1966: 484).

<sup>175</sup> (Moreh, 1966: 492). No deja de tener mérito que se atreviera a intentar volcar al árabe este tipo de verso, sobre todo cuando él no hablaba ningún idioma europeo y, por lo tanto, era incapaz de leer poesía en otro idioma, y además en un momento en el que la forma clásica era la única válida para la poesía árabe.

<sup>176</sup> Moreh describe a Abū Ṣādī de la siguiente forma: «Fue el poeta árabe más atrevido a la hora de experimentar con las formas poéticas, estuvo muy influido por la literatura inglesa y siguió con atención la evolución de la poesía inglesa y norteamericana contemporánea» (Moreh, 1968: 29).

<sup>177</sup> «[...] cuya poesía es meritoria de reconocimiento por el ansia de libertad expresiva y la falta de rigidez por las que se caracteriza» (Sánchez Ratia, 1998: 232).

<sup>178</sup> Moreh, 1966: 488-493.

<sup>179</sup> Moreh, 1968: 36.

haga por no dominar el idioma o por ser incapaz de utilizar las formas clásicas; aquí lo que se consigue es que la originalidad del poeta aflore sin trabas, frente a las limitaciones impuestas por las normas clásicas.

Las primeras tentativas de uso del verso blanco no fueron bien recibidas y generaron mucha oposición por parte de los autores más conservadores:

*No oculto a mi amigo Abū Ṣādī ni a la nueva escuela [...] que yo, como muchos otros, no aguanto estas corrientes violentas que llegan con fuerza con las que quieren dañar la poesía árabe. ¿Qué son estos poemas que empiezan con una rima, saltan a otra a mitad de poema, y terminan con una tercera rima diferente? [...] ¿Acaso es nuestra culpa que, porque un poeta sea incapaz de utilizar una única rima en un mismo poema, tenga a bien mezclar varias rimas para terminar por intentar convencernos de que no estamos ante una ineptitud por parte del poeta sino ante una innovación suya? [...] Discúlpenme a mí y a tantos otros lectores árabes porque somos incapaces de entender a dónde quieren llegar con eso que llaman modernización [...] ¿Es que cultura europea nos exige renegar de lo que sea oriental, árabe o egipcio?<sup>180</sup> [...].<sup>181</sup>*

Muchos se opusieron a esta corriente acusándola de no respetar numerosos aspectos del verso árabe clásico, como la rima o la métrica, o incluso el lenguaje, pues algunos escritores del verso libre optaron por intercalar, en principio sin abusar, términos dialectales que no pertenecían al árabe clásico moderno con la excusa de que si un término dialectal expresaba mejor la idea que ellos querían transmitir ¿por qué no usarlo?<sup>182</sup>

Por su parte, quienes defendían el uso del verso blanco argumentaban que una única rima fija en todo el poema les obligaba a tener que mantener una unidad de sentido en cada línea, de forma que cada frase acabara al final de cada verso, por lo que el poema entero corría el riesgo de convertirse en un listado de frases inconexas sin sentido, especialmente en los poemas largos, que además imponían aún más esas restricciones precisamente por la longitud de los mismos.<sup>183</sup> El verso blanco ya había dado a los

---

<sup>180</sup> Esta afirmación vendría a ejemplificar la opinión de Ghazoul, para quien el diálogo literario entre Europa y el mundo árabe tiende a ser delicado y polémico debido a que la relación entre ambos no se basa en la igualdad o en la fraternidad, sino en la dependencia y la subyugación (Ghazoul, 1998: 2).

<sup>181</sup> Al-Ḥaṭīm, Ḥasan, 1933: *Apollō fī al-mīzān*, *Apollō*, I, 10, pp. 1225-1227 *apud* (Moreh, 1966: 494). A este respecto, creemos que lo que define a un poeta de verdad es su habilidad artística para mostrar en un poema su capacidad inventiva, su personalidad, sus inquietudes y sus sentimientos, dando una forma particular a ese poema en función de su experiencia poética, que en el caso de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr es pareja a su experiencia vital.

<sup>182</sup> شوقي صيف ١٩٨٧: ٢١٦.

<sup>183</sup> Por otro lado, quienes optaron por el verso libre argumentaban que los árabes habían experimentado muchos cambios políticos, sociales y económicos, razón por la cual también la poesía podía evolucionar,

poetas occidentales que lo utilizaban la oportunidad de escribir poesía épica, narrativa o dramática, y la única forma de que los escritores árabes pudieran hacerlo sería adaptando la forma al contenido local.

Con ʿAlī Aḥmad Bākaṭīr, nacido en Indonesia de padres yemeníes y educado en Egipto, el verso blanco alcanzó cotas más altas. Aparte de diversas novelas escribió más de treinta obras de teatro, de entre las cuales destacan una traducción de *Romeo y Julieta* (1597) y *El cielo, o Ajenatón y Nefertiti* (1943). Ésta es su única obra de teatro en verso y en ella la unidad de sentido es ya un párrafo y no una línea, con versos cuya longitud varía indistintamente en función de las necesidades que tenga el autor. De esta manera, el ritmo de los diálogos era mucho rápido, y lo que es más importante, más natural, y por ende más apto para una posible puesta en escena. Bākaṭīr llegó a la conclusión de que una obra de teatro escrita en verso con las líneas divididas en dos hemistiquios con metros diferentes no era la técnica ideal para el teatro.<sup>184</sup>

Años más tarde, Aḥmad Ṣawqī impulsó la utilización del verso blanco y después del verso libre, pero en su producción teatral, no en la poética.<sup>185</sup> Al utilizar versos con distintos metros y distintas rimas en función de la escena, de los personajes, o incluso del humor de éstos,<sup>186</sup> la obra resulta más expresiva y tiene más vida. Se consigue que así que, a través del diálogo, los personajes capten la atención del lector hacia el argumento de la obra, los mensajes, las ideas, o la propia caracterización de dichos personajes. Si Aḥmad Ṣawqī, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr o cualquier otro poeta utilizaran siempre el mismo tipo de verso con el mismo tipo de rima, podría correrse el riesgo de que la atención del lector se desviara debido a la monotonía del texto. Mohammed Mustafa Badawi, que también utilizó el verso libre, lo resume así: la poesía «es una expresión lingüística de una experiencia psicológica que tiene elementos emocionales. Dicha expresión debería seguir un cierto orden musical que no puede obtenerse mediante la prosa rimada».<sup>187</sup>

Los dramas de Aḥmad Ṣawqī, escritos en verso blanco, están a medio camino entre la poesía convencional y el verso libre; de hecho, el verso blanco tiene la consideración de un estadio previo al verso libre dentro de la evolución de la poesía árabe.

Cuando la generación de nuestro autor comenzó su carrera literaria hacia finales de la década de los '40 del siglo pasado, la adopción del verso libre supuso que tenían a su disposición, por fin, los medios necesarios para crear poemas bellos y cargados de

---

adaptarse a los nuevos tiempos, a los nuevos cambios y ser un vehículo de expresión de las nuevas sociedades.

<sup>184</sup> Moreh, 1968: 47.

<sup>185</sup> Ṣawqī tuvo el acierto de retornar al drama justo en el momento propicio, cuando la opinión pública se había vuelto mucho más receptiva a este «nuevo» género. Curiosamente, este giro hacia el teatro en verso tuvo lugar en los cuatro últimos años de su vida, entre 1928 y 1932, durante los cuales escribió todas sus obras.

<sup>186</sup> (Moreh, 1968: 38) en alusión a *Cambises*.

<sup>187</sup> Badawi, Mohammed Mustafa, 1956: *Rasail min Landan*, [sin editor] Alejandría, pág. 10 *apud* (Moreh, 1968: 46).

sentido, pero con la rima que cada autor considerara oportuna. Una de las principales ventajas de este tipo de verso, como ya se ha indicado, era que podían empezar y terminar las frases donde quisieran, sin verse obligados a utilizar la rima final del verso como una pausa o como un punto. Esta generación no habría podido alcanzar el éxito que alcanzó ni habría podido disfrutar de la libertad artística de la que disfrutó sin el ánimo que les infundió la generación anterior o sus esfuerzos encaminados a desarrollar una forma poética nueva.

Con respecto al verso libre, Moreh menciona dos poemas que no deben pasarse por alto porque tuvieron una importancia especial en la evolución de este tipo de verso. El primero es de ʿAlī Aḥmad Bākaṭīr, *Un ejemplo de verso blanco libre* (1945); el segundo es una traducción de Ḥusayn Gannām. En ambos casos ya utilizan el verso libre, con metros y rima diferentes, sin hemistiquios y con un número irregular de pies por cada línea.<sup>188</sup> Esta misma técnica es la que utilizarán Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, Badr Ṣākīr al-Sayyāb, ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī y Nāzik al-Malāʾika.

Estos poetas modernistas eran de la opinión de que, si restaban importancia a la rima, podrían revitalizar y revalorizar la poesía árabe y equipararla a la «modernidad» de la occidental mediante la introducción de poesía dramática, narrativa y épica. Exigían del poeta que fuera independiente y que tuviera libertad para plasmar su propia vida, sus emociones y sus pensamientos en los temas a tratar dentro de sus composiciones. Creían que, de esta forma, al adoptar las formas y los temas de la poesía occidental, podrían provocar una revolución en la literatura árabe, lo que sin duda redundaría en un cambio cultural global, idea que enlaza muy bien con la idea del compromiso de Ṣalāḥ. El énfasis, pues, se pone en el contenido temático y la poesía se convierte en vehículo para temas narrativos, dramáticos, épicos y líricos en los que la forma es secundaria.

Sobre el origen del verso libre ʿAbd al-Ṣabūr nos recuerda lo siguiente:

*Algunos críticos creen que el verso libre en la literatura europea está vinculado con el movimiento de la poesía moderna, pero en realidad tenemos ejemplos de esta clase de verso en Goethe [...], Matthew Arnold, Walt Whitman, para, a continuación, convertirse en un favorito de los simbolistas franceses en tanto que vía de expresión. A través de ellos y de Ezra Pound lo adoptaron los norteamericanos, y con este tipo de verso es con el que Eliot escribió su famoso poema La tierra baldía. De entre nuestros poetas árabes sólo Adonis lo adopta en algunos de sus poemas. [...] La mayor parte de nuestros poetas no se han atrevido todavía a alternar diferentes pies en un mismo verso, pues es algo a lo que no está acostumbrado el oído árabe.*

---

<sup>188</sup> Moreh, 1968: 47.

*Probablemente Bākaṭīr, de la generación anterior, fuera más valiente y más ambicioso que nuestra generación.*<sup>189</sup>

Y en el siguiente extracto, el mismo autor nos describe qué es el verso libre y qué implica la adopción del mismo:

*Digamos que el poema en prosa son estas líneas que carecen por completo de rima y ritmo, líneas en las que la poesía penetra profundamente a través de las imágenes y la imaginación. Es, pues, una prosa en la que prima la poesía. Y el poema en prosa forma parte de la literatura europea.*<sup>190</sup>

Moreh distingue una primera fase del verso libre, que abarca desde 1926 hasta 1946, en la que incluye cinco tipos de versificación, aunque todos reciben la misma denominación de «verso libre»:<sup>191</sup>

- El primer grupo lo compondría el método que siguieron Aḥmad Zakī Abū Ṣādī, Jalīl Ṣaybūb Abū Ḥadīd y Mohammed Mustafa Badawi.
- El segundo grupo comprende el método que Aḥmad Ṣawqī y Ḥasan al-Zarīfī utilizaron en sus obras de teatro, en los que todavía los versos están separados en dos hemistiquios.
- En el tercer grupo los versos todavía se dividen en dos hemistiquios, si bien no hay rima y se aprecia cierta irregularidad en el uso de los metros; es el caso de ʿAlī al-Nāṣir.
- El cuarto grupo lo protagoniza Muḥammad Munīr Ramzī y se caracteriza por la ausencia de rima, con diferentes tipos de pies, aunque todavía aparece algún ejemplo de metros clásicos.
- Al quinto grupo pertenecen ʿAlī Aḥmad Bākaṭīr y Gannām, quienes emplean un metro con líneas de longitud irregular con un esquema de rima igualmente irregular.

La segunda fase del verso libre comienza a partir de 1947 y sus componentes se distinguen de sus predecesores en que no sólo mantuvieron un metro árabe libre de rima con diferente longitud de línea según las necesidades del poema, sino que también consiguieron que los poemas mantuvieran su musicalidad con un ritmo basado en el paralelismo y la repetición. Creaban así una melodía y una unidad dentro del poema que compensaba la falta de regularidad en la longitud de las líneas o en la rima. A esta

<sup>189</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٧٠ب: ٣ - ٤.

<sup>190</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩١، الجزء الثامن: ٤٦٥.

<sup>191</sup> Moreh, 1968: 47-51.

segunda fase pertenecen Nāzik al-Malāʾika, Badr Ṣākir al-Sayyāb y Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, quienes desarrollaron la técnica del verso libre bajo la influencia de la poesía inglesa<sup>192</sup> y establecieron las normas para el nuevo género al tiempo que pulieron las imperfecciones de los intentos anteriores. Son composiciones de versos de longitud variable, con un estilo directo y un lenguaje simbólico, lleno de referencias culturales, folklóricas o mitológicas, pero también con imágenes cotidianas de nuestro día a día, con abundancia de soliloquios y citas. Todos estos aspectos son herramientas del verso libre que ayudan al poeta a transmitir sus sentimientos, sus emociones y a plasmar por escrito una experiencia poética propia que está ligada intrínsecamente a su experiencia vital.

Moreh concluye afirmando que el mayor logro de las dos fases del verso libre –en nuestra opinión es más bien de la segunda fase– es que no imponen a una experiencia poética una forma predeterminada, sino que le otorga libertad para crear su propia forma.

Desde un punto de vista geográfico, encontramos a dos poetas iraquíes que conformaron una protoescuela iraquí del verso libre que destacó dentro de la poesía árabe por su carácter rompedor y revolucionario de ese momento –que Pedro Martínez Montávez enmarca dentro de las literaturas prerrevolucionarias de 1940 a 1953–.<sup>193</sup> Nāzik al-Malāʾika y Badr Ṣākir al-Sayyāb, y más tarde ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī. Esta ruptura iraquí encontró una gran acogida fuera de ese país, y si en Palestina o en Siria los mejores exponentes de esta nueva tendencia son, respectivamente, Ŷabrā ʾIbrāhīm Ŷabrā y Nizār Qabbānī, en el caso de Egipto, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr es, sin lugar a dudas, el mejor representante de esa escuela del verso libre. En general, se trata de una poesía comprometida, de base social, «que quiere ser también expresión de sentimientos colectivos largo tiempo sofocados».<sup>194</sup>

Esta nueva corriente arrastró a las nuevas generaciones en Iraq, el Líbano, Siria y Egipto: Bland al-Ḥaydarī, Saʿdī Yūsuf, iraquíes; Jalīl Ḥāwī, libanés; ʿAbd al-Bāsiṭ al-Ṣūfī, sirio, y Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr y ʿAbd al-Muʿtī al-Ḥiṣāzī, egipcios. El profesor Martínez Montávez destaca, asimismo, «la notable participación que en ella [la tendencia del verso libre] alcanza una escuela prácticamente nueva, la sudanesa, con un considerable número de cultivadores, y en especial dos muy destacados: Muḥī al-Dīn Fāris y, especialmente, Muḥammad al-Faytūrī, que en realidad es un lírico nómada por diversos países, Egipto y Libia especialmente».<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> «El verso libre de Eliot inició la formación de un movimiento literario nuevo [...] que incluía a Nāzik al-Malāʾika, Badr Ṣākir al-Sayyāb [Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr] y el propio al-Bayātī, que se convirtieron en los pioneros del verso libre a comienzos de los '50» (Azouqa, 2001: 167-169). Uno de los aspectos de Eliot que más atrajo a los poetas árabes fue el tratamiento que daba a la tradición. No debemos olvidar que los poetas árabes, al margen de su grado de rebeldía, nunca descuidaron la tradición. Igualmente influyente fue el uso de la imaginación como vía para dar forma a las experiencias.

<sup>193</sup> Martínez Montávez, 1985: 119.

<sup>194</sup> Martínez Montávez, 1985: 154.

<sup>195</sup> Martínez Montávez, 1985: 161.



Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr utiliza el verso libre según sus necesidades: en ocasiones repite la rima –aunque otras veces ésta no es tenida en cuenta–, repite palabras, ideas e incluye onomatopeyas. Este tipo de verso permitió a la literatura árabe absorber las exploraciones de generaciones anteriores y los éxitos de otras literaturas para crear una nueva producción literaria, tanto en lo que se refiere a poesía como a teatro, género este en el que la gran mayoría las características del verso libre aparecen a partir de mediados del siglo pasado: nuevos temas, nuevas metáforas, nuevas ideas, nuevas formas de expresión para las nuevas preocupaciones. Su adopción del verso libre no vino como resultado de su ineptitud como poeta moderno<sup>196</sup> o su desconocimiento de las formas clásicas, sino de su interés por explorar –y en el caso que nos ocupa, dominar– nuevas vías que le dieran la mayor libertad posible para expresarse como escritor; la libertad es un elemento indispensable para que haya alguna clase de evolución, de innovación o de desarrollo.

Esta última idea es de especial importancia habida cuenta de que el lenguaje es el vehículo de expresión de sus inquietudes, por lo que el poeta no puede ser prisionero de dicho lenguaje, antes bien, debe conocer su idioma, manejarlo a su antojo y jugar con él llegado el caso.

Para cerrar este apartado destacaremos que el propio Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr prefiere la nomenclatura del verso libre a la del verso blanco:

*La traducción de la palabra «free» se acerca más al estilo europeo denominado «verso libre». Cada línea de un verso libre europeo debe contener automáticamente distintas clases de pies, pues cada lengua tiene su propia musicalidad [...] El verso libre no es libre en el sentido de que carezca por completo de la musicalidad prosódica, sino en el sentido de que se libera de la obligatoriedad de repetir el mismo pie y de que tiene cabida para todas las clases de pies según cada disposición particular individual.*<sup>197</sup>

## 6.2 SU TEATRO

Cuando Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr saltó a escribir teatro poético, su figura estaba ya consolidada como el mejor poeta egipcio del momento.

Su primera obra es *La tragedia de al-Ḥallāy* (1964), que en 1971 se representó en el teatro caiota *al-Talī'a*. Ofrece la imagen más clara del compromiso que ha de tener un intelectual con su sociedad y su pueblo, todo ello presentado con un personaje histórico con un marco espaciotemporal también histórico. Si bien Maḥmūd Ṣubḥ<sup>198</sup> defiende que al-Ḥallāy murió por sus actos y no por sus palabras, la idea detrás de esta

---

<sup>196</sup> Recuérdese aquí el planteamiento argumentado por Ḥasan al-Ḥaṭīm al comienzo de este apartado.

<sup>197</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٧٠ ب: ٣ - ٤.

<sup>198</sup> محمود صبح، ٢٠٠٣: ٤٩.

obra es que al-Ḥallāȳ fue crucificado por difundir ideas revolucionarias –mediante las palabras– tanto a nivel religioso como a nivel sociopolítico. Muchos autores coinciden en comparar esta obra con *Asesinato en la catedral* (1935), de Eliot, especialmente en lo referente a los motivos del martirio,<sup>199</sup> la justicia y la lucha entre las autoridades políticas y las autoridades religiosas.<sup>200</sup>

La forma en que Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr presenta esta obra tiene rasgos comunes con la técnica usada por Eliot, en el sentido que el personaje que nos presenta el autor egipcio tiene los mismos rasgos de predicador y de mártir que podemos encontrar en Thomas Beckett. Curiosamente, tanto Eliot como ʿAbd al-Ṣabūr escogieron el mismo tipo de personaje para las que serían sus primeras obras de teatro.<sup>201</sup> Y en las dos obras los autores recurren a elementos y personajes históricos, como al-Ḥallāȳ, Thomas Beckett o Enrique II, para tratar cuestiones sociorreligiosas. La influencia de Eliot fue tan importante que hizo que afloraran muchas imágenes mitológicas entre poetas árabes, tanto cristianos como musulmanes. El poema *La tierra baldía* es especialmente importante por la influencia que tuvo en los poetas árabes, sobre todo a partir de 1950: la imagen de Cristo asociada al sacrificio, a la muerte y a la resurrección rompió barreras y fue incorporada por poetas de distintas religiones como símbolo de un proceso espiritual con efectos sociopolíticos, además de como símbolo del compromiso. Badr Ṣākīr al-Sayyāb y ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī también se valieron de esta idea del compromiso en poemas en los que aparecía la imagen de Cristo.<sup>202</sup>

En *La tragedia de al-Ḥallāȳ* Ṣalāḥ ofrece una interpretación del martirio del sufi probablemente más conocido en la historia del islam: Abū ʿAbd Allāh Ḥusayn B. Maṣṣūr B. Maḥammā al-Bayḍāwī,<sup>203</sup> que murió ejecutado en Bagdad, acusado de herejía. El juicio al que fue sometido se originó sobre la base de ciertas tramas políticas y religiosas, así como otras relacionadas con la política económica de la corte bagdadí. En los sermones que ofrecía en el zoco de la capital iraquí defendía aplicar los valores de la fe a la vida interior y proclamaba una unión de amor entre el alma y Dios. Sin embargo, sus exigencias para reformar la moral, sumadas a la influencia que ejercía en el pueblo, eran lo que más incomodaba a quienes estaban en el poder. Éstos, por su parte, basaron su acusación en dos pretextos, uno religioso y otro político. En este sentido es interesante la pregunta que plantea Aḥmad ʿAbd al-Rāziq: «¿Quién es el responsable del crimen? ¿El verdugo que levantó la espada? ¿El rey injusto que entregó la espada al verdugo? ¿Sus compañeros que permanecieron callados? ¿Los transeúntes indiferentes? ¿Todos?».<sup>204</sup> Al acabar la obra entendemos que no hay un único

<sup>199</sup> Nótese que en la literatura árabe contemporánea la presencia del martirio aumenta en proporción directa al conflicto araboisraelí y el deterioro de la lucha palestina (Chelkowski, 1984: 52).

<sup>200</sup> Ṣalāḥ tradujo al árabe *Murder in the Cathedral* (1935) (en la que Eliot ofrece su interpretación del martirio de Thomas Beckett) como *جريمة قتل في الكاتدرائية*; fue publicada por el Ministerio de Comunicación kuwaití en 1982. Sobre la influencia de Eliot en ʿAbd al-Ṣabūr, véase, entre otras fuentes, *Mi vida en el verso* (صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥ ج).

<sup>201</sup> فؤاد دواره، ١٩٨٢: ٢٤.

<sup>202</sup> Pinault, 1987: 116.

<sup>203</sup> EI<sup>2</sup>, s. v. *Al-Ḥallādj*.

<sup>204</sup> أحمد عبد الرازق، ١٩٧٩: ٥١.

responsable, sino que todos son –somos, si la extrapolamos al presente– culpables y cómplices.

En literatura es común que se utilice a un personaje místico para tratar las implicaciones sociopolíticas de su época y aplicarlas al momento en el que se escribe una obra. En el caso de al-Ḥallāy, no hemos de olvidar que su encarcelamiento, juicio y condena a muerte estuvieron motivados por razones políticas más que religiosas: temían la influencia que pudiera ejercer no sólo en Bagdad, sino en otras regiones, por lo que le acusaron de rebelde y agitador –incluso aunque no se hubiera producido ningún levantamiento, es más que probable que con el tiempo hubiera acabado por producirse–. Dentro del legado árabe al-Ḥallāy sigue siendo aún hoy símbolo del pensamiento libre, de la lucha contra la injusticia y la pobreza, y es la imagen que mejor representa la idea del martirio y el heroísmo.

A este respecto, es ilustrador un artículo de Khalil Semaan<sup>205</sup> del cual extraigo las siguientes ideas: en esencia, el misticismo islámico, el sufismo, es casi antagónico al islam ortodoxo; el sufismo defiende la libertad de decisión, mientras que la ortodoxia el determinismo; en el sufismo las recompensas se ganan, en la ortodoxia se deciden; el sufismo considera el ritual un estorbo, mientras que la ortodoxia recalca la importancia del mismo. Así pues, entendidas estas ideas y lo que conllevaría su aplicación a nivel social, no resulta extraño que al-Ḥallāy causara tanto revuelo y las autoridades tuvieran tanto interés en silenciarlo y en que sus enseñanzas no se propagaran, pues simplemente esas tres ideas bastan para agitar todas las bases de cualquier gobierno que se sustente en un islam ortodoxo.

El acierto en la utilización de esta figura reside en que la situación sociopolítica que vivió el hombre árabe durante la segunda mitad del siglo pasado le obligó a buscar paradigmas de otros que se hubieran encontrado también al límite, pero que no hubieran renunciado ni a su lucha ni a sus ideales.

La segunda obra que escribió es *Viajero de noche* (1969), centrada en la destrucción del individuo por parte de instituciones políticas corruptas. La tercera obra, *La princesa espera* (1970), trata sobre la idealización de los líderes y sus falsas promesas. Ambos trabajos serán analizados con detenimiento en sus respectivos capítulos.

La cuarta obra de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr es *Laylā y «El Loco»* (1970), en la que trata la pobreza, la opresión de las mujeres, el vacío espiritual y la impotencia de los intelectuales egipcios antes de la revolución de 1952 y llama la atención sobre el estado de desatención y corrupción política al que ha llegado Egipto. Obviamente Ṣalāḥ, al igual que muchos otros autores o intelectuales, tuvo que replantearse los objetivos de su producción y los suyos propios a raíz de la revolución de 1952. Este fenómeno lo apreciamos en *Laylā y «El Loco»* pero también y de manera especial en las dos obras

---

<sup>205</sup> Semaan, 1979b: 518.

que se han traducido y analizado para este trabajo. Es la obra que mejor ejemplifica el arte, la filosofía y la poesía de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr y una de las mejores muestras de teatro árabe del siglo XX.<sup>206</sup>

Su quinta y última obra lleva por título *Después de morir el rey*. Es la más fantástica y experimental de las cinco y trata la situación política en Egipto, país que aparece representado en forma de reina. Es la que más simbolismo retiene y en ella se aprecia una síntesis de los valores y las cuestiones planteadas en sus obras anteriores: el poder opresor e injusto, los valores de lealtad, justicia y honestidad, la muerte absurda e irracional o el papel que debe jugar la figura del intelectual –que, a lo largo de toda su producción, será un poeta: un papel proactivo y esperanzador–.

En comparación con el de ʿAbd al-Raḥmān al-Ṣarqāwī, el teatro poético de Ṣalāḥ es mucho más directo, más concentrado «y, en las obras posteriores, mucho más oscuro y experimental».<sup>207</sup> En las obras de nuestro autor encontramos muchas características que son compartidas por otros autores: la acumulación de estados psicológicos y de situaciones humanas, en vez de un argumento narrado que nos lleve directamente de principio a fin; la devaluación del lenguaje como medio de comunicación y entendimiento; la confrontación del espectador, aislado, con hechos violentos de un mundo cruel... Al hacer que nos enfrentemos simbólicamente con la sociedad en sus obras de teatro, en vez de en obras narrativas, Ṣalāḥ consigue un efecto mayor porque el impacto que causan es mucho más dinámico. El efecto de alienación que presenta el escritor tiene como objeto despertar el intelecto del público para que reaccione. El propio Brecht dice así: «Una representación que aliena nos permite reconocer el tema, pero al mismo tiempo hace que resulte extraño. [Esta alienación] está diseñada para liberar del sello de la familiaridad a la psique condicionada socialmente [...]».<sup>208</sup>

Ṣalāḥ trata los problemas fundamentales de la vida y la muerte, la soledad y la comunicación. Intenta que el público sea consciente de la posición precaria y misteriosa del hombre dentro del universo, un aspecto que es común a la mayoría de los dramaturgos del teatro del absurdo. Lo especial es que Ṣalāḥ, en calidad de poeta y dramaturgo, transmite su percepción personal de la condición humana, transmite su visión individual del mundo, lo que podría representar una vuelta a los orígenes del teatro: el enfrentamiento del hombre con los mitos y la religión. Y todo esto es lo que determina el *contenido* y la *forma* que da a su mensaje. Otra característica de Ṣalāḥ, también compartida por otros autores, es que no presenta problemas o personajes que existen fuera de su mundo interior porque no expone una tesis ni debate unas proposiciones ideológicas o políticas; tampoco expone el destino o las aventuras de unos personajes sin más, sino que éstos son representaciones de la condición de un individuo en particular y del individuo en general. Así pues, en sus obras las situaciones

---

<sup>206</sup> ألفريد فرج، ٢٠٠٣: ٦.

<sup>207</sup> Badawi, 2005: 220.

<sup>208</sup> Willet, John (ed.), 1964: *Brecht on Theatre*, Hill and Wang, Nueva York, pág. 192 *apud* (El Lozy, 1990: 65-66).

y las acciones cobran importancia frente a la caracterización individual de los personajes.

Su teatro es uno en el que los defectos personales o sociales adquieren forma y se personifican: el autor asigna al lector-espectador un papel, que consiste en despertar, activarse y ponerse en busca de la solución a los problemas planteados en el drama. Esto significa que el lector-espectador o el público es parte de la acción y de la obra de manera consciente y éste es, quizá, el más interesante: enciende al público mostrándole los problemas que le afectan directamente y que, o bien no alcanza a ver, o bien opta por obviar.

Sus dramas crean un universo teatral completo donde el texto da forma a personajes, mundos y realidades que pueden utilizarse para representar una obra, pero que también pueden entenderse y conseguir su fin simplemente siendo leídas, atendiendo a los espacios, las palabras, las pausas y la acción que se desarrolla: «El teatro absurdo es el teatro revolucionario e ideológico por excelencia».<sup>209</sup> Desde un punto de vista espaciotemporal, son obras completas en las que las acciones se suceden en un orden lógico, sin perder de vista que estamos siempre dentro de ese carácter ilógico o irracional que tiene el tipo de teatro del que aquí hablamos. Este tipo de obras representan un grito de cólera contra la conformidad y la injusticia. Nuestro autor utiliza el suyo para dar sobre el escenario una forma poética a sus preocupaciones. Puede que escriba de forma dramática, como en *La tragedia de al-Ḥallāy*, o cómica y absurda, como en *Viajero de noche*, pero en cualquier caso la idea que subyace siempre, independientemente del enfoque, es la misma: la justicia.

Muchos críticos han encontrado similitudes entre Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr y Fernando Arrabal. Kenneth S. White clasifica el universo de Arrabal en función de once características principales, de los cuales cinco podemos encontrarlas en el teatro de ʿAbd al-Ṣabūr:

- Una esfera a medio camino entre mítica y onírica, donde los juegos infantiles se convierten en una tortura.<sup>210</sup>
- Una tensión obsesiva sufrida por parte de víctimas que se enfrentan a torturadores, todo ello dramatizado en un ambiente místico.
- La metáfora del estado policial: inquisición, tortura, desesperanza, muertes violentas, traición entre miembros de la misma familia.
- Emblemas místicos, ceremonias y rituales.
- Contrapuntos entre las ilusiones y las desilusiones.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> El-Khoury, 1978: 8.

<sup>210</sup> «Un elemento perenne en las obras de Arrabal y un origen de su *austeridad* es el tema de la represión totalitaria de la realidad frente a los sueños teatralizados» (White, 1971: 98).

<sup>211</sup> Adaptado de (White, 1971: 99).

Como acabos de señalar, estos cinco puntos podemos encontrarlos en mayor o menor medida en toda la producción teatral de ʿAbd al-Ṣabūr. En cuanto a las dos obras objeto de análisis en este trabajo, los cinco están presentes:

- La esfera a medio camino entre mítica y onírica se aprecia tanto en *Viajero de noche* como en *La princesa espera*. En la primera, nada más comenzar la obra nos cuesta discernir si lo que está ocurriendo es real o se trata de una ensoñación del protagonista. En la segunda, la obrita que representan cada noche la princesa y las criadas, que en principio parece ser efectivamente un juego de niños, no deja de ser una tortura autoinfligida por cuanto recuerdan la noche en que fue engañada y entregó las llaves del palacio a su supuesto amante, que más tarde mataría a rey. Además, dichas representaciones, incluso la obra en sí misma, están envueltas en un aura de misticismo: los sauces, las sombras, la noche...
- La tensión obsesiva de las víctimas enfrentándose a sus torturadores se aprecia perfectamente en *Viajero de noche*, donde casi desde que su primera intervención, el revisor se dedica a torturar psicológicamente al otro personaje hasta que acaba por quitarle la vida. Aunque en *La princesa espera* esta tensión es menor, puesto que la aparición de Samandal no ocurre casi hasta el final de la obra, el poder que sobre ésta ejerce aquél es casi total, hasta el punto de que tiene que ser Qarandal quien dé el primer paso y acabe con la vida del usurpador.
- Las características de la metáfora del estado policial son más que evidentes en *Viajero de noche*: el interrogatorio y la tortura psicológica a los que es sometido el viajero, la desesperación de éste y su posterior asesinato. Podría argumentarse también que la impasividad del narrador justo cuando le clava el puñal y su posterior cooperación con el revisor para arrastrar el cadáver son pruebas de una traición, si aceptáramos que el narrador es un elemento más de la sociedad a la que pertenece el viajero, en cuyo caso estaría traicionando a su semejante.
- Los rituales y las ceremonias son evidentes en *La princesa espera*, especialmente la parte en la que se nos cuenta cómo repiten noche tras noche el momento que culminó con el exilio al bosque.
- El contrapunto de ilusiones y desilusiones lo encontramos en esos atisbos de esperanza que parece mantener el viajero durante el diálogo que mantiene con el revisor, cuando el autor deja entrever que el personaje cree que podrá salvarse del destino que intuye, si bien enseguida la actitud del revisor nos hace pensar lo opuesto.

Mediante estas técnicas el autor consigue que el público piense más allá de lo que ve en la escena para así sacar las conclusiones correctas. Ésta es, precisamente, una de las técnicas del teatro del absurdo: dada la degradación del lenguaje, la acción directa prima sobre la escena. Así, el público está obligado a dar su propio sentido a la obra y se ve forzado a enfrentarse a ella y al enigma que le plantea. Ocurre lo mismo en

*Esperando a Godot* (1952): el público tiene que hacer su propia interpretación de Godot. ¿Es una alusión a Dios? ¿Es una alusión a la ambición humana que siempre aspira a tener lo que no tiene? ¿Alude al mañana que nunca llega? ¿A algo indefinido o desconocido que da sentido a nuestra existencia? Como dice Esslin, «la fuerza y el poder poético de la obra están precisamente en la imposibilidad de alcanzar una respuesta concluyente a estas preguntas».<sup>212</sup>

En conexión con Fernando Arrabal, Ángel Berenguer nos ofrece sobre él unas ideas que bien podrían aplicarse a Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr: a ambos se les identifica siempre con la imagen del antihéroe, de forma que los personajes de estos dos dramaturgos, en vez de hacer méritos para conseguir un fin, «cometen desméritos a diestro y siniestro», situándose así entre la razón y la sinrazón, el terror y la angustia. «En ello está nuestra fortaleza: en lo deleznable se apoya [...] y desde el aire convoca sus (nuestros) fantasmas con desmaño y sorpresa».<sup>213</sup> De hecho, aunque Arrabal denomina a su propio teatro como *teatro pánico*, «en realidad Arrabal ha cultivado el teatro del absurdo, y posteriormente ha bautizado su estilo con este calificativo diferenciador».<sup>214</sup>

Al igual que ocurría con Arrabal, se han encontrado similitudes entre Lorca y ʿAbd al-Ṣabūr. De entre los principales puntos de conexión entre ambos destacan los siguientes aspectos, comunes entre *La casa de Bernarda Alba* (1936) y *Yerma* (1934), de Lorca, y *Después de morir el rey* y *La princesa espera*, de ʿAbd al-Ṣabūr:<sup>215</sup>

- La infertilidad y el sueño de tener un hijo. Nótese que en estas dos obras la infertilidad es siempre culpa del personaje masculino, no del femenino. Además, es la mujer la que busca quien la fecunde. En tanto que el personaje masculino es sinónimo de infertilidad o impotencia, también lo son la autoridad, el poder y el gobierno que ejerce la figura masculina: *Yerma*, *Después de morir el rey* y *La princesa espera*.
- La espera agonizante en un tiempo infinito: *La princesa espera* y *La casa de Bernarda Alba*.
- La violencia como vía de escape y salvación: *Yerma*. En *Después de morir el rey* y *La princesa espera* también existe este componente de la violencia, pero es distinto porque no se da entre una figura femenina y una masculina, sino entre dos masculinas.

En las cinco obras de Ṣalāḥ hay dos personajes que siempre destacan frente a los demás. En *Viajero de noche* tenemos al viajero y al revisor; en *Después de morir el rey*, el poeta y la reina; en *Laylā* y «*El Loco*», Saʿīd y Laylā; en *La tragedia de al-Ḥallāy*, al-

<sup>212</sup> Esslin, 1960: 14.

<sup>213</sup> Arrabal, 1983: 5.

<sup>214</sup> Cid y Nieto, 2002: 109.

<sup>215</sup> Respecto de la forma, la utilización del verso en el teatro es también característica en *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* (محمد السيد عيد، ٢٠٠١: ٤١).

Ḥallāy y al-Ṣiblī, y en *La princesa espera*, la princesa y Qarandal. La dicotomía entre al-Ḥallāy y al-Ṣiblī, en virtud de la cual el primero quiere mezclarse con la gente para jugar un papel activo y efectivo mientras que el segundo prefiere permanecer en el anonimato,<sup>216</sup> la encontramos también en *La princesa espera*, donde ella es la pesimista incapaz tomar las riendas de su propio destino y ocupar el lugar que le corresponde, frente a Qarandal, que es el apoyo positivo y optimista que necesita para poder liberarse. La misma idea aparece en el *Al-Ḥallāy* de ʿAdnān Mardam Bek, en cuyo segundo acto el protagonista discute precisamente por lo mismo. En esta obra el autor trata el rol que el pensador desempeña en la vida social, su influencia sobre la gente y su relación con las autoridades. En contraste con Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, y a pesar de tratar el mismo tema, ʿAdnān Mardam Bek no dota al personaje principal del dramatismo que le correspondería debido a la monotonía de los acontecimientos, a la debilidad del conflicto y a la carencia de elementos de diversión. Waleed Saleh<sup>217</sup> afirma que, además, la expresión en verso clásico disminuye el valor literario de la obra, porque de esta forma parece compuesta por varios poemas clásicos o un poema largo, lo que le resta valor dramático. Por lo que respecto al dibujo que ʿAbd al-Ṣabūr hace de al-Ḥallāy, afirma que está perfilado a la perfección, y a pesar de tratar un tema mental y abstracto, podemos sentir que está vivo delante de nosotros con todas las cualidades de que gozaba.

Si estudiamos las obras desde el punto de vista de la representación, nos encontramos con que hay dos espacios: el del escenario donde tiene lugar la representación y el del texto propiamente dicho. De la misma forma, también tenemos dos tiempos: el de la representación y el de los sucesos de la obra, que no tienen por qué coincidir obligatoriamente. La representación podría durar dos horas, por poner un ejemplo, pero los sucesos que tienen lugar dentro de la misma podrían durar más o menos. Éste es el caso de *La princesa espera*, que de representarse podría resumirse en ese tiempo, si bien el texto recoge acontecimientos que engloban, por lo menos, unos quince años. En *Esperando a Godot* el tiempo es ilimitado y no está definido, por lo que la representación de la misma podría alargarse o acortarse en función de la decisión del director. Lo mismo ocurriría con *Viajero de noche* porque aunque está ambientada pasada la medianoche, el tiempo no tiene una delimitación estricta: «El tiempo de los sucesos es un tiempo imaginario que no se puede medir salvo con las indicaciones explícitas que aparezcan en el texto: *mañana, ahora*; o mediante otros indicadores como la disminución o el aumento de la intensidad de la luz».<sup>218</sup> En el caso de *La princesa espera* tenemos el ejemplo del paso de las sombras como medida del tiempo. De la misma forma, podemos argumentar que aunque los acontecimientos de la obra podrían englobarse en unas dos horas, indudablemente la sensación que el viajero tenga de paso del tiempo no va a ser la misma que la que tenga el revisor o la que percibamos nosotros

<sup>216</sup> Esta imagen se da también entre Yūsuf y Abū al-Fuḍūl, los dos personajes de la obra *El barbero de Bagdad* (1963), de Alfrīd Faraḡ. En ella el barbero es el salvador que no rehúye de la tarea de reformar el mundo, mientras que Yūsuf representa la pérdida de esperanza.

<sup>217</sup> Saleh, 1990b: 156-174.

<sup>218</sup> ١٩٠ : ١٩٨٩، سامية أحمد أسعد.



como público: para el revisor el paso del tiempo quizá sea más rápido por cuanto él está disfrutando con lo que hace, mientras que lo más probable es que la agonía que sufre el viajero le haga tener la sensación de que el tiempo no pasa, incluso a pesar de la rapidez con la que parece suceder todo cuanto le ocurre: se despierta en un tren, aparece un revisor con delirios de grandeza, lo acusa, lo juzga y lo mata.

La técnica de las dos obras analizadas en la presente tesis parecida. La acción principal se desarrolla en torno a las relaciones de dos personajes principales: por un lado, Samandal –y después Qarandal– y la princesa; por otro, el viajero y el revisor. En ambos casos esta dualidad de personajes representa no dos planos de una conciencia única, sino los dos polos opuestos de un sistema que se perpetúa a sí mismo, de forma que en una obra teatral queda enmarcado el enfrentamiento entre dos componentes del hombre. En Adamov, por ejemplo, la dualidad de los personajes la encontramos en *Ping-pong* (Arthur y Víctor), en *Paolo Paoli* (Hulot-Vasseur y Paolo Paoli) o en *La política de los residuos* (Johnny Brown y Tom Guinness).<sup>219</sup> En *La princesa espera* la lucha tiene un carácter más nacional porque la protagonista representa a toda una nación que ha sido engañada por aquéllos en quien confiaba. Por su parte, *Viajero de noche* representa la lucha agónica del individuo frente a un estado policial, si bien podría argumentarse aquí que la alusión, además de universal porque puede aplicarse independientemente del tiempo y el espacio, es más particular y enlaza directamente con Egipto. *La princesa espera* rezuma melancolía y un sentimiento de inutilidad que emerge de la desilusión del paso del tiempo y del engaño. *Viajero de noche*, por su parte, es más activa, más violenta, más realista por cuanto los personajes son totalmente contemporáneos y nos sentimos directamente identificados con alguno de ellos.

Ṣalāḥ construye su teatro como algo personal y resistente que se origina en forma de poesía y se traduce en forma de teatro poético. Al darle esta forma consigue que el texto sea puesto en boca de unos personajes que tienen una doble función: por un lado, comunican un mensaje cuya forma es poética; por otro, trasladan dicho mensaje a un plano que resulta cercano para el lector-espectador, que se siente identificado con ellos. Como hemos indicado con anterioridad, el hecho de que estas obras contengan un componente poético y otro realista está relacionado con la idea del compromiso y de la obligación social que debe jugar el teatro: al tratar temas vitales que afectan al hombre fuerza a los espectadores a pensar en cuestiones morales que, por lo general, prefieren obviar. En este sentido, la producción teatral de Ṣalāḥ es muy moderna y actual y se ajusta con la siguiente definición que del teatro nos ofrece Federico García Lorca: «Cada teatro seguirá siendo teatro andando al ritmo de la época, recogiendo las emociones, los dolores, las luchas, los dramas de esa época. El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual. Un teatro pasado, nutrido sólo con la fantasía no es teatro».<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> Dietemanm, 1971: 48-54.

<sup>220</sup> Morales, Felipe, 1936: «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca». *La Voz* (Madrid) 20, 5, 823 (17-04-1936), pág. 2 *apud* (Colecchia, 1986: 795).

Una de las numerosísimas ideas interesantes que aparecen en *Mi vida en el verso* es que Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr sitúa al teatro poético en una posición elevada y lo considera idóneo para la época en la que vive. De esta forma, su teatro en verso es contemporáneo, pero al mismo tiempo renovador. Y logra esa renovación valiéndose de dos elementos distantes pero complementarios: las formas contemporáneas europeas y el amplio bagaje literario del que se nutre, principalmente el árabe y el occidental, lo cual sirvió para que el teatro poético fuera asentándose poco a poco en el ámbito literario. A esto contribuyó el escritor ʿAlī Aḥmad Bākātīr, quien «escribió teatro durante veinticinco años y tuvo el mérito de ser uno de los primeros en explorar el verso dramático. Por eso merece que lo tratemos, porque la cuestión del teatro en verso, o del verso dramático, es un asunto que se afianza en la conciencia literaria día tras día».<sup>221</sup>

En esta línea, después de escribir *La tragedia de al-Ḥallāy*

*comenzó a publicar semanalmente artículos sobre el teatro; creo que era la revista Rūz al-Yūsuf la que los publicaba. En uno de ellos decía: «El teatro no es solamente un fragmento de la vida, es un fragmento condensado. Por eso la poesía es la forma idónea para la producción teatral. Pero por poesía no quiero decir metros regulares. De hecho, existen muchas piezas de teatro que no están escritas en metros regulares y que son más poéticas que otras obras de teatro que sí están escritas con esos metros. Basta con que uno lea a un dramaturgo contemporáneo, como O'Neill, para darse cuenta de cómo fue capaz de acercarse en su producción dramática al espíritu de la poesía, a pesar de estar escrita en prosa. Ésta es la razón exclusiva por la que se dice que O'Neill es el escritor modernista que más se acerca a la tragedia griega.»*<sup>222</sup>

A grandes rasgos, la experimentación en el teatro de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr podría resumirse en cinco ideas, una por cada obra de teatro: en *La tragedia de al-Ḥallāy*, su primera obra, rompe con las reglas de Aristóteles; en *Laylā* y «*El Loco*» la experimentación pasa por cómo dibuja y carga de símbolos al personaje de Laylā-Egipto y por la introducción del teatro dentro del teatro, como también hace en *La princesa espera*; en *Viajero de noche* la experimentación se centra en la absurdidad y la extrañeza; en *La princesa espera*, pasa por el teatro dentro del teatro, la ingenuidad o la inocencia, y el uso de enigmas o adivinanzas en un ambiente de cuento mítico; y en *Después de morir el rey*, la experimentación reluce en la configuración de la obra y en la mezcla del legado cultural árabe con el occidental.

En *Después de morir el rey* se nos dice que el gobierno del rey ha durado diez años, durante los cuales no ha sido capaz de dar a la reina el amor y el hijo que ella deseaba.

<sup>221</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٧٠ب: ٢.

<sup>222</sup> ياسين رفاعية، ١٩٨٩: ٢٦٠ - ٢٦١.

Nótese que diez años son más o menos los que separan la asunción del poder por parte de ʿAbd al-Nāṣir en 1956 y el desastre de 1967. En esta obra el autor nos ofrece tres finales alternativos, que son tres soluciones diferentes para un mismo problema. La primera solución que ofrece Ṣalāḥ consiste en la rendición y la sumisión; la segunda solución pasa por esperar la llegada del salvador, mientras que la tercera es el enfrentamiento. Evidentemente la preferida por el autor es la última y en este sentido es reseñable el hecho de que *Después de morir el rey* fuera la última obra que escribió, y que la última solución en ella propuesta sea la preferida. El primer final, la rendición, lo encontramos en *Viajero de noche*. El segundo final, la espera de la llegada del salvador, lo encontramos en *La princesa espera* y en menor medida en *Laylā* y «*El Loco*», porque si bien la llegada de dicho salvador no se produce, la idea sí está presente. El tercer final, enfrentarse y dar la cara, es la solución por la que optan al-Ḥallāy y el poeta en *Después de morir el rey*.<sup>223</sup>

¿Por qué optó por escribir su teatro en verso? Además de las razones que hemos expuesto en el apartado anterior al responder a esta misma pregunta, porque para él la poesía es descubrir el lado estético y existencial de la vida y expresarlo mediante palabras musicales.<sup>224</sup> La poesía de Ṣalāḥ es la vía idónea para transmitir todo el substrato de sentimientos con los que imbrica sus obras. Pero el propio autor también reconoce el valor de la prosa para el teatro y admite la existencia de obras geniales y dramaturgos magníficos que escriben teatro en prosa:

*Por lo que respecta a las obras de los otros gigantes del teatro en prosa, éstas están llenas de poesía. ¿No es acaso Chejov un poeta de primera clase? [...] Incluso en el teatro de ideas de Bernard Shaw encontramos mucho del espíritu de la poesía. Quizá sea éste un buen momento para citar una opinión de Eliot que plasmó en uno de sus estudios críticos, que consiste en que la buena prosa en el teatro es exactamente igual que la poesía: ambos son lenguajes llenos de ritmos y de simbología.*<sup>225</sup>

La poesía del teatro de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr es un estado, un ritual lingüístico, la esencia del teatro.<sup>226</sup> Escogió escribir sus obras en verso para acercarlo más al simbolismo y para reforzar la carga de ideas de las obras. No en vano su producción dramática tiene mucho de filosófico o intelectual, y en este sentido se parece al teatro de ideas de al-Ḥakīm. Ṣalāḥ defendió el teatro poético en verso libre frente al verso rimado porque en el segundo todo está a un mismo nivel, mientras que en el verso libre la

<sup>223</sup> Estas tres soluciones de *Después de morir el rey* podrían guardar relación con Ḥasan el astuto, un personaje del folclore araboislámico. En una de sus historias, tras completar una tarea encomendada, al regresar se encuentra ante tres caminos: el de la seguridad, el del arrepentimiento y el de no retorno. Es probable que nuestro autor tuviera a este personaje en mente a la hora de plantear los tres posibles finales.

<sup>224</sup> أحمد بوزفور، ٢٠٠٣: ١٩٠.

<sup>225</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥ ج: ١٥٨ - ١٥٩.

<sup>226</sup> ألفريد فرج، ٢٠٠٣: ٦.

poesía está más concentrada y hay un intercambio mayor de simbología. Y si para él el teatro no es un simple extracto de la vida, sino un extracto condensado de la misma,<sup>227</sup> entonces el teatro poético es la forma idónea para este autor, quien cree firmemente que el teatro y la poesía son dos elementos inseparables el uno del otro. Sin embargo, también reconoce que la poesía puede existir en la prosa, no únicamente en el verso libre o en el verso rimado, como reconoce al afirmar que basta con leer a un dramaturgo contemporáneo, como Eugène O'Neill, para darse cuenta de que en la mayor parte de sus obras dramáticas fue capaz de acercarse al espíritu de la poesía, a pesar de estar escritas en prosa.

Para ʿAlī al-Rāʿī,<sup>228</sup> ʿAbd al-Ṣabūr fue el primer poeta árabe que escribió teatro poético de verdad. La razón, esgrime, es que nuestro autor percibía el mundo con ojos dramáticos, unos ojos que ven los contrarios: la justicia y la injusticia, lo lógico y lo ilógico, la realidad y la ilusión; unos ojos que son conscientes del individuo, de su valor como persona y del papel que debemos jugar como miembros de una sociedad. Esta concepción trágica del mundo tiene su origen en cómo percibe este poeta los vacíos y cómo siente las contradicciones. Pero detrás de esta concepción trágica se sitúa un observador que percibe los aspectos positivos que debemos promocionar hasta que derroten a los negativos. Por eso no es un poeta pesimista, a pesar de que el pesimismo pueble toda su producción. Como muchos otros, ʿAlī al-Rāʿī, considera que el verdadero teatro poético maduró con Ṣalāḥ, a pesar de que otros autores anteriores, como ʿAbd al-Raḥmān al-Ṣarqāwī o Aḥmad Ṣawqī hicieron unos primeros intentos de escribir este tipo de teatro, si bien las obras del primero eran más poesía que teatro, y los personajes del segundo no acababan de estar perfectamente perfilados.

De la lectura del apéndice de *Viajero de noche y Mi vida en el verso*, particularmente este último, se desprende que la relación de Ṣalāḥ con el teatro es una relación de pasión, admiración y conocimiento, características que le permitieron elaborar un teatro novedoso e innovador para los estándares árabes del momento, que eran distintos de los occidentales:

*Me adentré en el teatro por medio de la lectura y la cultura, mientras que el escritor europeo se adentra a través del propio teatro. Cuando era niño el único teatro que vi fue el del colegio o el de algunas compañías ambulantes. Sin embargo, conocí el teatro en inglés con Shakespeare o en árabe con Tawfiq al-Ḥakīm, tras lo cual me lancé a las traducciones de griego. Así, me preparé para leer a los grandes dramaturgos.*<sup>229</sup>

<sup>227</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٨، المجلد الثالث: ٢١٦.

<sup>228</sup> علي الراعي، ١٩٩٩: ١٦٩.

<sup>229</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٨، المجلد الثالث: ٢٠٩.

Por su parte, ʿAbd al-Karīm Berrašīd opina que la mezcla entre la tragedia griega y el teatro de sombras es lo que otorga al teatro de Ṣalāḥ una nueva composición.<sup>230</sup> En ella están presentes la seriedad del drama y la comicidad del teatro de sombras y en ella se encuentran Oriente y Occidente, el folclore universal con el local. En su opinión, puede que esto sea lo que hace que la tragedia de Ṣalāḥ no sea únicamente negra, sino también cómica, porque esta negrura, aun elevada a su máximo exponente, acabará volviéndose contra sí misma, convirtiéndose en una tragedia cómica, una comedia negra, como es, literalmente, el caso del viajero en *Viajero de noche*.

Como hemos señalado al comienzo de este apartado, cuando Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr comenzó a escribir teatro poético era probablemente el mejor poeta egipcio del momento. Sin embargo, su comienzo tardío en el mundo del drama fue consciente y se debió, como él mismo afirma, al hecho de que casi no había empezado a empaparse de fuentes teatrales, ya fueran éstas representadas o escritas:

*Mi primera obra de teatro. [...] ¿Y cómo iba a escribir entonces una obra o una pseudoobra de teatro? No había visto un teatro en mi vida y en mi pequeña ciudad no había más que dos pequeñas salas de proyección [...]. Esa había sido hasta entonces mi relación con el teatro como edificio. En cuanto a mi relación con el teatro como significado, no había pasado de unas pocas lecturas de las obras de Aḥmad Ṣawqī y Tawfīq al-Ḥakīm. Y ninguno de los dos, en mi opinión, lleva a entender el teatro correctamente. De hecho, hay que ir más allá de ellos hasta llegar a los primeros orígenes si queremos poder acercarnos al secreto de la composición del teatro, al secreto de la historia, los personajes y el diálogo y fundirlos en un único crisol.*<sup>231</sup>

En el teatro de Ṣalāḥ la nación aparece representada mediante la figura de la mujer. Como vemos en *Laylā* y «*El Loco*», *La princesa espera* y *Después de morir el rey*, las tres obras en las que los personajes principales son femeninos, estamos ante una mujer que siente con el cuerpo, que anhela el amor, pero un amor físico que le dé el hijo que simboliza ese futuro que tanto ansía. Por eso el rey en *Después de morir el rey* fracasa a la hora de conquistar el corazón de la reina: la realidad del amor que puede ofrecerle es una realidad ilusoria pues es incapaz de darle el hijo que ella desea, cosa que el poeta, por el contrario, sí consigue. Lo mismo ocurre con Saʿīd en *Laylā* y «*El Loco*»: al ser incapaz de satisfacer las necesidades de Laylā, Ḥusām se aprovechará de ella. Ésta es la imagen de Egipto vulnerada que transmite Ṣalāḥ en esta obra. Y en cuanto a la princesa de *La princesa espera*, se deja engañar por Samandal con la falsa promesa un hijo cada año. Esta relación hombre-mujer que presenta Ṣalāḥ en estas obras trasciende el espacio

<sup>230</sup> عبد الكريم برشيد، ٢٠٠٣: ٣١٠ - ٣١١.

<sup>231</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٨٣: ٥٣ - ٥٥.

y el tiempo, pero en nuestro caso hemos de aplicarla especialmente a la relación entre Egipto y el gobernante, entendido este último no como una única figura sino como el poder, la autoridad, el gobernante.

A nivel sociopolítico, todo el teatro de Ṣalāḥ representa distintas fases por las que atravesó Egipto en unos veinte años, desde la revolución de 1952 hasta octubre de 1973. De esta forma, *La tragedia de al-Ḥallāy* representaría una primera fase en la que el Gobierno empieza a dudar y a distanciarse de las promesas hechas y del pueblo. La segunda fase, en la que prima el ambiente de terror impuesto por el poder político-militar e implantado por los servicios secretos, entre otros, vendría representada por *Viajero de noche*. La tercera fase, simbolizada por *Laylā* y «*El Loco*», abarca a partir del desastre de 1967 y en ella el gobernante ha sumido al país en un estado de caos para el que no encuentra una salida. *La princesa espera* también simboliza esta fase, pero más la cuarta, en la que el país, que se siente aislado como consecuencia de la mala gestión por parte del gobernante, comienza a tomar conciencia de sí mismo y de cuál debe ser el papel que debe jugar. La quinta y última fase la representa *Después de morir el rey* y en ella los centros de poder, representados por el rey, el ministro, el palacio, etc. se han desentendido de la reina (Egipto), que busca directamente por sus medios la salvación. Es, pues, una extensión de *La princesa espera*, porque a pesar de ofrecer tres posibles soluciones para un único problema planteado, la solución preferida por el autor es evidente. Esta última fase abarcaría hasta la guerra de octubre de 1973.

El siguiente extracto nos permite apreciar la importancia que concede Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr a la poesía y por qué ésta es una parte indivisible de su obra –y de su vida, en definitiva–. En efecto, no habría sido posible que hubiera escrito sus obras de teatro si no en verso:

*Y aquí estoy, pasados los treinta, dividido entre dos mundos. Cuando me siento apático alguna noche, saco alguno de los divanes de nuestra poesía antigua y me recreo en la inteligente manufactura que tenían algunos, o la profunda inspiración que demostraban otros... o saco algunas recopilaciones de nuestros contemporáneos ingleses, entre otros de éste nuestro planeta, traducidas a una lengua que comprenda, y contemplo entonces cómo amalgaman la creación y la inspiración, igual que el néctar exquisito de una copa traslúcida.*<sup>232</sup>

Encontramos aquí a un Ṣalāḥ en un periodo de formación continua, bebiendo de dos fuentes distintas: el legado araboislámico que, por razones obvias, le es más conocido, y el occidental. El resultado de esta formación constante será su propia obra, una amalgama en sí de distintas fuentes, materias y técnicas sacadas de dos mundos, dos legados, dos tiempos diferentes que en Ṣalāḥ se funden en uno solo.

---

<sup>232</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٨٣: ٥٧.

Es preciso reseñar que ʿAbd al-Ṣabūr dedicó al teatro numerosísimas páginas en las cuales escribió, entre otras cuestiones, acerca de obras en concreto, teoría del drama, crítica literaria, representaciones, traducciones, etc. Sirvan los siguientes ejemplos como una somera muestra: «Tres siglos de risas», «El teatro poético de Ṣawqī», «El teatro de la violencia y el sexo», o «El lenguaje del teatro árabe». Para mayor información consúltense los volúmenes IV a VIII de sus obras completas,<sup>233</sup> *Escribir en el rostro del viento*,<sup>234</sup> o *La ciudad de la pasión y la sabiduría*,<sup>235</sup> entre otras fuentes.

Uno de los aspectos que consideramos más atractivos de cuanto escribió Ṣalāḥ sobre el teatro es que no son artículos retrospectivos. Es decir, no son artículos que él escribiera veinte años después, sino que los preparó conforme experimentaba con su propio teatro y preparaba sus obras. Son, por lo tanto, artículos que vieron la luz al tiempo que su propia obra, lo que en nuestra opinión les otorga más valor que si hubieran sido escritos más tarde, porque demuestran una coherencia y una constancia inusitadas hacia la literatura y para consigo mismo como escritor y como persona.

Sobre la disyuntiva entre el uso de la palabra o el uso del puñal –tema clave, recurrente e íntimamente relacionado con el papel del intelectual y su obra en nuestro autor–, a lo largo de toda su producción podemos apreciar una evolución en la fe de este escritor. Si en *La tragedia de al-Ḥallāy*, escrita en 1964, la fe ciega en la palabra es evidente,<sup>236</sup> en *Viajero de noche*, escrita en 1969, vemos cómo la palabra no tiene fuerza alguna frente a la violencia y el autoritarismo. Recuérdese, empero, que esta obra fue escrita después de la guerra de los seis días de 1967, que sin duda influyó en el estado anímico y en la fe en la palabra del autor. *La princesa espera*, escrita muy poco después de *Viajero de noche*, nos presenta una vuelta a la fe en la palabra, si bien no es completa pues éste necesitará de la ayuda del puñal para ser efectiva. La palabra de Qarandal no será suficiente; de hecho, las palabras de Samandal serán más fuertes que las de la princesa y acabarán por convencerla, por lo que Qarandal recurre a su puñal para liberar a la protagonista. *Laylā y «El Loco»*, la siguiente obra, escrita en 1971, desarrolla un grado más la postura presentada en *La princesa espera*, y termina con Saʿīd en la cárcel esperando a que llegue quien porte la espada en una mano y el cálamo en la otra. *Después de morir el rey*, de 1973, nos presenta tres soluciones distintas, la última de las cuales –la preferida por el autor, como ya se ha indicado– nos ofrece esa figura cuya llegada ansiaba Saʿīd: es un poeta, pero también utiliza la espada y será quien conquiste a la reina y la salve, tal y como hiciera Qarandal con la princesa. El mensaje es claro: ha de existir un equilibrio entre la palabra y la espada, entendida ésta como acción, no como violencia.

---

<sup>233</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩١، الأجزاء من الرابع للثمان.

<sup>234</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٧١.

<sup>235</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٨٠.

<sup>236</sup> Al al-Ḥallāy de *La tragedia de al-Ḥallāy* no le preocupan ni las burlas de los hombres ni las dudas que tienen acerca de su fe o de su convicción; él seguirá luchando por la justicia, la nobleza y la verdad, frente a los escarnios de los guardias, los presos o cualquiera que se cruce en su camino, aun a sabiendas de que su lucha implicará su propia muerte.

### 6.2.1 La construcción dramática

La segunda mitad del pasado siglo estuvo marcada por un intento consciente por parte de los dramaturgos por innovar en términos espaciales, formales y conceptuales. Por un parte, esta liberación de las convenciones anteriores les permitió dar al teatro un papel activo a la hora de realzar el valor de la libertad dentro de la sociedad; por otra, pudieron dar al público nuevas herramientas o nuevos motivos para defender dicha libertad.

En el apéndice de *Viajero de noche* Ṣalāḥ indica que escogió el verso para escribir sus obras de teatro «[...] porque el teatro siempre se ha escrito en verso, a excepción del último siglo, y porque en los últimos años está intentando volver a la fuente de la que surgió. A esta vuelta está ayudando el cambio en la concepción de la palabra «poesía», que ya no es sinónimo de composición rítmica [...]». <sup>237</sup> De la misma opinión es Ḥasan Muḥsin: «La poesía fue el lenguaje del teatro hasta el siglo XIX. Cuando el lenguaje del teatro pasó a ser la prosa, el cambio no fue total porque el teatro árabe de entonces no tenía todavía rasgos característicos claros y originales». <sup>238</sup> Además, en principio la poesía transmite el significado con mayor sensibilidad que la prosa. Esto, que en principio parece una ventaja de cara a la expresión, también supone una desventaja: el dramaturgo no dispone de tanta libertad al escribir un diálogo en el teatro como la que tiene al escribir un diálogo en una historia en prosa, porque en el primer caso las líneas de diálogo deben tener una función específica, jugar un papel claro, algo que no necesariamente ocurre en los diálogos de la prosa, por ejemplo.

Con respecto al léxico, Ḥasan Muḥsin indica que Ivor Armstrong Richards propone en *Principles of Literary Criticism* (1924) dos tipos de utilización de las palabras: el primero se basa en la carga semántica que tienen, que conformaría la utilización normal del idioma; el segundo tipo se basa en la reacción que nos producen después de oírlos y conformaría la utilización emotiva o afectiva del idioma. <sup>239</sup> Creemos que la elección del léxico de ʿAbd al-Ṣabūr en las obras aquí analizadas seguiría este segundo tipo, porque el carácter poético o simbólico de este autor le sirve para expresar desde un punto de vista existencialista la realidad que plantea en las obras.

La producción teatral de Ṣalāḥ se caracteriza por la abundancia de monólogos. Dicha abundancia no debe entenderse como una carencia o un defecto, sino que son una característica del teatro de vanguardia de entonces, en el que el monólogo se presenta como una técnica comprometida con la sociedad. Nuestro autor lo utiliza para que uno de los personajes se dirija a un interlocutor pasivo y nos transmita la soledad y el aislamiento que sufre. Esta técnica sirve también para facilitar que el lector-espectador se identifique con el personaje.

---

<sup>237</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٥٤.

<sup>238</sup> حسن محسن، ١٩٧٩: ٤٤٣.

<sup>239</sup> حسن محسن، ١٩٧٩: ٤٤٨ – ٤٤٩.



Los monólogos que incluye el autor en estas dos obras no son caprichosos, sino que juegan un papel importante a modo de poesías intercaladas. En este sentido puede argumentarse que los monólogos tienen dos caras. En el caso de *Viajero de noche*, el que nos ofrece el revisor al hablar de lo agotador que es su trabajo, de lo mucho que se esfuerza por espiar a todos los pasajeros y del poco descanso del que disfruta va dirigido al lector por parte de Ṣalāḥ, como si fuera una poesía, al tiempo que también va dirigido al viajero por parte del revisor, para menospreciarle y para ensalzarse.

Cada uno de los personajes de ʿAbd al-Ṣabūr, «a su manera, manifiesta una modalidad de soledad del hombre, una situación humana límite: la persecución, la muerte, el exilio».<sup>240</sup>

En Ṣalāḥ tenemos algunos elementos principales omnipresentes que varían entre sus distintas obras de teatro:

- La resistencia mediante la palabra o la resistencia mediante la acción. En *Viajero de noche* la resistencia mediante la palabra fracasa, mientras que en *La princesa espera* estamos ante una resistencia que surge de dos fuentes: la palabra, puesto que Qarandal es poeta, y la acción, representada, igualmente, por Qarandal y su puñal. Lo mismo encontramos en *Después de morir el rey*. En cuanto a *Laylā y «El Loco»*, la inactividad de Saʿīd, poeta, nos indica que la palabra parece no ser suficiente. Quizá si hubiera unido a ella el amor, como le pidió Laylā, sí habría tenido éxito. La acción mediante la palabra la ejemplifican muy bien, pues, tres personajes principales: Qarandal, como ya se ha visto; al-Ḥallāy, que solivianta a las masas con su sinceridad y su determinación; Ḥasān, de *Laylā y «El Loco»*, que empuña un arma y un cálamo.
- La desesperación. En algunas obras permanece como componente inalterable, como la desesperación final en *Viajero de noche*, y termina en muerte, mientras que en otras la desesperación se transforma en esperanza, como es el caso de *La princesa espera* y *Después de morir el rey*.
- La dualidad rendición-resistencia. ¿Hemos de rendirnos o luchar hasta el final? Si optamos por la segunda opción ¿cómo ha de ser esta lucha? El viajero no se rinde directamente pero tampoco lucha, por lo que se puede argumentar que opte por una rendición indirecta. También es cierto que, en su defensa, poco o nada puede hacer ante la actitud del revisor y los medios de que dispone éste. La princesa, por su parte, duda entre dos extremos: por un lado, desea rendirse y volver con Samandal; por otro, sabe que debería resistir para que no vuelva a engañarla.
- El concepto del abuso, la profanación o la violación, que aparece en todas las obras de Ṣalāḥ salvo en *Después de morir el rey*. En *Laylā y «El Loco»* la madre de Saʿīd es violada, como efectivamente ocurre con la ciudad de El Cairo cuando se convierte en pasto de las llamas en el incendio de 1952. En *La*

---

<sup>240</sup> Martínez Montáñez, 1991: 158.

*princesa espera* ocurre lo mismo con la joven princesa, que además representa la nación egipcia. En *Viajero de noche* y en *La tragedia de al-Ḥallāy* tenemos que los cuerpos de ambos personajes sufren sendos abusos y acaban convirtiéndose en cadáveres.

Cuando oímos la palabra héroe automáticamente pensamos en una persona fuerte, recta, valerosa y decidida, que no conoce el miedo, la preocupación o la tristeza porque todas estas características son representaciones de la debilidad. Cuando fracasa un héroe de estas características, lo hace porque ha sido traicionado, no porque esté en su naturaleza ser débil. El héroe en las obras de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr no es el prototipo de héroe épico que hemos descrito con anterioridad. En realidad, todas sus obras, que son contemporáneas, están repletas de antihéroes cuya debilidad reside de entrada en su propia constitución: son débiles, viven con miedo, dudan... reflejan, pues, el prototipo del ser humano contemporáneo: indeciso, preocupado, perdido, confuso, inseguro.

Las cinco obras de Ṣalāḥ, escritas todas entre mediados o finales de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, veremos que en ellas se aprecian rasgos del simbolismo, el expresionismo o incluso el surrealismo, sin que eso signifique obligatoriamente que el autor abandone en todas abandona la realidad y se difumine en la imaginación. Su teatro es intelectual, pero al mismo tiempo social y político. Para él el antihéroe es un personaje nihilista, con una actitud totalmente indiferente hacia la vida.

### **6.2.2 Temas más relevantes**

Expondremos a continuación algunos de los temas que, creemos, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr consideraba más importantes en su teatro.

La obra dramática de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr trata ciertos problemas que afectan a la sociedad egipcia después de la segunda guerra mundial, a saber: la corrupción de la política, el gobierno que sólo mira por proteger su círculo y sus propios intereses, el nepotismo, el abuso de poder, etc. Son temas que algunos escritores de la época tocaban de una forma u otra en sus obras, como por ejemplo Tawfiq al-Ḥakīm y su *Teatro de la sociedad* (1950), una colección que reúne veintiuna obras, la mayoría de ellas de un solo acto, que se caracterizan por tener un diálogo muy dinámico y ofrecer una visión de cómo se enfrenta la sociedad egipcia a los problemas sociales de mitad de siglo.

#### **6.2.2.1 Justicia y libertad**

La búsqueda de la libertad es uno de los principales temas de la literatura árabe moderna, y quizá el teatro sea el género que guarda una relación más cercana con la búsqueda de la libertad, entendida ésta en su sentido más amplio y envolvente. A diferencia de otros géneros que son más individuales, el teatro es más público y está dirigido directamente a un receptor numeroso, lo que amplía aún más su conexión con un número mayor de acepciones para la idea de libertad.

Habida cuenta de que en el mundo árabe la libertad está bastante restringida, particularmente la libertad política, el teatro hace las veces de foro donde los intelectuales por un lado y el público por otro, es decir, la inmensa mayoría de la población, discuten y debaten sobre las cuestiones que más les afectan, tanto a nivel individual como a nivel social.

Este foro de comunicación se intensificó especialmente a partir de la segunda mitad del siglo pasado debido principalmente a la difusión de la coacción, de la extorsión política y de la intimidación.<sup>241</sup> A partir de mitad de siglo los intelectuales comenzaron a distanciarse cada vez más de la sociedad y del círculo político gobernante, quedándose así descolgados de la toma de decisiones, lo que provocó que aumentara su deseo de participar activamente en la vida del país. Esta contradicción se vio intensificada por culpa de la actitud de la clase política. Por otro lado, esos años también vieron el nacimiento del modernismo en el mundo árabe, que coincidió con el aumento de la traducción de numerosos autores europeos, como Freud, Kafka, Virginia Woolf, Marx o Dostoievski, si bien a partir de los años '70 el papel que jugaba el Estado como mecenas dio un giro de ciento ochenta grados y no sólo dejó de subvencionar la producción artística sino que además adoptó una actitud totalmente hostil contra cualquier forma de arte que pudiera entenderse como una crítica o una subversión política.

Roger Allen cita la obra *El sultán indeciso*, de Tawfiq al-Ḥakīm, como ejemplo del cambio de actitud en el enfoque del tema de la libertad:

*El uso deliberado que el autor hace de la imprecisión, la abstracción, la fantasía y la historicidad aumentan el efecto dramático [...] Utiliza la historia sin ser histórico, el mundo de la fantasía y de Las mil y una noches sin pertenecer a la fantasía y lo abstracto sin abandonar la representación concreta.*<sup>242</sup>

Esta cita puede aplicarse íntegramente a Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr.

La cuestión de la justicia y la libertad aparece en todas sus obras en distintas formas. Es importante reseñar, empero, que en la primera de ellas, *La tragedia de al-Ḥallāy*, la libertad realiza un viaje desde el interior hacia el exterior. El protagonista se libera a sí mismo para después liberar a los demás. Es el único personaje de las cinco obras que alcanza esta catarsis doble: una liberación individual y colectiva. El resto de los personajes buscan o bien una liberación colectiva o bien una personal.

El teatro de ʿAbd al-Ṣabūr refleja ciertas consecuencias de la presencia de la figura del dictador: pobreza, envidia, falta de libertades, corrupción... Las cinco obras son buenos ejemplos que reflejan cómo la pobreza es el origen de muchos de los males que

---

<sup>241</sup> Allen, 1995: 11.

<sup>242</sup> Allen, 1995: 14-15.

sufren las personas. En *La tragedia de al-Ḥallāy* el personaje que da nombre a la obra responsabiliza a la pobreza de muchos de los males que afectan a la sociedad: hambre, robo, desigualdad social... En *La princesa espera* la dictadura de Samandal ha abocado a la princesa a vivir en una cabaña en el bosque con unas provisiones diarias más bien escasas. En *Después de morir el rey* la actitud dictatorial del rey ha echado a perder el reino. En *Laylā y «El Loco»* la madre de Saʿīd se ve obligada a prostituirse después de que su marido fallezca. Por último, en *Viajero de noche* la pobreza también aparece representada como la envidia, especialmente cuando el revisor admite tener deseos de matar a su compañero para quedarse con su casa y su mujer.

En cuanto a la falta de libertades, *Viajero de noche* es quizá la obra que mejor ejemplifica las prácticas inhumanas que un estado policial puede poner en práctica para conseguir su objetivo: escuchas ilegales, torturas indiscriminadas, detenciones aleatorias, espionaje constante de toda la ciudadanía... O *Laylā y «El Loco»*, en la que vemos cómo la policía cierra una editorial y el gobierno censura artículos.

Por lo que respecta a la corrupción, *La tragedia de al-Ḥallāy* es sin duda la mejor representante de esta enfermedad: los jueces están comprados y su único objetivo es agradar al califa, independientemente de que el acusado sea realmente culpable o no. Esta imagen del juicio amañado se repite en *Viajero de noche*, donde el viajero acude en calidad de acusado a un juicio cuya sentencia ya ha sido dictada de antemano y donde las apariencias son más importantes que el fondo. Pero la corrupción no debemos entenderla únicamente a nivel político, sino también a nivel individual: como vemos en esta obra, la dictadura anula la personalidad y corrompe también al individuo, que se vende sus ideales y sus creencias con tal de humillarse y salvar la vida.

#### 6.2.2.2 *Compromiso*

Este término empezó a utilizarse en los círculos literarios árabes hacia 1950 cuando se usó para traducir el concepto de *engagement* de Jean Paul Sartre.<sup>243</sup>

Las obras de Alfrīd Faraʿy dejan claro que el individuo no puede crear las bases para el cambio por sí mismo si no cuenta con la ayuda de las masas. Si lo dejan solo, lo máximo que logrará será sacrificarse en pos de la verdad y la libertad. A través de las distintas vueltas que da a este tema, Alfrīd Faraʿy presenta numerosos problemas y lacras sociales y se cuestiona sobre el papel y la responsabilidad de los miembros de una sociedad. Junto con Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, ambos demuestran que un intelectual y su obra deben estar al servicio de la sociedad con miras a alcanzar un bien superior y común que sirva, en definitiva, a la humanidad.

También Tawfīq al-Ḥakīm explica su postura al respecto: *El despertar del pensamiento*, una colección de artículos publicada en 1986, recoge uno que publicó el 28 de mayo de 1949 en el periódico *Ajbār al-Yawm*,<sup>244</sup> cuyo título podríamos traducir como «Nuestro deber para con los jóvenes». En él reconoce la responsabilidad que tiene

<sup>243</sup> Pinault, 1987: 116; y Badawi, 1988: 9.

<sup>244</sup> El-Enany, 2000a: 174.

como autor hacia los jóvenes sobre los cuales sus obras puedan ejercer algún tipo de influencia.

El dilema de si el compromiso debe sustentarse sobre la espada o la palabra, que es un tema fundamental y pilar en la obra dramática de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr y al cual se le dan diferentes soluciones en función de la obra de que se trate, aparece también en *El sultán indeciso*, de Tawfiq al-Ḥakīm, aunque con un planteamiento diferente. En ʿAbd al-Ṣabūr la duda reside en si el intelectual debe conformarse únicamente con transmitir su palabra o si debe, además, jugar un papel más activo y comprometido con la causa que defiende. En al-Ḥakīm el planteamiento es distinto porque la lucha no es entre el grado de compromiso o de participación, sino entre la palabra y la espada como alusiones a la ley y la fuerza: el sultán debe decidir si utiliza la fuerza en su propio beneficio o si escoge la ley, en cuyo caso será puesto a disposición judicial, con las consecuencias que esa decisión pueda acarrear. «*El sultán indeciso* pertenece, según los críticos, al teatro intelectual o mental, *al-masraḥ al-dihni*, porque incita al conflicto interno [...]. En este tipo de teatro destaca el diálogo y el tema tratado».<sup>245</sup> A este respecto, Gonzalo Manglano parece inclinarse más por el poder de la palabra que por el de la espada, como demuestra la última frase del capítulo cuarto de *Un cadáver en su tinta* (2014): «Tiene razón, se hiere más con la pluma que con la espada».<sup>246</sup> Significativo es el título de un poema de Ṣalāḥ que recita Saʿīd en *Laylā* y «*El Loco*»: «Diario de un profeta derrotado que porta un cálamo y espera a un profeta que porte una espada».<sup>247</sup> Recuérdese que Saʿīd es la figura del intelectual fracasado incapaz de dar el paso necesario, al contrario de lo que ocurre con Qarandal.

Ciertamente la pluma puede ser más fuerte que la espada. La palabra, escrita por manos conscientes y comprometidas, recrea imágenes certeras, recias, pero sinceras, embellecen la obra y dan forma a una certeza, dirigiendo después esta realidad hacia los ojos del lector. Nuestro autor lucha mediante las palabras, con argumentos, porque «Ṣalāḥ habla al intelecto primero y al corazón después, para que podamos llegar al núcleo de la verdad».<sup>248</sup> Los dos actos de *La tragedia de al-Ḥallāy* reciben el nombre de «La palabra» y «La muerte». El primero es en el que el protagonista aparece ya crucificado sobre un árbol, precisamente por haberse atrevido a hablar. Pero al-Ḥallāy no se ha visto abocado a ese destino por culpa de una palabra insultante, sino por culpa de una palabra revolucionaria, consciente, contraria a la situación actual. Esta palabra, que es por la que aboga Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, no está exenta de peligrosidad, pues en numerosas ocasiones quien la pronuncia acaba en la cárcel, en el mejor de los casos, o en el camposanto, en el peor de los casos. Ejemplos de esto encontramos en su teatro y, por desgracia, en la vida real.

---

<sup>245</sup> Saleh, 1990b: 103.

<sup>246</sup> Manglano, 2014: 21.

<sup>247</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٦١: ٧٣.

<sup>248</sup> محمد يوسف، ١٩٨٤: ٣٣.

Las palabras son para Ṣalāḥ las armas con las que defender este compromiso y con las que purificar el mundo de engaños, espejismos, delirios y opresiones. Y si las palabras son las armas, entonces el campo de batalla es la literatura, de forma que ésta se convierte en una responsabilidad para el autor. Pero en el pensamiento de Ṣalāḥ, para que uno pueda ser responsable, debe ser libre en primer lugar, pues si es esclavo no se puede ser responsable. Ésta es la situación que encontramos, precisamente, en *Viajero de noche*, uno de cuyos tres protagonistas es obviamente un esclavo. Por esta razón no podemos considerarlo enteramente responsable de su suerte ya que no dispone de libertad para intentar alcanzar otro objetivo, entendiendo aquí la libertad como la capacidad de escoger ante diferentes opciones. Sí lo es, en cambio, el narrador, por lo que las preguntas que debemos plantearnos al finalizar la obra es: si el narrador-intelectual tiene libertad para plantar cara, para decidir y actuar, ¿cuál debe ser su papel o su actitud? ¿Qué debe hacer con la responsabilidad que tiene? «En la vida, los destinos están casi siempre separados: quienes comprenden no son los ejecutores, y quienes actúan no comprenden».<sup>249</sup>

Vemos entonces que la libertad no es absoluta o anárquica, sino que va emparejada con la responsabilidad. Quien predica ha de dar ejemplo, por lo que, si escogemos ser personas justas y honestas, deberemos comportarnos como tales. Si el narrador escoge ser justo y honesto, no sirve de nada que a continuación esgrima el argumento de que el revisor tiene un cuchillo y así desembarazarse de la responsabilidad que ha adquirido. El mensaje que transmite Ṣalāḥ es, en definitiva, que hemos de ser coherentes y obrar en consecuencia, siempre con la máxima de la honestidad, la libertad y la justicia.

Como él mismo reconoce, la cuestión del compromiso no es algo nuevo que surgiera en el siglo XIX o en el XX; es una de las primeras cuestiones planteadas por la poesía simplemente por el hecho de ser una forma artística.<sup>250</sup>

### 6.2.2.3 *Gurba e igtirāb*

Los estudios literarios en árabe que tratan estos conceptos siempre mencionan y distinguen entre los siguientes dos términos: *gurba* e *igtirāb*. Entre las acepciones que presenta Cortés<sup>251</sup> para el primero están «exilio», «ausencia de la patria», «lugar de residencia en el extranjero», «carácter, situación de extranjero», «nostalgia». En cuanto al segundo, nos ofrece, entre otras, las siguientes: «exilio», «emigración», «alienación», siempre con carácter intransitivo.

Aplicado a *Viajero de noche* y a *La princesa espera*, y debido a su carácter intransitivo, o más bien reflexivo, podríamos definir el *igtirāb* como una *gurba* mental y espiritual, o incluso traducir *gurba* como exilio físico e *igtirāb* como exilio mental o espiritual. Nótese que Ṣalāḥ utiliza la palabra inglesa *alienation* para traducir *igtirāb*.<sup>252</sup> Por su parte, Ḥasan Saʿad al-Sayyid señala como reacciones al *igtirāb* las siguientes: el

<sup>249</sup> Zweig, 2001: 18.

<sup>250</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٨١: ١٧.

<sup>251</sup> Cortés, 1996: s. v. غرب.

<sup>252</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩١، الجزء السادس: ٢٧٢.

aislamiento, la soledad, la separación, el sentimiento de pérdida, el desprendimiento, la desubicación, el abandono, la evasión o el alejamiento.<sup>253</sup>

Estos dos sentimientos están presentes en los personajes de las dos obras que aquí analizamos, si bien cada uno con sus particularidades. Creemos que en la princesa se aprecian al mismo tiempo tanto *gurba* como *igtirāb*: por un lado, la *gurba*, debido al desplazamiento físico que sufre al vivir en una cabaña en el bosque; pero también apreciamos el *igtirāb* cuando no deja de sentirse una extraña dentro de sí misma, al menos hasta que llega Qarandal, la salva del dominio de Samandal y asume que debe jugar el papel que le corresponde: ser mujer y ser princesa. Esta *gurba* fuerza a este personaje a perder su armonía interior, su equilibrio consigo misma y por ende con la existencia que le corresponde. Es cierto que la decisión inicial de abandonar el reino y huir al bosque la toma la princesa –Aḥmad Ṣams al-Dīn<sup>254</sup> coincide en que este exilio puede ser autoimpuesto por parte de los protagonistas–, pero eso no implica que no se sienta una extraña en el bosque y eche de menos su hogar. Además, dicha huida vino en cierto modo impuesta por el hecho de que ella ayudara a que Samandal asesinara a su padre. En este caso, esta lucha entre el deber y los sentimientos produce este aislamiento.

Existe, pues, una relación entre las sensaciones descritas por Ḥasan Saʿad al-Sayyid y el fracaso, cuando la princesa fracasa en su relación con Samandal, o el miedo, cuando el viajero, que de entrada aparece sentado solo en el vagón, cae presa del miedo y se hunde en ese abismo de desubicación y aislamiento. Una de las principales causas que provocan esa soledad es la inconsciencia de la misma, por lo que el primer paso para recuperarnos de ese sentimiento es reconocer su propia existencia. Una vez despierta la consciencia podremos comenzar a tomar las riendas de nuestro destino.

Con el desenlace provocado por Qarandal, la decisión que toma al final la princesa de volver a su reino y jugar el papel que por derecho el corresponde podemos interpretarla como el fin de la *gurba* física –al poner fin a su desplazamiento físico deja de vivir en el exilio– y del *igtirāb* interior –al aceptar ser quien debe ser–. Así, recupera el equilibrio interior consigo misma, pero también el exterior al restablecer el orden de las cosas en su reino. La aceptación de quién es supone el primer paso para recorrer el camino que le permitirá recuperar ese equilibrio interior y por consiguiente traer el equilibrio exterior al valle. Pero para llegar al punto de poder aceptarse y buscar el equilibrio, es decir, alejarse de los rituales diarios en los que representa con sus criadas el momento que causó su huida del reino, antes tiene que haber sufrido un exilio físico y espiritual. Este punto del retorno, esta idea de que el héroe después del exilio vuelve con su pueblo la toma Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr de la literatura y los cuentos populares, en los que «el héroe que se exilia de su pueblo [...] tendrá que regresar para enfrentarse a su destino. Al exilio le sigue el encuentro, la reunión, y al encuentro le sigue el

---

<sup>253</sup> حسن سعد السيد، ١٩٨٦: ١١.

<sup>254</sup> أحمد شمس الدين، ٢٠١٠: ٩٩.

enfrentamiento violento [...]».<sup>255</sup> Este autor considera asimismo que el exilio y la separación de su pueblo son necesarios para la formación del héroe protagonista y para que se realice a sí mismo mediante sus actos heroicos.

En cuanto al viajero, éste se ve forzado a un *igtirāb* impuesto por parte del revisor: el origen no es intransitivo, sino que la acción es impuesta, razón por la cual podríamos hablar más de *tagrīb* que de *igtirāb*. El revisor le impide ser quien es en realidad, privándolo de toda libertad y decisión sobre su futuro. Este aislamiento impuesto por parte del revisor simboliza un aislamiento social y político impuesto por parte del Estado mediante una tortura política, mental y física. Es pues, un aislamiento sociopolítico condicionado, no escogido, como sí ocurre con al-Ḥallāy. Y en última instancia el revisor fuerza al viajero, asimismo, a un aislamiento físico en el sentido literal de la palabra: la muerte.

No hay desplazamiento físico del personaje y la acción se desarrolla siempre en el vagón de pasajeros, por lo que en este caso no sería correcto hablar de *gurba*. Con el viajero asistimos a un aislamiento social porque «encontramos a un individuo incapaz frente a los actos de corrupción que impone la sociedad en la que vive».<sup>256</sup> Este aislamiento inicial no es culpa de algo que él haya cometido, sino directamente de encontrarse inmerso en las circunstancias que le rodean.

El aislamiento de al-Ḥallāy es distinto porque es consciente en el sentido de que él mismo decide aislarse; de lo contrario, tendría ante sí dos opciones: o bien formar parte de ese mundo del que reniega, o bien rebelarse. Por eso decide mantenerse al margen del sistema corrupto que reina en Bagdad y aislarse mientras resuelve su indecisión. Estamos, pues, ante un caso de aislamiento no producido por el miedo, como sí ocurre, por el contrario, en las otras cuatro obras de teatro de Ṣalāḥ. Este aislamiento es, además, positivo en tanto en cuanto surge como un rechazo a pertenecer a ese sistema del que reniega al-Ḥallāy, si bien el precio que acabará pagando no será barato. Así pues, en *La tragedia de al-Ḥallāy* no podemos hablar de *gurba* o *igtirāb* tal y como aparecen en las dos obras que acabamos de estudiar.

*Viajero de noche*, por su parte, nos ofrece una imagen del aislamiento diferente. De entrada, tanto el tiempo como el espacio son dos elementos que cargan la obra de soledad y aislamiento. Para empezar, el lugar donde se desarrolla toda la obra es un espacio ya de por sí aislado: un vagón de tren en el que, nada más empezar la obra, encontramos al viajero solo, sin compañía, aislado físicamente en el vagón y aislado mentalmente en sus pensamientos sobre el pasado. El tiempo también aísla al personaje, pues ʿAbd al-Ṣabūr sitúa la acción de la obra en la medianoche, en esa delgada línea temporal que aísla un día del otro, el ayer del hoy. Para mayor inri, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr nos lo presenta totalmente despojado de cualquier característica, nombre u oficio.

<sup>255</sup> أحمد شمس الدين، ٢٠١٠: ١٣٧.

<sup>256</sup> حسن سعد السيد، ١٩٨٦: ١٨.



El revisor, por su parte, también se siente triste y desamparado, pero por razones diferentes. Entre las páginas 37 y 39 pronuncia un monólogo en el que explica sus funciones y cómo desempeña su trabajo; también reconoce el precio que tiene que pagar por disfrutar de los beneficios de que disfruta:

**Revisor:**

[...]

*¿Sabes? No soy feliz.*

*Algunos estúpidos se piensan que soy un hombre afortunado,*

[...]

*No son conscientes de que arrastro con la mayor de las cargas.*

[...]

*No temo a mis enemigos, sino a mis amigos,*

[...]

*La verdad es que vivo en soledad...*

*Vivo en soledad...*

*Vivo en soledad...<sup>257</sup>*

Esta soledad le viene impuesta por la desconexión producida por su trabajo, su nivel de vida y sobre todo su actitud para con los demás.

En las dos obras que analizamos en este trabajo el aislamiento toma la forma de enfermedad o de muerte y provoca que los dos personajes principales, el viajero y la princesa, sean en ocasiones incapaces de discernir entre la realidad y la fantasía. *La princesa espera* comienza cuando el aislamiento ya se ha producido: tenemos a la protagonista y sus tres criadas aisladas en una cabaña en el bosque, la esperanza de que llegue el salvador casi perdida. En este caso estamos ante un aislamiento impuesto por partida doble. Fueron ellas quienes abandonaron el castillo y se marcharon, pero no por placer sino obligadas después de que la princesa fuera engañada por un miembro del cuerpo de la guardia real y provocara el asesinato de su padre. Ella se autoimpuso directamente el exilio, a pesar de que el responsable en origen es Samandal. Se aislaron en esa cabaña a esperar la llegada del amor y de la salvación, que debían llegar en forma de amor y un hijo, que son precisamente las dos promesas que le hizo su amante y que

---

<sup>257</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٣٧ - ٣٩

no cumplió. De nuevo el espacio aísla, exilia y arrincona a las protagonistas, como en *Viajero de noche*.

### 6.2.3 El espacio y el tiempo

En una obra de teatro el espacio funciona como un fondo para todo aquello que ocurre dentro de la obra y tiene sus propias dimensiones psicológicas, sociales, históricas e ideológicas,<sup>258</sup> razón por la cual la elección de un espacio u otro no puede ser aleatoria. Además, en el teatro poético, debido al componente de poesía que incluye, el espacio tiene una carga simbólica particularmente importante. En la producción de ʿAbd al-Ṣabūr el espacio juega un papel importante a lo largo de sus cinco obras, y lo hace especialmente a través de dualidades enfrentadas o contrapuestas.

Atendiendo a lo que simboliza cada uno de los lugares de *Viajero de noche* y *La princesa espera* y al papel que juegan en ambas obras, vemos que la elección de los diferentes espacios es totalmente inteligente, particularmente si tenemos en consideración que estamos ante las únicas dos obras de Ṣalāḥ que se componen de un solo acto, por lo que el espacio juega un papel tan importante como el de los propios personajes. De la misma forma, el tiempo en estas dos obras de un solo acto juega un papel destacado y, esta vez sí, más importante que el que pueda jugar en alguna de las otras tres obras, a pesar de que el tiempo en sí mismo es un elemento importantísimo en toda la producción de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr.

El primer binomio lo componen la prisión y la habitación-hogar. La habitación-hogar, que debe transmitirnos seguridad y tranquilidad, representa el espacio íntimo y suele estar asociado con el amor, mientras que la prisión funciona como antítesis del hogar. Como contrapunto, aquí la prisión no es únicamente una cárcel física sino que también es una prisión espiritual. El espacio de la prisión va asociado a las sombras, como bien se aprecia en *Viajero de noche* y en *La princesa espera*. Aunque en los dos casos estamos ante espacios cerrados, la sensación que transmiten cada uno de ellos es distinta: la prisión asfixia a los personajes hasta consumirlos, mientras que el hogar transmite tranquilidad y estabilidad. ʿAbd al-Ṣabūr convierte así los distintos espacios en símbolos que representan, en este caso, la lucha entre la represión y la esperanza.<sup>259</sup>

La habitación-hogar no aparece en *La princesa espera* de forma explícita, pero se sugiere a través del ritual mediante el cual regresan a dicho hogar al representar la fatídica noche en que el desengaño acaba en asesinato. En *Laylā* y «*El Loco*» aparece también como símbolo de engaño, tanto por parte de Laylā como de la madre de Saʿīd. En *Después de morir el rey* el espacio de la habitación tiene dos símbolos, uno negativo y otro positivo: el primero alude a las escenas amorosas del rey con otras mujeres, mientras que el segundo alude a la habitación de la cabaña junto al río donde la reina encontrará la felicidad. En *La tragedia de al-Ḥallāy* tiene, de nuevo, un doble sentido: opresivo para al-Ḥallāy, reasegurador para al-Šiblī.

---

<sup>258</sup> مدحت الجيار، ١٩٨٦: ٢٦.

<sup>259</sup> مدحت الجيار، ١٩٨٦: ٢٦.

Un segundo binomio viene representado, por un lado, por los espacios abiertos, como una plaza pública o un bosque, frente, por otro, a los cerrados, como la prisión y el hogar de los que hemos hablado antes. Esta dualidad aparece en varias obras. En *La tragedia de al-Ḥallāy* tenemos el espacio abierto de la plaza pública en la que han crucificado a al-Ḥallāy, y el espacio cerrado de la cárcel; además, tenemos también la dualidad prisión-hogar, representada por dicha cárcel y por la casa de al-Ṣiblī. En *Después de morir el rey* tenemos el espacio cerrado del castillo y el espacio abierto del bosque en el que se refugian la reina y el poeta, igual que en *La princesa espera*. En *Viajero de noche y Laylā y «El Loco»*, por el contrario, dominan los espacios cerrados. El espacio abierto simboliza, pues, la libertad del individuo frente al espacio cerrado, que simboliza la agonía del mismo, cuyo ejemplo más claro es *Viajero de noche*.

No está de más hablar en este apartado del espacio-tiempo como unidad, pues en las obras de Ṣalāḥ son dos conceptos que parecen no ser independientes el uno del otro. El espacio parece delimitar el tiempo. Así, en *Viajero de noche*, donde el espacio es inalterable, el tiempo permanece inmutable, sólo la muerte supone una interrupción. En *Después de morir el rey* el tiempo no parece transcurrir mientras la obra se desarrolla dentro del palacio, pero cuando escapan al bosque y se refugian en la cabaña junto al río, la vida comienza de nuevo no sólo para la propia reina sino también para la nueva vida que ella traerá al mundo. Lo mismo ocurre en *La princesa espera*, en la que mientras el espacio es el mismo, el tiempo parece haberse detenido en el pasado; la prueba es que las protagonistas se afanan en representar los momentos finales que precipitaron los acontecimientos y la única indicación que se nos da sobre cuánto tiempo ha transcurrido desde su llegada son los quince otoños que han transcurrido. Por el contrario, en *La tragedia de al-Ḥallāy* y en *Laylā y «El Loco»* los espacios son más variados y el tiempo transcurre de forma más lógica.

Esta interconexión espaciotemporal permite que la imagen poética del espacio, es decir, la carga simbólica que otorga Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr a los diferentes espacios que utiliza y la forma de utilizarlos, «destruya la relación lógica entre el pasado, el presente y el futuro».<sup>260</sup>

### 6.3 EL TURĀT Y OTRAS INFLUENCIAS

*El artista nace dentro del arte, vive en él y respira gracias a él. Cualquier artista que sienta que no pertenece al legado universal y que no intente por todos los medios alcanzar la cima, es un artista extraviado. Un artista que no conozca bien a sus predecesores [...] ni puede ser parte de ese legado universal ni puede cumplir con su papel en tanto que ser humano con una responsabilidad en este universo.*<sup>261</sup>

<sup>260</sup> ٢٨ :١٩٨٦، مدحت الجيار.

<sup>261</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥ ج: ١٠٩.

Con estas palabras de Ṣalāḥ queda patente que no debe pasar inadvertida la importancia de tener un buen legado cultural del que nutrirse. A este respecto el premio nobel Wole Soyinka se lamenta de que en África haya una ausencia total «de un cuerpo constituido por “clásicos” de la cultura que puedan servir como base para una educación estética y cultural».<sup>262</sup>

Un buen manejo del legado cultural, término con el que traduciremos al español la palabra *turāt*, como es el caso de Ṣalāḥ ‘Abd al-Ṣabūr – su compromiso con el arte y su dedicación a las cuestiones que son el centro de su producción lo llevaron a buscar lo que pudiera serle útil en las obras de otros escritores–, otorga a las obras una validez atemporal, pues los componentes tradicionales que incluyen dichas obras pertenecen ya al acervo de una sociedad o incluso de la humanidad. Y desde un punto de vista más práctico, le da al autor la oportunidad de tratar con bastante libertad temas sociopolíticos que generalmente son tabú y que, en circunstancias normales, esto es, no existiendo libertad de expresión, no suelen manejarse.

Si algo demuestra nuestro autor tanto en su teatro como en toda su obra es su gran capacidad para utilizar el legado a fin de abordar temas actuales. Es reseñable también que cuando lo utilice lo haga manteniendo un lenguaje acorde a éste, como ocurre en *La tragedia de al-Ḥallāy*, o utilizando un lenguaje más moderno, más contemporáneo, libre de vocablos *turacés*, como en *La princesa espera*.

Mediante ambientaciones épicas u oníricas o mediante la inclusión de personajes, momentos o lugares históricos pasados, preferiblemente cercanos a la cultura del destinatario a quien va dirigida la obra, los escritores pueden disfrazar a un régimen en particular y criticarlo con mayor o menor sutileza. Un gobierno autoritario podría aceptar sin mayor discusión elementos que provengan del pasado, especialmente aquéllos que estén perfectamente asentados en el acervo de un pueblo.

En el caso de Ṣalāḥ no estamos ante una mera recolección de datos o de información que puede utilizar directamente en sus obras, sino que estamos ante una interacción cultural que surge del entendimiento y la asimilación de ese legado cultural universal. Este aspecto es importante, porque si la relación de Ṣalāḥ con el bagaje cultural fuera simplemente para repetir lo que ya es conocido e insistir en ello no estaría aportando nada nuevo a la literatura y no estaría dando rienda suelta a su creatividad. Pero «cuando la cultura, entendida como una experiencia vital, se convierte en un entendimiento que disfruta de relaciones mutuas, el resultado de esta interacción mutua entre el poeta y la cultura es único [...]. Solamente en este momento podemos hablar de la cultura del poeta como fuente de la que surge su poesía».<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> Soyinka, Wole, 1988: *Art, Dialogue and Outrage: Essays in Literature and Culture*, New Horn Press, Ibadan, pág. 189 *apud* (Badawi, 1993: 7).

<sup>263</sup> عيد المقصود عبد الكريم، ١٩٩١: ١٤٠.

El profesor Waleed Saleh<sup>264</sup> considera el *turāṭ* árabe lo conforman todos los elementos sociales y culturales del acervo del mundo árabe, tales como la lengua árabe popular, los refranes, los dichos... así como costumbres de las sociedades árabes y elementos históricos, mitológicos o religiosos. No es algo inamovible y rígido, sino que estamos ante un concepto flexible abierto a diferentes lecturas que pueden dar lugar varias posturas que, como tales, pueden ser individuales o colectivas.

Lo ideal a la hora de utilizar el legado en el teatro es atender a dos factores temporales: el pasado y el presente. El pasado por ser el marco temporal de donde surge este legado y de donde se nutre el autor, y el presente por ser el marco temporal al cual se le aplican cualesquiera imágenes, símbolos e ideas sean necesarias para tratar cualquier cuestión contemporánea.

Seis son las fuentes principales a las que acuden los dramaturgos que hacen uso del legado cultural árabe:<sup>265</sup>

1. Los relatos de *Las mil y una noches*. Sirven para plantear temas muy diversos, normalmente con ambientes fantásticos y son muy conocidos en el mundo araboislámico.
2. Relatos populares, epopeyas y biografías. Tratan principalmente sobre héroes valientes y personajes históricos, y son de tradición oral. Gilgamesh o ʿAntar B. Ṣaddād son dos de los personajes más conocidos en este sentido.
3. El teatro de sombras y el guiñol. De origen chino, tuvo cierta influencia en el teatro árabe, sobre todo en la comedia.
4. El teatro improvisado. Destaca por la improvisación y la comicidad y aunque es característico del campesinado egipcio, también se da en otros países árabes.
5. Acontecimientos históricos. Situaciones normalmente heroicas o revoluciones históricas cuyos personajes se utilizan como símbolo para aludir a la realidad actual. Destacan Saladino, al-Ḥallāy, al-Ḥusayn, o la rebelión de los esclavos negros durante el califato abasí.
6. Teatro religioso. En este caso los dramaturgos se inspiran en temas religiosos, pero con un objetivo de crítica moral, intelectual, espiritual y social.

Y esas seis fuentes suelen utilizarse para los siguientes objetivos:<sup>266</sup>

- Confirmación de la identidad. A pesar de que se habla mucho del mundo árabe, la verdad es que en la actualidad no existe ninguna clase de unidad árabe, ni lingüística, ni social, ni política, ni económica. Las razones son numerosas y vienen determinadas tanto por factores externos, como el colonialismo y la injerencia extranjera, como internos. La utilización del legado en la literatura

---

<sup>264</sup> Saleh, 1990b: 6-9.

<sup>265</sup> Saleh, 1990a: 269; y Saleh, 1990b: 24-29.

<sup>266</sup> Adaptado de (Saleh, 1990b: 486-533).

como confirmación de la identidad árabe puede surgir como reacción a esa falta de identidad. Se busca destacar aquellos factores positivos que recuerdan al pasado árabe glorioso. Se siguen dos corrientes:

- *Destacar valores positivos.* La generosidad, la valentía o la fidelidad aparecen en las obras de teatro mediante personajes cuyos valores morales o cuyas posturas ante ciertos desafíos hacen aflorar dichos valores.
- *Destacar el pasado árabe.* «El pasado árabe fue sin duda brillante y próspero en muchos aspectos, formando un Estado potente y estable que extendía su dominio a lo largo de miles de kilómetros [...] el hombre árabe de hoy vive unas circunstancias totalmente diferentes [...] con una decadencia total en todos los sentidos».<sup>267</sup> Ante esto es lógico que algunos autores se refugien en ese pasado que nada tiene que ver con el presente y escojan personajes, lugares o sucesos históricos que en la memoria de la gente estén asociados a esa prosperidad y a esa brillantez, en evidente contraposición con el presente.
- Universalización y generalización. Este aspecto es uno de los que de forma más clara podemos apreciar en la obra de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr. Algunos de los elementos del *turāt* traspasan las fronteras y su aplicación no se limita única y exclusivamente a un contexto árabe; el ejemplo más evidente de este caso es la figura de al-Ḥallāy. Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr no se limita a un único legado árabe, sino que se nutre de diversas fuentes, que incluyen desde la mitología occidental hasta poetas norteamericanos o elementos de distintas religiones. Por muy distintas que sean una cultura de la otra, siempre tendrán nexos que les sirvan de toma de contacto, especialmente cuando los temas tratados o las cuestiones planteadas sean universales y afecten a toda la humanidad: injusticia, libertad, opresión, mentira, amor...
- Tratamiento del presente mediante el uso del *turāt*. Para Waleed Saleh este uso del legado quizá sea el más extendido dentro del teatro árabe, y está dominado por el tema político.<sup>268</sup> Manejar el *turāt* de forma que lo que sea una crítica evidente no lo parezca otorga a los autores una libertad cuasiabsoluta para tratar cuestiones que, por lo general, son tabú:
  - *La corrupción política.* La relación de poder entre el gobernante y el gobernado, o lo que es lo mismo, entre el opresor y el oprimido.
  - *El papel del intelectual.* El rol que el intelectual juega o debería jugar en la sociedad, especialmente en cuanto a la relación que acabamos de mencionar se refiere. Para ʿAbd al-Ṣabūr el poeta, que es un personaje protagonista en cuatro de sus cinco obras, es un intelectual con una misión social, por lo que no debe mantenerse al margen y recluirse en una burbuja.

---

<sup>267</sup> Saleh, 1990b: 489.

<sup>268</sup> Saleh, 1990b: 503.

Respecto de la influencia de Federico García Lorca, cuando éste fue asesinado en 1936 se convirtió a ojos de muchos poetas, incluidos los árabes, en el emblema del poeta-héroe-rebelde que muere martirizado. La muerte de Lorca a manos de falangistas es, quizá, el ejemplo más claro de la idea que tenía Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr de la dualidad poeta-héroe; su muerte guarda mucho parecido con la de al-Ḥallāy.

En el poema *Lorca: el poeta de al-Ándalus* (1966)<sup>269</sup> dedicado al autor granadino, ʿAbd al-Ṣabūr reúne en la figura de Federico todo lo que considera bello y positivo en la vida. El autor dedica varias líneas a describir las virtudes del poeta, mientras que en la segunda parte del poema, la descripción física de Lorca se reduce nada más que a «una herida sobre la colina». Lo que consigue Ṣalāḥ de esta forma es aumentar el contraste entre toda la belleza que para él representaba Lorca, una belleza que ha ido describiendo detallada y pausadamente línea tras línea, y la muerte tan abrupta y absurda que sufrió. Las palabras finales del poema, «que mataron al último de los hijos del Señor», nos remiten a la crucifixión de Cristo. Por eso esa última frase sobre la muerte de Lorca y la asociación a la crucifixión deben hacernos pensar que Ṣalāḥ ha elevado al poeta granadino a la categoría de redentor. Esta misma escena se repite en *La tragedia de al-Ḥallāy*, en la que el protagonista que da nombre a la obra acaba crucificado en un árbol.

Para Ṣalāḥ, Lorca consigue crear una nueva poesía mediante la combinación de elementos novedosos –la forma– y elementos folklóricos –el contenido–. Es lo mismo que hace el propio ʿAbd al-Ṣabūr: conjuga el verso libre, es decir, la nueva forma, con elementos autóctonos, y así consigue lo mismo que Lorca con su obra: dotarla de autenticidad mediante la inclusión de componentes folklóricos españoles. Lo que nos interesa de esto es que estos dos escritores no se limitan a introducir esos cambios en la poesía, sino que aplican la misma teoría al teatro.

Otra muestra del parecido entre Lorca y ʿAbd al-Ṣabūr es la temática de sus obras de teatro. *Bodas de sangre* (1933), *Yerma*<sup>270</sup> y *La casa de Bernarda Alba* giran todas en torno al triunfo de la muerte sobre la vida. A *Yerma* dedica Ṣalāḥ las siguientes palabras: «*Yerma*, del gran poeta español Lorca, probablemente sea la obra de teatro más bonita de cuantas han tratado el tema de la infertilidad en la vida y en la mujer».<sup>271</sup> Tawfīq al-Ḥakīm también trata la dualidad muerte-vida en *¡Oh tú que subes al árbol!*, donde la contradicción trágica entre los problemas de la vida y la muerte aparecen enmarcados dentro de un ambiente de leyenda. En los dramas de Ṣalāḥ la muerte también triunfa sobre la vida, pero con matices: en algunos casos la vida vuelve para triunfar sobre la muerte, como en *La princesa espera*, en la que si bien al principio es la

<sup>269</sup> ١٩٦ – ١٨٩: ١٩٩٥ب: صلاح عبد الصبور.

<sup>270</sup> Ṣalāḥ tradujo al árabe *Bodas de sangre* como *Miedo del hombre* y *Yerma* como *Yirmā*; ambas están recogidas en el cuarto tomo de sus obras completas (الجزء الرابع، ١٩٩١، صلاح عبد الصبور), dedicado a las traducciones de obras de teatro y que recoge, entre otras, las traducciones de Ṣalāḥ de *El maestro constructor* (1892), de Ibsen, *La fiesta*, de Eliot, y *El rey Lear*, de Shakespeare.

<sup>271</sup> ٢٦٢: الجزء الثامن، ١٩٩١، صلاح عبد الصبور.

muerte del rey la que triunfa sobre la vida de la princesa, la obra termina con el triunfo de una nueva vida sobre la muerte, en este caso de Samandal. Por el contrario, en *Viajero de noche* el triunfo de la muerte sobre la vida es evidente. *Después de morir el rey* es parecida a *La princesa espera* porque también arranca con el triunfo de la muerte sobre la vida, pero al llegar a la tercera solución, como hemos visto, el surgimiento de una nueva vida triunfa sobre la muerte.

Otro buen ejemplo de utilización de *turāt* para referirse a un tema actual es *El sultán indeciso*, de Tawfīq al-Ḥakīm, en la que, tras el descontento con la revolución de ʿAbd al-Nāṣir de 1952, el autor critica al ejército, que ostenta el poder, para lo cual la figura de un sultán y elementos folclóricos de la época.

Sobre las acusaciones que se vertieron contra Tawfīq al-Ḥakīm y la influencia que la literatura occidental ejerció o no en él, Ṣalāḥ dedica unas bonitas y certeras palabras en su defensa:

*Y Tawfīq al-Ḥakīm nos habla de que intentó escribir en francés, pero fracasó. Y también de su ambición por salir de la esfera de la estilística árabe antigua y acercarse a un estilo y unos horizontes contemporáneos, así como de su empeño en escribir teatro al estilo de los dramaturgos franceses y de su búsqueda de ideas en esa tierra tan lejana. ¿Cómo llamamos a esto sino «influencia»? Estoy convencido de que los compañeros que lanzaron la campaña [de acusaciones] habrían podido ver entonces que en Tawfīq al-Ḥakīm no había influido únicamente Jiménez, sino también Molière, Jean Racine, Jean Cocteau, Pirandello, Ibsen, Bernard Shaw o Anatole France, entre otros. Pero esto habría exigido un esfuerzo mayor, una amplitud de miras mayor, una investigación más completa y un método científico, no periodístico. [...] Pero esta acusación, la acusación de la influencia, debería ser motivo de orgullo para al-Ḥakīm y no de vergüenza [...] Si Tawfīq al-Ḥakīm no se hubiera imbuido de la cultura occidental y el arte europeo, no se habría convertido en nuestro artista número uno».*<sup>272</sup>

Y en las páginas siguientes sigue aplicando el mismo argumento a Ṭāḥā Ḥusayn, al-ʿAqqād, ʿIbrāhīm al-Māzīnī... para acabar diciendo que «gracias a esos innovadores influidos por Occidente hemos conocido la historia corta, la novela, el teatro, los artículos de crítica o las traducciones... Y porque eran escritores influidos aprendimos cómo coger el lápiz y escribir con forma y con sentido... la primera europea y el segundo nuestro».<sup>273</sup>

<sup>272</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩١، الجزء الثالث: ٢٠٣ - ٢٠٤.

<sup>273</sup> *Ibidem*.



Con respecto al mito, ʿAbd al-Ṣabūr dedica unas páginas en *Mi vida en el verso* a hablar sobre el mito o la leyenda, y dice: «El mundo artístico del mito se les reveló a nuestros poetas árabes a raíz de la lectura, por alguno de ellos, de ciertas muestras de la moderna poesía europea».<sup>274</sup> En los poetas de mediados del siglo pasado el mito y la leyenda juegan un papel fundamental y constituyente, y esto es especialmente importante en tanto en cuanto las generaciones anteriores apenas los utilizaron o si lo hicieron fue dejándolos reducidos a unos tópicos, unos estereotipos no funcionales. Por su parte, Eliot utiliza en *La tierra baldía* los mitos olvidados como vía para alcanzar la unidad estética. Este aspecto enlaza muy bien con la idea de Nietzsche sobre la unidad cultural: «Solamente un horizonte adornado con mitos puede unificar una cultura...».<sup>275</sup>

Además del hecho de ser escritores comprometidos, a los autores de esta generación les une una intención poética renovadora que, sin romper con la fascinación y la admiración por lo antiguo, utilizan los mitos clásicos universales aplicándolos a su circunstancia araboislámica. En este sentido, Ṣalāḥ argumenta que la introducción de estos mitos y leyendas por parte de estos nuevos poetas se produce a partir del momento en que conocen la obra de algunos de los principales autores europeos contemporáneos.

Podríamos clasificar los mitos y las leyendas que utilizan estos autores de la siguiente manera:<sup>276</sup>

- Mitos preislámicos.
- Mitos del acervo histórico común araboislámico.
- Mitos religiosos provenientes de otras religiones además del islam.
- Mitos modernos.
- Mitos mediterráneos clásicos.
- Mitos mediterráneo-asiáticos.

Recurrir a las historias y las leyendas populares no es volver a contarlas tal cual, es valerse de ellas para otros objetivos. E inspirarse en dichas historias o leyendas no tiene como objetivo centrarse en la trama ya contada o conocida, sino crear otras tramas a partir de ellas, o dar otra interpretación a esas tramas antiguas de forma que puedan interactuar con las preocupaciones del autor, que normalmente irán dirigidas a problemas contemporáneos. Esta nueva rescritura vendrá marcada por la sensibilidad humana, intelectual y poética de Ṣalāḥ y el análisis que haga del origen del problema que quiera tratar. La diferencia entre el enfoque dado por otros autores que le precedieron, como Mārūn al-Naqqāš o ʿAzīz ʿAbāza, por ejemplo, es que ellos se estancaron en una fase de imitación, mientras que otros posteriores, como ʿAbd al-Raḥmān al-Ṣarqāwī o ʿAbd al-Ṣabūr, entraron en una fase de inspiración, que es,

---

<sup>274</sup> Martínez Montávez, 1977: 252.

<sup>275</sup> Leavell, 1985: 113, citando *El nacimiento de la tragedia* (1886), de Nietzsche.

<sup>276</sup> Adaptado de (Martínez Montávez, 1977: 260).

creemos, la esencia de un uso coherente del *turāṭ*: valerse de ese acervo existente para crear material nuevo que, en definitiva, pase a formar parte de ese legado:

*Todos los problemas que nos plantean la filosofía y el arte modernos son problemas antiguos [...] y la cualidad especial del arte y la literatura es que son parte del legado universal que beneficia a generaciones futuras, por lo que el artista debe estar contento de lo que añade a las obras de quienes le precedieron. Por eso el artista debe sentir que es parte del legado humano y debe participar con responsabilidad en este universo.*<sup>277</sup>

En relación con el uso del legado u otras influencias y las similitudes entre *Asesinato en la catedral* y *La tragedia de al-Hallāy*, Ṣalāḥ se pronuncia al respecto con las siguientes palabras:

*Muchos críticos se han afanado en comparar la obra de teatro en verso Asesinato en la catedral, de Eliot, con mi La tragedia de al-Hallāy, hasta el punto de ser éste uno de los ejes principales de la literatura comparada en las universidades árabes. Esta cuestión podría espantar a más de uno por las acusaciones añadidas de imitación o robo y por consiguiente de ausencia de la originalidad del poeta. Pero no a alguien como yo, alguien que ha leído las teorías de Eliot sobre el legado literario, alguien que ha sometido a examen crítico esta alergia enfermiza. El legado no es más que círculos que se expanden de los cuales se aprovechan los sucesores de los predecesores, los aprendientes de los enseñantes. Pero yo, yo en particular, afirmo que no he imitado el método de Eliot y que no he caído presa de su vasta producción. Todavía tengo mi visión particular del teatro [...]. Probablemente Eliot me influyera más como crítico [...] sin duda su nombre podría incluirse en la nómina de los grandes pensadores autores de teorías críticas, como Aristóteles, Gotthold Ephraim Lessing, Samuel Taylor Coleridge u otros.*<sup>278</sup>

Otra fuente que ejerció una influencia notable en Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr fue el teatro psicológico norteamericano, que surgió con gran ímpetu en el periodo de entreguerras. Se enmarcan aquí autores como Tennessee Williams, Arthur Miller o Eugène O'Neill, que escriben un teatro cimentado en el realismo y en la crítica a los valores morales de una sociedad imperfecta llena de frustraciones y miedos, que ve cómo cae y se hace

<sup>277</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥ ج: ٧٨.

<sup>278</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٨٣: ٨٤.

añicos el gran sueño americano.<sup>279</sup> Como el nuestro, estos autores nos presentan a personajes en los que priman los sueños imposibles, las ambiciones ocultas, el rencor, la fatiga, el desasosiego y hasta la desgracia. Abundan, además, los enfrentamientos entre la familia y el individuo.

«[...] no considerar la intertextualidad como una ley absoluta, sino como un factor históricamente cambiante de la producción de textos literarios. [...] La intertextualidad es bidireccional; resulta de textos que compartes rastros semánticos sin tener en cuenta su orden cronológico».<sup>280</sup> Lubomír Dolezel nos muestra así que es lógico que un autor imite o tome prestados rasgos de algún texto anterior y lo adapte a sus necesidades y sus objetivos. Esta bidireccionalidad de la intertextualidad nos resulta especialmente útil en la obra nuestro autor por cuanto trata el legado universal –o «la reserva cultural universal», según Dolezel– alejándose de la cita en concreto y centrándose en valores o contenidos que van más allá. Esta cuestión de la intertextualidad no es banal y Dolezel opina que parte de su importancia recae sobre el hecho de que, en ciertos aspectos, asume una interacción de contenidos y no sólo de forma, consiguiendo así que lo que una a las obras literarias sean los mundos ficcionales, que se convierten a su vez en «objetos de la memoria cultural activa, evolutiva y recicladora».

Para cerrar este apartado, quisiéramos incluir un extracto en el que apreciamos la que, quizá, sea la mejor actitud que se puede tener hacia este legado cultural universal, planteada por el propio Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr en un relato breve recogido por Reuven Snir:

*Un joven poeta acudió a un erudito ya anciano en busca de consejo. El anciano le recomendó que memorizara miles de versos de poesía árabe para luego olvidarlos, de forma que lo único que le restara fuera el impacto en su alma de dichos versos. De esta manera, cuando se recluyera para crear su propia poesía, ninguno de esos versos le vendría directamente a la conciencia.*<sup>281</sup>

#### 6.4 EL LENGUAJE

El lenguaje, tanto en su forma como en su contenido, es el vehículo a través del cual se comunica el escritor con el lector y con el público, y «el lenguaje en el teatro está muy ligado al lenguaje entendido como “diálogo, palabras en lucha, en conflicto”».<sup>282</sup>

El de Ṣalāḥ es un teatro caracterizado por la protesta social, si bien no cayó en el error de usar su obra como mera propaganda política. ʿAbd al-Ṣabūr, Genet, Ionesco,

---

<sup>279</sup> Cid y Nieto, 2002: 115.

<sup>280</sup> Dolezel, 1999: 280-282.

<sup>281</sup> Snir, 2006: 96.

<sup>282</sup> Esslin, 2001: 191.

Adamov... todos ellos son autores que exploran la condición humana, la alienación del hombre, su soledad, su búsqueda de sentido. Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, como los dramaturgos del teatro del absurdo, transforma el lenguaje: «No es una cuestión de eliminar el habla articulada, sino de dar a las palabras algo que se asemeje a la importancia que tienen en los sueños».<sup>283</sup>

De esta forma, la actitud de estos escritores hacia el idioma es el aspecto más revolucionario del teatro del absurdo. Se intenta deliberadamente renovar el lenguaje del teatro y mostrar la esterilidad de lenguaje convencional del escenario. Este teatro pone en evidencia la frivolidad del lenguaje cotidiano y estereotipado, que se ha convertido en algo carente de esencia y substancia, y ya no puede expresar nada que esté cargado de vitalidad o de emoción. Por eso se reserva a un mero intercambio de palabras vacías entre dos personajes.

En el caso concreto de *Viajero de noche* podríamos ir un poco más lejos y atrevernos a afirmar que lo que nos presenta Ṣalāḥ no es sólo la incapacidad del ser humano de comunicarse con el lenguaje, sino que lo que nos ofrece es una evasión totalmente de la comunicación. A lo largo de toda la obra es el revisor quien decide si permite la comunicación o no; el viajero no hace más que intentar iniciar un diálogo coherente con el revisor para explicarle su situación, pero ni siquiera llega a entender a su interlocutor. El diálogo entre ambos personajes no sigue una línea progresiva lógica, sino que un personaje lleva el ritmo de la conversación y, con ello, el control sobre la misma, lo que redundará en el control sobre el otro interlocutor.

Así es como se nos presenta la idea de la relación entre el lenguaje y el poder como base de todos los lazos humanos. El lenguaje tiene una importancia capital ya que permite o impide la relación entre sujeto y objeto, símbolo y realidad, palabra y concepto, continente y contenido.

El lenguaje es uno de los elementos que más importancia tiene en las obras de nuestro autor ya que representa un componente o un aspecto de su imagen poética. Consigue abrir una nueva dimensión en el teatro porque, salvo en casos muy particulares y concretos de algunas de sus obras, la importancia de la acción es menor que la del lenguaje, un lenguaje que en no pocas ocasiones queda despojado de toda lógica. Le otorga una importancia vital al lenguaje hasta el punto de que la actuación podría llegar a quedar relegada a un segundo plano. Aquí el lenguaje adquiere más fuerza como elemento de resistencia y representa un peligro mayor tanto para quien ostenta el poder, porque puede volverse contra él, como para quien no lo ostenta, porque se convierte en un arma que lo subyuga.

En *Viajero de noche* el viajero es una víctima del lenguaje del revisor y de los clichés del lenguaje: independientemente del número de veces que repita que es inocente o que es injusto lo que le ocurre, sus palabras carecen de sentido para el

---

<sup>283</sup> Esslin, 1960: 9.

revisor, que hace oídos sordos cuando no le gusta lo que oye. Igualmente, las palabras que escucha el viajero de la boca del revisor no tienen ningún sentido, pues se nos da a entender que las acusaciones que lanza contra él son infundadas, pero como provienen de alguien que ostenta el poder, nada puede hacer contra ellas y cae prisionero de las mismas. Esta falta de comunicación y esta contrariedad entre las palabras y los sucesos que están ocurriendo en el vagón hacen que el viajero pierda la noción de la realidad y que en última instancia sea incapaz de escapar del destino fatal que le aguarda. Tal es su desesperación que, a pesar de ver el fracaso que supone cualquier intento de entablar una comunicación coherente y razonar con el revisor, se aferra a lo único que le queda para intentar convencerle de su inocencia: las palabras.

Vemos, pues, que en *Viajero de noche* Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr unifica el realismo y lo absurdo: los dos personajes utilizan un lenguaje totalmente llano que podría haber sido sacado directamente de la calle. El lenguaje que usan traslada el diálogo que mantienen desde un realismo inalterado hasta lo que acaba convirtiéndose en un galimatías incomprensible y absurdo. A pesar de que las frases del revisor son correctas desde un punto de vista gramatical o sintáctico, carecen de lógica y de sentido.

Por otro lado, en el caso de *La princesa espera*, vemos nuevamente cómo quien ostenta el poder, la figura opresora –Samandal, en este caso–, convence no una sino dos veces a la princesa mediante las palabras, adueñándose así de su destino. La diferencia en este sentido con respecto a *Viajero de noche* estriba en que en *La princesa espera* las palabras, unidas a la acción de Qarandal, permiten que la protagonista se salve y evitan que vuelva a ser víctima de un engaño.

El lenguaje de nuestro autor es elegante y elevado pero cercano:

*Por otro lado, la lengua poética de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr se acercó en gran medida a la del día a día, sin renunciar por ello a los valores estéticos que delimitan su carácter poético. Sobrepasó los valores estéticos clásicos de la casida árabe y creó un nuevo concepto de lengua poética.*<sup>284</sup>

A pesar de que el lenguaje que usa Ṣalāḥ en sus obras lo diferencia del resto de dramaturgos porque está lleno de vitalidad y de sentimiento, hay quien defiende que «en ocasiones el autor no se preocupa demasiado por consolidarlo, por perfeccionarlo o por purificar el vocabulario y las estructuras».<sup>285</sup> Por su parte, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr nos señala en *Mi vida en el verso* la influencia que en él ejerció Thomas Stearns Eliot, que procuró un acercamiento entre la poesía y el lenguaje diario:

---

<sup>284</sup> رايح بدير، ٢٠١١.

<sup>285</sup> جودت فخر الدين، ٢٠٠٣: ٨٠.

*Cuando me detuve por primera vez ante Eliot, al comienzo de mi juventud, no fueron sus ideas lo que más me llamó la atención sino su atrevimiento lingüístico. Los poetas que empezábamos entonces teníamos cuidado de que nuestro lenguaje fuera puro, regulado y de que no contuviera nada que se asemejara al lenguaje de la calle o al uso dialectal del mismo.*<sup>286</sup>

Otro ejemplo adicional de una situación en la que lo que más le llama la atención es una palabra y no la construcción lingüística lo tenemos en las siguientes palabras: «Estaba leyendo un extracto de John Piers en el que decía: “El poeta está con vosotros, y sus ideas son con vosotros como torres de vigilancia [...]”. Cuando lo leí por segunda vez me percaté de que ya sólo la mitad de su belleza residía en el uso de la expresión “torres de vigilancia”». <sup>287</sup> A partir de entonces, Ṣalāḥ no tuvo reparos en ser partícipe de ese atrevimiento lingüístico y utilizar vocablos ajenos al léxico poético reconocido, lo que supuso liberar el lenguaje de ataduras antiguas que lo limitaban. Su lenguaje poético no se abstiene de utilizar cualquier término que se use en el lenguaje diario; prefiere incluir en su obra vocabulario menos elitista, si se nos permite la expresión, a favor de una naturalización de la poesía moderna.

#### 6.4.1 *Fuṣḥà vs. ʿāmmiyya / Árabe culto vs. árabe dialectal*

La cuestión de la nomenclatura de lo que no es árabe dialectal no está cerrada y existen diferentes términos que en ocasiones se superponen y en otras no: árabe culto, árabe moderno estándar, árabe clásico... En aras de simplificar la cuestión y no entrar en mayores detalles ajenos al objeto de este trabajo, utilizamos indistintamente árabe culto o árabe clásico como sinónimos de *fuṣḥà*.

Tanto el árabe clásico como el dialecto tienen cada uno su propia esfera sociocultural, lo cual no quiere decir que éstas sean excluyentes. Con la división creada por la diglosia, los estudiosos de la literatura árabe han tendido a asociar cualquier obra en dialecto con lo popular, pero no en el sentido de «pertenencia al pueblo», sino en el sentido peyorativo de «propio de las clases menos favorecidas». <sup>288</sup>

Una de las razones, quizá la principal, por la cual el uso del dialecto en la literatura escrita haya sido tan tardío es que hasta el siglo XIX todo aquello que se expresaba en dialecto adquiriría automáticamente la categoría de no apto para ser considerado literatura. Fue con el nacimiento del teatro árabe moderno cuando se empezó a plantear la validez de esa actitud y el dialecto comenzó a utilizarse en las representaciones teatrales. Así, Pierre Cachia defiende que el siglo XIX árabe heredó dos clases de literaturas: la primera, en *ʿāmmiyya*, a la que en general se la considera popular y cuyo

<sup>286</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٨، المجلد الثالث: ١٦٥.

<sup>287</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٨، المجلد الثالث: ١٧٨ – ١٧٩.

<sup>288</sup> RAE, 2001: s. v. *popular*.

objetivo sería agradar a todo el mundo, sin distinción de clase o condición; la segunda, en *fuṣṣḥā*, tendría como objetivo una élite culta.<sup>289</sup>

Por otro lado, tampoco tenía mucho sentido intentar adaptar obras escritas en árabe culto al dialecto si tenemos en cuenta que, por mucho que se pusiera en un registro, por así llamarlo, accesible por las masas iletradas, en tanto en cuanto éstas siguieran siendo analfabetas el mensaje no llegaría a su destinatario puesto que no podrían comprenderlo. La literatura incipiente del siglo XIX siguió siendo una literatura restringida a una élite. Uno de los primeros autores que comenzaron a cambiar el estilo de la lengua utilizada, sin pasar directamente a escribir en dialecto, fue ʿAbd Allāh al-Nadīm, «un hombre que, aun teniendo una reputación imponente como maestro del estilo antiguo, se desprendió del mismo [...] casi de la noche a la mañana».<sup>290</sup> De esta forma consiguió un estilo que no resultaba raro para el público culto, pero que al mismo tiempo era accesible para un público iletrado.

Podríamos considerar la llegada de la radio y la televisión la que dio al dialecto el mayor impulso para su difusión. Sin embargo, la literatura en dialecto tardaría en llegar a pesar de contar ya desde el principio con grandes representantes, como Bayram al-Tunṣī. La inclusión del dialecto en el escenario y en los diálogos de las novelas y las historias cortas ayudó sobremanera a que esa tendencia adquiriera importancia. La que se considera la primera novela árabe como tal, *Zaynab*, escrita por Muḥammad Ḥusayn Haykal y publicada en 1914, ya incluía parte de los diálogos en dialecto. En cualquier caso, la utilización del dialecto en los diálogos siempre ha venido precedida de una disculpa tanto en el teatro como en las novelas en atención a razones artísticas, pues no tendría mucho sentido que un campesino que no ha tenido acceso a ninguna clase de educación formal se expresara con un léxico, unas estructuras y un registro impropio de él. Sin embargo, fijar estos límites en los que debe o no debe usarse el dialecto no siempre es fácil: en el caso de Egipto, por ejemplo, por muy alto que sea el nivel intelectual o cultural de una persona, en su vida privada acabará manteniendo una conversación en *ʿāmmiyya*, que no es otra que su lengua materna; si viene forzada por algún otro factor, quizá lo haga en *fuṣṣḥā*, pero ahí ya entran diferentes condicionantes. ʿAbd Allāh al-Nadīm y Mijāʿil Nuʿayma compartían esta teoría. Pero ¿qué ocurre, por ejemplo, cuando un nativo árabe piensa inconscientemente? ¿Lo hace en árabe culto o en su propio dialecto? No siendo el primero una lengua materna para nadie, sino un idioma aprendido, es de suponer que lo hará en dialecto. A este respecto, Marilyn Booth<sup>291</sup> señala que, aunque el *fuṣṣḥā* es la lengua del discurso erudito y el dialecto es la lengua común que todos comparten, ésta suele ser desdeñada por los intelectuales, a pesar de ser, literalmente, su lengua materna.

*Incluso los contemporáneos que no están separados por dialectos,  
pero que sí proceden de clases sociales diferentes con poco contacto*

---

<sup>289</sup> Cachia, 1967: 14.

<sup>290</sup> Cachia, 1967: 15.

<sup>291</sup> Booth, 1992: 420.

*entre sí, y que además tienen un nivel educativo dispar, suelen tener que recurrir a un proceso similar al de la traducción para comunicarse.*<sup>292</sup>

Otros autores optaron por otra línea. Muḥammad Ḥusayn Haykal, ʿAbbās al-ʿAqqād, Tawfīq al-Ḥakīm y Maḥmūd Taymūr eran de la opinión que el dialecto podría usarse en aquellas obras con un marcado componente local, mientras que el árabe culto debería mantenerse para las obras que trataran temas universales.<sup>293</sup> De hecho, Maḥmūd Taymūr escribió la mayor parte de sus obras en dialecto egipcio porque opinaba que, para que una obra pudiera tener el efecto deseado sobre las tablas, los personajes tenían que hablar como lo hace normalmente la gente. Las cinco obras de ʿAbd al-Ṣabūr se enmarcan sin duda en el segundo bloque de los temas universales, por lo que no es de extrañar que optara por el *fuṣḥā*. Si a esto añadimos la íntima relación de este escritor con el árabe y su literatura, veremos que la siguiente afirmación resulta muy acertada:

*Por encima de todo, el árabe clásico es la llave para los cofres llenos de tesoros del pasado. Ésta es la garantía y la justificación de que se haya mantenido como la lengua de la literatura. Tiene una estabilidad sin parangón en otros idiomas, y cualquier árabe [...], si está interesado y dispuesto a sufrir un poco, puede acceder a los registros escritos de los últimos mil trescientos años.*<sup>294</sup>

Un punto muy controvertido en las discusiones literarias árabes es el problema del diálogo en la ficción y en el teatro: ¿debe escribirse en árabe culto o en dialecto? Esta pregunta no puede plantearse así libremente, empero, sin tener en cuenta un apunte no poco importante: cada país tiene su propio dialecto y en alguno incluso hay más de un dialecto muy diferenciados entre sí. ¿Qué dialecto, entonces, debe utilizarse? Técnicamente un escritor que quisiera llegar al mayor número posible de lectores no utilizaría un dialecto en concreto, optaría por el *fuṣḥā*, aunque no fuera con un registro demasiado elevado. Pero si un escritor no tiene en cuenta este aspecto y decide utilizar su propio dialecto, podría argumentarse que estaría limitando el público al que podría llegar su obra. Por otro lado, aferrarse al uso del dialecto en los diálogos, sea cual sea, puede tener también un efecto positivo: la aceptación y la revalorización del dialecto como lengua literaria. Así opina Fatma Moussa-Mahmoud, quien pone el ejemplo del sudanés al-Ṭayyib Ṣāliḥ:

*Por otra parte, hay escritores que han mantenido el coloquial en el diálogo, y de esta forma han conseguido un mejor entendimiento y un*

---

<sup>292</sup> Schleiermacher, 1992: 36.

<sup>293</sup> Cachia, 1967: 18.

<sup>294</sup> Cachia, 1967: 21.



*mayor reconocimiento de los diferentes dialectos regionales. Así, cuando al-Ṭayyib Ṣāliḥ publicó sus historias y sus novelas con personajes sudaneses que hablaban en dialecto sudanés, ningún lector árabe tuvo problemas para entenderlo.*<sup>295</sup>

Por su parte, Tawfiq al-Ḥakīm publicó en 1956 *El trato* como ejemplo de lo que él vino a llamar *la tercera lengua* como posible solución para el teatro ante el problema de la diglosia: un árabe que seguiría las reglas del clásico pero que, con ligeras modificaciones, podría parecer dialecto al utilizarlo para los diálogos del teatro alterando, por ejemplo, la vocalización o la pronunciación según el caso. Las distintas opciones que tanteó en esta obra experimental no solo no llegaron a calar entre el público ni se convirtieron en una norma, sino que tampoco debieron de ser del agrado del propio autor, pues no repitió en ninguna de sus obras posteriores. Esto quizá se debiera a la presión externa, pues cuando publicó su primera novela, *El despertar de un pueblo*, en 1933 –escrita en París en 1927– fue muy criticado por escribir los diálogos en dialecto. Sin embargo, hay que reconocer que esta tercera lengua representa la constante pasión de este autor por la experimentación para dar solución a algunos problemas que afectaban al teatro árabe: qué idioma utilizar para el diálogo, la cuestión del público y el folclore, o la actuación propiamente dicha, entre otros.

Esa tercera lengua es la que también defendió el libanés Farāḥ ʿAntūn en la introducción a su obra *El nuevo y el antiguo Egipto* (1913). En ella desafiaba la dicotomía *fuṣḥà-ʿāmmiyya* y defendía que los dos registros coexistían sin que hubiera un vacío o un salto entre ambos. Se colocaba, así, a favor de una tercera lengua a medio camino entre una y otra. Propuso, también, que para el teatro se utilizara una mezcla: la tercera lengua para discusiones particulares en escena, el *fuṣḥà* para cuando hablaran los personajes educados, y el dialecto para el resto. Sin embargo, estas ideas teóricas que quedaban totalmente definidas no eran tan fáciles de llevar a la práctica.

Por otro lado, Yūsuf ʿIdrīs opinaba que la literatura árabe se había estancado, que estaba necesitada de una revolución y que no bastaba con conformarse con la cultura del pasado. Además, era plenamente consciente del vasto océano que separaba a las clases educadas del hombre de la calle. Esta división se veía acrecentada a su vez por la división idiomática: las clases educadas eran duchas en el árabe clásico, pero la gran mayoría de los egipcios lo desconocían. Fue esta razón la que le impulsó a ser un férreo defensor del árabe dialectal.<sup>296</sup>

A Maḥmūd Taymūr también le preocupaba la cuestión de si el dialecto debía usarse o no como lengua literaria. En un momento dado escribió varias obras de teatro en dialecto, pero más tarde volvió a escribirlas todas en *fuṣḥà* porque consideraba que estaba no le estaba haciendo ningún servicio a la literatura árabe. La fe de Taymūr en el

---

<sup>295</sup> Moussa-Mahmoud, 1978: 32.

<sup>296</sup> Johnson-Davies, 2009: 2.

*fuṣṣḥā* era tal que llegó a afirmar que en cincuenta años todos los egipcios hablarían árabe clásico. La realidad demuestra que no sólo no fue así, sino que con el deterioro de la educación cada vez menos gente conoce el *fuṣṣḥā*.

Denys Johnson-Davies opina que esas obras en dialecto eran entretenidas, que el resultado era bueno y considera que las versiones en árabe clásico que hizo el propio Taymūr fueron un «desastre» y que «lo único que consiguió fue demostrar que el árabe clásico no era adecuado para transmitir escenas de humor». Llega incluso a afirmar que lo más probable es que ocurra como con el latín y acabe desapareciendo frente a los dialectos, si bien reconoce que debido a las implicaciones religiosas y políticas que conlleva, estamos ante un tema delicado que debe ser tratado con cuidado.<sup>297</sup>

En respuesta a la pregunta sobre qué idioma utilizar en una obra de teatro, Barbour defiende que dependerá del tema de la obra: las obras históricas serias suelen escribirse de la forma más cercana posible al estilo clásico, en función de la habilidad del autor, mientras que las obras sobre la vida moderna suelen presentarse en la lengua vernácula, que además se presta muy bien para crear efectos cómicos al contraponerla con el registro clásico. A este respecto comenta un punto muy curioso: las obras escritas en egipcio a veces se traducen a un árabe más correcto gramaticalmente si van a representarse fuera del país.<sup>298</sup>

Es interesante también la opinión del egipcio Saʿad al-Dīn Wahba, víctimas de muchas críticas por escribir gran parte de sus obras en dialecto. Él argumentaba que, si la obra estaba ambientada en una aldea egipcia, no podía escribir más que en dialecto, pues poner a dos aldeanos hablando en *fuṣṣḥā* sería irreal. Por otro lado, defiende también que, si la obra fuera histórica, el idioma que utilizaría sería el clásico. Continúa diciendo que tiene una obra en la que utiliza los dos: el dialecto para el pueblo y el clásico para las autoridades, como forma de distinguir entre ambas clases.<sup>299</sup>

*Es significativo que escritores de la talla de Tawfīq al-Ḥakīm, Yaḥyā Ḥaqqī y Yūsuf ʿIdrīs hayan utilizado el dialecto en sus obras, y que al-Ṭayyib Ṣāliḥ haya usado incluso el dialecto sudanés. Naʿyīb Maḥfūz, como es bien sabido, rehuía del árabe dialectal y todos sus personajes se expresan en árabe clásico.*<sup>300</sup>

Como recuerda Johnson-Davies, Naʿyīb Maḥfūz no era partidario del dialecto en la literatura. De hecho, su actitud ante esta cuestión era tajante, como podemos apreciar en las siguientes palabras del propio Maḥfūz: «El dialecto es una enfermedad que afecta a las personas y de la que acabarán deshaciéndose conforme progresen. Considero el dialecto una lacra de nuestra sociedad, igual que la ignorancia, la pobreza o las

<sup>297</sup> Johnson-Davies, 2006: 29.

<sup>298</sup> Barbour, 1935: 187.

<sup>299</sup> Saleh, 1990b: 639-641.

<sup>300</sup> Johnson-Davies, 2006: 29.

enfermedades». <sup>301</sup> Ṭāḥā Ḥusayn, por su parte, pensaba del árabe coloquial que no era más que un mero dialecto, que no merecía ser reconocido como idioma y que desde luego era incapaz de servir al propósito de un intelectual. También es cierto que de no ser porque el árabe es el idioma del Corán y por el vasto legado histórico que les une, probablemente cada uno de los países, pueblos, comunidades, etc. se habría centrado en su propio dialecto, y éste habría evolucionado hasta convertirse en una lengua con su correspondiente literatura.

En un artículo en el que Ṣalāḥ <sup>302</sup> habla de la que podría ser la primera obra de teatro árabe realista, *Muḥafḥif Bāṣā en el café Naʿīm*, de Faraḥ ʿAnṭūn, comenta que a la pregunta que le plantearon al libanés sobre si los personajes debían hablar en *fushḥā* o en *ʿāmmiyya*, el escritor contestó que había que mostrar un poco de tolerancia con el lenguaje y con la realidad «porque sacrificar a uno a favor de la otra sería difícil». Y prosigue señalando que «las señoras hablan un lenguaje intermedio entre ambos: un “árabe culto suavizado” o un “dialecto elevado”». Es decir, un equilibrio entre la realidad y el idioma. Ṣalāḥ acierta a destacar que, con esta actitud, Faraḥ ʿAnṭūn se estaba adelantando unos cincuenta años a la propuesta de la tercera lengua en una misma obra de al-Ḥakīm. Dice también que la solución propuesta no fue, obviamente, definitiva, pero sí un buen intento para solucionar «un problema al que muchos dramaturgos se enfrentan todavía hoy en día». Otra solución alternativa, que consistía en que unos personajes hablaran entre sí en *fushḥā* y otros dialogaran en *ʿāmmiyya*, presentada por Faṭḥī Raḍwān y su *Se alquila apartamento*, tampoco convenció a Ṣalāḥ, <sup>303</sup> como tampoco lo hizo el propio Faraḥ ʿAnṭūn con *El nuevo y el antiguo Egipto*, escrita cincuenta años antes que la de Faṭḥī Raḍwān, principalmente porque la obra pierde cualquier clase de equilibrio que hubiera alcanzado. Este equilibrio es precisamente lo que Ṣalāḥ aspira a lograr con sus obras. Señala, además, que esta solución también la aplicó Tawfīq al-Ḥakīm al escribir *Las manos delicadas* (1954), si bien a la hora de ser llevada a escena la obra fue traducida íntegramente al dialecto. Por eso nuestro autor propuso –y las obras que presentamos en este trabajo son una muestra de ello– que cada escritor debía encontrar una nueva lengua para el teatro, acorde con el público y su nivel cultural a fin de lograr un acercamiento mutuo. Termina este artículo incluyéndose entre esos dramaturgos que deben buscar un nuevo lenguaje para el teatro: «Esta nueva lengua es la que estamos buscando, pues es parte de la crisis que sufre el teatro árabe». <sup>304</sup>

En opinión de Ṣalāḥ un escritor debe ser capaz de imprimir su carácter personal al lenguaje, de forma que éste a su vez le permita plasmar en sus obras la individualidad que caracterice al autor. Y aquí entra una de las novedades que planteó Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr frente a otros poetas anteriores: su léxico se caracteriza por no estar tan aislado

<sup>301</sup> Cachia, 1967: 20.

<sup>302</sup> صلاح عبد الصبور، الجزء السادس: ٥٥ – ٦٢.

<sup>303</sup> صلاح عبد الصبور، الجزء السادس: ٦٧ – ٦٨.

<sup>304</sup> Para más información sobre la cuestión del lenguaje en Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, léase su artículo «La lengua de la arabidad» (صلاح عبد الصبور، الجزء الثامن: ١٦٦ – ١٨٤).

del lenguaje de uso común, es decir, por no pertenecer única y exclusivamente al mundo literario, a ese «diccionario poético» hasta cierto punto estancado, porque creía que de esta forma perdía su capacidad de dibujar o transmitir el estado poético y por lo tanto perdía simbolismo. Por esta razón nos encontramos ante un elemento innovador: en este sentido el de ʿAbd al-Ṣabūr es un lenguaje experimental en la medida en que utiliza vocablos modernos o contemporáneos. De esta forma consigue insuflar en su obra símbolos poéticos ricos y variados, cargados de expresión poética. Todo esto no significa, empero, que en sus obras de teatro los personajes hablen exactamente igual a como lo harían en la calle porque esto contravendría la naturaleza de la obra teatral ya que para él el objetivo de la obra no es representar fielmente un hecho acaecido en una época perfectamente delimitada, es decir, no pretende representar algo que ha sucedido realmente, sino algo que podría suceder, algo que emocione al receptor y le cause tal impresión que acabe reflexionando sobre lo que ha visto y las implicaciones que conlleva.

## 7 VIAJERO DE NOCHE

### 7.1 ESTUDIO

*Viajero de noche* se publicó por primera vez en julio de 1969, en el número 64 de la revista *al-Masrah*. En esa misma revista, pero dos números después, en octubre de 1969, apareció *La princesa espera*. Māhir Ṣafīq Farīd equipara la valentía demostrada por Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr en *Viajero de noche* a la que mostró el propio Naẓīb Maḥfūz con sus novelas y sus historias.<sup>305</sup>

Ya en el subtítulo de la obra se nos avisa de que es una comedia negra en la que el autor utiliza el humor negro, entendido éste como un humor «perverso creado con el objetivo de sublevarse contra el dolor existencial y el absurdo inherente a la vida».<sup>306</sup> De esta forma, se vale de los aspectos grotescos para aumentar la deformación preexistente en el tema que está tratando en la obra y lograr su objetivo final, que no es otro que provocar una respuesta visceral en el destinatario. Así el teatro del absurdo permite a los dramaturgos aflorar sus angustias más profundas, principalmente existenciales, y agitar los sentidos del público. En el caso que nos ocupa, estamos ante un ambiente totalmente absorbido por una profunda tristeza que se extiende a lo largo de toda la obra y que acompaña al protagonista durante un largo infierno.

Siendo una de las características del humor negro «la estética y el placer de la muerte, junto con la glorificación de la crueldad, que provocan un humor sádico que libera la mente de todas las limitaciones de la moralidad y la decencia»,<sup>307</sup> resulta fácil apreciar el potencial de una obra de teatro que utilice el humor negro para liberarse de las restricciones de las convenciones teatrales. La risa frente a la opresión es la única manera de continuar viviendo o continuar resistiendo y no es sino una forma de suavizar la crueldad planteada: la alternancia de personalidades al comienzo de la obra, el que el revisor se coma el billete, la repetición de las palabras entre ambos personajes, la humillación a la que se somete el viajero en un intento de salvarse, los diez trajes que lleva el revisor y que se quita, uno tras otro, en un intento de aliviar el miedo del viajero, el lenguaje tan cambiante...

Inmersa en la mejor de las tradiciones del teatro del absurdo, *Viajero de noche* es una obra de metamorfosis y victimización, en la línea de *La metamorfosis* (1915), de Franz Kafka. Igual que en ésta, en aquélla nos encontramos con un universo caótico y carente de orden en el que una víctima es empujada contra su voluntad hacia una muerte absurda. El cambio de identidades o la metamorfosis experimentada por el revisor, que transmuta en diversas imágenes opresoras hasta que finalmente usurpa el sitio de Dios, representa un universo carente de valores donde únicamente triunfa la maldad. Este cambio de personalidades es una cuestión central en el teatro del absurdo, donde la

---

<sup>305</sup> ماهر شفيق فرید، ١٩٨١ب: ١٢١.

<sup>306</sup> Podol, 1985: 194.

<sup>307</sup> Orenstein, 1975: 148.

identidad acaba justificando la existencia o la inexistencia, según el caso. En la obra que nos ocupa el cambio de identidades no solo ocurre con el revisor, sino también con el viajero, que adopta la figura de un bufón, un don nadie, un esclavo y, en última instancia, la de una víctima. Con respecto al cambio de personalidad, encontramos un personaje parecido en *La cartoteca* (1968), del polaco Tadeusz Rósewicz, donde el protagonista cambia de nombre casi de línea en línea. Todos estos cambios representan distintos momentos de su vida, que constantemente se unen entre sí.<sup>308</sup>

Por otro lado, este cambio constante de identidades de ambos personajes sirve para acentuar el contraste entre la tragedia y la comedia. Tanto la una como la otra surgen de los dos personajes, de los intentos por parte de uno de salvarse y del recorrido que realiza el otro a través de la historia de los dictadores, comenzando como un mero funcionario que trabaja como un revisor de trenes y ascendiendo hasta convertirse en un auténtico dictador que usurpa el lugar de Dios.

El cambio constante de chaqueta por parte del revisor es un juego doble por parte del autor. Por un lado, tiene una utilidad dentro de la obra: atemorizar al viajero y ayudar a la metamorfosis que afectará al revisor. Por otro, para quienes estamos fuera de la obra, nos transmite la idea de que este personaje es, literalmente, un chaquetero que cambia de actitud u opinión según convenga a sus intereses personales.

Como es típico de las obras del absurdo, los cambios en esta en concreto se suceden con rapidez: el viaje del tren se convierte en un viaje hacia la muerte, un revisor se convierte en un dictador, la seguridad de lo racional se convierte en la inseguridad de lo irracional, la risa en tragedia, lo trágico en cómico... Todos estos cambios vienen provocados por cómo juega el autor con el lenguaje, moldeándolo a su gusto y dándole al revisor la facultad de controlar el destino del otro personaje mediante las palabras.

Otra técnica recurrente en el teatro del absurdo y que encontramos en esta obra es la repetición de palabras o frases. En el caso que nos ocupa la palabra «injusto», por citar un ejemplo, se repite siete veces en tres líneas.<sup>309</sup> También es característica la alteración de la línea temporal: tanto en *Viajero de noche* como en *La princesa espera* la historia se nos ofrece, de entrada, acortada. La acción se sitúa lo más cerca posible del final y las situaciones se suceden rápidamente, facilitando así que la tensión de la obra aumente.

En el teatro convencional las palabras significan lo que dicen, las situaciones son claras y al final de la obra los conflictos se resuelven.<sup>310</sup> Sin embargo, la realidad no siempre es así, la realidad es compleja, tiene varios niveles y algunos pueden coexistir al mismo tiempo. Es lo que ocurre en esta obra: la realidad que percibe el viajero y a la que se enfrenta es distinta de la realidad que percibe el revisor. Éstas a su vez son diferentes de la realidad que vivimos nosotros como lectores o espectadores, pero igualmente es nuestra realidad si nos identificamos con algunos de los personajes.

---

<sup>308</sup> Esslin, 2001: 322.

<sup>309</sup> صلاح عبد الصبور، ١٢٠١٢: ٣٣ - ٣٤.

<sup>310</sup> Esslin, 1960: 13.

Otra técnica que suelen utilizar los dramaturgos es acercar el público a la obra y romper así el muro que separa al actor o del espectador. En este caso que nos ocupa el autor se dirige directamente al público, como cuando el narrador nos aconseja que guardemos silencio o cuando nos pide que prestemos atención a lo que está a punto de ocurrir. Ṣalāḥ rompe así la distancia entre los protagonistas y los lectores-espectadores, pues los primeros pertenecen al mundo de los segundos y por mucho que éstos quieran reírse de aquéllos, al final acabarán identificándose con ellos de una forma u otra porque se verán reflejados en la figura del viajero, del narrador o incluso en la del revisor.

La obra se desarrolla entre lo absurdo y lo ilógico, entre contradicciones dichas por un personaje y las acciones de ese mismo personaje. Los espectadores asistimos a la obra y la vemos desde lejos, sin sentirnos parte de ella hasta muy al final, cuando el narrador nos interpela, rompiéndose la barrera que separa al público del escenario y fundiéndose la ficción con nuestra realidad.

Podría argumentarse que es ilógico que en un vagón de tren sólo haya una única persona, pero si aceptamos que esa persona simboliza a toda la humanidad, o mejor dicho, a una clase de persona –lo cual explica que el viajero carezca de cualquier característica distintiva–, entonces resulta más lógico que aparezca ella sola como contrapunto al otro prototipo de persona que representa el revisor. Lo mismo ocurre con los instrumentos de trabajo que exhibe este personaje: un conjunto lo más variopinto de armas. Efectivamente, carece de lógica y puede resultarnos cómico que un revisor lleve eso en un vagón de tren, pero deja de parecernos gracioso y adquiere toda la lógica cuando caemos en la cuenta de que, a todos los efectos, es el tirano, el opresor que responsabiliza al ciudadano de delitos o crímenes que no ha cometido, para lo cual siempre lleva consigo lo que, en definitiva, son sus útiles de trabajo.

La acción y las palabras de *Viajero de noche* buscan tres objetivos principales, cada uno relacionado con los tres personajes principales. El primero es que surja una especie de lazo fraternal entre el viajero y el público: confraternizaremos con él, nos dará pena y nos sentiremos identificados al recordar algún episodio que hayamos vivido similar en esencia al que se desarrolla en el vagón de tren. El segundo objetivo es que el revisor nos produzca rechazo por la injusticia con la que trata al otro personaje, sin que olvidemos la imagen superior que representa: tiranía, opresión, dictadura, sistema de gobierno injusto y totalitario... El tercer objetivo que persigue Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr es que nos demos cuenta de que somos responsables del sufrimiento de esa persona por cuanto somos cómplices del asesinato y, por extensión, de la perpetuación de todo aquello que representa la imagen del revisor. Esto lo consigue rompiendo el espacio que nos separa de la obra mediante el personaje del narrador, que se dirige directamente al público.

De esta forma, cuando la obra finaliza no sólo hemos leído una obra dramática o asistido a una representación teatral, sino que también hemos sido partícipes de la acción principal: el sufrimiento, la injusticia, la hipocresía y en última instancia la muerte de uno de los personajes. Los límites que nos impone Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr sobre

la información que tenemos acerca de lo que ocurre dentro del vagón son los mismos que tiene el viajero: ni sabemos ni entendemos más que él. En efecto, si hay alguien omnisciente en la obra éste es, en todo, caso el revisor. No en vano es él quien suplanta a Dios y es él quien parece saber siempre qué va a ocurrir a continuación.

«En el teatro del absurdo el hombre aparece aislado, desarraigado y desconectado del resto de seres humanos por culpa de la falta de comunicación; la acción es inútil y la condición humana irremediable».<sup>311</sup> Se desprende de esta idea que aquí lo absurdo no es tanto el comportamiento de los personajes como el fracaso en la comunicación entre seres humanos. Los dos personajes principales se hablan, pero no dialogan. Uno, temeroso, escucha e intenta razonar; el otro, arrogante, dicta. De esta forma, el autor se esfuerza por transmitirnos la sensación de sinsentido de la condición humana junto con la inutilidad de ofrecer un enfoque racional y un discurso lógico frente a una línea de pensamiento que carece de cualquier enfoque lógico; no discute sobre lo absurdo de la condición humana, sino que lo presenta tal y como es, con imágenes concretas sobre lo absurdo de la existencia. Entiéndase aquí por lógico todo aquello que choca con nuestros principios o nuestros valores morales o nuestra actitud vital. Desde el punto de vista del revisor, su actitud es perfectamente válida, totalmente lógica y consecuente con sus principios. En realidad, lo que no sería lógico sería que se comportara de otra forma.

Como se ha explicado anteriormente, en este tipo de obras la atención del espectador no se dirige tanto a lo que va a ocurrir sino al significado global de la obra. En el caso que nos ocupa, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr consigue que incluso después de bajarse el telón sigamos pensando y reflexionando sobre lo que hemos visto. Es al finalizar la obra cuando empezamos a hilar e hilvanar todo lo que hemos leído, a valorar cuanto ha ocurrido ante nuestros ojos y a reflexionar sobre el significado de la obra.

La preocupación por la forma y la técnica que Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr ofrece en *Viajero de noche* la encontramos igualmente en las obras de Tawfiq al-Ḥakīm que pertenecen al teatro del absurdo, principalmente *¡Oh tú que subes al árbol!*, *Viaje en tren* (1964), *El destino de una cucaracha* (1966) y *El banco de la preocupación*, y particularmente *Isis* (1955), obra en la que al-Ḥakīm también incluye un conflicto dual: Osirīs y Ṭifān. El primero representa el bien, pero al mismo tiempo es una imagen del artista, del intelectual que se mantiene al margen de cualquier involucración activa. Ṭifān es una imagen de la clase política y es la antítesis de Osirīs, pues representa el mal y no parará hasta destruirlo, igual que el revisor con el viajero. Mientras que al-Ḥakīm opina que debe mantenerse al margen, aquí Ṣalāḥ se desmarca de esta postura porque sí quiere que el artista tenga un papel comprometido. A este respecto, recuérdese el cambio que se produce entre *Viajero de noche* y *La princesa espera* u otras obras sucesivas. En la primera la intención del autor es la misma, pero se muestra tímido a plasmarla de forma explícita en el texto, mientras que en las posteriores el compromiso es evidente: *Qarandal* (1969), *al-Ḥallāy* (1964) o el poeta de *Después de morir el rey*

---

<sup>311</sup> Esslin, 1963b: 44.



(1973) son imágenes del intelectual comprometido que no duda en jugar un papel activo.

En *Viaje en tren*, obra que hemos consultado en la recopilación *Viaje de primavera y otoño* (1988),<sup>312</sup> podemos encontrar algunos elementos que sirven de nexo entre esa obra de al-Ḥakīm y la de ʿAbd al-Ṣabūr. Ambas obras contienen sendos trenes, si bien es evidente que en *Viajero de noche* el tren hace referencia al discurrir de la vida, mientras que en *Viaje en tren* parece ser más una alusión al aquí y ahora del momento inmediato.

La historia de al-Ḥakīm se resume en que el tren, que viaja de noche alumbrado por la luz de la luna, se detiene debido a una discusión que mantiene el maquinista con el fogonero acerca de un semáforo. Seguidamente los viajeros comienzan a descender y empiezan a discutir, también ellos, sobre dicho semáforo. Finalmente acuerda que sean el maquinista y el fogonero quienes vayan a inspeccionar el semáforo para comprobar si está en rojo o si permite el paso. A su regreso les informan de que, en realidad, no existía tal semáforo por lo que apremian a los pasajeros para que suban de nuevo al tren, a fin de que éste prosiga su marcha. Si aceptamos que el tren es el símbolo de la vida, al-Ḥakīm nos muestra un tren donde los personajes no saben lo que va a ocurrir. Viven su vida, pero no tienen ni voz ni voto sobre el destino de las mismas. ʿAbd al-Ṣabūr, por su parte, nos muestra un tren donde los personajes se son aislados a manos de un gobierno representado por el revisor. La segunda situación es más triste porque, aunque tampoco tienen derecho a decidir sobre su destino, la injusticia resulta más patente.

La sensación que transmite el viaje de al-Ḥakīm es de ansiedad y de incertidumbre, como bien expresa la siguiente frase de la propia obra: «El riesgo de detenerse es mayor que el de continuar... y el riesgo de continuar es mayor que el de detenerse».<sup>313</sup>

La idea del viaje, de la búsqueda, que aparece tanto en *Viajero de noche*, como en *La princesa espera*, o en menor medida en las otras tres obras dramáticas de Ṣalāḥ, la encontramos igualmente en parte de su obra poética o incluso en la propia biografía del autor. A este respecto, consúltese el interesantísimo artículo *Aproximación a la figura de Don Quijote en la poesía egipcia contemporánea*,<sup>314</sup> donde la autora trata la relación existente entre Simbad y Ṣalāḥ como aventureros reflexivos, viajeros en el mundo de las ideas, a raíz de un librito de ʿAnas Dāwūd titulado *La leyenda en la poesía árabe moderna* (1995).

Por otro lado, y desde cierto punto de vista, *Viajero de noche* también podría enmarcarse dentro del teatro de la crueldad, que

*más que un movimiento teatral o un género dramático, es una expresión creada por Antonin Artaud en 1938. Sus representaciones y*

---

<sup>312</sup> توفيق الحكيم، ١٩٨٨، ١١.

<sup>313</sup> توفيق الحكيم، ١٩٨٨، ١٢٤.

<sup>314</sup> Martínez Lillo, 1990: 307-323.

*textos someten al espectador a una máxima tensión emocional, con el fin de liberarle y hacerle descubrir un nuevo modo de catarsis. Se trata de no crear separaciones entre el público y la escena, y hacer que ambos formen parte de un todo, de una comunión, de un ritual.*<sup>315</sup>

Aquí la crueldad no debe entenderse como un sinónimo de violencia física, puesto no existe salvo al final de la obra, pero sí como un sinónimo del dolor, de un dolor psicológico. Ṣalāḥ expone una tragedia humana desde un punto de vista simbólico y para ello se sirve de la palabra, que adquiere una magnitud mayor que en otros géneros teatrales. Consigue elevarla a un plano metalingüístico, de forma que la palabra va más allá de su valor y su significado común para convertirse en un arma mortal.

ʿAbd al-Ṣabūr trata en esta obra los efectos que la muerte de Dios tiene sobre el hombre cuando vive bajo una forma de gobierno dictatorial que monopoliza el poder y lo usa de forma absolutista, anulando al individuo hasta el punto de decidir si vive o muere. Dicha muerte de Dios es la ausencia de cualquier principio de racionalidad, ética o moral y la presencia de un ente gubernamental que sólo piensa en prolongar el *statu quo* en el que se encuentra. No se trata de la inexistencia de Dios según el existencialismo de Sartre. Sí tienen en común ambos autores, Sartre y ʿAbd al-Ṣabūr, el grado de compromiso político que pueden tener las personas y el enfrentamiento moral que se produce cuando se llega al punto de comprometer los ideales propios, aspectos que podemos observar en *Viajero de noche* y en *Las manos sucias* (1948).<sup>316</sup> Ṣalāḥ transmite en sus obras un rechazo hacia cualquier forma de gobierno autoritario o dictatorial, pues éste sólo puede desembocar en la corrupción del partido que lo apoye, si es a nivel político, o de la base que lo sustente, si es a nivel militar. Cuando este sustento se corrompa el líder autoritario no permitirá una diferencia de opiniones y comenzará una temible represión. Esta situación es similar a la que recoge Stefan Zweig en *Castellio contra Calvino*:

*Una y otra vez se descubre que, cuando un individuo, sin más autoridad tras de sí que la del derecho moral, se defiende frente a una organización cerrada, la lucha no tiene salida. Cuando una doctrina logra hacerse con el aparato del Estado y con todos sus medios de presión, pone en marcha sin el menor escrúpulo la máquina del terror. A quien ponga en cuestión su poder omnipotente le corta la palabra y la mayor parte de las veces la garganta.*<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> Cid y Nieto, 2002: 47.

<sup>316</sup> حسن محسن، ١٩٧٩: ٥٢.

<sup>317</sup> Zweig, 2001: 20.

Si aceptamos que estamos ante una pesadilla que se desarrolla en un sueño del viajero, estaremos ante la dramatización de un estado psíquico, que no es más que la proyección de un conflicto interno. A esta dramatización Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr le añade un elemento de suspense para conseguir que la obra se ajuste al teatro aristotélico, de forma que tenemos una tensión que aumenta gradualmente hasta que llega al clímax, intensificando así el aura de pesadilla de la obra.

Esta obra nos abre los ojos porque, al enfrentarnos a un drama, saca a plena luz del día una realidad que, por interés, desinterés, desconocimiento o incluso falta de tiempo, por poner algunos ejemplos, hemos enterrado en lo más hondo de nuestro subconsciente, la hemos asimilado, naturalizado y, en última instancia, obviado.

Hoy en día las personas no somos más que palabras escritas sobre un papel, un número en una lista con el que las autoridades hacen lo que creen conveniente, sin tener en cuenta para nada las circunstancias que rodean a esa persona. Los sistemas autárquicos son por naturaleza impenetrables y esto provoca una ausencia total de comunicación y un aislamiento absoluto para quienes están fuera de dichos sistemas, que suelen pertenecer a un sector social importante y numeroso. Al quedarse aislados fuera del sistema, adquieren automáticamente una conciencia de marginalidad.

Como la revolución de 1952 no había surgido de las necesidades del pueblo, los Oficiales Libres, responsables de la misma, con el paso del tiempo acabaron preocupándose únicamente por su imagen frente al público, sin prestar la más mínima atención por la justicia social. Esta idea, trasladada a la obra que aquí analizamos, demuestra que era más importante llevar a cabo una gran investigación que atrajera mucha atención sobre un asesinato que encontrar al verdadero asesino. Sin duda tuvo que ser este ambiente el que inspirara a Ṣalāḥ para escribir *Viajero de noche*. Al igual que *La princesa espera*, que se analizará más adelante, si bien en este caso es una crítica contra la falta de democracia y un ataque contra el culto a la personalidad militar y gubernamental que caracterizó al régimen naserista. La relación ente el revisor, un funcionario del Estado caracterizado como militar, y el régimen militar es clara.

Sin embargo, esta crítica no queda reducida a Egipto, porque el hecho de que los personajes de esta obra carezcan de nombres, o, mejor dicho, tengan nombres genéricos, y que la ubicación geográfica esté totalmente indefinida hacen que la obra no se limite a un único momento histórico o a un único lugar, sino que cargan al texto de contemporaneidad y universalidad.

En *Viajero de noche* Ṣalāḥ toma prestados del surrealismo los sueños y hace que el viajero repita los nombres de algunos dictadores pasados mientras repasa las cuentas de su *misbaḥa*, cuando lo lógico sería que repitiera los noventa y nueve nombres de

Dios.<sup>318</sup> El surrealismo está presente a lo largo de toda la obra, que se desarrolla inmersa en un aura de pesadilla y abstracción de la que el viajero no consigue escapar.

Esta obra nos muestra el mundo como un lugar incomprensible donde lo que ocurre no tiene sentido, un mundo donde se hacen patentes la soledad del hombre y la ausencia de comunicación entre las personas. A pesar de que lo que ocurre en el escenario es absurdo, al mismo tiempo nos resulta familiar, lo asociamos a algún episodio absurdo de la vida real. Con esto lo que se consigue es que el lector-espectador tenga que enfrentarse con el lado irracional de su propia existencia y asuma como posible lo que tiene ante sí.

La separación que sufre el viajero, símbolo del hombre, entre lo que él espera del mundo que le rodea y la realidad con la que se encuentra es un punto idóneo para abrir una discusión filosófica sobre lo absurdo. La sensación de absurdo que experimenta el viajero surge cuando es consciente de la separación existente entre él mismo y entre la realidad que le rodea: «Ansía la felicidad y la lógica, pero lo que se encuentra es el silencio ilógico del mundo. Quiere saber, pero no puede; ansía comunicarse, pero no hay vías de comunicación [...] quiere vivir, pero el destino le acerca cada vez más al momento de la muerte».<sup>319</sup>

La cuestión del fracaso del individuo a manos de una fuerza hostil que en no pocas ocasiones emana de un régimen autoritario no es un tema exclusivo de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr; también lo encontramos en *Mijāʿil Rūmān*, *Naʿyīb Maḥfūz*, *Yūsuf ʿIdrīs*, *Sunʿ Allāh ʿIbrāhīm* o *Zakariyya Tāmir*. *Hijos de nuestro barrio* (1959) o *El perro y el ladrón* (1962), ambas de Naʿyīb Maḥfūz, son novelas en las que los protagonistas aparecen como individuos indefensos a merced de fuerzas sociales y políticas que los humillan y los tratan injustamente, fiel reflejo de la separación que ha experimentado la población de Egipto respecto de sus gobernantes. Debido a las distintas ocupaciones extranjeras –empezando por la conquista arabomusulmana en el año 639, pasando por los fatimíes (969-1170), los ayubíes con Saladino (1170-1260), los mamelucos (1261-1517), los otomanos (1517-1800), siguiendo con Napoléon, Mehmet Ali e hijos (1805-1882) y terminando con la intervención británica en (1882-1954)– a lo largo de los siglos los egipcios han tenido que hacer frente a una serie de gobernantes extranjeros o de gobernantes al servicio de una potencia extranjera, por lo que podríamos decir que sólo ha existido un gobierno verdaderamente nacional a partir de 1952... y desde entonces la relación entre el gobernante y gobernado no es que se haya caracterizado por ser muy distinta de épocas anteriores. Después de 1952, con la llegada del primer gobierno formado por egipcios, se esperaba que esa separación que siempre había existido entre unos y otros llegara a su fin. Sin embargo, esa separación persiste porque las administraciones que han subido al poder desde entonces han sido demasiado inseguras como para adoptar un gobierno que fuera verdaderamente democrático y

---

<sup>318</sup> Una *misbaḥa* es una sarta de treinta y tres cuentas. Al pasar con los dedos cada cuenta se pronuncia uno de los noventa y nueve nombres de Dios. Al recitarlos todos y darle tres vueltas, se completa el ciclo.

<sup>319</sup> Brater, 1975: 197.

representativo. Han optado por ejercer un mandato autoritario y represor que sólo representa sus propios intereses creados y no los de la mayoría.

A fin de ilustrar cómo ha sido el gobierno en Egipto y a la espera de que haya un verdadero cambio a mejor, tomaremos un párrafo de la *Historia de Egipto* (2008), de Afaf Lutfi:

*En el año 973, Muizz por fin llegó a su territorio. Durante la primera audiencia que concedió, los hombres más sabios de Egipto se congregaron para reunirse con él y le pidieron que les presentara sus credenciales y su linaje antes de aceptarlo [...] cuando se hizo esa petición a Muizz, éste desenfundó su espada y dijo: «Aquí está mi linaje». A continuación, cubrió el suelo con monedas de oro y dijo: «Y aquí están mis credenciales».*<sup>320</sup>

El juicio al que es sometido el viajero es una farsa, el dictamen está decidido con anterioridad y no es más que una mera formalidad totalmente innecesaria llevada a cabo por un funcionario del Estado. En este sentido es un fiel reflejo de un sistema burocrático fallido en el que las apariencias son más importantes que el hecho en sí mismo, tal y como ocurre en *Juicio al hombre que no luchó*, de Mamdūḥ ʿUdwān: «Para profundizar en la tragedia el autor lleva al protagonista a un juicio que no merece».<sup>321</sup>

Sea como fuere, el caso es que el vagón se convierte en un tribunal improvisado ante el cual están presentes el viajero, un acusado al que no se le da la oportunidad de defenderse, y el revisor, que hará las veces de fiscal, juez y verdugo.

En *Viajero de noche* la muerte juega un papel similar al que encontramos en algunas obras de Albert Camus, donde aparece para sesgar la vida del ser humano en el momento menos inesperado y de la forma más trágica posible. En este sentido, la obra de teatro que nos ocupa es la que más semejanza guarda con la filosofía de Camus, ya que ʿAbd al-Ṣabūr otorga a lo absurdo la misma importancia que el escritor de origen argelino: «Lo absurdo impone la muerte, es preciso dar a ese problema prioridad sobre los otros, al margen de todos los métodos de pensamiento y de los juegos del espíritu indeseado».<sup>322</sup> Así, para los dos autores lo absurdo, unido al trágico desenlace que conlleva, son el problema principal al que debe enfrentarse el hombre, quedando los demás problemas relegados a un segundo plano.

Otra similitud entre ambos autores es que los dos representan la muerte de forma violenta. Por un lado, no hay ninguna obra de Ṣalāḥ en la que haya personajes que mueran por causas naturales. Por otro, Camus sólo tiene una obra en la que la muerte de

---

<sup>320</sup> Lutfi, 2008: 26.

<sup>321</sup> Saleh, 1990b: 76.

<sup>322</sup> Vázquez Valencia, 2007: 197.

alguno de los personajes sea por causas naturales y no de forma violenta: *El extranjero* (1942), donde el fallecimiento de la madre de Mersault «es el único caso que aparece en la obra camusiana como muerte natural».<sup>323</sup> Sin embargo no debe parecer raro que no haya casos de muerte natural en las obras de Ṣalāḥ pues la muerte violenta (la crucifixión de al-Ḥallāy, el apuñalamiento del viajero, de Samandal y del verdugo, este último en *Después de morir el rey*) es una muerte con un lado trágico que nos mueve, nos activa y nos empuja a reaccionar.

Podríamos afirmar que esta obra está dentro del teatro brechtiano porque comparte algunas de sus características: el teatro brechtiano lleva la acción más allá de la catástrofe, destierra la catarsis y el desenlace del conflicto plantea nuevos interrogantes en una fábula que se mantiene abierta y no cerrada.<sup>324</sup> La dramaturgia brechtiana emplea la ambientación histórica como elemento recurrente para ahondar en el trasfondo político y social de sus personajes. Su teatro traslada a veces unos acontecimientos conocidos por los espectadores a otro medio más insólito. Es lo que hace Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr con *Viajero de noche* e incluso con *La princesa espera*.

Además, la catarsis, el «efecto purificador y liberador que causa la tragedia en los espectadores suscitando la compasión, el horror y otras emociones»,<sup>325</sup> tendría lugar si aceptáramos que el espectador en esta obra se reconoce no sólo en la actuación del viajero, sino también en la del narrador, que son los dos personajes con los cuales el autor espera que nos identifiquemos. Evidentemente también habrá quien se identifique con el revisor y su comportamiento, pero en este caso la comunicación entre el autor y el receptor no se produce, pues ni se transmite el mensaje que el primero quiere enviar, ni el segundo va a reflexionar sobre su forma de pensar o de actuar, ya que esto contravendría su naturaleza.

Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr busca con esta obra impactar en el espectador, impedirle abandonar el teatro sintiéndose cómodo y seguro. Tampoco nos deja sentir únicamente simpatía o pena por el viajero, el héroe trágico, sino que estamos en cierto sentido obligados a reírnos ante las situaciones a las que se enfrenta al tiempo que nos identificamos en mayor o menor medida con él. Presenta, pues, una obra en la que uno de los dos personajes principales cae víctima de un verdugo que cambia constantemente de imagen, pero mantiene siempre la misma naturaleza dictatorial. Y todo ello envuelto en un ambiente de pesadilla cargado de implicaciones políticas generales y particulares.

«Déjame tranquilo, estoy cansado, no quiero continuar con el sainete. La verdad no importa o no existe, solo la ley».<sup>326</sup> Esta desesperación que muestra Sebastián, uno de los protagonistas de *Un cadáver en su tinta*, bien refleja la forma de pensar del revisor, para quien la existencia de la verdad carece de importancia; únicamente se preocupa por el cumplimiento de «su» ley. Él mismo reconoce que lo único que le preocupa es cerrar

---

<sup>323</sup> Vázquez Valencia, 2007: 199.

<sup>324</sup> Cid y Nieto, 2002: 26.

<sup>325</sup> RAE, 2001: s. v. *catarsis*.

<sup>326</sup> Manglano, 2014: 86.

la investigación y encontrar a una cabeza de turco, sea realmente el culpable o no. De hecho, la situación de *Viajero de noche* y la de *Un cadáver en su tinta* son similares: en ambas asistimos a la celebración de un juicio y en ambas se condena a una persona sin ni siquiera haberse demostrado su culpabilidad, obviando la presunción de inocencia.

Los rumores de los que se vale el revisor para actuar a su antojo constituyen un arma muy poderosa y utilizada aún hoy por numerosos gobiernos para comportarse de la misma forma. Es triste, pero no sólo en la literatura sino en la vida real son numerosas las situaciones en las que la presunción de inocencia ya no existe. Ahora a uno se le presupone la culpabilidad y debe demostrar su inocencia, tal y como dice Samīḥ al-Qāsim:

*¿Qué puedo decirte, mi querido Maḥmūd? Los rumores son un arma peligrosísima y muy real; ante ellos, el ser humano está casi indefenso. [...] Incluso numerosos arrogantes propagandistas fueron conscientes de la peligrosidad de esta arma. ¡Hasta Joseph Goebbels,<sup>327</sup> el ministro de Propaganda de Hitler,<sup>328</sup> estaba plenamente convencido de que repetir un rumor lo convierte en una realidad tangible! El rumor es un componente elemental de la demagogia en la que se sustentan las sociedades explotadoras, opresivas y tiránicas. En los Estados Unidos, por ejemplo, utilizan los rumores de la siguiente forma: «Voy a decir al mundo entero que tu hermana es una puta. Ahora te toca a ti convencer al mundo de que ni siquiera tienes una hermana». Lo que hace al rumor tan peligroso es la fe ciega que tiene la gente en ese viejo refrán que dice «cuando el río suena, agua lleva».<sup>329</sup> ¿Qué nos queda después salvo intentar ser cautos, intentar defendernos, intentar convencer e intentar resignarse?<sup>330</sup>*

*Viajero de noche* es una obra de teatro cuyo contenido es global y trasciende lo particular. Su autor trata en ella una cuestión muy peligrosa que lleva planteándose en la literatura y afectando al ser humano durante siglos y aún sigue vigente. Esta obra carece de toda humanidad, pero al mismo tiempo es perfecta y naturalmente humana. Si analizamos el comportamiento de los personajes que en ella aparecen, al margen de los componentes absurdos que existan, veremos que no es ni extraño ni sobrenatural: el débil se porta como el débil y el fuerte como el fuerte; toda la sociedad acaba siendo víctima del revisor. Y puesto que todos formamos parte de la sociedad, el mensaje de

<sup>327</sup> Joseph Goebbels (1897-1945), político alemán, miembro del Partido Nacional Socialista y ministro de la Ilustración Pública y Propaganda. Se suicidó en el búnker de la Cancillería, en Berlín, en 1945.

<sup>328</sup> Adolf Hitler (1889-1945), político alemán de origen austriaco, dirigente del Partido Nacional Socialista, canciller y *führer* del *Reich* alemán desde 1933. Desencadenó la hecatombe de la segunda guerra mundial y los campos de exterminio. Se suicidó en el búnker de la Cancillería, en Berlín, en 1945.

<sup>329</sup> Lit. «no hay humo sin fuego».

<sup>330</sup> محمود درویش وسمیح القاسم، ۱۹۹۰: ۱۰۴.

Ṣalāḥ es claro y directo. Aquí la pérdida del carné de identidad del viajero significa, además, que ha perdido su individualidad, pasando a ser uno de tantos entre millones y millones de anónimos. Y cuando perdemos nuestra individualidad perdemos nuestra personalidad, y cuando perdemos nuestra personalidad nos perdemos a nosotros mismos y nos convertimos en generalidades.

## 7.2 ANÁLISIS

Martin Esslin cita en un artículo algunas de las características del teatro del absurdo relativas al tiempo, el espacio y los personajes:

*En estas obras, algunas de las cuales reciben el apodo de «antiobras», ni el tiempo ni el espacio de la acción suelen estar claramente perfilados (al comienzo de «La cantante calva», de Ionesco, el reloj marca las diecisiete). Los personajes apenas tienen alguna individualidad y por lo general carecen de nombre; además, a medida que se desarrolla la acción suelen tender a cambiar completamente de naturaleza.<sup>331</sup>*

En el caso de *Viajero de noche*, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr sí nos indica tanto el espacio como el tiempo: un vagón de tren a medianoche. Sin embargo, son dos aspectos que, aunque paralelos, son también ambiguos. Por otro lado, sí cumple con las características que distinguen a los personajes de este tipo de obras, pues tanto el revisor como el viajero carecen de rasgos individuales. El primero, además, muda efectivamente de naturaleza a lo largo de la obra y a los ojos del viajero, si aceptamos que los personajes que se van sucediendo en la ensoñación del viajero son distintas representaciones del revisor.

Esslin continúa su artículo argumentando que, a menudo, no queda claro si la acción aspira a representar un mundo de pesadilla o sucesos reales, y afirma que el diálogo suele acabar careciendo de sentido, hasta el punto de que las palabras contradicen las acciones de los personajes sobre el escenario. Creemos que esta descripción de Esslin se ajusta perfectamente a esta obra de ʿAbd al-Ṣabūr porque el comienzo de la misma se sitúa en un ambiente a caballo entre ensoñación y realidad. Conforme la obra va desarrollándose los sucesos de la misma son reales –especialmente cuando el revisor acaba con la vida del viajero– pero éstos parecen ser más bien pesadillas en las que se mezcla un diálogo carente de sentido para el personaje débil.

Por otro lado, y a pesar de pertenecer al teatro del absurdo, esta obra incluye las tres unidades aristotélicas propias de una tragedia:

---

<sup>331</sup> Esslin, 1960: 3.



VIAJERO DE NOCHE

- Unidad de acción. Los acontecimientos deben referirse a un personaje único, que es el sujeto de una acción, que a su vez debe tener un planteamiento, un nudo y un desenlace.
- Unidad de tiempo. La extensión debe ser limitada a un máximo de un día.
- Unidad de espacio. La acción debe desarrollarse en un único lugar.

Sin embargo, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr acertó de lleno al titularla como «comedia negra» y no «tragicomedia». La definición que ofrecen Cid y Nieto para el primer término se ajusta mucho mejor a este texto que la que ofrecen para el segundo:

- Comedia negra. Género próximo a la tragicomedia. Presenta una visión desilusionante de la vida, un fracaso que nos arranca una cierta sonrisa y que fuerza su final a través del carácter irónico del destino.
- Tragicomedia. Género teatral que mezcla a la vez elementos de la tragedia y de la comedia. La tragicomedia soluciona los conflictos de forma inesperada y, a pesar de que en ella hay intriga y a veces sufrimiento, en ningún momento se pierden la jocosidad y la alegría a la hora de resolverlos, a través de los recursos de lo absurdo y lo grotesco.<sup>332</sup>

Respecto del subtítulo «comedia negra», *La risa* (1900) incluye dos párrafos que guardan mucha similitud con la relación del revisor con el viajero o con los diálogos que mantienen y creemos que puede ser útil citarlos aquí porque demuestran que, efectivamente, estamos ante una comedia:

*Pasemos ahora al teatro. Hemos de comenzar por el guiñol. Cuando el comisario se arriesga a aparecer en escena, en seguida, como es debido, recibe un bastonazo que lo derriba. Vuelve a levantarse, y lo aplasta un segundo golpe. A cada nueva reincidencia recibe un nuevo castigo. Al ritmo uniforme del resorte que se oprime y se suelta, el comisario cae y se levanta, mientras la risa del auditorio va en aumento.*

*Imaginemos ahora un resorte de índole más bien moral, una idea que se expresa, que se reprime, y que vuelve a expresarse; un raudal de palabras que brota, que lo detenemos y que vuelve a brotar. Tendremos así de nuevo la visión de una fuerza que se obstina y de otra obstinación que la combate. Mas esa visión habrá perdido algo*

---

<sup>332</sup> Cid y Nieto, 2002: 39; 133.

*de su materialidad. Ya no estaremos ante un guiñol, sino que presenciaremos una verdadera comedia.*<sup>333</sup>

Otra explicación que justifica la elección del subtítulo de esta obra es que se mueve entre la tragedia y la comedia, tiene tintes de ambos géneros y no puede encasillársela exclusivamente en uno u otro. Nos hace reír, pero es una risa amarga porque nos hace reír mientras nos damos cuenta de que representa la tragedia que muchos de nosotros vivimos en nuestro día a día.

Independientemente de la definición que hagamos del término *tragedia* aplicado a la literatura, siempre implica una culpabilidad y una responsabilidad personales que el héroe se autoimpone conscientemente. Sin embargo, no podemos calificar *Viajero de noche* de tragedia en el sentido clásico de la palabra, pues el viajero no escoge libremente su destino. Sí podría afirmarse, empero, que la obra es una tragedia colectiva, una tragedia del ser humano, pues somos todos responsables directos, a pesar de que esta responsabilidad sea compartida en tanto que miembros de un colectivo: «[El teatro del absurdo] en esencia siempre permanecerá tragicómico».<sup>334</sup>

La obra se inicia con el viajero, quien, somnoliento, cuenta sin éxito los postes de la vía conforme el tren se desplaza, al tiempo que juguetea con su *misbaha*. Ésta se cae al suelo y las cuentas se desperdigán. Seguidamente, saca una piel de gacela –símbolo de la víctima en que se convertirá este personaje– que resume en varias líneas la historia junto con algunos nombres que el viajero repetirá. Cuando repite varias veces el nombre de Alejandro, en clara alusión a Alejandro Magno, una luz alumbra la esquina de enfrente y en ella se erige la figura del revisor, que grita: «¿Quién me llama? / ¿Quién pronuncia mi nombre?»<sup>335</sup> Cuando el viajero cree que el revisor está borracho y no lo toma en serio, éste se enfada y hace alarde de sus logros y éxitos. A continuación, saca todo un muestrario de instrumentos de tortura y aterroriza al pobre viajero; cuando le solicite el billete, el personaje rebuscará como loco en todos los bolsillos hasta que se dé cuenta de que lo tiene en la mano. Intentará por todos los medios convencerlo de que no lo mate y se humillará con tal de contentarlo y satisfacerlo para que le perdone la vida.

Naʿīma Murād Muḥammad, por su parte, defiende que el viajero acaba perdiendo el deseo y la capacidad de plantar cara y de resistir ante el revisor porque ve que nada de cuanto hace por resistirse y por agradarle surte efecto alguno.<sup>336</sup> No estamos totalmente de acuerdo con esta afirmación porque no creemos que el viajero pierda el deseo de resistir, aunque reconocemos que todos los esfuerzos que realiza por aplacar al revisor son fútiles. Se desespera y ve que es inútil resistirse porque los constantes ataques que lanza el revisor son absurdos y haga lo que haga siempre tiene alguna salida. Pero a

<sup>333</sup> Bergson, 2008: 55.

<sup>334</sup> Esslin, 1963b: 50.

<sup>335</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ١١.

<sup>336</sup> نعيمة مراد محمد، ١٩٩٠: ١٦٠.

pesar de todo se aferra a la vida y ve con sus propios ojos que se está cometiendo una injusticia con él; si no, no juraría y perjuraría que es inocente, que no ha matado a nadie y que lo que está ocurriéndole es injusto.

El revisor seguirá con su juego, sin prestar excesiva atención a las súplicas del viajero, e intentará transmitir la imagen de un funcionario que se sacrifica por un trabajo que le impide dormir por la noche. A continuación solicitará al viajero que le presente su billete. Cuando se lo entregue jugueteará un poco con él y acabará comiéndoselo ante el estupor del viajero, quien, incrédulo, observará cómo le vuelve a pedir el billete, haciendo caso omiso al hecho de que se lo haya comido delante de sus ojos.

En ese momento el revisor se quita la chaqueta en un intento de simpatizar con el otro personaje y no infundirle tanto terror, si bien le recuerda que su vida pende de un hilo.<sup>337</sup> Después de que el revisor le revele al viajero que desearía matar a su compañero por ambición profesional y personal, comienza a interrogarle sobre su identidad. El pasajero revela que se llama ‘Abduh<sup>338</sup> y que el nombre de toda su familia está emparentado con la palabra ‘*abada*.<sup>339</sup> Le entrega su carné de identidad al revisor y éste, tras jugar con ambos, es decir, con el carné y con el pasajero, cambia de actitud, su semblante se torna serio y le acusa de que su carné de identidad no contiene ningún dato. Conforme el pasajero intenta defenderse vemos cómo el otro personaje va creciéndose y haciéndose más fuerte hasta el punto de acusarlo de ser un ladrón e incluso un asesino. El ejemplo más evidente lo tenemos cuando se encarama al portaequipajes del vagón y comienza a juzgar al viajero.

Durante este juicio da muestras de una falta de respeto total hacia el acusado, poniéndole los pies en la cabeza. Tras una breve pero intensa explicación de lo mucho que trabaja y se sacrifica y de lo poco que duerme en pro de su trabajo, desciende y se sienta junto al viajero, el cual tomará esta acción como un signo de que el corazón del otro personaje se ha ablandado y considerará factible poder salir sano y salvo de este embrollo.

A continuación, se sincera con el viajero y le anuncia que se ha extendido un rumor según el cual alguien ha matado a Dios, o, mejor dicho, ha robado Su carné de identidad, por lo que Éste se ha desentendido de esa parte del valle. Las declaraciones posteriores del revisor ponen los pelos de punta por su frialdad, su naturalidad y su triste parecido con la realidad: son dos páginas en las que confiesa cómo pincharon los teléfonos, grabaron reuniones, detuvieron a miles de personas y torturaron a decenas de ellas hasta la muerte o hasta que se desmayaron.<sup>340</sup> Lo asombroso de la actitud del revisor y de los cientos de interrogatorios, detenciones o asesinatos que ocurren a diario es, precisamente, la naturalidad con la que ocurren, lo cotidiano del suceso y lo

---

<sup>337</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٢٢ – ٢٤.

<sup>338</sup> Respecto de la traducción de este nombre, que en la obra lo hemos trasvasado como «Siervo», consúltese *infra* el capítulo titulado *Reflexiones sobre el proceso de la traducción*.

<sup>339</sup> «Servir, venerar, deificar a alguien», «adorar a un dios» (Cortés, 1996: s. v. عبد).

<sup>340</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٤٢ – ٤٥.

asimilado y asumido que lo tenemos. Y precisamente esta cuestión dota a la obra de cierto componente cómico, porque humaniza una situación inhumana y legitima una acción ilegítima. De la misma opinión es Bergson: «Expresar honestamente una idea deshonesto, tomar una situación escabrosa, un oficio bajo o una conducta vil y describirlos en términos de estricta *respectability*, resulta generalmente cómico».<sup>341</sup> Y, además, con personajes que no aluden a hombres con nombre y apellido, sin a modelos, a prototipos, tal y como el propio Ṣalāḥ quería, que son los que el propio Bergson cita como necesarios para la comedia: «Pintar caracteres, es decir, tipos generales: ése es el objeto de la alta comedia. Se ha dicho muchas veces. Pero insistimos en repetirlo, porque estimamos que esa fórmula basta para definir la comedia».<sup>342</sup>

Esa frialdad y normalidad con la que actúa el revisor es la misma de la que habla Camus al escribir sobre lo absurdo en la obra de Kafka:

*Nunca se asombrará de esa falta de extrañeza. En estas contradicciones se reconocen los primeros signos de la obra absurda. [...] Un actor presta tanta más fuerza a un personaje trágico cuanto más se guarda de exagerarlo. Si es mesurado, el horror que suscita será desmesurado.*<sup>343</sup>

Volviendo a nuestra obra, el revisor confiesa a continuación que se ha infiltrado para averiguar el paradero del ladrón, si bien, al igual que ocurriera con las confesiones obtenidas mediante las torturas, no tuvo éxito. Y de repente, sin que el pobre viajero pueda imaginárselo, el revisor le acusa de haber robado y asesinado a Dios. Orgulloso de que los rotativos del día siguiente vayan a anunciar que él ha detenido y ha despachado al asesino de Dios, el revisor agradece a su futura víctima su predisposición para ayudarle en su misión:

**Revisor:**

[...]

*El asunto era reservado y no tenían noticia de él salvo algunos de mis hombres de confianza...*

*hasta que se difundió el escándalo.*

[...]

*Yo sé lo que me hago.*

*En los periódicos de mañana anunciaré que yo mismo*

---

<sup>341</sup> Bergson, 2008: 91.

<sup>342</sup> Bergson, 2008: 107.

<sup>343</sup> Camus, 2008: 165-167.

*atrapé al criminal y lo maté.*

*Y enseñaré tu fotografía y tu cadáver a toda la gente.*<sup>344</sup>

Todavía intentando digerir esta revelación que acaba de hacerle el revisor, el viajero se encuentra de nuevo ante otra insólita consulta. Se le pide que escoja, de entre todas las herramientas de tortura que el revisor exhibe ante él, aquélla con la que desee morir: un látigo, una jeringa con veneno, una metralleta, una soga o un puñal. Lo curioso es que conforme le va mostrando uno u otro, el propio revisor le encuentra inconvenientes a tal o cual instrumento. Hasta que llega al puñal, en el que se detiene y del que dice ser un método tradicional que preserva su esplendor y majestuosidad.<sup>345</sup> Apuñalado, el moribundo viajero suplica por última vez, ante lo cual su verdugo reconoce no solo ser consciente de que él no ha matado a Dios, sino además saber quién lo ha hecho, si bien no va a revelar su identidad. En un último acto de crueldad le ruega que abra los ojos para echar un último vistazo a un carné de identidad en blanco que saca de su bolsillo. En ese momento, el viajero sucumbe. Es entonces cuando el revisor se dirige al narrador y le pide que le ayude a cargar con el cadáver. El narrador, que se gira hacia el público para interpelarnos, argumenta que tiene miedo de desobedecerle pues no posee más que sus aclaraciones, mientras que el revisor empuña un arma.<sup>346</sup> Resulta especialmente esclarecedor el hecho de que el narrador diga, literalmente, «yo, como ustedes, estoy indefenso».

Con estas palabras –¿podría argumentarse que encierran un enfado silenciado, una rabia contenida?– Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr rompe la barrera que separa el escenario del público y sitúa al narrador a nuestro mismo nivel, es decir, el del público, lo cual tiene una doble implicación: por un lado, intenta simpatizar con nosotros para que, a su vez, nosotros empaticemos con él y por consiguiente le perdonemos el hecho de que obedezca al asesino y le ayude a cargar con el cuerpo del viajero; por otro, al ponerse a nuestro mismo nivel nos convierte en cómplices de un crimen. Decimos *de un* crimen y no *del* crimen porque consideramos que aquí subyace un mensaje de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr: el crimen del cual nos hace partícipes no es el del asesinato del viajero, sino uno mayor y más grave, a saber, el de mostrarnos completamente pasivos e inactivos e indiferentes ante la injusticia que ha cometido y el menosprecio mostrado por el revisor hacia la vida del viajero. Esta situación la experimentamos, nos atreveríamos a decir, casi a diario y el hecho de que miremos hacia otro lado en un vano intento por obviar lo evidente, o de que nos excusemos argumentando que no poseemos más armas que nuestras propias palabras nos convierte inexorablemente en cómplices de un crimen.

La onomatopeya con la que comienza la obra alude al ruido del tren al correr por encima de las vías y al de las manecillas de un reloj conforme el tiempo discurre

<sup>344</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٤٥ – ٤٦.

<sup>345</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٤٨.

<sup>346</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٥٠.

implacablemente. El ruido de las cuentas al desperdigarse por el suelo metálico probablemente sonaría similar. Este ruido nos transmite, igualmente, la sensación de aburrimiento e inutilidad que debe de sentir el viajero, inmerso en el vagón pero absorto en sus ideas, presente de cuerpo pero ausente de mente, como quien realiza cualquier trabajo de forma mecánica sin pararse a reflexionar sobre ello. En este sentido, es similar a Sísifo y su castigo sin tregua, pues a ninguno se le permite descansar; Sísifo debe empujar la roca sin descanso, y el viajero no encuentra en su camino ninguna estación donde descansar. Y, sin embargo, ambos prosiguen su camino inexorablemente.

Después de que el viajero le revele su nombre, el revisor parece calmarse ligeramente y le pide que hablen como amigos. Antes de sentarse a su lado, se quita el traje, bajo el cual hay otro, acción que repetirá varias veces. Cabe destacar que todos los trajes son de color amarillo, color que tiene dos connotaciones principales: por un lado, alude al carácter militar del personaje; por otro, al color de la enfermedad.<sup>347</sup> Una vez sentado le revela al viajero que su nombre no es Zahwān, sino Sultān y le confiesa que Zahwān era el nombre de un compañero suyo de distinto rango. Confiesa, igualmente, que usurpa los nombres de gente de mayor rango para suplantarlos.

La figura del juicio es muy útil porque el autor puede utilizarla para jugar con los sentimientos del público y hacer que éste se incline, sin darse cuenta, en una u otra dirección. Coincide así con *Juicio en Nisapur* (1963), en la que al-Bayātī busca

*acostumbrar al público a enfrentarse con las cuestiones y de despertar en ellos la capacidad de observar y adoptar una postura adecuada ante los problemas. El público no puede permanecer pasivo, sino que debe ser un público activo que participe y juzgue las situaciones para descubrir por sí mismo la moraleja. [...] el teatro épico provoca [al espectador] a tomar decisiones después de conocer la realidad de los sucesos. Así, el público en esta obra está incitado a decidir, en cada paso, [...] La obra crea en el público el deseo de la rebeldía contra la maldad, contra la vida y el pensamiento cristalizados de las autoridades [...].*<sup>348</sup>

Una de las características del teatro épico es hacer que el público siempre sea consciente de que está presenciando una obra, incluso aunque a veces las obras rompan la barrera entre el actor y el espectador. Éste es el caso del narrador: a lo largo de toda la obra parece mantenerse al margen y limitarse a narrar o a acotar, recordándonos de esta forma que estamos presenciando una obra de teatro y que nosotros somos los espectadores y estamos fuera de ella. Ese distanciamiento entre la obra y el espectador nos lleva a otra característica del teatro épico: la concepción del teatro como un medio

---

<sup>347</sup> ٢٣ – ٢٢ :١٢٠١٢، صلاح عبد الصبور.

<sup>348</sup> Saleh, 1990b: 121.

revolucionario para cambiar la sociedad. Para ello, la obra tiene que provocar una reacción en el público a fin de que éste adopte una postura ante lo que está presenciando. Ese papel pasivo del narrador que acabamos de ver cambia drásticamente al final del texto, cuando vemos cómo se convierte en un personaje más cuando el revisor se dirige a él y le ordena que le ayude a cargar con el cadáver. Cuando el narrador se dirige a nosotros y nos pregunta qué puede hacer, rompe la barrera psicológica que nos separa de los sucesos de la obra, y en cierto modo nos hace partícipes de la misma, momento en el que la obra tendrá más probabilidades de conmovernos.

Otro tema que nos plantea ʿAbd al-Ṣabūr en esta obra es el de la predestinación. ¿Está el hombre predestinado o por el contrario escoge él su destino? La dicotomía *mujayyar*<sup>349</sup> – *musayyar*<sup>350</sup> (مُسَيَّرٌ – مُخَيَّرٌ) es una cuestión filosófica y religiosa en torno a la cual todavía hoy se debate mucho y nos lleva a plantearnos las siguientes preguntas: ¿Realmente el viajero es conducido a su destino o, por el contrario, se deja conducir? ¿Podría haberlo evitado? Somos de la opinión de que el mensaje que transmite el autor, no sólo en *Viajero de noche* sino a lo largo de toda su producción,<sup>351</sup> es que debemos intentar labrarnos nuestro propio destino y ser dueños de nuestro porvenir, al menos en la medida de lo posible, es decir, no dejar que otras personas se adueñen de nuestra vida por el mero hecho de ocupar una posición de poder respecto de nosotros. Tal vez el final habría sido el mismo tanto si el viajero hubiera opuesto resistencia como si no, pero el mero hecho de que lo hubiera intentado, de que se hubiera mantenido fiel a sus principios, habría sido ya de por sí algo meritorio y digno de reconocimiento.

Cuando el revisor sustrae al viajero su documentación no sólo lo despoja de su identidad, sino que lo anula como individuo en la sociedad y como persona en el mundo. Ocurre lo mismo con una obra de Maḥmūd Diyāb, *Los forasteros no beben café*: llega un momento en el que una serie de forasteros entran en casa del protagonista e, ignorándolo salvo para decirle que ellos no beben café, buscan y rebuscan y destrozan cualquier seña de identidad, incluido su carné de identidad. Luego abandonan la escena entre carcajadas. A pesar de tratar la cuestión palestina, aquí la utilización de forasteros tuvo que despertar en la mente del lector-espectador egipcio cierta familiaridad. Las dos obras comparten un ambiente sombrío y tétrico y a los dos personajes principales se les va despojando gradualmente de la seguridad, de sus señas de identidad, de su propia individualidad, del derecho a defenderse y, en última instancia, del derecho a la vida, en el caso de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, o del hogar en el caso de Maḥmūd Diyāb. Las dos obras comparten, igualmente, varios niveles desde los que analizarlas: desde un punto de vista político, nos muestran la indefensión del individuo frente a un gobierno autoritario; desde un punto de vista psicológico, las dos crean gradualmente un ambiente

<sup>349</sup> «Con libertad para elegir» (Cortés, 1996: s. v. مُخَيَّرٌ).

<sup>350</sup> «Determinado, que no es libre» (Cortés, 1996: s. v. مُسَيَّرٌ).

<sup>351</sup> El propio al-Ḥallāy elige él mismo su destino, consciente además de lo que ello implica. Qarandal ayuda a la princesa a recuperar las riendas de su vida y la insta a ser ella quien la dirija. Saʿīd acaba en la cárcel esperando a que llegue quien lo salve porque es incapaz de dirigir su destino. Por último, la reina encuentra la felicidad cuando abandona al rey y decide mirar por sí misma y buscar el amor que necesita.

amenazador e imponente basado en el impacto de las palabras. Aunque se diferencian en el número de personajes –en *Viajero de noche* sólo interactúan dos, si exceptuamos al narrador, mientras que en *Los forasteros no beben café* los visitantes van *in crescendo*– en ambos casos nos recuerdan a distintas formas de extorsión o de intimidación policial.

Tanto en esta obra como en *Viajero de noche*, en el momento en el que los agentes policiales despojan al ciudadano del carné de identidad, desaparece la única y última barrera que les impedía, si es que realmente se lo impedía, tratarlo como a un animal: de cara al Estado, una vez destrozada su identidad, nada queda, no existe como persona y por lo tanto pueden disponer de él como les plazca, hasta el punto de terminar con su vida. Por su parte, Roger Allen cita la obra *Los monstruos no cantan* (1986), de Mamdūḥ ʿUdwān, como máximo exponente del auténtico horror de la intimidación política en el teatro.<sup>352</sup>

La confesión por parte del revisor de la autoría del asesinato de Dios no debemos tomarla en un sentido estricto ni religioso. La ausencia de Dios es una alusión a una sociedad moderna que está perdida, vacía y deshumanizada y carece de los valores que precisamente deberían hacerla humana.

La muerte de Dios en *Viajero de noche* afecta directamente al lenguaje. No a las palabras sino a la incapacidad del lenguaje de expresar la condición del ser humano cuando éste carece de una referencia divina. La muerte de Dios supone una desaparición del orden racional de las cosas, los pensamientos y, en última instancia, las creencias; y las personas acaban entremezclándose, como le ocurre al viajero al comienzo del viaje con los nombres de distintas figuras dictatoriales.

Aquí la muerte de Dios supone un ataque contra la falta de racionalismo y moral que impera en la obra. Su ausencia implica que ya no es el principio que rige nuestro universo y que no hay una fuente de la que emanen valores morales o religiosos. Todas estas carencias juntas hacen las veces de grito por la libertad y la revalorización del ser humano. Esto nos lleva a afirmar, de nuevo, que Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr no es un autor pesimista sino más bien lo contrario: saca a relucir aspectos negativos para resaltar la importancia de los positivos.

Así, la muerte primero de Dios y después del protagonista puede tomarse como un acicate para que saquemos a relucir nuestros valores y nuestros aspectos positivos y evitemos caer presas de la situación que refleja la pesadilla a la que somete el revisor al viajero. Este proceso debe ayudarnos, además, a dominar los sentimientos que acompañan la pérdida de fe en nosotros mismos y en el ser humano: pérdida, inseguridad, abandono, extrañeza... en definitiva, todo aquello que caracteriza al viajero como personaje de esta obrita, puesto que no es más que un reflejo del hombre de a pie que vive aplastado por una clase dirigente o un sistema que no hace más que ahogarlo.

---

<sup>352</sup> Allen, 1995: 24-25.



Ante esta crisis de creencias y valores que representa la muerte de Dios, nuestro autor intenta enlazar lo contemporáneo con elementos del legado cultural, árabe y universal, que representen lo correcto en el imaginario colectivo; todo ello enmarcado en una estructura dramática más clara que la de épocas anteriores, más directa, libre de aquello que no le resulta útil, con un lenguaje más obvio y vivo que redescubre elementos tradicionales.

La muerte de Dios, insistimos, es importante por varias razones. De entrada, Dios no muere en la obra, sino que es asesinado por el revisor. Este aspecto es importante porque es un acto voluntario que surge *motu proprio*. En segundo lugar, la muerte de Dios implica el caos, la desnaturalización, la ausencia de un sistema regido y normalizado y la implantación de la ley del más fuerte. En tercer lugar, y esto enlaza con el carácter voluntario del asesinato de Dios, Su muerte implica que se despoja al hombre de a pie de su fe, pero no sólo su fe en Dios, sino su fe en sí mismo, en la humanidad. Y éste es un elemento característico del teatro del absurdo: para que exista lo absurdo, no puede existir Dios en tanto que elemento unificador, sistematizador o armonizador. El lenguaje juega un papel importantísimo para que exista este caos, por el primero no es un resultado del segundo, sino un elemento provocador del mismo, manejado con total maestría, creemos, por parte de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr.

En *Mi vida en el verso* incluyó una parte dedicada a su relación con Dios, su fe y su sentimiento religioso. Todo ello quedo reflejado en la producción de este autor, siempre impregnada de una sensibilidad islámica con alusiones y referencias constantes: «Ahora estoy en paz con Dios, y creo que toda aportación al bien de la humanidad, de su sensibilidad, es un paso hacia la perfección, es decir, un paso hacia Dios. Creo también que el objetivo de la existencia es el triunfo del bien sobre el mal mediante una larga y amarga lucha, para que retorne a su inocencia».<sup>353</sup>

En cualquier caso, es evidente que para Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr las injusticias que sufrimos como hombres son responsabilidad nuestra y no un castigo divino. Un párrafo de *Mi vida en el verso* nos muestra, efectivamente, cómo el autor está en paz con Dios y no lo culpa de nuestro sufrimiento, sino que culpa al Hombre como tal:

*Al darnos la oportunidad de la vida en este mundo, Dios no busca castigarnos. El mundo que nos entregó era inocente [...]. Pero en vez de convertirlo en un jardín de paz rebosante de justicia y amor, lo hemos contaminado con pobreza, esclavitud e injusticia. Por eso no queda más que lo que nos merecemos [...] Ya estoy en paz con Dios.*<sup>354</sup>

<sup>353</sup> Martínez Montávez, 1977: 252.

<sup>354</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٨، المجلد الثالث: ١٥٨ - ١٥٩.

En otro orden de cosas, el sueño puede ser un indicativo de algo que está por pasar. El comienzo de *Viajero de noche* parece ser más bien una alucinación o una ensoñación que una realidad. Tampoco es casualidad que durante ese sueño recite una serie de nombres, todos pertenecientes a dictadores o gobernantes autoritarios, a modo de profecía del tipo de personalidad que más tarde adoptará el revisor. Pero ¿hasta qué punto el sueño no es real o no es parte de nuestra realidad? Para el propio Naḡīb Maḡfūz «cuando una persona ha sido aislada del mundo, busca en su interior. Repasa aquello que ha vivido. Los sueños ocupan el lugar de la realidad».<sup>355</sup>

La parte de *Viajero de noche* en la que el revisor interrumpe de repente el duermevela del viajero, mientras éste enumera los distintos personajes históricos cuya identidad ha adoptado el primero, es una evocación de nombres e imágenes relacionados la muerte, la crueldad, la destrucción. En ese instante, el viajero, reflejo del autor y del hombre que tiene los valores defendidos por el autor, siente el vacío del presente, un presente que se nos dibuja fraccionado, desordenado, alterado, un presente que es al mismo tiempo pasado, recuerdo, y también presente inamovible, inmóvil, que espera...

ʿIbrāhīm ʿAwad<sup>356</sup> dice que Ṣalāḥ cometió un error al calificar al personaje del viajero como un bufón, pues en realidad éste representa ante el revisor todas las formas de miedo y sufrimiento. Nos parece que ʿIbrāhīm ʿAwad ha entendido mal esta idea: él entiende que el bufón debe ser siempre gracioso, lo que, efectivamente, no concuerda con la personalidad y la actitud del viajero. Creemos, sin embargo, que aquí debemos entender la caracterización del viajero como un bufón desde un punto de vista más histórico, en el sentido del sirviente de un sultán que debe menospreciarse a sí mismo para complacer cualquier clase de deseo que tenga dicho sultán. Ésta es, en definitiva, la relación que mantienen ambos personajes, y así lo reconoce el propio ʿIbrāhīm ʿAwad:

*El revisor salta hasta el portaequipajes y reposa los pies sobre la cabeza del viajero [...] el cual comienza a demandar su gracia, a adularle y a elogiarle, colocándolo casi en una categoría sobrehumana, engrandeciendo así al revisor y haciendo que éste le solicite que continúe.*<sup>357</sup>

Ante la superioridad que exhibe el revisor, al viajero no le queda sino adoptar una actitud bufonesca y adulatora para intentar salvarse. Sin embargo, por mucho que lo intente acabará fracasando tal y como le ocurre a Sísifo cada vez que llega a la cumbre. Este aspecto refleja muy bien la filosofía de lo absurdo, pues nada resulta más ilógico que realizar un trabajo inútil pero ineludible. Aquí la consciencia de nuestro sufrimiento surge cuando somos conscientes de esta inutilidad.

---

<sup>355</sup> Al-Ghitani, 2007: 20.

<sup>356</sup> إبراهيم عوض، ١٩٩٧: ١١٦.

<sup>357</sup> إبراهيم عوض، ١٩٩٧: ١٢٣.

En la siguiente página ʿIbrāhīm ʿAwaḍ vuelve a atacar a Ṣalāḥ,<sup>358</sup> argumentando que ha cometido un segundo error al no dar ningún nombre al viajero y al decir que el nombre carece de importancia, cuando más adelante el narrador afirma las personas no se separan de sus nombres. Efectivamente, al comienzo de la obra Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr no da ningún nombre al viajero, pero precisamente porque ese anonimato lo convierte al mismo tiempo en un personaje universal que representa a todas las personas que se encuentran en su misma situación. Por esa razón, opinamos que de entrada no es tan importante que tenga un nombre; desde el punto de vista de la construcción del personaje, consideramos un acierto presentárnoslo sin nombre, factor que acentúa aún más su universalidad. Recuérdese, empero, que tal y como se nos desvela más adelante, el viajero sí tiene, efectivamente, nombre.

En el párrafo siguiente señala un tercer error de ʿAbd al-Ṣabūr que creemos vuelve a ser un malentendido por parte de ʿIbrāhīm ʿAwaḍ: argumenta que ni el narrador ni el autor ni las acotaciones introductorias mencionan nada relativo a las características físicas del viajero o su vestimenta, a pesar de que el narrador explica que a este personaje lo podemos identificar por su apariencia o por su vestimenta. De nuevo, esta ausencia de descripción en cuanto a la apariencia o la ropa del personaje incrementan su universalidad, como acabamos de referir al hablar del nombre. ¿Qué más da cómo vista o qué aspecto tenga, si al final todos nos reconocemos en este personaje? Dejemos, mejor aún, que sea el propio Ṣalāḥ quien se defienda, utilizando para ello el apéndice a *Viajero de noche*: «Con esta obra de teatro no quiero presentar a personas propiamente dichas, sino modelos, pero no modelos de personas, sino del ser humano. Adoptar arquetipos como base para el teatro implica cierto grado de abstracción [...]».<sup>359</sup> Conforme avanza la obra descubrimos que este personaje tiene, en efecto, un nombre, pero es más simbólico que otra cosa: se llama ʿAbduh y el nombre de toda su familia está emparentado con la raíz árabe ʿabada, cuyo significado ya hemos visto en el apartado anterior. Creemos que la cuestión del nombre es más importante en el personaje del revisor, opinión que viene sustentada por el hecho de que el propio autor le dé no sólo un nombre, sino varios: Zahwān, Sultān, ʿUlwān B. al-Zahwān B. al-Sultān, Aníbal, Alejandro Magno, Hitler, Lyndon B. Johnson... nombres tras cuya elección se esconde una profunda reflexión porque juegan un papel importante a la hora de conformar la naturaleza del personaje.

Consideramos muy atrevido, igualmente, el párrafo con el que comienza la página 118 del estudio de ʿIbrāhīm ʿAwaḍ, que dice así:

*Tal vez la explicación para éste y otros errores sobre los que nos ocuparemos más adelante esté en el propio autor, el cual, tal y como explica en el apéndice que escribió a la obra, no reflexionó sobre los problemas de este trabajo antes de emprenderlo [...], por lo que no preparó un boceto, sino que escribió lo que se le pasó por la mente*

<sup>358</sup> إبراهيم عوض، ١٩٩٧: ١١٧.

<sup>359</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٥٣.

*sin pararse a pensar en los errores y las contradicciones que afectan a su obra conforme avanza.*<sup>360</sup>

Escuchemos nuevamente lo que Ṣalāḥ tiene que decir a este respecto:

*Cuando se me ocurrió escribir esta obra, dudé entre presentarla como poema, obra dialogada o pieza teatral. Cuando finalmente me decidí por la última me surgieron algunos problemas. Ciertamente es que no reflexioné sobre ellos antes de escribir, pues no tengo por costumbre hacerlo, pero la propia escritura proporcionó las soluciones, las cuales se ocultaban probablemente en alguna parte de mi mente y acabaron por reflejarse en el papel.*<sup>361</sup>

Así pues, es evidente que estamos ante una obra meditada y madurada, no improvisada tal y como sugiere ʿIbrāhīm ʿAwaḍ.

Por último, afirma que la obra «no contiene ninguna historia comprensible» argumentando que, en su opinión, «una pieza de teatro debe tener una historia que pueda entender, con la que pueda interactuar y ante la que pueda reaccionar».<sup>362</sup> Y termina por reconocer que es incapaz de extraer de esta obra nada en concreto:

*¿Acaso simbolizan algo en particular el viajero, el revisor y el narrador? Y de ser así, ¿el qué? [...] ¿Qué tiene en concreto el revisor como para que pueda simbolizar a un verdugo? Los revisores en todo el mundo son unos desafortunados. En particular, en nuestro país esa profesión es desagradable. ¿Qué estrecha relación puede existir entre los revisores y los tiranos de la historia, como Alejandro Magno o Hitler? ¿Y desde cuándo llevan consigo los revisores armas, como el protagonista de nuestra obra? ¿Y qué significado tienen esas armas? ¿Qué significa que el revisor se coma el billete del viajero? ¿Y por qué se lo comió, para empezar? Este comportamiento no tiene ni pies ni cabeza, porque después ni siquiera exigió pidió al viajero que se apeara del tren o que satisficiera el precio de un billete nuevo. ¿Qué significa, pues, que se lo coma? Y si no hubiera sido cuadrado y verde ¿no habría podido comerse? Y en cuanto al carné de identidad del viajero, ¿qué relación guarda con la identidad y la muerte de Dios? [...] cuando es él mismo, el de las diez chaquetas [el revisor], el que ha robado el carné de identidad de Dios y lo ha matado? [...] ¿Por qué tanta investigación y tantas pesquisas por parte del revisor*

<sup>360</sup> ١١٨ : ١٩٨٤، إبراهيم عوض.

<sup>361</sup> صلاح عبد الصبور، ١٢٠١٢ : ٥٣ - ٥٤.

<sup>362</sup> ١٢٦ : ١٩٨٤، إبراهيم عوض.

VIAJERO DE NOCHE

*para esclarecer el robo y el asesinato de Dios, si es él mismo quien los ha perpetrado? ¿Y por qué ese miedo a la ira de Dios para con el valle? [...] ¿Y por qué mató el revisor al Viajero si él era el propio verdugo? [...] Ciertamente estamos ante una obra absurda e incoherente.*

*Y luego está el narrador, cuya inclusión en la obra por parte del autor no entendemos [...] y lo critica violentamente por haber ayudado al Revisor a cargar con el cadáver.*

[...]

*La verdad es que el adjetivo más acertado para calificar esta obra es, como ya se ha dicho, absurda. No ofrece nada inteligible que pueda aceptarlo el intelecto. Los sucesos no progresan de manera lógica.*

[...]

*El autor califica a su obra de «comedia negra», si bien, la verdad sea dicha, carece de toda comedia. El que el revisor se coma el billete del viajero, se encarama al portaequipajes y le pise la cabeza son actos que ni producen risa ni sonrisa. [...] Es una conclusión a la que se llega sin ninguna introducción. Todo se reduce a que al autor se le ocurrió el final con el que acaba la obra y así la terminó.*

*En cuanto al lenguaje utilizado para dar forma al drama, no es más que un lenguaje impulsivo y caprichoso ligeramente chabacano, [...] No encuentro ninguna razón que justifique que Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr utilizara este lenguaje de corte popular, cuando se supone que el lenguaje debe transmitir las impresiones intelectuales, psicológicas, profesionales y sociales del autor.<sup>363</sup>*

Permítasenos responder poco a poco a las cuestiones planteadas por 'Ibrāḥīm 'Awād. En cuanto a la pregunta de si simbolizan algo los tres personajes y el qué, es evidente que sí lo hacen: a grandes rasgos y sin entrar en detalles diremos que el revisor es una imagen de los gobiernos opresores que exprimen y aplastan al individuo; el viajero es una imagen del individuo indefenso ante los excesos que cometen los gobiernos opresores; el narrador es una imagen de la masa, la muchedumbre que asiste impertérrita ante lo que se desarrolla ante sus ojos y, complaciente, prefiere ser partícipe antes que enfrentarse y gritar.

En cuanto a la cuestión de la relación que une a los revisores con los tiranos, si aceptamos que el revisor de nuestra obra simboliza lo expuesto en el párrafo anterior, la

---

<sup>363</sup> إبراهيم عوض، ١٩٨٤: ١٢٦ - ١٣٠.

relación resulta evidente. En relación con las armas que porta y su significado, baste decir que son simplemente herramientas para atemorizar y torturar al otro personaje e infundirle miedo. A este respecto, Maḥmūd Darwīš tiene un argumento sencillo pero certero que apoya, a nuestro juicio, a inclusión de *Viajero de noche* dentro del teatro del absurdo y la presentación del revisor como un dictador: «Ya que el dictador juega a su antojo con nuestros destinos ¿por qué no jugamos nosotros con la personalidad del dictador y lo convertimos en algo irrisorio?». <sup>364</sup>

¿Qué significa que el revisor se coma el billete del viajero y requise su carné de identidad? ¿Y qué relación guarda con Dios? Significa que tiene control total sobre el otro personaje y que tiene la capacidad de anularlo no únicamente como persona sino como individuo en tanto que miembro de la sociedad. Si después no exigió al viajero que satisficiera el precio otro billete o que se apeara del tren fue porque, en realidad, al revisor no le preocupa en absoluto que tenga o no billete, pues no está actuando en calidad de revisor, sino en calidad de tirano que ha asumido el papel de Dios y hace y deshace a su antojo y decide sobre los destinos de las personas. Evidentemente, la acusación que lanza el revisor sobre el viajero, en virtud de la cual él ha matado a Dios, no es más que una mera excusa para poder juzgarlo a su antojo.

Respecto de esas investigaciones tan minuciosas y las pesquisas, éstas conforman, creemos, una alusión a cuantas realizan algunos gobiernos o cuerpos de seguridad estatales, que, aunque carecen de fondo, quedan muy bonitas y dan muy buena imagen. Tal como vemos en la obra, y como vivimos en la realidad, se basan en detenciones aleatorias, cuantas más mejor, para buscar un chivo expiatorio que cargue con la culpa y aleje de ellos la sombra de la incriminación.

El miedo a que Dios se haya desentendido de esa parte del valle tiene dos significados: por un lado, la ausencia de Dios implica la ausencia de un régimen o de un sistema organizativo que ponga orden; por otro, esa ausencia es un motivo más para que el revisor asuma ese papel divino, convirtiéndose en la máxima autoridad presente.

¿Por qué mato el revisor al viajero si él era el verdugo? De nuevo, como ocurre en muchos lugares, por miedo. El viajero representa una amenaza para las ambiciones del otro personaje, por eso decide atacarlo y neutralizarlo. Basta con mirar el comportamiento de muchos gobiernos represivos, que usan ataques preventivos para garantizar y defender sus intereses y ambiciones.

«Ciertamente estamos ante una obra absurda e incoherente». <sup>365</sup> Más bien todo lo contrario, creemos. Naʿīm ʿAṭīyya dice respecto de las obras de Beckett, Ionesco, Genet o Adamov que en numerosas ocasiones se las rechaza sobre la base de que son incomprensibles. Este rechazo, según él, se debe a que no estamos familiarizados con lo

<sup>364</sup> محمود درویش وسمیح القاسم، ۱۹۹۰: ۹۱.

<sup>365</sup> إبراهيم عوض، ۱۹۸۴: ۱۲۶ - ۱۳۰.

novedoso por lo que resulta necesario mostrar más interés y esforzarse más en entender y aceptar las nuevas corrientes.<sup>366</sup>

Con respecto a la inclusión en la obra de la figura del narrador por parte de Ṣalāḥ, este personaje es una alusión a esa gran mayoría inerte, cómplice, que se queja de palabra, pero que a la hora de la verdad no hace nada. Cuando lo critica por cargar con el cadáver nos está criticando a nosotros por ser cómplices, como hemos explicado anteriormente. Al acabar la obra debemos vernos reflejados en este personaje y debemos reflexionar sobre las implicaciones de su –nuestra– actitud.

La obra es, efectivamente, absurda, pero no en el sentido que implica ʿIbrāhīm ʿAwaḍ. No es absurda porque carezca de sentido o porque los personajes no estén bien contruidos, sino por su estructura, por el contenido o por la forma. Pero es que esta estructuración, contenido o forma están pensados para ser así, para ser una obra de teatro que se enmarque dentro del teatro del absurdo. Y sí ofrece algo inteligible, y mucho.

Por nuestra parte sí creemos que se trate, efectivamente, de una comedia negra. El humor es, en este caso, negro, por lo que no necesariamente debe producirnos una carcajada. La RAE define así el humor negro: «Humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas».<sup>367</sup> Según la perspectiva desde la que contemplemos la obra, ya sea desde la óptica de uno u otro personaje, nuestra percepción de los sucesos y del humor variará. Además, en el teatro moderno del siglo XX en muchas ocasiones el humor va unido a la tragedia. Y el humor no deja de ser una terapia, a veces la única, contra la absurdidad que nos rodea. Por eso la princesa, como se verá más adelante, ansía reír con sus criadas para evadirse de la realidad que le rodea, incluso aunque sea temporalmente. En cuanto al aspecto cómico de la obra, como dice Bergson, si nos reímos es porque nos habrá sorprendido una actitud propia del ser humano, una expresión humana.<sup>368</sup> Evidentemente la risa que nos provoquen el revisor, el viajero, un diálogo entre ambos o una escena en particular será una risa que no llegue a sarcástica, quizá irónica si se quiere; una risa tristona cuyo origen estará en el reflejo que veamos de nosotros en uno u otro personaje, o el recuerdo que tal diálogo o tal escena nos traigan a la memoria de otra situación similar que hayamos experimentado. Incluso si nos reímos de una persona por la que sintamos afecto, como muy probablemente será el caso del viajero, tendremos que dejar el afecto de lado, aunque sea temporalmente. Lo que es seguro es que cuanto más nos impliquemos en el drama que presenciemos, menos nos reiremos, y viceversa. Así lo sentencia Bergson: «Desinteresaos ahora, presenciad la vida como espectadores indiferentes: muchos dramas se convertirán en comedias».<sup>369</sup> Obviamente, esta desconexión deberá ser temporal, habida cuenta de la

---

<sup>366</sup> نعيم عطية، ١٩٦٦: ٣١.

<sup>367</sup> RAE, 2001: s. v. *humor*.

<sup>368</sup> Bergson, 2008: 12.

<sup>369</sup> Bergson, 2008: 13.

inevitabilidad de sentirnos identificados con alguno de los tres personajes allí presentados; si se trata del revisor probablemente riamos más y más alto que si nos identificamos con el viajero. Si la obra es cómica no es porque el fin de la misma sea provocarnos risa, sino porque es un medio del cual el autor se vale para exagerar el mensaje y facilitar su transmisión.

La obra se centra en el nudo y el desenlace, sin ofrecer mayor introducción porque ésta se extrae del hecho de que la acción se inicia con una persona normal, en una situación normal: un viajero en un vagón de tren. No hacen falta mayores introducciones. Y no olvidemos que al ser de un solo acto la velocidad de la obra es mayor y las interrupciones o las distracciones menores.

Frente a su crítica contra el lenguaje, nosotros, por el contrario, opinamos que no estamos ante un lenguaje impulsivo ni caprichoso. Es un lenguaje vivo, directo, en absoluto de corte popular y que se ajusta a los diálogos de los personajes. Creemos, asimismo, que transmite las dimensiones intelectuales, psicológicas, profesionales y sociales del autor, el cual, dicho sea de paso, nos ofrece un lenguaje más complicado en otras obras poéticas o dramáticas, como es el caso de *La tragedia de al-Ḥallāy*. No creemos que utilizar un lenguaje más enrevesado sea signo de mayor erudición. Toda la producción en general de Ṣalāḥ, y sus artículos literarios, políticos, históricos, etc. en particular, nos demuestran que estamos ante un escritor erudito sobremanera que no necesita envolver sus escritos en palabras obscuras o arcanas. En realidad, una de las cosas que más nos atraen de este autor es su facilidad para poner en lenguaje claro ideas o conceptos que de otra forma resultan complicados. En cualquier caso, aquellas palabras que parezcan rebajadas de nivel sirven para mofarse del personaje, como cuando llama «tonel» al revisor, o para descubrirnos elementos de la personalidad del mismo y para que el lector se sienta más cercano, tal y como aclara el propio Ṣalāḥ en el apéndice:

*Conforme el lector vaya leyendo la obra irá encontrándose vocablos y expresiones cuyo uso no es acostumbrado en poesía, tales como «los postes de la vía», «el suelo metálico», «como un personaje de anuncio», «barril oscuro», «me deje en paz», o «piensa para sus adentros», entre otras que le resulten familiares.*

*Opté por mantener estos términos por tres razones. En primer lugar, porque creo que cada obra de arte tiene su propia retórica. En segundo lugar, porque observé que nuestros predecesores dramaturgos, cuando escribían comedia sacrificaban la majestuosidad [de la obra] a favor de la expresión. Y en tercero, porque, como ya he dicho, me centré en la poesía de la situación, no en la de la actuación.<sup>370</sup>*

---

<sup>370</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٦١.



*Viajero de noche* es, en definitiva, una obra universal, global, por lo que el autor prefiere utilizar prototipos de personas y no caracterizarlos con detalle para no perder esa globalidad que nos permite aplicar el contenido de la obra a otras sociedades u otros tiempos.

Considera Luwīs ʿAwaḍ<sup>371</sup> que, al terminar esta obra con la victoria del mal sobre el bien, el mensaje que transmite su autor es pesimista. Nosotros, por el contrario, consideramos que más que pesimista es realista porque la realidad es que el individuo al que alude el viajero vive aplastado por el gobernante al que alude el revisor. Ṣalāḥ culmina así la obra para que nos removamos en nuestros asientos, para que nos sintamos incómodos y nos planteemos qué podemos hacer para cambiar ese final, tanto si nos identificamos con el pobre viajero como si lo hacemos con el narrador.

### 7.2.1 El lenguaje

El lenguaje en esta obra no resulta complicado y mantiene un registro más sencillo que *La tragedia de al-Ḥallāy*, por citar un ejemplo. La razón debemos buscarla en el tema que presenta el texto y el tratamiento que le da el autor: la obra gira en torno a una idea atemporal pero planteada a través de personajes contemporáneos, por lo que el lenguaje debe ser acorde a un viajero y a un revisor de la segunda mitad del siglo XX.

Los diálogos de la obra no resultan pesados ni largos, son dinámicos y ayudan a que los acontecimientos se desarrollen aún más rápido, como conviene en esta obra. En *Viajero de noche* el diálogo se diferencia respecto del papel que juega en *La princesa espera*, o incluso en las otras obras de Ṣalāḥ, en que en la primera obra el diálogo nos demuestra que en demasiadas ocasiones, particularmente cuando se dan relaciones de poder como la existente entre el viajero y el revisor, aunque nos hablemos realmente no nos comunicamos, y, por lo tanto, somos incapaces de entendernos mutuamente. Es cierto que los dos personajes mantienen un diálogo, pero más bien podría denominarse monólogo, ya que, en él, a pesar de responderse a las preguntas que uno y otro plantean, la comunicación no existe —en este caso en vez de «monólogo» podríamos atrevernos a decir «diálogo de besugos»— y el único que satisface sus aspiraciones es el revisor, que se impone por la fuerza sin escuchar ni prestar atención a lo que tenga que decir el viajero.

El diálogo varía entre seriedad y broma, realidad e imaginación, expresión vocal y pseudopantomima, lógica y absurdo. Los primeros términos de estas dualidades son aplicables al viajero, mientras que los segundos al revisor. Al leer la obra veremos cómo las intervenciones del primero no carecen de seriedad, toda vez que su situación es seria: se enfrenta a la muerte. Una vez vuelve de esa ensoñación en la que comienza la obra es incapaz de escapar de la realidad que lo tiene atrapado en el vagón de tren, siempre se expresa verbalmente, casi nunca utiliza gestos, lo hace con seriedad e intenta

---

<sup>371</sup> لويس عوض، ١٩٧١: ١١٩.

luchar contra las intervenciones absurdas del revisor. Éste, por su parte, parece encontrarse más cerca de la broma que de la sobriedad, algunas de sus intervenciones parecen más bien elucubraciones, se vale del lenguaje corporal para expresarse, siempre con aires de superioridad con respecto al otro personaje, y el carácter absurdo de su discurso supera a la lógica del discurso del viajero.

Creemos que en esta obra en particular la palabra aparece en su máximo esplendor poético, pues está al servicio del autor hasta el punto de que con ella sustituye a la acción y la convierte en el eje principal de la obra, lo cual supone, como se ha explicado *supra*, una de las principales características del teatro del absurdo. Precisamente el tema que trata esta obra hace que resulte necesario un uso intenso del lenguaje, porque es la mejor forma de presentar la derrota aplastante resultante del enfrentamiento entre el opresor y el inocente indefenso. Por esta razón el diálogo en esta obra es el motor de la misma. Y al plasmarlo en verso libre, Ṣalāḥ disfruta de una independencia absoluta para presentar el lenguaje como quiera y como crea conveniente.

Como se verá en el análisis de *La princesa espera*, en las dos obras el autor juega con las palabras y las pone a su servicio, pero de forma diferente. Los cambios de parecer del revisor y la maleabilidad con que deforma el lenguaje no son como los de Samandal. Él también juega con las palabras en el sentido de que se aprovecha de ellas para ganarse la confianza de la princesa, engañarla y conseguir su objetivo, pero su discurso es perfectamente coherente, siempre en la misma dirección y no crea en el destinatario una sensación de desubicación o incredulidad. Por su parte, el discurso del revisor es totalmente incoherente, en ocasiones parece inclinarse a favor del viajero y en otras parece estar a punto de destruirlo como persona; este ir y venir, esta inestabilidad e irracionalidad es lo que crea en este pobre personaje la sensación de desubicación y desorientación.

Aunque parezca que el diálogo de la obra carece de sentido aparente y aunque en él se repitan algunas expresiones estereotipadas, esto también ocurre en nuestro día a día, pues nosotros mismos repetimos frases estereotipadas carentes de verdadero significado o intención. Y de la misma forma que en la obra encontramos similitudes lingüísticas con nuestro uso diario del idioma, también encontramos similitudes entre los personajes y nosotros como miembros de la sociedad: ¿quién no se ha visto alguna vez en su vida como el viajero, aplastado por alguien centrado en sus propios intereses y ambiciones, manejado como si de una marioneta se tratara, siendo al mismo tiempo consciente de la injusticia que se está cometiendo?

Cuando comienza el juicio contra el viajero el revisor ha adoptado la personalidad de *El de las Diez Chaquetas*. Esto es importante porque, siendo ése el grado máximo que puede alcanzar en su carrera profesional, significa que en el juicio, y por lo tanto en el vagón de tren, esto es, la vida propiamente dicha, representa a la máxima autoridad. Si a esto le añadimos que mientras representa a la máxima autoridad repite citas de distintos gobernantes de diferentes épocas y lugares, el simbolismo y la alusión a la crítica política resulta evidente: da igual el tiempo, el sitio, la lengua, la religión o la

cultura pues los mecanismos de opresión y subyugación son los mismos y los fines similares.

El lenguaje de esta obra es totalmente contemporáneo y esto nos parece una decisión muy acertada por parte del autor habida cuenta de la contemporaneidad de la obra. A pesar de todo, la maestría de Ṣalāḥ le permite poner en boca del viajero versos que elevan a personajes como Hermann Göring<sup>372</sup> o Lyndon B. Johnson<sup>373</sup> a la altura de Nuʿmān B. al-Munḍir,<sup>374</sup> Aḥmad Ṣawqī,<sup>375</sup> al-Mutanabbī<sup>376</sup> o Abū Bakr al-Ṣiblī.<sup>377</sup>

**Narrador:**

[...]

*«Mantén a tu perro hambriento y te seguirá»,*

*de nuestro señor Nuʿmān B. al-Munḍir,<sup>378</sup>*

*o como:*

*«Cuando oigo la palabra “cultura” busco mi pistola»,*

*de nuestro señor Hermann B. Göring;*

*o como:*

*«Enséñales la democracia, aunque tengas que matarlos a todos»,*

*de nuestro señor Lyndon Johnson;*

*o como:*

---

<sup>372</sup> Hermann Göring (1893-1946), militar y político alemán, miembro del Partido Nacional Socialista, formó parte del Gobierno de Adolf Hitler. Acusado en el proceso de Nüremberg, se suicidó en la cárcel.

<sup>373</sup> Lyndon B. Johnson (1908-1973), político norteamericano, miembro del Partido Demócrata, vicepresidente en el mandato de John F. Kennedy, asumió la presidencia tras su asesinato como trigésimo sexto presidente de los Estados Unidos de América. Bajo su mandato se produjo la mayor intervención militar de este país en la guerra de Vietnam.

<sup>374</sup> Nuʿmān B. al-Munḍir, rey que se convirtió al cristianismo nestoriano, está considerado como uno de los principales mecenas de su época. Durante su reinado (582-602) la ciudad de al-Ḥīra, capital del reino lajmī –el más brillante de la época preislámica–, se caracterizó por ser un centro de erudición. Se educó bajo el cuidado del poeta ʿAdī B. Zayd al-ʿAbbādī.

<sup>375</sup> Aḥmad Ṣawqī (1868-1932), introductor del teatro poético en la literatura árabe, recibió, además, el sobrenombre de *príncipe de los poetas* en reconocimiento de su aportación a la poesía árabe.

<sup>376</sup> Abū al-Ṭayyib Aḥmad B. al-Ḥusayn al-Mutanabbī (915-965), «el que pretende ser profeta», es para los árabes el mayor poeta que ha dado la cultura árabe porque aúna la perfección técnica, la idiosincrasia y el genio que los árabes consideran propios y las características ideales. El propio Abū al-ʿAlāʾ al-Maʿārrī lo admiraba tanto que elaboró una explicación de su obra (Sánchez Ratia, 1998: 132-134).

<sup>377</sup> Abū Bakr al-Ṣiblī (861-946), sufí de origen persa nacido en Samarra y compañero de al-Ḥallāy. Desde el momento en que abandonó el cargo oficial que ocupaba para vestir el manto sufí, mantuvo una actitud de corte muy piadosa para con Dios pero muy contestataria hacia el califa.

<sup>378</sup> Proverbio que también aparece en la obra *Personas y acontecimientos del turāt*, de Qāsim Muḥammad (Saleh, 1990b: 215); se utiliza cuando un líder o un dirigente no satisface todas las necesidades de sus súbditos con el fin de que éstos le sigan y se mantengan fieles a él.

«Veo cabezas que ya han madurado y es tiempo de segarlas»,  
de nuestro señor al-Ḥayyāy al-Ṭaqafī.<sup>379</sup>

**Viajero:**

*En misericordia sois padre y madre;  
ambos son los sumos piadosos del Universo.*

[...]

*Versado en los secretos de las religiones y las lenguas,  
revela en evidencia a la gente y los libros.*

[...]

*Si no tuviera en la mano más que su alma  
gustoso la entregaría. Temerá a Dios quien a Él acuda.<sup>380</sup>*

Los versos «*En misericordia sois padre y madre / ambos son los sumos piadosos del Universo*» fueron escritos por Aḥmad Ṣawqī; los versos «*Versado en los secretos de las religiones y las lenguas / revela en evidencia a la gente y los libros*» son de al-Mutanabbī y «*Si no tuviera en la mano más que su alma / gustoso la entregaría. Temerá a Dios quien a Él acuda*» pertenecen a Abū Bakr al-Ṣiblī.

El revisor, el opresor de esta obra, juega con las palabras tal y como hacen nuestros políticos: dicen una cosa cuando en realidad hacen otra y si en un momento dado les resulta oportuno cambiar de parecer y desmentir cualquier afirmación, lo hacen sin el menor miramiento. Y eso es exactamente lo que hace el revisor en esta obra. Recuérdesse que el juego con el lenguaje es una de las características del teatro del absurdo.

---

<sup>379</sup> ٣٠ – ٢٩ :٢٠١٢: صلاح عبد الصبور،. Estamos ante una alusión versificada al comienzo del famoso sermón que al-Ḥayyāy B. Yūsuf al-Ṭaqafī, gobernador de las provincias orientales del Imperio omeya (Iraq, Jurasán y Siyistán, en la práctica un virreinato que suponía la mitad de los ingresos del califato omeya...) dirigió en la mezquita de Kufa a la población en el año 694. Determinado a acabar con la oposición de los jariyíes y los zubayrís, al-Ḥayyāy es un personaje clave en estos años en la Administración omeya en todos los aspectos (EP<sup>2</sup>, s. v. *Al-Ḥaḍj̣ḍj̣āḍj̣ b. Yūsuf*). Su sermón, gráfico y rico en adjetivos, transmitió un mensaje claro y directo: no toleraría insubordinaciones ni sublevaciones. Para un análisis más detallado de esta relevante figura, en particular de su discurso, véase, además, el artículo en línea de (Adam, Ali) y, especialmente, la *Historia de los profetas y los reyes* de al-Ṭabarī (Yar-Shater, 1989: 12-20).

<sup>380</sup> ٣٦ – ٣٥ :٢٠١٢: صلاح عبد الصبور،.

### 7.2.2 El tiempo y el espacio

Toda vez que la obra se desarrolla en un ambiente de pesadilla, nos parece un acierto por parte del autor que el tiempo sea todo nocturno. En ningún momento vemos que se acerque el amanecer ni que sea la hora de despertar. En *La princesa espera* la situación es similar, salvo al final cuando la princesa está a punto de tomar las riendas de su destino: entonces se oyen voces del bosque que parecen anunciar un nuevo amanecer.

El símbolo de la prisión y la opresión viene acompañado de oscuridad, de sombras y de asfixia y así es como describe Ṣalāḥ el ambiente en el que se desarrolla la obra:

**Revisor:**

*En ocasiones no hay sino una o dos personas  
y el tren resulta tenebroso, frío, sofocante  
como el estómago de una ballena muerta.*<sup>381</sup>

Todos estos adjetivos con los que califica el revisor al vagón transmiten la sensación de que estamos ante un ambiente tenebroso donde reina la soledad, un ambiente opresivo que no es más que una prisión. Por último, el símil que ofrece el revisor, «como el estómago de una ballena muerta», nos remite al profeta Jonás y la ballena.<sup>382</sup>

Al hablar de su poesía el profesor ʿAlī ʿIzzat dice: «[...] encontramos que su “viaje” está siempre unido a la noche, la pérdida, las tinieblas, el luto y los terrores del tiempo, tanto si se trata de un viaje en su imaginación o de un recorrido por su sentimiento y su cuerpo».<sup>383</sup> De esta forma se va dando forma a la realidad temporal nocturna como si se tratase de la realidad del viaje, un viaje que será además una vuelta al tiempo pasado. A esta concepción del tiempo y el espacio hay que añadirle la proliferación de sentimientos de soledad, tristeza, pérdida e impotencia, que aparecerán todos en el ámbito nocturno. Sin embargo, esta aparente negatividad dará paso a unos sentimientos positivos con el amanecer de la siguiente obra.

Esta idea no es única de su poesía, sino que es perfectamente aplicable al teatro, especialmente a *Viajero de noche* y *La princesa espera*. Son éstas dos obras en las que priman la noche y la oscuridad y en las que el viaje está omnipresente. En las dos tenemos un viaje cíclico hacia el pasado: en *Viajero de noche* viene impuesto no sólo por el propio tren sino también por el repaso a la historia que hace el protagonista mientras se queda dormido; en *La princesa espera*, aunque el espacio es más estático

---

<sup>381</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ١٨.

<sup>382</sup> En el Corán, 21<sub>87-88</sub> y 37<sub>139-148</sub> encontramos referencias al profeta Jonás dentro de la ballena. Nótese que esta figura también aparece mencionada en las siguientes azoras: 4<sub>163</sub>, 6<sub>86</sub>, 10<sub>98</sub> y 68<sub>48</sub>.

<sup>383</sup> Martínez Lillo, 1991b: 136.

VIAJERO DE NOCHE

que el vagón de tren, la acción se traslada todas las noches a un espacio y un tiempo pasados, que son el castillo y el momento del engaño.

Quizá no resulte descabellado afirmar que la segunda obra podría entenderse como el amanecer de la primera, ya que el desenlace de los protagonistas principales es diametralmente opuesto. De hecho, no sólo el porvenir de los protagonistas es diferente, sino que además la obra nos presenta un doble amanecer pues no sólo el día vence a la noche, sino que a lo lejos se aprecia el murmullo del pueblo, de la gente, que parece venir a romper el silencio de la noche y las sombras.

El profesor Pedro Martínez Montávez utiliza el poema *Visiones* para demostrar cómo la noche se transformará, poco a poco, en la gran realidad temporal del poeta:

*Cada tarde...*

*Cuando es la medianoche en el reloj*

*y las voces se secan,*

*me introduzco en mi piel, me empapo de mí mismo,*

*y me siento a la vera de mi sombra en el muro.*

*Deambulo por mi historia, paseo en mis recuerdos.*

... ..

*Me entrelazo en un niño, en un joven, en un adulto triste.*

*Y mi risa y mi llanto acompañan como quietud y respuesta.*

... ..

*Y cuando es la una en el reloj*

*da comienzo mi viaje nocturno.<sup>384</sup>*

Este poema podría ser una versión resumida de *Viajero de noche*. El protagonista del poema, que expresándose como se expresa en la primera persona del singular no puede ser otro que Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, se sume en su pasado, en sus recuerdos, pero no porque navegue conscientemente hacia el pasado con ánimo de perderse sino porque lo que sufre el poeta-intelectual-hombre moderno es una crisis de identidad presente. Y por culpa de esta crisis de identidad el presente se le antoja onírico, ilusorio o irreal, como le ocurre al viajero. En este viaje constante entre pasado y presente, un viaje envuelto en tinieblas, los límites temporales y espaciales se van a ir borrando y el poeta

---

<sup>384</sup> Abd al-Sabur, 1982b: 11-13.

se encontrará sumido en un sentimiento de pérdida que traerá como consecuencia la espera:

*Así, pasa mi vida,*

*vivo esperando,*

*acaso...*

*un momento soleado en las sombras de la noche*

*o un momento de quietud en la confusión del día.*<sup>385</sup>

La obra se abre con un vagón de tren en movimiento, en clara alusión al tren de la vida. Este espacio permanecerá inalterable a lo largo del texto. En cuanto al ruido de fondo, el único que apreciamos es el traqueteo monótono del tren, que hace referencia a la vida monótona e insignificante del propio viajero. La acción se desarrolla, además, durante la noche, momento que en este caso se presta a distintas interpretaciones: desde la desorientación a la desolación individual, pasando por la tristeza o incluso el decaimiento, el desaliento, el desánimo o la melancolía...

*Viajero de noche* es una muestra magnífica de fusión entre el espacio y el tiempo. Ambos se unen para formar un espacio-tiempo tan compacto que no encontramos un ejemplo similar en ninguna de las otras cuatro obras de este autor, ni siquiera en *La princesa espera*. Aquí toda la obra se desarrolla en único espacio, un vagón de tren, y en un único tiempo, medianoche. El espacio se mezcla con el tiempo y el tren, que no es otro que el tren de la vida, se asemeja a la caravana de *Juicio en Nisapur*, de al-Bayātī, donde «la caravana perdida simboliza la caravana humana que no conoce su destino».<sup>386</sup>

***Narrador:***

[...]

*Deja caer de sus ojos los días,*

*que giran cual peonzas sobre el suelo metálico.*

*Sin llegar a romperse ni hacerse mil añicos*

*ya que no hay nada sólido.*<sup>387</sup>

---

<sup>385</sup> Extracto de su poema «Esperando la noche y el día», recogido en la colección *Los sueños del viejo caballero*, en (Martínez Lillo, 1991b: 141).

<sup>386</sup> Saleh, 1990b: 116.

<sup>387</sup> ٩ :٢٠١٢: صلاح عبد الصبور.

Mediante estas palabras vemos cómo no hay ni pasado, ni presente ni futuro; el espacio y el tiempo se funden. Esta yuxtaposición del pasado y el presente y el conflicto que ello supone nos fuerza a nosotros, en tanto que receptores de la obra, a reflexionar sobre lo que está ocurriendo y sobre lo que creemos que va a ocurrir y a tomar una decisión, tal y como ocurre con el teatro épico de Brecht, donde, en general «se habla del presente y del pasado al mismo tiempo, y esto es lo que fuerza al espectador a querer saber qué va a ocurrir en el futuro».<sup>388</sup> Cuando escudriña las hojas de la historia vemos cómo sus días, es decir, su propia historia, caen de sus ojos, pero no se rompen en mil pedazos sino que se convierten en remolinos sobre el suelo del vagón, en una escena cargada de simbolismo.

Como *Viajero de noche* es una obra de un solo acto no tenemos ninguna pausa entre actos y por lo tanto no se detiene ni el tiempo de la obra ni el de la representación, de tal forma que al espectador no se le da siquiera un instante para reflexionar. Esa fase de recapitación vendrá más adelante, cuando termine la obra y tengamos que asimilar lo que hemos visto, lo que ha ocurrido, lo que nos quería decir el autor y saquemos, así, nuestras propias conclusiones. En esta obra en concreto el tiempo, que no se detiene y que transcurre a un ritmo trepidante, alude a nuestro propio tiempo, a nuestro ritmo de vida que tampoco se detiene y transcurre extremadamente rápido.

Al contrario que en *La princesa espera*, donde el tiempo es circular y lineal, en *Viajero de noche* es estrictamente lineal. Además, es más rápido y sólo circula en una dirección, igual que el tren en el que viaja: hacia la muerte. La escena se desarrolla de noche y durante una noche. Pero podría ser cualquier noche, por lo que el tiempo es atemporal, si se nos permite la expresión; esto lo convierte, igualmente, en universal.

Esta idea del tiempo en *Viajero de noche* nos devuelve a la filosofía existencialista: «Venimos de un pasado que ya no existe, avanzamos hacia un futuro que todavía no existe, y no tenemos más que un presente siempre efímero imparable al que no podemos aferrarnos».<sup>389</sup> Esta sentencia de Yumnà Tarīf al-Jūlī parece representar perfectamente el estado en el que se encuentra el viajero y la situación a la que se enfrenta. Asimismo, el espacio en el que ʿAbd al-Ṣabūr sitúa la historia no podía haber sido escogido con mayor acierto, pues al imaginarnos el vagón de tren en el que se desarrolla la obra, nos imaginamos al mismo tiempo una línea espaciotemporal en la que figuran tres puntos: el comienzo del viaje, que pertenece al pasado y por lo tanto fue pero ya no es; el destino del viaje, que pertenece al futuro y por lo tanto será pero no es; y el ahora en el que el viajero se enfrenta al revisor, que pertenece al presente y por lo tanto es su preocupación inmediata.

Aquí el espacio es claramente una prisión opresora. Al estudiar el espacio y el tiempo en la obra de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr se percibe que la prisión viene acompañada de sombras, lo que explica que esta obra esté ambientada en la noche. Aquí las barreras

---

<sup>388</sup> سامية أحمد أسعد، ١٩٨٩: ١٩٠.

<sup>389</sup> يمى طريف الخولي: ٤٤ - ٤٥.



que separan el pasado, el presente y el futuro son inexistentes. El único momento en el que parece que se retrocede al pasado es al comienzo de la obra, cuando el viajero está repasando los nombres de los distintos dictadores, o incluso cuando el revisor dice ser Alejandro Magno y asegura haber domado a Bucéfalo.<sup>390</sup> Esta ausencia de límites temporales es relevante porque le permite al autor aplicar las ideas planteadas más allá del presente. Y así lo hace, pues la injusticia del individuo frente a un gobierno autoritario, la alienación y su aislamiento frente a la sociedad no es un problema que atañe únicamente al pueblo egipcio en un momento dado. El vagón de tren representa dos espacios separados pero interconectados. Para el viajero representa la vida, su vida, es un espacio y un tiempo a la vez. Para el revisor, sin embargo, representa sus dominios, su universo donde él juega a ser Dios.

Ḥasan ʿAṭiyya<sup>391</sup> argumenta que el viajero está confinado al vagón de tren y que por el mero hecho de estar dentro de él debe adherirse a las normas establecidas en ese microcosmos que es el tren. Opinamos que el mensaje de Ṣalāḥ, es precisamente, el contrario: hay que alcanzar un consenso entre todos que nos permita convivir; de lo contrario el resultado no es más que una perpetuación de lo denunciado en esta obra.

La mezcla del espacio y el tiempo es una característica del teatro del absurdo. Dicha mezcla, entendida como una alucinación, ya sea consciente o inconsciente, es un elemento esencial de este teatro. El comienzo de esta obra podríamos calificarlo de alucinación, en tanto en cuanto el viajero está a medio camino entre un duermevela y una ensoñación, sin ser consciente de si lo que lee, escucha o ve es real o pertenece al mundo onírico. Ese momento al que llamamos alucinación es cuando nace el hombre ilógico dentro de un mundo aparentemente lógico; en ese momento la lógica deja de tener lógica. En ese momento este personaje pierde las riendas de su realidad y se sumerge en un remolino absurdo del que no consigue escapar, dominado física y verbalmente por el revisor. Tenemos, pues, que este personaje cumple perfectamente con las características de los protagonistas del teatro absurdo.

La ensoñación no se relaciona únicamente con el estado físico del sueño propiamente dicho, sino que en realidad se relaciona aún más estrechamente con el aspecto simbólico de la experiencia humana universal.

Así pues, y de conformidad con lo expuesto en los párrafos que anteceden, podemos afirmar que existen estados de ensoñación durante el sueño, que es la situación a la que estamos acostumbrados, y estados de ensoñación durante la vigilia, donde se plasma el aspecto simbólico de nuestra imaginación.<sup>392</sup> En el caso de la obra que nos ocupa, *Viajero de noche*, nos encontramos en nuestra opinión ante un estado de ensoñación que se produce durante la vigilia, pues los aspectos simbólicos de su

---

<sup>390</sup> عبد الصبور، ٢٠١٢: ١٢.

<sup>391</sup> حسن عطية، ٢٠٠٣: ٣٢٧.

<sup>392</sup> شاكر عبد الحميد ١٩٩١: ٥٢.

imaginación, las representaciones de figuras dictatoriales, son las que se plasman en la escena.

### 7.2.3 Los personajes

El siguiente esquema muestra las intervenciones que realizan los personajes de *Viajero de noche*:<sup>393</sup>

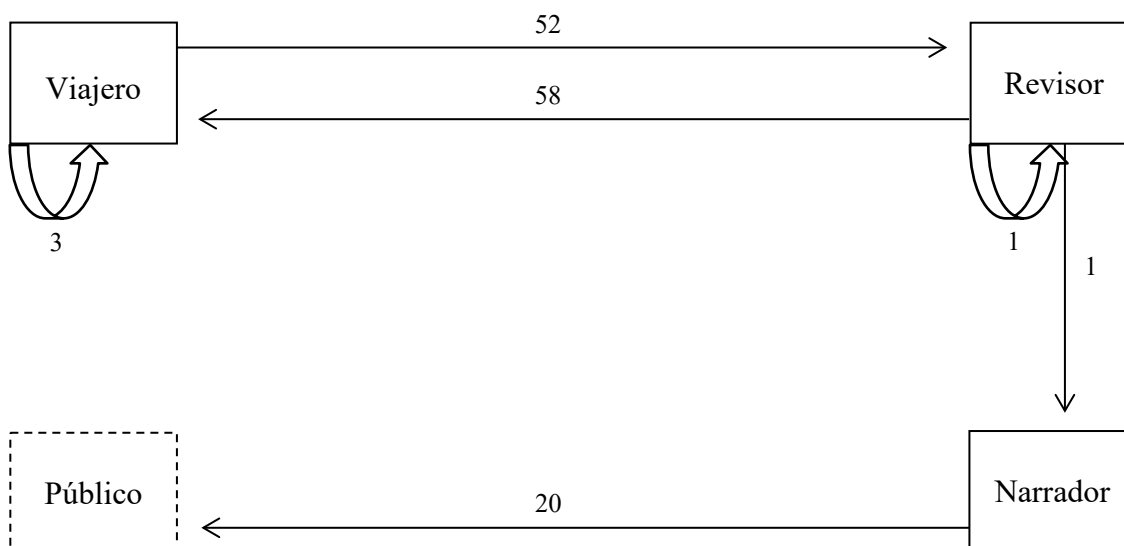


Figura 7.1 Esquema con las intervenciones en *Viajero de noche*

La Figura 7.1 es un esquema que recoge las intervenciones que realiza o recibe cada uno de los personajes principales, así como las que recibe el público, que aparece representado con un cuadro punteado para indicar que, a pesar de no ser un personaje propiamente dicho de la obra, sí es interpelado por parte del narrador. Recordemos que al final de la obra este personaje se dirige al público.

Como se desprende del análisis del esquema, el viajero se dirige un total de 52 veces al revisor y 3 a sí mismo. Por su parte, el revisor se dirige un total de 58 veces al viajero, 1 a sí mismo y 1 al narrador, al final de la obra. En cuanto al narrador, éste interviene 20 veces, todas ellas dirigiéndose al público, mientras que es interpelado una única vez por uno de los personajes de la obra. Por lo que respecta al público, éste es únicamente destinatario de las 20 intervenciones del narrador.

<sup>393</sup> Adaptado de (Arrabal, 1982).

VIAJERO DE NOCHE			
Viajero	→	55	Total: 113
	←	58	
Revisor	→	60	Total: 112
	←	52	
Narrador	→	20	Total: 21
	←	1	
Público	→	0	Total: 20
	←	20	

Figura 7.2 Cuadro resumen del número de intervenciones en *Viajero de noche*

La Figura 7.2 es un cuadro que resume el número total de intervenciones de cada uno de los personajes, así como el desglose de las emisiones y las recepciones. El viajero tiene un total de 55 emisiones y de 58 recepciones. El revisor un total de 60 emisiones y 52 recepciones. El narrador, por su parte, tiene 20 emisiones frente a una única recepción.

Como se puede apreciar, el viajero y el revisor están al mismo nivel: ambos tienen prácticamente el mismo número de intervenciones y casi el mismo número de emisiones y de recepciones. El narrador queda muy por detrás de los otros personajes en cuanto al número de intervenciones, pero es destacable el hecho de que con solo una mera emisión por parte del revisor, haga de puente entre los personajes y nosotros, el público, haciéndonos así partícipes de la obra de una forma mucho más íntima.

Vemos, pues, que el autor resta importancia a la dimensión física de los personajes y se centra en las dimensiones psíquica y social de los mismos. El propio Ṣalāḥ resalta en la primera acotación la poca importancia que otorga al aspecto físico:

*Uno de los asientos del vagón lo ocupa el Viajero, un arquetipo del tipo humano carente de rasgos característicos, ése del que sólo podemos describir su aspecto externo. Digamos, pues, que es gordo o delgado, alto o de estatura media, rubio o moreno... pues todos estos rasgos dan igual.*<sup>394</sup>

Esta idea se repite con la primera intervención del narrador, quien insiste en no prestar el más mínimo interés a la cuestión del nombre:

**Narrador:**

[...]

---

<sup>394</sup> Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, 2012: 7.

*¿Qué importa el nombre?*

*La rosa, sea cual sea su nombre, emana su aroma.*

*Y el erizo, sea cual sea su nombre, se refugia en sus púas.*<sup>395</sup>

En realidad, en todas las obras de ʿAbd al-Ṣabūr la dimensión física es la que tiene menor importancia, pues las indicaciones sobre la descripción física de los protagonistas son escasísimas. El aspecto social y el psíquico son los que más importan al autor y los que más desarrolla en toda su producción teatral.

En la introducción sobre el teatro del absurdo se ha visto que la absurdidad imperante no es una filosofía, si bien la psicología tiene una importancia especial. Los personajes de esta obra tienen unos perfiles psicológicos bastante definidos y diferenciados el uno del otro: el revisor carece de unidad psíquica salvo por una cualidad que es, precisamente, divisoria: la constante alternancia entre una y otra personalidad como si se tratara de una persona bipolar o «multipolar», si se nos permite la expresión, dado el número de personalidades que adopta. El viajero, por su parte, tiene una claridad racional más estable que le hace espantarse ante los desvaríos del otro personaje.

*Con esta obra de teatro no quiero presentar a personas propiamente dichas, sino modelos, pero no modelos de personas, sino del ser humano. Adoptar arquetipos como base para el teatro implica cierto grado de abstracción, tal y como ocurre con el humor y la chanza, cuando se hace de su fondo un modelo para aludir a otro: de esta forma, esa abstracción desvela la esencia de la antítesis.*<sup>396</sup>

Así pues, los personajes de la obra son prototipos que no aluden a una persona en concreto sino al hombre en general. Así las cosas, no debe extrañarnos que Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr no les haya puesto nombre: así consigue que el efecto sea más universal. Los personajes del teatro del absurdo, como ocurre con el revisor, tienden a cambiar de personalidad o de comportamiento principalmente porque viven en un mundo cuya existencia carece de lógica y en el cual no existe un sistema normalizador. En este caso, el sistema lo establece el propio revisor, pero es un sistema que únicamente normaliza la situación para su interés y desde su punto de vista.

Los personajes de *Viajero de noche* son básicamente dos actitudes contradictorias con objetivos distintos que llevan a un mismo punto: la nada. A pesar de hablar el mismo idioma la falta de comunicación entre ambos es total y deriva en un diálogo

---

<sup>395</sup> ٨ :٢٠١٢: صلاح عبد الصبور،

<sup>396</sup> ٥٣ :٢٠١٢: عبد الصبور.

dirigido por el personaje fuerte, el revisor, destinado a llevar al viajero hacia su terreno, llegando incluso a hacer oídos sordos a las súplicas de clemencia. Evidentemente esta incomunicación absoluta entre los dos personajes no es casual y ʿAbd al-Ṣabūr critica con ella la propia falta de comunicación que sufren los oprimidos y que, como ocurre con *Viajero de noche*, viene impuesta unilateralmente por un poder que disfruta de una posición superior. La incomunicación que plantea Ṣalāḥ en esta obra, que termina con un desenlace trágico, choca con el final que ofrece Jean Genet en *Los negros* (1948), donde el escritor francés abre las puertas a la esperanza cuando los personajes rompen el círculo vicioso en el que se encuentran (soñar despiertos) y establecen un contacto genuinamente humano a través del amor.<sup>397</sup> Aunque el desenlace sea distinto, el planteamiento que quiere transmitir creemos que es el mismo y demuestra que Ṣalāḥ no era un escritor pesimista, sino más bien todo lo contrario: existiendo contacto humano, produciéndose un diálogo entre iguales, el desenlace no tiene por qué ser trágico. Otra cosa es que una de las partes de dicho diálogo no esté por la labor de entablar una relación entre iguales, que es lo que suele ocurrir, en cuyo caso es evidente que el desenlace solo puede ser trágico. Esta cuestión de la incomunicación sigue presente aún hoy:

*El problema básico que padece Egipto es que los canales de comunicación entre el gobierno y el pueblo son prácticamente inexistentes. Los intelectuales, que deberían haber actuado como el canal de comunicación entre los dos grupos, abdicaron de su función cuando sirvieron al Estado, tal vez por el miedo que padecieron durante el régimen de ʿAbd al-Nāṣir o por convicción propia.*<sup>398</sup>

### 7.2.3.1 *El Viajero*

Las comedias del teatro del absurdo son farsas en el sentido de que aparentan ser una cosa para así atraer la atención del público hacia algo o alguien. En el caso que nos ocupa, por ejemplo, la comicidad de las obras acaba por hacernos simpatizar con el personaje central y por los apuros contra los que se enfrenta en la obra. Así, lo que consigue Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr es que nos familiaricemos con este personaje, de forma que automáticamente nos inclinemos a compartir su sufrimiento y de esta forma acabemos por revelarnos contra la injusticia representada por el revisor.

Como se ha visto en el apartado anterior, el narrador nos presenta a este personaje con una yuxtaposición de características muy interesante cuyo objetivo no es otro que despojar al viajero de cualquier característica física que lo individualice, consiguiendo así que estemos ante un estereotipo del ser humano, como señala el propio autor en el apéndice. Aunque en definitiva es un personaje categorizado como un modelo universal que representa a un cualquiera insignificante, con respecto al nombre cabe destacar que

---

<sup>397</sup> Esslin, 2001: 227.

<sup>398</sup> Lutfi, 2008: 186.

Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr hace hincapié en que éste carece de importancia porque estamos ante un estereotipo. Sin embargo, conforme avancemos en la obra veremos que el viajero cita su propio nombre, así como el de su padre y el de sus hijos, además del apellido familiar.

Aunque la cuestión del nombre es más importante en el personaje del revisor, por cuanto refleja distintas formas de opresión, la elección del nombre del viajero es evidente que no ha sido ni aleatoria ni caprichosa y también merece una reflexión. Dice que su nombre es ʿAbduh, el de su padre ʿAbd Allāh, el de su hijo mayor ʿĀbid, el de su hijo menor ʿAbbād y el apellido de la familia ʿAbdūn.<sup>399</sup> Estos nombres provienen todos de la misma raíz árabe, *ʿabada*, que como hemos visto significa «servir, venerar, deificar a alguien», «adorar a un dios»... Pero no sólo es interesante el significado de la raíz original que da lugar a los nombres de su familia, sino que los nombres de cada uno de los miembros de la familia poseen matices distintivos. El nombre del padre significa «siervo de Dios», el suyo significa «esclavo, siervo», el del hijo mayor «adorador, devoto, piadoso», un participio activo, y el del menor tendría todavía un grado más de intensidad en una supuesta escala de adoración. Nótese que ya el personaje de esta obra no es «siervo de Dios», sino «esclavo, siervo», en clara alusión a la ausencia de Dios en la obra y a la servidumbre que mostrará hacia el revisor, un individuo de carne y hueso que a lo largo de la obra se deifica y acaba usurpando el lugar de Dios. Sus hijos no sólo son o serán siervos, sino que han alcanzado un grado más y son «adoradores».<sup>400</sup>

Tal vez aquí nos diga el autor que, si no hacemos algo al respecto, conforme vayan creciendo las generaciones futuras irán perdiendo derechos y libertades y la opresión e injusticia que simboliza el revisor acabarán por convertirse en esclavitud. La evolución que ha experimentado la familia del viajero a lo largo de cuatro generaciones, evolución resumida brillantemente en el nombre y el apellido de los miembros de la familia, es el ejemplo más claro.

A medida que navega en su memoria, él mismo parece no quererse ni valorarse a sí mismo, a juzgar por la falta de recuerdos bonitos que tiene:

***Narrador:***

[...]

*Deja caer de sus ojos los días,*

*que giran cual peonzas sobre el suelo metálico.*

*Sin llegar a romperse ni hacerse mil añicos*

---

<sup>399</sup> عيد الصبور، ٢٠١٢: ٢٥.

<sup>400</sup> Respecto de la traducción de estos nombres, que en la obra los hemos trasvasado como «Siervo», «Siervo de Dios», «Sirviente», «Servidor» y «Los Serviles», consúltese *infra* el capítulo titulado *Reflexiones sobre el proceso de la traducción*.

*ya que no hay nada sólido.*<sup>401</sup>

La falta de color o de solidez en los recuerdos son indicativos de la fragilidad de los mismos. El viajero es un reflejo del hombre de a pie débil y su indefensión ante un sistema jerarquizado, despótico y violento ante el cual nada puede hacer, al menos como individuo. Por eso este personaje ha de despertar en el lector el sentimiento de pertenencia a un grupo y el sentimiento de responsabilidad colectiva, más importante si cabe. Al haber sido escrita por un autor árabe podría argumentarse que este personaje es un prototipo del hombre árabe que en su quehacer cotidiano sufre el acoso y la persecución de los gobernantes. Sin embargo, la carencia de rasgos exclusivamente árabes del personaje o del problema al que se enfrenta nos permite afirmar que estamos, como se ha indicado, ante un personaje universal; ejemplifica una situación que no está sujeta a un único espacio o un único tiempo.

Este personaje no tiene derecho a una opinión individual y está totalmente alienado, no sólo por el hecho de que haya sido despojado de cualquier documento que pruebe su identidad, sino por otras dos razones, quizá más importantes. En primer lugar, por el trato que le dispensa el revisor, que se dirige a él como si fuera un ciudadano de segunda clase, dándole órdenes y sin escucharle, llegando incluso a invadir su espacio vital y manejándolo a su antojo como si de un muñeco de trapo se tratase. En segundo lugar, por la actitud que él mismo mantiene ante las constantes humillaciones a las que es sometido, que únicamente sirve para perpetuar el maltrato del otro personaje. Sin embargo, como se ha comentado en la introducción sobre el teatro del absurdo, esta respuesta –o falta de respuesta, para ser más exactos–, es una característica de este tipo de teatro: el ser humano ha perdido el poder de raciocinio y sus reacciones son respuestas automáticas. Es cierto que en *Viajero de noche* el personaje que da título a la obra no ha perdido del todo su poder de raciocinio, pues vemos claramente la perplejidad del protagonista ante el revisor, pero sí lo pierde a lo largo de la obra, abrumado por una actitud superior que le da respiro siquiera para intentar asimilar lo que ocurre. Y aunque sus reacciones no sean respuestas tan automáticas como las de las mujeres en *La princesa espera*, cuestión que analizaremos en su correspondiente apartado, el hecho de que no demuestre ninguna repuesta física y que el revisor lo haya anulado incluso a nivel físico y no reaccione no deja de ser una característica de la condición del ser humano recurrente en este tipo de teatro.

El viajero es una marioneta en las manos del revisor. La actitud del revisor hacia el viajero es tan absurda y tan irracional que, aunque a él lo deje incapaz de reaccionar, a nosotros debe causarnos repulsa y debe, por lo menos, hacernos pensar en que su sufrimiento no es un sufrimiento individual. Sí, en la obra es una única persona la que sufre, pero refleja la condición del individuo frente a un poder irracional que lo anula y lo consume, con el beneplácito, al menos aparente, del narrador, es decir, el resto de la

---

<sup>401</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٩.

sociedad. Lo mismo le ocurre al protagonista de *El proceso* (1925), de Kafka: no es criminal cualquiera ante un tribunal cualquiera, sino un símbolo del ser humano que tiene que cargar con la pesadez de la vida simplemente por el hecho de existir. El protagonista de la obra aquí analizada es un hombre aislado en una soledad abrumadora, que vive una situación límite para la cual no tiene más salida que la que le imponga el revisor.

Podría argumentarse que las diez líneas del trozo de pergamino manoseado, que no contienen más que una nómina de elementos tiránicos y opresores que abarcan desde la antigüedad hasta nuestros días, son una representación de la historia humana que hace el subconsciente del viajero. Creemos que es el subconsciente quien reduce a esas diez líneas la historia humana porque da la impresión de que el viajero, aburrido, se queda dormido contando los postes de la vía: «uno... dos... tres... cinco... cien...». <sup>402</sup> Es justo en ese momento cuando se le aparecen –¿en sueños?– esas figuras que bien podrían ser representaciones de los miedos y los temores del viajero.

Este personaje es, a todos los niveles, un prisionero: del tiempo, del espacio, de las sombras, del revisor, del viaje... prisionero del momento. Es evidente el deseo de Ṣalāḥ de que este personaje trágico se libere de esas cárceles y esas limitaciones, si bien fracasará. La princesa, por el contrario, aunque prisionera asimismo de diferentes cárceles, sí será capaz de escapar de ellas y escoger su destino. Por su parte, al-Ḥallāy también es víctima de distintas prisiones, como el personaje anterior, también será capaz de escapar de ellas y escoger su propio destino. Saʿīd, sin embargo, aunque representa lo mismo que al-Ḥallāy, no lo conseguirá.

La soledad que sufre el viajero en el tren, solo, a contracorriente, viendo cómo el revisor hace y deshace a su antojo, es muy similar a la que siente el poeta Maḥmūd Darwīš en su vida real:

*Esta mañana he sentido la misma aflicción que sentí cuando llevé a mis dos sobrinas al aeropuerto. Todos los pasajeros volvían, volvían, regresaban en más de un idioma, entre ellos el hebreo; retornaban a lo que no es suyo, a lo que es mío. Volvían a mis pinos, a mi lecho. Y a mí se me prohíbe si quiera pensar en la vuelta... incluso pensar en querer volver.* <sup>403</sup>

### 7.2.3.2 *El Revisor*

Hay unas líneas que pronuncia el revisor que esclarecen muy bien por qué es símbolo del poder y de la autoridad:

***Revisor:***

---

<sup>402</sup> ٨: ٢٠١٢، صلاح عبد الصبور.

<sup>403</sup> محمود درويش وسميح القاسم، ١٩٩٠: ٨٠.



VIAJERO DE NOCHE

«¿A qué se dedica El de las Diez Chaquetas?

*Recibe un sueldo altísimo,*

*vive en un palacio*

*y dispone sobre los destinos de las personas».*

*No son conscientes de que arrastro con la mayor de las cargas.*

[...]

*¿Sabes que hay veces que en toda una semana*

*no duermo más que un par de horas?*

[...]

*La verdad es que vivo en soledad...*

*Vivo en soledad...*

*Vivo en soledad...<sup>404</sup>*

Las tres primeras líneas son los beneficios que ambiciona todo aquél que anhela un puesto de poder: riqueza, influencia y poder. Las últimas líneas son, por el contrario, el alto precio que ha de pagarse a cambio de ese poder.

Hay un pasaje en *Viajero de noche* que es un ataque claro contra una práctica que está muy extendida, por triste que sea: el nepotismo y el tráfico de influencias. Frente al viajero, un hombre que tiene estudios y que tiene un trabajo para el que se ha preparado, se erige el revisor, que confiesa abiertamente que sus padres nunca se preocuparon por enseñarle un oficio y, sin embargo, a pesar de todo tiene un cargo de responsabilidad y de autoridad.<sup>405</sup> El hecho de que ese cargo esté emparentado con los poderes político o militar, como así lo demuestran los distintos sujetos que encarna este personaje, no es, creemos, casual.

El revisor maneja la historia a su antojo, igual que un dictador que decidiera cambiarla para acomodarla a sus intereses propios. El propio narrador nos confirma este extremo:

***Narrador:***

[...]

---

<sup>404</sup> ٣٩ – ٣٧: ٢٠١٢، صلاح عبد الصبور.

<sup>405</sup> ٢٥: ٢٠١٢، صلاح عبد الصبور.

*y lo más apetitoso de los documentos es la Historia:*

*la devoramos constantemente para describirla en otros documentos*

*que luego devoramos de nuevo.*<sup>406</sup>

Con respecto a su aspecto físico, al igual que ocurría con el revisor, el autor nos da en la primera acotación de la obra unas indicaciones que ya nos ponen sobre aviso acerca del carácter que mostrará:

*En cuanto al Revisor, que aparecerá en unos momentos, se trata de un hombre redondo de cara y de cuerpo, con un sospechoso semblante de inocente.*<sup>407</sup>

Veámos en un apartado anterior cómo el autor hace uso del legado cultural árabe y occidental en esta obra. Ṣalāḥ se vale de ambos para presentar a uno de los personajes principales: el revisor. Éste aparece de diferentes formas hasta que adopta la personalidad de Alejandro Magno, identidad que asume después de que el viajero repase una serie de nombres de personajes históricos que no se caracterizan precisamente por su bondad: Alejandro, Aníbal, Tamerlán, Hitler, Mítler –nombre ficticio asemejado a Hitler–, Johnson y Monson –de nuevo, otro nombre ficticio que rima con el anterior–.<sup>408</sup> Con respecto a Tamerlán, Afaf Lutfi menciona que, nacido en la Transoxiana, probablemente en Samarcanda, es considerado por algunos descendiente de los grandes janes, pero para otros no es más que un ladrón que fue herido en una pierna durante una de sus incursiones, de donde deriva su nombre persa *Timur El Cojo*.<sup>409</sup> Ṣalāḥ nos presenta, de esta manera, a un personaje que no sólo es dictatorial, sino además de origen impreciso. Alejandro Magno hace acto de presencia justo como colofón a esa nómina de personajes; sin embargo, no aparece vestido como ninguno de ellos, como cabría esperar, sino vestido de revisor, con ropa contemporánea.

La relación que establece Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr entre el revisor y estos personajes históricos hace del primero un personaje atemporal, semirreal, que no pertenece a ninguna época en concreto y sí a todas al mismo tiempo. El recorrido que hace Ṣalāḥ a través de la historia le sirve al autor para que identifiquemos a este personaje con unos rasgos que son atemporales, de forma que las características que definen al revisor no le sean exclusivas a él. De esta forma la crítica que se presenta contra esta clase de dirigentes no se limitaría única y exclusivamente al ámbito egipcio o árabe.

El revisor está rodeado de un aura de simbolismo que el autor se encarga de resaltar

---

<sup>406</sup> ٢٨ :٢٠١٢: صلاح عبد الصبور،

<sup>407</sup> ٧ :٢٠١٢: صلاح عبد الصبور،

<sup>408</sup> ١٠ :٢٠١٢: صلاح عبد الصبور،

<sup>409</sup> Lutfi, 2008: 50.

con numerosos ejemplos: la ropa actual que viste, el aire de historicidad que respira, la lengua... El autor se vale del simbolismo para situar las prácticas de este personaje al mismo nivel que el de los peores estados policiales:

**Revisor:**

[...]

*revisamos cada archivo,*

*intervinimos cada llamada telefónica,*

*fotocopiamos cada mensaje.*

*Apresamos a miles.*

*A veinte los torturamos hasta la muerte;*

*a treinta hasta dejarlos inválidos*

*y a ochenta hasta que se desmayaron.<sup>410</sup>*

Al margen de las armas que tiene a su disposición (un látigo, una jeringa con veneno, una metralleta, una soga o un puñal) y que exhibe ante el infeliz viajero, como si estuviera ofreciéndole alguna clase de mercancía, posee una personalidad tan arrolladora y una actitud tan dominante que es capaz de amedrentarlo hasta tal punto que éste se humilla a sí mismo con la vana esperanza de salvar la vida:

**Viajero:**

*¿Qué deseáis de mí, mi señor?*

*Perdón, alguien como vos no desea ya nada de alguien como yo.*

*Quería decir... ¿con qué me honrará vuestra benevolencia?*

*¿Con qué me favorecerá?<sup>411</sup>*

Aunque parece que la imagen predilecta del revisor es la de Alejandro Magno, se encarna en otras figuras totalitarias y dominantes: un *sheriff* americano, un hombre de cuatro chaquetas, otro de diez, un juez, un criminal... En cualquier caso, lo que es importante es que, como figura despótica, ha aprendido a declamar con corrección gramatical y con sentimiento trágico.<sup>412</sup> Además, como no podía ser de otra forma

---

<sup>410</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٤٣.

<sup>411</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ١٥ - ١٦.

<sup>412</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ١٤.

VIAJERO DE NOCHE

tratándose de un dictador, es un hipócrita pues por un lado se considera a sí mismo un ejemplo de indulgencia y misericordia:

***Viajero:***

*En misericordia sois padre y madre;  
ambos son los sumos piadosos del Universo.*

***Revisor:***

*Eso está mejor.  
Háblame de mi ciencia.*

***Viajero:***

*Versado en los secretos de las religiones y las lenguas,  
revela en evidencia a la gente y los libros.<sup>413</sup>*

pero por otro no hace más que seguir al pie de la letra las enseñanzas de otros como los de su calaña, tal y como recuerda el narrador:

***Narrador:***

[...]

*«Mantén a tu perro hambriento y te seguirá»,  
de nuestro señor Nuʿmān B. al-Mundir;*

*o como:*

*«Cuando oigo la palabra “cultura” busco mi pistola»,  
de nuestro señor Hermann B. Göring;*

*o como:*

*«Enséñales la democracia, aunque tengas que matarlos a todos»,  
de nuestro señor Lyndon Johnson;*

*o como:*

*«Veo cabezas que ya han madurado y es tiempo de segarlas»,*

---

<sup>413</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٣٥.

VIAJERO DE NOCHE

*de nuestro señor al-Ḥayyāy al-Taqaḫī.*

*Las palabras de El de las Diez Chaquetas, por su parte, eran:*

*«Investiga benévolo,*

*con violencia golpea».*<sup>414</sup>

Ya hemos visto antes cómo el viajero era despojado de cualquier seña de identidad a manos del revisor, pero ¿no podría ser que también este personaje, a pesar del papel que juega y de cómo lo representa ʿAbd al-Ṣabūr, también carezca de cualquier seña de identidad? A fin de cuentas y aunque en la obra es un individuo, en realidad representa a todo un sistema de gobierno, por lo que podríamos entenderlo como una pieza más del engranaje de toda una maquinaria estatal. Con la descripción que ofrece de cómo espionaron y torturaron a infinidad de personas, él mismo no sería sino un eslabón más en la cadena de mando. ¿En qué medida su comportamiento con el viajero es elegido? ¿Qué ocurriría si no se comportara así con él? Probablemente perdiera su posición privilegiada y terminara igual que él, torturado a manos de algún superior. Hugo Pludek, el protagonista de *La fiesta del jardín* (1963), de Václav Havel, deja de considerarse a sí mismo como un individuo y ya no piensa en la primera persona del singular, sino en la tercera del singular, para más adelante hablar en la primera del plural y terminar por plantearse su identidad, siendo incapaz de asegurar si es él mismo o si forma parte del mecanismo al que pertenece.<sup>415</sup> Podríamos trasvasar esta idea a esta obra y tendríamos que Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr no sólo plantea la cuestión del individuo frente a una sociedad deshumanizada sino también la de un sistema de gobierno que, una vez puesto en marcha, funciona como un mecanismo que atrapa a las personas y las utiliza para su propio beneficio, siempre en pro de su propia perpetuación a costa de los demás.

Este personaje encaja muy bien con el concepto que tiene Brecht sobre el carácter humano: Brecht concibe al hombre como algo maleable, con una personalidad que puede cambiar innumerables veces ya que no existe un alma eterna. Por eso, el hombre es un producto de su entorno social: si cambiamos el entorno, tendremos personas y personajes diferentes.<sup>416</sup> Brecht intenta revelar las falsas relaciones sociales, las mentiras, la hipocresía y el engaño, que normalmente son las armas de las clases aprovechadas. Y así se enfrenta con la realidad y condena la injusticia, las guerras, la tiranía y la falta de libertad e igualdad. La teoría de Brecht y su filosofía artística están basadas en dos elementos fundamentales íntimamente unidos: el primero es la alienación o el distanciamiento y el segundo es el teatro épico no aristotélico.<sup>417</sup> Para realizar el distanciamiento se utilizan varios medios, como el diálogo directo entre el

<sup>414</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢: ٢٩ - ٣٠.

<sup>415</sup> Goetz Stankiewicz, 1972: 60-61.

<sup>416</sup> Esslin, 1963b: 53.

<sup>417</sup> Saleh, 1991.

actor y el espectador –que en el caso que nos ocupa corre a cargo del narrador– o la utilización del teatro dentro del teatro –en esta obra no existe de forma tan clara como en *La princesa espera*, aunque el juicio al que somete el revisor al viajero podía entenderse como tal–, de forma que al público se le hace pensar en vez de sentir, para que adopte una actitud crítica.

Así, pues, creemos que ʿAbd al-Ṣabūr coincide con Brecht al considerar el teatro como un medio social y revolucionario para cambiar la sociedad y el mundo, provocando al público y juzgándolo, pidiéndole que tome una postura ante el conflicto. Según el profesor Waleed Saleh, de todos los teatros occidentales modernos, el que mayor influencia ejerció en el árabe después del dramático fue el épico, con la figura de Bertold Brecht a la cabeza. Este autor, además, «se oponía al teatro dramático, rebelándose contra la ilusión y la empatía, condiciones teatrales de Aristóteles». <sup>418</sup>

Este personaje es el antihéroe, «el ser que reúne defectos en vez de virtudes, mezquindades en vez de altura de miras, cinismos y retorcimientos en vez de hombría de bien e hidalguía». <sup>419</sup> Además también se opone al otro personaje porque, literalmente, se endiosa. Al final de la obra reconoce ser el responsable del robo del carné de identidad de Dios y, por lo tanto, de Su muerte. Según el propio Albert Camus, «Para Kirilov, como para Nietzsche, matar a Dios es hacerse dios uno mismo». <sup>420</sup> Aḥmad al-ʿUṣrī ofrece en su obra *El protagonista en el teatro de los '60, entre la teoría y la práctica* (1991), las características del antihéroe de la comedia negra y el revisor las ejemplifica la perfección. <sup>421</sup> Tiene una personalidad intrincada, oscura, que nos provoca, como receptores que somos, sentimientos encontrados: dolor y alegría, odio y cariño. Evidentemente estos sentimientos que despierta en nosotros vienen causados principalmente por la lástima que nos produce y por el daño que causa al viajero, así como por todos los elementos represivos que simboliza. La vida interior del revisor es, por lo tanto, totalmente inestable, como así demuestra al cambiar una y otra vez de actitud o incluso de personalidad; más bien parece que estemos ante una persona desquiciada psíquicamente. El antihéroe sufre, igualmente la desesperación, la monotonía y el pesimismo; se aburre, no se contenta con nada, se siente apático, hastiado, desganado, indiferente... Creemos que es fácil apreciar que, efectivamente, el revisor cumple con estas características. Aunque se niega a aceptarlo y aparenta todo lo contrario, el protagonista de la comedia negra carece de confianza en sí mismo; en la obra que nos ocupa el revisor exterioriza esto mediante el trato brutal, dictatorial y despótico que dispensa al pobre viajero.

El origen de esta actitud reside en que el dictador, al igual que el individuo, también se siente aislado y perdido; la diferencia es que el individuo sufre el aislamiento que el dictador ejerce sobre él, un aislamiento transitivo, y el dictador sufre el aislamiento que

---

<sup>418</sup> Saleh, 1990b: 619.

<sup>419</sup> Cid y Nieto, 2002: 85.

<sup>420</sup> Camus, 2008: 140.

<sup>421</sup> أحمد العشري، ١٩٩٢.

ejerce sobre el individuo, que al mismo tiempo se vuelve contra él, por lo que ejerce sobre sí mismo un aislamiento reflexivo. Así pues, tal y como afirman Maḥmūd Darwīṣ y Samīḥ al-Qāsim

*el dictador sufre soledad y aislamiento, está privado de humanidad [...] e independientemente de cómo cambie la ideología de un dictador a otro, el dictador, en su relación con las personas y en su soledad, es un dictador y como tal es terrorífico y, al mismo tiempo, un hazmerreír.*<sup>422</sup>

Representa un sistema de gobierno pútrido, enfermizo y corrupto. Es un personaje diametralmente opuesto al viajero, que representa la desesperación, la debilidad, la inocencia o la derrota frente a la tranquilidad, el poderío, la soberbia y la arrogancia del revisor. El viajero transmite inseguridad, mientras que el revisor transmite seguridad; el primero obedece y sigue el diálogo, mientras que el segundo lo abre y lo guía. Las intervenciones del revisor, además, tienden a ser más largas que las del viajero, lo que sirve para acrecentar la indefensión y la debilidad de éste, creemos.

Ya en su primera participación vemos que este personaje se sale de su papel natural, pues en vez de solicitar el billete del pasajero, algo que no hará hasta bien entrada la obra, se nos muestra disgustado y molesto porque lo hayan despertado de su sueño y lo estén llamando. Este personaje es el rey del vagón, la deidad que reina en el microcosmos del tren. Antaño el dictador era, si se nos permite la expresión, más sincero, en el sentido de que anunciaba que él era la única voz decisoria y decisiva sobre el terreno y a él se supeditaban los demás. El dictador moderno, por el contrario, juega más con la idea de que la voz del pueblo es la voz decisoria y decisiva, si bien esa supuesta voz del pueblo emana de sí mismo y no del pueblo. En realidad, la naturaleza y la esencia es la misma y el revisor encarna ambas figuras.

Por todo cuanto antecede, este personaje debe ser fácilmente reconocible por el pueblo egipcio, a juzgar por los tipos de gobernantes que han controlado el país desde tiempos inmemorables:

*Egipto, con su estructura unitaria y su milagro anual, creó el concepto del Rey-Dios, y consciente o inconscientemente, cada nuevo gobernante ha llevado esto a la práctica. Egipto convirtió a Alejandro Magno y a Julio César en faraones. [...] Fārūq, por cuyas venas fluía una mezcla de sangre turca y circasiana, intentó demostrar que era descendiente del profeta, y durante lo de Suez, cuando Moscú amenazó a Francia y Gran Bretaña con una guerra nuclear, en las*

---

محمود درويش وسميح القاسم، ١٩٩٠: ٩٢ - ٩٣ 422

*calles cairotas las masas repetían «¡Bulganin, Seif Eddin!». Fiel a esta tradición, Sādāt escogió para sí el título del «presidente pío».*<sup>423</sup>

Una de las características que destaca Nānsī Salāma de esta obra son los personajes, de los cuales dice que encajan perfectamente en una obra de teatro absurdo por cómo están perfilados:<sup>424</sup> no son unos personajes humanos en el sentido estricto de la palabra porque uno es tan atroz que no puede ser humano y el otro es excesivamente débil. Llama la atención el comentario de que una persona pueda llegar a ser tan atroz que no pueda ser humano. Evidentemente los personajes están exagerados porque así lo ha querido el autor con miras a enfatizar el carácter universal de los mismos. Pero el comportamiento del revisor con el viajero, el trato que le dispensa, la forma que tiene de hablarle o la desconsideración que muestra hacia su vida y hacia él como persona son de todo menos irreales. Son muy reales y muy humanos y cualquiera que haya vivido algún tiempo en un país donde las autoridades sean extremadamente opresoras, habrá presenciado situaciones similares; la diferencia es que en esta obra los consabidos insultos no aparecen.

### 7.2.3.3 *El Narrador*

El hecho de que el narrador en esta obra se dirija directamente al público hace que éste sea distinto del que asiste a la lectura o a la representación de *La princesa espera*. En *Viajero de noche* el público es un espectador o un receptor al que el narrador hace partícipe de la obra, de la misma forma que el revisor hace partícipe al narrador del crimen, al obligarlo a arrastrar el cadáver, mientras que en la otra obra en ningún momento se invita al público a ser partícipe del suceso.

La presencia del narrador desde el comienzo de la obra nos alerta ya de que estamos ante una obra de ficción y no ante una escena sacada de la vida cotidiana. De entrada es, en realidad, el único elemento ajeno a la obra, aunque como veremos más adelante acabará convirtiéndose en un personaje integral de la misma. Curiosamente, este mismo personaje cuya presencia nos indica que estamos ante una obra de ficción, será quien rompa dicha ficción al dirigirse a nosotros, rompiendo la barrera que separa el escenario o las páginas del espectador o el lector.

Casi más que narrador, pues las veces que realmente narra son pocas –tiene un total de veintiuna intervenciones, de las cuales veinte son emisiones, todas dirigidas al público– podríamos decir que estamos ante un comentarista que se dedica a aclarar la tragedia que sucede ante nosotros. Cuando el revisor le hace partícipe del crimen, se plantea las siguientes preguntas, que desde nuestro punto de vista son retóricas porque la postura que tomará ante la solicitud del revisor se deja entrever claramente:

***Narrador:***     *(Dirigiéndose al público.)*

---

<sup>423</sup> Heikal, 1986: 66.

<sup>424</sup> نانسي سلامة، ١٩٨١: ١٤٨.



VIAJERO DE NOCHE

*¿Qué hacer?*

*¿¡Qué hacer!?*

*En la mano tiene un puñal*

*y yo, como ustedes, estoy indefenso.*

*Lo único que tengo son mis aclaraciones.*

*¿¡Qué hago!?*

*¿¡Qué hago!?*<sup>425</sup>

Nada más leer esas preguntas el lector es consciente de que no es el narrador quien debe plantearse qué puede o qué no puede hacer, sino que debe ser él quien se plantee esas cuestiones. Evocar la experiencia colectiva es uno de los elementos más importantes de las obras de teatro de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, y por eso, aunque en casi todas sus obras los personajes principales no sean más de dos,<sup>426</sup> el mensaje es siempre colectivo, nunca afecta a una única persona sino a una nación o al ser humano como miembro individual de una colectividad mayor, ya sea ésta la sociedad o la humanidad.

El narrador está siempre en la escena, de pie en una esquina, apartado, sin tomar partido y se limita a comentar con sarcasmo o ironía, como cuando nos aconseja guardar silencio:

***Narrador:***

*Ya no tengo palabras.*

*Y les aconsejo que hagan como yo:*

*callar es de sabios.*<sup>427</sup>

También es cierto que en alguna ocasión tiene alguna intervención más lúcida pues nos traslada lo que piensa o siente el viajero, lo que implica que estamos ante un narrador omnisciente:

***Narrador:***

---

<sup>425</sup> ٥٠ - ٢٩: ١٢٠١٢، صلاح عبد الصبور.

<sup>426</sup> En *La tragedia de al-Hallāy* tenemos a al-Hallāy y a al-Šiblī; en *La princesa espera* a la princesa, Qarandal y Samandal; en *Después de morir el rey* los protagonistas principales son el poeta y la reina; en *Laylā* y «*El Loco*» los personajes principales son más numerosos, aunque destacan dos. En todas sus obras el autor apunta a una experiencia individual que se traduce o deviene en una colectiva.

<sup>427</sup> ٤٨: ١٢٠١٢، صلاح عبد الصبور.

VIAJERO DE NOCHE

*El Viajero vacila cual balanza romana,  
hasta que el platillo de la duda  
vence al platillo del miedo.*<sup>428</sup>

o incluso ante un narrador de corte filosófico:

**Narrador:**

[...]  
*y lo más apetitoso de los documentos es la Historia:  
la devoramos constantemente para rescribirla en otros documentos  
que luego devoramos de nuevo.*<sup>429</sup>

Tiene, por último, un tercer tipo de intervención que es más acorde con la personalidad del personaje como símbolo de ese tipo de comportamiento conformista, pasivo e indiferente:

**Narrador:**

[...]  
*Lo mejor es olvidar el pasado,  
para que, así, no viva en el futuro;  
para que no nos engañe la Historia  
y se repita.*<sup>430</sup>

Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr distancia ligeramente a este personaje del resto al darle un doble papel que desempeñar: el de narrador e interlocutor con el público, por un lado, y el de tercer personaje junto con el viajero y el revisor, por otro. El distanciamiento que apreciamos en este personaje cuando hace las veces de narrador tiene el objetivo de provocarnos, de hacer que adoptemos alguna postura ante lo que presenciamos. Por otro lado, no pasa por alto el carácter negativo que el autor imprime a este personaje: es sumiso, carece de voluntad y acaba siendo cómplice consciente del asesinato. La

---

<sup>428</sup> ١٢ :٢٠١٢: صلاح عبد الصبور،

<sup>429</sup> ٢٨ :٢٠١٢: صلاح عبد الصبور،

<sup>430</sup> ١١ :٢٠١٢: صلاح عبد الصبور،

indefensión del viajero y la pasividad del narrador sólo sirven para prolongar una situación de abuso que únicamente beneficia a la figura del opresor.

El narrador representa, pues, la otra cara de la opresión política a la que someten los gobernantes autoritarios a sus súbditos. Por un lado, está el viajero, que acaba siendo asesinado a manos del revisor; por otro, el narrador, un simple monigote incapaz de levantar la voz y que se ve «obligado» a obedecer las órdenes del revisor. En ambos casos los dos ciudadanos han sido destruidos por el mismo aparato policial corrupto al servicio de un gobierno igualmente corrupto. En el primer caso la destrucción es física y en el segundo la destrucción es moral, lo que no implica que sea menos peligrosa. De hecho, la obra termina con el narrador dirigiéndose al público y preguntándonos qué puede hacer él, indefenso como está, mientras al mismo tiempo se deja entrever que ayudará al revisor a trasladar el cadáver del viajero.

Presenciar la muerte del viajero obliga al narrador y, por extensión, a nosotros, a ser conscientes de que debemos enfrentarnos con su destino. Ahí reside el punto clave del mensaje que quiere transmitirnos Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr con *Viajero de noche*: no deberíamos ser como el narrador, que al concluir la obra se nos presenta como un personaje inepto y pasivo y a pesar de ser consciente de que no debería ayudar al revisor, se siente indefenso y por temor a terminar como éste, acabará ayudándole, convirtiéndose así en cómplice del crimen cometido. De esta forma Ṣalāḥ dibuja en el narrador el arquetipo de hombre pasivo que, a pesar de ser consciente de la postura que debería defender y las acciones que debería emprender, las obvia. Esa especie de confesión o de justificación previa antes de cargar con el cadáver podría entenderse o bien como una justificación ante la atrocidad que se está cometiendo y de la que va a formar parte, o bien como un grito de desesperación para pedir socorro, para pedir que le ayuden a enfrentarse a la absurdidad, al revisor. Dicho grito de socorro no recibe respuesta en *Viajero de noche*, pero sí en *La princesa espera*. La segunda obra se nos revela como la evolución lógica de la primera, a pesar de haber sido escritas en el mismo año.

La otra obra de Ṣalāḥ en la que aparece la figura de un narrador, aunque ligeramente distinto, es *Después de morir el rey*. En ella no tenemos un único narrador, en su lugar figuran tres mujeres que hacen la vez de coro y de narrador y ofrecen tres finales alternativos para la obra planteada por el autor. Esta idea de tener al lado a quien comente e intercambie opiniones sobre una obra de teatro también fue planteada en su momento por Brecht:

*Una vez dijo Brecht: «Si tuviera un teatro que fuera mío, acordaría con dos payasos que salieran en el descanso al escenario a intercambiar sus opiniones sobre el sentido y el significado de la obra y observarían la reacción del público».* Parece que en *Después de*

*morir el rey Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr haya seguido el consejo de Brecht.*<sup>431</sup>

Afirma Luwīs ʿAwaḍ de este personaje que se asemeja al coro griego porque comenta e indica, si bien se diferencia de él porque ve y narra sin participar ni tomar parte en el ocurrir de la obra: «Es un público espectador que aborda la observación, la descripción, la narración y el comentario sin formar parte del suceso, a pesar de que el suceso le atañe completamente».<sup>432</sup> ¿Qué ocurre, entonces, con el final de la obra, en el que el revisor le pide que le ayude a arrastrar el cadáver? Estamos de acuerdo con Luwīs ʿAwaḍ en que el narrador es, a grandes rasgos, como él lo describe, pero también opinamos que al final de la obra evoluciona y pasa a formar parte de ella. Creemos que es éste un rasgo vanguardista e innovador que introduce Ṣalāḥ en la obra y que no debe pasar por alto porque implica la disolución de la barrera que separa el escenario del público.

Ya que Ṣalāḥ considera que el narrador es el sustituto del coro, veamos qué dice Aristóteles al respecto en su *Poética*: «Y al coro hay que considerarlo como uno de los actores, y debe ser una parte del conjunto y contribuir a la acción».<sup>433</sup> *Viajero de noche* termina con la participación, o mejor, con la insinuación de la participación del narrador en la obra. Esto desde el punto de vista de la acción de la obra, porque desde el punto de vista de la inacción, el narrador ya ha formado parte y ha contribuido. Es decir, incluso si físicamente no ayuda a cargar con el cadáver, con su silencio y complacencia es como si hubiera participado activamente.

Por último, y a fin de concluir este capítulo, permítasenos recurrir al apéndice de la obra para escuchar del propio Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr qué significa para él el narrador:

*Porque en mi opinión el Narrador es uno de los personajes principales de mi obra. Como ya he dicho es el sustituto del coro griego, pues aclara, anota y comenta, si bien éste es su papel menos importante. Su papel más relevante es el de representarnos a todos los que no estamos sobre el escenario, razón por la cual se sitúa en un margen del mismo. Sobre el escenario hay un verdugo y una víctima, pero también hay otros que no son verdugos y que tampoco son víctimas al mismo tiempo (en otro tiempo... quizá). ¿Cuál es su postura? Se ríen y disfrutan con las palabras, esparcen su inteligencia barata y no se abstienen de ayudar al verdugo a cargar con el*

---

<sup>431</sup> صلاح فضل، ١٩٨٧: ١٣.

<sup>432</sup> لويس عوض، ١٩٨١: ١١٢.

<sup>433</sup> Aristóteles, 2010: 85.

VIAJERO DE NOCHE

*cadáver de la víctima.*<sup>434</sup> *Son los truhanes y los canallas de nuestra época.*<sup>435</sup>

---

<sup>434</sup> En referencia a la prensa y los escritores de tres al cuarto.

<sup>435</sup> صلاح عبد الصبور، ١٢٠١٢: ٦٣ – ٦٤.

## 8 LA PRINCESA ESPERA

### 8.1 ESTUDIO

La puesta en escena de esta obra durante la temporada 1970-1971 en el teatro al-Ŷīb incluía un panfleto con la siguiente introducción escrita por el propio dramaturgo:

*El teatro poético contemporáneo, ya sea en nuestro país o en el mundo entero, sigue siendo un intento por desvelar el mundo existente entre la imaginación y la realidad. [...] En esta obrita he intentado darle forma a ese mundo y dar salida a la riqueza que contiene. También he querido apoyarme en algunas creaciones del teatro contemporáneo que son, al mismo tiempo, elementos tradicionales del teatro antiguo. Aquí la poesía intenta hacerse patente en el suceso, en la lengua y en la escena. En realidad, intento irradiar la poesía en el aire y en los silencios. Espero que el teatro haya sido capaz de acostumbrarse a la poesía.<sup>436</sup>*

Esta breve introducción revela la importancia que para Ṣalāḥ tiene el escribir el teatro en verso y cómo se esfuerza porque la poesía no desentone dentro del teatro, el cual, nótese, es quien tiene que readaptarse a su forma antigua, su forma poética, y no al revés.

La intensidad de este drama surge de la magnitud del conflicto, la lucha de cada personaje por alcanzar su propio objetivo (amor, poder, venganza, justicia, etc.) mediante el enfrentamiento y el choque de las ideas y los caracteres de cada uno de ellos.

La historia de esta obrita guarda cierto parecido con *La bala* (1974), una película de Ḥusām al-Dīn Muṣṭafā basada en una historia de ʿIḥsān ʿAbd al-Qaddūs. La película está ambientada entre el desastre de 1967 y la guerra de Octubre, con el trasfondo de una sociedad en crisis. Cuando el protagonista, Muḥammad, un soldado que ha luchado en la guerra de 1967, regresa a su pueblo natal después de la derrota, solamente le reciben el cariño de su familia y la burla y el escarnio del resto. Allí se encuentra con que la mujer a la que ama, Fátima, que representa a Egipto, ha sido humillada y violada por Yūsuf Ṣaʿbān, un funcionario que ocupa un alto cargo. Jura vengarla y para ello guarda una bala en el bolsillo.<sup>437</sup> Sin embargo, antes de que se le presente la oportunidad de asesinarlo, estalla la guerra de 1973 y vuelve a marchar con el ejército. Cuando regresa victorioso tras haber conquistado la península del Sinaí, el recibimiento que le dispensan en el pueblo es el de un héroe, mientras que a Ṣaʿbān lo acusan de ser

---

<sup>436</sup> سامي منير، ١٩٨١: ٤٨.

<sup>437</sup> La traducción literal del título es *La bala sigue en mi bolsillo*. Al final de la película el personaje no habrá usado la bala, razón que explica que  *siga* en su bolsillo.

un violador. Finalmente, Muḥammad pedirá la mano de Fátima y así la ayudará a recuperar su dignidad.

La princesa de nuestra obra tiene su reflejo en Fátima en la medida en que ambas mujeres representan el amor, la inocencia y Egipto, mientras que Yūsuf sería el equivalente de Samandal y Muḥammad de Qarandal. Estos dos personajes masculinos representan el mal y el bien, respectivamente. El primero es una imagen del hipócrita centrado en su propio interés, con el agravante de que tanto en la película como en la obra es un funcionario, en clara alusión al gobierno. Qarandal y Muḥammad, por su parte, también simbolizan al hombre egipcio, pero presentan el aspecto positivo y patriótico del mismo. El primero es un poeta, que en la obra de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr encarna la actitud que debe tener el intelectual: comprometido con el pueblo y con el bien común. Muḥammad es un soldado, un hijo del pueblo que al final de la película regresa para devolver la dignidad y el honor a Egipto y a Fátima, tal y como hace Qarandal en la obra de teatro.

Ṣalāḥ nunca se separó de la sociedad de su país y ambos elementos están muy presentes en la obra que nos ocupa en este capítulo. La imagen de Egipto en *La princesa espera* es la de una mujer que ha sido engañada, una mujer de la cual se aprovecharon hace quince años y que es incapaz de reclamar lo que es suyo por derecho. Ella espera la llegada del salvador, un mesías que vendrá en forma de poeta, esa figura del poeta-profeta-filósofo omnipresente en toda la producción poética y teatral de ʿAbd al-Ṣabūr, para salvarla de la soledad y el aislamiento en que está sumida. Es la nación que espera la llegada de un líder que se preocupe por ella de verdad y que no se aproveche de su situación.

*La princesa espera* también guarda cierto parecido, aunque en menor grado, con *El rey Lear* (1605), de Shakespeare, en lo relativo a la traición y la ingratitud filial. Aunque las dos hijas entre las que dividió el reino no provocan la muerte del rey, como sí hace la princesa de forma indirecta, ayudan a que sus maridos depongan al rey y le arrebatan el reino. Sin embargo, la de Shakespeare se diferencia de la obra analizada en este trabajo en que en la primera la historia llega a un fin inevitable. No es que se detenga, sino que la trama se completa y llega a su fin. *La princesa espera*, por el contrario, no concluye, sino que al terminar alcanza un punto de inflexión ante el cual la protagonista debe adoptar un cambio de actitud que le permita marchar en esa nueva dirección que se le presenta y que, por derecho, le corresponde.

Los cuchillos y los puñales son unos elementos que tienen una significación especial en todo el teatro en general. Lo encontramos, por ejemplo, en una de las obras de Ionesco, *La lección* (1950), cuyo clímax reside en el momento en el que la alumna permite que el profesor le clave el puñal, en una clara alusión sexual que Martin Esslin<sup>438</sup> resume en la frase «el cuchillo mata». Tanto en *La princesa espera* como en *Viajero de noche* el desenlace viene provocado por el apuñalamiento de un personaje.

---

<sup>438</sup> Esslin, 2001: 147.

En la primera es Qarandal quien apuñala a Samandal, liberando así a la princesa de su carga y de su castigo autoinfligido. En la segunda el revisor apuñala al viajero, en un desenlace precedido de toda una tortura psicológica absurda en la que la víctima se ve privada de cualquier oportunidad de defenderse.

El final de *La lección* tiene mucho en común con *Viajero de noche* y *La princesa espera*. En la primera el profesor maltrata a la alumna hasta que consigue desgastarla y acaba por clavarle un puñal. Ya hemos visto cómo en *Viajero de noche* el revisor también acaba por clavarle un puñal al viajero después de maltratarle mental y físicamente. En *La princesa espera* el desenlace final se produce cuando Qarandal apuñala a Samandal. La diferencia en este caso es que, si bien el puñal en las otras dos obras sirve para acabar con la vida de un inocente, en este caso el puñal es como si fuera una llave que abriera las puertas a la liberación. Esta idea enlaza con el concepto del compromiso del artista que tiene el autor y supone, en nuestra opinión, un paso hacia delante con respecto a *Viajero de noche*. Pero no entendamos el final de *La princesa espera* como una llamada a las armas, pues no lo es. Sí se trata de llamamiento a la acción, al compromiso, al arte útil en aras de una lucha pacífica pero proactiva contra la opresión, la injusticia y la corrupción.

Llegados a este punto queremos hacer una aclaración con respecto a la utilización del puñal. Hay un aspecto destacable en la inclusión de esta arma por parte del autor, por cuanto acarrea una vertiente doble, a saber: por un lado, el tiranicidio como acción aceptada; por otro, su relación en este caso concreto con una obra de Shakespeare, en primer lugar, y con un hecho histórico en última instancia. En este sentido, el extracto de *Julio César* que presenta Mariela Lucía Ferrari ilustra muy bien la idea del tiranicidio aceptado como obligación cívica para hacer frente a un mal menor en pos de un objetivo mayor:

*Bruto: [...] ¿Deberá Roma permanecer bajo el terror de un hombre?  
¿Qué? ¿Roma? Mis antepasados fueron los que arrojaron de las  
calles de Roma a Tarquino cuando era llamado rey... «Habla, hiere,  
haz justicia» ¿Se me incita a que hable o hiera? ¡Oh, Roma! Te lo  
prometo ¡Si ha de ser para recobrar tu libertad, obtendrás de la mano  
de Bruto cuanto pides!<sup>439</sup>*

Vemos, pues, que nuestro autor no solo enlaza su obra con la de otro occidental, sino que la enlaza asimismo con un hecho histórico acaecido siglos antes. Y todo ello porque este acto, a pesar de ser violento en origen, culmina con la libertad.<sup>440</sup> En una obra, la libertad de Bruto –la República– frente a la tiranía de Julio César. En la otra, la

---

<sup>439</sup> Ferrari, 2014: 133.

<sup>440</sup> En el acto III, escena I, de *Julio César*, los asesinos de César, tras apuñalarle hasta la muerte, salen gritando «¡libertad!» (Shakespeare, 1951: 1311); también Cicerón la pronuncia tras el apuñalamiento: «¡Ah, pueblo mío, una vez más has recuperado la libertad!» (Zweig, 2002c: 18).



libertad de la princesa –Egipto– frente a la tiranía de Samandal –concentración del poder en un gobernante–. Creemos que esta propuesta del tiranicidio en Shakespeare está también presente en ʿAbd al-Ṣabūr, si bien de manera más velada y en el sentido de hasta qué punto puede el poder acumularse en una persona o un cuerpo, como el ejército. Es decir, la cuestión no es tanto si uno u otro gobernante está legitimado para ejercer el poder, como la forma en que ejerce dicho poder, que debe ser sobre la base del respeto al imperio de la ley y no sobre la base de la tiranía o de la arbitrariedad.

Otro aspecto igualmente destacable es que el propio Bruto se encuentra ante esa misma disyuntiva que planea en toda la obra de nuestro autor: «“Habla, hiere, haz justicia” ¿Se me incita a que hable o hiera?».

Los quince otoños durante los cuales han esperado en la cabaña representan quince años de rendición, mientras que en solo una noche se cumple el sueño y llega el salvador que se venga del usurpador y salva a la princesa. Son quince años de espera y de inmovilidad frente a una noche de acción. Respecto de estos quince años, ʿAbd al-Raḥmān Fahmī<sup>441</sup> e ʿIṣām Bahī,<sup>442</sup> entre otros, aciertan a indicar que entre la revolución de 1952 y el desastre de 1967 distan, precisamente, quince años de oscuridad, indecisión, preocupación y altercados. Y entre 1952 y 1969, cuando fue escrita la obra, distan diecisiete años, que es un lapso que también recuerda una de las criadas.<sup>443</sup> Como dato anecdótico, cabe señalar que Ḥasan Muḥsin recuerda que el cadáver de *Amadeo o cómo salir del paso* (1953), de Ionesco, también pasa quince años dentro de la casa.<sup>444</sup>

La princesa representa al Egipto de ʿAbd al-Nāṣir y es una crítica contra las aspiraciones, las ilusiones y las promesas que se generaron durante el golpe de estado de los Oficiales Libres y de las cuales sólo unas pocas se transformaron en realidad. Esto explica que el personaje que engaña a la princesa, Samandal, sea un personaje de confianza, de la propia guardia real, en una clara alusión a los militares que se aprovecharon de toda una nación.

Como muchos otros literatos contemporáneos suyos, Ṣalāḥ puso sus esperanzas en la revolución de 1952, si bien y a pesar de los éxitos que implicó, no pasó mucho tiempo antes de que, a principios de los '60, se desilusionara con quienes la habían protagonizado, principalmente por culpa de los conflictos sociales que surgieron y la expansión de una economía consumista aparejada a una sociedad materialista. Todas las corrientes con las que se había sentido identificado en algún momento, como los Hermanos Musulmanes, la izquierda o ʿAbd al-Nāṣir, pasaron a significar muy poco para él, sobre todo a partir de 1961, cuando se dio cuenta de que el intelectual no tiene sitio en una sociedad automatizada en la que únicamente puede aspirar a repetir como un papagayo o a aplaudir, por lo que lo mejor a lo que podía aspirar, decía, era a ser un

---

<sup>441</sup> عبد الرحمن فهمي، ٢٠٠٣: ١٠١ - ١٠٤.

<sup>442</sup> عصام بهي، ١٩٨١: ١٤٣.

<sup>443</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢ب: ١٣.

<sup>444</sup> حسن محسن، ١٩٧٩: ٦٧.

defensor de la democracia.<sup>445</sup> Si a esto sumamos, como hemos señalado anteriormente, el jarro de agua fría que supuso la derrota de 1967 frente a Israel, tenemos los ingredientes que dieron como resultado uno de los mensajes centrales de *La princesa espera*.

Naʿīma Murād Muḥammad tiene un párrafo muy interesante en el que asimila la figura de Samandal a la de ʿAbd al-Nāṣir y del que se vale para justificar cómo *La princesa espera* refleja la situación de Egipto tras el desastre de 1967 y cómo la princesa alude al país y Samandal a la clase dirigente:

*El suceso al que alude ʿAbd al-Ṣabūr [en La princesa espera] es el que ocurrió nada más terminar el desastre de 1967, cuando el gobernante anunció públicamente su dimisión asumiendo toda la responsabilidad por lo ocurrido y el pueblo, sin embargo, se aferró a él. ʿAbd al-Ṣabūr implica que esto no fue más que una farsa para engañar a todo Egipto perpetrada por un gobernante impostor, seguro como estaba de que el pueblo rechazaría su dimisión en esas circunstancias tan cruciales y de que se creería las nuevas mentiras que les lanzaría.*<sup>446</sup>

El paralelismo entre ʿAbd al-Nāṣir y Samandal resulta más que evidente, con la dimisión y la asunción de toda la responsabilidad por lo ocurrido por parte del primero y la reaparición del segundo rogándole a la princesa que le perdone. En ambos casos, además, el final habría sido el mismo de no haber aparecido Qarandal en la obra, que en este caso representa la vuelta de la conciencia o del espíritu que hará despertar al pueblo.<sup>447</sup>

El elemento del amor sí está presente en esta obra, no así en *Viajero de noche*, cuya ambientación, dicho sea de paso, es contemporánea: en tiempos de intimidación, presión, violencia o amenaza no hay espacio para el amor. En *La princesa espera* no aparece como amor ideal, sino como un desamor, un desengaño producido por un engaño de facto. En *Después de morir el rey*, por otro lado, tenemos los dos opuestos: la reina no recibe el amor del rey, pero sí el del poeta.

Dentro de la producción teatral de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr hay dos obras en las que el autor presenta a personajes masculinos que prometen a personajes femeninos amor y un hijo. El monarca de *Después de morir el rey* es estéril y por lo tanto incapaz de darle un hijo a la reina. Además, parece ser también incapaz de darle amor, a tenor del comportamiento que exhibe a lo largo de la obra. Será el poeta quien dé a la reina el amor que busca y quien le conceda el hijo que tanto ansía. Así, el poeta simboliza el

---

<sup>445</sup> ثريا العسيلي، ١٩٩٥: ٣٢.

<sup>446</sup> نعيمة مراد محمد، ١٩٩٠: ٢٨٦.

<sup>447</sup> Recuérdese que éste es el título en árabe de una de las novelas más conocidas de Tawfiq al-Ḥakīm: *La vuelta del espíritu* (1933), que Federico Corriente tradujo al español como *El despertar de un pueblo*.

futuro y la esperanza, no sólo por ser poeta sino por jugar un papel decisivo en vez de quedarse cruzado de manos. Nótese que en *¡Oh tú que subes al árbol!*, de Tawfiq al-Ḥakīm, la mujer del protagonista sueña a lo largo de toda la obra con una hija imaginaria. El marido, por su parte, es prácticamente similar al monarca de *Después de morir el rey*.

En el caso de *La princesa espera*, la protagonista también recibe la promesa del amor y el hijo que tanto anhela, igual que la reina de *Después de morir el rey*, si bien es una promesa falsa pues no son más que palabras huecas que buscan hacerse con las llaves del palacio para asesinar al rey y usurpar su lugar. Conforme nos acercamos al desenlace de la obra vemos que esa misma promesa se repite y la princesa a punto está de sufrir otro desengaño de no ser por la rápida y decisiva intervención de Samandal, que evita que la princesa vuelva a caer presa de falsas promesas. Estamos de nuevo ante la figura del poeta salvador, el poeta comprometido, activo, que no se deja engañar por falsas promesas y que decide ayudar a la mujer que ha sido engañada. El autor no deja lugar a dudas, pues, respecto del papel que deben desempeñar los intelectuales.

*Laylā y «El Loco»*, por su parte, nos presenta a un personaje femenino, Laylā, que no corresponde al personaje masculino, Saʿīd, el amor que éste ansía. Sin embargo, la obra sugiere que Laylā opta por marcharse con Ḥusām a causa de la pasividad de Saʿīd y su falta de decisión. Estamos nuevamente ante un poeta, pero en esta ocasión se diferencia de los otros poetas anteriores en que no juega el papel que se espera de él. Nuevamente, la crítica hacia la pasividad y la falta de compromiso de los intelectuales es clara.

En todas las obras de Ṣalāḥ salvo en ésta encontramos referencias claras al vulgo. Si quisiéramos encontrar una referencia similar en esta obra tendríamos que conformarnos con los gritos que se oyen al final de la misma, cuando la princesa abandona la cabaña para volver a su palacio. Podría argumentarse que se trata del pueblo que ha salido en su búsqueda para recibirla.

*La princesa espera* guarda cierta similitud con la historia «Malik al-Ḥaḍr» de *al-Sīra al-Nabawiyya*, de Abū Muḥammad ʿAbd al-Malik B. Hišām,<sup>448</sup> en la que se narra cómo la hija de un rey se enamoró del persa Sapor II, que había llegado para conquistarles. Tras dos años de sitio a la ciudad de al-Ḥaḍr, la actual Hatra iraquí, la hija del rey le ofrece abrirle las puertas del castillo de su padre a cambio de que se case con él. Es importante reseñar que si le ofreció casarse con él no fue porque se estuviera sacrificando para salvar a su padre o a su reino, sino por interés propio, atraída por la belleza y las riquezas del invasor. Una noche en la que todo el mundo dormía tras haberse excedido con la bebida, la princesa fue hasta los aposentos del rey, cogió las llaves del castillo, guardadas bajo la almohada de su padre, y mandó a un criado suyo a abrir las puertas. Sapor II entró, arrasó la ciudad y se casó con la hija del rey. Una noche en la que ella no podía dormir, el nuevo rey encontró bajo la almohada de su mujer una

ابن هشام، ٢٠٠٣، الجزء الأول: ٤٩ - ٥٠. 448

hoja de mirto<sup>449</sup> y le preguntó si era eso lo que la desvelaba. Respondió que sí. «¿Cómo te trataba tu padre?» le preguntó él, a lo que ella respondió que la vestía de seda brocada, le daba de comer manjares y le escanciaba el vino. «¿Y así es como le agradeces a tu padre cómo se portaba contigo?» A continuación mandó apresarla, le ataron la cabeza a la cola de un caballo y éste galopó hasta que la mató. ʿAbd al-Raḥmān al-Ṣarqāwī tiene una novela sobre el mismo tema.<sup>450</sup>

Tal vez Ṣalāḥ tomara de esta historia la idea de la traición de la hija, el asesinato del rey y la usurpación de su poder. De haberlo hecho, se habría valido de estos componentes para añadirles la simbología contemporánea que él estimó oportuna y cambió el final para que se adaptara a sus propósitos. Sea como fuere, lo que es más importante es que la idea general y el ambiente subyacen en la consciencia de casi todos los lectores arabomusulmanes por el hecho de pertenecer la historia original a la *al-Sīra al-Nabawiyya*.<sup>451</sup>

Igual que la espera es un tema central en esta obra, y nos recuerda a la larga espera a la que Ṣahrazād obliga a Ṣahrayār a fin de salvar su vida en *Las mil y una noches*, el ritual cuasilitúrgico que practican cada noche las protagonistas –que Ṣalāḥ intercala magníficamente en la obra mediante la técnica del teatro dentro del teatro– se hace eco de una situación similar en la «Historia del faquín con las jóvenes»,<sup>452</sup> también de *Las mil y una noches*, en la que un joven llega a una casa donde cada noche tiene lugar un ritual un tanto amargo. La moraleja de esta historia de *Las mil y una noches* hace referencia a la inutilidad de lamentarse por algo que ya no tiene remedio y por lo que no merece la pena llorar más. La alusión al constante lamento de las mujeres y la inutilidad del mismo es clara, como observaremos en la actitud activa que adopta Qarandal, frente a la pasiva de las mujeres que no sirve más que para prolongar el sufrimiento.

Llegados a este punto consideramos importante diferenciar entre simbolismo y fantasía. El primero «relata dos historias al mismo tiempo, de forma que cuanto vemos o escuchamos nos recuerda a una situación o a un sentimiento similares. La fantasía, por su parte, es completamente imaginativa y presenta situaciones puramente hipotéticas o del tipo de cuento de hadas».<sup>453</sup> *La princesa espera* entra, creemos, dentro de la categoría de obra simbólica más que de obra fantástica.

Y gracias a este simbolismo se convierte en una obra de liberación en la que se nos muestra el sueño y el anhelo de la llegada de un comienzo nuevo que derroque al pasado. La princesa representa constantemente, noche tras noche, las circunstancias que la llevaron a exiliarse con sus criadas, como si se tratase de una pesadilla de la que no

---

<sup>449</sup> El mirto, además de tener como fruto bayas de las que se destila licor, es símbolo de fecundidad y fidelidad.

<sup>450</sup> عبد الرحمن فهمي، ٢٠٠٣: ١٠٠.

<sup>451</sup> *Al-Sīra al-Nabawiyya* es la versión que Ibn Hiṣām compiló y editó de la biografía del profeta Mahoma, escrita en su momento por Ibn Ishāq (m. circa 767).

<sup>452</sup> Vernet, 1970, Vol. I: 65 y ss.

<sup>453</sup> Wright, Edward A., 1988: *Para comprender el teatro actual*, Colección Popular, México, pp. 128-129 *apud* (Saleh, 1990b: 629).

podiera despertar y que no hiciera más que repetirse. Esta incapacidad de despertar o de reaccionar es la que le impide enfrentarse al asesino de su padre y usurpador de su reino, hasta el punto de que tendrá que ser Qarandal quien dé el primer paso e inicie así el proceso de liberación de la protagonista, abriéndole las puertas para que sea la princesa que le corresponde:

***Qarandal:***

[...]

*Oh, Mujer y Princesa,*

*sé Señora y Princesa;*

*no te doblegues nunca en sumisión*

*ante un hombre de barro,*

*sea quien sea:*

[...] <sup>454</sup>

Como vemos en el extracto que antecede, Qarandal insta a la princesa a recuperar lo que le pertenece, a alejarse del pasado y a ser dueña de su futuro. De esta forma, con *La princesa espera*, ligeramente posterior a *Viajero de noche*, el autor va un paso más allá en su compromiso con la sociedad y no se conforma con denunciar, sino que ya nos indica quién debe ser el motor del cambio, quién debe tomar las riendas si quien debe hacerlo es incapaz de dar el paso.

Otro elemento común que une a *Viajero de noche* y *La princesa espera* es la sensación de claustrofobia que sentimos al leerlas. En la primera, el espacio de toda la obra se ve reducido a un vagón de tren, que además se nos antoja especialmente agobiante por la actitud verbal y física del revisor. Por su parte, en la segunda obra si bien el espacio físico es mayor, la constante repetición del mismo suceso noche tras noche ayuda a crear la misma sensación de ahogo y de claustrofobia.

En la introducción sobre el teatro del absurdo se ha indicado que éste está dirigido al destinatario de la obra porque quiere provocar en él una reacción ante la irracionalidad de lo que lee o presencia. En este sentido, un tema recurrente es la automatización del hombre cuando el ser humano ha perdido su poder de raciocinio por culpa de la presión de la sociedad, de las tradiciones, las ideologías o el hábito, de forma que las reacciones que demuestra no son más que respuestas automáticas y condicionadas. En *La princesa espera* la protagonista principal ha perdido su poder de raciocinio por culpa de la traición que cometió y el desengaño que sufrió. Está atrapada,

---

<sup>454</sup> صلاح عيد الصبور، ٢٠١٢ ب: ٥٠.

además, en un círculo repetitivo del que no puede escapar: cada noche representa con sus criadas el momento que provocó el exilio de las cuatro en la cabaña del bosque. Esta repetición diaria de la traición ocurre de forma automática y ayuda únicamente a que se sumerja todavía más en esa espiral, perdiendo de esta manera cualquier opción de escapar y de plantar cara al hábito.

Ḥaydir Tawfiq recoge una declaración que Ṣalāḥ ofreció al periodista sirio Nabīl Faraȳ en la revista *al-Ṭalīʿa* el 23 de noviembre de 1972, sobre la repetición de un acto pasado en el presente de *La princesa espera*:

*En esta obra he intentado ofrecer un ejemplo del teatro poético concentrado. En ella, los hechos se suceden en el pasado y en el presente, pero de forma que no se rompe la secuencia en el teatro, fusionando entre el mundo de los recuerdos y el mundo real. En cuanto al contenido, la obra es una protesta artística contra la rendición bajo la opresión, tanto a nivel individual como general.*<sup>455</sup>

El teatro político, que trata todo lo relacionado con el sistema de poder y en particular las relaciones entre los gobernantes y la sociedad, no se limita simplemente a presentarnos la realidad política de una sociedad, sino que va más allá y ofrece sugerencias para provocar un cambio, o por lo menos hace que el público reflexione sobre su situación actual y la que debería estar viviendo en realidad.

En cierto modo esta obra puede considerarse política si circunscribimos los hechos en ella narrados a la esfera sociopolítica egipcia de mediados del siglo XX. Pero también podríamos aplicarla al presente, pues a pesar de haber transcurrido más de tres décadas desde que *La princesa espera* fue escrita, la situación ha cambiado poco y los acontecimientos narrados siguen siendo vigentes. En todo caso, lo que está claro es que no estamos ante un teatro ingenuo, sino ante un teatro al servicio de la sociedad, o mejor aún, de la humanidad.

Por su parte, Luwīs ʿAwaḍ opina que *La princesa espera* era la mejor de las obras que había escrito Ṣalāḥ hasta la fecha, pues no sólo incluía elementos poéticos, mitológicos o moralejas universales, sino también elementos de ese lenguaje común del mundo del arte que entienden todas las personas, independientemente de que los idiomas, las culturas, los problemas o las aspiraciones sean diferentes.<sup>456</sup>

En resumen, diremos que en *La princesa espera* se dan cita numerosas tradiciones literarias y culturales. Por un lado, tenemos el mundo de las historias y las fábulas, el mundo de *Las mil y una noches*, con personajes y nombres de personajes sacados de esas historias. La propia espera de la obra, tema central, recuerda mucho a la espera

---

<sup>455</sup> حيدر توفيق بيضون، ١٩٩٣: ٤٠.

<sup>456</sup> لويس عوض، ١٩٧١: ١٣٠.

diaria de Ṣahrazād. Tenemos, asimismo, alusiones a rituales paganos e idólatras, con la repetición nocturna continua de un mismo suceso. También hay alusiones de corte histórico, como la semejanza entre esta historia y la recogida por Ibn Hišām en *al-Sīra al-Nabawiyya*. Incluye, también, chistes y alusiones sexuales, algo que no abunda en el teatro árabe, así como temas populares como el amor verdadero frente al amor prefabricado e interesado, e incluso elementos del teatro clásico, como la utilización de máscaras o el teatro dentro del teatro.

Si *Viajero de noche* es una comedia negra en la que el mal mata y vence, *La princesa espera* es una tragedia en la que el mal mata y vence temporalmente, antes de ser vencido a su vez. Es clave la siguiente diferencia: en la primera, la figura del intelectual, el narrador, no actúa y por lo tanto el otro personaje muere; en la segunda, la figura del intelectual, Qarandal, sí actúa y consigue salvar al personaje. También es importante destacar que, aunque los dos personajes débiles hacen poco por salvarse a sí mismos, el esfuerzo de la princesa es mayor que el del viajero.

Una diferencia de construcción entre las dos es que el puñal, que en la primera implica la muerte, en la segunda adquiere el significado antónimo sin abandonar el primero. Es decir, en *Viajero de noche* el cuchillo sirve únicamente para asesinar al viajero y para amedrentar al narrador; en *La princesa espera* sirve para asesinar al rey, pero también sirve para asesinar al magnicida y restaurar el orden de las cosas.

El aire de ensoñación cómico a la par que triste que caracteriza a las dos obras sirve de nexo entre ambas, al igual que el papel primordial que juega la palabra dentro del texto, que ocupa un lugar especial dentro de la producción de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr. Se salen, pues, de la concepción tradicional en la que el desarrollo de la acción juega un papel predominante; el ritmo de la acción, e incluso la acción misma vienen marcados por la palabra.

## 8.2 ANÁLISIS

Publicada por primera vez en la revista *al-Masrah*, entre octubre y noviembre de 1969, unos meses después que *Viajero de noche*, se inicia con una cabaña en un bosque oscuro. Los personajes que se nos presentan al comienzo son cuatro: la princesa y sus tres criadas, cuyos nombres, Maḩṩūra, Birra y Umm al-Jayr, no se nos revelan sino más adelante. A pesar de ser una princesa con tres criadas, por la descripción de la cabaña y el ambiente resultan evidentes las penurias que, suponemos, deben pasar.

Seguidamente dos de las criadas nos revelan que están allí por un exilio autoimpuesto y describen someramente dónde viven: se trata de un lugar sombrío, frío, donde abunda el viento. El paso del tiempo lo cuentan en función del paso de las sombras y los otoños, no los amaneceres o las primaveras. La única indicación sobre la vegetación es referente al tipo de árbol de ese bosque: los cipreses, un árbol que en el folclore araboislámico sólo crece en los cementerios.<sup>457</sup> Las criadas nos cuentan que

---

<sup>457</sup> لويس عوض، ١٩٧١: ١٢٢.

escogieron libremente acompañar a su señora, sin que ella las obligara, pero también que tuvieron que exiliarse por una ilusión o un desengaño. Ante este panorama no es de extrañar que las criadas se lamenten de su situación y de los quince años que han pasado desde que abandonaron el Palacio de las Rosas y que cuenten el tiempo según el paso de los otoños:

**Primera Criada:**

*Quince otoños desde que nos embarcara en su caravana  
entre los bultos de su pasado.*

**Segunda Criada:**

*Quince otoños desde que abandonáramos el Palacio de las Rosas  
y nos instaláramos en este valle árido  
salvo por los cipreses, que se extienden  
como retratos del horror.*

**Primera Criada:**

*¿Acaso nos acarreó en contra de nuestra voluntad?  
Solíamos soñar con el amor como sueña una cueva con la luz.  
Por eso decidimos acompañarla.*

**Segunda Criada:**

*Nos engañaron los sueños.*

**Primera Criada:**

*A ella también le engañaron.  
¿Qué hora es?<sup>458</sup>*

Entonces descubrimos que quien la engañó fue un hombre de su confianza, tras prometerle amor verdadero y un hijo cada año. Este engaño es el que repiten todas las noches cuatro mujeres, como si de un ritual litúrgico se tratara. Esta repetición no deja de ser absurda porque hace más que incrementar la tristeza que corroe el corazón de la princesa, cuando en realidad lo que tendrían que hacer es entretenerla y divertirla. Bien es cierto que lo intentan a lo largo de esas representaciones mecánicas, cuyo clímax

---

<sup>458</sup> صلاح عيد الصبور، ٢٠١٢: ب. ١٠.



parece alcanzarse cuando aparece la princesa en lo alto de la escalera y la describen sus criadas de la siguiente forma:

***Tercera Criada:***

*Mi señora:*

*desde lo alto de la escalera vuestra luz brilla*

*cual sol en su cénit.*

*La humedad de vuestro aroma, desbordado,*

*cala estos muros.*

***Primera Criada:***

*Mi señora:*

*desde lo alto de la escalera vuestro cuello ilumina;*

*un campo de lilas cuya luz es llovizna.*

*Vuestro cabello, trino*

*que la luz derramara sobre el llano cual vino.*

***Segunda Criada:***

*Mi señora:*

*desde lo alto de la escalera vuestra figura esbelta*

*es bella música que envuelve y apacigua,*

*melodía que vuestros pies deshacen*

*y luego recomponen.<sup>459</sup>*

Y así prosiguen durante dos páginas. Los intentos de las criadas por complacer y hacer reír a su señora resultan inútiles en ocasiones, si bien en otras hacen que rían todas hasta que se les saltan las lágrimas. Entretanto, el viento que se oye fuera de la cabaña arrecia y apremia a las mujeres. Se oyen unos pasos y entra en la cabaña un extraño personaje envuelto en ropajes polvorientos que dice llamarse Qarandal y haber sido guiado hasta la cabaña para esperar a que se complete su composición, una canción a la que le resta un verso. A continuación le preguntan si sabe si llegará pronto ése al que esperan, si habrá terminado, por fin, la agonía de la que son prisioneras. Responde que

---

<sup>459</sup> صلاح عيد الصبور، ٢٠١٢ ب: ١٦.

no lo sabe, que el viento le ha guiado hasta donde debe esperar hasta que se culmine su canción.

Concluidas las preguntas, se recluye en una esquina y se sienta a esperar, ante lo cual las mujeres retoman su tarea de representar la noche en que Samandal se aprovechó de la princesa, para lo cual Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr organiza una obra de teatro dentro de la que nosotros estamos presenciando. La princesa se representa a sí misma, mientras que una de las criadas representa con una máscara el papel del amante, considerablemente mayor que ella, con un poblado bigote y no especialmente agraciado. La joven se recuesta sobre la mesa, a modo de cama, e invita a su amante a que la acompañe:

**Princesa:**

*Finalmente apareces, después de que mi día enloqueciera*

*a causa de la desdicha y de la espera.*

*Tras mi deseo de noche*

*de condensar el horizonte en un brillar*

*para apagarlo con un soplo, cual vela.<sup>460</sup>*

Samandal, con el semblante enfadado, rechaza unirse a ella. Ésta duda: ¿será su inexperiencia en las artes amatorias? ¿Amará a otra mujer? Incapaz de averiguar qué le ocurre, amenaza con suicidarse. En ese punto el hombre desvela la razón de su enojo, que no es otra que el hecho de que tenga que venir a hurtadillas, burlando el cuerpo de la guardia y aprovechándose de que el palacio duerme. Entonces le pide a la princesa las llaves del castillo, que se encuentran bajo la almohada del rey, para poder ir a visitarla cuando le plazca.

En ese momento la princesa se baja de la mesa-cama y se sube la segunda criada, que, disfrazada del viejo rey, se recuesta. La princesa y la criada que representa al amante se acercan y la segunda agarra por el cuello al rey y empieza a ahogarlo. La luz se apaga y cuando vuelve lo hace con el grito de la princesa:

**Princesa:**

*¡Maldito seas!*

*¿¡Has matado a mi padre!?*

*¿Has robado el anillo real para mostrarlo a la gente*

*y gobernar con él?*

---

<sup>460</sup> صلاح عيد الصبور، ٢٠١٢ ب: ٢٨ ٤٦٠

LA PRINCESA ESPERA

*¿Qué hacer?*

*Tú, mi amor, mi apoyo, has matado a mi padre, mi apoyo.*

*¿Debo señalarte y acusarte,*

*diciendo: «¡éste es el asesino de mi señor!»*

*o debo cerrar el puño y hundir mi secreto en llanto reprimido?*

*¿He de hablar o callar?*

*Más doloroso aún:*

*¿He de amarte u odiarte?<sup>461</sup>*

Cuando Samandal se vuelve hacia ella para convencerla de que encubra su crimen, le pregunta cómo es capaz de pedirle que mienta y afirme que su padre, en el lecho de la muerte, le entregó a él, a Samandal, su hija, su reino y las llaves del palacio. Esto es, efectivamente, lo que anhela su supuesto amante. En este apartado de la obra no sabemos si la princesa opta por hacerle caso y difundir esa mentira o no, pero más adelante le preguntará a Samandal si el pueblo y los guardas siguen creyéndose el bulo, por lo que hemos de entender que, efectivamente, antes de abandonar el palacio la versión oficial de la muerte del rey y el traspaso de poder fue esa. En toda esta parte la acción y la declamación es a cargo de la princesa, mientras que la criada que representa a su amante no pronuncia ni una palabra. En ese momento la protagonista rompe a llorar sobre la mesa-cama del difunto rey. Las criadas, quitándose las máscaras, la imitan. Es en este punto en el que la obra dentro de la obra obrita deja de serlo y salimos del segundo nivel, es decir, el de la joven princesa con su amante y su difunto padre, y volvemos a presenciar el primer nivel, esto es, el de la princesa exiliada con sus criadas.

En medio de esos llantos entra en la cabaña el auténtico Samandal:<sup>462</sup>

***Samandal:***

*Buf, me habría perdido en el bosque*

*de no haber sido porque me guiaron los cipreses.*

*¿Qué es esto?*

*Una fiesta de llanto... ¿es que ha muerto alguien?*

---

<sup>461</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢ ب: ٣٣ - ٣٤.

<sup>462</sup> En contraposición con lo que suele ocurrir en las historias populares, en las que el salvador aparece cuando el débil está en su momento más desesperado, momento que en *La princesa espera* se escenifica con el llanto agónico de las mujeres tras representar el asesinato del rey, quien aparece e interrumpe dicha desesperación es Samandal, no Qarandal.

*¿O es que las mujeres lloran para llenar los corazones vacuos?*<sup>463</sup>

Hemos mencionado que el ciprés es un árbol que en el folclore araboislámico se asocia con la muerte y la tristeza, por lo que consideramos muy significativo el hecho de que Samandal fuera capaz de encontrar su camino únicamente gracias a los cipreses: la muerte, pues, atrae a la muerte. Es éste otro aspecto de diferenciación entre Samandal y Qarandal, quien, por el contrario, llegó a la cabaña gracias a la guía del viento, el viento del cambio.

Samandal retorna con engaños y con las mismas mentiras con las que la engatusó la primera vez. A pesar de haberlo esperado tantos años, da la impresión de rechazarlo de entrada, si bien se muestra dispuesta a perdonarlo a cambio de que no vuelva a estropear «un momento de sinceridad» que la compense por haber perdido tantos años esperándolo. En ese momento Samandal se acerca a la princesa y le habla de los recuerdos que guarda, de los momentos que pasaron juntos y le promete lo que más ansía: un hijo. Ha vuelto, en definitiva, para comenzar de nuevo. En su defensa argumenta que lo único que hizo al matar al rey fue adelantar lo inevitable pues, en su opinión, un rey sin un hijo varón que herede su trono no merecía vivir. La princesa, que comienza a caer de nuevo en las redes de su antiguo amante, le pregunta sobre el estado del palacio y los guardias, y Samandal le contesta que todos tiemblan al oír su nombre, como queriendo demostrar su valía. Cuando ella se sincera y le revela que sigue enamorada de él, éste se sincera igualmente y le revela que los guardias, en realidad, han renegado de él y lo han abandonado, por lo que, si vuelve con él al palacio, las aguas volverán a su cauce.

Con la aparición de Samandal la velocidad de la obra aumenta. La princesa se queda totalmente estupefacta ante su aparición y empezamos a atisbar cómo se debate entre dos direcciones totalmente opuestas: caer rendida ante las patrañas de Samandal o plantarle cara y rechazarle. La aparición de Samandal nos permite, asimismo, descubrir la disyuntiva ante la que se debate la princesa: rendirse ante su amado o mantenerse firme a lo que sabe deberían ser sus principios. Asistiremos a un diálogo de diez páginas en el que veremos cómo la princesa paulatinamente cae presa de su antiguo amante. Quiere que regrese con ella no porque la ame de verdad o la eche de menos o quiera que ella recupere su trono –que son los argumentos que esgrime para convencerla–, sino porque en realidad ha perdido el favor de la guardia real y del pueblo y necesita de ella para recuperar su legitimidad. Siendo como es una figura opresora, para él la pérdida del poder significa la pérdida de la vida.

Cuando la princesa está a punto de aceptar volver con Samandal, justo en ese momento se levanta Qarandal y anuncia que la canción que tenía que terminar ya se ha completado. Samandal intenta convencer a la princesa para que vaya con él, mientras

---

صلاح عيد الصبور، ٢٠١٢ ب: ٣٦ 463

que Qarandal hace lo mismo para que no le acompañe y para que sea dueña de su propio destino. Cuando resulta evidente que va a ser incapaz de rechazar a su antiguo amor, a Qarandal no le queda otra opción más que interpretar la última estrofa que faltaba en su canción, que no es otra que el apuñalamiento de Samandal. Se dirige seguidamente hacia la puerta de la cabaña y, después de despedirse de las mujeres, ruega a la princesa que no se someta a los designios de un hombre, que sea princesa, mujer y amante.

Una vez el influjo negativo de Samandal ha desaparecido, Qarandal es capaz de convencer a la princesa de que debe confiar en sí misma, ser dueña de sus actos y tomar las riendas de su destino. Este momento en el que la princesa recibe estos consejos de Qarandal y decide seguirlos nos revela la respuesta a la pregunta que plantea el título de la obra: ¿a quién espera la princesa? A quien espera en realidad no es a Samandal, aunque su corazón así parezca creerlo, sino a Qarandal. Él es su salvador, el que la hará abrir los ojos y la devolverá a la realidad. Guiar, ayudar, encauzar... éste es el papel que debía jugar el intelectual en el Egipto de mediados del siglo pasado. Entiéndase por Egipto no únicamente el país, sino lo que representaba entonces: los valores de la revolución robada, el nacionalismo... Quizá no sería demasiado atrevido afirmar que la princesa, muy a su pesar, todavía sigue esperando.

La princesa, incrédula, llora brevemente la muerte de su antiguo amante para seguidamente, en un gesto muy simbólico, dar la espalda al cadáver. La acotación al respecto es muy indicativa de la carga poética de ese momento:

*(Cae derrumbada y se sienta junto a la cama, dando la espalda al cadáver. En su rostro brilla una sonrisa extremadamente luminosa, mientras que los ojos los tiene cerrados, como si estuviera soñando.)<sup>464</sup>*

La obra termina con la princesa apremiando a las criadas para que la acompañen de vuelta al palacio:

**Princesa:**

*No pasa nada.*

*Caminaré por las sendas del bosque hasta las puertas del palacio.*

*Entraré a pie en la plaza para que mis siervos y mis súbditos*

*me hagan votos de lealtad y amor y acrecentar, así, mi dicha.*

*Venga, vamos.*

---

<sup>464</sup> صلاح عيد الصبور، ٢٠١٢ ب: ٥٢

*¡Apresuraos!*<sup>465</sup>

Las ediciones que hemos consultado son las siguientes: Dār al-Nahḍa al-ʿArabiyya (1973),<sup>466</sup> Dār al-ʿAwda (1998)<sup>467</sup> al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb (1991)<sup>468</sup> y al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb (2012).<sup>469</sup> Lo indicamos en la traducción, pero ya lo adelantamos aquí: las ediciones de Dār al-Nahḍa al-ʿArabiyya (1973) y Dār al-ʿAwda (1998) recogen un apéndice final escrito por el propio ʿAbd al-Ṣabūr que no figura en las de al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb (1991) y (2012). Además, las ediciones de Dār al-ʿAwda (1998) y al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb (2012) son más cortas que las otras dos, por lo que el final no es similar; en las otras ediciones figuran dos páginas adicionales también escritas por el autor.

En nuestra traducción presentamos la versión larga para fusionar en un único texto los dos finales preparados por Ṣalāḥ. Hemos traducido, asimismo, el apéndice que explica las razones que le impulsaron a escribir el otro final alternativo. Éste se resume, brevemente, en que conforme las criadas están recogiendo sus pocas pertenencias para preparar la vuelta al castillo, la princesa se percata de unos ruidos que provienen del bosque. La tercera criada le informa de que son las voces del despertar del bosque a las que ya están acostumbradas, por haberlas oído a diario durante años, ante lo cual responde la princesa que está equivocada, que no son las voces del bosque sino las de sus súbditos, que la reclaman porque la echan de menos. Tras un par de halagos por parte de sus criadas, la princesa decide caminar, mirar al futuro y olvidar el pasado:

***Princesa:***

*Muchas gracias.*

*Entonces, iré a recibir a mis súbditos.*

*No dejaron secuelas los días tan aciagos*

*pues, por largos que fueran, no eran más que un sueño.*

*Y ahora,*

*amigas mías, no olvidéis cerrar la puerta a los fantasmas de la pesadilla,*

*a esta cabaña oscura.*

*No lo olvidéis:*

---

<sup>465</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢ب: ٥٤.

<sup>466</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٧٣.

<sup>467</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٨.

<sup>468</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩١، الجزء الأول.

<sup>469</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢ب.

LA PRINCESA ESPERA

*cerrad la puerta a la noche del ayer;*

*cerrad la puerta a la sombra;*

*cerrad la puerta al pasado.*

*No lo olvidéis:*

*¡cerrad la puerta al pasado!*<sup>470</sup>

El momento en que Qarandal clava el puñal en el cuerpo de Samandal y libera a la princesa es el momento del clímax, el punto de mayor tensión emocional de la obra. Es cuando las fuerzas opuestas –en este caso, los dos personajes masculinos– chocan. Se produce después de la anagnórisis, que es el momento del reconocimiento, del paso de la ignorancia al conocimiento, cuando el héroe se enfrenta a su propio destino.<sup>471</sup> La anagnórisis cambia el curso de los acontecimientos y afecta tanto a la psique del personaje como a la trama. Técnicamente debería ser la propia princesa quien diera ese paso para que se produjera el enfrentamiento de la protagonista con su propio destino, pero como cuando Samandal entra en la choza vuelve a caer prisionera, Qarandal se ve forzado a entrar en acción y a dar el paso decisivo.

La idea del teatro como ritual que aparece de forma tan clara en *La princesa espera* lo hace también en Nietzsche: «Proyectarse hacia fuera de sí mismo y actuar como si hubiera entrado realmente en otro cuerpo, en otra persona... constituye el primer paso en la evolución del teatro».<sup>472</sup> En *Asesinato en la catedral* también tenemos esta idea del ritual: la misa, el coro, el sermón del héroe trágico y los fieles, que hacen las veces de jurado y al mismo tiempo son una extensión del propio coro. Comparándola con *La princesa espera*, las diferencias estructurales no son tantas: la misa tiene su reflejo en el ritual que cada noche repiten las protagonistas de la obra de ʿAbd al-Ṣabūr; el coro aquí son las criadas; el sermón también existe, aunque en este caso está en boca de un protagonista que no aparece hasta el final de la obra, Qarandal, mientras que en la de Eliot está en boca del héroe trágico, Thomas Becket. Por su parte, *La fiesta*, también de Eliot, comienza igual que la obra de ʿAbd al-Ṣabūr: ambas obras se abren con sendos preparativos para representar un ritual. En el caso de ʿAbd al-Ṣabūr nos encontramos con las criadas que quieren preparar la escena para la aparición de la princesa; en el caso de *La fiesta* tenemos una conversación totalmente banal y superficial en la que se entremezclan imágenes religiosas y rituales.

Una diferencia entre el destinatario de *Asesinato en la catedral* y el de *La princesa espera* estriba en que la obra de Eliot es de naturaleza exclusivamente religiosa, por lo que a pesar de ser un éxito rotundo en tanto que ritual religioso, no pudo llegar a un

---

<sup>470</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٧٣: ٥٥ - ٥٦.

<sup>471</sup> Cid y Nieto, 2002: 14-38.

<sup>472</sup> Leavell, 1985: 116.

público más amplio y general, como sí ocurre con la obra de ʿAbd al-Ṣabūr. *La fiesta* es un ritual más decadente y en la obra los símbolos cristianos han sido ubicados en un nivel subliminal. En las tres obras hay un sacrificio necesario para que el ritual se complete: en *Asesinato en la catedral* muere Thomas Becket; en *La fiesta* el sacrificio es la crucifixión de Celia; en *La princesa espera* el sacrificio que se repite con el ritual nocturno es la relación que mantuvo la protagonista con Samandal, que terminó con la muerte de su padre, la pérdida del castillo, la expulsión del palacio y quizá más importante, el engaño y la pérdida de fe.

El momento de mayor dramatismo de esta obra es en el que Qarandal culmina su canción con el apuñalamiento de Samandal. A pesar de la sutileza, creemos que el mensaje está claro: Egipto no se salvará mediante un Samandal embustero, sino mediante un Qarandal intelectual, un poeta que combine tanto el cálamo como el puñal, es decir, la palabra y la acción. Esta idea tan importante en Ṣalāḥ se repetirá en *Después de morir el rey* y en *Laylā* y «*El Loco*», pero en esta última en menor medida porque no llega a cristalizarse, el autor sólo sugiere la solución y la pone en boca de Saʿīd, que representa únicamente la mitad de dicha solución porque sí es poeta, pero no es capaz de actuar; por eso acaba sus días en la cárcel, soñando despierto con el caballero que llegue y salve al país, empuñando en una mano una espada y en la otra un cálamo.

El final de la obra, cuando la princesa abandona la cabaña y sale al bosque para reunirse con sus súbditos y marcharse a su reino, guarda parecido con *La tragedia de al-Ḥallāy*. En ambos casos los protagonistas deciden salir al espacio abierto, deciden reunirse con la gente y jugar el papel que a cada uno le toca. Por su parte, el protagonista hará llegar su denuncia y su mensaje, y la princesa recuperará su honor y el sitio que le corresponde:

***Tercera Criada:***

*El bosque se despierta, mi querida señora.*

*Se despereza con el tierno acariciar del sol.*

*Son los sonidos de todas las mañanas.*

***Princesa:***

*No, Umm al-Jayr,*

*no es el sonido del bosque,*

*sino el sonido de mis súbditos,*

[...]

*¡Qué leal es el corazón de mis súbditos!*

[...]



*Saldré a recibirles, pues ya han esperado suficiente.*<sup>473</sup>

Esta obra comienza con el exilio y el aislamiento de la princesa por haber sido cómplice de Samandal en el asesinato de su padre, y termina con otro exilio tras el asesinato del regicida a manos de Qarandal. Esta segunda vez, sin embargo, el exilio es positivo porque implica que abandona la soledad de la cabaña en el bosque para regresar al palacio. En esta obra el apuñalamiento simboliza dos vertientes distintas: por un lado, la muerte del padre, que provoca una desestabilización del orden; por otro, la muerte del amante asesino, que trae aparejado un término muy árabe: el *qiṣāṣ*, un ajuste de cuentas cuando ha habido derramamiento de sangre.<sup>474</sup>

Cuando aparece Samandal, la princesa nos descubre que estaba planteándose cómo sería su regreso:

**Princesa:**

[...]

*Solía decirme a mí misma:*

*¿Vendrá vengativo, desdeñoso, depresivo, derrotado, arrepentido, herido, moribundo...?*

*¡Pero qué lástima!,*

*pues se presenta cubierto de mentiras, como es habitual.*

*Sus labios rebosan palabras*

*brillantes, resbaladizas como aceite.*

*Qué pena; no has cambiado.*

*Así pues, aléjate de mí... ¡no, no te vayas! ¡Sí, vete! ¡Vete!*<sup>475</sup>

Si en *Viajero de noche* las palabras son un arma que demuestran efectividad y fuerza en una única dirección, esto es, revisor-viajero, en *La princesa espera* lo son en una doble dirección, Samandal-princesa y Qarandal-Samandal-princesa. En la primera únicamente son de utilidad para el revisor, que juega con ellas a su antojo, las moldea y las manipula para que se ajusten a sus designios. Por su parte, en *La princesa espera* la situación vuelve a repetirse con una ligera modificación: el diálogo entre la princesa y Samandal es real, es un diálogo en el que intervienen dos personas en situación de

<sup>473</sup> ٥٤ : ١٩٧٣، صلاح عبد الصبور.

<sup>474</sup> «Talión; castigo, ajuste de cuentas» (Cortés: s. v. قصاص).

<sup>475</sup> ٣٧ – ٣٦ : ٢٠١٢، صلاح عبد الصبور.

iguales y ambos escuchan los argumentos del otro y los debaten o los rebaten, según el momento. Se diferencia del supuesto diálogo entre el revisor y el viajero en que la princesa cae presa de las mentiras del otro personaje, pero no por la fuerza sino por la poesía de sus palabras, por los vacíos disfrazados de falsos sentimientos. En *Viajero de noche*, como hemos visto, las palabras del personaje opresor no son aceptadas por el viajero, son impuestas a la fuerza incluso recurriendo a medidas coercitivas.

En cuanto a la doble dirección de que hablábamos al comienzo del párrafo anterior, es en alusión al efecto que tienen las palabras de Qarandal sobre Samandal, en primer lugar, con quien mantiene una lucha dialéctica de la que el primero sale vencedor, y sobre la princesa, en segundo lugar. Los consejos que le da y los ánimos que le infunde una vez muerto Samandal son la chispa que enciende el motor de la conciencia de la princesa. En esta obra las tornas se vuelven y las palabras son un arma de doble filo.

La muerte es un elemento constante y omnipresente. Las protagonistas la tienen presente todos los días cuando rememoran la fatídica noche en que murió el rey, es la causa que provocó el exilio de las mujeres a la cabaña y también hace acto de presencia en el aquí y ahora cuando llega Samandal y se enfrenta a Qarandal. Incluso el propio espacio que rodea a la cabaña alude a la muerte con la oscuridad y los cipreses. Y la propia cabaña, con un granero minúsculo, es la mínima expresión de vida: todo en ella está paralizado, parece una celda de una cárcel y la única alusión a la libertad es el ventanuco que da al exterior.

Para terminar este apartado haremos hincapié en un aspecto que ya hemos comentado en el comienzo de este capítulo: *La princesa espera* destaca particularmente por la abundancia de elementos originarios de la literatura popular, las leyendas o *Las mil y una noches*, tales como el desamor y el engaño que sufre la princesa y que causa la muerte del rey; la idea de la espera; el ambiente fantástico en el que se desarrollan los acontecimientos; el paso del tiempo en virtud de elementos naturales; la idea del teatro dentro del teatro; los rituales nocturnos repetitivos; la idea del amor verdadero frente al amor interesado; o el mundo onírico que rodea a las criadas en la cabaña.<sup>476</sup>

### 8.2.1 El lenguaje

En esta obra juega un papel importantísimo porque tiene un léxico muy simbólico, lleno de alusiones y es sin duda más poético que en la otra obra analizada en este trabajo, no sólo con respecto del vocabulario, sino también respecto de la construcción de las frases o las expresiones. En esta obra la acción dramática tiene la misma intensidad que una poesía, y además dicha poesía sirve para dibujar a su vez esa acción dramática.

Al igual que ocurre con *Viajero de noche*, la lengua es el motor de esta obra y el diálogo que mantienen los cuatro personajes femeninos, la princesa y sus criadas, es el que hace avanzar o retroceder la acción. A través del uso del diálogo en la obra vemos

---

نعيمة مراد محمد، ١٩٩٠: ٩٠ - ٩٥ 476

cómo el autor es capaz de dibujar la mentalidad de cada personaje y su actitud. Mediante las palabras de los personajes Ṣalāḥ es capaz de ubicar en una obra de un solo acto, que se desarrolla en una sola noche, numerosas influencias de diferentes elementos literarios y culturales de otras épocas y otras culturas y evocarlos en los ojos del lector.

### 8.2.2 El tiempo y el espacio

El comienzo de la obra nos describe un ambiente de penumbra: no podemos ver claramente la cabaña hasta que la luz la ilumina por completo. Esta misma luz nos deja ver que la puerta está entreabierta, indecisa. Esta indecisión, este abrirse y cerrarse de la puerta alude a la indecisión política del momento, a la indecisión de la princesa: ¿vendrá el salvador?, ¿no vendrá? Si viene ¿cómo lo hará?

A pesar de que la cabaña de *La princesa espera* y la de *Después de morir el rey* simbolizan ideas totalmente opuestas –negativas y opresivas frente a positivas y liberadoras–, las dos protagonistas las abandonan para recuperar aquello que les ha sido robado y que les corresponde por derecho. En ambos casos abandonan la cabaña del bosque para regresar al palacio. Tenemos por un lado a la reina que regresa con su hijo, el príncipe, y su amor, el poeta, para recuperar el palacio y devolverle la vida. Por otro, con su marcha, la princesa deja atrás el pasado, la muerte, la huida, el sentimiento de culpabilidad. En ambos casos lo que está claro es que es una salida hacia la libertad después de haber superado el miedo y haber vencido al amor falso e interesado.

El Palacio de las Rosas, donde el tiempo se mide en primaveras, contrasta con la cabaña del bosque de cipreses, donde el tiempo se mide en otoños. La primavera, símbolo del nacimiento, de la vida, de la existencia, contrasta con el otoño, símbolo de la muerte, la caída; la primera pertenece al pasado y el segundo al presente. Así pues, el exilio del palacio a la cabaña supone una encarcelación. Hay, pues un contraste entre la cabaña en el bosque de cipreses y el Palacio de las Rosas.

Igual que en *Esperando a Godot*, donde cada día es igual que el anterior, el tiempo en *La princesa espera* es circular, pero también lineal. Cada día se repite al día siguiente, y cada día tiene forma circular: todas las noches asistimos a la misma función, que representa el pasado y el futuro, pues mañana la representación será similar. Este tiempo circular se convierte en lineal cuando hace acto de presencia Qarandal. Con él tanto la princesa como las criadas olvidan sus representaciones nocturnas repetitivas y el tiempo empieza a ser lineal. Vemos, pues, que todos los personajes esperan ansiosos la llegada de Samandal; la pausa que supuso la llegada de Qarandal fue momentánea y seguidamente volvieron a su ritual. Cuando finalmente aparece el verdadero Samandal por un momento se nos antoja que el pasado volverá a repetirse, pues la princesa parece volver a caer en las redes de su antiguo amante. Será de nuevo Qarandal quien, con su segunda intervención importante en la obra, es decir, el apuñalamiento de Samandal y la consiguiente liberación de la princesa, consiga enderezar nuevamente el tiempo para que puedan pensar en el futuro.

LA PRINCESA ESPERA

Por culpa de la representación ritual nocturna el tiempo se detiene, algo que en principio es contrario a la propia naturaleza del tiempo porque siempre está en constante movimiento. La princesa y sus criadas viven ancladas en un presente pasado, a pesar de admitir que ya han pasado quince años desde que abandonaran el palacio. El único personaje que parece haber sentido el paso del tiempo y la ausencia de la princesa es Samandal, quien precisamente sale en su busca porque no puede aguantar la situación de descontrol y de caos en que se ha sumido el palacio.

Aquí existe una estrecha relación entre el espacio y el tiempo. En *La princesa espera* el espacio es el mismo, pero el tiempo parece haberse detenido en el pasado; la prueba es que las protagonistas se afanan en representar los momentos finales que precipitaron los acontecimientos y la única indicación que se nos da sobre cuánto tiempo ha transcurrido desde su llegada son los quince otoños que nos señala la princesa. De hecho, al detenerse el transcurso del tiempo se rompe la barrera entre el pasado y el presente y ambos se convierten en uno, se fusionan. Las protagonistas viven en un presente pretérito: un presente constante, repetitivo, anclado en el pasado. Precisamente por vivir un presente anclado en el pasado, las protagonistas no tienen futuro. Como hemos visto en el párrafo anterior, será la aparición de Qarandal la que las saque de ese círculo repetitivo; será el poeta quien les traiga la esperanza de un futuro mejor.

En esta obra el espacio abierto viene representado por un bosque de cipreses en el que hay una cabaña. El espacio abierto aquí simboliza la libertad y es el sitio al que huye la princesa cuando descubre que su amante la ha engañado, ha asesinado a su padre y se ha apoderado del palacio. Huye porque el lugar que antes simbolizaba la felicidad, como su propia habitación o el palacio en general, se ha convertido en un espacio que le provoca rechazo y que decide abandonar, igual que ocurre en *Después de morir el rey*, en donde el castillo en vez de simbolizar el hogar para la reina simboliza una prisión. Nuestra princesa llega a un espacio abierto en busca de la libertad, pero acabará encerrándose en una cabaña diametralmente opuesta a la cabaña de *Después de morir el rey*, pues se convertirá en una prisión tanto espiritual como física que la atraparán en un presente anclado al pasado. Después de que Qarandal la libere de Samandal, la obra termina cuando la princesa abandona la cabaña, la prisión, para volver a salir al espacio abierto y dirigirse hacia el palacio, que ahora ya no representa la cárcel; ha dejado de ser un lugar del que huir para convertirse en un lugar al que regresar.

La injusticia aparece representada por las tinieblas que rodean a la cabaña, en contraposición a la luz, normalmente asociada al bien. Aquellos que han sido oprimidos viven rodeados de tinieblas. El mismo concepto se aplica a *Viajero de noche*, que se desarrolla a medianoche en un ambiente de penumbra. En *La princesa espera* estamos ante dos espacios, la cabaña y el bosque, frente a uno solo en *Viajero de noche*. Sin embargo, no por ser dos espacios o por ser uno de ellos más diáfano sentimos menos presión que en el vagón de tren. Está lleno de sombras y de silencio, el bosque no emite

sonidos y el paso del tiempo se mide en virtud del paso de las sombras, lo que incrementa más la sensación de soledad, exilio y desamparo.

En el teatro de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr el espacio revela una continuidad temporal: no hay espacio sin tiempo. Al mismo tiempo, la imagen poética termina con la relación lógica entre el pasado, el presente y el futuro. El espacio en esta obra y en la anterior supone un viaje en sí mismo. El vagón de tren supone un viaje por la memoria, como ocurre con la cabaña en el bosque, en la que repasan diariamente el día en que tuvieron que abandonar el palacio. No hay, pues, espacio sin tiempo ni tiempo sin espacio: ambos forman una simbiosis.

De nuevo, y al igual que ocurre con *Viajero de noche*, el espacio en esta obra tampoco es real en el sentido de que no podemos fijarlo en una ubicación reconocible. Lo mismo pasa con *Después de morir el rey*, cuyo espacio tiene unas características muy similares a las de *La princesa espera*. En ambas las protagonistas huyen del espacio de la ciudad, símbolo de muerte y putrefacción y se refugian en el campo. En *Después de morir el rey* tenemos, además, que la cabaña se sitúa junto al río, símbolo de fertilidad.

Las otras dos obras restantes de Ṣalāḥ, *Laylā* y «*El Loco*» y *La tragedia de al-Ḥallāy*, por el contrario, sí están ambientadas en espacios y tiempos reales y reconocibles; la primera en El Cairo de poco antes de la mitad del siglo pasado y la segunda en la Bagdad abasí. El espacio tiene aquí una faceta aproximadora, de forma que el receptor de la obra se siente identificado física y espacialmente con los sucesos. Tiene, igualmente, una faceta naturalizadora, en el sentido de que naturaliza el día a día de las obras y nos identificamos con ellas más que con el espacio o el día a día de los otros tres dramas.

Por lo que respecta al espacio interior de la cabaña, éste se divide entre tres únicos elementos: a la derecha, una escalera que conduce a la habitación de la princesa; a la izquierda, una escalera que conduce al granero de la cabaña; en el centro de la habitación, una mesa antigua. ʿAbd al-Ḥafīz Muḥammad Ḥasan opina que estos tres elementos aluden a las tres direcciones posibles por las que podía optar Egipto, a saber: el radicalismo, el comunismo y la retrocesión, la petrificación y, por lo tanto, la perpetuación del estado actual.<sup>477</sup> No hemos interpretado eso, y tampoco creemos que fuera lo que Ṣalāḥ quería transmitir. De haber sido así, la solución y la salvación de la princesa habrían pasado por una de esas tres opciones y ella habría optado al final de la obra o bien por el comunismo, o bien por el radicalismo, o bien habría optado por perpetuar su situación con la llegada de Samandal. Pero la solución llega de fuera, llega de la mano del poeta-profeta-intelectual que indica a la princesa el camino correcto que debe seguir.

---

<sup>477</sup> عبد الحفيظ محمد حسن، ١٩٩٤: ١١٧.

### 8.2.3 Los personajes

Los siguientes esquemas muestran las intervenciones que realizan los personajes de *La princesa espera*. Se recogen a continuación tres esquemas y tres cuadros distintos en función de los tres niveles de actuación teatral existentes en la obra: <sup>478</sup>

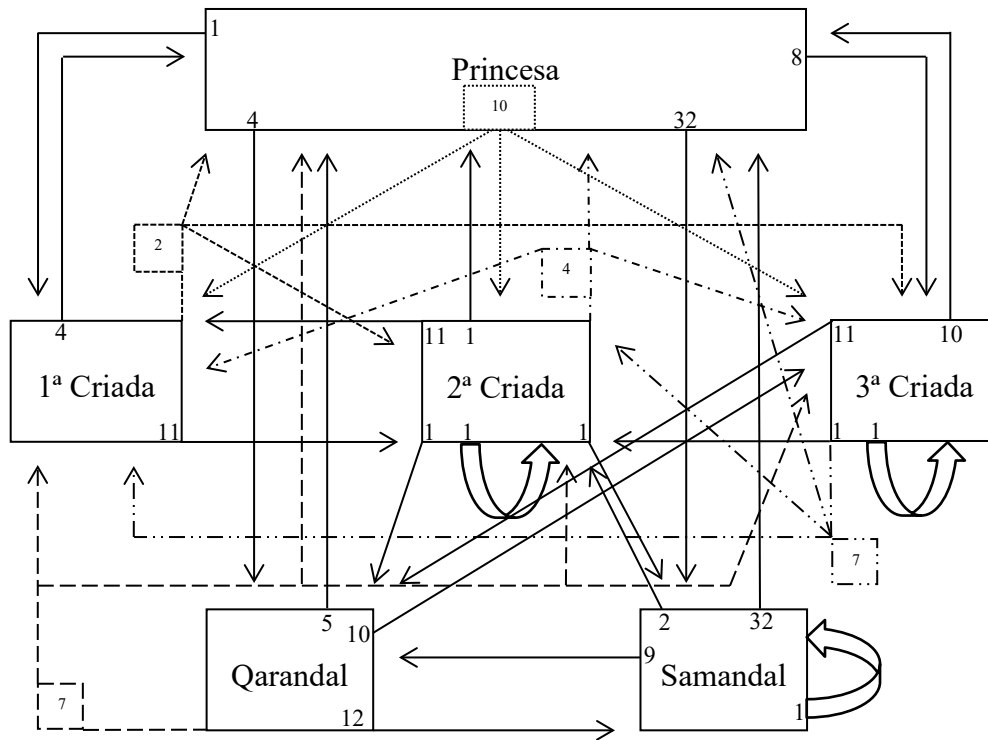


Figura 8.1 Esquema con las intervenciones en *La princesa espera*. Primer nivel.

La Figura 8.1 es un esquema que recoge las intervenciones que realiza o recibe cada uno de los personajes en el primer nivel de actuación de *La princesa espera*. Recuérdese que el propio Ṣalāḥ menciona en el apéndice a la obra que existen tres niveles de actuación distintos, el primero de los cuales corresponde a los sucesos que tienen lugar en el presente y se desarrollan en la cabaña.

Las líneas sólidas indican la dirección de la emisión cuando ésta se realiza directamente entre dos personajes. Al comienzo de cada línea sólida, dentro del cuadro referente a cada personaje, figura un número con las emisiones totales de ese personaje hacia el destinatario. Los otros tipos de línea indican la dirección de la intervención cuando surge de un único personaje, pero los destinatarios son dos o más personajes. En este caso, el número total de este tipo de intervenciones figura en un cuadrado al comienzo o a lo largo de las flechas que señalan cada destinatario. La línea con puntos redondos (.....) marca las 10 emisiones que realiza la princesa hacia sus tres criadas. La línea con guiones cortos (-----) marca las 2 emisiones que realiza la

<sup>478</sup> Adaptado de Arrabal, 1982.

LA PRINCESA ESPERA

primera criada hacia la princesa y las otras dos criadas, mientras que la línea que alterna guiones con puntos (-----) marca las 4 emisiones que realiza la segunda criada hacia la princesa y las otras dos criadas. La línea que alterna guiones con dos puntos (-----) marca las 7 emisiones que realiza la tercera criada hacia la princesa y las otras dos criadas. Por último, la línea formada por guiones largos (-----) indica las 2 emisiones que realiza Qarandal criada hacia las cuatro mujeres.

Las flechas curvas indican intervenciones que un personaje dirige hacia sí mismo.

1. <sup>a</sup> Criada	—————>	17	Total:	52
	<—————	35		
2. <sup>a</sup> Criada	—————>	19	Total:	54
	<—————	35		
3. <sup>a</sup> Criada	—————>	30	Total:	66
	<—————	36		
Princesa	—————>	55	Total:	122
	<—————	67		
Qarandal	—————>	29	Total:	54
	<—————	25		
Samandal	—————>	44	Total:	89
	<—————	45		

Figura 8.2 Cuadro resumen del número de intervenciones en *La princesa espera*. Primer nivel

Como se desprende del análisis de las figuras 8.1 y 8.2, la primera criada tiene 17 emisiones y 35 recepciones; la segunda criada 19 emisiones y 35 recepciones y la tercera criada 30 emisiones y 36 recepciones. Por su parte, la princesa tiene 55 emisiones y 67 recepciones, mientras que Qarandal 29 tiene emisiones y 25 recepciones frente a las 44 y 45, respectivamente, de Samandal. No es casualidad que la princesa sea el personaje que más participa en este primer nivel, con un total de 122 intervenciones, seguida en segundo lugar por Samandal, quien acumula un total de 89; curiosamente, la princesa recibe 32 emisiones de Samandal, el mismo número que éste recibe de aquélla.

En cuanto a las criadas, las tres están prácticamente al mismo nivel en número de recepciones, pero no así en número de emisiones, en donde destaca, casi con el doble, la tercera criada, Umm al-Jayr, de la cual dice Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr en el apéndice de la obra que es la sustituta de la madre y quien más hace por ayudarla y comprenderla.

En cuanto a Qarandal y Samandal, el segundo tiene un número considerablemente mayor tanto de emisiones como de recepciones, casi el doble. Sin embargo, como se evidencia tras leer la obra, las intervenciones de uno y otro se sitúan al mismo nivel de

efectividad, pues Samandal consigue volver a engañar a la princesa y Qarandal, por su parte, consigue acabar con el embaucador y liberarla.

A continuación, figuran el segundo esquema y el segundo cuadro:

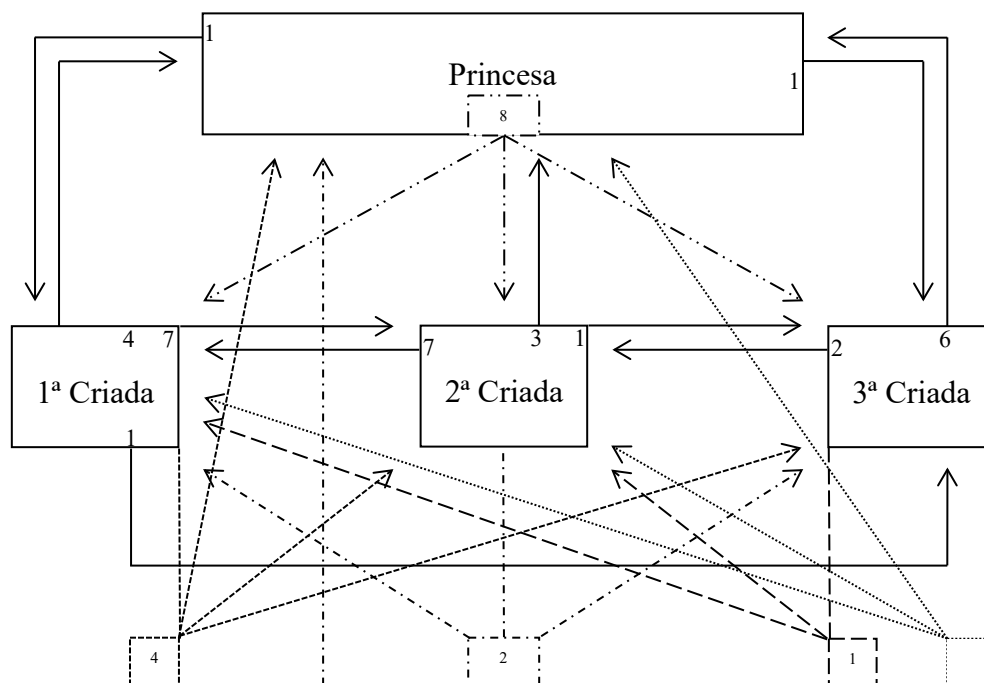


Figura 8.3 Esquema con las intervenciones en *La princesa espera*. Segundo nivel

La Figura 8.3 recoge las intervenciones que realiza o recibe cada uno de los personajes en el segundo nivel de actuación teatral de la obra, que corresponde a la vida de la que disfrutaban la princesa y sus criadas en el Palacio de las Rosas.

Las líneas sólidas indican la dirección de la emisión cuando ésta se realiza directamente entre dos personajes. Al comienzo de cada línea sólida, dentro del cuadro referente a cada personaje, figura un número, que es el número total de emisiones de ese personaje hacia el destinatario. Los otros tipos de línea indican la dirección de la intervención cuando surge de un único personaje, pero los destinatarios son dos o más personajes. En este caso, el número total de este tipo de intervenciones figura en un cuadro al comienzo o a lo largo de las flechas que señalan cada destinatario. La línea con guiones y dos puntos (— · — · — · — · — ·) marca las 8 emisiones que realiza la princesa hacia sus tres criadas. La línea con guiones cortos (— · — · — · — · — ·) marca las 4 emisiones que realiza la primera criada hacia la princesa y las otras dos criadas, mientras que la línea que alterna guiones con puntos (— · — · — · — · — ·) marca las 2 emisiones que realiza la segunda criada hacia la princesa y las otras dos criadas. La línea de puntos redondos ( · · · · · ) marca las 3 emisiones que realiza la tercera criada hacia la princesa y las otras dos criadas. Por último, la línea formada por guiones largos (— — — — —) indica la



LA PRINCESA ESPERA

única emisión que realiza la tercera criada exclusivamente hacia las otras dos criadas, excluyendo a la princesa.

Las flechas curvas indican intervenciones que un personaje se dirige a sí mismo.

1. <sup>a</sup> Criada	→ 16	Total: 38
	← 22	
2. <sup>a</sup> Criada	→ 13	Total: 38
	← 25	
3. <sup>a</sup> Criada	→ 12	Total: 29
	← 17	
Princesa	→ 10	Total: 30
	← 22	

Figura 8.4 Cuadro resumen del número de intervenciones en *La princesa espera*. Segundo nivel

Como se desprende del análisis de las figuras 8.3 y 8.4, en este segundo nivel de actuación la primera criada realiza un total de 16 emisiones, de las cuales 7 van dirigidas a la segunda criada, 1 a la tercera criada y 4 a la princesa; tiene, igualmente, 4 emisiones que dirige conjuntamente a la segunda criada, a la tercera criada y a la princesa. La segunda criada, por su parte, realiza 13 emisiones de las cuales 7 van dirigidas a la primera criada, 1 a la tercera criada y 3 a la princesa. Tiene, asimismo, 2 emisiones dirigidas conjuntamente a la primera criada, a la tercera criada y a la princesa. La tercera criada produce un total de 12 emisiones de las cuales ninguna está destinada a la primera criada, 2 están destinadas a la segunda criada, 6 a la princesa, 1 a la primera criada y a la segunda criada conjuntamente y 3 a la primera criada, la segunda criada y la princesa. Por último, la princesa tiene 1 intervención dirigida a la primera criada, 1 a la tercera criada y 8 dirigidas a las tres criadas en conjunto. Aunque el número total de recepciones es prácticamente similar en todos los personajes, el número de emisiones de la princesa es considerablemente menor que el de los otros personajes, lo cual se debe principalmente a la actitud que mantiene este personaje en este nivel: parece distante e incluso altiva, y durante gran parte de la escena se limita a escuchar cómo la adulan las criadas.

La representación de este nivel de actuación teatral no es continua, sino que los personajes alternan entre dos niveles, el primero y el segundo. Comienza después de que la segunda criada interrumpa a la primera para recordarle que ya sabe las que palabras debe pronunciar. La primera pausa se produce cuando la segunda criada se queja de lo pesada que resulta la noche en su corazón, momento en el que el otro personaje le reprocha haberse salido del papel. Seguidamente abandonan la representación y regresan a la realidad de la cabaña. La obra se reanuda cuando hace acto de presencia la tercera criada, si bien inmediatamente vuelve a producirse una pausa cuando las otras dos criadas descienden hasta el granero, momento en el cual se

LA PRINCESA ESPERA

percata de la negrura de la noche y del sonido de los pasos que proviene de fuera. Cuando las tres criadas vuelven a reunirse y aparece la princesa en lo alto de la escalera, se reanuda la obra con adulaciones constantes a su físico. Poco tiempo después las protagonistas se ven obligadas a regresar a la realidad cuando se oyen los mismos ruidos de antes, pero esta vez más altos. Tras unos lamentos sobre el engaño que sufrió la princesa, a instancias de la tercera criada vuelven a representar la obra, inmersas esta vez en un intento de ser felices a base de escuchar chistes. Vuelve a producirse una breve pausa después de que la segunda criada vuelva a salirse de su papel, quejándose de los recuerdos del ayer. Inmediatamente regresan a la obra y comienzan a reír histéricas hasta que acaban llorando. En ese momento el ruido de los pasos, más claro y evidente, como si hubieran nacido en medio de la risa, las hace regresar a la realidad. Ya no volverán de nuevo a esa escena del pasado, pues inmediatamente entrará en escena Qarandal. A partir de este momento toda la obra se desarrolla en un tiempo y un espacio presentes, salvo la representación del asesinato del rey, que supone el tercer nivel.

Figuran a continuación el tercer esquema y el tercer cuadro, que contienen la organización y el número de intervenciones que tienen lugar durante el tercer nivel de *La princesa espera*:

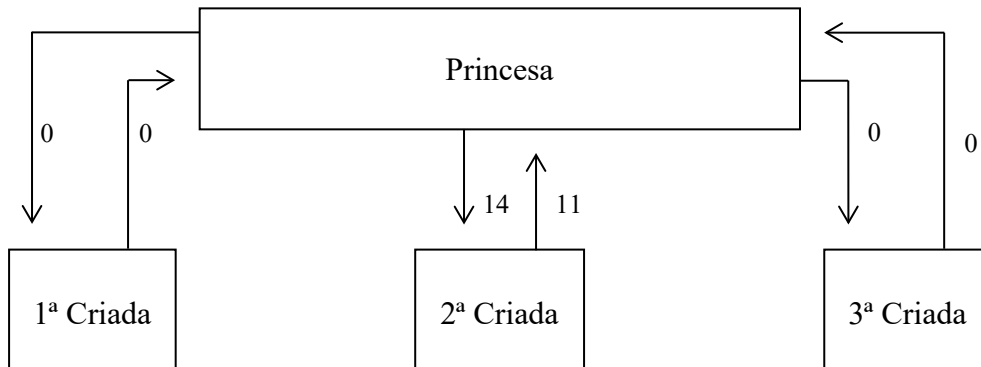


Figura 8.5 Esquema con las intervenciones en *La princesa espera*. Tercer nivel

1. <sup>a</sup> Criada	→ 0		Total:	0
	← 0			
2. <sup>a</sup> Criada	→ 11		Total:	25
	← 14			
3. <sup>a</sup> Criada	→ 0		Total:	0
	← 0			
Princesa	→ 14		Total:	25
	← 11			

Figura 8.6 Cuadro resumen del número de intervenciones en *La princesa espera*. Tercer nivel

Este tercer nivel de actuación teatral corresponde a la representación de la noche aciaga en la que Samandal asesina al rey. En este caso, y al contrario de lo que ocurría con los otros dos primeros niveles analizados, la representación de esta obra tiene lugar sin interrupciones. Comienza después de que Qarandal se siente a esperar y las mujeres vuelvan a ausentarse de la realidad que les rodea para representar ese fatídico momento. Termina cuando Samandal irrumpe inesperadamente en la cabaña, dejándolas boquiabiertas, incapaces de reaccionar y trayéndolas de nuevo a la realidad del presente. Las criadas representan sus papeles con máscaras. La primera criada representará el papel del jefe de la guardia; la segunda, el de Samandal; y la tercera, el del rey.

Ninguna de ellas interviene oralmente en esta pequeña obrita, pero como la segunda criada gesticula con la princesa como si estuvieran dialogando, a pesar del largo monólogo que pronuncia la princesa, he creído oportuno indicar cuántas veces interactúa con la princesa. Las otras dos criadas, por su parte, son actrices totalmente pasivas en este nivel: el jefe de la guardia sólo aparece una vez para asentir y retirarse, y el rey únicamente yacerá sobre la mesa. Cabe señalar, asimismo, que estas dos criadas hacen también las veces de público, sentándose en el suelo al comienzo de la obra.

Igual que ocurre con *Viajero de noche*, la dimensión física de los personajes en *La princesa espera* carece de importancia. El autor pone el énfasis en la simbología de cada uno de los personajes principales y en los acontecimientos de la obra. El único personaje en cuya descripción física se detiene más es Qarandal, sobre el cual nos ofrece la siguiente descripción: «Entra un hombre delgado, andrajoso, cubierto por el polvo del viaje y de la pobreza».<sup>479</sup> La causa reside en que este personaje es especialmente importante por dos razones: primero, porque es el motor que libera a la princesa de sus ataduras; segundo, porque es una alusión al intelectual egipcio y el papel que debe jugar en su la sociedad. El que el dramaturgo no se detenga a detallar su aspecto o sus características físicas, más allá de la somera descripción ofrecida, nos permite universalizar dicho personaje.

Si por un lado *Viajero de noche* nos muestra a dos personajes, el viajero y el narrador, que ante la actitud del revisor se sienten indefensos, desarmados e incapaces de enfrentarse a él, *La princesa espera*, por el contrario, recoge ya un cambio hacia mejor. A pesar de que también el personaje principal parece sentirse indefenso ante la aparente superioridad de Samandal, en esta segunda obra el autor nos ofrece un rayo de esperanza que viene representado por el momento en que la princesa toma las riendas de su propio destino. Ciertamente necesita la ayuda de Qarandal para tomarlas, y que es él quien acaba con la vida de Samandal y libera así a la princesa, pero al final de la obra ella es quien decide volver a su reino y a su pueblo para ser la princesa que debe ser.

Igual que con la otra obra analizada en este trabajo, los personajes de ésta se dividen en dos grandes grupos. Por un lado, los que pertenecen al mundo de los oprimidos: la princesa y sus criadas; por otro, el que pertenece al mundo de los

---

<sup>479</sup> صلاح عيد الصبور، ٢٠١٢ ب: ٢٥.

opresores: Samandal. Qarandal es un personaje cuya misión es ayudar a los oprimidos y situarlos en el camino correcto para que puedan ayudarse a sí mismos. Su aparición en la obra equilibra la balanza hacia el positivismo y el optimismo, frente a las mentiras y la repetición de la injusticia por parte de Samandal.

Las diferencias entre la princesa, Samandal y Qarandal son evidentes. La primera es una mujer apasionada y débil a la que es fácil engañar. Samandal es la antítesis de la princesa, pues es un egoísta embaucador con una personalidad fuerte. Qarandal, por último, refleja el intelectual que defiende el amor sincero y la honestidad por encima de todo y da el primer paso para que la princesa se salve; el resto del camino deberá recorrerlo ella.

Por último, las tres criadas, con sus comentarios y sus indicaciones, hacen las veces del coro, un poco al estilo del narrador en *Viajero de noche*.

### **8.2.3.1 La Princesa**

La princesa representa a toda una nación cuyo honor ha sido mancillado. Es una mujer que ha sido engañada por Samandal, uno de los guardias del palacio, una persona en quien confiaba plenamente por dos razones: porque lo amaba y porque era alguien del círculo de confianza de su propio padre. La protagonista de esta obra es un personaje derrotado, triste, perseguido por el recuerdo de su complicidad en el asesinato de su padre.

A pesar de que esta obra no es una tragedia en el sentido estricto de la palabra, la caída en desgracia de su personaje principal cumple con las condiciones aristotélicas en cuanto a las características de un héroe trágico: no es de naturaleza vil, pertenece a la realeza y su caída en desgracia se debe al error que comete.

En tanto que personaje principal de esta obra, tiene en común con el viajero que los dos se rinden ante la adversidad y se dan por vencidos, en mayor o menor grado y de forma más o menos consciente. Sin embargo, gracias a la ayuda de Qarandal, ese poeta errante, ella es capaz de sobrevivir al destino que la esperaba y puede escribir un final distinto para su historia.

Como representa a Egipto, estamos ante un personaje hermoso, inocente, delicado, extremadamente sentimental que ha sido engañado por el cuerpo militar que se suponía debía protegerlo. La princesa carece de la determinación o la fortaleza necesarias para liberarse de las ataduras y pensar libremente. Por eso necesita la ayuda de Qarandal. Es lo que le pasa al Egipto de la década de los '60: necesita a alguien que lo guíe y lo lleve a buen puerto. Estamos, pues, ante un símbolo de un país que cae presa de las mentiras de un gobernante que sólo busca prolongar su permanencia en el poder. Y no solo representa a Egipto, también abarca valores más universales, tales como la patria o el nacionalismo, valores que son defendidos por Qarandal, el poeta símbolo de los intelectuales y del arte. Podríamos argumentar, incluso, que representa la revolución de

1952, o mejor, los valores de la revolución que fueron quebrantados más tarde por el ejército.

La escena en la que las criadas elogian la belleza de su señora mientras ésta descende lentamente la escalera tiene una implicación sutil pero importante. Con tanto enaltecimiento por parte de sus criadas, la princesa pasa a ser no sólo el espíritu de algo, sino a convertirse en el objeto mismo, de tal forma que conforme va descendiendo los escalones asistimos a un descenso de los principios y los valores morales que se supone debe tener una princesa, como si conforme descendiera fuera aplastando esos valores y convirtiéndose en una persona más materialista.

La reclusión de la princesa en la cabaña, incapaz de decidir si debe obedecer a su corazón o a su cabeza, especialmente tras la llegada de Samandal, se asemeja mucho al recogimiento de al-Ḥallāy, que se aísla de la gente por encontrarse, igual que la princesa, ante una disyuntiva: la de si guardarse para sí sus palabras o revelárselas a todo el mundo. Finalmente los dos decidirán descubrirse, volver a la calle e ir al encuentro de la gente, la primera gracias a la ayuda de Qarandal y el segundo por iniciativa propia.

La princesa se mueve entre tres conflictos. El primero es la culpabilidad que siente por haber sido partícipe del asesinato de su padre. El segundo, la incapacidad de tomar la decisión que sabe que debe adoptar, que es la de dar la cara al pasado y mirar hacia el futuro. Y el tercero es el profundo desamor en el que está sumida por culpa del engaño de Samandal. Muy resumidamente, el primero se refleja en la obra en el castigo que se autoimpone cada noche, cuando recuerda cómo Samandal asesinó a su padre; el sentimiento de culpabilidad sigue presente, pues. El segundo se refleja en los largos años de espera a que aparezca el salvador: todas saben por qué se exiliaron y por qué viven donde viven y como viven, pero son incapaces de tomar la determinación de mirar hacia delante y volver a ocupar el lugar que les corresponde. Y el tercero se refleja en que la princesa, con el regreso de Samandal, vuelve a caer presa de sus mentiras, dándonos a entender que está tan necesitada de amor que, con tal de que vuelva a prometerle un futuro bonito, es capaz de obviar –no olvidar– el sufrimiento que le ha causado.

### **8.2.3.2 *Las criadas***

Estos tres personajes representan el apoyo moral, espiritual e incluso físico de la princesa. Se desterraron con ella hace quince años y desde entonces siempre han estado juntas. Intentan alegrar a la princesa y hacerle reír para entretenerla y aliviar su sufrimiento, pero también entre ellas existen diferencias y cada una tiene su propia personalidad.

La primera, Maḥṭūra, persigue animar a la princesa por cualquier medio y su espíritu alegre le permite contentarse con compartir el sufrimiento de la tortura.

La segunda, Birra, es también alegre pero inestable, pues salta de la alegría a la tristeza rápidamente; es, quizá, la que más sufre de las tres en la cabaña y la que más necesidad tiene de salir de esa situación en la que se encuentran. No en vano, esta criada llega incluso a anhelar la muerte:

***Segunda Criada:***

*¡Ay, si pudiéramos reír hasta morir!*

*¡Si muriéramos con una carcajada!<sup>480</sup>*

La tercera, Umm al-Jayr, parece ser la más sensata y la más estable de las tres. No en vano, el propio autor dice de ella que es la sustituta de una madre,<sup>481</sup> por lo que no debe sorprendernos el cariño que demuestra a la princesa y cuanto hace por ayudarla y comprenderla. En efecto, esta criada es la que más interactúa con la princesa, con quien mantiene veintiuna intervenciones, de las cuales trece son emisiones y ocho son recepciones.

En cualquier caso, las tres criadas son, en cierto modo, los ejemplos de la pasión, el miedo y el afecto.

Las máscaras que se ponen las criadas son reales y no tienen un papel simbólico dentro de la obra, no son más que meros utensilios para poder representar cada una el papel que les toca dentro de la representación ritual que realizan cada noche, que corresponde a uno de los tres niveles de actuación teatral existentes en *La princesa espera*.

**8.2.3.3 Samandal**

Samandal simboliza el poder autoritario y el amor oportunista, en oposición al amor verdadero que le profesa la princesa o el amor desinteresado que muestra Qarandal. Consigue Ṣalāḥ de esta manera plasmar el enfrentamiento entre la mentira y la honradez, entre el interés personal y el interés común. Esta crítica a quien antepone su interés personal al general vendría ligada a cómo ascendieron los Oficiales Libres al poder en 1952 y cómo a partir de entonces antepusieron sus intereses personales a los generales del país, de la misma forma que Samandal engañó a la princesa para obtener el beneficio que buscaba.

No es casualidad que Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr haga que este personaje provenga del cuerpo de guardias del rey y no se trate de un invasor extranjero. ¿Qué consigue con esto? Aludir a la corrupción que azota aquellos gobiernos en los que quienes ostentan el poder provienen de algún cuerpo militar. De la misma forma, tampoco es casualidad que no fuera extranjero quien acaba con su vida; quiere Ṣalāḥ dar a entender, así, que la

---

<sup>480</sup> ٢٢: ٢٠١٢، صلاح عبد الصبور،

<sup>481</sup> ٥٨: ١٩٧٣، صلاح عبد الصبور،

solución viene de dentro, que es el propio pueblo egipcio el que debe levantarse para ayudar a Egipto, tal y como hace Qarandal con la princesa.

Representa la ambición, la avaricia, la envidia y el engaño. Se vale de la violencia y los embustes para conseguir sus propósitos. Es un personaje varón, pero no es varonil: pasó de usurpar el cuerpo de la joven princesa a usurpar el poder en el palacio.

En la historia recogida por Ibn Hišām que hemos tratado al comienzo del estudio de esta obra, quien asedia la ciudad y asesina al rey es un extranjero que ha llegado para conquistar el territorio, mientras que en la de ʿAbd al-Ṣabūr el asesino no es un extranjero, sino un hombre de la guardia real. La diferencia no es casual. Si la princesa representa Egipto, la violación de este personaje por parte de un miembro de la guardia real es una clara referencia al gobierno militar que acabamos de mencionar *supra*. Si su intención era criticar a una parte de la clase dirigente de entonces, no podía hacer que el personaje usurpador viniera de fuera. Los finales también difieren. Si en la primera la princesa sale para morir, castigada por haber traicionado a su padre, en la segunda sale para vivir, ayudada por Qarandal, quien a su vez mata a Samandal, el personaje traidor.

Samandal justifica el asesinato del rey en que éste iba a morir sin tener a un descendiente varón al que transferirle el reino. Nótese que este argumento es el mismo con el que Ṣahrazād comienza la «Historia del matrimonio del rey Badr Basim, hijo del rey Sahramán, con la hija del rey Samandal»:

*También se cuenta, ¡oh rey feliz!, que en lo antiguo del tiempo y en las épocas y siglos pasados, vivía en la tierra de los persas un rey que se llamaba Sahramán. [...] y se encontraba muy afligido porque había transcurrido la mayor parte de su vida y no tenía ningún hijo varón que pudiese heredar el reino a su muerte, tal y como él lo había heredado de sus padres y abuelos.<sup>482</sup>*

#### 8.2.3.4 *Qarandal*

Medḥat al-Ŷayyār<sup>483</sup> lo llama *al-Qamandal*, suponemos que por error, pues su artículo es la única fuente que hemos encontrado en la que este nombre aparezca escrito de esta forma.

«Su lengua se pega a la piel, revestida del polvo de los días y la carga de la contemplación». Estas palabras, dedicadas por Adonis a Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr en un artículo sobre la poesía de este último, y recogidas por Fajr al-Dīn,<sup>484</sup> coinciden plenamente con la imagen de Qarandal que nos describe Ṣalāḥ.

<sup>482</sup> Vernet, 1970, Vol. III: 201 y ss.

<sup>483</sup> مدحت الجيار، ١٩٨٦: ٢٦ - ٤٤.

<sup>484</sup> جودت فخر الدين، ٢٠٠٣: ١٧٥.

Pobre y misterioso, Qarandal es el símbolo del intelectual y de la salvación que debe traer. Como tal, devuelve al país y al pueblo aquello que le corresponde. También podría argumentarse que representa al pueblo, aunque en menor medida. En este caso, Ṣalāḥ lo estaría usando para indicar la necesidad de que sea el propio pueblo quien tome las riendas de su propio destino. Sea como fuere, lo que sí es seguro, en cualquier caso, es que representa al intelectual.

Una novedad que incluye este personaje es que, como poeta, y en esto se parece a su homólogo en *Después de morir el rey*, pero se diferencia de al-Ḥallāy en *La tragedia de al-Ḥallāy*, reconoce que la solución no puede reducirse a la espera o a la palabra únicamente, sino que apuesta por una solución compartida entre esos dos elementos y «la espada», esto es, la acción.

Qarandal se levanta para salvar a la princesa, en clara alusión al deber que tiene el poeta –no sólo el poeta como intelectual, sino todo el pueblo en general–, de levantarse para ayudar a Egipto. El autor utiliza a un poeta por la responsabilidad que tiene éste para con su sociedad y su país. Mientras el pueblo esté perdido y sea incapaz de movilizarse, recae sobre el intelectual la responsabilidad de movilizarlo, de guiarlo en la dirección necesaria. Por todo ello, no es de extrañar que en casi todas las obras de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr el poeta sea el salvador, sin que esto implique que todas las obras deban tener un final feliz: en *La tragedia de al-Ḥallāy* el protagonista es un poeta; en *La princesa espera* quien salva a la princesa de volver a cometer el mismo error y la anima a ser dueña de su propio destino es un poeta; en *Laylā y «El Loco»* Saʿīd decide esperar en la cárcel la llegada de su salvador, que será, obviamente, un poeta; en *Después de morir el rey* el personaje que no solo conquista finalmente el amor de la reina, sino que además le garantiza el futuro dándole su tan esperado hijo, es un poeta.

Frente al engaño sufrido por la princesa, Qarandal simboliza el positivismo y el optimismo, simboliza al ciudadano egipcio que finalmente reconoce su responsabilidad para con su nación e, incapaz de seguir aguantando ofensas e injusticias, decide dar el paso, decide ayudar a la princesa, a su patria, para que pueda liberarse del mal que la atormenta y tomar las riendas de su destino.

El de Qarandal es el papel más destacado de todos los representados por el resto de los personajes de la obra. Estamos ante un héroe con rasgos de líder que es el motor que hace que la princesa pueda ser consciente del lugar que le corresponde. Por eso debemos ver en este personaje un reflejo de un líder digno y valiente, con valores morales arraigados.

Qarandal se nos presenta primero como un personaje secundario, pues nada más aparecer en escena anuncia que se retira a una esquina a esperar. Sin embargo, más adelante jugará un papel decisivo. De esta forma y aunque Samandal y Qarandal parecen estar al mismo nivel, pues los dos son los únicos personajes masculinos que aparecen en la obra, los dos aman a la princesa, aunque desde ópticas diferentes, y los dos comparten incluso el mismo esquema para el nombre: consonante – vocal a –



consonante – vocal a – consonante – consonante – vocal a. El primero es la versión antagónica del segundo: Samandal es un símbolo del ejército que ha engañado al pueblo y se ha aprovechado de él para su beneficio propio, mientras que Qarandal representa el amor desinteresado y simboliza la imagen que tiene ʿAbd al-Ṣabūr del intelectual, que es la de un poeta comprometido con una causa más importante que su propio beneficio: el honor, la justicia y la libertad. No en vano «seguramente la opinión del poeta egipcio Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr sobre la esencia del poeta, especie de “trilogía” poeta-profeta-filósofo, sea la verdadera. El poeta, por lo tanto, en su calidad de profeta, no sólo es capaz de anunciar una realidad social futura [...]».<sup>485</sup> Ṣalāḥ personifica en la figura de Qarandal al poeta, al defensor, al revolucionario. Lo mismo ocurre con al-Ḥallāy:

*Yo veo a al-Ḥallāy no únicamente como un místico sufi, sino también como un poeta. La experiencia artística y la experiencia mística sufi nacen de un mismo manantial y convergen en una misma desembocadura, que no es otra que devolver el universo a su serenidad y su armonía originales [...].*<sup>486</sup>

Y lo mismo deja entrever Maḥmūd Darwīš, cuya descripción nos resulta bellísima y muy acertada:

*La división del poeta: una identidad obscura para el principio del fin o el fin del principio. Un nacer al morir. Un morir al nacer. Un descenso del cielo a la tierra. Un ascenso de la tierra al cielo. Un esperar la enfermedad o el socorro del corazón.*<sup>487</sup>

Vemos así que los dos personajes masculinos condicionan el planteamiento y el desenlace de la acción: Samandal fuerza el exilio de la princesa, mientras que Qarandal provoca el retorno de la protagonista.

No debe entenderse el apuñalamiento de Samandal a manos de Qarandal como un posicionamiento de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr a favor de la violencia. Este paso más allá que da Qarandal ejemplifica la postura del autor acerca de hasta qué punto el intelectual debe comprometer su obra con el bien general: para que las palabras sean eficaces deben servir para hostigar al gobernante tirano y déspota y para defender a aquellos cuyos derechos han sido violados.

El hecho de que Qarandal salve a la princesa no deja de ser un acto de amor, incluso aunque no sea declarado o la princesa no sea consciente de ellos. Y como estamos ante un poeta, un intelectual, esto nos indica que el amor de Qarandal hacia la

<sup>485</sup> Martínez Lillo, 1991b: 133.

<sup>486</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٨، المجلد الثالث: ١١٩.

<sup>487</sup> محمود درويش وسميح القاسم، ١٩٩٠: ١٣٢.

princesa, o el del intelectual hacia Egipto, es a ojos de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr un arma y un medio de resistencia. Curiosamente, para ser poeta es hombre de pocas palabras. Sólo tiene 54 intervenciones, de las cuales 29 son emisiones y 25 recepciones. El tiempo que permanece en la esquina de la choza esperando y preparándose para la llegada de Samandal lo pasa en meditación y contemplación, signos de sabiduría y de experiencia que contrastan con su aspecto externo sencillo e incluso pobre. Esto nos indica que el interior es más importante que el exterior y que no debemos dejarnos engañar por las apariencias: es pobre en apariencia, pero rico en realidad, pues posee la experiencia y el conocimiento suficientes como para no dejarse engañar por Samandal ni permitir que la princesa se deje engatusar por él. Sus pocas intervenciones, cortas pero directas y decisivas, contrastan con las de Samandal, que se vale de su palabrería para engatusar y asegurarse su objetivo.

Quizá una de las diferencias más marcadas entre Samandal y Qarandal, al margen del interés personal del primero y el colectivo del segundo, sea que el primero dio la puñalada por la espalda, aprovechando el sueño del rey y la oscuridad de la noche, mientras que el segundo se encaró a su enemigo y le clavó el puñal cara a cara. Se diferencian también en que Samandal representa el héroe imaginario, porque no es héroe, pero a los ojos de la joven princesa sí lo era, y Qarandal representa a un profeta imaginario, porque no es profeta, pero hace las veces de uno con ciertos toques de misticismo sufi.

Samandal y Qarandal son, junto con el viajero, los únicos personajes importantes de las obras aquí analizadas que tienen nombres propios. El resto, el revisor, el narrador y la princesa carecen de nombre propio. Las tres criadas sí tienen nombre: Maftūra, Birra y Umm al-Jayr, pero son personajes menos importantes. Por qué Samandal y Qarandal tienen nombres en la obra no está claro. Nuestra teoría es que son los únicos dos personajes que podrían necesitar un nombre propio por representar dos contrastes tan marcados. El resto de los personajes no lo necesitan por las razones que ya hemos expuesto y aunque es cierto que esas mismas razones podrían resultar válidas para estos dos personajes, no es menos cierto que al disponer de nombres propios se incrementa el aura de fábula, leyenda y misterio que impregna toda la obra.

El primer nombre, Samandal, tiene una entrada en el *Diccionario de árabe culto moderno árabe-español* de Julio Cortés: «(persa) salamandra [...] tritón, salamandra acuática».<sup>488</sup> El *Lisān al-ʿArab* de Ibn Manẓūr no recoge ninguna entrada para Qarandal, pero sí para Samandal:<sup>489</sup> «pájaro que al envejecer y caérsele las plumas se precipita sobre las ascuas y retorna a su juventud». *Las mil y una noches* recogen una historia en la que aparece el nombre de Samandal: «Historia del matrimonio del rey Badr Basim, hijo del rey Sahramán, con la hija del rey Samandal», que comienza antes de la noche setecientas treinta y nueve.<sup>490</sup> Por lo que respecta a Qarandal como personaje de *Las mil*

<sup>488</sup> Cortés, 1996: s. v. سمندر، سمندل.

<sup>489</sup> ابن منظور، ١٩٩٩، الجزء السادس: سمندل.

<sup>490</sup> Vernet, 1970, Vol. III: 201.

y una noches o del folclore araboislámico, sólo hemos encontrado alusiones a una historia iraquí en la que aparece como figura ingenua a la que se le encargan tareas arduas que nadie quiere desempeñar, pero no he podido corroborarla con ninguna fuente escrita. Sí creemos, empero, que ʿAbd al-Ṣabūr haya jugado con la palabra *qalandar*, «derviche ambulante»,<sup>491</sup> por tres razones. La primera, por la descripción que hace el autor de la apariencia física de este personaje. La segunda, porque si intercambiamos la tercera y la última consonantes, nos da el nombre de nuestro personaje y además coincide con el esquema de Samandal. Como son dos personajes totalmente antagónicos, es perfectamente lógico que tengan nombre propio los dos y que además sean nombres fonéticamente parecidos. La tercera razón la basamos en que, aunque el nombre de Qarandal no lo hemos encontrado como tal, sí hay tres personajes en la «Historia del faquín con las jóvenes»,<sup>492</sup> los tres *saaluk*, que reflejan exactamente la apariencia exterior y la constitución interior del Qarandal de ʿAbd al-Ṣabūr: son unas personas vagabundas cuya primera impresión nos garantiza que nos harán reír, como, efectivamente, nos aseguran las tres mujeres protagonistas de esa historia de *Las mil y una noches*. Sin embargo, nada más terminar de escuchar el relato de cada uno nos percatamos de que, en realidad, estamos ante unos individuos<sup>493</sup> que rebosan sabiduría e inteligencia, cualidades adquiridas ambas mediante las distintas aventuras en las que se han visto inmersos. Los consejos que el personaje de ʿAbd al-Ṣabūr transmite a la princesa son consejos de alguien que tiene experiencia vital, de alguien que ha vivido, ha sufrido y conoce la esencia de la verdad. En cualquier caso, insistimos en que Samandal y Qarandal son nombres que ayudan a armonizar el ambiente fantástico de la obra.

#### 8.2.4 Otras cuestiones

##### 8.2.4.1 *El teatro dentro del teatro*

*Todas las grandes obras de teatro contienen en esencia una reflexión sobre el tiempo. A veces, esa reflexión toma la forma del teatro dentro del teatro.*<sup>494</sup>

El teatro dentro del teatro como procedimiento apareció simultáneamente en la literatura de los distintos países europeos a finales del Renacimiento y consiste esencialmente en la inserción de un espectáculo dentro de otro. El teatro dentro del

---

<sup>491</sup> Cortés, 1996: s. v. قلندر. En *El retorno de un rey. La aventura británica en Afganistán 1839-1842*, una maravillosa crónica sobre la aventura británica en Afganistán, también aparece la palabra *qalandar*, esta vez traducida como «santo loco» (Darlymple, 2017: 186).

<sup>492</sup> Vernet, 1970, Vol. I: 65 y ss.

<sup>493</sup> Nótese que son extranjeros y músicos, igual que Qarandal, que no es del valle de los cipreses y debe esperar a que se complete su canción para continuar.

<sup>494</sup> سامية أحمد أسعد، ١٩٨٩: ١٩٣ - ١٩٤.

teatro es la expresión del *theatrum mundi*, «que Calderón llevó a su mayor altura, [...] gusta de los desdoblamientos y de las estructuras multiplicadas».<sup>495</sup>

Las funciones de la obra encuadrada respecto de la encuadrante son múltiples, como variados son también los procedimientos dramáticos que permiten establecer la relación entre la obra secundaria y la principal; en ocasiones, la obra secundaria está destinada a hacer avanzar la intriga de la principal y a servirle de desenlace. La forma de insertar la obra encuadrada varía según sea su contenido dramático o su función dentro de la encuadrante. Como procedimiento literario, el efecto básico del teatro dentro del teatro es doble, ya que puede servir como «distanciador» frente «al segundo teatro», o como supresión de la barrera teatro-realidad. Muchas comedias y entremeses de Cervantes son precursores de las técnicas de arte dramático que producen el distanciamiento, técnicas llevadas a sus últimas consecuencias en el siglo XX por Bertold Brecht, Luigi Pirandello y Ramón del Valle-Inclán.

Con el teatro dentro del teatro el espectador se ve forzado a reflexionar acerca de las contradicciones psicológicas, históricas, sociológicas, etc. de las que es espectador. Estamos, pues, ante una técnica que permite plantear problemas existenciales y potenciar la reflexión acerca de la realidad que nos rodea. No es, empero, una técnica que deba menospreciarse, pues tras la aparente sencillez –una obrita dentro de otra, siempre con dos niveles diferenciados y perceptibles en mayor o menor medida–, el problema que se plantea o que se trata suele revestir cierta gravedad, y presentarlo mediante esta técnica nos aísla temporalmente y nos invita a reflexionar sobre el mismo.

En el caso de *La princesa espera*, el teatro dentro del teatro aparece en su forma pura: una obra encuadrada independiente insertada dentro de una obra encuadrante, con personajes que pertenecen a ésta y que interpretan conscientemente aquélla, ante un público-lector que asiste a las dos. En este caso, a pesar de que la obra encuadrada se encuentra en un nivel inferior desde un punto de vista estratigráfico, la princesa y las criadas representan un acontecimiento anterior en el tiempo, de forma que desde el presente vuelven constantemente al pasado. Con esta representación, que por reiterarse constantemente noche tras noche se convierte en un hábito, un ritual o casi una liturgia, parece que la frontera entre lo real y lo imaginario se difumine. Tanto es así que, de no ser por la llegada de Qarandal, los personajes estarían a punto de perder la noción de la realidad. Con cada representación viajan al pasado, saltan de la vida a la muerte, pero con la actuación de Qarandal por fin la princesa consigue liberarse de las ataduras del pasado y romper cualquier lazo que tuviera con Samandal, encaminándose así hacia su futuro, de tal forma que el presente retenido en el pasado que evocaba cada noche es sustituido por un presente independiente, esta vez con un futuro propio.

En este metateatro, la inclusión de un espectáculo dentro de otro radica principalmente en la estructura de uno y otro, de forma que se perciben claramente dos planos narrativos. Los personajes de la obra superior, *La princesa espera*, hacen las

---

<sup>495</sup> Andrés-Suárez, 1997: 11.

veces de actores dentro de la obra inferior, en la que representan el momento en el que el miembro de la guarda real engaña a la princesa y se hace con el control del reino.

Para Georges Forestier, la aparición de esta modalidad está imperativamente subordinada a la presencia de espectadores internos.<sup>496</sup> Hay teatro dentro del teatro tan sólo a partir del momento en el que uno, por lo menos, de los actores de la pieza encuadrante se transforma en espectador de la encuadrada, tal y como ocurre, precisamente, con las dos criadas que se sientan en el suelo a presenciar la representación. En otras palabras, un entretenimiento intercalado es teatro dentro del teatro tan sólo si constituye un espectáculo para los actores de la pieza encuadrante. Si todos los personajes sin excepción se convierten en actores, no queda nadie para satisfacer el criterio del espectador interno. En este caso se admite la presencia de un público implícito que, en realidad, está representado por el verdadero público de la sala. Este segundo caso no es el de *La princesa espera*, pues no todas las criadas y la princesa representan ese ritual nocturno para satisfacer no el criterio de un espectador interno, sino el suyo mismo y el del público implícito, en este caso nosotros; sólo la princesa y una criada llevan a cabo la representación, mientras que las otras dos criadas, como ya se ha señalado, hacen las veces de espectadores.

Ṣalāḥ se vale de esta técnica del teatro dentro del teatro, donde todos los personajes, los actores y los espectadores son conscientes de que la acción ocurre dentro de una escena, al objeto de retrotraernos a acontecimientos pasados. En tres o cuatro páginas nos lleva a los acontecimientos del pasado que provocaron el exilio y que explican toda la situación actual, y vuelve a traernos al presente. Gracias a este viaje podemos entender con mayor claridad qué ocurre en la obra.

#### **8.2.4.2 *La espera***

La obra comienza con la protagonista en una cabaña con sus tres criadas en un ambiente sombrío, silencioso y deprimente, carente de cualquier símbolo que indique belleza. Están en un bosque de cipreses, que en el folclore árabe representan tristeza o muerte. Quince años –literalmente «quince otoños»– han pasado desde que llegaron a la cabaña y aún siguen esperando la llegada del amado que las salve. Durante toda su espera su única diversión ha sido representar, junto a sus tres criadas, la noche que supuso su exilio. En este sentido tanto la espera como el aislamiento aparecen entrelazados, incrementándose mutuamente: cuanto más esperan, más solas se sienten y cuanto más solas se sienten, más larga es la espera.

En ese momento una de las criadas, como si hablara para sí misma, nos revela que esta noche es diferente:

#### ***Tercera criada:***

[...]

---

<sup>496</sup> Forestier, Georges, 1981: *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, Librairie Droz, Ginebra, *apud* (Gobat, 1997: 76).

LA PRINCESA ESPERA

*La negrura esta noche es más oscura que la que acostumbran a ver mis ojos en este valle.*

*No es tan callada y seca como otro atardecer.*

*En su interior camina un secreto a punto de hablar y de gritar.*

*No, no es el crujir de las hojas marchitas en el viento;*

*son... los pasos del secreto.*<sup>497</sup>

Estas palabras nos avisan de que algo está a punto de ocurrir, algo distinto a lo que están acostumbradas. El sonido que ha oído esa criada se aproxima a la cabaña y llama a la puerta. Es la voz de un hombre que se hace llamar Qarandal y dice que ha llegado a la choza para esperar a quien vendrá. Las protagonistas le preguntan si vendrá esa noche, pero él lo único que sabe es que debe esperar. Después de arrinconarse en una esquina para sentarse a esperar, las protagonistas retoman la actuación. Sin embargo, poco a poco olvida que está viviendo una farsa y vuelve a la dura realidad, la de la soledad y la espera. Es cuando vuelve a plantearse esa lucha entre los sentimientos y la razón.

El siguiente pasaje de nuestra obra:

***Tercera Criada:***

[...]

*Riamos.*

***Primera Criada:***

*Es verdad. ¡Riamos!*

***Princesa:***

*¡Riamos!*

***(No ríe nadie.)***<sup>498</sup>

recuerda al final de *Esperando a Godot*:

***Vladimir:***

*¿Qué? ¿Nos vamos?*

---

<sup>497</sup> صلاح عيد الصبور، ٢٠١٢ ب: ١٥.

<sup>498</sup> صلاح عيد الصبور، ٢٠١٢ ب: ٢٣.

***Estragon:***

*Vamos.*

***(No se mueven)***<sup>499</sup>

La espera de la princesa de esta obra se asemeja mucho a la espera de la reina en *Después de morir el rey*. Ambas esperan al amante que les dé el hijo que anhelan. La diferencia es que en *La princesa espera* ese supuesto amante engaña a la protagonista y se aprovecha de ella para otros propósitos, por lo que debe exiliarse. La reina de *Después de morir el rey*, sin embargo, abandona al rey porque es incapaz de amarla y de darle lo que ella necesita. Será el poeta el que haga realidad el sueño de la reina y juntos se exiliarán al bosque, junto a un río, símbolo del nacimiento y la fertilidad, a esperar que su hijo crezca y sea capaz de reclamar su trono.

Creemos que es evidente que en las dos obras las dos protagonistas esperan la llegada de un salvador en forma de poeta. La diferencia es que en *Después de morir el rey* ese poeta le da a la protagonista exactamente lo que ella quiere, mientras que en *La princesa espera* la ayuda se reduce a liberarla del engaño que la tiene presa y a encauzarla en el camino correcto. De esta manera la reina de esta obra es más consciente de lo que espera en realidad, mientras que la princesa no es tan consciente de qué necesita. La segunda solución propuesta en *Después de morir el rey* tiene por título, de hecho, «la espera», y es una de «las tres posibles soluciones para todo problema»,<sup>500</sup> si bien no es lo deseable porque acaba perpetuando una situación y esto, en ocasiones, no solo no mejora ni aporta nada positivo, sino que acaba derivando en desesperación.

La agonía de la espera interminable de la obra se ve incrementada por la repetición hasta la saciedad de todos los aspectos de la vida diaria de las protagonistas. Desde el ritual nocturno en que recuerdan la noche del desengaño, hasta los ruidos que les llegan desde fuera de la cabaña; incluso las bromas y los chistes que intercambian las criadas se repiten día tras día. Son incapaces de tomar ninguna decisión con respecto al problema al que se enfrentan, y así llevan más de quince años. La vida para ellas es algo absurdo, una repetición constante que no introduce ninguna novedad en sus aburridas y tristes vidas; lo único que las hace aguantar y seguir hacia delante es la certeza que tienen de que vendrá el hombre al que esperan.

---

<sup>499</sup> Becket, 1999: 155.

<sup>500</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١١ ج: ١٢٠.

## 9 REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

En su artículo «La traducción como crítica literaria», Javier Ortiz García recoge una cita de Margaret Peden que ofrece una imagen muy gráfica y de gran belleza de su concepción del proceso de traducción:

*I like to think of the original work as an ice cube. During the process of translation the cube is melted. While in its liquid state, every molecule changes place, none remains in its original work in a second language. Molecules escape, new molecules are poured in to fill the spaces, but the lines of molding and mending are virtually invisible. The work exists in the second language as a new ice cube –different, but to all appearances the same.<sup>501</sup>*

Quisiéramos tratar en este apartado una serie de cuestiones relativas al proceso de la traducción que hemos seguido en este trabajo. Respecto del enfoque aplicado a la traducción de las dos obras que aquí presentamos, consideramos importante y oportuno tratar primero las tres vías planteadas por John Dryden:

1. La metafrase, en la que el traductor trasvasa palabra por palabra y línea por línea.
2. La paráfrasis, en la que el traductor se distancia del autor, pero no lo pierde de vista. Aquí el objetivo es liberarse de las restricciones impuestas por la primera vía y centrarse en el sentido que el autor quiere transmitir. John Dryden acepta en esta fase que se amplifique el sentido, siempre y cuando no se altere.
3. En la tercera vía, consistente en la imitación, el traductor se toma la libertad no solo de variar las palabras o el sentido, sino de abandonarlos cuando así lo estima oportuno.<sup>502</sup>

Si bien Dryden se refiere exclusivamente a la poesía, creemos que sus tres vías pueden aplicarse también a la prosa, quizá relajando las restricciones que menciona respecto de la rima o el número. Nótese que Dryden no apuesta por ninguno de los dos extremos: «La imitación y la metafrase son, en mi opinión, los dos extremos a evitar», en particular teniendo en cuenta que un poeta puede llegar a ser «tan salvaje e ingobernable que no puede ser traducido literalmente».<sup>503</sup>

Un punto intermedio entre la segunda vía y la tercera es, en nuestra opinión, la opción más útil puesto que nos permite convertir un mensaje que está en un idioma que tiene unas particularidades a otro mensaje en otro idioma con otras particularidades

---

<sup>501</sup> Ortiz García, 1993: 123.

<sup>502</sup> Dryden, 1992: 17.

<sup>503</sup> Dryden, 1992: 20.



REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

diferentes. De esta manera no estamos tratando con unidades de código separadas, sino con mensajes enteros que nosotros, en calidad de traductores, recodificamos y trasvasamos.

Opinamos, pues, que tanto la primera como la última vía deben tratarse con sumo cuidado por razones obvias. De seguir la primera, lo más probable es que uno acabe con un galimatías entre manos. De seguir exclusivamente la tercera vía y proceder con demasiada alegría, podría ser fácil traicionar el sentido original y desviarse sobremanera. Esta acusación se ha vertido en ocasiones sobre la traducción que Emilio García Gómez hizo de *Los días* (1926-1967), de Ṭāḥā Ḥusayn.<sup>504</sup> Sin embargo, la imitación de un autor –entendiendo en este contexto la «imitación» no como copia, sino como la tercera vía que ofrece Dryden– puede, en ocasiones, ser la mejor forma que tiene un traductor para mostrarse a sí mismo.

Tal es el caso de Emilio García Gómez y su obra antes mencionada, la cual, a pesar de ser una fabulosa traducción, ha recibido duras críticas por algunos pasajes o términos en los que el autor se separa demasiado del original. En cualquier caso, lo que es innegable es que García Gómez era un traductor fabuloso y un maravilloso escritor en español, aspecto que podría justificar que en algunos casos se alejara del contexto para añadir extractos de su propia cosecha... quizá porque él sí se lo podía permitir. Sea como fuere, su versión de *Los días* ha pasado a la historia como una de las grandes traducciones del árabe al español.

Hay ocasiones en las que bien merece la pena ofrecer otra traducción de una misma obra, de forma que esta segunda versión aporte desde nuevos matices a nuevas formas de entender un mismo texto, o incluso mejorar algunos pasajes que pudieran haber resultado algo engorrosos en una primera traducción. Tal es el caso, a nuestro juicio, de las traducciones de *El collar de la paloma*, la primera de Emilio García Gómez (1971)<sup>505</sup> y la segunda de Jaime Sánchez Ratia (2009).<sup>506</sup> Ambas traducciones son, en nuestra opinión, fantásticas, cada una a su manera y con su propio estilo, e incluyen unas introducciones que consideramos maravillosas. La segunda, por su parte, no pretende eclipsar o substituir a la primera:

*La mía, obviamente, no pretende arrumbar a la de García Gómez al desván de los trastos viejos (y, debería añadir, más le vale no pretenderlo). La traducción de García Gómez, aunque ya casi sesentona, es un clásico y sigue teniendo un gran vigor, pues las piruetas mortales realizadas por el viejo maestro español [...] acaban en su mayoría en un airoso e incluso feliz aterrizaje.*<sup>507</sup>

---

<sup>504</sup> La edición que hemos manejado es la publicada por Ediciones del Viento (García Gómez, 2004). En este caso en particular, nosotros defendemos la traducción de Emilio García Gómez por ser un texto precioso, si bien reconocemos que disfruta de cierta libertad respecto del original.

<sup>505</sup> García Gómez, 1971.

<sup>506</sup> Publicada en Hiperión (Sánchez Ratia, 2009), es una exquisita edición bilingüe con un maravilloso estudio.

<sup>507</sup> Sánchez Ratia, 2009: XII.

Aunque en 2008 se publicó una traducción al español de *Viajero de noche*, que corrió a cargo de Saad Mohamed y fue publicada por el Instituto Egipcio de Estudios Islámicos,<sup>508</sup> nosotros ya habíamos inscrito nuestro proyecto de tesis en la Universidad Autónoma de Madrid unos dos años antes, y ofrecer nuestra propia traducción de la obra árabe era una parte fundamental de la investigación, tanto por formar parte de nuestro proceso de aprendizaje como por ser un paso necesario para entender correctamente el texto y al autor y poder leer entre líneas, todo ello con miras a redactar un estudio y un análisis correctos.

Según Friedrich Schleiermacher, el traductor dispone de dos opciones, cada una de ellas con sus ventajas e inconvenientes, a la hora de acercar a dos personas en principio totalmente separadas, esto es, el autor y el lector, y siempre con la intención de ayudar al segundo a disfrutar al máximo y a sacar todo el jugo del primero, pero en su lengua materna y no aquella en la cual el texto fue escrito en origen. En su opinión, el traductor puede o bien despreocuparse del escritor y acercar el lector a éste, o bien despreocuparse del lector y acercar el escritor a éste. En el primer caso, el traductor tendrá que compensar la carencia de conocimiento o entendimiento que tenga el lector respecto del idioma original.<sup>509</sup> Schleiermacher se decanta por la extranjerización, marcando las diferencias lingüísticas y culturales del texto origen y acercando el lector a éstas. En opinión de Lawrence Venuti, este proceso implica sacrificar algún código cultural del idioma meta a favor de otros del idioma de partida, es decir, desviarse de las normas naturales para implantar otras que caractericen al texto como extranjero. La traducción extranjerizante, prosigue, es más típica de algunos países europeos, frente a la que tiende a barrer hacia casa, más típica de la cultura angloamericana, en la que la comunicación está dominada por la cultura meta.<sup>510</sup> Evidentemente aquí entran en juego consideraciones de índole política cuya discusión queda fuera de la esfera de este trabajo. Y no debemos olvidar que algunos de estos términos, como *extranjerizante*, hay que usarlos siendo conscientes de que se enmarcan en un tiempo y una cultura determinados, por lo que no son universales; lo que en una época resulte extranjerizante puede que no lo sea en otra.

En nuestras traducciones hemos querido acercar al lector a Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, para lo cual hemos procurado plasmar el texto en español lo más parecido posible a su original en árabe, pero de forma que suene natural y que transmita no sólo el sentido sino también el sentimiento, sin llegar al extremo de pensar que «la comprensión de lo que el texto dice es lo único que interesa».<sup>511</sup> Nuestro objetivo ha sido, en definitiva, conseguir un texto en español que sea tal y como habría sido de haberlo traducido o escrito en español el propio Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, con su misma elegancia, su misma pureza de lenguaje y su misma naturalidad. Un estilo natural resulta necesario para

---

<sup>508</sup> Abd al-Sabur, 2008.

<sup>509</sup> Schleiermacher, 1992: 41-43.

<sup>510</sup> Venuti, 1995: 20-22.

<sup>511</sup> Gadamer, 1993: 326.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

causar en el lector meta un efecto similar al producido en el lector original. Evidentemente, este enfoque es considerablemente más fácil cuando hablamos de textos en prosa o, como el caso que nos ocupa, de verso blanco, que cuando nos enfrentamos a un texto poético en el sentido tradicional de la palabra.

En nuestros textos hemos intentado cumplir con los siguientes cuatro requisitos básicos: que tengan sentido, que incluyan el espíritu del original, que resulten naturales y que produzcan un efecto similar al de los textos de partida.<sup>512</sup> En cualquier caso, hemos sido conscientes de que no siempre habremos acertado de pleno, o de que en más de una ocasión nos habremos quedado cortos, pero también creemos haber acertado en más de una ocasión con algún giro o alguna expresión natural o naturalizada que no desentone. Hemos intentado ser lo más coherentes con los textos originales y su autor y no afean o desmerecer al español.

En este sentido, compartimos la opinión de Javier Ortiz García, para quien el traductor ocupa una posición crucial y estratégica en el proceso de convertir un texto en otro similar.<sup>513</sup> En el caso que nos ocupa, esta conversión es una reescritura literaria que acarrea cierto grado de transformación en la que entran en juego conceptos como la fidelidad o la literalidad. Por lo que respecta a la fidelidad, creemos que puede, y debe, ser doble: por un lado, al espíritu de la obra original; por otro, tal como recoge Ortiz García en otro artículo, «al traducir una obra literaria, a menudo afloran significados adicionales; ahí donde el original parece restringir el significado, la traducción puede, fortuita y ocasionalmente, abrir el texto, desvelando secretos [...]»,<sup>514</sup> por lo que debemos ser fieles con nuestro nuevo texto y tener fe en él.

La fidelidad y la libertad en la traducción son dos conceptos que tradicionalmente se han presentado enfrentados. Creemos, empero, que son dos conceptos complementarios en el sentido de que uno debe ser fiel al texto, pero al mismo tiempo disfrutar de libertad para realizar las modificaciones oportunas, incluidas las adiciones o las supresiones, que redunden en un resultado más cercano al original. Así entendida, la libertad no implica un libre albedrío sino un grado de compromiso mayor, si cabe, con el sentido y la forma del texto. Eugene Nida, por su parte, dice que al no existir dos idiomas idénticos, no puede existir una correspondencia absoluta entre los idiomas, ergo tampoco puede haber una traducción totalmente exacta, lo que implica a su vez que el proceso de la traducción deba disfrutar de cierto grado de interpretación –esa *libertad* a la que aludíamos antes– por parte del traductor.<sup>515</sup> Debemos tener en cuenta también qué prima en el texto origen, para actuar consecuentemente con el texto meta: ¿qué es más importante: la naturaleza del mensaje?, ¿el propósito del autor?, ¿el público meta?, ¿la forma externa del texto? Y no olvidar la intención de traductor, que generalmente coincidirá con la del autor. Compartimos con Nida su idea de que la intención del autor prima sobre la del traductor a la hora de escoger el método de traducción que se aplicará

---

<sup>512</sup> Nida, 2004: 134.

<sup>513</sup> Ortiz García, 1993: 117.

<sup>514</sup> Ortiz García, 1998: 119.

<sup>515</sup> Nida, 2004: 126.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

al texto:<sup>516</sup> debemos saber en primer lugar qué intención tenía el autor y en función de ella podremos escoger uno u otro enfoque.

La fidelidad no puede inferirse exclusivamente de una equivalencia semántica: por un lado, el texto origen es susceptible de diversas interpretaciones; por otro, las soluciones que adopte el traductor para su texto meta estarán basadas en una situación cultural, política o literaria particular susceptible de influir en la traducción más, si cabe, que el propio texto origen. Por eso, el criterio de fidelidad varía histórica y culturalmente, así como el de fluidez, resistencia, domesticación o extranjerización.<sup>517</sup> También Dryden defiende que las costumbres cambian y que las palabras pueden variar,<sup>518</sup> y Nida reconoce que no debemos creer que el proceso de traducir esté exento de cierto grado de interpretación por parte del traductor.<sup>519</sup>

Igualmente, tenemos que tener en cuenta el sentido del texto, que no podrá desligarse de su aspecto físico:

*[...] conviene no olvidar, como ocurre tan frecuentemente, que en literatura el sentido se vincula inevitablemente a la realidad de los textos y que, por consiguiente, cualquier intento de esclarecimiento de ese asunto pasa inevitablemente por ellos. [...] Dicho de otro modo: el sentido se constituye generalmente en un nivel supraoracional y, por consiguiente, la unidad de análisis no puede situarse en un plano inferior so pena de echar a perder la verdadera unidad comunicativa.<sup>520</sup>*

Lawrence Venuti, por su parte, define la traducción como

*un proceso mediante el cual la cadena de significantes que constituye el texto origen es substituida por una cadena de significantes en el idioma meta escogidos por el traductor sobre la base de su interpretación. [...] La traducción es un reemplazo forzoso de las diferencias lingüísticas y culturales del texto origen con otro texto que sea inteligible para el lector del idioma meta. Estas diferencias nunca podrán ser eliminadas, obviamente, sino que sufrirán una reducción y una exclusión de posibilidades... pero también ganarán otras tantas.<sup>521</sup>*

---

<sup>516</sup> Nida, 2000: 127.

<sup>517</sup> Venuti, 1995: 38.

<sup>518</sup> Dryden, 1992: 28.

<sup>519</sup> Nida, 2004: 126.

<sup>520</sup> Garrido Domínguez, 2004: 104.

<sup>521</sup> Venuti, 1995: 17-18.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

Abogamos por una solución intermedia, en la que busquemos trasvasar las diferencias culturales y lingüísticas del texto de partida al texto meta, conscientes siempre de que unas veces el texto origen sufrirá amputaciones, pero otras el texto meta sufrirá ampliaciones. Si el traductor puede disfrutar de la libertad de elegir, en función del tipo de texto, del mensaje, del autor y del público receptor qué enfoque dar a su producción, es entonces cuando, con total seguridad, su traducción será más acertada. Si no tuviéramos esa libertad ¿cuál sería el fin de la formación teórica? ¿Para qué necesitaríamos todos los materiales de consulta cultural y lingüística que manejamos al preparar una traducción, ya sean diccionarios, gramáticas, textos, teorías...? Esa libertad es la que nos permite escoger de entre todo el corpus puesto a nuestro alcance y, en función de variables culturales, ideológicas, contextuales u otras, optar por una u otra opción. Creemos en definitiva que, efectivamente, «la tarea de la traducción goza siempre de una cierta “libertad”». <sup>522</sup>

En este sentido, y en relación con el idioma origen de las obras que hemos traducido, el árabe se caracteriza por la existencia del dual, cuya ausencia en español puede provocar problemas, o al menos un momento de reflexión para decidir qué hacer. La categoría gramatical del dual no existe en español, por lo que una solución para solventar este problema puede ser traducirlo mediante recursos léxicos, como los numerales. <sup>523</sup> Otra posibilidad es basarse en el contexto, que cuanto más rico es, menor pérdida de información implica.

A este respecto, Roman Jakobson, férreo defensor del signo como relación indivisible entre significante y significado, promueve tres formas de interpretar un signo verbal: traducción intralingual, traducción interlingua y traducción intersemiótica. En el caso que nos ocupa, nos centraremos en la traducción entre lenguas, es decir, la traducción interlingua. Si bien afirma que no hay una equivalencia total entre las unidades de los códigos de ambos idiomas, lo que implica que una traducción palabra por palabra sería inviable, reconoce que, por lo general, en la traducción entre lenguas el procedimiento que se sigue es la substitución de mensajes, es decir, de unidades mayores, no la traducción de las unidades de un código. <sup>524</sup>

Jakobson defiende que la cuestión de la equivalencia es de vital importancia para la lingüística. Para desarrollar esta idea, utilizaremos la cuestión del dual, sobre la que habla en la página 148 de su artículo, que reforzará nuestro argumento de que una traducción «exacta» no es, necesariamente, una traducción más fiel. En árabe existen tres números, el singular, el dual –como hemos dicho, inexistente en español– y el plural. Por lo que respecta al dual, si queremos aferrarnos a la idea de ser exactos a la hora de traducir, es decir, aplicar el enfoque de la metafrase que planteaba Dryden, nos enfrentamos a una dificultad con la que no siempre podremos lidiar de la misma manera. En función de qué aparezca en árabe, no podremos optar por este enfoque, pues el resultado en español no sería natural; de hecho, en algunos casos podría resultar

---

<sup>522</sup> Gadamer, 1993: 95.

<sup>523</sup> Jakobson, 2004: 148.

<sup>524</sup> Jakobson, 2004: 146.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

cómico, lo que, quizá, desvirtuaría el mensaje original del autor. En árabe, por ejemplo, las partes del cuerpo que son dobles, como los ojos, las orejas, los brazos o las manos, al hablar de un individuo, se utilizan o bien en singular o bien en dual, mientras que la forma plural se reserva para cuando hablamos de más de dos, es decir, cuando hay más de un individuo. De esta forma, en un poema de amor en el que el poeta describa a su amada dirá literalmente «sus dos ojos», «sus dos manos», «sus dos pies». ¿Qué efecto causaríamos si lo tradujéramos de esta forma al español? Probablemente lo primero que piense un lector no arabófono sea «¿por qué ha puesto “dos”? ¿Acaso se puede tener más? ¿Menos?»; en el caso de un lector que sí hablara árabe, lo primero que pensaría sería «¿por qué lo ha traducido como si en español existiera el dual, sabiendo que en este idioma lo natural sería decir “sus ojos”?». Creemos que este ejemplo ilustra por qué ceñirnos a una traducción palabra por palabra, incluso en poesía, no es la mejor vía para trasvasar un texto.

Sin embargo, con esto no queremos que se entienda que siempre debemos obviar el dual al traducir del árabe al español, ni mucho menos. En numerosas ocasiones resulta que el dual nos ayuda a entender mejor el sentido original y puede indicarnos cómo hemos de afrontar la traducción, pues, por la propia configuración del árabe, la marca de dual irá acompañada de la marca de género, que puede ser masculino o femenino. Estamos, pues, ante problemas complejos inherentes a la traducción que «afloran cuando comprendemos que las estructuras de los idiomas forman parte de la escritura».<sup>525</sup>

En la operación contraria, al traducir del español al árabe, nos encontramos con que la siguiente afirmación es totalmente cierta: «Es más difícil ser fiel al original cuando traducimos a un idioma dotado de una categoría gramatical desde otro desprovisto de dicha categoría».<sup>526</sup> En el caso de las partes del cuerpo no habría problemas, sólo habría que averiguar si «los ojos» en español alude a los de una única persona o a los de más, en cuyo caso habría que utilizar el dual o el plural, respectivamente. Pero cuando hablemos de cualquier otro concepto y en español no indiquemos el número, se nos planteará la duda de si traducirlo al árabe por dual o por plural. El primer paso para solventarla es ver el contexto y entender qué quiere decir el mensaje, lo que nos lleva, obligatoriamente, a repetir que el enfoque de la metafrase no resulta útil como enfoque de traducción. Como se ha dicho antes, cuanto más rico sea el contexto, menor será la pérdida de información.

Cuando un autor escribe una obra se expresa mediante el texto. Cuando un traductor la traduce, su libertad de expresión se ve reducida porque debe centrarse en tomar algo de otra persona y ponerlo como si fuera suyo. Sin embargo, como no deja de ser un acto intelectual, el traductor todavía disfruta de cierto grado de libertad que le permite jugar a dos bandas, entre su propia creatividad y la del autor. En este sentido, consideramos que es inevitable que, al traducir, entren en juego nuestro ego y nuestra personalidad y quieran imprimir al texto nuestro propio carácter. Lo difícil, pero

---

<sup>525</sup> Ortiz García, 1998: 116.

<sup>526</sup> Jakobson, 2004: 148.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

también lo bonito y lo interesante de este proceso, es mantenerse fiel al texto o al autor para que sea su carácter el que sobresalga, no el nuestro. O mejor, convertir en característica nuestra el logro de hacer que el autor resalte y sobresalga. Esta invisibilidad del traductor de la que habla Nida es al mismo tiempo una de las tareas más difíciles de la traducción: mantener el carácter de un autor, lo que lo distingue del resto, sin mostrar el nuestro propio como traductores.<sup>527</sup> Efectivamente, lo ideal es poder ver, a través de las traducciones de distintas obras de un mismo autor, un estilo común: el suyo.

Quien se atreva a traducir, especialmente poesía, no solo debe tener un gran conocimiento del idioma extranjero; debe tener, sobre todo, un gran conocimiento de su propio idioma. De las características de un buen traductor que nos ofrece Dryden, nos quedamos con las siguientes: una buena educación –he cambiado *liberal* por *buena*, no en el sentido de buenos modales, sino de amplia–, un extenso bagaje literario universal y un buen manejo de su propio idioma. Para ser un buen traductor literario no basta con dominar ambos idiomas desde un punto de vista gramatical o sintáctico, sino que el componente cultural, el literario principalmente, es primordial. Un buen traductor es un buen escritor y un buen lector.

Schleiermacher, por su parte, considera que, para ser un buen traductor, el aspirante debe tratar el lenguaje con el esmero y el rigor que merece, mediante un exhaustivo conocimiento de la historia de su nación y mediante una concienzuda lectura de sus autores.<sup>528</sup> No se separa mucho ni de Dryden ni de nuestra convicción de que la lectura de la literatura universal, sin menospreciar la nacional, es un paso fundamental en el proceso de formación de cualquier traductor. Sin embargo, este paso no es una fase previa finita, una etapa que se cierra y lo convierte a uno en traductor; más bien se trata un proceso continuo, al igual que el aprendizaje de una lengua, que, en nuestra opinión, nunca llega a detenerse.

Con respecto al humor, como las obras que aquí tratamos carecen de bromas salvo por un par de casos en *La princesa espera*, éste no ha planteado problemas durante la traducción. De haber encontrado alguna dificultad humorística, probablemente hubiera optado por la tercera vía de Dryden: la imitación. El humor ejemplifica muy bien por qué este enfoque es mejor que la metafrase o la paráfrasis. En la traducción de la comedia, en la mayor parte de los casos el traductor va a tener que imitar el humor adaptándolo a las peculiaridades culturales e idiomáticas de su público receptor. Encontrar una buena traducción para una frase humorística o un chiste exige, en nuestra opinión, disponer de la mayor libertad posible para, con otro juego de palabras, refrán, asociación cultural o cualquier otro método alternativo, provocar el efecto que quisiera provocar el autor en primer lugar. A pesar de no tratarse de un chiste, pondremos como ejemplo «no hay humo sin fuego», frase de Samīḥ al-Qāsīm que en este trabajo hemos

---

<sup>527</sup> Dryden 1992: 24.

<sup>528</sup> Schleiermacher 1992: 39.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

traducido como «cuando el río suena, agua lleva».<sup>529</sup> Pero es que, además, el concepto del factor cultural es muy importante, porque dentro de un mismo país, y España es el mejor ejemplo de esta idea, lo que es gracioso en una zona geográfica delimitada cultural o lingüísticamente, no lo es necesariamente en otra, especialmente en cuanto al idioma se refiere; nosotros sí podemos reírnos de nosotros mismos, los catalanes de los catalanes, o los andaluces de los andaluces, pero no resulta tan gracioso cuando otros se ríen de nosotros.

La ventaja de que estas obras estén escritas en verso blanco reside en que la forma no nos plantea un quebradero de cabeza y nos permite centrarnos en el sentido. Aunque estamos de acuerdo con Nida cuando afirma que en la traducción de poesía se presta mayor atención a los elementos formales que al traducir prosa,<sup>530</sup> no compartimos que una rara vez pueda reproducir tanto el contenido como la forma; quizá no pueda calcarse tal cual aparece en el idioma original, pero reproducirse sí es posible, al menos parcialmente, dando prioridad o bien a la forma o bien al contenido. Por esta misma razón, tampoco estamos de acuerdo con Matti Moosa, en su reseña de *When the Words Burn: An Anthology of Modern Arabic Poetry, 1945-1987*, escrita por John Mikhail Asfour y publicada por Cormoran Books en 1988.<sup>531</sup> Al tratar la cuestión de las diferencias entre el tipo de rima de la poesía árabe clásica y la moderna, comenta que la traducción inglesa de los poemas árabes recogidos en esa antología parece similar, en cuanto a significado, a la versión original en árabe, y dice que el que el poema original esté escrito en verso rimado, prosa poética o verso blanco no afecta a la hora de traducirlo al inglés. Además, asegura categóricamente que la preocupación principal del lector debe ser la substancia, el tema, el significado de la poesía, no su estructura prosódica.

Sus dos últimas afirmaciones pueden dar lugar a comentarios en contra. En primer lugar, sí creemos que la forma en la que está escrito un poema afecte a la hora de traducirlo, en toda la poesía en general, pero sobre todo en la árabe, cuyas formas métricas clásicas son complicadas incluso para un lector árabe nativo que no haya recibido formación específica. En cuanto a que la preocupación principal del lector debe dejar de lado la forma o la estructura, se trata de una afirmación que no compartimos porque es en la poesía, más que en ningún otro sitio, donde la forma y la estructura afectan considerablemente al significado y ayuda a transmitir el tema. En este sentido, nos gustaría mencionar aquí la traducción de Ángel Crespo de *La Divina Comedia* (1320), publicada en Seix Barral, como ejemplo de una traducción en verso que no sólo mantiene el significado sino, además, la forma de una manera espléndida.<sup>532</sup>

En cualquier caso, lo que está claro es que los problemas formales afectan especialmente a la poesía si no está escrita en verso blanco: el metro, la rima, el pie...

---

<sup>529</sup> Véase la nota a pie de página que acompaña al extracto en que aparece por primera vez esta frase de Samīḥ al-Qāsim, en el estudio de *Viajero de noche*.

<sup>530</sup> Nida, 2004: 127.

<sup>531</sup> Moosa, 1991.

<sup>532</sup> Alighieri, 2004.



REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

son cuestiones que en la prosa no nos plantean los mismos problemas, pero que, además, en la poesía influyen en la transmisión del mensaje y del espíritu del poema. Traducir poesía es, dentro de la traducción literaria, de lo más difícil que puede haber. Por lo tanto, traducir poesía rimada es, sin lugar a dudas, una hazaña.

Mientras traducíamos estas dos obras encontramos que comparten varios elementos, algunos de los cuales ya han sido tratados comentado a lo largo de este trabajo. Los presentamos en dos tablas comparativas, de las cuales la primera recoge las similitudes y la segunda incluye las diferencias:

**Similitudes**

***Viajero de noche***

- Comedia negra.
- Elemento coercitivo: el revisor.
- Elemento coaccionado: el viajero.
- Muerte: el viajero.
- Usurpación del poder y la autoridad por parte de quien simboliza el poder militar.
- Espacio reducido: un vagón.
- El viajero sufre un conflicto interno.
- El tema de la espera está presente en la obra.
- Teatro dentro del teatro. Farsa de juicio donde el revisor y el viajero son el juez y el acusado.
- Oscuridad: el vagón de tren.
- Los personajes representan elementos reales siempre bajo dos marcos: el vencedor y el vencido.
- Los personajes dentro de la obra

***La princesa espera***

- Humor negro. No es una comedia, pero tiene elementos de humor negro.
- Elemento coercitivo: Samandal.
- Elemento coaccionado: la princesa.
- Muerte: el rey y Samandal.
- Usurpación del poder y la autoridad por parte de un miembro del cuerpo militar.
- Espacio reducido: una cabaña.
- La princesa sufre un conflicto interno.
- El tema de la espera está presente en la obra.
- Teatro dentro del teatro. Las tres figuras femeninas representan un suceso del pasado.
- Oscuridad: cabaña en un bosque sombrío.
- Los personajes representan elementos reales siempre bajo dos marcos: el vencedor y el vencido.
- Los personajes dentro de la obra

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

carecen de características físicas que los distinguan.

- Figura del poeta-intelectual: el narrador.

carecen de características físicas que los distinguan.

- Figura del poeta-intelectual: Qarandal.

**Diferencias**

*Viajero de noche*

- Desesperación. Rendición.
- El tema del amor está ausente en la obra.
- Tiempo breve: una noche. Viaje sólo de ida.
- El tiempo corresponde al viaje, al presente.
- Exilio impuesto por otro personaje.
- Ambiente onírico, de pesadilla.
- La naturaleza del viajero es difusa: su vida carece de sentido, está aburrido, preocupado, sin descanso.
- El ritmo de la obra es personal.
- Hipocresía: el revisor y el viajero, éste último por cómo se humilla para salvarse.
- Los personajes persiguen el interés personal, particular.
- No hay salvación a través del dolor: el viajero se humilla, pero no se salva.
- El elemento femenino no está presente en la obra.

*La princesa espera*

- Esperanza. Resistencia: Qarandal.
- El tema del amor está presente en la obra.
- Tiempo dilatado: quince años. Viaje de ida y vuelta.
- El tiempo corresponde al pasado, al presente y al futuro.
- Exilio autoimpuesto.
- Ambiente ritual, litúrgico.
- La naturaleza de la princesa está clara. Sabemos quién es, de dónde viene y a dónde va.
- El ritmo de la obra es colectivo.
- Honestidad: Qarandal ayuda a la princesa a ser honesta consigo misma.
- Samandal persigue el interés personal y Qarandal el colectivo.
- Sí hay salvación a través del dolor: la princesa pierde a su amado, pero se salva.
- El elemento femenino sí está presente en la obra.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

- Se rompe la barrera que separa al público del escenario.
- Sí incluye citas o pasajes de otros autores.
- No se rompe la barrera que separa al público del escenario.
- No incluye citas o pasajes de otros autores.

Figuran a continuación una serie de cuestiones sobre el proceso de la traducción de *Viajero de noche* y *La princesa espera*, con casos concretos. Son reflexiones sobre algunas dificultades especiales que se nos han presentado respecto de palabras, giros idiomáticos, modificaciones intencionadas nuestras, etc. Al objeto de entender mejor las siguientes reflexiones, y a fin de que éstas no parezcan sacadas de contexto, recomendamos encarecidamente leer previamente ambas traducciones, que figuran en los apéndices primero y segundo de este trabajo. Comenzaremos con *Viajero de noche*:

*Uno de los asientos del vagón lo ocupa el Viajero.* Si bien en árabe dice *En uno de los asientos del vagón se sienta el Viajero*, hemos optado por variar el verbo para evitar el efecto negativo de escribir las palabras *asiento* y *sienta* tan seguidas.

*Se acuerda de su misbaḥa.* Nuestra traducción más inmediata fue trasvasar esta palabra por *rosario*, pero al tratarse de un término tan marcadamente cristiano,<sup>533</sup> lo desechamos y preferimos transcribirlo. Como se ha explicado anteriormente en el estudio de *Viajero de noche*, una *misbaḥa* es una sarta de treinta y tres cuentas. Al pasar con los dedos cada cuenta se pronuncia uno de los nombres de Dios. Al darle tres vueltas, se repiten sus noventa y nueve nombres.

*Entonces se da cuenta: ha vivido / una insípida vida.* El original árabe recoge, literalmente, *En ese momento se da cuenta de que su vida / no tenía color.* Como primera opción pensamos cambiar el tiempo del verbo y ponerlo en presente, porque creemos que añade mayor inmediatez y tragedia a ese preciso momento en el que se da cuenta. Igualmente, habíamos pensado poner «era en blanco y negro», pero opinamos que el no tener color es más intenso e incluso peor que el que sea en blanco y negro. Finalmente, tras mucho repensar optamos por alejarnos de la literalidad y buscar una opción más poética.

*Y los débiles vuelven cuando son invocados por el Hombre.* Literalmente, dice *Y si se les llama, los débiles regresan desde tu memoria* y al traducirlo dudamos entre «tu», «vuestra» y «nuestra». Habiéndonos decidido por la última opción, atendiendo al hecho de que el narrador es un reflejo de nosotros y a que se supone que está dirigiéndose a un público que, imaginamos, estaría compuesto por más de una persona. Incrementa, además, ese carácter universalizador sobre el que hemos llamado la atención a lo largo de este trabajo. Pero finalmente optamos por cambiar la voz activa del verbo por una

---

<sup>533</sup> «Sarta de cuentas, separadas de diez en diez por otras de distinto tamaño, unida por sus dos extremos a una cruz, precedida por lo común de tres cuentas pequeñas, que suele adornarse con medallas u otros objetos de devoción y sirve para hacer ordenadamente el rezo del mismo nombre o una de sus partes» (RAE, 2001: s. v. *rosario*).

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

pasiva y sustituir el pronombre por la palabra *Hombre*; de esta manera imprimimos un carácter más solemne a la frase y creamos un contraste con la anterior: *Los poderosos vuelven cuando son invocados por la Historia*. Asimismo, habíamos pensado en primer lugar en optar por la pareja *grandes-simples*, en vez de *poderosos-débiles*, pero dada la relación de poder que se establece entre los personajes, creímos más oportunos la segunda opción.

*¡Soy Alejandro Magno! / En mi niñez domé a Bucéfalo*. En árabe pone únicamente *Soy Alejandro*, pero como a continuación es evidente que se refiere a Alejandro Magno, y ésta es la primera vez que se presenta como tal, pensamos que es mejor escribir directamente *Alejandro Magno*. Igualmente, aunque en árabe pone literalmente *el potro indómito*, opinamos que *Bucéfalo* es más bello. De la misma forma que solamente hay un Alejandro, también solo hay un potro indómito.

Durante la primera intervención del revisor, éste se dirige al viajero y lo tutea, demostrando una falta de educación evidente, cuando se queja porque lo ha despertado. Aunque el viajero también le tutea, hemos preferido que en español le hable de usted para luego, cuando el revisor se ponga más violento y lo amenace, éste pase a tutearlo. Creemos que, así, la diferencia de trato plasmará una diferencia de actitud. En nuestra opinión, todas aquellas veces en que el viajero le trata de usted, mantiene un poco su autoestima, mientras que a partir del momento en que empieza a tutearlo, se rebaja para intentar humillarse y salvarse.

*Alejandro mete la mano en [...]*. Podría parecer innecesario repetir cinco veces este comienzo de frase, pero en el texto original figura la misma estructura repetitiva y creemos que esta decisión no es casual, razón por la cual hemos optado por seguir el mismo esquema repetitivo y mantenerlo.

*Mi elegía para él pasó a formar parte de los anales de la historia de la literatura*. Al principio habíamos pensado poner *Mi discurso en su funeral entró en los anales de la historia de la literatura*, pero cambiamos de idea porque sonaba demasiado pretencioso, mientras que unas palabras de recuerdo quedaban mejor que un discurso en toda regla. Finalmente nos decidimos por elegía.

*[...] pues siempre me confundo entre objeto y sujeto*. Esta frase empieza en árabe con una ف, por eso hemos empezado la frase en español con un sentido de causalidad. Esto no significa, sin embargo, que siempre que alguna frase de esta obra empiece por una ف, optemos por la misma solución. Creemos que hay un juego de palabras con esta frase: por un lado, tenemos el sentido gramático de la misma, pero por otro, al confundirse entre el sujeto y el objeto, que en árabe significan literalmente «quien realiza la acción» y «sobre quien recae la acción», está ya adelantándonos que no presta atención a la esencia y la verdad de las cosas. De ahí que más adelante juzgue al viajero y lo condene a muerte a sabiendas de que es inocente: no le importa «quién realiza la acción» ni «sobre quién recae la acción», únicamente le importa la acción en sí misma.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

*No, mi señor.* A partir del momento en que el viajero comienza a usar este apelativo para referirse al revisor, prestaremos más atención al léxico que utilice el viajero, pues en todo momento intentará exaltar al revisor y esto debe quedar reflejado en la traducción. Ya no lo tuteará y en vez de decirle *dime qué deseas*, le preguntará *decidme: ¿qué deseáis?*

*¿Por qué grita, señor?* Hemos creído oportuno este cambio en la forma de dirigirse del revisor hacia el viajero porque al hacer que lo trate de usted demuestra un cambio de actitud y de personalidad. Ahora ya no es Alejandro, sino que es un simple revisor que solicita el billete de forma educada. Recuérdese que los cambios bruscos en la personalidad, la actitud o el lenguaje son característicos del teatro del absurdo. Durante toda esta intervención se intensifica el uso de «usted», pero luego, cuando vuelva a cambiar de personalidad y adoptar la de Zahwān, el revisor volverá a tutearlo. El viajero, sin embargo, seguirá tratándole de «mi señor».

*No me llamo Alejandro / Me llamo Zahwān.* Aquí dudábamos entre poner *No me llamo Alejandro* o *No soy Alejandro* y *Me llamo Zahwān* o *Soy Zahwān*. Al principio íbamos a haber puesto *No soy Alejandro* y *Soy Zahwān*, pero como más adelante el texto da tanta importancia al nombre, especialmente en la parte en la que el viajero justifica su nombre y los de su familia, hemos preferido optar por *No me llamo* y *Me llamo*. Además, en árabe aparece, literalmente, *Mi nombre no es Alejandro* (ليس اسمي الإسكندر), no *No soy Alejandro* (لست الإسكندر), de la misma forma que más adelante el revisor le dice al viajero que su nombre no es *Siervo*, pero no le dice que no sea *Siervo*. Es un matiz sutil, pero creemos que nuestra decisión es la correcta. En la obra es más importante lo que dicen las palabras y cómo se puede jugar con éstas, que la verdadera personalidad de uno u otro personaje, lo cual es, de nuevo, otro rasgo del teatro del absurdo.

*¿O es que no intuyes por mi atuendo lo que te estoy pidiendo?* Ésta es la primera intervención en la que se dirige al viajero después de haberle tratado de usted, y ya vuelve a tutearle.

*Claro que me llamo Siervo. / [...] / Mi padre se llama Siervo de Dios, mi hijo mayor Sirviente, / el menor Servidor y el apellido de nuestra familia es Los Serviles.* Tras mucho pensar, decidimos buscar un parangón para la primera traducción: *Claro que me llamo 'Abduh. / [...] / Mi padre se llama 'Abd Allāh, mi hijo mayor 'Ābid, / el menor 'Abbād y el apellido de nuestra familia es 'Abdūn.* Cierto es que nos parece un poco atrevido, pero cuanto más lo pensamos más nos convencimos. De haber mantenido la primera versión, en español se habría perdido el juego de palabras que hace el autor con la raíz de la que provienen todos estos nombres.<sup>534</sup> Nos ha parecido la única forma de que en español el lector entienda la importancia de los nombres que ha escogido Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, especialmente por la relación existente entre dicho nombre y la personalidad del viajero.

---

<sup>534</sup> Para más información, consúltese el análisis de *Viajero de noche* y sus personajes, *supra*.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

*¡Es mi obligación!* Aunque en árabe pone *¡Es una obligación!*, creemos que en español queda mejor nuestra porque así el revisor parece darse aún más importancia de la que se está dando al presumir de la dureza de su trabajo, aspecto que casa muy bien con su personalidad.

*Lo prueba con la lengua... / lo saborea, lo mordisquea, lo mastica... / lo traga... ¡y eructa!* Hemos añadido puntos suspensivos al final de cada línea en esta parte para intentar expresar en español esa larga agonía que debe sentir el viajero con cada una de las acciones que realiza el revisor en este momento, porque creemos que para él el tiempo se detiene al contemplar dicha escena.

*Su billete, señor.* Vuelve a tratarlo de usted. En árabe vuelve a aparecer la palabra «señor».

*Ya se lo he dado, señor.* Igual que en la intervención anterior, aparece la palabra «señor», en este caso en boca del viajero, quien pasa a tratar de usted al revisor en vez de dirigirse a él como «mi señor».

*Escúchame, este...* Aquí vuelve a tutearlo. Pueden parecer demasiados cambios, pero nos parece conveniente que cada cambio de actitud venga acompañado de un cambio de humor, que siempre es hacia el enfado, lo tutee.

[...] *me quito la chaqueta del uniforme para que no me temas.* Nuestra primera opción fue *que me voy a quitar la guerrera para que no me tengas miedo.* No pone literalmente *guerrera*, pero nos parecía que quedaba bien por tres razones. Primero, porque, aunque lleva uniforme de revisor, la similitud entre el uniforme de este revisor y el de un soldado es evidente. Segundo, porque una «guerrera» es una «chaqueta ajustada y abrochada desde el cuello, que forma parte de ciertos uniformes del Ejército».<sup>535</sup> Y tercero porque, puesta en boca del revisor, sirve para infundir más miedo, que es lo que él mismo dice de su propia chaqueta: se la quita para que no le tenga miedo. Finalmente, cambiamos de idea y no solo no escribimos *guerrera*, sino que además optamos por modificar el tiempo verbal, de futuro a presente. Asimismo, cambiamos *chaqueta oficial*, que es lo que figura literalmente en árabe, por *chaqueta del uniforme*, que también transmite la idea de oficialidad y resulta más natural.

[...] *y mide tus palabras al dedillo.* Aunque literalmente pone *y mide tus palabras con el medidor*, opinamos que nuestra expresión coloquial queda bien en este contexto ya que se trata de un consejo que se da entre amigos.

*Investiga benévolo, con violencia golpea.* La versión que nos vino directamente a la mente fue *Investiga con benevolencia mas golpea con violencia*, si bien finalmente nos optamos por la otra opción en busca de una cadencia más ajustada. La primera opción tiene más ritmo, pero la segunda, con la pausa y al haber ubicado el verbo al final, transmite, además, más fuerza a la palabra *violencia*, lo que en este caso nos parece más acertado.

---

<sup>535</sup> RAE, 2001: s. v. *guerrero*.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

*Su esposa tiene el rostro terso y luminoso.* Nuestra primera opción fue [...] *la tez aperlada y resplandeciente*, a pesar de que pone únicamente *resplandeciente*; añadimos *aperlada* porque intensifica más la imagen y porque en Egipto gustan más, generalmente, las mujeres de tez blanca que las de tez morena, por lo que opinamos que en este contexto es una decisión acertada. Sin embargo, al final optamos por modificar ligeramente la traducción por otra versión que nos convencía más.

[...] *mientras que la mía, sin embargo, es macilenta y flaca.* Nos hemos permitido añadir este *sin embargo*, que en árabe no figura, porque aunque el autor une las dos frases con la conjunción copulativa *و*, creemos que la idea es de adversativa.

*¿Llevas el carnet de identidad?* Aunque en árabe el carnet está indeterminado, lo hemos traducido como determinado porque carnet de identidad sólo hay uno. Otra opción podría haber sido *¿Llevas alguna identificación?*, pero nos hemos decantado directamente por la primera posibilidad.

*Jamás he oído tal cosa.* En esta frase el verbo árabe aparece en la primera persona del plural, al igual que en el resto de las frases de este parlamento del revisor. Sin embargo, lo hemos traducido por la primera del singular porque creemos que se ajusta mejor a la obra en general y a esta escena en particular.

[...] *existe la antropofagia y la necrofagia. / Pero, que exista documentofagia... nunca.* Hemos incluido este término novedoso, *documentofagia*, para acompañar a la *antropofagia* y la *necrofagia*. Quizá pueda parecer un poco arriesgado, pero consideramos que este neologismo añade a la traducción otro aire. A pesar de que no existe en español, evoca exactamente la imagen que quiere transmitir Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, por lo que hemos creído conveniente y oportuno tomarnos esta licencia aquí.

*Me veo obligado, señor [...].* Al incluir el árabe «señor», vemos oportuno que en español el revisor vuelva a tratarlo de usted, incluso aunque al principio de esta intervención estuviera tuteándolo. Consideramos que este cambio de tono es, en efecto, recomendable por cuanto la actitud del personaje también cambia y se vuelve más formal y más seria.

*Enseñales la democracia, aunque tengas que matarlos a todos.* Nótese que el imperativo en árabe está en segunda persona de singular. Nuestra primera versión decía *Enseñadles la democracia, aunque tengáis [...]* porque nos parecía que en segunda persona de plural el impacto era mayor. Sin embargo, tras repensarlo varias veces, nos inclinamos por mantener la misma persona porque al dirigirse a un único individuo, creemos que, efectivamente, el impacto es mayor porque es una persona la que «mata a todos» para enseñarles la democracia.

*Pero hay un secreto. / Hay un secreto.* Nos inclinamos por la palabra *secreto* frente a *misterio*, que fue nuestra primera opción, porque se trata de algo muy específico en la obra de Ṣalāḥ.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

«*Investiguemos... mas solapadamente*». Igual que con el fragmento anterior, nos encontramos, de nuevo, ante la idea del escondite, algo también muy específico en el mundo de ʿAbd al-Ṣabūr.

[...] *que me lleve hasta el secreto. / [...] / que me desvele lo ignoto*. Aquí vuelve a aparecer la idea del secreto y lo ignoto, esto último muy presente en su poesía, junto con la incapacidad para revelar: *No, no puedo delatarlo*.

[...] *me camufló con el mono de un obrero, / o me disfrazo con los harapos de un campesino*. Otra vez, la idea de las máscaras, lo secreto, lo oculto, como hemos visto en los fragmentos que anteceden. Durante el proceso de traducción hemos tenido presentes todas estas ideas con miras a transmitir la mayor parte posible del mensaje, especialmente aquella que, si no se conoce al autor, podría quedar, precisamente, escondida.

*Este documento está en blanco*. Si bien la traducción literal sería *trozo de papel*, en este caso nos hemos inclinado por escoger *documento* para que la traducción vaya en línea con la «documentofagia» que acabamos de explicar tres párrafos más arriba. Hemos seguido este enfoque en toda la traducción, alternando entre *documento* y *documentación* en función del contexto.

*Una, dos, tres, hasta siete veces*. Podríamos haber repetido la palabra «vez» hasta tres ocasiones, tal y como aparece en árabe, pero en este caso hemos optado por poner números para evitar una repetición que aquí se nos antojaba innecesaria.

*Un periodista de mi séquito*. No es casualidad que el revisor, al ver que el viajero parece desbordado por lo que le está diciendo, se crezca ante el otro personaje y diga que tiene un séquito y hable de este periodista en tono despectivo.

*Y cuando, de noche, regresan a sus cuevas y cubiles, / se preguntan*. Aquí hemos invertido el orden de las frases porque sentimos que en español la segunda frase, *se preguntan* –que inicialmente tradujimos como *dicen para sí mismos*, con miras a seguir más de cerca el original–, debe quedar más cerca de las palabras textuales que aparece a continuación.

*¿Sabes que hay veces que en toda una semana / no duermo más que un par de horas?* Técnicamente sólo dice *unas horas*, y aunque al principio decidimos poner *unas cuantas horas*, al final nos decantamos por *un par de horas*, porque creemos que se ajusta más al discurso del revisor.

«*¿Qué nos ha pasado?*» / *preguntamos*. / «*Alguien ha matado a Dios aquí / y por eso ahora nos es hostil*» / *respondieron*. La traducción literal sería *Dijimos*: / «*¿Qué nos ha pasado?*» / *Dijeron*: / «*Alguien ha matado a Dios aquí / [...]*», pero nos hemos arriesgado a realizar estas modificaciones al objeto de no repetir el mismo verbo porque estamos ante una pregunta y una respuesta y porque no creemos que la repetición sea necesaria en esta parte del texto. Además, se ha invertido el orden, anteponiendo la pregunta y la respuesta a los verbos. Nótese, asimismo, que la sintaxis en este párrafo,



con la pregunta y la respuesta así expresadas, recuerda enormemente a la sintaxis del Corán.

*A veinte los torturamos hasta la muerte; / a treinta hasta [...] / y a ochenta hasta [...].* En árabe la primera frase empieza por el verbo, pero se ha vuelto a posponer para que estas tres frases comiencen todas de la misma forma, es decir, con el número de presos torturados.

*Un método moderno, vulgar, un juego de niños cobardes.* En un principio rechazamos la palabra *niños* porque nos parecía que, quizá, resultaba demasiado vulgar para esta traducción. Sin embargo, la frase en árabe tiene un claro matiz despectivo, aspecto que finalmente nos convenció para dejar este término.

*Y les aconsejo que hagan como yo: / callar es de sabios.* Si bien la segunda frase parece alejarse un poco del original con respecto a la primera opción que habíamos pensado, que era *guarden un prudente silencio*, optamos por ella por dos razones: primero, porque pensamos que acompañaba muy bien a la imagen del Revisor sentando cátedra; segundo, porque la frase en árabe transmite la sensación de ser un refrán.

*Y ahora... ¿cómo cargaré con este cadáver gordinflón?* Aunque la expresión <sup>ا</sup> con la que comienza esta frase árabe expresa pena, dolor o lástima, nos ha parecido más adecuado separarnos del original y poner *Y ahora*, como continuación al asesinato que acaba de cometer.

*Segunda: cargar a mi obra de poeticidad, no escribir poesía que pueda ser recitada en un escenario.* Esta frase, ya en el apéndice de la obra, es una de las más importantes, al menos en nuestra opinión, y condicionó, conscientemente, nuestra traducción: nuestro objetivo ha sido centrarnos, precisamente, en la cadencia, el ritmo, sin llegar a escribir poesía. Creemos que así transmitimos la poeticidad de que habla el autor.

*[...] me centré en la poesía de la situación, no en la de la actuación.* En relación con el párrafo que antecede, ʿAbd al-Ṣabūr vuelve a insistir en que para él lo más importante es la poesía de la situación, no de la representación en escena. Por nuestra parte, hemos intentado que esto se refleje en la traducción.

*[...] va contando los postes de la vía.* En relación con la idea que antecede, la de reflejar en español la poeticidad del texto de ʿAbd al-Ṣabūr, el uso del gerundio como recurso de la traducción aporta, creemos, más movimiento.

*Opté por mantener estos términos por tres razones. En primer lugar, [...] En segundo lugar, [...] Y en tercero.* Si bien en árabe estas frases no comienzan enumeradas, nosotros hemos optado por hacerlo porque ayuda a estructurar más correctamente el párrafo y porque en la frase anterior ya nos avisa de que existen tres razones, motivo por el cual nuestra opción nos parece acertada.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

*Incluso la palabra «frivolidad» [...] frivolar [...] un espíritu frívolo.* Esta repetición de un mismo término es consciente y nos parece necesaria por tratarse de una palabra con un significado fuerte.

Los siguientes son algunos de los aspectos de *La princesa espera* en los que más nos hemos detenido durante la traducción:

*Son unas mujeres que viven [...].* En árabe no aparece la palabra *mujeres*, sino que dice expresamente *Ellas viven [...]*. A pesar de esto, nos hemos atrevido a modificarlo para que tenga un aspecto más completo y más literario.

*Es nuestra razón de ser.* En el original en árabe pone, literalmente, *Vivimos por eso*, si bien hemos optado por variar un poco la traducción por dos razones: la primera, porque transmite la idea de que viven por y para él, por lo cual están deseando que llegue cuanto antes; la segunda, porque así, además, transmite la idea de que todo lo negativo tiene su origen en él: viven como viven y donde viven por su culpa.

*Os anudo las ropas.* Literalmente, sería *Os anudo vuestra milfaḥa*. Este último término significa «prenda femenina que cubre el cuerpo de pies a cabeza».<sup>536</sup> Nuestra primera opción fue transcribir la palabra y poner una nota a pie de página con la traducción, pero finalmente optamos por modificar ligeramente la traducción para darle un toque más literario e incluir aquí la nota sobre el significado de la palabra. Si la traducción de la obra fuera a editarse con un público general en mente como destinatario, nos replantearíamos si mantenerla así o si incluir una nota a pie de página que explicara el término. Este caso es similar a la situación a la que nos enfrentamos en la obra anterior con el término *misbaḥa*; curiosamente, ambos términos en árabe siguen el mismo esquema.

*Pues ve a desnudar a la luna / en vez de desnudarme a mí.* Esta contestación, que forma parte del chiste que cuenta la primera criada, figura en árabe como una pregunta, pero creemos que en español queda mejor si se escribe en forma de afirmación.

*Es el pan que da vida al corazón.* Aunque, literalmente, figura *Es el pan del corazón*, la idea que hemos entendido es que la risa es el pan que alimenta al corazón, y puesto que lo que alimenta da vida, y habida cuenta de que en dialecto egipcio se utiliza la palabra «vida» para denominar igualmente al pan, no nos ha parecido descabellado ofrecer esta traducción.

*La negrura esta noche es más oscura que la que acostumbran a ver mis ojos en este valle.* Nos hemos aventurado a sustituir *oscuridad* por *negrura*, con miras a evitar repetir la misma raíz en dos palabras tan seguidas. En cualquier caso, el cambio no afecta al sentido de la frase porque ambos términos pertenecen al mismo ámbito de lo sombrío y lo oscuro...

---

<sup>536</sup> Cortés, 1996: s. v. ملفحة.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

*Mi señora: [...]*. Podría parecer innecesario repetir seis veces este comienzo de frase, pero en el texto original figura la misma estructura repetitiva y creemos que esta decisión no es casual, razón por la cual hemos optado por seguir el mismo esquema repetitivo y mantenerlo. En este apartado adoptamos, exactamente, la misma postura que escogimos en la obra anterior, cuando el narrador repetía hasta cinco veces las siguientes palabras: *Alejandro mete la mano en [...]*.

*[...] respondiendo cual cuchillo afilado, / cual agua escurridiza.* En este caso, aunque en la segunda línea deberíamos haber escrito *respondiendo cual agua escurridiza*, preferimos omitir el verbo por razones porque en este caso la repetición sí resultaba pesada.

*Creéis que obré mal.* Con esta frase hemos querido dar un giro literario a la traducción literal del original en árabe, que sería *Parezco equivocada a vuestros ojos*.

*¡Ay, cual hermoso astro que desde el cielo asoma!* El cambio más relevante realizado aquí ha consistido en intercambiar *luna* por *astro*. Aunque la luna es, efectivamente, un astro, y el cambio no afecta sobremanera al significado, el aspecto más interesante es la permuta del género: al quitar una palabra en género femenino y sustituirla por una en género masculino, acercamos aún más los halagos de la princesa hacia Samandal, efecto que nos parece de lo más interesante en tanto en cuanto este personaje es masculino.

*[...] tócalo, acarícialo, duélelo...* Aun a riesgo de excedernos en nuestra traducción, nos ha parecido más bello *duélelo* que no *cáusale dolor o hazle daño*. Al fin y al cabo, la traducción literaria se permite sus licencias y creemos que, en este caso, la nuestra con el imperativo en forma aumentada del árabe está justificada.

*[...] y grabarla en tu pecho desplegado.* Nuestra primera opción fue poner *tatuaje*, pero es un término demasiado moderno que habría hecho que la traducción chirriara, por lo que utilizar un verbo como *imprimir* o *grabar* nos pareció una solución más acertada.

*[...] se la acerca y la estrecha.* *La levanta* o *La abraza* fueron las primeras traducciones que surgieron, pero tras una reconsideración posterior y después de varias relecturas de este largo monólogo, quizá una de las partes más difíciles de la obra, modificamos las acotaciones para darle mayor fluidez al texto, de forma que éste fuera más acorde con el desarrollo de la acción.

*[...] juguetea con mis cuentas y espárcelas después.* Nuevamente, cambiamos nuestra primera versión, que decía *[...] juega conmigo y desparrámame como si fuera abalorios*, porque caímos en la cuenta de la repetición del término حبات, literalmente «cuentas», término que aparece en la primera obra, cuando el viajero «persiste en hurgar y hurgar hasta que las cuentas se desperdigan y caen rebotando sobre el suelo metálico». La simbología de las cuentas del collar de la princesa es similar a la de las cuentas del viajero.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

¿Cómo te llamas? Esta pregunta se aleja un poco del original árabe, donde únicamente aparece ¿Quién?, pero como la respuesta a esta pregunta es *Mi nombre no os dirá nada*, hemos considerado oportuno modificar la pregunta para que acompañe mejor a la respuesta.

¡Ay, si del sol, mi enemigo, fuera yo su señora [...]. Literalmente, [...] fuera yo señora de su destino Entendemos que, al ser ella su señora, lo es también de su destino, por lo que no nos parece que nos estemos excediendo al eliminar la segunda parte.

«La carcoma que corroe la madera de los aposentos / ha salido para perturbar la pierna de madera del Rey». Lo ideal habría sido encontrar un refrán relacionado con la carcoma y la madera, pero muy a nuestro pesar, hemos sido incapaces de encontrar uno que transmita este sentido. Así pues, nos conformamos con nuestra traducción.

[...] la noche y el día fueron uno. Literalmente, [...] murió la sombra y murió la luz. Ya que estamos ante el momento en que yacen desnudos por primera vez, creemos que nuestra fusión de la noche y el día acompaña muy bien a la imagen.

[...] habiendo colocado sobre su amado, devastado de culpa, el manto de la gracia, / que su amado, devastado de culpa, recibió con las más claras expresiones de gratitud. Esta repetición de la fórmula *devastado de culpa* no es arbitraria: seguimos la repetición que figura en el original. Asimismo, queríamos repetir el efecto sonoro que crea el autor con *غفران* و *عرفان*, pero no encontramos dos términos en español que rimen o tengan la misma sonoridad, por lo que utilizamos dos palabras de una misma raíz: *gracia* y *gratitud*, en un intento de acercarnos al juego que hace Ṣalāḥ.

*Y si esta noche naciera en su plaza otra mentira, / los ríos se desbordarían, los montes se hundirían y las casas se derrumbarían.* Aquí hemos jugado con dos aspectos principales: por un lado, hemos invertido el orden de las frases; por otro, la segunda frase en árabe incluye un único verbo para tres objetos, pero nosotros hemos preferido buscar un verbo que acompañe específicamente a cada uno de los objetos, que, además, al pasarlos a español los hemos transformado en sujetos.

Ésta es mi sombra en tus ojos, / ¡Lagarto! Quizá sea este uno de los cambios más atrevidos de nuestra traducción. Estamos ante el momento en que Qarandal asesina a Samandal. En un primer momento pensamos escribir ¡Samandal!, pero al recordar que el propio Qarandal dijo que no pronunciaría su nombre, optamos por poner ¡Lagartija!, término que además valdría como traducción del nombre propio.<sup>537</sup> Finalmente, nos decantamos por ¡Lagarto! porque el sentido coloquial de la segunda acepción que recoge la RAE: «persona pícaro, taimada».<sup>538</sup>

[...] estaba convencido de que en nuestro teatro la bajada del telón debe ser en cierto grado virulenta, porque una bajada de telón tranquila no es del agrado de

<sup>537</sup> Recuérdese que, como se ha visto en el análisis previo de *La princesa espera*, el *Diccionario de árabe culto moderno árabe-español* de Julio Cortés recoge la siguiente traducción para ese término: «(persa) salamandra [...] tritón, salamandra acuática» (Cortés, 1996: s. v. سمندر، سمندل).

<sup>538</sup> RAE, 2001: s. v. *lagarto*.

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

*nuestro temperamento*. Este extracto, que pertenece al apéndice de la obra, es una maravillosa reflexión de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr: creemos que nos encontramos ante una alusión del autor a la virulencia y la tensión contenidas durante décadas en Egipto, siempre a flor de piel y a punto de estallar.

## 10 CONSIDERACIONES FINALES

Las traducciones de la literatura y el pensamiento del mundo árabe son cada vez más necesarias, sobre todo si queremos entender no ya otras culturas –y la nuestra, por extensión, si tenemos en cuenta la particular conexión que une la cultura española con la árabe–, sino los acontecimientos que ocurren actualmente, nuestra historia contemporánea, que ya es inseparable de la del mundo árabe.

Desde este enfoque, la traducción puede enriquecer nuestra lengua y nuestra cultura, de forma que podamos mejorar el nivel cultural de nuestra sociedad. Además, la traducción es uno de los procesos sociolingüísticos más antiguos de la historia. André Lefevere las llama *refracciones* y dice a este respecto: «Debemos aceptar que las refracciones –la adaptación de una obra de literatura para un público diferente, con la intención de influir en la forma en que ese público lee la obra– siempre han estado presentes en la literatura. Podemos encontrarlas en formas más obvias, como una traducción, o en formas menos obvias, como una crítica [...] un comentario, una historiografía [...] una antología [...]». <sup>539</sup> Añade, igualmente, que estas refracciones han sido muy influyentes a la hora de establecer la reputación de un escritor o de su obra.

Schleiermacher, por su parte, considera que para ser un buen traductor, el aspirante debe tratar el lenguaje con el esmero y el rigor que merece, mediante un exhaustivo conocimiento de la historia de su nación, y mediante una concienzuda lectura de sus autores. <sup>540</sup> No se separa mucho de Dryden ni de nuestra creencia de que la lectura de la literatura universal, pero sobre todo la nacional es un paso fundamental en el proceso de formación de cualquier traductor. Sin embargo, este paso no es un paso previo, una etapa que se cierra y lo convierte a uno en traductor, no, es más bien un proceso continuo, al igual que el aprendizaje de una lengua, que, en, nuestra opinión, nunca llega a detenerse. Aquéllos que aspiramos a ser buenos traductores y no somos bilingües de nacimiento, vivimos un aprendizaje constante y difícilmente llegamos a ser bilingües; quizá alcanzaríamos a serlo en otro tiempo, donde el ritmo de vida no fuera tan frenético y se pudiera dedicar al aprendizaje serio y metódico de un idioma el tiempo y los recursos que una tarea como esta requiere. Hoy por hoy, pocas personas pueden afirmar ser bilingües «de aprendizaje», al menos desde luego no en árabe. Evidentemente hay personas con un nivel de árabe asombroso y envidiable, pero, sobre todo en el caso de los traductores, tienden a tener un grado de especialización que, por la propia dificultad del idioma nos impide llegar a un punto en el que decir «ya está, me doy por satisfecho».

La traducción de una obra literaria marca el comienzo de una etapa de prolongación de dicha obra literaria pues no se limita únicamente al idioma o el tiempo para los

---

<sup>539</sup> Lefevere, 2004: 235.

<sup>540</sup> Schleiermacher 1992: 39.

CONSIDERACIONES FINALES

cuales fue escrita, sino que alcanza a un público mayor, y por lo tanto, es más probable que sea leída durante más tiempo.

«Debe reconocerse, sin embargo, que no es fácil producir una traducción totalmente natural, sobre todo si el texto original es literatura de calidad, precisamente porque la escritura de auténtica calidad refleja y utiliza todas las posibilidades idiomáticas del idioma de ese texto».<sup>541</sup> Así pues, no es de extrañar que el esfuerzo de trasvasar a otro idioma y a otra cultura una obra literaria es un proceso lento, y en ocasiones doloroso, si se trata de obras llenas de sentimiento.

En el capítulo anterior hablamos sobre la viabilidad de retraducir obras literarias, poniendo como ejemplo el caso de *El collar de la paloma*. Walter Benjamin presenta una idea que apoya este argumento de la viabilidad de retraducir obras: «Incluso las palabras con un sentido fijo pueden sufrir un proceso de maduración. La tendencia evidente del estilo literario de un autor puede marchitarse con el tiempo para dar lugar a tendencias inmanentes en la creación literaria. Lo que en un principio sonara original podría resultar gastado más adelante; lo que en un momento fuera actual podría resultar anticuado en otro».<sup>542</sup> También hay que tener en consideración que algunas traducciones tienen como objeto ofrecer una correspondencia formal y semántica, para lo cual incluyen notas y comentarios, mientras que otras no buscan ofrecer tanta información y se centran, por el contrario, en crear en el lector receptor la misma sensación que la que el autor causara en el lector original.<sup>543</sup>

Durante el proceso de traducción se ha prestado especial atención a dos áreas de adaptación: la gramática y el léxico. En cuanto a la primera, no ha habido que tener especial cuidado porque las modificaciones gramaticales tienden a ser obligatorias y están condicionadas por las estructuras del idioma meta. En lo concerniente al léxico, Nida<sup>544</sup> propone tener en cuenta tres niveles léxicos distintos: el de los términos para los cuales ya existen paralelos (*río, árbol*); el de los términos que identifican objetos culturalmente distintos, pero en cierta manera similares en cuanto a su función (*libro*); y el de los términos que identifican características culturales (*sinagoga*). Evidentemente, esta tercera clase es la que más problemas plantea durante la traducción, si bien al mismo tiempo puede servir como puerta de entrada para nuevos términos. De hecho, la calidad de una traducción no debe juzgarse sobre la base del número de términos léxicos naturales o importados que incluya. Los términos en los que se juzga la calidad de una traducción varían a lo largo del tiempo y dependen de numerosos factores;<sup>545</sup> uno de ellos es la lengua, cuyo léxico, entre otras cosas, varía con el tiempo, de forma que lo que en un momento puede ser perfectamente válido, podría no serlo en un futuro. Además, según el idioma o la cultura de origen, la carga cultural de textos que se

---

<sup>541</sup> Nida, 2004: 133.

<sup>542</sup> Benjamin, 2004: 17-18.

<sup>543</sup> Nida, 2004: 127.

<sup>544</sup> Nida, 2000: 136-137.

<sup>545</sup> Venuti, 1995: 18.

trasvasaran al español de forma que quedaran transparentes podría perderse. Para ilustrar esta idea utilizaremos dos ejemplos tomados del árabe.

El primero se refiere a la palabra *falāfil*, que es una «albóndiga de garbanzos, harina de trigo entero, cebolla, ajo, perejil... muy frita en aceite hirviendo».<sup>546</sup> Esta palabra, si bien sigue siendo extranjera y no está recogida en el DRAE, ya es bastante común en España, la mayoría de los lectores que tengan una mínima idea del mundo árabe saben qué es, y de aparecer en alguna novela, lo más probable es que lo hiciera tal cual, en cursiva. Traducirla por *albóndiga* o traducirla por un circunloquio, ya sea utilizando la definición de Cortés o cualquier otra descripción que se nos ocurriera, no sería lo más apropiado por dos razones. En primer lugar, la palabra *albóndiga* tiene una presencia muy clara y determinada en nuestra cultura culinaria y los ingredientes son distintos de los del *falāfil*; si leyéramos *albóndiga* pensaríamos en nuestra albóndiga, no en la otra comida a la que se refiere el autor. En segundo lugar, y a no ser que en el texto se dé la casualidad de que se esté hablando de los ingredientes, el circunloquio quedaría fuera de lugar, por ser demasiado largo.

El segundo ejemplo es la palabra *kuṣarī*, mucho menos conocida en España que *falāfil*, ya que en este caso no estamos ante una comida típica de la cocina árabe, sino de la cocina egipcia. A la hora de traducir el libro *Taxi*, de Jālid al-Jamīṣī, decidimos no traducir esa palabra y escribirla en cursiva, pero añadiendo una nota a pie de página: «Comida típica egipcia compuesta de pasta, arroz, lentejas, garbanzos, cebolla, ajo y una salsa de tomate».<sup>547</sup> Aun sabiendo que las notas a pie de página son un tema de debate constante en el mundo editorial y sobre el cual se podría escribir mucho, fue una actitud que tomamos ante ciertas palabras del texto con el objetivo de darle fluidez al mismo, pero al mismo tiempo explicar conceptos intrínsecos en general a la cultura arabomusulmana, y en particular a la egipcia. Además, así, con el tiempo, quizá ayudemos a que el lector español se familiarice cada vez más con aspectos culturales distintos, en pos de un mayor entendimiento mutuo y un menor distanciamiento, pero siempre manteniendo cada uno su propia idiosincrasia. Esta actitud, creemos, no dista mucho de la siguiente afirmación: «Nosotros, los alemanes, creemos que nuestro idioma sólo puede hacer crecer y desarrollar todo su esplendor a través de los contactos más variados con lo que nos es extranjero».<sup>548</sup> Por otro lado, opinamos que el traductor debe tener en mente, más que el público meta, el texto original y el ambiente en que se enmarca, pues no debe uno tener la misma actitud al traducir a un autor contemporáneo que al traducir a Ibn Ḥazm o a al-Ŷāḥiẓ y su *Libro de los avaros*, por poner un ejemplo; la elección del léxico, entre otros factores, no puede ser la misma. Es cierto, sin embargo, que si el destinatario es el factor clave que fuerce una traducción u otra, una misma obra podrá ser traducida de formas distintas dependiendo de a quién la estemos destinando; así, el famoso *Calila y Dimna* en una traducción para niños será una adaptación simplificada de la forma y del contenido, mientras que si queremos ofrecer

---

<sup>546</sup> Cortés, 1996: s. v. فلافل.

<sup>547</sup> Al Khamissi, 2009: 42.

<sup>548</sup> Schleiermacher, 1992: 53.



CONSIDERACIONES FINALES

una presentación para un público académico tendremos que ofrecer una traducción del texto más elaborada, acompañada de un buen aparato crítico y su comentario correspondiente.

Coincidimos con André Lefevere<sup>549</sup> en que las traducciones pueden jugar un papel muy importante en la evolución de las literaturas, reforzando así la teoría de que las traducciones pueden tener un fin constructivo doble, que beneficie tanto a la cultura original, particularmente el idioma y su autor, como a la cultura meta, particularmente el idioma y el público lector. Si a estas traducciones añadimos algunas de las refracciones que él cita, como las introducciones, las notas o los comentarios, estaremos ayudando a que una obra literaria en particular encuentre su sitio en ese nuevo sistema al que la estamos volcando mediante la traducción.

De esta forma, la traducción puede entenderse desde dos perspectivas muy interesantes. Por un lado, como un acto que transporta una obra literaria entre dos sistemas literarios. Por otro, la traducción como proceso tiene un enorme potencial a la hora de transmitir y dar a conocer la identidad de una cultura extranjera, con los aspectos positivos que dicho conocimiento pueda conllevar. En este sentido, Venuti defiende la traducción extranjerizante frente a la domesticada porque es una forma de intervención cultural que busca, mediante la significación de las diferencias culturales, un intercambio cultural de respeto mutuo: «La traducción extranjerizante puede ser una forma de resistencia contra el etnocentrismo, el racismo, el narcisismo y el imperialismo cultural, a favor de relaciones geopolíticas democráticas».<sup>550</sup> Añado que este tipo de traducción puede ayudar, además, a enriquecer la cultura receptora, aspecto que debería interesar sobremanera a España, teniendo en cuenta que no somos un país de tradición bilingüe (entendiendo aquí el bilingüismo como par de lenguas español-inglés o español-francés u otras, al margen del resto de lenguas cooficiales existentes en el país).

Debemos alejarnos de la traducción etnocentrista interesada en trasvasar todo el contenido tomando como base una superioridad cultural. Lo ideal sería abogar por una teoría de la traducción que resaltara las diferencias lingüísticas y culturales del texto origen y así enriquecernos culturalmente. Pero cuidado: ni mucho menos significa esto que el texto meta deba estar lleno de extranjerismos o que el estilo sea incorrecto; siempre ha de primar la corrección del idioma.

Even-Zohar critica la poca importancia que se otorga a la literatura traducida dentro de un polisistema literario, y no le falta razón. La situación es que la traducción, o las obras traducidas, como dice, se analizan a nivel individual, sin enmarcarlas dentro de un polisistema superior. Sin embargo, argumenta que la literatura traducida guarda una doble relación con el polisistema literario en el que se enmarca: por un lado, la forma en que la literatura «importadora» selecciona los textos para traducir; por otro la forma en

---

<sup>549</sup> Lefevere, 2004: 233.

<sup>550</sup> Venuti, 1995: 20.

CONSIDERACIONES FINALES

que esa literatura «importada» adopta normas y comportamientos, cómo utiliza el repertorio literario a su disposición.

La verdad es que a la literatura traducida se le da mucha más importancia comercial como producto que puede venderse y generar unas ganancias, que como componente cultural del que beneficiarse a nivel social. Es a través de la traducción que la sociedad, como es el caso de la española, que nunca ha sido bilingüe con los idiomas extranjeros, puede conocer otras literaturas. Gracias a las traducciones se han podido importar nuevas formas de expresión, nuevos temas, nuevas técnicas... y de la misma forma, exportar formas, temas o técnicas nuestras. Por ello, apoyamos la afirmación de que la literatura traducida debe tener una posición importante en el polisistema literario es correcta.<sup>551</sup> André Lefevere también es de la opinión que las traducciones juegan un papel muy importante en la evolución de las distintas literaturas.<sup>552</sup>

Frente a las múltiples críticas que atacan la influencia literaria y cultural externa, principalmente occidental, cabe responder que, aunque el contenido y la forma de las obras de teatro se hayan visto influenciados por la literatura occidental, esto no significa que la producción árabe carezca de originalidad. Si bien la mayor parte de las obras árabes tratan temas árabes y surgen del propio terreno árabe, eso no es óbice para que algunos de esos temas guarden similitud con lo que se pueda estar tratando en otras literaturas. Es imposible pensar que a mediados del siglo XX no existiera contacto alguno entre distintas esferas literarias y que de existir no produjera fricciones y préstamos. Imitar está en la naturaleza humana. No hay más que fijarnos en cómo aprendemos durante los primeros años de nuestra vida: imitando; nadie nace sabiendo. La originalidad viene cuando uno ya tiene cierta formación y es capaz de valerse de los recursos de que dispone, ya sea éste el legado cultural árabe, las nuevas técnicas occidentales, *Las mil y una noches*, la mitología griega, el folclore local, etc., para presentar novedades o cuestiones ya tratadas, pero desde nuevas perspectivas.

*Voces de la época* –obra que recoge una serie de artículos escritos por Ṣalāḥ sobre algunos de los principales literatos modernos– define muy bien, creemos, la actitud de este escritor para con sus fuentes, no sólo las históricas sino las contemporáneas también:

*He procurado apreciar sin criticar y conocer sin valorar. Al mismo tiempo he intentado presentar a nuestros lectores árabes aquello que pueda acercarlos a estas figuras, o aquello que les presente pareceres sobre ciertos problemas desde el punto de vista de nuestra realidad sociocultural. Ojalá haya acertado.*<sup>553</sup>

---

<sup>551</sup> Even-Zohar, 2004: 193.

<sup>552</sup> Lefevere, 2004: 233.

<sup>553</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٧: ١١.

CONSIDERACIONES FINALES

Si nos liberamos de las ataduras y disfrutamos de cierto grado de libertad de composición y de usamos nuestro sentido común obtendremos como resultado horizontes más amplios y producciones más ricas que, a su vez, nos descubrirán nuevos espacios y nuevas posibilidades. La traducción es, en este sentido, una de las herramientas más importantes que puede haber para facilitar este trasvase del que hablo.

La imagen del hombre que se nos presenta en el teatro del absurdo de mediados del XX contrasta con el auge del humanismo de finales del XIX. Las dos guerras mundiales de comienzos y mediados del siglo pasado se bastan por sí solas para comprender por qué el hombre aparece representado como un ser totalmente perdido y desubicado en un mundo carente de cualquier atisbo de razón u objetivo. No sólo está perdido y desorientado en un universo caótico, sino que además ese universo lo aliena y lo aplasta, haciendo que se sienta todavía más impotente. Esto deriva de la falta de seguridad en sí mismo que sufre el hombre del siglo XX, que se siente insignificante ante fuerzas superiores a él, y tiene su mejor reflejo en la desaparición de figura del héroe, «que representa el ideal humano dentro del contexto de un juego de valores sociales y morales concreto».<sup>554</sup>

En este sentido, *Viajero de noche* es una obra absurda, mas no debemos olvidar que, como se ha indicado al comienzo de este trabajo, el teatro del absurdo no es una escuela o un movimiento claramente definido con unas características uniformes *sine qua non*, por lo que cada escritor tiene un margen con el que juega y se diferencia del resto.

*Viajero de noche*, en tanto que obra perteneciente al teatro del absurdo, disfruta de un grado mayor de optimismo y de lealtad a ciertos valores o ideales que en principio podría pasar desapercibido. Es después de una segunda o una tercera lectura cuando, tras leer entre líneas y escarbar, empezamos a vislumbrar el optimismo, el positivismo, el atisbo de esperanza que nos hace despertar y plantar cara a todo aquello que representa el revisor.

En tanto en cuanto presenta una situación fantástica, cercana a la pesadilla, *Viajero de noche* se enmarca dentro del teatro del absurdo, empero la obra no es absurda en el sentido de «extravagante, irregular, arbitraria o disparatada».<sup>555</sup> Algunas de las situaciones dibujadas por Ṣalāḥ sí son «opuestas a la razón, extravagantes e irregulares»<sup>556</sup> pero han sido escogidas por el autor con sumo cuidado y sirven a un fin preconcebido: reflejar el estado de desesperación que vive el hombre a nivel psicológico. El vagón en el que se desarrolla la obra pertenece al tren de la vida que circula imparabile –no en vano no para en ninguna estación– recorriendo la historia con algunos ejemplos de personajes históricos que no destacan precisamente por su humanidad. El ser humano aparece representado por dos estereotipos enfrentados: el

---

<sup>554</sup> Abul-Hassan, 1990: 1.

<sup>555</sup> RAE, 2001: s. v. *absurdo*.

<sup>556</sup> RAE, 2001: s. v. *absurdo*.

CONSIDERACIONES FINALES

fuerte se dedica a anular sistemáticamente al débil; éste por su parte, no hace más que darse cabezazos contra la pared cada vez que intenta dar explicaciones al revisor o hacerle entrar en razón y siempre vuelve al mismo punto de partida. El tiempo es atemporal: la obra se desarrolla a medianoche, pero no está enmarcada en un momento concreto de nuestra historia; de hecho, podría argumentarse que es fácilmente aplicable a diferentes momentos históricos y a diferentes espacios geográficos si atendemos al origen y a la época en la que vivieron Alejandro Magno, Aníbal, Tamerlán, Hitler y Lyndon B. Johnson.

*Viajero de noche* aborda la opresión desde dos puntos de vista principales. El primero es más general, de corte sociopolítico y alude al gobierno despótico y autoritario que ejerce una autoridad «cuasi divina»<sup>557</sup> que aniquila al individuo como miembro de una sociedad. El segundo alude concretamente al gobierno militar egipcio de mediados de la segunda mitad del siglo pasado.

*La princesa espera y Viajero de noche* nos hablan de la situación política egipcia de la década de los '60 y nos dicen que todos somos responsables de la misma, unos directamente y otros indirectamente. Este mensaje es especialmente claro y directo en la segunda obra, una clara alusión al engaño perpetrado por el ejército tras el ascenso al poder. Un aspecto interesante de estas obras es que, a pesar de parecer de entrada pesimistas, no lo son; estamos ante obras que nos recuerdan la realidad tal y como es; al despertarnos de nuestro letargo nos transmiten esperanza, nos hacen ver que no todo está perdido y que todavía tenemos la oportunidad de cambiar a mejor.

Con respecto al lenguaje opinamos que haberlas escrito en verso es más acertado que si lo hubiera hecho en prosa porque, como hemos señalado con anterioridad, la poesía transmite los significados –y las sensaciones, que quizá aquí sean más importantes– con mayor rapidez e intensidad que la prosa porque piensa en imágenes, en símbolos y en ritmos. Es una dualidad entre lo aparente, que podríamos llamar prosa, y lo interior, que sería la poesía. A Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr le es más útil la segunda para llenar sus obras de honradez, integridad y moralidad, tanto si estas características están presentes explícitamente en el texto, como es el caso de *La tragedia de al-Ḥallāy*, como si no lo están explícitamente, como es el caso de *Viajero de noche*.

¿Acaso habrían mejorado si las hubiera escrito en prosa? No necesariamente; a la vista está que el verso no desmerece a la producción de Ṣalāḥ. La utilización del verso frente a la prosa se debe a una decisión meditada, que no es otra que la de llevar al lector a un nivel superior de reacción e interés, esto es, llegar a conmoverlo en un sentido literal: perturbar, inquietar, alterar, mover fuertemente o con eficacia. Recordemos la pequeña introducción que preparó para la puesta en escena de *La princesa espera*, en la que defendía el uso de la poesía en el teatro y cómo ésta es la forma originaria y más adecuada.

---

<sup>557</sup> Abul-Hassan, 1990: 49.

CONSIDERACIONES FINALES

En la línea de Eliot, ʿAbd al-Ṣabūr nos presenta estas dos obras de una sola pieza como si fueran composiciones musicales.<sup>558</sup> Este marco musical no es casual pues dota a la poesía de nuevas sensaciones, ampliado así el radio de influencias, de temas o de ideas que abarcan las obras. Nos descubre, además, dos niveles distintos pero complementarios del lenguaje: uno normal y otro poético-musical, lo que implica que haya varias voces dentro de una misma obra, como ocurre con *La princesa espera* y Qarandal, quien, como poeta que es, escribe en verso. El primer nivel es el de la realidad, el de la utilización diaria del lenguaje, el que utilizan los personajes para comunicarse entre sí. En el párrafo anterior se ha visto que la utilización del verso produce en el lector un efecto mayor. Lo mismo ocurre, en cierto sentido, con los dos tipos de lenguaje, el diario y el poético: los dos aspiran a afectar al lector. A través de estos dos registros del lenguaje el teatro de Ṣalāḥ despierta en el lector sentimientos violentos originados por las sensaciones que más abundan en el teatro del absurdo: la soledad, el aislamiento, la incomunicación, la negación, etc. La incapacidad de comunicación que se ha comentado a lo largo de este trabajo está relacionada con los dos niveles del lenguaje aquí analizados: el lenguaje de incomunicación surge de la mezcla entre experiencias reales, conscientes, y experiencias inconscientes. Es por esto por lo que el lenguaje fracasa y no sirve como medio de comunicación.

Estas dos obras no dejan de ser un diálogo multifacético, pues son un diálogo del ser humano consigo mismo, pero también un diálogo entre dos seres humanos, un diálogo con Dios y finalmente un diálogo abierto a la reflexión con nosotros.

Su creencia en la justicia es el resultado de su creencia en la libertad que debe existir entre dos personas y en una persona consigo misma. Son dos componentes inseparables y desembocan inevitablemente en un tercero y un cuarto: la relación entre el intelectual y el poder dominante y la relación entre el gobernado y el gobernante, ambos temas preponderantes en todas las obras del autor.

Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr destacó entre los escritores de su generación por tener un bagaje cultural y literario especialmente amplio y profundo, como demostró en sus poemas, en sus obras de teatro y en su obra en general. En este sentido, cabe señalar que de los once volúmenes que preparó la Organización General del Libro con las obras completas de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, tres recojan sus divanes y sus dramas, mientras que el resto corresponden a las traducciones que preparó de teatro y poesía y a artículos, ensayos, etc. Pero no debemos dejarnos engañar por diferencia en el número de páginas o de tomos, pues esos tres volúmenes recogen unos poemas y unas obras de teatro de una calidad excepcional y de una importancia tal que explican que sean uno de los pilares de la literatura árabe moderna.

En nuestro autor se dan las cualidades de un pionero intelectual: tiene una claridad intelectual y una objetividad indudables, se vale del acervo cultural universal para crear

---

<sup>558</sup> Qarandal, la figura del poeta-salvador, confiesa que está esperando a que se complete su composición musical.

CONSIDERACIONES FINALES

su propio idiosincrasia literaria y humana y no pierde sus raíces ni se aísla de su realidad, es decir, no se refugia en una torre de marfil, acusación lanzada en más de una ocasión contra Tawfīq al-Ḥakīm.

El valerse del acervo cultural le permite ofrecer un diálogo intercultural que enriquece a todas las partes que participan. Este diálogo intercultural parte siempre, como debe ser, de un respeto a las particularidades de otras culturas. Para eso hace falta tener una sensibilidad literaria particular, una cultura amplia y ser consciente de los valores que tiene la cultura propia de uno, sin menospreciarla frente a otras. Este argumento lo aplica ʿAbd al-Ṣabūr a la literatura de la que es hijo: «La literatura árabe pertenece al grupo de las literaturas antiguas, como la griega, la latina, la egipcia antigua, la china o la india. Y por literatura árabe me refiero al legado literario surgido en árabe [...] durante los siglos V y XIII»,<sup>559</sup> y prosigue, ahora sobre la cultura: «La cultura es, entonces, un legado vivo que une el pasado con el presente, de cara al futuro».<sup>560</sup>

Ṣalāḥ Faḍīl dedica un bonito párrafo a ʿAbd al-Ṣabūr que consideramos esclarecedor sobre la importancia de este autor dentro de la literatura árabe. Lo sitúa como el pionero, el líder y el modelo a seguir en la esfera del teatro poético árabe:

*El teatro poético de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr fue extremadamente fructífero. El grado de madurez que alcanzó no lo alcanzó ningún dramaturgo antes que él ni lo ha alcanzado nadie después de él. Amplió en forma y en cantidad lo ofrecido por al-Ṣarqāwī y se distinguió de sus coetáneos, de los cuales ninguno alcanzó el horizonte dramático de su producción poética. Especialmente después de avalar que la poesía es el origen del teatro y de que el retorno del teatro a la poesía es la vuelta de una dependencia a su origen, del río al mar.*<sup>561</sup>

No estamos de acuerdo con Ḥaydir Tawfīq cuando dice que «aventurarse en el teatro utilizando la poesía siempre termina en fracaso y es una experiencia limitada. Además, no aporta nada nuevo».<sup>562</sup> En el caso que nos ocupa es evidente que no solamente no acaba en fracaso, sino que además sí aporta novedades y cosecha logros. No en vano es considerado uno de los dramaturgos árabes más innovadores, sino el que más, de mediados y finales del siglo XX.

Tampoco compartimos la siguiente afirmación de Sāfi Nāz Kāzīm:

<sup>559</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٨، المجلد الثالث: ١٠٧ - ١٠٨.

<sup>560</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٨، المجلد الثالث: ١١٠.

<sup>561</sup> صلاح فضل، ٢٠٠٨، ب: ١٢٤.

<sup>562</sup> حيدر توفيق بيضون، ١٩٩٣: ٣٩.

CONSIDERACIONES FINALES

*Cuando uno se conforma con leer una obra de teatro, es como si se hubiera sacado a un embrión de su útero: es imposible que se convierta en una criatura completa, sólo será sangre derramada de lo que podría haber sido. [Limitarnos a] leer lo que ha escrito el autor no nos permite entenderlo o juzgarlo, pues no hay puesta en escena. Así, pues, no podremos juzgarla mientras no la pongamos, al igual que un barco, sobre el agua y veamos cómo se desenvuelve y si armoniza con el agua o, por el contrario, acaba hundiéndose.<sup>563</sup>*

Respecto de la forma, y para corroborar cuanto se ha dicho sobre la idoneidad o no de utilizar el verso en su teatro, dice Ṣalāḥ:

*La idea de la forma nace de la convicción de que el poema no es solo un conjunto de ideas, de imágenes o de datos, sino que son varias partes interconectadas y organizadas sutilmente.<sup>564</sup>*

Sobre esta misma idea hace hincapié en otro apartado del mismo *Mi vida en verso*, refiriéndose no solo al poema, sino también al poeta:

*[...] mientras que el teatro social de Ibsen plasma su propia expresión sobre sí mismo. Pero para poder apreciarlo hay que leer al poeta como una vida y una producción conectadas y fundidas, como un todo en el que todas las partes están conectadas, no leerlo como si fueran partículas sueltas e inconexas.<sup>565</sup>*

Vemos, pues, que la figura del poeta y del dramaturgo van parejas y son inseparables, como lo son el poema y el teatro. Creemos que resulta evidente que la elección del verso por parte de Ṣalāḥ como vehículo fue del todo acertada.

A pesar del consenso general en torno a la figura de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr como innovador en su poesía y en su teatro, resulta más difícil definir la innovación en sí misma. Creemos que el aspecto innovador que más caracteriza a Ṣalāḥ, al margen de la utilización del verso libre, es ese espíritu crítico que impregna sus obras y que se niega a aceptar las cosas tal y como son. Pero no es un espíritu contestatario que se sustente en un mero rechazo a aquello que no le agrada, no, sino que es un espíritu inteligente, crítico con fundamento, como debe ser, que parte del conocimiento, de la observación y del estudio para poder atacar o defender con razonamientos sólidos. Destaca,

---

<sup>563</sup> صافي ناز كاظم، ٢٠٠٣: ١٤.

<sup>564</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥ ج: ٢٥ - ٢٦.

<sup>565</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٥ ج: ٣٩.

igualmente, por haber sabido mantener un diálogo siempre abierto y fructífero entre las filosofías occidentales y orientales modernas y sus orígenes araboislámicos, que difieren en gran medida de esas filosofías y en algunos casos son totalmente contradictorios. Lo mismo se aplica a la literatura, pues supo conjugar entre lo mejor de las influencias de que se sirvió, ya fueran estas araboislámicas u occidentales y orientales. Fue «una excepción entre los intelectuales de su generación ya que pudo liberarse del anquilosamiento en una imagen fija o definitiva con respecto de la cuestión de la libertad».<sup>566</sup> La utilización que hace Ṣalāḥ del *turāt*, antiguo o moderno, se caracteriza por su originalidad, porque lo hace desde una perspectiva libre, independiente y distinta de otras actitudes precedentes, y por la modernidad, porque consigue aplicarlo a problemas modernos.

A pesar de haber fallecido hace casi cuarenta años, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr sigue vigente como poeta, como dramaturgo, como intelectual que jugó un papel clave en la renovación del teatro árabe y el progreso de la literatura árabe y, lo que consideramos más importante, como persona humana. Supo lidiar con todas las vicisitudes de su momento y mantener a raya a la política, tuvo mucha mano izquierda, valga la expresión, y sin embargo la puerta de su despacho siempre estuvo abierta y tendió la mano a quienes la necesitaban, especialmente jóvenes escritores y vivió y se desvivió, literalmente, por y para la literatura, por y para el ser humano. Su fe en él le hizo plantear cuestiones que nos afectan como personas dentro de una sociedad, pero también como personas fuera de ella, esto es, cuestiones que nos afectan individualmente, pero que no por ello son menos transcendentales. Para escribir obras de teatro como las de Ṣalāḥ no basta con sentarse delante de una cantidad abrumadora de información recopilada y tener una buena técnica, sino que para ofrecer una imagen poética bella y útil al mismo tiempo, honesta, el escritor ha de tener una sensibilidad literaria inusual y un sentimiento humano desarrollado que le permitan poner por escrito lo que no pocas veces resulta difícil expresar, imprimiéndoles así un carácter especial.

Ṣalāḥ tiene un estilo denso pero lúcido del que se pueden hacer varias lecturas o interpretaciones. Desde el punto de vista de la forma, es impecable y marca sus textos con una impronta personal propia que le caracteriza. Concuerda nuestra opinión, creemos, con la definición que hace ʿAbd al-Wahhāb al Bayātī de un verdadero poeta: «La edad de nuestra poesía es de cuatro mil años. Así que el poeta árabe en cualquier momento tiene heredada siempre una gran tradición. El verdadero poeta árabe es aquel que puede, en la corriente de esta tradición, ser él y a la vez separarse también de sí. Esto es entonces garantía de una continua creatividad».<sup>567</sup>

Hay un aspecto importante que pocos críticos han comentado: Ṣalāḥ escribe para sí mismo. Cierto es que su obra es una obra comprometida con la literatura, con el débil y tiene unos objetivos, pero antes que nada creemos que escribe él, para sí, porque no es menos cierto que la escritura así entendida es un modo de expresión interior, una

---

<sup>566</sup> سامي خشبة، ١٩٨١ ب: ٤٠.

<sup>567</sup> Al-Bayati, 1985: cubierta.



CONSIDERACIONES FINALES

especie de soliloquio que le permite al autor leer, reflexionar y en última instancia entender sus propias palabras y entenderse a sí mismo, lo que implica descubrirse como persona. Cuando desnuda a los personajes, las situaciones, los argumentos en su obra, etc. está desnudado igualmente sus pensamientos, lo que supone ver un reflejo del yo desenmascarado y manifiesto. Esta misma idea la comenta Ṣalāḥ en *ʿAlà maṣārif al-jamsīn*, donde primero nos da la imagen de un tiempo que vuela y no nos da oportunidad de hacer todo lo que queremos; seguidamente pasa a insistir en cómo influyó la segunda guerra mundial en los valores de las personas y éstas tuvieron que replantearse muchos aspectos de su vida; y finaliza hablando sobre la creación y sobre cómo la escritura es una forma de descubrirse a sí mismo:

*Podría recordar aquí capítulos pasados de mi vida, de los días de extrañeza y soledad... pero serían un reflejo repetido de la vida de muchos de los intelectuales de mi país, que abrieron los ojos a la vida después de la segunda guerra mundial e intentaron controlar el futuro a través de la sabiduría, por lo que vivieron tiempos de gran esperanza y tiempos de gran desesperación.*<sup>568</sup>

«¿Por qué escribo? ¿Cómo escribo?» son dos preguntas fecundas características de nuestro autor, si bien este diálogo interno sobre el compromiso o el papel del literato no es exclusivo de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr; también se plantea esta situación, por ejemplo, Maḥmūd Darwīš:

*¿Cuál es tu papel, poeta árabe, en esta campaña de paz? ¿Cuál es tu papel? [...] ¿Quién es capaz, en esta época, de rehuir del deber, incluso si ha sido expulsado de esta época y forzado a capitular en un espacio de soledad entre sí mismo y dicha época? [...] ¿Cuál es tu papel?*

*No me respondas,*

*no quiero más sufrimiento*

*ni más soledad*

*¡Pero no devores a tus hijos!, cualesquiera que sean tus razones.*<sup>569</sup>

Supo conjugar entre dos términos que aparentemente son antónimos: la innovación y la tradición. Porque la innovación, a nuestro entender –y Ṣalāḥ es buena muestra de ello– no es coger únicamente lo nuevo y rechazar de pleno lo antiguo. Saber conjugar

<sup>568</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٨٣: ١٠.

<sup>569</sup> محمود درويش وسميح القاسم، ١٩٩٠: ١٥٠ – ١٥٢.

CONSIDERACIONES FINALES

entre ambos es, en nuestra opinión, ser realmente innovador, especialmente si uno no pierde el ojo crítico. Así, una relectura de la tradición puede producir nuevas ideas. Fue, pues, punto de encuentro entre Oriente y Occidente, confluencia entre la cultura araboislámica y la cultura occidental. De hecho, el cambio en la literatura árabe en general, y el teatro en particular, no habría ocurrido si este encuentro que protagonizaron Ṣalāḥ y otros autores, como se ha mencionado en el capítulo referente al surgimiento del teatro egipcio, no se hubiera producido.

Fue un defensor de la modernidad, pero de una modernidad bien entendida, una modernidad productiva, no de todo cuanto fuera moderno por el mero hecho de ser novedoso. En esta faceta de defensor tuvo que luchar contra grupos reaccionarios cuyas críticas no estaban fundamentadas, únicamente basadas en argumentos infundados. En un artículo publicado a raíz de la puesta en escena de *Final de partida*, de Beckett, Ṣalāḥ<sup>570</sup> comenta que tras el estreno las opiniones se dividieron en dos grupos: los partidarios a favor de la obra y quienes abogaban no solo por su cancelación, sino también por su prohibición, argumentando que el arte abstracto sólo puede llevar a la corrupción moral. El motivo central de la discusión era que la obra era pesimista, reflejaba la impotencia del ser humano y transmitía ese pesimismo al público. Por lo tanto, la literatura pesimista no debía ser expuesta ni aun tratándose de un nuevo género literario, «como si el optimismo y el positivismo fueran el pasaporte que permita a la literatura y al arte acercarse al público». Quienes abogaban por la prohibición de la obra no utilizaban más argumentos que el de la corrupción moral, sin entrar a discutir el valor artístico de la obra o analizar la estructura de la misma o de los propios personajes.

*Y la cierto es que quienes quieren prohibir una clase de arte porque es pesimista, deberían pensárselo dos veces porque eso implica vetar a Abū al-'Alā' al-Ma'ārrī, a Schopenhauer, a Kafka [...] y que se elimine cualquier traza de tristeza del pensamiento y de la literatura, de forma que no queden salvo risas y sonrisas. [...] Puestos a prohibir, prohibamos a Becket por ser pesimista, y también a Schopenhauer, a Kafka y a Strindberg [...] a Abū Nuwās por ser homosexual, y también a Oscar Wilde, a Paul Verlaine y a Rimbaud [...] prohibamos, prohibamos hasta completar la lista y no quede nada que leer, salvo idioteces y gritos estridentes.<sup>571</sup>*

Estos extractos, sacados del artículo comentado en el párrafo anterior, así como las opiniones vertidas a favor de la poesía y en contra de la censura durante una conferencia pronunciada en la Universidad Americana de El Cairo,<sup>572</sup> son una gran defensa de la literatura universal y un golpe de efecto contra quienes no saben leer entre líneas –o

<sup>570</sup> ١٢٣ – ١٢٠، الجزء السادس: صلاح عبد الصبور، ١٩٩١.

<sup>571</sup> ١٢٣ – ١٢٠، الجزء السادس: صلاح عبد الصبور، ١٩٩١.

<sup>572</sup> ١٧: ١٩٨١: صلاح عبد الصبور، ١٩٨١.

CONSIDERACIONES FINALES

peor aún, no quieren leer entre líneas—. Ṣalāḥ continúa diciendo que quienes se oponen a una obra de Beckett deberían replantearse su actitud y darse cuenta de que las circunstancias culturales del país no son las mismas que las occidentales, y que los países árabes necesitan recurrir a toda la ayuda y todas las fuentes de que puedan valerse, pues para entender el significado contemporáneo del arte y de la cultura hay que mirar a Europa. Termina el artículo diciendo: «Nuestro país necesita aires de libertad cultural para poder desarrollar su propia identidad cultural. Cualquier libro, película u obra de teatro que sea de calidad es para nosotros un nuevo regalo, independientemente del color que tenga o la dirección en que apunte». Estamos, pues, ante un Ṣalāḥ crítico contra los reaccionarios, que aboga por tener ojo crítico, valga la redundancia, y no desechar un pensamiento simplemente porque sea contrario a nuestras costumbres o tradiciones, sino aprovecharse de las novedades que ofrecen otros para fomentar y desarrollar la cultura propia; cuando tomamos valores positivos de la cultura del otro somos capaces de crear personajes —o personas, si lo aplicamos a nuestra vida real— más profundos, de mejor calidad, más honestos.

Ya se ha indicado en más de un apartado a lo largo de este trabajo, pero repetimos esta idea aquí por lo mucho que han insistido los críticos árabes en atacar la tristeza que puebla las obras de ʿAbd al-Ṣabūr: la tristeza que abunda en la producción literaria de Ṣalāḥ, tanto la poética como la dramática, no debe entenderse como un llanto desconsolado, una expresión de pesimismo o derrotismo, más bien todo lo contrario. En el caso de este autor la tristeza, que es un tema que aparece en muchas expresiones artísticas, no se refiere a la tristeza en sí misma, sino que tiene un fin más alto que no es otro que el de implantar en el receptor, espectador o lector, el deseo de querer ver lo positivo, de aspirar a algo mejor que lo que presencia, un futuro más alegre. Pero para eso primero tenemos que agitarlos y experimentar la tristeza, verla, sufrirla, aborrecerla y entonces motivarnos.

Ṣalāḥ persiguió renovar la vida literaria árabe en general, y la egipcia en particular. Y lo consiguió. Y para ello no tuvo que dar la espalda a todo el bagaje literario de su cultura, sino que gracias a la percepción literaria que desarrolló a través de la influencia de la literatura occidental pudo mirar atrás y escoger lo que más le convenía, aquellos elementos universales e imperecederos de su cultura araboislámica para conjugarlos junto con los que importó de otras culturas.

La obra dramática de Ṣalāḥ tiene una significación especial dentro del teatro árabe. Fue la culminación de un proceso de búsqueda de originalidad empezado por Aḥmad Ṣawqī y luego continuado por ʿAzīz ʿAbāza, entre otros. Partiendo del *turāṭ* araboislámico junta lo mejor de dos mundos e imprime a sus obras un carácter atemporal a pesar de estar basadas algunas en sucesos históricos concretos y contemporáneos. Es un teatro social y crítico, con tintes de crítica social. Recoge las preocupaciones árabes de su momento, las despoja de nombres propios, las dota de alusiones locales y externas y las envuelve en un manto de innovación técnica no vista hasta entonces en el teatro árabe.

CONSIDERACIONES FINALES

De todo cuando Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr añadió a la literatura árabe, a pesar de que él prefiere que sean los críticos quienes se encarguen de la tarea de indicar qué añadió o qué no añadió, sí reconoce tres puntos esenciales que le gusta destacar. En primer lugar, dotó a la poesía árabe moderna de un tono muy personal e íntimo, liberándola de aspectos superficiales. En segundo lugar, introdujo sus reflexiones personales en sus obras literarias, en tanto que obras artísticas, lo cual se demuestra mediante el hecho de que los lectores y los críticos puedan extraer de las obras de Ṣalāḥ cuál era su filosofía vital y cómo percibía la existencia.<sup>573</sup> Y, en tercer lugar, su legado más importante por cuanto atañe a este trabajo: las novedades que introdujo en el teatro poético, que él mismo<sup>574</sup> cree pueden ser las más importantes. Las cinco obras de teatro comparten características, pero cada una conforma su propio universo: *La tragedia de al-Ḥallāy* muestra la desgracia del héroe desde el punto de vista de la tragedia griega, pero con elementos araboislámicos; en *Laylā* y «*El Loco*» buscó la forma de que la poesía fuera la lengua de uso cotidiano, enmarcada toda la obra en un Cairo muy reciente; en *Después de morir el rey* y *La princesa espera* buscó crear leyendas nuevas basándose en otras ya más establecidas; en *Viajero de noche* dejó entrever la que debería ser una actitud vital frente a un problema existencial. De *La princesa espera*, por cierto, el propio autor dijo que, desde un punto de vista poético, era a la que más cercano se sentía y en la que más se esforzó por incluir un estilo de teatro poético denso.<sup>575</sup>

Las innovaciones que introdujo nuestro autor sirvieron para cambiar la actitud del público receptor e inducir un cambio de mentalidad en la esfera intelectual con respecto al teatro. Consiguió que la poesía fuera apta para este género, llenó su teatro poético de dramatismo y expandió los horizontes del simbolismo en sus obras, no circunscribiéndolas única y exclusivamente a elementos locales. El dramatismo de la producción teatral de Ṣalāḥ impregna de preocupación existencial todas sus obras, y este dramatismo es especialmente afinado por cuanto el poeta que lo introduce es un poeta conturbado por la realidad de la que es espectador y observador. Por eso el dramatismo de sus cinco obras no puede entenderse si no se encuadran dentro del marco histórico general que les corresponde a todas, o del particular que corresponde a cada una de ellas. Insistimos en que, como se ha recalcado a lo largo de este trabajo, esto no significa que estas obras no puedan tener validez o significado en otros marcos históricos. En realidad, esta validez atemporal es una de las características de toda su producción teatral que definiendo en este trabajo, lo que no es óbice para que a cada una se le reconozcan unas particularidades temáticas, históricas o temporales que nos permitan realizar una o varias lecturas solapadas de la misma obra.

De no haber muerto prematuramente, es seguro que Ṣalāḥ habría escrito más obras de teatro, como así lo demuestran los manuscritos que dejó incompletos. Sin embargo, a

---

<sup>573</sup> En este sentido, muy similar a la opinión que plasma Stefan Zweig sobre la biografía de Goethe: «[...] nos han permitido su figura como un fenómeno único, como un cosmos, como una unidad orgánica, donde las ocupaciones personales y la producción literaria están estrechamente relacionadas» (Zweig, 2020: 19).

<sup>574</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٨١: ١٨.

<sup>575</sup> فؤاد دواره، ١٩٨٢: ٧٨.

CONSIDERACIONES FINALES

pesar de haber publicado únicamente cinco, éstas son suficientes no ya para vislumbrar sino para ver con claridad al autor y los valores que defendía, las cuestiones que le atormentaban o la actitud existencialista y vitalista, que transmitía. En cierta medida él mismo fue el protagonista de sus propias obras, siendo probablemente su reflejo más fiel el al-Ḥallāy que presentó en su primera obra dramática.

Sus obras de teatro están a la misma altura que las de los mejores dramaturgos del siglo XX, y nada tienen que envidiarles. La diferencia es que en Occidente tenían unos veinte siglos de tradición, desde el de origen greco-romano hasta el moderno, mientras que Ṣalāḥ no tenía más que algunas muestras de teatro popular petrificadas que no habían avanzado en siglos.<sup>576</sup> Que en poco más de cuarenta años, que eran los que tenía más o menos cuando escribió sus cinco obras de teatro, fuera capaz de conjugar distintas reservas literarias y aplicar con éxito formas nunca vistas antes en la literatura árabe con temas de base araboislámica, pero de aplicación universal tiene mucho mérito. Y hay que reconocérselo.

A pesar de tratarse de unas obritas breves que rondan las cincuenta páginas cada una, y de tener únicamente un acto –cosa que, por otro lado, consideramos un acierto porque de haber sido más largas habrían perdido fuerza–, *Viajero de noche y La princesa espera* tienen una significación especial dentro de toda la producción dramática de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr. La primera supuso una ruptura formal absoluta con todo lo escrito hasta entonces en el teatro en verso árabe y desde el punto de vista del contenido, es de rabiosa actualidad. En cuanto a la segunda, aúna, quizá más que ninguna obra de Ṣalāḥ, todos sus valores, sus ideales, sus críticas y estéticamente es una obra preciosa.

En estas dos obras, cargadas de simbolismo, el autor nos ofrece personajes que aluden no sólo a diferentes cualidades sino también incluso a diferentes fases vitales que, como personas, atravesamos en algún momento de nuestra vida incluso aunque esa inconscientemente. Lo bonito es cómo el autor nos lleva de la mano, sin darnos cuenta, a través de él mismo, que no es sino un reflejo de los valores que ensalza y de cuya defensa es abanderado.

Con respecto a la importancia del legado cultural y literario, a modo de conclusión nos serviremos de una serie de extractos del propio autor que reflejan de manera muy acertada, creemos, el peso que esta cuestión tiene en su formación. En primer lugar, respecto del legado árabe:

*Algunas naciones arrastran su legado literario como si fuera una carga que les impide erigirse, les hace tropezarse y retroceder dos pasos por cada uno que avanzan, mientras que hay otras naciones que cargan con su legado literario con ligereza. [...] Hemos pasado mucho tiempo considerando a nuestra historia una carga y un*

---

<sup>576</sup> «Si los árabes hubieran traducido el teatro griego, es probable que Oriente hubiera conocido el teatro antes que Occidente» (صلاح عبد الصبور، ١٩٩١، الجزء السادس: ١٤٩).

CONSIDERACIONES FINALES

*estorbo, no una fuerza de empuje [...] para después darnos cuenta de que en la vida hay otros valores distintos y otra belleza diferente y que somos capaces de crear nuestra propia historia en vez de llorarla. Nuestra literatura moderna no va a apuntalar los maderos ni se van a enderezar sus pensamientos mientras no nos enfrentamos con valentía a nuestra herencia, quitándonosla de la espalda para evaluarla, tomemos de ella lo que nos vaya a ser útil en el futuro y lo incluyamos con satisfacción como parte de nuestra sustancia.<sup>577</sup>*

*Entre 1964 y 1965 me dediqué a leer todo el legado poético árabe, en un intento de que mis comentarios posteriores no estuvieran basados en presunciones. En esos dos años leí casi toda la poesía escrita por los árabes. Cuando terminé, hubo cosas que rechacé y otras que acepté, cosas a las que me acerqué y otras de las que me alejé. [...] Abū al-ʿAlāʾ al-Maʿārrī<sup>578</sup> es para mí tres cuartas partes de toda la poesía árabe; el cuarto restante de mi corazón se lo reparten Abū Nuwās, Ibn al-Rūmī, al-Mutanabbī y otros.<sup>579</sup>*

Y los dos extractos siguientes hacen lo propio respecto de la importancia del legado occidental en ʿAbd al-Ṣabūr.<sup>580</sup>

*Los nombres occidentales empezaban a sonar con fuerza en nuestros oídos: Eliot, André Breton, Baudelaire, Paul Valéry, Shelly [...] y las palabras occidentales empezaban a tintinear en nuestro inocente firmamento: el romanticismo, el clasicismo, el nuevo clasicismo [...] el simbolismo, el surrealismo, el parnasianismo, que coincidieron con los comienzos de la influencia del realismo social. Creo que exagero si afirmo que conocí todo eso en profundidad; probablemente no conociera nada de eso en profundidad, porque mi contacto con esas corrientes o esas personas se limitaba a jirones desperdigados. Por ese entonces, mi conocimiento de Eliot se limitaba a haber leído algunos de sus poemas, como «La tierra baldía» o «Canción de*

<sup>577</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩١، الجزء الثامن: ٣١٦.

<sup>578</sup> «El mayor poeta de los árabes» (Sánchez Ratia, 1998: 113). Para más información sobre este poeta y otros, consúltese la ilustradora edición bilingüe de *Treinta poemas árabes en su contexto* (1998), preparada por Jaime Sánchez Ratia. De esta misma recopilación provienen los versos previos a la introducción que, como no podía ser de otra manera habida cuenta de la importancia que para Ṣalāḥ tenía Abū al-ʿAlāʾ al-Maʿārrī, son de un poema suyo.

<sup>579</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٨، المجلد الثالث: ٢٠٣.

<sup>580</sup> «Y el conocimiento de esta cultura occidental no fue en detrimento de la suya propia, nada más lejos de la realidad» (Martínez Lillo, 1991a: 46).

CONSIDERACIONES FINALES

*amor». [...] Pero ese conocimiento superfluo transmitía más afecto que cualquier conocimiento en profundidad.<sup>581</sup>*

*El secreto de la grandeza de esos cuatro [en referencia a Ṭāḥā Ḥusayn, ʿAbbās al-ʿAqqād, Tawfiq al-Ḥakīm e ʿIbrāhīm al-Māzīnī] reside en el recorrido que hicieron por el legado literario europeo. Una vez asimilado, retornaron sabios, pero sin haberse despegado de nuestra tierra árabe contemporánea.<sup>582</sup>*

Así pues, la importancia de las distintas influencias que conforman la personalidad del escritor queda reflejada en el siguiente extracto:

*En la fase de creación artística, el poeta bucea dentro de sí mismo para, desde allí, observar el mundo y las criaturas, momento en el que las diferentes influencias intelectuales se convierten en sangre que fluye por sus venas. Estas influencias, calientes e internas como la sangre, no se ven salvo cuando se plasman sobre el papel.<sup>583</sup>*

---

<sup>581</sup> ٩٢ – ٩١، المجلد الثالث: ١٩٩٨، صلاح عبد الصبور،

<sup>582</sup> ٣٧٢ – ٣٧١، الجزء الثالث: ١٩٩١، صلاح عبد الصبور،

<sup>583</sup> ٤٨ ج: ١٩٩٥، صلاح عبد الصبور،

## 11 CONCLUSIONES

A fecha de hoy la importancia de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr no ha disminuido. Aunque son varias las razones principales que podríamos esgrimir para defender este argumento, destacaremos las siguientes: fue el poeta y dramaturgo egipcio más influyente de la segunda mitad del siglo pasado; fue capaz de crear una nueva forma poética con una sensibilidad nunca antes vista; y consiguió devolver a la poesía su papel como vehículo dramático. En su búsqueda para rejuvenecer y revitalizar la poesía árabe, su primer diván, *La gente en mi país*, fue innovador y sentó las bases del camino que terminaría por conducirle a escribir su primera obra de teatro en verso: *La tragedia de al-Hallāy*.

Fue sin lugar a dudas el escritor con el bagaje cultural y literario más amplio de su época, con conocimientos bien fundamentados sobre literatura, filosofía, historia, política o religión, tanto en su vertiente oriental como occidental. En este sentido, su gran acierto fue que no se dejó llevar por una u otra vertiente, sino que canalizó ambas para que confluyeran. Fue consciente de dónde se encontraba y realizó el esfuerzo de establecer un diálogo no solo entre ambas corrientes sino también entre el pasado y el presente dentro de cada una. Sus escritos son el resultado de esta operación: sus obras de teatro resuenan al teatro occidental –el simbolismo en *La princesa espera*, lo absurdo en *Viajero de noche*– pero están arraigadas en un núcleo araboislámico. En relación con estas dos fuentes de las que bebió, resulta destacable el uso que de ellas hizo para enriquecer cuestiones contemporáneas. Con esto dota a su obra de un ámbito universal, como no podía ser de otra manera toda vez que en su propia concepción del arte en general, y la literatura en particular, ambos carecen de límites temporales o geográficos.

La diversidad de fuentes literarias, históricas o culturales empleadas por Ṣalāḥ ha quedado patente a lo largo de este trabajo, pero ambas obras tienen sendos casos en particular que queremos destacar en estas conclusiones. En el caso de *La princesa espera*, se trata de la idea del puñal como enlace entre Shakespeare y ʿAbd al-Ṣabūr: ambos nos presentan puñales como «personajes» bifrontes, capaces del mal –la muerte del rey– o del bien –la muerte de Samandal y la «liberación» de la princesa–. El enlace no es únicamente una absorción de conceptos implícitos en el teatro occidental, sino también de un hecho histórico acaecido siglos antes, muy presente en el acervo cultural europeo y al que, en este caso que nos ocupa, se asocia la idea de libertad: el apuñalamiento de Julio César, tras el cual tanto sus asesinos como Cicerón gritan «¡libertad!». <sup>584</sup> La misma palabra fue, además, el grito de guerra de las tropas republicanas de Bruto y Casio en la batalla de Filipos (Grecia) en 42 a. C., contra Octavio y Marco Antonio. En este convulso periodo Bruto utilizó como propaganda y mensaje de libertad la imagen de los puñales, las armas que habían matado a César, como se ve en los impresionantes denarios de Bruto con los dos puñales, el *pileus*

---

<sup>584</sup> Véase la nota a pie de página n.º 440.



CONCLUSIONES

(gorro de los libertos) y la expresión EID(us) MART(ii), acuñados en ese mismo año en Grecia.<sup>585</sup>

En el caso de *Viajero de noche*, se trata de la utilización del epíteto «El de las Diez Chaquetas». Al leerlo nos traslada automáticamente hasta Alejandro Magno, no porque el propio personaje haya dicho anteriormente que sea el macedonio, sino por su otro epíteto, Bicornes, «el de los dos cuernos», que es como se conoce literalmente a esta figura en árabe: Al-Iskandar Ḍu al-Qarnayn (Alejandro, el de los dos cuernos). La adopción de este nombre por parte del personaje del revisor hace que adquiera una categoría superior a la del viajero. Bicornes aparece, además, en la azora n.º 18, cuya aleya 94 reza: «Dijeron: ¡Bicornes! Gog y Magog corrompen en la tierra. ¿Podríamos retribuirte a cambio de que colocaras un dique entre nosotros y ellos?»<sup>586</sup> Esta aleya es especialmente importante por dos razones: por un lado, aparece la figura de Alejandro-Bicornes; por otro, aparecen también Gog y Magog, dos pueblos de proyección escatológica, tanto en la Biblia como en el Corán.<sup>587</sup> La importancia de Gog y Magog reside en dos aspectos: la noción, porque son percibidos como dos pueblos apocalípticos y malvados, y el sonido, porque riman.

Estamos convencidos de que nuestro autor tiene en cuenta estos dos aspectos al objeto de realizar un paralelismo o asimilación de la dualidad noción-sonido entre parejas de personajes malignos, de tal forma que como reflejos de Gog y Magog tenemos a Hitler y Mitler y a Johnson y Monson, cuya noción es, evidentemente, apocalíptica y malvada. Así, el autor construye un puente entre lo clásico y lo moderno con fuertes paralelismos rítmicos que, a pesar de no ser puramente árabes y estar más cerca de ritmos occidentales, encajan perfectamente dentro del engranaje de su línea de modernización y combinación de diversas fuentes. En este sentido, es especialmente brillante la activación que se produce de la memoria religiosa-coránica –en realidad, no exclusivamente coránica pues Gog y Magog también están presentes en la Biblia–<sup>588</sup> al despertar automáticamente en el lector árabe<sup>589</sup> un sentimiento de rechazo, de repudio.

Establecer un paralelismo o poner en un mismo plano de «maldad» comparada con Gog y Magog a Hitler y Mitler y Johnson y Monson, es decir, equiparar entre el nazismo como expresión del mal llevado a su peor extremo y el máximo representante de la considerada como «democracia» occidental por excelencia, es una pirueta semántica grávida de crítica política hacia lo acaecido en la segunda guerra mundial y la actuación de los Estados Unidos de América en el conflicto vietnamita. No olvidemos que *Viajero de noche* fue publicada en 1969, que ese año concluyó la presidencia de Lyndon Johnson (1963-1969) y que tiempo después de la ofensiva norvietnamita del

<sup>585</sup> Agradecemos haber llamado nuestra atención sobre el denario de Lucius Plaetorius Cestianus a nombre de Brutus Imperator, y su binomio dagas/libertad, a Alberto J. Canto García, fruto de sus numerosos y fructíferos años de enseñanza de la numismática antigua y medieval en la Universidad Autónoma de Madrid.

<sup>586</sup> El Corán, 18<sub>83-98</sub>.

<sup>587</sup> Cortés, 2000: 360.

<sup>588</sup> La Biblio, Gn 10<sub>2</sub>, 1Cr 1<sub>5</sub>, Ez 38-39, Ap 20<sub>8</sub> (*Ibidem*).

<sup>589</sup> El autor lo arabiza aún más al incluir ب, «B.», entre nombre y apellido.

CONCLUSIONES

Tet en 1967, el hartazgo de la sociedad norteamericana y las protestas universitarias contra la guerra, entre otras causas, llevaron al paulatino abandono y salida de los Estados Unidos del conflicto vietnamita en un punto en el que casi se había obtenido una victoria militar –o por lo menos un empate–, pero se había perdido la guerra en el frente interior.

La capacidad de Ṣalāḥ de «leer» esta situación y atreverse a este «diálogo» tan confrontado y valiente es una muestra más de su madurez como autor literario e intelectual comprometido y su agudo sentido crítico del mundo que le tocó vivir.

Sobre la base de los dos ejemplos anteriores, añadidos a cuantos anteceden, queda demostrada, pues, la inclusión por ʿAbd al-Ṣabūr de conceptos implícitos en el teatro occidental e imbuidos de cultura grecoclásica occidental y oriental, para su uso en un nuevo lenguaje literario y expresivo teatral adaptado a su mundo.

Una vez leídas, traducidas, estudiadas y analizadas las obras presentadas en este trabajo, podemos afirmar con total seguridad que las innovaciones introducidas por nuestro autor en el teatro árabe le permitieron liberarse de la rigidez del verso clásico árabe crear una polifonía propia suya y unas pautas dramáticas con las que transmitir su propia voz, a sí mismo como persona y como intelectual. Esta polifonía y estas pautas dramáticas son características de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr hasta tal punto que no podemos separar las primeras del segundo; tanto a nivel semántico como fonético, sus textos desprenden una esencia que enseguida nos transmite a su autor.

Esta polifonía de la que hablamos la apreciamos no solo desde un punto de vista del continente, sino también del contenido. Una de las cuestiones centrales en la filosofía de este autor es la defensa que el intelectual debe hacer de la libertad y la justicia frente al poder. Esta cuestión reluce claramente en *Viajero de noche y La princesa espera* y también se aprecia en el resto de su producción dramática. El autor se vale de la riqueza de la polifonía para dotarla de gradientes, de forma que cada una de las cinco obras que componen toda su producción teatral contiene diferencias sutiles, gradientes en la imagen del intelectual y su relación con el poder. En efecto, el intelectual de *La tragedia de al-Ḥallāy* –en realidad, los intelectuales, puesto que son varios, entre ellos al-Ḥallāy y al-Šiblī, cada uno con sus diferencias sustanciales, como ocurre con los de *Laylā* y «*El Loco*»– es más evidente que el narrador de *Viajero de noche*, quien, a su vez, tiene una actitud claramente diferenciada de la del intelectual de *La princesa espera* o el poeta de *Después de morir el rey*; pero estas diferencias sutiles no hacen sino añadir especificación y prolijidad a la idea global.

Así pues, si la polifonía permite que existan varias interpretaciones de la figura del intelectual, las pautas dramáticas le sirven al autor para ofrecernos diferentes representaciones de la lucha que libran contra el poder. En *La tragedia de al-Ḥallāy* la lucha es en defensa de la libertad y la justicia, mientras que en *Viajero de noche* lo es por la propia vida, desde el punto de vista del viajero, o a fin de mantener el *statu quo* del poder, desde el punto de vista del revisor. La lucha en *La princesa espera* también

#### CONCLUSIONES

es dual: por liberarse de la mentira y el engaño, desde la perspectiva de la princesa, o por mantener el poder usurpado, según el jefe de la guardia. Por lo que respecta a *Laylā* y «*El Loco*», la lucha se asemejaría más a *La tragedia de al-Ḥallāy* por cuanto el intelectual ansía la libertad y la justicia. En *Después de morir el rey* la lucha proviene, creemos, del tándem princesa-poeta por cuanto el rey y su corte parecen haberse rendido y abandonado.

Con esta cuestión de la lucha que acabamos de tratar enlaza la del papel del intelectual. Su «educación», por así decirlo, ¿debe ser activa o pasiva? Es decir, ¿debe contentarse con denunciar o también debe actuar? Este último matiz, esto es, la capacidad de actuar de la palabra, es un elemento fundamental en ʿAbd al-Ṣabūr. En *La tragedia de al-Ḥallāy* la palabra fracasa cuando su protagonista es condenado a muerte.<sup>590</sup> Por su parte, *Viajero de noche* nos ofrece un resultado similar, aunque más gráfico: la palabra no solo fracasa al ser incapaz de salvar al viajero, sino que es la causante de la desgracia de éste y del narrador, que como no posee sino unas simples palabras, valga la redundancia, se siente incapaz de actuar. El positivismo en la lucha de la palabra lo encontramos con *La princesa espera*, donde el enfrentamiento entre Samandal y Qarandal termina con la victoria del segundo sobre el primero. Por lo que respecta a *Laylā* y «*El Loco*», el resultado de la lucha verbal entre el intelectual y el poder establecido es similar al de la primera obra. En *Después de morir el rey*, si bien recoge tres soluciones viables, resulta evidente que se nos empuja a optar por la tercera, aquélla en la que la palabra concede la victoria al poeta.

Ṣalāḥ fue un escrito imparcial que ni vendió su obra al servicio de partidos políticos, ni transformó sus versos en emblemas políticos. Fue un literato comprometido a nivel artístico, cultural, social y humano, pero independiente, lo que nuestra opinión, como hemos expresado en el cuerpo de esta tesis, es la forma más auténtica de compromiso y también la más difícil de alcanzar y mantener.

La huella dejada por este autor en la escena literaria egipcia en particular es imborrable y no exageramos si afirmamos que Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr es el mejor exponente del teatro en verso egipcio. La fusión entre poesía y teatro que realiza es tan acertada que el texto dramático rezuma vigor, intensidad poética; pone el poder del lenguaje a sus órdenes y lo moldea de conformidad con sus intereses para equilibrar dos tipos de discurso que, hasta entonces, no eran conjugables.

Como hemos indicado al comienzo de este capítulo, ʿAbd al-Ṣabūr optó por librarse de las ataduras de la poesía clásica, atada en dos hemistiquios con un mismo número de versos y una misma rima, en favor de una variedad en el número de versos, el metro y la rima. Según hemos visto a lo largo de este trabajo, esta decisión no podía haber sido más acertada si tenemos en cuenta cuál es el objetivo de las obras: comunicar, que el

---

<sup>590</sup> Sin embargo, cabe destacar que también puede apreciarse otro mensaje paralelo y soterrado: la palabra es el motor del cambio. El motivo de la condena a muerte es, precisamente, la palabra que predica el protagonista, que tiene capacidad de soliviantar a las masas. No en vano, «los sufíes ejercen de por sí una gran influencia en la vida social» (أحمد شمس الدين الحجاجي، ١٩٨٣: ١٦).

#### CONCLUSIONES

mensaje llegue a su destinatario. Y si la mejor forma de hacerlo es obviando unas estructuras rígidas y creando otras acordes a las necesidades del autor, ¿por qué no hacerlo? Así consigue presentarnos obras de teatro cargadas de poeticidad, de fuerza, de efecto. Esta nueva forma poética refinada por Ṣalāḥ resultó, insistimos, ideal para que pudiera plasmar su filosofía en forma dramática. Esta libertad de forma le proporcionó, asimismo, los medios para modificar el núcleo de la poesía árabe, que dejó de estar centrada en un aspecto externo –formal o estilístico, podríamos decir– y pasó a tomar como base un aspecto interno centrado en el mensaje o en la imagen que transmite dicho mensaje. ʿAbd al-Ṣabūr rechazó un modo de expresión poética que, a su entender no era sino un encuadre rígido e inamovible que, aunque cumplía unos requisitos carecía de esencia, y optó por otro en el que primaba la experiencia poética, la poesía del momento.

En efecto, como indicamos en la nota a pie de página n.º 595, él mismo nos recuerda en el apéndice de *Viajero de noche* el cambio en la concepción clásica de la poesía, fundamentada en el aspecto formal, frente a la nueva concepción, fundamentada en el aspecto conceptual, de sentimiento.

Efectivamente, para ʿAbd al-Ṣabūr el lenguaje puede ser elevado, refinado, pero no por el acto dramático en sí mismo, o por la clase a la que pertenezca el personaje que esté hablando, sino por la situación poética y dramática del momento. Esta poeticidad del lenguaje es lo que causa que los textos de este autor rebosen intensidad. Y esta intensidad viene dada por cómo se unifican en él la concepción de poeta y filósofo. La poesía con que escribe sus dramas –el lenguaje, en definitiva– no es un mero artificio artístico, sino que está interrelacionada con su filosofía. Y ésta, a su vez, está interrelacionada, como se ha señalado anteriormente, con su vasto bagaje cultural. Así pues, dicho bagaje fluye a través de su lenguaje y nos abre las puertas a un mundo metafísico.

Ṣalāḥ doma con su pluma el lenguaje. En este sentido, hemos puesto especial cuidado en que las traducciones que aquí presentamos reflejen el espíritu de su autor, no solo a nivel de continente, de palabra, sino también a un nivel de contenido más profundo, más hondo. Es un lenguaje vivo, rico y polifacético que a un mismo tiempo nos conecta con la tradición oriental y con la occidental. Esta conjugación de ambas es quizá el aspecto más destacable de estas dos obras. Si el lenguaje de *Viajero de noche* hace que ésta nos resulte más cercana desde un punto de vista estilístico o de ambientación, el *La Princesa espera* nos traslada automáticamente al mundo de *Las mil y una noches*.

Este «nos traslada» es otra característica principal de las dos obras aquí presentadas porque, como no podía ser de otra forma habida cuenta del componente social y humano de su obra, nos hace partícipes de las mismas: en la primera, cuando el autor nos interpela a través de uno de los personajes; en la segunda, a través de las representaciones dentro de la obra principal. Y todo con el objetivo primordial del autor, a saber: llegar a nosotros.

#### CONCLUSIONES

El deseo de que el mensaje llegue a su destinatario proviene de la esperanza que deposita Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr en la palabra, que en manos del autor y en estas dos obras en particular, se convierte en un punzón con el que incomodarnos en nuestro asiento. Un punzón con el que nos agita para que reflexiones sobre lo leemos/vemos a fin de que obremos en consecuencia. Esto enlaza, nuevamente, con el componente social y humano de toda su producción.

La palabra es, pues, en nuestro autor, la herramienta con la que armoniza sus ideas con nuestras realidades y con la que amalgama espacios y tiempos. Y la palabra es, asimismo, su salvación... y la nuestra.

Ṣalāḥ abrió nuevos horizontes para el teatro poético árabe y lo encumbró por su originalidad, su innovación, su valentía y su vigencia. Optó en vida por ejercer la resistencia mediante la palabra y su fecunda producción es prueba de ello. Por eso, el teatro que aquí presentamos no debe entenderse únicamente como un par de obritas entretenidas, que lo son, sino que debe ser objeto de varias lecturas pues no dejan de ser un acto de resistencia por parte de un intelectual perfectamente consciente de qué decía, cómo lo decía y por qué lo decía. Y, especialmente, con qué instrumento lo decía, según nos revela él mismo:

*Creo que he aportado... algunas cosas [...], la tercera, el teatro poético. Quizá sea ésta la más importante. Para mi primera obra, La tragedia de al-Hallāy, escogí un eje clásico basado en «la caída griega del héroe». Después varié las orientaciones. En Laylā y «El Loco», donde hay mucho de experimentación lingüística, la pregunta se centraba en cómo acomodar la poesía al día a día de la gente. En Después de morir el rey, y antes de ella La princesa espera, recurrí al mundo del mito, no en el sentido de prolongar un mito sino de crear uno nuevo. Espero haber expresado en mi teatro la inmensa fe que sentía, una fe pura e inmaculada: la fe en la palabra.<sup>591</sup>*

Por lo que respecta al aspecto más práctico de esta tesis, esto es, las traducciones en sí mismas, cabe mencionar que el lapso de tiempo existente entre el comienzo y la finalización de esta investigación, si bien es mayor que el proyectado en primera instancia, finalmente nos ha resultado provechoso por cuanto nos ha permitido formarnos con mayor detenimiento y cuidado.

En efecto, la dilatación del tiempo inicialmente planeado ha redundado en una adquisición de herramientas –la cultura, el lenguaje, el bagaje... las tablas, en definitiva, que uno acumula con años de trabajo y esfuerzo– que, combinadas con la experiencia obtenida al compaginar esta investigación con el ejercicio de la traducción desde un punto de vista profesional y laboral, nos han valido para estar ahora en posición de

---

<sup>591</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٨١: ١٨.

CONCLUSIONES

afirmar que hemos logrado nuestro objetivo inicial: presentar *Viajero de noche y La Princesa espera* con la mayor fidelidad posible y con el respeto más sincero hacia el texto y su autor, sin inmiscuirnos en los originales, solo sirviéndoles y respetándoles. Nos atrevemos a decir que lo hemos conseguido, mas no cometemos la temeridad de afirmar que nuestras versiones estén a la misma altura que sus predecesoras.

Finalmente, y toda vez que nuestra intención al traducir y analizar estas obras corre paralela a la de su autor, deseamos concluir la presente tesis con un extracto de Stefan Zweig. Refleja la importancia de la traducción como labor literaria y justifica nuestra trayectoria profesional y, creemos, personal:

*Cada lengua, con sus giros propios, se resiste a ser recreada en otra y desafía las fuerzas de la expresión, que de otro modo no se suelen movilizar espontáneamente, y esta lucha por arrancar a la lengua extranjera lo más propio que tiene y forzar la lengua propia a incorporarlo con la misma plasticidad siempre ha significado para mí una clase especial de goce artístico. Como esa labor callada y, a decir verdad, poco agradecida, exige paciencia y constancia, virtudes que en el instituto rehuí con ligereza y osadía, me apeteció de manera especial; y es que en esa modesta actividad de transmisión de valores artísticos ilustres encontré por primera vez la seguridad de estar haciendo algo práctico e inteligente, una justificación de mi existencia.<sup>592</sup>*

---

<sup>592</sup> Zweig, 2002a: 160-161.

BIBLIOGRAFÍA

## 12 BIBLIOGRAFÍA

Abd al-Sabur, Salah:

- 1972 *Murder in Baghdad*, E. J. Brill, Leiden.
- 1981 *Voyageur dans la Nuit (Comédie noire)*, L'organisation Egyptienne Générale du livre, El Cairo.
- 1982a *Now the King is Dead*, General Egyptian Book Organization Press, El Cairo.
- 1982b *Poemas*, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, Madrid.
- 1989 *La gente en mi país*, Al-Nahḍa minor, Granada.
- 1990 *Navegar en la memoria*, Cantarabia, Madrid.
- 2008 *Viajero de noche*, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, Madrid.

Abdel-Karim, Gamal:

- 1990 «Aproximación al tema español en Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr. Dos poemas: análisis y estudio», en De Ágreda, Fernando (ed.), 1990, *La traducción y la crítica literaria. Actas de las Jornadas de Hispanismo Árabe (Madrid, 24-27 de mayo de 1988)*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, pp. 359-369.

Abul-Hassan, Wail:

- 1990 *The Absurd in Theory and Dramatic Practice, Nietzsche, Camus, Beckett, Sabur*, Tesis, The American University in Cairo, El Cairo.

Adonis:

- 2008 *Sufismo y surrealismo*, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Madrid.
- 2012 *Historia desgarrándose en cuerpo de mujer (Poema polifónico)*, Huerga y Fierro Editores, Madrid.

Al Khamissi, Khaled:

- 2009 *Taxi*, Almuzara, Córdoba.
- 2014 *El Arca de Noé*, Almuzara, Córdoba.

BIBLIOGRAFÍA

Al-Bayati, Abdel-Wahab:

- 1985 *Amor más grande que yo mismo (poemas)*, Ediciones de la Torre, Madrid.

Al-Ghitani, Gamal:

- 2007 *The Mahfouz Dialogs*, The American University in Cairo Press, El Cairo.

Al-Hakim, Tawfiq:

- 1987 *Teatro de la sociedad*, Trad. Juan Ortega, Universidad de Málaga, Málaga.
- 2008a *Los asnos*, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, Madrid.
- 2008b *Viaje de primavera y otoño*, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, Madrid.

Al-Madkuri, Muhammad:

- 1994 «La ironía y la traducción» en Charlo Brea, Luis (ed.), 1994, *Reflexiones sobre la traducción. Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar «Teoría y práctica de la Traducción» (Cádiz, 29 de marzo-01 de abril de 1993)*, Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 379-390.
- 2001 La traducción del tiempo y del espacio en la configuración discursiva de la imagen del Otro, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º 2, Noviembre, 2001, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia.
- 2003 Pre-traducción y traducción (Traducción y modernidad en la traducción del árabe al español), *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, n.º 20, Diciembre, 2010, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, Madrid, pp. 93-116.
- 2010 La traducibilidad del refranero entre el árabe y el español, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º 20, Diciembre, 2010, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 15 pp.

Albadalejo Mayordomo, Tomás:

- 1998 *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante.



BIBLIOGRAFÍA

- 2001 Traducción e interferencias comunicativas, *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, n.º 3, 2001, Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 39-58.
- 2004 «Similarity and Difference in Literary Translation», en Arduini, Stefano y Hodgson, Robert (ed.), 2004, *Similarity and Difference in Translation*, Nida Institute for Biblical Scholarship, Nueva York, pp. 449-461.

ʿAlī, Assir:

- 2015 *Miniaturas teatrales. El teatro árabe en Bilad al-Sham y Egipto desde el inicio del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Ali, Adam:

- 2020 Al-Hajjaj: Machiavellian or Villain?, *Medievalists.net*, <https://www.medievalists.net/2020/02/al-hajjaj-machiavellian-or-villain/> (fecha de consulta: 5 de marzo de 2021).

Ali Amer, Ali:

- 1999 «La interrelación del teatro y la política y su proyección en el teatro egipcio de los años sesenta y setenta», en Dpto. de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales (ed.), 1991, *Actas de las I jornadas de literatura árabe, moderna y contemporánea*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 27-33.

Alighieri, Dante:

- 2004 *La Divina Comedia* (ed. bilingüe), Seix Barral, Barcelona.

Allen, Roger:

- 1984 Arabic Drama in Theory & Practice: The Writings of Saʿadallāh Wannūs, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XV, 1984, Brill, Leiden, pp. 94-113.
- 1995 Arabic Fiction and the Quest For Freedom, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXVI, n.º 1-2, 1995, Brill, Leiden, pp. 37-49.

Altoma, Salih J.:

- 2005 *Modern Arabic Literature in Translation. A companion*, Saqi, Londres.

BIBLIOGRAFÍA

Amer, Amer Aly:

- 1992 *El teatro infantil profesional en Egipto (1959-1985)*, Tesis, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Amin, Dina:

- 1998 Temporal and Spatial Re-construction Through Memory: A Postmodernist Perspective in Alfred Farag's Play, *Al-Shakhs*, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXIX, n.º 3, 1998, Brill, Leiden, pp. 167-184.

Amin, Galal:

- 2004 *Whatever Else Happened to the Egyptians? From the Revolution to the Age of Globalization*, The American University in Cairo Press, El Cairo.
- 2006 *The Illusion of Progress in the Arab World. A Critique of Western Misconstructions*, The American University in Cairo Press, El Cairo.

Andrés-Suárez, Irene:

- 1997 «La autorreferencia en el teatro español del Siglo de Oro», en Andrés-Suárez, Irene *et al.*, 1997, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Verbum, Madrid.

Andrés-Suárez, Irene *et al.*:

- 1997 *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Verbum, Madrid.

Andrews, George (ed.):

- 2003 *The Epic of Gilgamesh*, Penguin Classics, Londres.

Arduini, Stefano y Hodgson, Robert (ed.):

- 2004 *Similarity and Difference in Translation*, Nida Institute for Biblical Scholarship, Nueva York

BIBLIOGRAFÍA

Arias Torres, Juan Pablo *et al.*:

- 2003 *Arabismo y traducción: entrevistas con J. M. Fórneas, J. Cortés, M. Cruz Hernández, J. Vernet, L. Martínez, P. Martínez Montávez, M. L. Serrano*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Arias Torres, Juan Pablo y Feria García, Manuel C.:

- 2004 Español, francés, árabe y rifeño. Manuel Martínez Martín o la identidad multicultural de un traductor, *Trans: revista de traductología*, n.º 8, 2004, Universidad de Málaga, Málaga, pp. 137-150.

Arias Torres, Juan Pablo y Morillas, Esther (ed.):

- 1997 *El papel del traductor*, Colegio de España, Salamanca.

Aristóteles:

- 2010 *Poética*, Alianza, Madrid.

Arrabal, Fernando:

- 1982 *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, Cátedra, Madrid.  
1983 *El rey de Sodoma*, Ediciones MK, Madrid.

Asín Palacios, Miguel:

- 1981 *El Islam cristianizado. Estudio del «sufismo» a través de las obras de Abenarabi de Murcia*, Hiperión, Madrid.

Aziz Hammouda, Aziz:

- 1979 Modern Egyptian Theatre: Three Major Dramatists, *World Literature Today*, Vol. LIII, n.º 4, 1979, Board of Regents of the University of Oklahoma, Oklahoma, pp. 601-605.

Aziz Hammouda, Aziz *et al.*:

- 2000 «Egypt», en Rubin, Don (ed.), 2000, *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, Volume 4, The Arab World*, Routledge, Londres y Nueva York.

BIBLIOGRAFÍA

Azouqa, Aida O.:

- 2001 Defamiliarization in the Poetry of ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī and T. S. Eliot: A Comparative Study, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXXII, n.º 2, 2001, Brill, Leiden, pp. 167-211.
- 2005 Federico García Lorca and Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr as composers of modern ballads: a comparative study, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXXVI, n.º 2, 2005, Brill, Leiden, pp. 188-223.

Aubyn, F. C. St.:

- 1968 A Note on Nietzsche and Camus, *Comparative Literature*, Vol. XX, n.º 2, Primavera, 1968, Duke University Press, Durham, pp. 110-115.

Audebert, Claude France:

- 1978 Al-Hakīm's Yā Tāli' al-Shajara and Folk Art, *Journal of Arabic Literature*, Vol. IX, 1978, Brill, Leiden, pp. 139-149.

Bachelard, Gaston:

- 2006 *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México.

Badawi, El Saʿīd:

- 2000 «Arab Theatre and Language: The Continuing Debate», en Rubin, Don (ed.), 2000, *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, Volume 4, The Arab World*, Routledge, Londres y Nueva York.

Badawi, El-Saʿīd y Hinds, Martin:

- 1986 *A dictionary of Egyptian Arabic*, Librairie du Liban, Beirut.

Badawi, Mohammed Mustafa:

- 1975a *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge University Press, Londres.
- 1975b *An Anthology of Modern Arabic Verse*, Oxford University Press, Londres.
- 1985a *Modern Arabic Literature and the West*, Ithaca Press, Londres.

BIBLIOGRAFÍA

- 1985b The Father of the Modern Egyptian Theatre: Yaʿqūb Sannūʿ, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XVI, 1985, Brill, Leiden, pp. 132-145.
- 1988 A Passion for Experimentation: The Novels and Plays of Tawfiq al-Hakim, *Third World Quarterly*, Vol. X, n.º 2, Abril, 1988, Taylor & Francis Ltd., Oxford, pp. 949-960.
- 1993 Perennial Themes in Modern Arabic Literature, *British Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. XX, n.º 1, 1993, Taylor & Francis Ltd., Oxford, pp. 3-19.
- 2005 *Modern Arabic Drama in Egypt*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 2010 *Early Arabic Drama*, Cambridge University Press, Cambridge.

Baigorri Jalón, Jesús:

- 2010 «Hacia un modelo autóctono para la comunicación entre lenguas», *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo, Actas del IV congreso «El español, lengua de traducción», (Toledo, 8-10 de mayo de 2008)*, Esletra, Madrid, pp. 79-102.

Barbour, Neville:

- 1935 The Arabic Theatre in Egypt, *Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*, Vol. VIII, n.º 1, 1935, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 173-187.
- 1937 The Arabic Theatre in Egypt. Part III, *Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*, Vol. VIII, n.º 4, 1937, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 991-1012.

Barrero, Eduardo:

- 2010 «Derechos de autor y traducción», *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo, Actas del IV congreso «El español, lengua de traducción», (Toledo, 8-10 de mayo de 2008)*, Esletra, Madrid, 2010, pp. 267-276.

Barrero Pérez, Óscar:

- 1989 *El cuento español. 1940-1980*, Castalia, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Beaugrande, Robert y Dressler, Wolfgang:

1997 *Introducción a la lingüística del texto.*, Ariel, Barcelona.

Beckett, Samuel:

1999 *Esperando a Godot*, Tusquets, Barcelona.

Ben Halima, Hédi:

1964 Abū l-Ḥasan al-Muḡaffal de Mārūn al-Naqqāš (1817-1855), Première composition original dans le théâtre arabe, *Arabica*, Vol. XI, 1964, Brill, Leiden, pp. 73-79.

Benjamin, Walter:

2004 «The task of the translator. An introduction to the translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*», en Venuti, Lawrence (ed.), 2004, *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, pp. 15-25.

Bergson, Henri:

2008 *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Alianza, Madrid.

Bermel, Albert:

1975 Ionesco: Anything but Absurd, *Twentieth Century Literature*, Vol. XXI, n.º 4, Diciembre, 1975, Duke University Press, Durham, pp. 411-420.

Biguenet, John y Schulte, Rainer (ed.)

1992 *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, The University of Chicago Press, Londres y Chicago.

Booth, Marilyn L.:

1992 Colloquial Arabic Poetry, Politics, and the Press in Modern Egypt, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. XXIV, n.º 3, Agosto, 1992, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 419-440.

BIBLIOGRAFÍA

Brater, Enoch:

- 1975 The «Absurd» Actor in the Theatre of Samuel Beckett, *Educational Theatre Journal*, Vol. XXVII, n.º 2, Mayo, 1975, The Johns Hopkins University Press, Maryland, pp. 197-207.

Brecht, Bertold:

- 2005 *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial. El círculo de tiza caucásico*, Alianza, Madrid.

Brombert, Victor:

- 1948 Camus and the Novel of the «Absurd», *Yale French Studies*, n.º 1, 1948, Yale University Press, New Haven, pp. 119-123.

Brugman, Jan:

- 1984 *An introduction to the history of Modern Arabic Literature in Egypt*, Brill, Leiden.

Cachia, Pierre J. E.:

- 1967 The Use of the Colloquial in Modern Arabic Literature, *Journal of the American Oriental Society*, Vol. LXXXVII, n.º 1, Enero-Marzo, 1967, American Oriental Society, Ann Arbor, pp. 12-22.
- 2000 Folk Themes in the Works of Najīb Surūr, *Arabic and Middle Eastern Literatures*, Vol. III, n.º 2, 2000, Carfax Publishing Company, Abdingon, pp. 195-204.

Cámara Aguilera, Elvira:

- 1999 *Hacia una traducción de calidad. Técnicas de revisión y corrección de errores*, Grupo Editorial Universitario, Granada.

Camus, Albert:

- 1999 *El extranjero*, Alianza, Madrid.
- 2008 *El mito de Sísifo*, Alianza, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Cano Ledesma, Aurora

- 1987 *Nazik Al-Mala'ika, poetisa iraquí contemporánea*, Tesis, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Catlos, Brian A.:

- 2019 *Reinos de fe. Una nueva historia de la España musulmana*, Pasado&Presente, Barcelona.

Charlo Brea, Luis (ed.):

- 1994 *Reflexiones sobre la traducción. Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar «Teoría y práctica de la Traducción» (Cádiz, 29 de marzo-01 de abril de 1993)*, Universidad de Cádiz, Cádiz.

Chase, N. C.:

- 1966 *Images of Man: «Le Malentendu» and «En Attendant Godot»*, *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. VII, n.º 3, Otoño, 1966, University of Wisconsin Press, Madison, pp. 295-302.

Chejov, Anton:

- 1990 *Ivanov; La gaviota; Tío Ványa*, Alianza Editorial, Madrid.

Chelkowski, Peter:

- 1984 *Islam in Modern Drama and Theatre*, *Die Welt des Islams*, Bd. 23/24, 1984, Brill, Leiden, pp. 45-69.

Cid, Luba y Nieto, Ramón:

- 2002 *Diccionario de teatro*, Acento Editorial, Madrid.

Colecchia, Francesca:

- 1986 *The «prólogo» in the Theater of Federico García Lorca: Towards the Articulation of a Philosophy of Theater*, *Hispania*, Vol. LXIX, n.º 4, Diciembre, 1986, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, Walled Lake, pp. 791-796.



BIBLIOGRAFÍA

Comendador, María Luz:

- 2000 «La traducción de literatura árabe contemporánea al español», en Pérez Cañada, Luis Miguel y De Larramendi Martínez, Miguel Hernando (coord.), 2000, *La traducción de literatura árabe contemporánea : antes y después de Naguib Mahfuz*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 21-36.

Conde, Ana C.:

- 2003 Los Bucles de lo Grotesco. Una reflexión estética sobre el teatro del absurdo como respuesta al holocausto nazi, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, n.º XXX, Noviembre, 2003, 15 pp.

Cooke, Miriam:

- 1982 Beirut... Theatre of the Absurd... Theatre of Dreams, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XIII, 1982, Brill, Leiden, pp. 124-141.

Corriente, Federico:

- 1999 *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*, Gredos, Madrid.

Cortés, Julio:

- 1996 *Diccionario de árabe culto moderno árabe-español*, Gredos, Madrid.

Cortés, Julio (ed.):

- 2000 *El Corán*, Herder, Barcelona.

Cubero, Carmen:

- 1997 «En torno a *La entretenida* de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro», en Andrés-Suárez, Irene *et al.*, 1997, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Verbum, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Damluji, Samar y Fathy, Hassan:

- 1986 On the Poetics of Space: Interview with Engineer Hassan Fathy, *Alif, Journal of Comparative Poetics*, n.º 6, 1986, The American University in Cairo Press, El Cairo, pp. 62-72.

Darlymple, William:

- 2017 *El retorno de un rey. La aventura británica en Afganistán 1839-1842*, Desperta Ferro Ediciones, Madrid.

Davies, David:

- 2006 *Aesthetics & Literature*, Continuum, Londres.

De Ágreda, Fernando (ed.):

- 1990 *La traducción y la crítica literaria. Actas de las Jornadas de Hispanismo Árabe (Madrid, 24-27 de mayo de 1988)*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid.

De Epalza, M. (coord.):

- 2004 *Traducir del árabe*, Gedisa, Barcelona.

Deheuvels, Luc-Willy:

- 1995 Tawfiq al-Hakīm, Pygmalion et le «Théâtre de l'Esprit», *Arabica*, Vol. XLII, 1995, Brill, Leiden, pp. 1-55.

Del Amo, Mercedes:

- 2000 «El papel de la traducción en el conocimiento del otro: el caso de Naẓīb Maḥfūz», en Pérez Cañada, Luis Miguel y De Larramendi Martínez, Miguel Hernando (coord.), 2000, *La traducción de literatura árabe contemporánea : antes y después de Naguib Mahfuz*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 187-196.

Denooz, Laurence:

- 2011 La relativité du Temps et de l'Espace dans le théâtre lā ma'qūl de Tawfiq al-Hakīm, *Arabica*, Vol. LVIII, 2011, Brill, Leiden, pp. 387-403.

BIBLIOGRAFÍA

Dietemann, Margaret:

- 1971 Departure from the Absurd: Adamov's Last Plays, *Yale French Studies*, n.º 46, 1971, Yale University Press, New Haven, pp. 48-59.

Dolezel, Lubomír:

- 1999 *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Arco Libros, Madrid.

Dryden, John:

- 1992 «On Translation», en Biguenet, J. y Schulte, R., (ed.), 1992, *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, The University of Chicago Press, Londres y Chicago, pp. 17-31.

Ebied, R. Y. y Young, M. J. L.:

- 1975 Two Decades of Translation into Arabic, *Bulletin of the British Society for Middle Eastern Studies*, Vol. II, n.º 1, 1975, Taylor & Francis Ltd., Oxford, pp. 40-46.

Eco, Umberto:

- 2008 *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, Lumen, Barcelona.

EI<sup>2</sup>:

- 1975 *Encyclopaedia of Islam*, E. J. Brill, Leiden.

El Lozy, Mahmoud:

- 1990 Brecht and the Egyptian Political Theatre, *Alif, Journal of Comparative Poetics*, n.º 10, 1990, The American University in Cairo Press, El Cairo, pp. 56-72.

El-Enany, Rasheed:

- 1989 Poets and Rebels: Reflections of Lorca in Modern Arabic Poetry, *Third World Quarterly*, Vol. XI, n.º 4, Octubre, 1989, Taylor & Francis Ltd., Oxford, pp. 252-264.

BIBLIOGRAFÍA

- 2000a Tawfīq al-Hakīm and the West: A New Assessment of the Relationship, *British Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. XXVII, n.º 2, Noviembre, 2000, Taylor & Francis Ltd., Oxford, pp. 165-175.
- 2000b The Quest for Justice in the Theatre of Alfrīd Faraȳ: Different Moulds, One Theme, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXXI, n.º 2, 2000, Brill, Leiden, pp. 171-202.

El-Khourī, Chakib:

- 1978 *Le théâtre arabe de l'absurde*, Éditions A. G. Nizet, París.

Eliot, Thomas Stearns:

- 1950 *Cocktail party*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- 2004 *The complete poems & plays*, Faber and Faber Limited, Londres.
- 2009 *Asesinato en la catedral*, Encuentro, Madrid.

Elshafī, Abderrahim:

- 2009 Cada oveja con su pareja (refranes árabes y sus equivalentes castellanos), *Hesperia, culturas del Mediterráneo*, n.º 14, 2009, Fundación José Luis Pardo. Culturas del Mediterráneo y Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, Madrid, pp. 199-207.

Enguix Tercer, María:

- 2008 La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli, *Trans: revista de traductología*, n.º 12, 2008, Universidad de Málaga, Málaga, pp. 279-290.

Escandell Vidal, M.<sup>a</sup> Victoria:

- 2007 *Introducción a la pragmática*, Ariel, Barcelona.

Esslin, Martin:

- 1960 The Theatre of the Absurd, *The Tulane Drama Review*, Vol. IV, n.º 4, Mayo, 1960, The MIT Press, Cambridge, pp. 3-15.
- 1963a Walter Kerr and the Absurd, *The Tulane Drama Review*, Vol. VII, n.º 3, Primavera, 1963, The MIT Press, Cambridge, pp. 13-17.

BIBLIOGRAFÍA

1963b Brecht, the Absurd, and the Future, *The Tulane Drama Review*, Vol. VII, n.º 4, Verano, 1963, The MIT Press, Cambridge, pp. 43-54.

2001 *The theatre of the Absurd*, Methuen, Londres.

Estébanez Calderón, Demetrio:

2000 *Breve diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid.

Even-Zohar, Itamar:

2004 «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», en Venuti, Lawrence (ed.), 2004, *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, pp. 192-197.

Fanjul, Serafín:

1976 *El mawwal egipcio. Expresión literaria popular*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid.

Farag-Badawi, Nadia R.:

1981 Ali Salem (ʿAlī Sālim): A Modern Egyptian Dramatist, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XII, 1981, Brill, Leiden, pp. 88-100.

Farid, Amal:

1978 *Panorama de la littérature arabe contemporaine*, Organisation Egyptienne Générale du Livre, El Cairo.

Farmer, R. L.:

1971 Fernando Arrabal's Guerrilla Theatre, *Yale French Studies*, n.º 46, 1971, Yale University Press, New Haven, pp. 154-166.

Fernández Parrilla, Gonzalo y Montoro Murillo, Rosario (coord.):

1999 *El Magreb y Europa: literatura y traducción*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

BIBLIOGRAFÍA

Ferrari, Mariela Lucía:

- 2014 El tiranicidio de César en el drama de Shakespeare: sus fuentes y posibilidades de interpretación en la Inglaterra isabelina, *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, año 6, n.º 11, 1993, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, pp. 119-137.

Forte Monge, Juan Manuel:

- 2010 Hermenéutica crítica y hermenéutica filosófica. Gadamer frente a Spinoza, *Ingenium: Revista electrónica de pensamiento moderno y metodología en historia de las ideas*, n.º 4, Julio-Diciembre, 2010, Universidad Complutense, Madrid, pp. 125-144.

Gabrieli, Francesco:

- 1971 *La literatura árabe*, Losada, Buenos Aires.

Gadamer, Hans-Georg:

- 1993 *Verdad y método*, Vol. II, Sígueme, Salamanca.

García Barrientos, José Luis:

- 2001 *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid.

García Castañón, Luz:

- 1990 «La presencia de Federico García Lorca en dos poetas iraquíes contemporáneos», en De Ágreda, Fernando (ed.) 1990, *La traducción y la crítica literaria. Actas de las Jornadas de Hispanismo Árabe (Madrid, 24-27 de mayo de 1988)*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, pp. 343-358.

García Gómez, Emilio (ed.):

- 1971 *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes*, Alianza Editorial, Madrid.
- 2004 *Los días: memorias de infancia y juventud*, Ediciones del Viento, La Coruña.

BIBLIOGRAFÍA

García Lorca, Federico:

- 1996 *Teatro inédito de juventud*, Cátedra, Madrid.
- 1999 *Bodas de sangre*, Castalia, Madrid.
- 2004 *Yerma*, Castalia, Madrid.
- 2008 *La casa de Bernarda Alba*, Alianza, Madrid.

García Yebra, Valentín:

- 1984 *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos, Madrid.
- 1988 *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia*, Gredos, Madrid.
- 1990 «La traducción al árabe y del árabe, vínculo entre Oriente y Occidente», en De Ágreda, Fernando (ed.) 1990, *La traducción y la crítica literaria. Actas de las Jornadas de Hispanismo Árabe (Madrid, 24-27 de mayo de 1988)*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, pp. 23-37.
- 2006 *Experiencias de un traductor*, Gredos, Madrid.

Garrido Domínguez, Antonio:

- 2004 El texto literario a la luz de la hermenéutica, en *SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 13, 2004, UNED, Madrid, pp. 103-124.

Garrido Nombela, Ramón:

- 2010 «Lenguaje y genocidio», *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo, Actas del IV congreso «El español, lengua de traducción»*, (Toledo, 8-10 de mayo de 2008), Esletra, Madrid, 2010, pp. 55-66.

Gerould, Daniel Charles:

- 1963 George Bernard Shaw's Criticism of Ibsen, *Comparative Literature*, Vol. XV, n.º 2, Primavera, 1963, Duke University Press, Durham, pp. 130-145.

BIBLIOGRAFÍA

Ghaleb Awadin, Mohamed El Sayed:

- 1991 *La identidad teatral árabe entre la originalidad y la imitación (1964-1987)*, Tesis, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Ghazoul, Ferial:

- 1998 The Arabization of Othello, *Comparative Literature*, Vol. L, n.º 1, Invierno, 1998, Duke University Press, Durham, pp. 1-31.

Ghazoul, Ferial y Johnson-Davies, Denys:

- 1983 On Translating Arabic Literature: An Interview with Denys Johnson-Davies, *Alif, Journal of Comparative Poetics*, n.º 3, 1983, The American University in Cairo Press, El Cairo, pp. 80-93.

Gobat, Laurent:

- 1997 «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes», en Andrés-Suárez, Irene *et al.*, 1997, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Verbum, Madrid.

Goetz Stankiewicz, Marqueta:

- 1972 The Metamorphosis of the Theatre of the Absurd or the Jobless Jester, *Pacific Coast Philology*, Vol. VII, Abril, 1972, Penn State University Press, University Park, pp. 54-64.

Gómez García, Luz:

- 2009 *Diccionario de islam e islamismo*, Espasa, Madrid.

Gómez García, Luz y Lapiedra Gutiérrez, Eva:

- 2000 *Literatura árabe anotada (1967-1998). Cuaderno de traducción*, Universidad de Alicante, Alicante.

Hafez, Sabri:

- 1995 The Quest for Freedom in Arabic Theatre, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXVI, n.º 1-2, 1995, Brill, Leiden, pp. 10-36.



BIBLIOGRAFÍA

Hamdan, Masud:

- 2006 *Poetics, politics and protest in Arab theatre: the bitter cup and the holy rain*, Sussex Academic Press, Brighton.

Hamdani, Abbas:

- 1989 Time According to the Brethren of Purity, *Alif, Journal of Comparative Poetics*, n.º 9, 1989, The American University in Cairo Press, El Cairo, pp. 98-104.

Haring-Smith, Tori:

- 1999 Encoding Female Sexual Desire on the Egyptian Stage, *Theatre Research International*, Vol. XXIV, n.º 3, Septiembre, 1999, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 276-280.

Heikal, Mohamed:

- 1986 *Autumn of Fury. The Assassination of Sadat*, Corgi Books, Brighton.

Holmes, James S.:

- 2004 «The Name and Nature of Translation Studies», en Venuti, Lawrence (ed.), 2004, *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, pp. 172-185.

Huerta Calvo, Javier; Peral Vega, Emilio *et al.*:

- 2005 *Teatro español [de la A a la Z]*, Espasa Calpe, Madrid.

Hurtado Albir, Amparo:

- 2011 *Traducción y traductología: introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid.

Hurtado Galves, José Martín:

- 2010 Sobre el absurdo, el suicidio y la condición humana. Aforismos a propósito del Mito de Sísifo de Albert Camus, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, n.º LXVIII, Marzo, 2010, 8 pp.

BIBLIOGRAFÍA

Husni, Ronak y Newman, Daniel L.:

2008 *Modern Arabic Short Stories, A Bilingual Reader*, Saqī, Beirut.

Ibrahim, Areeg y Aaltonen, Sirkku (ed.):

2016 *Rewriting narratives in Egyptian theatre: translation, performance, politics*, Routledge, Nueva York.

Ibsen, Henrik:

2004 *Casa de muñecas. Los espectros. El pato salvaje*, Edad, Madrid.

Ibson, Ian y Palomo, Quique:

2019 *Vida y muerte de Federico García Lorca*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona.

Imbert, Frédéric:

2008 *L'arabe dans tous ses états!*, Ellipses, París.

Ionesco, Eugène:

2004 *La cantante calva. Jacobo o la sumisión. El porvenir está en los huevos*, Losada, Buenos Aires.

2005 *El rinoceronte*, Losada, Buenos Aires.

Isa Abulmumin, Mohammed Sani:

1990 *Mystical Dimension in Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr's Dreams of the Ancient Knight*, Tesis, The American University in Cairo, El Cairo.

Ismail, Salwa:

1998 *Confronting the Other: Identity, Culture, Politics and Conservative Islamism in Egypt*, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. XXX, n.º 2, Mayo, 1998, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 199-225.

BIBLIOGRAFÍA

Jacquemond, Richard:

- 2000 Langues étrangères et traduction dans le champ littéraire égyptien, *Alif, Journal of Comparative Poetics*, n.º 20, 2000, The American University in Cairo Press, El Cairo, pp. 8-38.
- 2001 La poésie en Egypte aujourd'hui: état des lieux d'un champ «en crise», *Alif, Journal of Comparative Poetics*, n.º 21, 2001, The American University in Cairo Press, El Cairo, pp. 182-231.

Jakobson, Roman:

- 2004 «On Linguistic Aspects of Translation», en Venuti, Lawrence (ed.), 2004, *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, pp. 144-151.

Johnson-Davies, Denys:

- 2006 *Memories in Translation. A Life Between the Lines of Arabic Literature*, The American University in Cairo Press, El Cairo.

Johnson-Davies, Denys (ed.):

- 2008 *The Essential Tawfiq al-Hakim*, The American University in Cairo Press, El Cairo.
- 2009 *The Essential Yusuf Idris*, The American University in Cairo Press, El Cairo.

Johnston, David:

- 2009 Historical Theater: The Task of the Translator, en *Trans: Revista de traductología*, n.º 13, 2009, Universidad de Málaga, Málaga, pp. 57-70.

Kelly, Louis:

- 1979 *The True Interpreter: A History of Translation. Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford.

Khadra Jayussi, Salma:

- 1995 Freedom and Compulsion: The Poetry of the Seventies, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXVI, n.º 1-2, 1995, Brill, Leiden, pp. 105-119.

BIBLIOGRAFÍA

Khadra Jayussi, Salma y Tingley, Christopher:

1977 *Trends and movements in Modern Arabic Poetry*, Brill, Leiden.

Kheir Beik, Kamal:

1978 *Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine: Essai de synthèse sur le cadre socioculturel, l'orientation et les structures littéraires (Arabiyya)*, Publications Orientalistes de Frances, París.

Khoury, Jeries N.:

2007 Al-Hakīm's equilibrium under the microscope. A study in al-Hakīm's philosophy through his plays, *Arabica*, Vol. LIV, n.º 2, 2007, Brill, Leiden, pp. 189-219.

Kipling, Rudyard:

2008 *Kim*, Oxford University Press, Oxford.

Kjølner, Torunn:

2009 The Dramatic Art of Beckett, *Nordic Irish Studies*, Vol. VIII, n.º 1, 2009, University of Aarhus, Aarhus, pp. 5-13.

Konstan, David:

1981 Style, Meaning and Ideology, *Alif, Journal of Comparative Poetics*, n.º 1, 1981, The American University in Cairo Press, El Cairo, pp. 7-20.

Landau, Jacob M.:

1986 Popular Arabic Plays, 1909, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XVII, 1986, Brill, Leiden, pp. 120-125.

Landers, Clifford E.:

2001 *Literary Translation: a Practical Guide*, Multilingual Matters, Clevedon.

Lázaro Carreter, Fernando y Correo Calderón, Evaristo:

1989 *Cómo se comenta un texto literario*, Cátedra, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Leavell, Linda:

- 1985 Nietzsche's Theory of Tragedy in the Plays of T. S. Eliot, *Twentieth Century Literature*, Vol. XXXI, n.º 1, Primavera, 1985, Duke University Press, Durham, pp. 111-126.

Lefevere, André:

- 2004 «Mother Courage's Cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature», en Venuti, Lawrence (ed.), 2004, *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, pp. 233-249.

Lirola Delgado, Pilar:

- 1994 «En torno a algunos problemas que se presentan en la traducción del teatro dialectal egipcio contemporáneo» en Charlo Brea, Luis (ed.), 1994, *Reflexiones sobre la traducción. Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar «Teoría y práctica de la Traducción» (Cádiz, 29 de marzo-01 de abril de 1993)*, Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 355-366.
- 1995 La consolidación del uso del dialectal en el teatro egipcio posrevolucionario, *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, n.º 27, 1995, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, Madrid, pp. 159-172.
- 1996a La identidad egipcia en la obra narrativa de Naʿyīb Maḥfūz y Yūsuf Idrīs, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos (Sección Árabe-Islam)*, n.º 45, 1996, Universidad de Granada, Granada, pp. 97-116.
- 1996b *Yūsuf Idrīs y su obra teatral "El Payaso"*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.
- 1997 Refranes, proverbios y máximas en la obra dramática de Yusuf Idris, *Al-Andalus Magreb: Estudios árabes e islámicos*, n.º 5, 1997, Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 25-44.
- 1999 El teatro egipcio de los sesenta: Yūsuf Idrīs y Alfred Faraḡ. Dos itinerarios convergentes en favor de la Libertad y la Justicia, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos (Sección Árabe-Islam)*, n.º 48, 1999, Universidad de Granada, Granada, pp. 157-176.
- 2000 Alfred Faraḡ, un inquieto dramaturgo egipcio contemporáneo: traducción de su pieza *El individuo (Al-Šajs)*, *Philologia hispalensis*, Vol. XIV, n.º 2, 2000, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 283-300.

BIBLIOGRAFÍA

López de Abiada, José Manuel:

- 1997 «Hacia Cervantes: de formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro», en Andrés-Suárez, Irene *et al.*, 1997, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Verbum, Madrid.

López García, Bernabé:

- 2000 *El mundo araboislámico contemporáneo. Una historia política*, Síntesis, Madrid.

López García, Dámaso:

- 1996 *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

Lozano, Yolanda:

- 2010 «Diccionarios combinatorios: una herramienta imprescindible para los traductores», en *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo, Actas del IV congreso «El español, lengua de traducción»*, (Toledo, 8-10 de mayo de 2008), Esletra, Madrid, 2010, pp. 497-483.

Lutfi, Afaf:

- 2008 *Historia de Egipto. De la conquista árabe al presente*, Akal, Madrid.

M. Kamal, Abdel Maqsud:

- 1990 «La traducción del español al árabe y viceversa. Interferencias léxicas y estructurales», en De Ágrede, Fernando (ed.) 1990, *La traducción y la crítica literaria. Actas de las Jornadas de Hispanismo Árabe (Madrid, 24-27 de mayo de 1988)*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, pp. 103-108.

Mahmoud Hassan Attía, Hassan:

- 1994 *La crítica socioteatral en Egipto: tres versiones de la metodología sociológica en la crítica impresionista, histórica, marxista*, Tesis, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Manglano de Garay, Gonzalo:

2014 *Un cadáver en su tinta*, Bártulos, Valencia.

Manzalaoui, Mahmoud (ed.):

1977 *Arabic Writing Today. 2: Drama*, American Research Centre in Egypt, El Cairo.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín:

2007 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona.

Martín Muñoz, Gema:

2000 *El Estado árabe. Crisis de legitimidad y contestación islamista*, Edicions Bellaterra, Barcelona.

Martínez Lillo, Rosa-Isabel:

1990 «Aproximación a la figura de Don Quijote en la poesía egipcia contemporánea», en De Ágreda, Fernando (ed.) 1990, *La traducción y la crítica literaria. Actas de las Jornadas de Hispanismo Árabe (Madrid, 24-27 de mayo de 1988)*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, pp. 307-323.

1991a *Obra poética de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr*, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis, Madrid.

1991b «Movimientos espacio-temporales en la poesía de Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr», en Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales (ed.), 1991, *Actas de las I jornadas de literatura árabe, moderna y contemporánea*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 133-148.

2009 «Traducción poética: lenguaje y sentimiento en *Primer cuerpo... Último mar de Adonis*», en Mohamed, Saad (coord.), 2009, *Interculturalidad, lengua y traducción. Estudios aplicados al español y al árabe*, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, Madrid, pp. 133-148.

2015 «La traducción del género dramático», en Penas, Azucena (coord.), 2015, *Teoría y práctica de la traducción*, Síntesis, Madrid (e. p.).

BIBLIOGRAFÍA

Martínez Lillo, Rosa-Isabel, *et al.*:

- 2010 *Errores de reproducción y transmisión de sentido en traducción general y especializada (inglés/árabe-español): La experiencia en el aula de la universidad*, Universidad de Granada, Granada.

Martínez Montávez, Pedro:

- 1977 *Exploraciones en literatura neoárabe*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid.
- 1985 *Introducción a la literatura árabe moderna*, CantArabia, Madrid.
- 1991 «De nuevo sobre Federico García Lorca y los poetas árabes contemporáneos», en Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales (ed.), 1991, *Actas de las I jornadas de literatura árabe, moderna y contemporánea*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 149-164.

Martínez Núñez, M.<sup>a</sup> Antonia:

- 1987 *Tawfīk Al-Hakim y la configuración de la literatura nacional egipcia*, Tesis, Universidad de Granada, Granada.
- 1997 El teatro de Tawfīq al-Hakīm: un género literario y su legitimación, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos (Sección Árabe-Islam)*, n.º 46, 1997, Universidad de Granada, Granada, pp. 207-228.
- 1998 Narrativa árabe, narrativa europea: ¿influencia o afinidad? El ejemplo de Egipto, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos (Sección Árabe-Islam)*, n.º 47, 1998, Universidad de Granada, Granada, pp. 209-232.
- 2002 El turāt y las formas literarias en la producción de Tawfīq al-Hakīm, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos (Sección Árabe-Islam)*, n.º 51, 2002, Universidad de Granada, Granada, pp. 113-138.

Melaney, William D.:

- 2002 T. S. Eliot's Poetics of Self: Reopening «Four Quartets», *Alif, Journal of Comparative Poetics*, n.º 22, 2002, The American University in Cairo Press, El Cairo, pp. 148-168.

Mohamed Abdel-Latif, Abdellatif:

- 1998 *Dirección y experimentación escénica en el teatro egipcio de los sesenta*, Tesis, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.



BIBLIOGRAFÍA

Mohamed Abdel-Latif, Nagah:

- 1994 *El relato popular y el mito: sus influencias en el teatro egipcio contemporáneo desde los años cincuenta*, Tesis, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Mohamed Ben Taher, Taher:

- 2005 *La tradición y la modernidad en la poesía de Badr Sakir al-Sayyab: (estudio técnico-analítico)*, Tesis, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Mohamed Saad, Saad:

- 2007 Tawfiq al-Hakim: visión panorámica de su obra teatral, *Hesperia, culturas del Mediterráneo*, n.º 6, 2007, Fundación José Luis Pardo. Culturas del Mediterráneo y Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, Madrid, pp. 279-290.

Mohamed Saad, Saad (coord.):

- 2009 *Interculturalidad, lengua y traducción. Estudios aplicados al español y al árabe*, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, Madrid.

Monte Justo, Adolfo I.:

- 2004 La Estética del Absurdo en Albert Camus (Del héroe trágico romántico al héroe absurdo del siglo XX), *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, n.º XXXIV, Julio, 2004, 13 pp.

Moosa, Matti:

- 1972 Naqqāsh and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria, *Journal of Arabic Literature*, Vol. III, 1972, Brill, Leiden, pp. 106-117.
- 1974 Yaʿqūb Ṣanūʿ and the Rise of Arab Drama in Egypt, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. V, n.º 4, Septiembre, 1974, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 401-433.
- 1991 When the Words Burn: An Anthology of Modern Arabic Poetry, 1945-1987 (review), *International Journal of Middle East Studies*, Vol. XXIII, n.º 3, Agosto, 1991, Cambridge University Press, Cambridge, pg. 451-452.

BIBLIOGRAFÍA

Moreh, Shmuel:

- 1966 Blank Verse («al-shi'r al-mursal») in Modern Arabic Literature, *Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*, Vol. XXIX, n.º 3, 1966, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 483-505.
- 1968 Free Verse («al-shi'r al-hurr») in Modern Arabic Literature: Abū Ṣādī and His School, *Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*, Vol. XXXI, n.º 1, 1968, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 28-51.
- 1970 *Modern Arabic Poetry, 1800-1970*, Brill, Leiden.
- 1988 *Studies in Modern Arabic and Prose and Poetry*, Brill, Leiden.

Moussa-Mahmoud, Fatma:

- 1978 Literature as a Unifying Influence in Modern Arab Culture, *Bulletin of the British Society for Middle Eastern Studies*, Vol. V, n.º 1, 1978, Taylor & Francis Ltd., Oxford, pp. 29-34.

Moya, Virgilio:

- 2000 *La traducción de los nombres propios*, Cátedra, Madrid.

Nida, Eugene:

- 2004 «Principles of Correspondence», en Venuti, Lawrence (ed.), 2004, *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, pp. 126-141.
- 2012 *Sobre la traducción*, Cátedra, Madrid.

Nieto, Ramón:

- 2003 *Diccionario de autores de la literatura universal*, Acento, Madrid.

Nieto, Ramón y Cid, Liuba:

- 2001 *Cien argumentos de teatro*, Flash Más, Vols. I-II, Acento Editorial, Madrid.

Nietzsche, Friedrich:

- 2006 *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

2009 *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid.

Orenstein, Gloria:

1975 *The Theatre of the Marvelous*, New York University Press, Nueva York.

Ortega Marín, Juan Manuel:

1985 La sociedad egipcia de entreguerras: una interpretación, *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, n.º 8, 1995, Universidad de Málaga, Málaga, pp. 549-566.

Ortiz García, Javier:

1993 La traducción como crítica literaria, *Livius: Revista de estudios de traducción*, n.º 4, 1993, Universidad de León, León, pp. 117-126.

1996 «Traducción: un acto de interpretación visualizado», en Valero Garcés, Carmen (coord.), 1996, *Una realidad interdisciplinar*, Editorial Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 29-32.

1998 Waiting for Godot y Endgame: Samuel Beckett ilustra la traducción, *Livius: Revista de estudios de traducción*, n.º 11, 1998, Universidad de León, León, pp. 113-121.

1999 «Elementos lingüísticos y extralingüísticos en la traducción de textos dramáticos» en Vega Cernuda, Miguel Ángel y Martín-Gaitero, Rafael (eds.), 1999, *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción. Volumen II de las actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la traducción sobre la traducción*, Universidad Complutense, Madrid, pp. 643-650.

2002 Samuel Beckett se traduce a sí mismo, *Quaderns: Revista de traducció*, n.º 8, 2002, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, pp. 129-145.

2005 Traducción intercultural: desde la teoría a la práctica, *Babel: Revue Internationale de la Traduction = International Journal of Translation*, Vol. LI, n.º 4, 2005, John Benjamins, Bélgica, pp. 31-48.

2018 La ética del traductor: Visible o invisible; culpable o inocente; consciente o inconsciente, *Babel: Revue Internationale de la Traduction = International Journal of Translation*, Vol. LXIV, n.º 3, 2018, John Benjamins, Bélgica, pp. 405-413.

BIBLIOGRAFÍA

Osman, Tarek:

- 2010 *Egypt on the Brink. From Nasser to Mubarak*, Yale University Press y New Haven, Londres.

Ostle, Robin:

- 1986 The City in Modern Arabic Literature, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, Vol. XLIX, n.º 1, 1986, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 193-202.

Ostle, Robin (ed.):

- 1975 *Studies in Modern Arabic Literature*, Aris and Phillips, Londres  
1991 *Modern Literature in the Near and Middle East 1850-1970*, Routledge, Nueva York.

Paz, Octavio:

- 1990 *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets Editores, Barcelona.  
2000 *Versiones y diversiones*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Penas, Azucena (coord.):

- 2015, *Teoría y práctica de la traducción*, Síntesis, Madrid (e. p.).

Peña, Salvador y Hernández Guerrero, M.<sup>a</sup> José:

- 1994 *Traductología*, Universidad de Málaga, Málaga.

Pérez Cañada, Luis Miguel:

- 2003 El prólogo como texto traductológico: análisis diacrónico de diez paratextos del traductor Emilio García Gómez, *Trans: revista de traductología*, n.º 7, 2003, Universidad de Málaga, Málaga, pp. 85-95.

BIBLIOGRAFÍA

Pérez Cañada, Luis Miguel y De Larramendi Martínez, Miguel Hernando (coord.):

- 2000 *La traducción de literatura árabe contemporánea : antes y después de Naguib Mahfuz*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

Podol, Peter L.:

- 1985 The Grotesque Mode in Contemporary Spanish Theater and Film, *Modern Language Studies*, Vol. XV, n.º 4, Otoño, 1985, Modern Language Studies, Selinsgrove pp. 194-207.

Paradela, Nieves:

- 1984 *Bibliografía de literatura árabe contemporánea (traducciones y estudios)*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Pinault, David:

- 1987 Images of Christ in Arabic Literature, *Die Welt des Islams*, Bd. 27, 1987, Brill, Leiden, pp. 103-125.

Prieto González, M.<sup>a</sup> Luisa:

- 1990 Hacia una interpretación de la historia árabe contemporánea a través de las fuentes literarias; el tema palestino en la narrativa de Gassân Kanafânî, *Anaquel de estudios árabes*, n.º 2, 1991, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 287-310.
- 1991a «Pinceladas paisajísticas y fuerza de la naturaleza en la prosa narrativa de Yabra Ibrahim Yabra», en Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales (ed.), 1991, *Actas de las I jornadas de literatura árabe, moderna y contemporánea*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 249-278.
- 1991b Posición estética e intelectual de Yabra Ibrahim Yabra en la controversia tradición-modernidad: Su teoría de la renovación de las artes, *Anaquel de estudios árabes*, n.º 1, 1990, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 49-96.
- 1994 «La traducción de la metáfora del árabe al español» en Charlo Brea, Luis (ed.), 1994, *Reflexiones sobre la traducción. Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar «Teoría y práctica de la Traducción» (Cádiz, 29 de marzo-01 de abril de 1993)*, Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 591-602.

BIBLIOGRAFÍA

- 2009 Mahmud Darwix (1941-2008), *Hesperia, culturas del Mediterráneo*, n.º 13, 2009, Fundación José Luis Pardo. Culturas del Mediterráneo y Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, Madrid, pp. 135-145.

Prieto González, M.<sup>a</sup> Luisa (dir. tesis):

- 1997 *El papel de los hermanos taymur en el desarrollo de la narrativa breve egipcia*, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- 2000 *El estado actual del teatro egipcio: Muhammad Salmawi y su generación*, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Rabadán, Rosa:

- 1991 *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, Universidad de León, León.

RAE:

- 2001 *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup> ed.), Espasa, Madrid.

Ramadan, Yasmine:

- 2012 The Emergence of the Sixties Generation in Egypt and the Anxiety over Categorization, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XLIII, 2012, Brill, Leiden, pp. 409-430.

Redondo Goicoechea, Alicia:

- 1995 *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid.

Regueiro Rodríguez, María L. y Sáez Rivera, Daniel M.:

- 2013 *El español académico. Guía práctica para la elaboración de textos académicos*, Arco/Libros, Madrid.

Reiss, Katharina y Vermeer, Hans J.:

- 1996 *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Akal, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

Reyzábal, María Victoria:

- 1998 *Ficción y géneros literarios (Los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Rubiera Mata, M.<sup>a</sup> Jesús:

- 1999 *La literatura árabe clásica (Desde la época pre-islámica al Imperio Otomano)*, Universidad de Alicante, Alicante.

Rubin, Don (ed.):

- 2000 *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre, Volume 4, The Arab World*, Routledge, Londres y Nueva York.

Ruiz Bravo-Villasante, Carmen:

- 1994 Sobre la escritura del árabe coloquial. Unas notas acerca de las vocales breves, en *Homenaje/Homenatge a María Jesús Rubiera Mata, Sharq al-Andalus. Estudios Árabes*, n.º 10-11, 1993-1994, Universidad de Alicante, Alicante, pp. 637-651.

Sabir, Ahmad:

- 1990 «Limitaciones sociolingüísticas de la traducción: algunas soluciones», en De Ágreda, Fernando (ed.) 1990, *La traducción y la crítica literaria. Actas de las Jornadas de Hispanismo Árabe (Madrid, 24-27 de mayo de 1988)*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, pp. 63-74.

Sadiki, Larbi:

- 2000 Popular uprisings and Arab Democratization, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. XXXII, n.º 1, Febrero, 2000, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 71-95.

Sadiq, Sabih:

- 2011 *La literatura árabe y los poetas españoles de la generación del 27*, Editorial Académica Española, Alemania.

BIBLIOGRAFÍA

Salama, Mohammad R.:

- 2000 The Aesthetics of 'Pygmalion' in G. B. Shaw and Tawfīq al-Hakīm: A Study of Transcendence and Decadence, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXXI, n.º 3, 2000, Brill, Leiden, pp. 222-237.

Saleh, Waleed:

- 1990a «Al-Andalus y el teatro árabe contemporáneo», en De Ágrede, Fernando (ed.), 1990, *La traducción y la crítica literaria. Actas de las Jornadas de Hispanismo Árabe (Madrid, 24-27 de mayo de 1988)*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, 269-284.
- 1990b *La materia tradicional (al-Turāt) en el teatro árabe contemporáneo: Análisis de textos*, Tesis, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- 1991 «Influencias del teatro épico de Brecht en el teatro árabe actual», en Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales (ed.), 1991, *Actas de las I jornadas de literatura árabe, moderna y contemporánea*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 319-332.
- 1999 Al-Hallay como Fuente de Inspiración en la Literatura Árabe Contemporánea, *Collatio*, Año II, n.º 4, (Julio-Diciembre, 1999).<sup>593</sup>
- 2000 *Siglo y Medio de Teatro Árabe (Contenido tradicional y teatro)*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Sánchez Ratia, Jaime:

- 1998 *Treinta poemas árabes en su contexto*, Hiperión, Madrid.

Sánchez Ratia, Jaime (ed.):

- 2009 *El collar de la paloma. El collar de la tórtola y la sombra de la nube*, Hiperión, Madrid.

Schleiermacher, Friedrich:

- 1992 «On the Different Methods of Translating», en Biguenet, J. y Schulte, R., (ed.), 1992, *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, The University of Chicago Press, Londres y Chicago, pp. 36-54.

---

<sup>593</sup> Contenido digital. Consultado el 14-03-2006.



BIBLIOGRAFÍA

Schimmel, Annemarie:

- 1984 Das Hallaj-Motiv in der modernen islamischen Literatur, *Die Welt des Islams*, Bd. 23, n.º 1-4, 1984, Brill, Leiden, pp. 165-181.

Semaan, Khalil:

- 1969 T. S. Eliot's Impact on Arabic Poetry and Theatre, *Comparative Literature Studies*, Vol. VI, n.º 4, Penn State University Press, Pennsylvania, 1969, pp. 472-489.
- 1979a Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. X, n.º 1, Febrero, 1979, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 49-53.
- 1979b Islamic Mysticism in Modern Arabic Poetry and Drama, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. X, n.º 4, Noviembre, 1979, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 517-531.

Sefler, Geroge F.:

- 1974 The Existential vs. the Absurd: The Aesthetics of Nietzsche and Camus, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XXXII, n.º 3 Primavera, 1974, Wiley, New Jersey, pp. 415-421.

Shaban, M. A.:

- 1976 *Historia del Islam (600-750 d. J.C.)*, Punto Omega / Guadarrama, Madrid.
- 1980 *Historia del Islam (750-1055 d. J.C.)*, Punto Omega / Guadarrama, Madrid.

Shafiq Farid, Maher:

- 1991 Egyptian Poetry since the Seventies. A Miniature Anthology: Introduction and Translation, *Alif, Journal of Comparative Poetics*, n.º 11, 1991, The American University in Cairo Press, El Cairo, pp. 28-37.

Shakespeare, William:

- 1951 *Obras completas. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín*, Aguilar Ediciones, Madrid.
- 2009a *El rey Lear*, Alianza, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

2009b *Hamlet*, Alianza, Madrid.

2009c *Romeo y Julieta*, Alianza, Madrid.

Simawe, Saadi A.:

2001 The Lives of the Sufi Masters in ʿAbd al-Wahhāb al-Bayātī’s Poetry, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXXII, n.º 2, 2001, Brill, Leiden, pp. 119-139.

Sinoué, Gilbert:

2006 *El último faraón*, Ediciones B, Barcelona.

Snir, Reuven:

2006 *Religion, mysticism and modern Arabic literature*, Harrassowitz, Wiesbaden.

Soberanis, Harold:

2010 La filosofía del absurdo de Albert Camus, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, n.º LXVIII, Marzo, 2010, 3 pp.

Sófocles:

1998 *Tragedias completas*, Cátedra, Madrid.

Soria Olmedo, Andrés (ed.):

1996 *Federico García Lorca. Teatro inédito de juventud*, Cátedra, Madrid.

Ṣtaif, ʿAbd al-Nabī:

1995 The Question of Freedom in Modern Arabic Literary Criticism, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXVI, n.º 1-2, 1995, Brill, Leiden, pp. 165-174.

BIBLIOGRAFÍA

Starkey, Paul:

- 1977 *Philosophical Themes in Tawfīq al-Ḥakīm's Drama*, *Journal of Arabic Literature*, Vol. VIII, 1977, Brill, Leiden, pp. 136-152.
- 1995 *Quest for Freedom: The Case of ʿIzz al-Dīn al-Madanī*, *Journal of Arabic Literature*, Vol. XXVI, n.º 1-2, 1995, Brill, Leiden, pp. 67-79.
- 2006 *Modern Arabic Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo.

Stetkevych, Jaroslav:

- 1970 *The Modern Arabic Literature Language: Lexical and Stylistic Developments*, University of Chicago Press, Chicago.

Talens, Manuel:

- 2010 «Traducción y compromiso», en *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo*, *Actas del IV congreso «El español, lengua de traducción»*, (Toledo, 8-10 de mayo de 2008), Esletra, Madrid, 2010, pp. 119-128.

Tawfik Mohamed-Essawy, Aly:

- 2001a *La traducción literaria del árabe al español, teoría y práctica*, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, Madrid.
- 2001b *Historia de la traducción en la cultura arabo-islámica, siglos VII-XII*, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, Madrid.

Torre, Esteban:

- 1994 *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid.

Toury, Gideon:

- 2004 «The Nature and Role of Norms in Translation», en Venuti, Lawrence (ed.), 2004, *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, pp. 198-211.

Tresilian, David:

- 2008 *A brief introduction to Modern Arabic Literature*, Saqi, Londres.

BIBLIOGRAFÍA

Valero Garcés, Carmen:

- 1996 *Una realidad interdisciplinar*, Editorial Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares.
- 2010 «Traducción y producción de materiales en lenguas minoritarias como herramienta de integración», en *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo, Actas del IV congreso «El español, lengua de traducción»*, (Toledo, 8-10 de mayo de 2008), Esletra, Madrid, 2010, pp. 103-107.

Vallejo, Irene:

- 2020 *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, Siruela, Madrid.

Vázquez Valencia, José A.:

- 2007 La muerte en Albert Camus. Sobre *El extranjero*, *La peste*, *El mito de Sísifo*, *La muerte feliz* y *La caída*, *Revista Bajo Palabra*, n.º 2, 2007, pp. 197-202.

Venuti, Lawrence:

- 1995 *The Translator's Invisibility*, Routledge, Londres.
- 2004 *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres.

Vernet, Juan:

- 1968 *Literatura árabe*, Labor, Barcelona.

Vernet, Juan (ed.):

- 1970 *Las mil y una noches*, Vols. I, II y III, Planeta, Barcelona.

Villanueva, Darío:

- 1992 *El comentario de textos narrativos: la novela*, Júcar, Gijón.

BIBLIOGRAFÍA

Villegas, Marcelino:

- 1990 «Lenguaje figurado: punto de encuentro entre escritores árabes e hispánicos», en De Ágreda, Fernando (ed.), 1990, *La traducción y la crítica literaria. Actas de las Jornadas de Hispanismo Árabe (Madrid, 24-27 de mayo de 1988)*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid., pp. 147-153.

VV.AA.:

- 1965 *Nuevos cuentos árabes*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid.

Wasfi, Hoda:

- 1991 Le drame poétique comme lieu d'expérience, *Alif, Journal of Comparative Poetics*, n.º 11, 1991, The American University in Cairo Press, El Cairo, pp. 141-153.

Wehr, Hans:

- 1974 *A Dictionary of Modern Written Arabic*, Librairie du Liban, Beirut.

White, Kenneh S.:

- 1971 «Panic Theatre»: Arrabal's Mythic Baroque, *Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. XXV, n.º 3, Septiembre, 1971, Rocky Mountain Modern Language Association, Pullman, pp. 98-101.

Whittingham, Ken:

- 1976 Egyptian Drama, *MERIP Reports*, n.º 52 (Noviembre, 1976), pp. 13-19.

Yar-Shater, Ehsan (ed.):

- 1989 *The History of al-Ṭabarī (Taʾrīkh al-rusul waʾl-mulūk). Vol. XXII. The Marwanid Restoration, translated and annotated by Everett K. Rowson*, State University of New York Press, Nueva York.

BIBLIOGRAFÍA

Yousif, Salaam:

- 1997 The people's theater of Yusuf al-Ani, *Arab Studies Quarterly*, Vol. XIX, n.º 4, Otoño, 1997, Pluto Journals, Londres, pp. 65-93.

Zweig, Stefan:

- 2001 *Castellio contra Calvino. Conciencia contra violencia*, Acantilado, Barcelona.
- 2002a *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Acantilado, Barcelona.
- 2002b *Los ojos del hermano eterno*, Acantilado, Barcelona.
- 2002c *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas*, Acantilado, Barcelona.
- 2020 *Encuentros con libros*, Acantilado, Barcelona.

### 13 BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

إبراهيم الشيخ

- ٢٠٠٣ «رؤية الموت وإبدالها الدلالية والإيقاعية في شعر صلاح عبد الصبور»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداع متجدد، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٢٣٣ - ٢٥٠.

إبراهيم حمادة

- ١٩٨٣ آفاق المسرح العربي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة.  
١٩٨٧ من حصاد الدراما والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

إبراهيم عبد الرحمن

- ١٩٨١ نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٧١ - ١٨٢.  
٢٠٠٣ «اتجاهات نقد الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور: التنظير الصوفي للشعر»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداع متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٢١٧ - ٢٣٣.

إبراهيم عوض

- ١٩٩٧ دراسات في المسرح، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة.

إبراهيم فتحي

- ١٩٩٢ أيديولوجية الشاعر وأيديولوجية القصيدة، إبداع، السنة العاشرة، العدد الأول، يناير ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٦ - ٣٥.

ابن هشام

- ٢٠٠٣ السيرة النبوية، المكتبة التوفيقية، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- ابن منظور  
١٩٩٩ لسان العرب، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
- أبو الحسن سلام  
١٩٩٩ توفيق الحكيم نافذًا مسرحيًا، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، القاهرة.
- ٢٠٠١ اتجاهات النقد المسرحي المعاصر. بين النظرية والتطبيق، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، القاهرة.
- ٢٠٠٣ «الفكر والجنس بين الحضور المادي والحضور الرمزي في مسرح صلاح عبد الصبور»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٢٥١ - ٢٧٤.
- أبو بكر الوالبي (جمع وترتيب)  
١٩٨٨ ديوان مجنون ليلى، مكتبة الآداب، القاهرة.
- أحمد أبو حاققة  
١٩٧٩ الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت.
- أحمد العشري  
١٩٨٥ المسرحية السياسية في الوطن العربي، دار المعارف، القاهرة.
- ١٩٩٢ البطل في مسرح الستينيات، بين النظرية والتطبيق. دراسة تحليلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- أحمد بهجت  
٢٠٠٠ قصص الحيوان في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة.
- أحمد بوزفور  
٢٠٠٣ «الشاعر القارئ: قراءة صلاح عبد الصبور للشعر العربي القديم»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ١٨٩ - ١٩٨.



BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

أحمد تيمور باشا

٢٠١١ الأمثال العامية، مركز الأهرام للنشر والترجمة والتوزيع، القاهرة.

أحمد سخسوخ

١٩٩٥ المسرح المصري في مفترق الطرق – رؤية جديدة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

٢٠٠٢ توفيق الحكيم مفكرًا ومنظرًا مسرحيًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

أحمد سويلم (تحرير)

٢٠١٠ ملاحم وسير شعبية (الجزء الأول والجزء الثاني)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

أحمد شمس الدين الحجابي

١٩٧٥ الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة.

١٩٨٣ صانع الأسطورة: الطيب صالح، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثالث، ١٩٨٣، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ١٥ – ٤٨.

٢٠٠١ العرب وفن المسرح، سما للنشر والتوزيع، القاهرة.

٢٠١٠ مولد البطل في السيرة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

أحمد شوقي

ب.ت. مصرع كليوباترا، مكتبة مصر، القاهرة.

أحمد طاهر حسنين

١٩٨٣ المعجم الشعري والصراع بين الشعراء والنقاد العرب، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثالث، ١٩٨٣، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٤٩ – ٧٠.

١٩٨٩ البعد الزمني في اللغة والأدب: دراسة ونماذج، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد التاسع، ١٩٨٩، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٧٢ – ١٠١.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

أحمد عبد الرازق أبو العلاء

١٩٧٩ الحلاج.. ضحية العذاب التراجيدي! قراءة جديدة للمسرحية الشعرية: مأساة الحلاج للشاعر: صلاح عبد الصبور، الكتاب، السنة التاسعة عشرة، العدد ٢١٨، ٢١٩، يونيو - يوليو ١٩٧٩، القاهرة، ص. ٥٠ - ٦٤.

أحمد عنتر مصطفى

١٩٨١ الحس الساخر في شعر صلاح عبد الصبور، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٦٥ - ٧٣.

أحمد كمال زكي

١٩٩٢ لم توجد حربته في المطلق. إطلالة في شعر صلاح عبد الصبور، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٦٥ - ٧٣.

أحمد هيكل

١٩٨٣ الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف، القاهرة.

إدوارد سعيد

١٩٩٢ تمثيل التابع، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٤ - ٤٢.

أدونيس

١٩٨١ مكان لمسرحية الكآبة، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢١٢.

١٩٩٢ الصوفية والسوريالية، دار الساقى، بيروت.

آرثر ميلر

١٩٦٥ كلهم أولادي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- أسامة أبو طالب  
١٩٨٠ الحلاج... درس المعاناة. قراءة في مسرح صلاح عبد الصبور، المسرح، السنة الأولى، العدد الرابع، فبراير ١٩٨٠، جمعية نادي المسرح، القاهرة.
- ١٩٨١ ليس مؤثماً.. وإنما هو امتداد الحياة، المسرح، السنة الثانية، العدد الثامن، سبتمبر ١٩٨١، جمعية نادي المسرح، القاهرة، ص. ٥٦ - ٥٧.
- ٢٠١٢ البطل التراجيدي مسلماً ودراسات أخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- إسماعيل العقباوي (تقديم وتحقيق)  
٢٠٠٩ قيس وليلى. الحب الخالد، دار الحرم للتراث، القاهرة.
- اعتدال عثمان  
١٩٨١ صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٩٣ - ١٩٨.
- ١٩٩٨ إضاءة النص (قراءات في الشعر العربي الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- أكمل الدين إحسان  
١٩٦٧ حولة استخدام التراث في الكتابة المسرحية، المسرح، العدد السابع والأربعون، نوفمبر ١٩٦٧، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص. ٦٤ - ٧٠.
- ألفريد فرج  
٢٠٠٢ فن المسرحية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- ٢٠٠٣ «مسرح صلاح عبد الصبور»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٣ - ٧.
- آمال فريد  
٢٠٠٣ «رحلة داخل عالم صلاح عبد الصبور من خلال كتابه "حياتي في الشعر"»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٣٥ - ٤٣.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- أمل الصبان  
٢٠٠٢ مصطلحات علم الترجمة، مجلة الألسن للترجمة، العدد الثالث، يوليو – ديسمبر ٢٠٠٢، كلية الألسن، القاهرة، ص. ٣٧٤ – ٣٧٨.
- أميرة الزين  
٢٠٠١ من مجنون ليلي إلى مجنون إلسا: بحث في التناسخ والفضاء الأدبي، أف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الأحد والعشرون، ٢٠٠١، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ١٦١ – ١٨٣.
- أميمة منير جادو  
٢٠٠٩ «التنشئة الاجتماعية والتنمية الأسرية في المأثورات الشعبية كما تعكسها الرواية العربية»، المأثورات الشعبية والتنوع الثقافي، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٣١٥ – ٣٩٨.
- أمينة غضن  
٢٠٠٣ «الأميرة تنتظر: بكائية للمواجيد الليلية»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ١١٥ – ١٤٤.
- أنس داود  
١٩٩٢ الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة.
- أنطون بشارة قيقانو  
٢٠٠٢ معجم التعبير، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، بيروت والقاهرة.
- أوكتايو باث  
١٩٩٢ الديمقراطية: المطلق والنسبي، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٦٤ – ٧٢.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

بدر الديب

١٩٨١ كأس الألام، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢١٦ - ٢١٨.

بدر الدين أبو غازي

١٩٨١ صلاح عبد الصبور في حياتنا الثقافية: الفكر.. والكلمة، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢١٨ - ٢٢١.

بدر توفيق

١٩٧٠ الأميرة.. بين الموت والانتظار، المسرح، العدد الثالث والسبعون، يوليو - أغسطس ١٩٧٠، مسرح الحكيم، القاهرة، ص. ٧٨ - ٨٣.

١٩٨١ عمر من الشعر مع صلاح عبد الصبور: يونيو ١٩٦٣ - أغسطس ١٩٨١، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٢١ - ٢٢٣.

١٩٩٦ مفتحات التكوين (١٩٣١ - ١٩٥١)، القاهرة، مجلة الفكر والفن المعاصر، العدد السادس والستون بعد المئة، سبتمبر ١٩٩٦، القاهرة، ص. ١١ - ١٥.

برتولد برخت

ب. ت. السيد بونتيليا وتابعه ماتى، المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

بهاء شاهين

٢٠٠٢ تقنيات ترجمة الرواية، مجلة الألسن للترجمة، العدد الثالث، يوليو - ديسمبر ٢٠٠٢، كلية الألسن، القاهرة، ص. ١٠٤ - ١١١.

بول شاؤون

٢٠٠٣ «موقع صلاح عبد الصبور في الحدائث الشعرية العربية»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٢٠٣ - ٢٢١.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

بويرو بايخو

١٩٧٩ **حُلم العقل**، وزارة الإعلام، الكويت.

ت. س. إليوت

١٩٨٢ **جريمة قتل في الكاتدرائية**، وزارة الإعلام، الكويت.

١٩٨٢ **اب حفل كوكتيل**، وزارة الإعلام، الكويت.

توفيق الحكيم

١٩٨٥ **أ شمس النهار**، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة.

١٩٨٥ **اب يا طالع الشجرة**، مكتبة مصر، القاهرة.

١٩٨٦ **أ مجلس العدل**، مكتبة مصر، القاهرة.

١٩٨٦ **اب من البرج العاجي**، مكتبة مصر، القاهرة.

١٩٨٨ **أ رحلة الربيع والخريف**، مكتبة مصر، القاهرة.

١٩٨٨ **اب بنك القلق**، مكتبة مصر، القاهرة.

١٩٨٨ **ج فن الأدب**، مكتبة مصر، القاهرة.

٢٠٠٦ **السلطان الحائر**، دار الشروق، القاهرة.

توفيق موسى اللوح

٢٠٠٧ **لغة المسرح فصول بين المكتوب والمنطوق**، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة.

ثرىا إقبال

٢٠٠٣ «مقولة الألم في شعر صلاح عبد الصبور»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ١٨١ - ٢٠٢.

ثرىا العسيلي

١٩٩٥ **المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

جابر عصفور

٢٠٠٨ الترجمة: مشروع للتنمية الثقافية، *أواصر*، المجلد الأول، أبريل ٢٠٠٨، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ص. ٦ - ١٠.

٢٠٠٨ رؤية لعالم صلاح عبد الصبور، *العربي*، العدد ٥٩٤، مايو ٢٠٠٨، ص. ١٢٢ - ١٢٧.

جمال الغيطاني

١٩٨٤ *جدلية التناص، ألف*، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الرابع، ١٩٨٤، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٧١ - ٨٢.

٢٠٠٩ نزول النقطة: الاستمرارية والتغير في مصر، دار أخبار اليوم، القاهرة.

جودت فخر الدين

٢٠٠٣ «صلاح عبد الصبور ومأزوق الوجود»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٧٣ - ٨٤.

جيل دولوز ومحمد برادة

١٩٩٣ *مجتمعات المراقبة، ألف*، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثالث عشر، ١٩٩٣، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٧٤ - ٨٠.

حافظ المغربي

٢٠٠٦ صلاح عبد الصبور (الشاعر الناقد). دراسة ومختارات، دار المناهل، بيروت.

حامد أبو أحمد

١٩٩٢ *الدكتاتور في سأم مملكته، فصول*، مجلة النقد الأدبي، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٣٩ - ١٥٣.

حامد طاهر

١٩٨١ صلاح عبد الصبور في الفرنسية، *فصول*، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٤٨ - ٢٥٠.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- حسن حنفي  
١٩٩٢ الكتابة بالقلم والكتابة بالدم، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع  
١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٥٤ - ٦٤.
- حسن سعد السيد  
١٩٨٦ الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب،  
القاهرة.
- حسن طلب  
١٩٩٤ إيزيس خلف قناع شهرزاد، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع  
١٩٩٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٢١ - ٢٣٨.
- حسن عطية  
٢٠٠٣ «صلاح عبد الصبور.. كاتبًا مسرحيًا. تفكيك النص.. تركيب الواقع»، ندوة صلاح عبد الصبور:  
مشروع/إبداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٣٢٣ - ٣٣٢.
- حسن محسن  
١٩٧٩ المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة.
- حسين حمودة  
٢٠١٠ فجيعة الغياب، ألفة الغياب: تناولات الموت في نماذج من الرواية المصرية، ألف، مجلة البلاغة  
المقارنة، العدد الثلاثون، ٢٠١٠، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٣٥ - ٧١.
- حلمي بدير  
١٩٨٤ قراءة في بيبولوجرافيا الشاعر والكلمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.
- حمدي السكوت  
١٩٨١ صلاح عبد الصبور في الإنجليزية، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول،  
أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٤٣ - ٢٤٧.



BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

حمدي السكوت ومارسدن چونز

٢٠٠١ صلاح عبد الصبور. بيلوجرافيا تجريبية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة والمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

حيدر توفيق بيضون

١٩٩٣ صلاح عبد الصبور. قصيدة مصر الحديثة، دار الكتب العلمية، بيروت.

خائنتو بينابينتو

١٩٦٥ الحب الحرام أو المدنسة، المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

دريني خشبة

٢٠٠٤ أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

رابح بدير

٢٠١١ في الذكرى الـ ٣٠ لرحيله صلاح عبد الصبور يعزّي كسل الشعراء، الجريدة، ١٨ - ٠٨ - ٢٠١١، الكويت.

رأفت الدويري

١٩٩٥ المسرح العربي المعاصر ما بين التراث والحداثة، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٨٨ - ١٠٨.

رشاد رشدي

١٩٩٢ نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. دراسة تحليلية للدراما أشكالها وتطورها، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

١٩٩٨ فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

رفعت سلام

١٩٨٦ المسرح الشعري العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- ١٩٩١ ببليوجرافيا شعراء السبعينيات في مصر، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الحادي عشر،  
الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ١٥٨ - ١٨٦.
- روحي البعلبكي (إشراف)  
٢٠٠٠ معجم روائع الحكمة والأقوال الخالدة، دار العلم للملايين، بيروت.
- سامي خشبة  
١٩٧٧ قضايا المسرح المعاصر، وزارة الإعلام، بغداد.
- ١٩٨١ الرمزية والتراجيديا في «مأساة الحلاج» و«ليلي والمجنون»، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد  
الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٢٩ - ١٣٨.
- ١٩٨١ ب الحرية في مسرح صلاح عبد الصبور، المسرح، السنة الثانية، العدد الثامن، سبتمبر ١٩٨١،  
جمعية نادي المسرح، القاهرة، ص. ٤٠ - ٤٥.
- سامي منير  
١٩٨١ شاعرية المسرح الفكري عند صلاح عبد الصبور، المسرح، السنة الثانية، العدد الثامن، سبتمبر  
١٩٨١، جمعية نادي المسرح، القاهرة، ص. ٤٦ - ٥٣.
- سامية أحمد أسعد  
١٩٨٦ المسرح.. والشعر، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد السادس، العدد الرابع، يوليو، أغسطس،  
سبتمبر ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٤١ - ١٥١.
- ١٩٨٩ إشكالية الزمن في المسرح المصري، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد التاسع، ١٩٨٩،  
الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ١٨٨ - ٢٠٩.
- سامية حبيب  
١٩٩٧ دلالة المقاومة في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ساندرا ناداف  
١٩٩٤ الزمن السحري.. جماليات التكرار، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثالث عشر، العدد الأول،  
ربيع ١٩٩٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٧٧ - ٩٣.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

سلامة أحمد سلامة

١٩٨١ مسؤولية المثقف ومعجزة الكلمة، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٢٥ - ٢٢٦.

سلامة محمد وجان باتيستا فيكو

١٩٨١ منطق الشعر، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الأول، ١٩٨١، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٣٥ - ٤٢.

سليمان فياض

١٩٩٦ هرم الشموع، القاهرة، مجلة الفكر والفن المعاصر، العدد السادس والستون بعد المئة، سبتمبر ١٩٩٦، القاهرة، ص. ٢٤ - ٢٨.

سميحة غالب

١٩٩٦ مقتطفات من كتاب لم ينشر بعد، القاهرة، مجلة الفكر والفن المعاصر، العدد السادس والستون بعد المئة، سبتمبر ١٩٩٦، القاهرة، ص. ١٦ - ١٧.

سمير العصفوري

١٩٨١ جلسة عمل مع مؤلف مسرحي، المسرح، السنة الثانية، العدد الثامن، سبتمبر ١٩٨١، جمعية نادي المسرح، القاهرة، ص. ٥٥.

١٩٨١ اب تأملات في مسرح جريح، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٢٣ - ٢٢٤.

سمير سرحان

٢٠٠٥ دراسة في الأدب المسرحي، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة.

سوزان طه حسين

٢٠٠٩ معك، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

سيد علي إسماعيل

٢٠٠٠ أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء ودار المرجح، القاهرة والكويت.

شاكِر عبد الحميد

١٩٨٣ جريمة قتل بين البيوت وعيد الصبور، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثالث، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٩٣ - ٢٠٣.

١٩٩٩ لغة الحلم والأسطورة في شعر السبعينيات في مصر، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الحادي عشر، ١٩٩٩، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٥٢ - ٩٩.

شعيب حليفي

٢٠٠٦ الرحلات العربية: النص وخطاب الهوية، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد السادس والعشرون، ٢٠٠٦، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٤٧ - ٦٣.

شكري محمد عياد

١٩٦٧ تجارب في الدب والنقد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

١٩٨١ صلاح عبد الصبور وأصوات العصر، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٩ - ٢٩.

١٩٩٢ الموت والشاعر. قراءة جديدة في حياة صلاح عبد الصبور وشعره، إبداع، السنة العاشرة، العدد الأول، يناير ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٨ - ١٢.

شوقي بزيع

٢٠٠٧ تضيق المسافة بين الشعر والنثر، نقد، العدد الثاني، أبريل ٢٠٠٧، دار النهضة العربية، لبنان، ص. ٦٥ - ٧١.

شوقي ضيف

١٩٨١ صلاح عبد الصبور، رائد الشعر الجديد، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٣١ - ٣٦.

١٩٨٧ في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- شوقي عبد الأمير  
٢٠٠٣ «صلاح عبد الصبور: إعادة قراءة»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٣٥٩ - ٣٦٧.
- صافي ناز كاظم  
٢٠٠٣ من ملف المسرح المصري في الستينيات والسبعينيات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.
- صبري حافظ  
١٩٨٤ التناص وإشارات العمل الأدبي، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الرابع، ١٩٨٤، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٧ - ٣٢.
- ١٩٩١ تحولات الشعر والواقع في السبعينيات، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الحادي عشر، ١٩٩١، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٩ - ٥١.
- صلاح عبد الصبور  
١٩٦٩ أربال: مسرح العنف والجنس، المسرح، العدد الستون، مارس ١٩٦٩، مسرح الحكيم، القاهرة، ص. ٣ - ٨.
- ١٩٧٠ رحلة في الليل وقصائد أخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١٩٧٠ اب ياكثير.. رائد الشعر والمسرح، المسرح، العدد السبعون، فبراير ١٩٧٠، مسرح الحكيم، القاهرة، ص. ٢ - ٤.
- ١٩٧١ رحلة على الورق، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- ١٩٧٣ الأميرة تنتظر ومسافر ليل، مسرحيتان شعريتان، دار النهضة العربية، القاهرة.
- ١٩٨٠ مدينة العشق والحكمة، إقرأ، بيروت.
- ١٩٨١ تجربتي في الشعر، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٣ - ١٨.
- ١٩٨١ اب مسافر ليل، دار الشروق، القاهرة.
- ١٩٨٣ على مشارف الخمسين، دار الشروق، القاهرة.
- ١٩٩١ الأعمال الكاملة (١١ جزءاً)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١٩٩٥ نبض الفكر. قراءات في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١٩٩٥ اب حتى نقهر الموت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- ١٩٩٥ ج حياتي في الشعر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
١٩٩٧ أ أصوات العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
١٩٩٧ ب ماذا يبقى منهم للتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
١٩٩٨ ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول والثاني والثالث، دار العودة، بيروت.  
٢٠٠٨ قصة الضمير المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
٢٠١١ أ ليلي والمجنون، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
٢٠١١ ب مأساة الحلاج، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
٢٠١١ ج بعد أن يموت المالك، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
٢٠١٢ أ مسافر ليل، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
٢٠١٢ ب الأميرة تنتظر، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
ب.ت. حي بن يقظان، دار الشروق، القاهرة.

صلاح فضل

- ١٩٨٧ إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة.  
١٩٩٨ أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

صمويل بيكيت

- ٢٠٠٩ في انتظار جودو، منشورات الجمل، بيروت.

صنع الله إبراهيم

- ٢٠٠٣ أمريكي، دار المستقبل العربي، القاهرة.

طلعت الشايب (تحرير)

- ٢٠٠٥ ترجمات يحيى حقي (الجزء الثاني: المسرحيات)، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

طلعت شاهين

١٩٨١ البياتي يتحدث عن رحلة صلاح عبد الصبور إلى أصقاع النور، فصول، مجلة النقد الأدبي،  
المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢١٣ -  
٢١٦.

طه وادي

٢٠٠٠ جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة.

عبد الحفيظ محمد حسن

١٩٩٤ الأصالة والمعاصرة في مسرح صلاح عبد الصبور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.

عبد الحليم محمود

١٩٩٣ تاج الصوفية أبو بكر الشبلي، حياته وآراؤه، دار المعارف، القاهرة.

عبد الحميد إبراهيم

١٩٨٦ المصادر التاريخية في مسرحية مجنون ليلى، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثالث، العدد  
الأول، أكتوبر ونفمبر وديسمبر ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٧٧ -  
١٨٢.

عبد الرحمن أبو عوف

٢٠٠٣ «شهادة. صلاح عبد الصبور كاتبًا سياسيًا واجتماعيًا وإشكالية الصدع بين الصدق الشعري  
وتبرير الشمولية»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس  
الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٢٦٧ - ٢٧١.

٢٠٠٦ أوراق نقدية في الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

عبد الرحمن الشرقاوي

٢٠١٢ الحسين ثائرًا، دار الشروق، القاهرة.

٢٠١٢ الحسين شهيدًا، دار الشروق، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

عبد الرحمن بدوي

١٩٩٥ شخصيات قلقة في الإسلام، سينا للنشر، القاهرة.

عبد الرحمن بن زيدان

٢٠٠٣ «حوار الثقافات واشتغال المتخيل في الدراما الشعرية عند صلاح عبد الصبور»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٢٧٣ - ٣٠٢.

عبد الرحمن فهمي

١٩٨١ الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٥١ - ٦٣.  
٢٠٠٣ «ما زالت الأميرة تنتظر. قراءة في مسرحية الأميرة تنتظر»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٩٩ - ١١٤.

عبد الرحمن ياغي

١٩٨٧ مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث، مطابع القبس التجارية، الكويت.

عبد الرحيم مؤذن

٢٠٠٦ الرحلة بوصفها جنسًا أدبيًا، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد السادس والعشرون، ٢٠٠٦، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٢٦ - ٤٦.

عبد السلام سلام

١٩٩٦ أثر التراث في الصورة الشعرية. دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، القاهرة، مجلة الفكر والفن المعاصر، العدد السادس والستون بعد المئة، سبتمبر ١٩٩٦، القاهرة، ص. ٥٣ - ٦٢.

عبد العزيز حمودة

١٩٩١ الحداثة... والمسرح العربي، عالم الفكر، المجلد الحادي والعشرون، العدد الثاني، ١٩٩١، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر، وزارة الإعلام، الكويت، ص. ٤٥ - ٥٩.

١٩٩٣ البناء الدرامي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة.



BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- عبد العزيز شرف  
١٩٩٢ *أدب السيرة الذاتية*، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت والقاهرة.
- عبد الغفار مكاي  
١٩٨٢ *بكنية إلى.. صلاح عبد الصبور*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- عبد القادر القط  
١٩٩٨ *فن المسرحية*، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت والقاهرة.
- عبد الكريم برشيد  
٢٠٠٣ «صلاح عبد الصبور والرؤية التراجيدية للعالم»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٣٠١ - ٣٢١.
- عبد المرضي زكريا خالد  
١٩٩٨ *الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر*، زهراء الشرق، القاهرة.
- عبد المقصود عبد الكريم  
١٩٩١ *الشاعر (التجريبي) والثقافة، ألف*، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الحادي عشر، ١٩٩١، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ١٣٨ - ١٤٧.
- ١٩٩٤ *جماليات الحلم: تداعيات، ألف*، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الرابع عشر، ١٩٩٤، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ١٣٦ - ١٦١.
- عبد الناصر حسن  
٢٠١٢ «صلاح عبد الصبور والمفارقة الشعرية»، *أبحاث في الشعر المصري المعاصر* (إعداد عدد من الباحثين)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ١٢٥ - ١٨٤.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

عبد الوهاب البياتي

- ١٩٨١ عن رحلة صلاح عبد الصبور إلى أصقاع النور، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢١٣ - ٢١٦.  
ب. ت. الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد.

عبد الوهاب أمين أحمد

- ١٩٩٩ التراث الأدبي للحلاج الصوفي، دار المعارف، القاهرة.

عثمان الحمامصي

- ٢٠٠٤ عبثية الواقع.. واقعية العبث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

عدد من الباحثين

- ٢٠١٢ أبحاث الشعر المصري المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

عدنان محمود عبيدات

- ٢٠٠٥ صلاح عبد الصبور ناقدًا، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد.

عرفات فيصل

- ٢٠٠٧ توظيف الموروث، نقد، العدد الثاني، أبريل ٢٠٠٧، دار النهضة العربية، لبنان، ص. ٧٩ - ٨٥.

عز الدين إسماعيل

- ١٩٨١ أ الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت.  
١٩٨١ ب عاشق الحكمة، حكيم العشق، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٣٧ - ٥٠.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

عزة الأمير

١٩٦٧ المعقول في يا طالع الشجرة، المسرح، العدد الثامن والأربعون، ديسمبر ١٩٦٧، مسرح الحكيم، القاهرة، ص. ٨٠ - ٨٣.

عزت قرني

١٩٨١ النزاهة الفكرية، صلاح عبد الصبور والفكر المصري الحديث، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٨٣ - ١٩١.

عزيز السيد جاسم

١٩٩٥ دراسات نقدية في الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

عصام بهي

١٩٨١ استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٣٩ - ١٤٤.

١٩٨٦ الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

علي الراعي

١٩٨٠ مسرحيات ومسرحيون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

١٩٩٩ المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

علي الراعي (وآخرون)

١٩٨٨ المسرح العربي بين النقل والتأصيل، العربي، الكويت.

علي عبد الرؤوف البمبي

٢٠٠٥ مختارات من الشعر الإسباني (الجزء الأول والجزء الثاني)، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

علي عشري زايد

- ١٩٨١ أ من أصول الحركة الشعرية الجديدة (الناس في بلادِي)، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٧٩ – ٩١.
- ١٩٨١ ب ملهأة الحياة في مأساة الحلاج، نقد، العدد الثاني، أبريل ١٩٨١، ص. ٣٢ – ٥٥.
- ١٩٩٧ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة.

عمر شبلي

- ٢٠٠٧ ملهأة الحياة في «مأساة الحلاج»، نقد، العدد الثاني، أبريل ٢٠٠٧، دار النهضة العربية، لبنان، ص. ٩٠ – ٩٨.

عمرو الشريف

- ٢٠١٠ موت الذات: إرهاباته في الشعر الحديث وتجلياته في الشعر المعاصر، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثلاثون، ٢٠١٠، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٩٨ – ١٢٧.

فاروق خورشيد

- ١٩٩٤ الليالي والحضارة الإسلامية، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٠ – ١٩.
- ١٩٩٦ صلاح عبد الصبور والكلمة، القاهرة، مجلة الفكر والفن المعاصر، العدد السادس والستون بعد المئة، سبتمبر ١٩٩٦، القاهرة، ص. ١٨ – ٢٢.

فاروق شوشة

- ١٩٨١ صلاح عبد الصبور: صوت عصرنا الشعري، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٢٦ – ٢٢٩.

فاروق عبد القادر

- ١٩٦٧ الصدق التاريخي.. والصدق الفني.. في مأساة الحلاج، المسرح، العدد الخامس والأربعون، سبتمبر ١٩٦٧، مسرح الحكيم، القاهرة، ص. ٣٣ – ٤٣.
- ٢٠١٠ ازدهار وسقوط المسرح المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

فاطمة مسعود

٢٠٠٢ كافكا: حينما تتحدث الذات عن ذاتها إلى ذاتها، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثاني والعشرون، ٢٠٠٢، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ١١٤ - ١٣٩.

فاطمة موسى محمود (تحرير وإشراف)

١٩٩٥ قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

فتحي أحمد

١٩٨١ صلاح عبد الصبور بين الصور الشعرية والتشكيلية والرسم بالكلمات، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٣٠ - ٢٣٣.

فتحي العشري

١٩٨١ وماذا يبقى من صلاح عبد الصبور، المسرح، السنة الثانية، العدد الثامن، سبتمبر، ١٩٨١، ص. ٥٤.

فتحي عبد الله دراج

٢٠٠٢ برخت على خشبة المسرح المصري، مجلة الألسن للترجمة، العدد الثالث، يوليو - ديسمبر ٢٠٠٢، كلية الألسن، القاهرة، ص. ٤٢ - ٥٣.

فخري صالح

٢٠٠٣ «استثمار اليومي في تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع /بداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ١٧٥ - ١٨٧.

فدوى سألطي - دوجلاس

١٩٨١ التحليل التضميني لمسرحية «ليلي والمجنون»، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٠٦ - ٢١٠.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- فرناندو أربال  
١٩٨٦ **الحبل المتهدّل أو أغنية القطار الشيخ،** وزارة الإعلام، الكويت.
- فريدريك نيتشه  
٢٠١٠ **هكذا تكلم زرادشت،** كتاب لكل ولا لأحد، المركز القومي للترجمة، القاهرة.
- فؤاد دواره  
١٩٨٢ **صلاح عبد الصبور والمسرح،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
١٩٩٧ **إطلاّات على المسرح العربي خارج مصر،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- فيديركو جارثيا لوركا  
٢٠٠٤ **الجمهور،** عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة.  
٢٠١١ **الديوان الكامل (الجزء الأوّل والجزء الثاني)،** المركز القومي للترجمة، القاهرة.
- فيصل دراج  
١٩٩٢ **استبداد الثقافة وثقافة الاستبداد، فصول، مجلة النقد الأدبي،** المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٩ - ٢٣.
- كمال الدين حسين  
١٩٩٢ **المسرح والتغير الاجتماعي في مصر،** الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.
- كمال عيد  
١٩٦٧ **الإخراج والتكنيك في مأساة الحلاج، المسرح،** العدد السابع والأربعون، نوفمبر ١٩٦٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٣٢ - ٣٥.
- كمال محمد إسماعيل  
١٩٨١ **الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر،** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- كمال يونس  
٢٠١٠ إطلالة على المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- لطفى عبد البديع  
١٩٩٧ ميثافيزيقا اللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- لويس عوض  
١٩٥٥ المسرح المصري، دار ايزيس للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة.  
١٩٦١ دراسات في أدبنا الحديث: المسرح، الشعر، القصة، دار المعرفة، القاهرة.  
١٩٦٧ الثورة والأدب، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة.  
١٩٧١ الحرية ونقد الحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
١٩٨٩ دراسات أدبية، دار المستقبل العربى، القاهرة.  
١٩٩٣ المسرح العالمي: (من أسخيلوس إلى أرثر ميللر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- مائيو قودير  
٢٠٠٢ ماهية الترجمة الليبرالية، مجلة الألسن للترجمة، العدد الثالث، يوليو – ديسمبر ٢٠٠٢، كلية الألسن، القاهرة، ص. ١٠ – ١٣.
- مارون النقاش  
١٩٩٦ البخيل، أبو الحسن المغفل، السليط الحسود، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، القاهرة.
- ماهر شفيق فريد  
١٩٨١ أ. ت. س. إليوت في الأدب العربى الحديث، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٧٣ – ١٩٣.  
١٩٨١ ب. مسرح صلاح عبد الصبور: المعنى والمبنى، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١١٧ – ١٢٨.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- مدحت الجيار  
١٩٨٦ جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد السادس،  
الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٢٦ - ٤٤.
- مديحة دوس  
٢٠٠٦ رحلة الترجمان عبر الزمان والمكان، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد السادس والعشرون،  
الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٦٤ - ٨٤.
- مجدي رياض  
١٩٨٩ رحلة في عالم هؤلاء، دار التضامن، بيروت.
- محسن مصيلحي  
١٩٩٥ جون أردن وصلاح عبد الصبور: روح العصر وتناظر التجارب الإبداعية، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٢٢ - ٢٣٠.
- محمد إبراهيم أبو سنة  
١٩٨١ التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٣٣ - ٢٣٧.
- محمد الرفاعي  
١٩٩٧ عربة اسمها المسرح. محطات للانتظار، محطات للسفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- محمد السيد إسماعيل  
١٩٩٦ الاغتراب الروحي، نماذج من الشعر. دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، القاهرة، مجلة الفكر والفن المعاصر، العدد السادس والستون بعد المئة، سبتمبر ١٩٩٦، القاهرة، ص. ٦٣ - ٧٢.
- ٢٠١٢ «الحدائث الشعرية في مصر»، أبحاث في الشعر المصري المعاصر (إعداد عدد من الباحثين)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٢١٧ - ٢٢٦.



BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- محمد السيد عيد  
١٩٨٤ التراث في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.  
٢٠٠١ دراسات في المسرح المعاصر، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة.
- محمد العثماوي  
١٩٩٤ دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة.
- محمد الفارس  
١٩٨٦ الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- محمد المديوني  
١٩٩٤ مسرح عز الدين المدني والتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- محمد بدوي  
١٩٨١ الإبحار في الذاكرة. صيرورة شاعر كبير، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٠٣ - ١٠٩.
- محمد برادة  
٢٠٠٣ «عبد الصبور: الشاعر الذي لا يكف عن المجيء»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٢٧ - ٤٣.
- محمد بنيس  
١٩٨١ صلاح عبد الصبور في المغرب، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١١١ - ١١٦.
- محمد حسام محمود لطفي  
١٩٩٤ محاكمة ألف ليلة وليلة، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٨١ - ٢٨٨.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

محمد حماسة عبد اللطيف

٢٠١٤ شعر صلاح عبد الصبور. دراسة نصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

محمد رجب النجار

١٩٩٤ قصص الحب في الليالي: البناء والوظائف، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٥١ – ٢٦٨.

محمد سليمان

٢٠٠٧ التعليم... وثقافة الموت، الجريدة، ٥٥ – ٠٧ – ٢٠٠٧، الكويت.

٢٠٠٧ بصلاح عبد الصبور، الجريدة، ١٩ – ١٠ – ٢٠٠٧، الكويت.

محمد شاهين

٢٠٠٧ ت. س. إليوت... وأثره في الشعر العربي «السياب – صلاح عبد الصبور – محمود درويش». دراسة مقارنة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة.

محمد صديق المنشاوي (تحقيق ودراسة)

٢٠٠٤ معجم التعريفات، دار الفضيلة، القاهرة.

محمد عبد الحميد دغيدي

٢٠٠٧ لغة الحوار في مأساة الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

محمد عبد السلام ابراهيم صقر

١٩٩١ في الأدب المسرحي المعاصر في مصر، مطبعة الأمانة، القاهرة.

محمد عبد العزيز الموافي

١٩٩١ المسرح الشعري بعد شوقي، مكتبة الشباب، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

محمد عبد الغاني حسن

١٩٩١ فن الترجمة في الأدب العربي، مكتبة المعارف، القاهرة.

١٩٩٦ فن الترجمة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

محمد عبد المطلب

٢٠٠٣ «تجليات الفكر النقدي عند صلاح عبد الصبور»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٢٣٥ - ٢٦٦.

محمد عبد الله حسين

١٩٩٨ ظاهرة الانتظار في المسرح النثري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

محمد علي الخزاعي

١٩٩٢ دراسات في الأدب المسرحي، نادي العروبة، المنامة.

محمد علي شمس الدين

٢٠٠٧ غنائية الموت وقراءته في الوجود، نقد، العدد الثاني، أبريل ٢٠٠٧، دار النهضة العربية، لبنان، ص. ١٩ - ٣١.

محمد عناني

١٩٩٤ فن الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة.

٢٠٠٣ الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة.

محمد غنيمي هلال

١٩٧٧ الأدب المقارن، دار الثقافة ودار العودة، بيروت

محمد فتوح أحمد

١٩٨٥ في المسرح المصري المعاصر: دراسة في النص المسرحي، مكتبة الشباب، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

محمد فؤاد عبد الباقي

١٩٩٦ المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الحديث، القاهرة.

محمد مريني

٢٠٠٦ نجيب محفوظ في النقد الحديث (النقد الاجتماعي نموذجاً)، فصول، مجلة النقد الأدبي، العدد ٦٩، صيف - خريف ٢٠٠٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٨ - ٥٤.

محمد مصطفى بدوي

١٩٦٠ دراسات في الشعر والمسرح، دار المعارف، القاهرة.

١٩٩٩ قضية الحدائث ومسائل أخرى في النقد الأدبي، دار شوقيات، القاهرة.

٢٠٠٣ «صلاح عبد الصبور والمسرح الشعري»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٣٣٩ - ٣٥٧.

محمد مصطفى هدارة

١٩٨١ صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٦٧ - ١٧٠.

محمد مندور

١٩٦٦ مسرح توفيق الحكيم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

١٩٧١ في المسرح المصري المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

١٩٨٨ في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

٢٠٠٣ الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثانية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

٢٠٠٥ المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

٢٠٠٥ المسرح النثري، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

٢٠٠٨ الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

٢٠٠٨ الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

٢٠٠٩ معارك أدبية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

محمد يوسف

١٩٨٤ تفاصيل الليلة الأخيرة في حياة الشاعر صلاح عبد الصبور، مجلة الدوحة، أغسطس ١٩٨٤،  
الدوحة، ص. ٣٠ - ٣٤.

محمود درويش وسميح القاسم

١٩٩٠ الرسائل، دار العودة، بيروت.

محمود صبح

٢٠٠٣ «الرموز الصوفية في مسرحية مأساة الحلاج»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي  
متجدد، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٤٥ - ٥٦.

محمود عبد الغني

٢٠٠٧ عودة الشاعر الحزين إلى مدينة المستقبل، نقد، العدد الثاني، أبريل ٢٠٠٧، دار النهضة العربية،  
لبنان، ص. ٩٩ - ١٠١.

محمود علي مكي

٢٠٠٧ معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، القاهرة.

محمود كامل

١٩٧٧ المسرح الغنائي العربي، دار المعارف، القاهرة.

مرفت سعيد

٢٠٠٢ العمل الأدبي بين الترجمة والاستقبال، دراسة عن «فاوست»، مجلة الألسن للترجمة، العدد  
الثالث، يوليو - ديسمبر ٢٠٠٢، كلية الألسن، القاهرة، ص. ٩٠ - ١٠٣.

مروة مهدي مصطفى

٢٠٠٧ الزمان - المكان المتخيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

مسعود شومان

٢٠١٢ «آليات استلهام التراث والمأثور الشعبي في الإبداع العالمي»، أبحاث في الشعر المصري المعاصر (إعداد عدد من الباحثين)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٣٣٧ - ٣٩٥.

مصطفى بدوي

١٩٨١ عودة إلى الناس في بلادي، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٧٤ - ٧٨.

مصطفى عبد الغني

١٩٩٥ المسرح المصري في الثمانينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

مصطفى علي عمر

١٩٨٠ الاتجاهات الفكرية في الأدب المسرحي، دار المعارف، القاهرة.

مكرم حنين

١٩٨١ الشاعر الفنان.. وبصماته، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٣٧ - ٢٣٨.

منى أبو سنة

٢٠٠٣ «المطلق والنسبي. دراسة مقارنة لتيمة الموت عند توفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٩ - ١٦.

منيرة مصباح

٢٠١٢ «حركة الحدائث الشعرية في صمر وتطورها كجزء من الحدائث العربية»، أبحاث في الشعر المصري المعاصر (إعداد عدد من الباحثين)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٢٠٤ - ٢١٦.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

مها جلال أبو العلاء وتزفتان تودوروف

١٩٨١ تطوّر النظرية الأدبية، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الأول، ١٩٨١، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٧ - ١٧.

مهدي مصطفى

١٩٩٦ صلاح عبد الصبور والكلمة، القاهرة، مجلة الفكر والفن المعاصر، العدد السادس والستون بعد المئة، سبتمبر ١٩٩٦، القاهرة، ص. ٥ - ٧.

ميجيل ميورا

١٩٨١ ثلاث قبعات كوبا، وزارة الإعلام، الكويت.

ناجي نجيب

١٩٨٣ كتاب الأحزان. فصول في التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي للفئات المتوسطة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.

نادين جورديمر

١٩٩٢ حرية الكاتب، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٥٨ - ٦٣.

نادية البنهاوي

١٩٨٣ بذور العيث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العيث المعاصر في الغرب وفي مصر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.

نانسي سلامة

١٩٨١ تأثير إيونيسكو على صلاح عبد الصبور في مسرحية «مسافر ليل»، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٤٥ - ١٤٩.

بيل راغب

١٩٩٩ توفيق الحكيم ناقدًا مسرحيًا، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- نبيلة إبراهيم  
١٩٨١ فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٥٩ - ١٦٥.
- نسليم مجلي  
٢٠٠٣ «صور مصر في مسرح صلاح عبد الصبور»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ١٤٥ - ١٥٧.
- نشأة المصري  
٢٠٠٠ صلاح عبد الصبور. الإنسان والشاعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- نصار عبد الله  
١٩٨١ حتى نقهر الموت، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٩٩ - ٢٠٤.  
١٩٨٦ من الدراما الوثائقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- نعمان عاشور  
١٩٨١ صورة جانبية لصلاح عبد الصبور، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٣٨ - ٢٤٠.
- نعيم عطية  
١٩٦٦ مسرح العبيث، المسرح، العدد الرابع والثلاثون، أكتوبر ١٩٧٠، مسرح الحكيم، القاهرة، ص. ٣١ - ٣٨.  
١٩٨١ مسرح صلاح عبد الصبور بين ثلاثة من الدارسين، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٥١ - ١٥٧.
- نعيمة مراد محمد  
١٩٩٠ المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.



BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- هدى حبيشة  
١٩٨٦ دراسات في المسرح والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- هدى وصفي  
١٩٩٥ التجريب في المسرح المصري، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الرابع عشر، العدد الأول،  
ربيع ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١١٢ - ١٢٠.
- هشام إبراهيم  
١٩٩٢ المسرح بين العرب وإسرائيل (١٩٦٧ - ١٩٧٣)، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الحادي  
عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٣٢٥ - ٣٣١.
- هناء عبد الفتاح  
١٩٩٢ المسرح والحرية في ضوء التجربة البولندية، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الحادي عشر،  
العدد الثاني، صيف ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ١٥٤ - ١٦٩.
- وائل غالي  
١٩٩٦ الشاعر المفكر. دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، القاهرة، مجلة الفكر والفن المعاصر، العدد  
السادس والستون بعد المئة، سبتمبر ١٩٩٦، القاهرة، ص. ٤٠ - ٤٢.
- وظفاء حمادى هاشم  
١٩٩٨ التراث. أثره وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- وليد منير  
١٩٨١ أحلام الفارس القديم، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١،  
الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٩٣ - ١٠٢.
- ١٩٨١ بآمن بالكلمة، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، الهيئة  
المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٤١ - ٢٤١.
- ١٩٩٢ فضاء الصوت الدرامي. دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب،  
القاهرة.

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

- ١٩٩٢ب ما وراء الحوار عند صلاح عبد الصبور، *إبداع*، السنة العاشرة، العدد الأول، يناير ١٩٩٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٨ - ١٢.
- ١٩٩٦ *الشعر والميتافيزيقا، نموذج الإنسان الإلهي. دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، القاهرة، مجلة الفكر والفن المعاصر، العدد السادس والستون بعد المئة، سبتمبر ١٩٩٦، القاهرة، ص. ٤٣ - ٤٧.*
- ٢٠٠٣ «مرآة الشاعر أو صلاح عبد الصبور في كتابات صلاح عبد الصبور»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع *إبداع* متجدد، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٦٩ - ٨٦.
- ٢٠٠٦ *رحلة المنفى في الشعر العربي الحديث: عزلة المكان وتدعييات الذاكرة، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد السادس والعشرون، ٢٠٠٦، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٢١١ - ١٩٣.*

ياسين رفاعية

- ١٩٨٩ رفاق سبقوا، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن.
- ٢٠٠٧ مثلث الله والحزن والموت، *تقد*، العدد الثاني، أبريل ٢٠٠٧، دار النهضة العربية، لبنان، ص. ٩٠ - ٩٨.

يمنى طريف الخولي

- ١٩٨٩ *إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد التاسع، ١٩٨٩، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة، ص. ٨ - ٧٠.*

يوجين أونيل

- ١٩٦٣ *رغبة تحت شجر الدروار، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة*

يوسف إدريس

- ١٩٨٣ أنا سلطان قانون الوجود، مكتبة مصر، القاهرة.
- ٢٠٠٩ *فقر الفكر وفقر الفقر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.*
- ٢٠٠٩ *ب الفرأفير، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.*

BIBLIOGRAFÍA EN ÁRABE

يوسف حسن نوفل

- ١٩٩٥ بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار)، دار المعارف، القاهرة.
- ٢٠١٢ «دراسات تطبيقية في شعر التفعيلة. بحث النصّ المكتنز في المعنى الشعري»، أبحاث في الشعر المصري المعاصر (إعداد عدد من الباحثين)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ١١٠ – ١٢٤.

يوسف زيدان

- ٢٠٠٣ «تجليات العلاج: مأساة صلاح عبد الصبور»، ندوة صلاح عبد الصبور: مشروع إبداعي متجدد، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص. ٥٧ – ٦٨.



ÍNDICE ONOMÁSTICO

<b>C</b>	
Casio .....	273
Chakib El-Khouri.....	32, 33, 34, 60, 92
Charles Baudelaire.....	64, 271
Christopher Fry.....	460
Cicerón.....	193, 273
Cleopatra.....	48
Cristo.....	89, 118
Cyrano de Bergerac.....	64
<b>D</b>	
Dante Alighieri.....	241
David Pinault .....	89, 107
Denys Johnson-Davies.....	41, 59, 60, 67, 128, 129
<b>D</b>	
Dū al-Rumma.....	XII, 464
<b>E</b>	
Edward A. Wright.....	197
Ehsan Yar-Shater .....	164
Emilio García Gómez.....	234
Enoch.....	31, 140
Enrique II.....	89
Ernest Hemingway.....	65
Eugène Ionesco ...	27, 28, 29, 31, 45, 46, 66, 122, 144, 158, 192, 194, 468
Eugene Nida.....	236, 237, 240, 241, 256
Ezra Pound.....	76, 85
<b>F</b>	
Farah ʿAnṭūn.....	38, 128, 130
Fārūq.....	51, 59, 61, 183
Fārūq Jūršīd.....	61
Fathī Raḍwān .....	44, 130
Fatma Moussa-Mahmoud.....	127, 128
Federico Corriente.....	195
Federico García Lorca.....	64, 76, 96, 118
Felipe Morales .....	96
Ferial Ghazoul.....	83
Fernando Arrabal .....	92, 94, 170, 215
Fiodor Dostoievski.....	106
Francesca Colecchia.....	96
Franz Kafka.....	28, 106, 133, 148, 176, 267
Frédéric Towarnicki.....	66
Friedrich Nietzsche .....	64, 65, 120, 182, 208
Friedrich Schleiermacher .....	127, 235, 240, 255, 257
Fuʿād.....	51
Fuʿād Dawwārah.....	48
<b>G</b>	
Gamal Abdel Naser.....	22
Gamal Abdel-Karim.....	65, 73, 75
Gamal al-Ghitani.....	32, 154
George Schehadé .....	460
Georges Forestier.....	230
Gilgamesh.....	32, 116
Gloria Orenstein.....	133
Gog y Magog .....	274
Gonzalo Manglano de Garay .....	108, 142
Gotthold Ephraim Lessing .....	121
Guy de Maupassant.....	44
<b>H</b>	
Ḥamdī al-Sakkūt .....	71, 73
<b>H</b>	
Hans-Georg Gadamer .....	235, 238
<b>H</b>	
Ḥasan al-Ḥaṭīm .....	83, 88
Ḥasan al-Zarīfī .....	86
Ḥasan ʿAṭīyya .....	73, 169
Ḥasan Muḥsin .....	103, 194
Ḥasan Saʿad al-Sayyid.....	109, 110
Ḥaydir Tawfiq.....	78, 199, 263
<b>H</b>	
Henri Bergson.....	146, 148, 159
Henrik Ibsen.....	45, 74, 118, 119, 264
Hermann Göring .....	163
Hermann B.....	163, 180, 412
Hitler.....	378
<b>H</b>	
Ḥosnī Mubārak .....	62
<b>H</b>	
Hugo Pludek .....	181
<b>H</b>	
Ḥusām al-Dīn Muṣṭafā.....	191
Ḥusayn Gannām.....	85, 86
Ḥusayn Kāmil .....	48
Ḥusayn Ramzī.....	58
<b>I</b>	
Ibn al-Rūmī .....	271
Ibn Ḥazm .....	257
Ibn Hišām.....	197, 200, 224
Abū Muḥammad ʿAbd al-Malik B. Hišām .....	196
Ibn Ishāq .....	197

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Ibn Manzūr.....	227
Ibn ʿYinnī.....	43
Ibrāhīm Nāyī.....	64, 80
Irene Andrés-Suárez.....	229
Iṣām Bahī.....	194
Itamar Even-Zohar.....	258, 259
Ivor Armstrong Richards.....	103
Izz al-Dīn al-Madanī.....	72
Izz al-Dīn ʿIsmāʿīl.....	61, 78

**J**

Jaime Sánchez Ratia.. VII, XII, 82, 163, 234, 271, 464	
Jālid al-Jamīsī.....	16, 257
Jalīl Ḥāwī.....	87
Jalīl Ṣaybūb Abū Ḥadīd.....	86
James Joyce.....	28
Javier Ortiz García.....	233, 236, 239
Jean Cocteau.....	119
Jean Genet.....	122, 158, 173
Jean Paul Sartre.....	45, 72, 77, 107, 138
Jean Racine.....	119
Jean Vauthier.....	31
Jean-Baptiste Alphonse Karr.....	64
Johann Wolfgang von Goethe.....	85, 269
John Dryden.....	233, 234, 237, 238, 240, 255
John F. Kennedy.....	163
John Mikhail Asfour.....	241
John Osborn.....	65
John Piers.....	125
John Willet.....	91
Jonás.....	165
José A. Vázquez Valencia.....	141, 142
Joseph Goebbels.....	143
Juan Manuel Ortega Marín.....	38
Juan Vernet.....	197, 224, 227, 228
Julio César.....	183, 193, 273
Julio Cortés.....	21, 45, 51, 58, 61, 109, 147, 151, 210, 227, 228, 251, 253, 257

**K**

Karim Bettfal.....	XII
Karl Marx.....	106
Ken Whittingham.....	38, 40
Kenneth S. White.....	92
Khaled Al Khamissi.....	40, 257
Khalil Semaan.....	72, 90
Khojasteh Kia.....	72

**L**

Laurent Gobat.....	230
Lawrence Venuti.....	235, 237, 256, 258
Linda Leavell.....	75, 120, 208
Luba Cid.....	94, 122, 138, 142, 145, 182, 208
Lubnā.....	48
Lubomír Dolezel.....	122

Luigi Pirandello.....	45, 74, 119, 229
Luwīs ʿAwaḍ.....	50, 56, 59, 161, 188, 199
Lyndon Johnson.....	163, 180, 274, 414
Johnson.....	378
Lyndon B.....	155, 163, 261

**M**

Māhir Ṣaftiq Farīd.....	133
Mahmoud El Lozy.....	91
Maḥmūd ʿAmīn al-ʿĀlim.....	56
Maḥmūd Darwīš.....	65, 158, 176, 183, 226, 266
Maḥmūd Diyāb.....	42, 151
Maḥmūd Ḥasan ʿIsmāʿīl.....	64
Maḥmūd Ṣubḥ.....	88
Maḥmūd Taymūr.....	40, 127, 128
Mahoma.....	197
Mamdūḥ ʿUdwān.....	141, 152
Marco Antonio.....	273
Margaret Dietemanm.....	96
Margaret Peden.....	233
Mariela Lucía Ferrari.....	193
Marilyn L. Booth.....	39, 126
Marqueta Goetz Stankiewicz.....	181
Marsden Jones.....	73
Martin Esslin.....	24, 27, 28, 29, 31, 66, 94, 122, 123, 134, 136, 144, 146, 173, 181, 192
Martínez Montávez.....	17, 35, 43, 44, 56, 71, 77, 87, 104, 120, 153, 166
Mārūn al-Naqqāš.....	36, 48, 120
Masud Hamdan.....	36
Matthew Arnold.....	85
Matti Moosa.....	37, 38, 72, 241
Maurice Maeterlinck.....	74, 460
Maʿyḍūlīn.....	64
Medḥat al-ʿYayyār.....	224
Mercedes del Amo.....	17
Mohamed El-Madkouri Maataoui.....	40
Mohamed Heikal.....	184
Mohammed Mustafā Badawī.....	42, 84, 86
Molière.....	36, 37, 38, 119
Muḥammad ʿAbduh.....	37
Muḥammad Abū Sinna.....	78
Muḥammad al-Fāris.....	65
Muḥammad al-Faytūrī.....	87
Muḥammad ʿAlī Bāšā.....	36, 57
Muḥammad Ḥusayn Haykal.....	59, 126, 127
Muḥammad Mahrān al-Sayyid.....	78
Muḥammad Mandūr.....	56
Muḥammad Munīr Ramzī.....	86
Muḥammad Muṣṭafā Badawī.....	48
Muḥammad Naʿyīb.....	52
Muḥammad Sulaymān.....	63
Muḥammad Taymūr.....	38, 58
Muḥammad ʿUṭmān ʿYalāl.....	36
Muḥī al-Dīn Fāris.....	87
Muizz.....	141
Muṣṭafā Luṭfī al-Manfalūṭī.....	64

ÍNDICE ONOMÁSTICO

N	S
N. C. Chase ..... 31	Saʿad al-Dīn Wahba ..... 44, 129
Nabīl al-ʿAlfī ..... 582	Saad Mohamed ..... 17, 235
Nabīl Faray ..... 199	Saʿad Zaglūl ..... 38, 58
Nabīla Yāsīn ..... 61	Saʿdī Yūsuf ..... 87
Naguīb Maḥfuz ..... 22, 24	Sāfi Nāz Kāzim ..... 263
Naʿīm ʿAṭīyya ..... 33, 158	Sahramān ..... 224, 227
Naʿīma Murād Muḥammad ..... 146, 195	Šahrazād ..... 197, 200, 224
Nānsī Salāma ..... 184	Saladino ..... 116, 140
Napoleón ..... 140	Salah Abd al-Sabur
Nāyī Naḥīb ..... 60	Abd al-Sabur ..... 17, 71, 166, 235
Naḥīb Maḥfūz ... 22, 24, 32, 59, 74, 77, 129, 133, 140, 154	
Naḥīb Surūr ..... 24, 44	<b>Ṣ</b>
Nāzik al-Malāʾika ..... 73, 76, 85, 87	Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr
Nehru ..... 53	ʿAbd al-Ṣabūr ... XI, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 25, 28, 29, 41, 42, 44, 46, 48, 49, 50, 54, 56, 59, 60, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 113, 114, 115, 117, 118, 120, 121, 122, 124, 127, 130, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 149, 151, 152, 153, 155, 157, 166, 168, 172, 173, 174, 178, 181, 182, 185, 186, 187, 188, 192, 194, 195, 200, 203, 207, 208, 209, 214, 216, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 235, 246, 248, 249, 250, 254, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 270, 271, 273, 275, 276, 277, 278
Neville Barbour ..... 40, 129	Muḥammad Ṣalāḥ al-Dīn ʿAbd al-Ṣabūr Yūsuf al-Hawātikī ..... 60
Nizār Qabbānī ..... 72, 87	Ṣalāḥ 15, 16, 17, 18, 30, 37, 44, 49, 50, 55, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 85, 89, 90, 91, 94, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 111, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 130, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 144, 148, 149, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 169, 171, 173, 176, 178, 187, 188, 191, 192, 194, 196, 197, 199, 207, 209, 212, 214, 215, 223, 224, 225, 226, 230, 248, 253, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 275, 276, 277, 278
Nuʿmān ʿĀšūr ..... 41, 44	Ṣalāḥ Faḍīl ..... 263
Nuʿmān B. al-Mundīr ..... 163, 180, 412	
<b>O</b>	<b>Ṣ</b>
Ocatvio ..... 273	Ṣalāma Mūsà ..... 67, 74
Oscar Wilde ..... 74, 267, 460	
<b>P</b>	<b>Ṣ</b>
Paul Valéry ..... 271	Ṣālīḥ Ḥasan al-ʿĀddāwī ..... 43
Percy Bysshe Shelley ..... 80, 271	
Peter Chelkowski ..... 72, 89	
Peter L. Podol ..... 133	
Pierre J. E. Cachia ..... 125, 126, 127, 130	
Platón ..... 64, 65	
<b>Q</b>	
Qāsim Muḥammad ..... 163	
Qays ..... 48	
<b>R</b>	
Rainer Maria Rilke ..... 64	
Ramón del Valle-Inclán ..... 229	
Ramón Nieto ..... 94, 122, 138, 142, 145, 182, 208	
Rašād Rušdī ..... 44, 45, 50, 59	
Rasha Ismail ..... XII	
Rasheed El-Enany ..... 40, 42, 74, 107	
Reuven Snir ..... 65, 72, 122	
Rifāʿa Rāfiʿ al-Taḥṭāwī ..... 36, 37, 57	
Rizq Allāh Ḥassūn ..... 82	
Robin Ostle ..... 58, 59	
Roger Allen ..... 106, 152	
Roman Jakobson ..... 238, 239	
Rosa-Isabel Martínez Lillo. IX, 15, 17, 30, 54, 60, 61, 62, 64, 66, 72, 78, 137, 165, 167, 226, 271	

ÍNDICE ONOMÁSTICO

<b>S</b>	<b>V</b>
Salīm al-Naqqāš..... 48	Václav Havel..... 181
Salmā Karāma..... 64	Virginia Woolf..... 106
Samīh al-Qāsim..... 143, 183, 240, 241	Vladimir Mayakovsky ..... 73
Samīha Gālib..... 61, 73	
Samuel Beckett ...28, 29, 31, 32, 45, 46, 89, 158, 267, 460	<b>W</b>
Samuel Taylor Coleridge ..... 121	Wail Abul-Hassan..... 260, 261
Sapor II ..... 196	Waleed Saleh 17, 35, 36, 95, 108, 116, 117, 129, 141, 150, 163, 167, 181, 182, 197
Seif Eddin ..... 184	Walt Whitman..... 85
Shmuel Moreh.....43, 60, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87	Walter Benjamin ..... 256
Sigmund Freud..... 65, 106	William Butler Yeats ..... 64, 460, 466
Sísifo ..... 31, 150, 154	William Darlymple ..... 228
Soren Kierkegaard..... 77	William Shakespeare ..64, 71, 99, 118, 192, 193, 194, 273, 462, 464, 468
Stefan Zweig..... 109, 138, 269, 279	Wole Soyinka..... 115
Sukarno ..... 53	Wystan Hugh Auden..... 460
Sun ʿ Allāh ʿIbrāhīm ..... 140	
<b>T</b>	<b>Y</b>
Tadeusz Rósewicz..... 134	Ŷābir ʿAṣfūr..... 61
<b>Ṭ</b>	Ŷabrā ʿIbrāhīm Ŷabrā..... 87
Ṭāhā Ḥusayn .....40, 41, 56, 59, 67, 74, 119, 130, 234, 272	Yaḥya Ḥaqqī..... 59, 129
Ṭāhā Wādī..... 78	Yaḥya Ṭāhir ʿAbd Allāh ..... 67
<b>T</b>	Ŷamāl ʿAbd al-Nāṣir.....22, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 63, 98, 119, 173, 194, 195
Tamerlán ..... 178, 261, 378, 450	Ŷamāl al-Dīn al-ʿAfgānī ..... 37
Tarquino..... 193	Ŷamāl al-Gīṭānī..... 32
Tawfīq al-Ḥakīm.....31, 36, 39, 40, 41, 42, 48, 59, 73, 74, 76, 77, 98, 99, 100, 105, 106, 107, 108, 118, 119, 127, 128, 129, 130, 136, 137, 195, 196, 262, 272	Ŷamāl Šidqī al-Zawāhī..... 82
Tennessee Williams ..... 121	Ŷamīla Būḥayrid..... 49
Thomas Beckett ..... 89	Ya ʿqūb Ṣannūʿ ..... 37, 72
Thomas Stearns Eliot .....28, 64, 68, 75, 76, 85, 87, 89, 98, 118, 120, 121, 124, 125, 208, 261, 271, 460	Ŷawdat Fajr al-Dīn ..... 74, 224
Tito..... 53	Yubrān Jalīl Yubrān..... 64
Torun Kjølnet..... 27	Yumnā Tarīf al-Jūlī..... 168
<b>U</b>	Ŷūrŷ ʿAbyaḍ ..... 39
Uṭmān Ŷalāl..... 38	Yūsuf ʿIdrīs.....36, 44, 48, 59, 128, 129, 140
	Yūsuf Šāhīn ..... 49
	Yūsuf Wahbī..... 38
	<b>Z</b>
	Zakariyya Tāmir ..... 140
	Zweig..... 193



## 15 ÍNDICE DE OBRAS

	<b>¿</b>	
<i>¿Qué dejan para la historia?</i> .....		72
	<b>A</b>	
<i>Abū Ḥasan al-Muḡaffal</i> .....		36
<i>Abū Naẓẓārat Zarqāʿ</i> .....		38
<i>Alas rotas</i> .....		64
<i>Al-Bajīl</i> .....		36
<i>Al-Farāfir</i> .....		48
<i>Al-Ḥallāy</i> .....		95
<i>Al-Ḥubb fī al-manfā</i> .....		22
<i>Al-Ḥusayn mártir</i> .....		49
<i>Al-Ḥusayn revolucionario</i> .....		49
<i>Alī Bek al-Kabīr o El Estado de los Mamelucos</i> .....		48
<i>Alī Yanāḥ al-Tabrīzī y su sirviente Quffā</i> .....		45
<i>Alimento para todas las bocas</i> .....		77
<i>Al-Šayj Matlūf</i> .....		38
<i>Al-Sīra al-Nabawīyya</i> .....		196, 197, 200
<i>Al-Ÿild</i> .....		71
<i>Amadeo o cómo salir del paso</i> .....		194
<i>Amrikanli</i> .....		30
<i>Antar</i> .....		48
<i>Art, Dialogue and Outrage</i> <i>Essays in Literature and Culture</i> .....		115
<i>Ašʿar al-šiʿr</i> .....		82
<i>Asesinato en la catedral</i> .....		89, 121, 208, 460
	<b>B</b>	
<i>Bibliografía experimental</i> .....		71, 73
<i>Bodas de sangre</i> .....		94, 118
<i>Brecht on Theatre</i> .....		91
	<b>C</b>	
<i>Calila y Dimna</i> .....		257
<i>Cambises</i> .....		48, 84
<i>Castellio contra Calvino</i> .....		138
<i>Cuando se rompen las mujeres</i> .....		73
	<b>D</b>	
<i>Después de morir el rey</i> .....		15, 72, 79, 91, 94, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 107, 113, 114, 119, 136, 142, 185, 187, 188, 195, 196, 209, 212, 213, 214, 225, 232, 269, 275, 276, 278
<i>Diario de un fiscal rural</i> .....		40
<i>Diccionario de árabe culto moderno árabe-español</i> .....		227, 253
	<b>E</b>	
<i>El árbol de la noche</i> .....		72
<i>El Arca de Noé</i> .....		16, 40
<i>El avaro</i> .....		36
<i>El banco de la preocupación</i> .....		77, 136
<i>El cielo, o Ajenatón y Nefertiti</i> .....		84
<i>El collar de la paloma</i> .....		234, 256
<i>El Corán</i> .....		40, 64, 130, 165, 250, 274
<i>El despertar de un pueblo</i> .....		128, 195
<i>El despertar del pensamiento</i> .....		107
<i>El destino de una cucaracha</i> .....		136
<i>El expectante</i> .....		45
<i>El extranjero</i> .....		142
<i>El fénix</i> .....		59
<i>El jardín de los cerezos</i> .....		46
<i>El maestro constructor</i> .....		118
<i>El mito de Sísifo</i> .....		31
<i>El nacimiento de la tragedia</i> .....		120
<i>El nuevo y el antiguo Egipto</i> .....		128, 130
<i>El ocaso</i> .....		48
<i>El perro y el ladrón</i> .....		140
<i>El porvenir de la cultura en Egipto</i> .....		56
<i>El proceso</i> .....		176
<i>El protagonista en el teatro de los '60, entre la teoría</i> <i>y la práctica</i> .....		182
<i>El pulso del pensamiento</i> .....		73
<i>El retorno de un rey. La aventura británica en</i> <i>Afganistán 1839-1842</i> .....		228
<i>El rey de la traición</i> .....		71, 72
<i>El rey Lear</i> .....		118, 192
<i>El río de la locura</i> .....		77
<i>El sultán indeciso</i> .....		41, 77, 106, 108, 119
<i>El trato</i> .....		40, 128
<i>El viaje de al-Ḥallāy</i> .....		72
<i>El victorioso</i> .....		48
<i>Entrada al baño</i> .....		38
<i>Escribir en el rostro del viento</i> .....		73, 102
<i>Esperando a Godot</i> .....		94, 95, 212, 231
<i>Espíritus rebeldes</i> .....		64
	<b>F</b>	
<i>Final de partida</i> .....		46, 267
<i>Función de la poesía y función de la crítica</i> .....		75
	<b>H</b>	
<i>Hasta vencer a la muerte</i> .....		72
<i>Hijos de nuestro barrio</i> .....		140
<i>Historia</i> .....		XI
<i>Historia de Egipto</i> .....		141
<i>Historia de la conciencia egipcia moderna</i> .....		73
<i>Historia de los profetas y los reyes</i> .....		164
<i>Hojas de otoño</i> .....		48

ÍNDICE DE OBRAS

<b>I</b>	
<i>Ideas nacionalistas</i> .....	72
<i>Isis</i> .....	136
<b>J</b>	
<i>Juicio al hombre que no luchó</i> .....	141
<i>Juicio en Nisapur</i> .....	150, 167
<i>Julio César</i> .....	193
<b>K</b>	
<i>Kalīla wa Dimna</i> .....	XI
<i>Kitāb al-Jasā'is</i> .....	43
<b>L</b>	
<i>La Biblia</i> .....	274
<i>La cartoteca</i> .....	134
<i>La casa de Bernarda Alba</i> .....	94, 118
<i>La cigarra rey</i> .....	77
<i>La ciudad de la pasión y la sabiduría</i> .....	72, 102
<i>La Divina Comedia</i> .....	241
<i>La fiesta</i> .....	68, 118, 181, 208, 209, 460
<i>La fiesta del jardín</i> .....	181
<i>La gente de la caverna</i> .....	40, 48
<i>La gente en mi país</i> .....	71, 75, 76, 273
<i>La guerra de Argelia</i> .....	71
<i>La lección</i> .....	192, 193
<i>La leyenda en la poesía árabe moderna</i> .....	137
<i>La metamorfosis</i> .....	133
<i>La muerte de Cleopatra</i> .....	48
<i>La piel</i> .....	71
<i>La política de los residuos</i> .....	96
<i>La princesa de al-Ándalus</i> .....	48
<i>La princesa espera</i> ..	15, 17, 25, 30, 31, 44, 46, 47, 56, 72, 79, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 109, 112, 113, 114, 115, 118, 124, 133, 134, 136, 137, 139, 142, 161, 162, 165, 167, 168, 175, 182, 184, 185, 187, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 204, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 225, 229, 230, 232, 240, 242, 243, 244, 251, 253, 261, 262, 269, 270, 273, 275, 276, 277, 278, 279
<i>La risa</i> .....	133, 145
<i>La Sra. Hudà</i> .....	48
<i>La tragedia de al-Hallāy</i> ....	15, 22, 49, 72, 77, 78, 79, 81, 88, 89, 92, 94, 97, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 111, 113, 114, 115, 118, 121, 160, 161, 185, 209, 214, 225, 261, 269, 273, 275, 276, 278
<i>La tragedia de Yamīla</i> .....	49
<i>La vuelta del espíritu</i> .....	195
<i>Las manos delicadas</i> .....	130
<i>Las manos sucias</i> .....	138
<i>Las mil y una noches</i> ..	XI, 36, 42, 106, 116, 197, 199, 211, 227, 259, 277
<i>Las palabras</i> .....	21, 31, 34, 72, 109, 118, 181
<i>Las sillas</i> .....	46, 468
<i>Laylā y ..</i>	15, 72, 77, 79, 90, 94, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 107, 108, 113, 114, 185, 196, 209, 214, 225, 269, 275, 276, 278
<i>Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle</i> .....	230
<i>Libro de los avaros</i> .....	257
<i>Lisān al-'arab</i> .....	227
<i>Los asnos</i> .....	40
<i>Los días</i> .....	234
<i>Los diez buenos</i> .....	38
<i>Los forasteros no beben café</i> .....	42, 151
<i>Los héroes de Manṣūra</i> .....	38
<i>Los monstruos no cantan</i> .....	152
<i>Los negros</i> .....	173
<i>Los sueños del viejo caballero</i> .....	72, 167
<b>M</b>	
<i>Maqāmāt</i> .....	XI
<i>Maẓnūn Laylā</i> .....	48
<i>Meditaciones de un tiempo herido</i> .....	72
<i>Mi experiencia poética</i> .....	72
<i>Mi historia con el verso</i> .....	72
<i>Mi vida en el verso</i> ....	64, 69, 72, 89, 97, 99, 120, 124, 153
<i>Mi vida en el verso y mi teatro en la prosa</i> .....	72
<i>Miedo del hombre</i> .....	118
<i>Muhafḥif Bāšā en el café Na'im</i> .....	130
<i>Murder in the Cathedral</i> .....	89
<b>N</b>	
<i>Navegar en la memoria</i> .....	72, 78
<i>Nueva lectura de nuestra vieja poesía</i> .....	72
<b>O</b>	
<i>Obra poética de Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr</i> .....	60
<i>Oh, país, mi país</i> .....	45
<i>Os digo</i> .....	72
<b>P</b>	
<i>Paolo Paoli</i> .....	96
<i>Para comprender el teatro actual</i> .....	197
<i>Personas y acontecimientos del turāṭ</i> .....	163
<i>Ping-pong</i> .....	96
<i>Principles of Literary Criticism</i> .....	103
<b>Q</b>	
<i>Qasīdat al-Fikr</i> .....	67
<i>Qays y Lubnā</i> .....	48
<b>R</b>	
<i>Rasail min Landan</i> .....	84

ÍNDICE DE OBRAS

<i>Reinos de fe. Una nueva historia de la España musulmana</i> .....	16	<i>Viaje de primavera y otoño</i> .....	137
<i>Romeo y Julieta</i> .....	84	<i>Viaje en la noche</i> .....	72
<b>S</b>		<i>Viaje en tren</i> .....	136, 137
<i>Šahrazād</i> .....	48	<i>Viaje sobre el papel</i> .....	72
<i>Šawqīyyāt</i> .....	48	<i>Viajero de noche</i> ... XII, 15, 17, 25, 30, 31, 44, 46, 47, 54, 72, 77, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 111, 113, 114, 119, 123, 124, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 146, 151, 152, 154, 155, 158, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 177, 184, 187, 188, 192, 193, 195, 198, 200, 210, 211, 213, 214, 220, 221, 235, 241, 242, 243, 244, 246, 260, 261, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 277, 279	
<i>Se alquila apartamento</i> .....	130	<i>Voces de la época</i> .....	72, 259
<i>Sobre la cultura egipcia</i> .....	56	<b>W</b>	
<i>Sous les tilleuls</i> .....	64	<i>When the Words Burn</i> .....	241
<b>T</b>		<b>Y</b>	
<i>Tajlīs al-ʿibrīz fī taljīs Bārīs</i> .....	57	<i>Y queda la palabra</i> .....	72
<i>Tartufo</i> .....	38	<i>Yerma</i> .....	94, 118
<i>Taxi</i> .....	16, 40, 257	<i>Yirmā</i> .....	118
<i>Teatro de la sociedad</i> .....	105	<b>Z</b>	
<i>Treinta poemas árabes en su contexto</i> .....	271	<i>Zahrāʿ</i> .....	48
<b>U</b>		<i>Zaynab</i> .....	59, 60, 126
<i>Ubú rey</i> .....	27		
<i>Un cadáver en su tinta</i> .....	108, 142		
<i>Un testimonio del martirio de Hallay</i> .....	72		
<i>Una vida de amor</i> .....	72		
<b>V</b>			
<i>Viaje al mañana</i> .....	77		

## 16 ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 7.1 ESQUEMA CON LAS INTERVENCIONES EN <i>VIAJERO DE NOCHE</i> _____	170
FIGURA 7.2 CUADRO RESUMEN DEL NÚMERO DE INTERVENCIONES EN <i>VIAJERO DE NOCHE</i> _____	171
FIGURA 8.1 ESQUEMA CON LAS INTERVENCIONES EN <i>LA PRINCESA ESPERA</i> . PRIMER NIVEL. _____	215
FIGURA 8.2 CUADRO RESUMEN DEL NÚMERO DE INTERVENCIONES EN <i>LA PRINCESA ESPERA</i> . PRIMER NIVEL _____	216
FIGURA 8.3 ESQUEMA CON LAS INTERVENCIONES EN <i>LA PRINCESA ESPERA</i> . SEGUNDO NIVEL _____	217
FIGURA 8.4 CUADRO RESUMEN DEL NÚMERO DE INTERVENCIONES EN <i>LA PRINCESA ESPERA</i> . SEGUNDO NIVEL _____	218
FIGURA 8.5 ESQUEMA CON LAS INTERVENCIONES EN <i>LA PRINCESA ESPERA</i> . TERCER NIVEL _____	219
FIGURA 8.6 CUADRO RESUMEN DEL NÚMERO DE INTERVENCIONES EN <i>LA PRINCESA ESPERA</i> . TERCER NIVEL _____	219

**17 APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE***

مسافر لیل

(کومیدیا سوداء)

**Viajero de noche**

(Comedia negra)

# Viajero de noche

## (Comedia negra)

### **Espacio:**

Un vagón de tren que circula apresuradamente al son de su música.

### **Tiempo:**

Pasada la medianoche.

### **Personajes:**

Narrador.

Viajero.

Revisor.

*(En un lado del escenario, es decir, en una esquina del vagón, se sitúa el Narrador, que viste un traje moderno muy elegante, con una rosa o una pajarita brillante o un chaleco a rayas, o una cadena dorada de un reloj de bolsillo, o con todos estos adornos y complementos. Su rostro, suave, transmite serenidad, mientras que su voz, metálica, esconde una indiferencia inteligente.*

*Uno de los asientos del vagón lo ocupa el Viajero, un arquetipo del tipo humano carente de rasgos característicos, ése del que sólo podemos describir su aspecto externo. Digamos, pues, que es gordo o delgado, alto o de estatura media, rubio o moreno... pues todos estos rasgos dan igual.*

*En cuanto al Revisor, que aparecerá en unos momentos, se trata de un hombre redondo de cara y de cuerpo, con un sospechoso semblante de inocente.)*

# مسافر ليل

## (كوميديا سوداء)

### المنظر:

عربة قطار تندفع في طريقها على صوت موسيقاها.

### الزمان:

بعد نصف الليل.

### الشخصيات:

الراوي.

المسافر.

عامل التذاكر.

(على جانب المسرح، أي في ركن العربة يقف الراوي، مرتديا حلة عصرية، بالغة الأناقة... وردة أو رباط عنق لامع أو صدار مقلم أو سوار ساعة ذهبي، أو كل هذه الحلى والزواقات. وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة. صوته معدني مبطن باللامبالاة الذكية.

على أحد مقاعد العربة يجلس المسافر، نموذج للإنسان بلا أبعاد، الإنسان الذي لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجية. فنقول إنه بدين أو نحيف، طويل أو ربعة، أشقر أو أسمر، وكل هذه الأوصاف سواء.

أما عامل التذاكر، الذي سيظهر بعد قليل، فهو رجل مستدير الوجه والجسم، عليه سيماء البراعة التي تثير الشبهة)

**Narrador:**

El protagonista de nuestra historia, su bufón, es un hombre que se llama...

que se llama como se llame.

¿Qué importa el nombre?

La rosa, sea cual sea su nombre, emana su aroma.

Y el erizo, sea cual sea su nombre, se refugia en sus púas.

Su oficio... cualquier oficio.

Juzguémoslo, pues, sobre la base de su apariencia y su ropa,

aunque en cualquier caso el asunto es sencillo:

Su oficio... ¡cualquier oficio!

Mientras viaja en el último tren nocturno,

hacia un lugar cualquiera,

va contando los postes de la vía:

uno... dos... tres... cinco... cien...

Aquí está, aburrido y hastiado.

Como no se divierte con el juego,

intenta entretenerse con su propia memoria:

de ella extrae algunos recuerdos apagados que trata de pulir.

Qué lástima: ¡no brillan sus recuerdos!

Entonces se da cuenta: ha vivido

una insípida vida.



الراوي:

بطل روايتنا ومهرجها رجل يدعى...

يدعى ما يدعى

ماذا يعني الاسم؟

والوردة تحت أي اسم تنشر عطرا

والقنفذ تحت أي اسم يدخل في جلده

صنعته... أية صنعة

ولنحكم من هيئته وثيابه

وعلى كل، فالأمر بسيط

صنعته... أية صنعة

وهو يسافر في آخر قاطرة ليلية

نحو مكان ما

ويعد عواميد السكة

واحد... اثنين... ثلاثة... خمسة... مائة

ها هو ذا يتململ سأمانا

إذ لا تستهويه اللعبة

فيجرب أن يلعب في ذاكرته

يستخرج منها تذكارات مطفأة، ويحاول أن يجلوها

أسفا، لا تلمع تذكاراته

يدرك عندئذ أن حياته

كانت لا لون لها

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

Deja caer de sus ojos los días,  
que giran cual peonzas sobre el suelo metálico.  
Sin llegar a romperse ni hacerse mil añicos  
ya que no hay nada sólido.  
«Trac... trac... trac...»

Se acuerda de su *misbaḥa*  
y la saca del bolsillo derecho del pantalón.  
Se le resbala de la mano. Cuando intenta alcanzarlo con los dedos  
se escurre y se cuele entre dos asientos.  
Cuanto más se esfuerza por recuperarlo, más se hunde y se hunde y se hunde...  
Persiste en hurgar y hurgar hasta que las cuentas se desperdigan  
y caen rebotando sobre el suelo metálico.  
«Trac... trac... trac...»

De su gabardina saca un pergamino de gacela que resume en diez líneas la  
Historia.  
Se detiene en algunos nombres  
cuyas letras resplandecientes negras  
resaltan sobre el cuero arrugado.

**Viajero:**

Alejandro...  
«Tac... tac... tac...»  
Aníbal...

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

يُسْقَطُ مِنْ عَيْنِهِ أَيَّامَهُ  
تَتَبَدَّدُ دَوَامَاتُ فَوْقَ حَدِيدِ الْأَرْضِيَّةِ  
لَا تَتَكَسَّرُ قِطْعًا وَشِظَايَا  
إِذْ لَيْسَ هُنَا لَكَ شَيْءٌ صَلْبٌ  
«تَرَكَ... تَرَكَ... تَرَكَ...»

يَتَذَكَّرُ مَسْبِحَتَهُ  
يَسْتَخْرِجُهَا مِنْ جَيْبِ السَّرْوَالِ الْأَيْمَنِ  
تَهْوِي مِنْ يَدِهِ، يَتَفَقَّدُهَا بِأَصَابِعِهِ،  
فَتَرْوَعُ لِتَرْقُدَ بَيْنَ الْكَرْسِيِّينَ  
يَجْهَدُ أَنْ يَنْقُذَهَا، فَتَغْوَصُ... تَغْوَصُ... تَغْوَصُ...  
وَيُظَلُّ يَفْتَشُ حَتَّى تَتَنَاثَرَ سَبِحَتُهُ حَبَاتٍ  
تَتَسَاقَطُ فَوْقَ حَدِيدِ الْأَرْضِيَّةِ  
«تَرَكَ... تَرَكَ... تَرَكَ...»

يُخْرِجُ مِنْ مِعْطَفِهِ جِلْدَ غَزَالٍ دُونَ فِيهِ التَّارِيخَ بَعْشَرَةَ أَسْطُرٍ  
تَسْتَوْقِفُهُ بَضْعَةُ أَسْمَاءٍ  
كَانَتْ أَحْرَفَهَا الْبَارِزَةُ السُّودَاءِ  
تَلْمَعُ فَوْقَ الْجِلْدِ الْمَتَغَضَّنِ

الراكب:

الإسكندر  
«تَكَ... تَكَ... تَكَ...»  
هانبيال

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

«Tac... tac... tac...»

Tamerlán...

«Tac... tac... tac...»

Hitler... Mitler... Johnson... Monson...

«Tac... tac... tac...»

Alejandro, Alejandro, Alejandro...

**Narrador:**

Perdón, mas el hombre no se separa de su nombre.

Los poderosos vuelven cuando son invocados por la Historia  
para que su grandeza domine a los más débiles.

Y los débiles vuelven cuando son invocados por el Hombre  
para ser pisoteados por los pies poderosos.

Lo mejor es olvidar el pasado,  
para que, así, no viva en el futuro;  
para que no nos engañe la Historia  
y se repita.

**Viajero:**

Alejandro... tac... tac... tac...

Alejandro... tac... tac... tac...

*(Alza la voz como si estuviera entonando una melodía. En la esquina opuesta al Narrador surge una luz que ilumina al Revisor, vestido con su típico uniforme amarillo.)*

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

«تك... تك... تك...»

تيمورلنك

«تك... تك... تك...»

هتلر... هتلر... جونسون... جونسون... مونسون

«تك... تك... تك...»

الإسكندر... الإسكندر... الإسكندر...

الراوي:

معذرة... لا يفصل الإنسان عن اسمه  
فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ  
لتسيطر عظمئهم فوق البسطاء  
والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرتك  
ليكونوا متنزه أقدام العظماء  
ولذلك خير أن ننسى الماضي  
حتى لا يحيا في المستقبل  
حتى لا يخدعنا التاريخ  
ويكرر نفسه

الراكب:

الإسكندر... تك... تك... تك...

الإسكندر... تك... تك... تك...

(يرتفع صوته كأنه يستجيد نغما، وتلمع في ركن العربة المواجه للراوي دائرة ضوء يظهر فيها عامل التذاكر بثيابه التقليدية الصفراء)

**Revisor:**

¿Quién grita mi nombre? ¿Quién me llama?

¿Quién perturba mi sueño en esta esquina del vagón?

¿Tú?

**Viajero:**

Perdone, pero ¿quién es usted?

**Revisor:**

¡Soy Alejandro Magno!

En mi niñez domé a Bucéfalo;

en mi mocedad domé a Aristóteles;

de adulto domé al mundo entero.

**Narrador:**

El Viajero se queda boquiabierto, extrañado,  
como un personaje de anuncio.

Más aún, tiene miedo,

no mucho, siendo honestos,

y se dice a sí mismo:

**Viajero:**

¿¡Que este barril oscuro vestido de caqui...

es Alejandro!? No, no...

عامل التذاكر:

من يصرخ باسمي؟ من يدعوني؟  
من أزعج نومي في زاوية العربة؟  
أنت...؟

الراكب:

معذرة... من أنت؟

عامل التذاكر:

أنا الإسكندر  
في صغري روضت المهر الجامح  
في ميعة عمري روضت أرسطاطليس  
حين بلغت شبابي روضت العالم

الراوي:

الراكب تسري الدهشة في فكيه وعينه  
وجه مرسوم في إعلان  
بل هو خائف  
للإنصاف، قليلا  
وهو يقول لنفسه

الراكب:

هذا البرميل الأسمر في الكيس الكاكي...؟  
الإسكندر؟ لا... لا...

**Narrador:**

El Viajero vacila cual balanza romana,  
hasta que el platillo de la duda  
vence al platillo del miedo.

**Viajero:**

¡Bravo, Alejandro! ¿Te has excedido con la bebida?

**Revisor:**

¡Ignorante! No sabes de lo que soy capaz ...  
Te domaré como hice con Bucéfalo. ¡Lo juro!

**Narrador:**

Alejandro mete la mano en el bolsillo derecho  
y saca un látigo enrollado.  
Alejandro mete la mano en el bolsillo izquierdo  
y saca un puñal.  
Alejandro mete la mano dentro de los pantalones  
y saca una metralleta.  
Alejandro mete la mano en la garganta  
y saca una jeringa con veneno.  
Alejandro mete la mano en el bolsillo trasero  
y saca una soga.  
Conturbado, la acaricia y dice:



الراوي:

الراكب يتأرجح كالميزان المهتز  
حتى ترجح كفة شكه  
كفة خوفه

الراكب:

مرحى يا إسكندر، هل أكثرت من الشرب؟

عامل التذاكر:

لا تعرف قدري، يا جاهل  
قسماً، سأروضك كما روضت المهر الجامح

الراوي:

تمتد يد الإسكندر في الجيب الأيمن  
يستخرج سوطاً ملفوفاً  
تمتد يد الإسكندر في الجيب الأيسر  
يستخرج خنجراً  
تمتد يد الإسكندر في ثنية سرواله  
يستخرج غدارة  
تمتد يد الإسكندر في حلقه  
يستخرج أنبوبة سم  
تمتد يد الإسكندر في جيب خلفي  
يخرج حبلاً  
يتحسسه خجلاناً، ويقول

**Revisor:**

Perdón, con esto se mató mi mejor amigo.

Le dejé la soga a mi amigo para que jugara con ella  
y la utilizó mal.

¿Sabes?

Mi elegía para él pasó a formar parte de los anales de la historia de la literatura.

No la escribí yo, pero ví a mi ministro componerla  
y le abastecí de pan y vino a cambio de que la concluyera  
y me enseñara a declamarla a la manera trágica,  
sometido a las reglas lingüísticas,  
pues siempre me confundo entre objeto y sujeto.

Mi ministro, ambicioso, me exigió una provincia  
cual tasa por entrar en la Historia de escritor.

Y yo le regalé toda la tierra, para que así yaciera a sus anchas.

*(El Revisor esconde la soga bajo su gorra.)*

**Narrador:**

La escena se resume como sigue:

El Viajero está muerto de miedo  
con el rostro mudando de color  
igual que las luces de un semáforo.

Por su parte, Alejandro ha dispuesto su ejército:  
en el flanco derecho, la jeringa y el látigo;

### عامل التذاكر:

عفوا، هذا مات به أغلى أصحابي  
أعطيت صديقي الحبل ليلعب به  
فأساء استعماله  
هل تدري؟  
كلماتي في منعاه صارت من مذخور التاريخ الأدبي  
لم أكتبها، لكني شاهدت وزير ي يكتبها  
وصرفت له خبزا ونييذا، حتى أنهاها  
حتى علمني أن ألقياها إلقاءً مأساويا،  
يخضع لأصول النحو  
فأنا أخطئ، دوما في الفاعل والمفعول  
كان وزير طماعا، إذ طالبني بولاية  
ثمنا لدخولي التاريخ ككاتب  
فوهبت وزير الأرض بأكلمها كي يرقد فيها

(يخبيء عامل التذاكر الحبل في قبعته)

### الراوي:

المشهد يتلخص فيما يأتي:  
الراكب محموم بالرعب  
يتغير وجهه  
مثل إشارة ضوء  
والإسكندر قد عبأ جيشه  
السوط وأنبوب السم جناح أيمن

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

metralleta y puñal en el izquierdo.

No osamos recordar lo que esconde en la gorra,  
para que no se enfade.

**Revisor:**

Nadie hay que se atreva a desobedecer mis órdenes.

¿Te atreves tú, acaso?

**Viajero:**

No, mi señor.

Decidme: ¿qué deseáis?

Seré más raudo que el eco de vuestra voz.

**Narrador:**

El Viajero piensa para sus adentros:

«¿Quién sabe? Quizá este hombre sea Alejandro  
y quizá los poderosos que murieron  
todavía sigan vivos.

En cualquier caso, son días extraños;

lo más prudente será mostrar cautela.

Igual, si me muestro dócil, me deje en paz».

Y prosigue:

«¡Me someteré, entonces!».

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

والغدارة والخنجر

فيلقه الأيسر

لا نجرؤ طبعاً أن نذكر ما في قبعتة

حتى لا يغضب

عامل التذاكر:

لا يجرؤ أحد أن يعصي أمري

هل تجرؤ؟

الراكب:

لا، يا مولاي

قل لي.. بيم تأمر؟

أسرع من رجع حديثك ساكون

الراوي:

قال الراكب في نفسه:

ما يدريني، فلعل الرجل هو الإسكندر

ولعل الموتى العظماء

ما زالوا أحياء

وعلى كل، فالأيام غريبة

والأوفق أن نلتزم الحيطه

ولعلي إن لنت له أن يتركني في حالي

قال الراكب في نفسه:

فلأتذلل له

**Viajero:**

¿Qué deseáis de mí, mi señor?

Perdón, alguien como vos no desea ya nada de alguien como yo.

Quería decir... ¿con qué me honrará vuestra benevolencia?

¿Con qué me favorecerá?

¿Haríais de mí una montura para vuestro corcel?

**Revisor:**

Estoy harto de montar a caballo.

**Viajero:**

¿Haríais de mí una suela para vuestras sandalias?

**Revisor:**

Apenas ya camino, pues sufro de lumbalgia.

Tomo a veces el sol y todas las mañanas me baño en una sauna.

**Viajero:**

Dejadme que os asista en vuestra sauna,  
que me encargue también de las rosas toallas,  
que os lleve las babuchas doradas,  
pero no me matéis... ¡os lo ruego!

**الراكب:**

ماذا تبغي مني يا مولاي؟  
عفوا، مثلك لا يبغي من مثلي شيئا  
أعني... بِمَ يشملني عطفك؟  
بِمَ تكرمني؟  
هل تجعلني سرجا لجوادك؟

**عامل التذاكر:**

ضاققت نفسي بركوب الخيل الآن

**الراكب:**

هل تجعلني فرشاة نعلك؟

**عامل التذاكر:**

يندر أن أمشي، يؤلمني اللمباجو  
أتمدد أحيانا في الشمس، وأخذ حمام بخار كل صباح

**الراكب:**

فلتجعلني فحاما في حمامك  
أعهد لي بمناشفك الوردية  
أجعلني حامل خفيك الذهبيين  
لكن لا تقتلني... أرجوك

**Narrador:**

El Revisor deja las armas con fastidio  
y, desganado, alarga las manos vacías  
hacia el Viajero.

**Viajero:**

¿Me mataréis con vuestras propias manos? No, ¡no!  
Os lo ruego: ponedme a prueba con cualquier tarea,  
encargadme el más vil de los cometidos,  
o el más honroso;  
haced conmigo lo que os plazca,  
pero no me matéis.

**Revisor:**

Pero...  
¿Por qué grita, señor?  
¿Está usted soñando?  
¿Por qué se ha quedado paralizado igual que un ratoncillo temeroso?  
Estoy convencido de que usted no ha montado antes en un tren.  
Pero... ¿por qué palidece cuando le acerco las manos?  
¿O es que no sabe lo que le estoy pidiendo?  
¿No sabe quién soy yo?



الراوي:

العامل يلقي في ضيق أسلحته  
ويمد يديه الفارغتين  
في كسل نحو الراكب

الراكب:

تقتلني بيديك؟ لا... لا...  
أرجوك... جربني في أي مهمة  
أعهد لي بأخس الأشياء  
أو أعظمها  
اصنع بي ما شئت  
لكن لا تقتلني

عامل التذكار:

ماذا...؟  
لِمَ تصرخ يا سيد؟  
هل تحلم؟  
لِمَ تجمد كالفأر المذعور؟  
لأظن بأنك لم تركب قاطرة من قبل  
أوه، لِمَ يشحب وجهك حين أمد إليك يدي؟  
أو لا تعرف ما أطلب؟  
أو لا تعرفني؟

**Viajero:**

Sois Alejandro.

**Revisor:**

No me llamo Alejandro.

Me llamo Zahwān.

**Viajero:**

¿Qué ordenáis, mi señor Alej... Zahwān?

**Revisor:**

Aterrorizado... ¡y estúpido!

¿O es que no intuyes por mi atuendo lo que te estoy pidiendo?

Te estoy pidiendo el billete.

Ése es mi trabajo: ¡un trabajo agotador!

Me arranca de la cama en lo más profundo de la noche

Me priva del sueño... que es el pan más sabroso en la mesa de Dios.

A veces el tren no lleva más que unos cuantos viajeros

esparcidos como fardos tirados en un almacén de algodón abandonado.

En ocasiones no hay sino una o dos personas

y el tren resulta tenebroso, frío, sofocante

como el estómago de una ballena muerta.

Lo sé cuando sobre el andén del pueblo tintinean

unas luces mortecinas y unos cristales empañados que no esconden siquiera una cabeza.

الراكب:

أنت الإسكندر...

عامل التذاكر:

ليس اسمي الإسكندر

اسمي زهوان

الراكب:

بم تأمر يا مولاي الـ... زهوان؟

عامل التذاكر:

مذعور.. وغبي!

أو لا تدرك من ثوبي ما أطلب؟

أطلب تذكرتك

هذا عملي... عمل مرهق

ينزعني من فرشي في بطن الليل

يحرمني من نومي... أشهى خبز في مائدة الله

أحيانا لا تحوي القاطرة سوى حفنة ركاب

ينتثرون كأجولة ملقاة في مخزن قطن مهجور

بل أحيانا لا تحوي إلا رجلا أو رجلين

تبدو مظلمة باردة خافتة الأنفاس...

كبطن الحوت الميت

أعرف ذلك حين تقع فوق رصيف البلدة

أنوار مظفأة، وزجاج لا تلمع خلف غشاوته رأس

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

Pero a pesar de todo reviso cada uno de los vagones.

¡Es mi obligación!

Palpo el cuero de los asientos y miro fijamente en la oscuridad;

a veces doy la vuelta a los respaldos

y otras incluso me pongo de cuclillas para mirar debajo.

Otras veces llego a sacar la navaja y desgarró el asiento.

¿Qué? ¡No permito que monte nadie sin billete!

Bueno, ¿ya te has calmado?

A ver, ¡tu billete!

*(El Viajero, casi habiendo olvidado dónde ha puesto el billete, revuelve uno por uno todos los bolsillos hasta que cae en la cuenta de que lo tenía en la mano.)*

**Viajero:**

Aquí está mi billete.

**Revisor:**

Gracias. Un billete verde...

casi cuadrado...

y tierno.

Esto demuestra que eres un buen hombre.

¿Sabes? Después de rezar la oración de la puesta del sol me amodorré... con toda la ropa... listo para dormir...

hasta que el despertador resonó en mi cabeza y tuve que saltar de la cama.

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

لكني أتفقد كل العربيات

هذا واجب!

أتحسس جلد مقاعدها، وأحرق في الظلمة

أحيانا أقلب ظهر المقعد

بل إني أحيانا أفعى كي أنظر ما تحت المقعد

بل إني أحيانا أستخرج مطواتي، وأشق المقعد

ماذا؟ لا أغفر أن يركب أحد دون تذاكر

ماذا؟ هل هدأت نفسك؟

تذكرتك!

(الراكب يكاد أن ينسى موضع تذكرته، ويقلب جيوبه جيبا جيبا حتى يجدها في كفه)

الراكب:

هذه تذكرتي

عامل التذاكر:

شكرا... تذكرة خضراء

ومربعة تقريبا

وطرية

هذا يعني أنك رجل طيب

هل تدري أي صليت المغرب ثم غفوت بكامل ثوبي... استعدادا للنوم

حتى دق الجرس برأسي، فتركت سريري

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

No he probado bocado.

Verde... gracias.

Me pones en un compromiso al anteponerme a ti.

¡Cómo me gustan las personas rectas! ¡Gracias!

**Narrador:**

Atentos ahora,

pues va a ocurrir una de las cosas más extrañas que imaginarse puedan:

el Revisor abre la boca, frota el anverso del billete con la palma...

lo prueba con la lengua...

lo saborea, lo mordisquea, lo mastica...

lo traga... ¡y eructa!

Con una mano se acaricia el estómago y con la otra la barriga.

Da las gracias a Dios

y se besa la palma de la mano en señal de agradecimiento y de satisfacción.

El Viajero, por su parte,

está tan sorprendido que se ha quedado atónito.

De hecho, no sabe qué pensar.

O aún peor: ha olvidado cómo pensar.

**Revisor:**

Su billete, señor.

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

لم آكل لقمة  
خضراء... شكرا لك  
إنك تخرجني إذ تؤثرني، وتفضلني عن نفسك  
كم يأسرني الخلق الطيب... شكرا لك...

**الراوي:**

فلننتبه الآن  
فسحدث شيء من أغرب ما يخطر في بال  
العامل يفتح فمه، يمسح وجه التذكرة بكفه  
يتذوقها بلسانه...  
يستطعمها، يقضم منها، يمضغها  
يلعها، يتجشأ  
تتحسس كفاه معدته، وتذلك كفاه أحشاءه  
يشكر ربه  
ويقبل باطن يده في عرفان ومسرة  
أما الراكب  
فمن الدهشة لا يسعه الفكر  
بل لا يعرف كيف يفكر  
بل لا يعرف كيف يكون الفكر

**عامل التذكار:**

تذكرتك يا سيد

**Viajero:**

Ya se lo he dado, señor.

**Revisor:**

¿Y dónde...?

**Viajero:**

En su estómago, señor.

**Revisor:**

No hay que tomarse libertades salvo entre amigos,  
así que no te pases de la raya.  
En verdad eres bromista,  
pero lo único que sacarás de tu broma no será de tu agrado.  
Es cierto: puede que me divierta tu simpatía,  
pero con unos límites,  
pues el deber es el deber.

**Viajero:**

Señor, le juro que ya os lo he dado.

**Revisor:**

¿Y lo he tirado por la ventanilla?



APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

الراكب:

أعطيتك إياها يا سيد

عامل التذاكر:

أين...؟

الراكب:

في بطنك يا سيد

عامل التذاكر:

لا ترتفع الكلفة إلا بين صديقين

فالزم حدك

أقسم أنك رجل ساخر

لكنك لن تجني من سخريتك إلا ما لا ترضاه

حقاً، قد تأسرني خفة ظلك

لكن بحدود

فالواحب سيظل هو الواحب

الراكب:

أقسم أنني أعطيتك إياها يا سيد

عامل التذاكر:

وأنا القيت بها من هذا الشباك...؟

**Viajero:**

No, más bien os lo habéis comid...

**Revisor:**

Eh... ¿que yo qué?

La edad me ha enseñado a retrasar la cólera,

a que la razón se anteponga la ira.

Pero no permito en absoluto que la razón se anteponga a la ley.

Escúchame, este...

**Viajero:**

Siervo.

**Revisor:**

Escúchame, Siervo:

sobre este asunto tan espinoso, hablemos como amigos,

como dos compañeros de viaje,

en vez de litigar como adversarios, tal y como exige este asunto tan lamentable.

*(El Viajero y el Revisor juntos.)*

Venga, hazme sitio a tu lado;

me quito la chaqueta del uniforme para que no me temas.

Es que algunas personas son alérgicas al color amarillo.

الراكب:

لا، بل أنت أكل...

عامل التذاكر:

إيه... أنا... ماذا؟

علمني سني أن يتأخر غضبي،

أن يتقدم عقلي سخطي

لكني لا أسمح إطلاقاً أن يتقدم عقلي خطوات القانون

اسمع يا...

الراكب:

عبده

عامل التذاكر:

اسمع يا عبده

فلنتحدث في هذا الموضوع الشائك كصديقين

كرفيقي رحلة

بدلاً من أن نتحدث خصمين كما يفرض هذا الوضع المؤسف

(الراكب وعامل التذاكر)

إيه... أوسع لي جنبك

وسأخلع سترتي الرسمية حتى لا تخشاني

فلدى بعض الناس حساسية ضد اللون الأصفر

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

Un consejo de amigo:

habla únicamente sobre aquello de lo que quieras hablar,

y mide tus palabras al dedillo.

Reflexiona diez veces cada pregunta,

veinte cada respuesta,

cuida de que tu lengua no se enrolle cual sogá alrededor del cuello.

Esto... esperemos un momento a que me quite el uniforme.

**Narrador:**

El Revisor se quita la chaqueta.

Debajo lleva otra.

El Revisor se quita la segunda chaqueta.

Debajo lleva otra.

Todavía seguimos viendo el color amarillo,

lo cual me recuerda que he de aclarar algo sobre el mismo,

pues sobre el amarillo hay divergencias:

hay quien lo considera el resplandor del oro,

y hay quien lo considera enfermedad,

el color de la muerte...

**Revisor:**     *(Sentándose junto al Viajero.)*

Mejor así.

Y ahora, habiéndome quitado la chaqueta, hablemos como amigos:

¿Cómo dijiste que te llamabas?

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

خذ نصحي كصديق:  
لا تتحدث إلا فيما تبغي أن تتحدث فيه  
زن كلماتك بالميزان  
فكر مرات عشا في كل سؤال  
عشرين لكل إجابة  
إحذر أن يضطرب كلامك حتى لا يلتف حبالا في عنقك  
لكن... إيه... ننتظر قليلا حتى أخلع هذا الثوب الرسمي

الراوي:

العامل يخلع سترته الرسمية  
تحت السترة سترة  
العامل يخلع سترته الثانية الرسمية  
تحت السترة سترة  
ما زال اللون الأصفر في أعيننا  
ويذكرني هذا أنني أبغي أن ألقى تعليقا حول اللون الأصفر:  
تنقسم الآراء بشأن اللون الأصفر  
فيراه بعضهم لون الذهب الوهاج  
ويراه بعضهم لون الداء، ولون الوجه المعتل  
لون الموت...

عامل التذاكر: (وهو يجلس بجانب الراكب)

هذا أفضل  
الآن، وقد ألقيت السترة نتحدث كصديقين  
ماذا قلت... اسمك؟

**Viajero:**

Me llamo Siervo.

**Revisor:**

Y yo me llamo... Sulṭān.

**Viajero:**

Había dicho que se llamaba Zahwān.

**Revisor:**

¿Zahwān? ¿Yo? ¡Qué va!

Ése es el nombre de mi compañero, que es de más rango que yo:

es un *Cuatro Chaquetas*.

A veces sueño que lo mato y lo suplanto.

Su esposa tiene el rostro terso y luminoso, los muslos de carnes apretadas,  
mientras que la mía, sin embargo, es macilenta y flaca.

Habita en la zona más bella y soleada del barrio de las flores.

Mi casa no está mal,

pero a veces me irritan los gritos de peatones y el ruido de coches.

¿A qué te dedicas?

**Viajero:**

Tengo un oficio.

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

الراكب:

اسمي عبده

عامل التذكار:

وأنا اسمي... سلطان

الراكب:

قلت إن اسمك زهوان

عامل التذكار:

أنا... زهوان... لا... لا... لا...

هذا اسم زميلي... الأرقى مني

رتبته أربع سترات

أحلم أحيانا أن أقتله وأحل محله

زوجته ناصعة الوجه، وراوية الفخذين

وامرأتي عجفاء ممصوفة

يسكن في الجزء المشمس في غرب الضاحية الوردية

سكني لا بأس به

لكني أحيانا أتملل من صيحات المارة وعواء السيارات

ماذا تعمل...؟

الراكب:

في حرفة

**Revisor:**

¡Un oficio!

Mis padres no me enviaron a aprender ningún oficio.

Sólo sirvo para inspeccionar vagones.

Pero a pesar de todo no me he perdido nada:

el sueldo no está mal y se puede ascender hasta ser un *Diez Chaquetas*.

¿Me recuerdas tu nombre?

**Viajero:**

Siervo.

**Revisor:**

No te llamas Siervo. Estás mintiendo.

**Viajero:**

Claro que me llamo Siervo.

Se lo juro.

Mi padre se llama Siervo de Dios, mi hijo mayor Sirviente,

el menor Servidor y el apellido de nuestra familia es Los Serviles.

**Revisor:**

¿Llevas el carnet de identidad?



**عامل التذاكر:**

حرفة!

لم يرسلني أبوي لأتعلم حرفة

لست أجيد سوى تفتيش العربات

وعلى كل، لم أخسر شيئاً

أجر لا بأس به، يتدرج حتى سترات عشرا

قل لي ثانية... اسمك؟

**الراكب:**

عبده

**عامل التذاكر:**

ليس اسمك عبده... إنك تكذب

**الراكب:**

بل إني عبده...

أقسم لك...

وأبي عبد الله، وابني الأكبر يدعى عابد،

وابني الأصغر عباد، واسم الأسرة عبدون

**عامل التذاكر:**

هل معك بطاقة؟

**Viajero:**

Lo guardo siempre en el bolsillo derecho,

lo más cerca posible de la mano porque todos los días me lo piden decenas de veces.

¡Un día me lo pidieron hasta ochenta y seis veces!

¡Y otro setenta!

**Revisor:**

Por ley... el máximo es noventa.

Hemos de ser transparentes como luz,

claros como un espejo cristalino

y preparar para cada pregunta una respuesta que que no suponga otra.

Mientras seas recto, no temas a las manos cuando se acerquen

a la cesta para tirar la fruta ya podrida.

Según parece... eres buen hombre.

Guarda este papel siempre al alcance de la mano derecha,

ya que es tu carné de identidad,

tu posesión más preciada.

Muéstramelo un momento.

Gracias. Verde... y casi cuadrado...

¡Está seco!

Da igual, no pasa nada.

¿Sabes? Después de rezar la oración de la puesta del sol me amodorré... con toda la ropa... listo para dormir...

hasta que el despertador resonó en mi cabeza y tuve que saltar de la cama.

No he probado bocado.

### الراكب:

أحفظها دوما في جيبِي الأيمن  
أقرب شيء ليدي إذ تطلب مني مرات عشرا في اليوم  
يوما طلبوها مني ستا وثمانين  
يوما آخر سبعين

### عامل التذاكر:

أعلى رقم تسعون... وهذا شرع القانون  
وعلينا أن نتكشف كالنور  
نتضح كمرآة مجلوة  
ونعد لكل سؤال ردا لا يملك أن يفضي لسؤال آخر  
ما دمت سليما لن تفزعك الأيدي إذ تمتد إلى السلة  
كي تلقي بالثمر العاطب  
إنك -فيما يبدو- رجل طيب  
فاحفظ هذي الورقة دوما في متناول يدك اليمنى  
فهي بطاقتك الشخصية  
أعلى ما تملك  
أرينها لحظة  
شكرا... خضراء... ومربعة تقريبا  
جافة!  
لكن... لا بأس  
هل تدري أني صليت المغرب، ثم غفوت بكامل ثوبي... استعدادا للنوم  
حتى دق الجرس برأسي، فتركت سريري  
لم أكل لقمة

Verde... ¡gracias! No está nada mal.

*(El Revisor se acerca el documento a la boca y el Viajero se pone en pie de un salto, aterrorizado.)*

**Viajero:**

Se lo ruego, ¡no se lo coma!, por favor.

**Revisor:**

¿Comérmelo?

Pensé que eras... ¿cómo decirlo?... un hombre con un poco de cabeza.

¿Comérmelo? ¡Dios mío! ¿¿Comérmelo!?

¿Acaso hay alguien que se coma un documento?

Jamás he oído tal cosa.

He oído que se come la carne de caballo, las langostas del desierto,

las ancas de rana, las algas marinas...

e incluso a veces he oído, ¡qué infamia!, que existe la antropofagia y la necrofagia.

Pero, que exista documentofagia... nunca.

**Narrador:**

Eso no es cierto.

Perdón por la interrupción,

pero quisiera hacer otra aclaración:

la comida más sabrosa para el ser humano son los documentos,

y lo más apetitoso de los documentos es la Historia:

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

خضراء... شكرا لك... لا بأس بها

(العامل يمد الورقة إلى فمه، فينتفض الراكب مذعورا)

الراكب:

أرجوك... لا تأكلها... أرجوك

عامل التذاكر:

آكلها...

كنت أظنك... ماذا... رجلا يتمتع ببقية عقل

آكلها... يا الله! آكلها!

هل يأكل أحد ورقه؟

هذا ما لم نسمع به

نسمع عن أكل لحوم الخيل، جراد الصحراء،

قدم الضفدع، أعشاب البحر

بل نسمع أحيانا -يا للقسوة- عن أكل لحوم الأحياء أو الموتى

لكننا لم نسمع أبدا عن أكل الأوراق

الراوي:

هذا ليس صحيحا

معذرة لمقاطعته

لكنني أبغي أن ألقى تعليقا آخر

فأأذ طعام للإنسان هو الأوراق

وأشهى ما في الأوراق هو التاريخ

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

la devoramos constantemente para rescribirla en otros documentos  
que luego devoramos de nuevo.

**Revisor:**

Me sorprendes;  
pensaba que me entendías.  
Pero no te critico;  
se terminó el afecto antes de haberse concluido su contrato.  
Me veo obligado, señor,  
a dispensarle el trato oficial.  
Sin embargo, en tanto que responsable oficial  
y con el rango de *Tres Chaquetas*,  
rememoro las palabras de *El de las Diez Chaquetas*  
cuando ese rango adquirí.

**Narrador:**

Aprendí de memoria estas palabras  
y junto a otras valiosas las conservo,  
como:  
«Mantén a tu perro hambriento y te seguirá»,  
de nuestro señor Nuʿmān B. al-Munḍir;  
o como:  
«Cuando oigo la palabra “cultura” busco mi pistola»,  
de nuestro señor Hermann B. Göring;

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

نأكله كل زمان وزمان، ثم نعيد كتابته في أوراق أخرى  
كي نأكلها فيما بعد

عامل التذاكر:

إني مندهش من أمرك  
كنت أظنك تفهم عني  
لكني لن أقسو في لومك  
فلقد مات الود وهان، ولم تعقد عقده بعد  
مضطرا يا سيد  
سأعاملك معاملة رسمية  
لكني كنظامي مسؤول  
وثلاثي السترة  
أتذكر كلمة عشري السترة  
لما سلمنا أوراق التعيين

الراوي:

إني أحفظ هذي الكلمات  
فيما أحفظه من درر القول  
مثل:  
«جوع كلبك يتبعك»  
سيدنا النعمان بن المنذر  
ومثل:  
«عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي»  
سيدنا هرمان بن جورنج

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

o como:

«Enséñales la democracia, aunque tengas que matarlos a todos»,

de nuestro señor Lyndon Johnson;

o como:

«Veo cabezas que ya han madurado y es tiempo de segarlas»,

de nuestro señor al-Ḥaŷŷāŷ al-Ṭaqafī.

Las palabras de *El de las Diez Chaquetas*, por su parte, eran:

«Investiga benévolo,

con violencia golpea».

**Revisor:**     *(Levantando la mano en un saludo)*

Aquí estoy, oh *El de las Diez Chaquetas*, rebosante de misericordia,

diciéndole a este hombre, que se enmascara tras una manifiesta idiotez,

que cuando me acerqué su carné de identidad a la cara

no era para comérmelo;

simplemente estaba observándolo.

Y sigo observándolo...

Y sigo observándolo...

Pero ¿¡qué demonios!?! ¿Qué es esto?

**Narrador:**

Pero hay un secreto.

Hay un secreto,

porque el Revisor ha tirado el documento al suelo



APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

ومثل:

«علمهم الديموقراطية، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعا»

سيدنا ليندون جونسون

ومثل:

«إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها»

سيدنا الحجاج الثقفي

أما كلمة عشري السترة، فهي:

«حقق في رحمة

ثم اضرب في عنف»

**عامل التذكّر: (رافعا يده بالتحية)**

ها أنذا يا عشري السترة أترقرق رحمة

وأقول لهذا الرجل المتقنع ببلاهته المكشوفة

إني حين رفعت بطاقتك إلى وجهي

لم أك أنوي أن أكلها

بل كنت أهدق فيها

ما زلت أهدق فيها

ما زلت أهدق فيها

يا للشيطان! ما هذا؟

**الراوي:**

سر في الموضوع

سر في الموضوع

فلقد ألقى العامل بالورقة للأرض

aterrorizado, o como si lo estuviera.

**Revisor:**

Este documento está en blanco.

Y solamente hay uno

que esté en posesión de un documento en blanco.

Uno que existe desde tiempos remotos

o que aún no ha existido

o que no ha existido jamás.

Aun así, oímos hablar de él en todas partes.

Algunos creen haberlo visto,

o se imaginan que lo han visto en ocasiones.

Otros han hablado con él como hago yo contigo,

o han pretendido hacerlo algún día.

*(El Viajero estira el brazo hasta el suelo, recoge el documento y, señalándolo, dice:)*

**Viajero:**

¡Pero mi documento no está en blanco!

¡Éste es mi nombre!

¡Y ésta es mi firma!

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

مذعورا، أو كالمذعور

عامل التذاكر:

هذي قطعة ورق بيضاء

فرد واحد

في حوزته هذي الأوراق البيضاء

فرد موجود منذ قديم الأزمان

أو لم يوجد بعد

أو لم يوجد قط

لكننا نسمع عنه في كل مكان

بعض الناس رأوه

أو خالوا أنهم في بعض الأحيان رأوه

بعضهم قد خاطبه مثل خطابي لك

أو يزعم بعضهم أن قد خاطبه يوما ما

(الراكب يمد يده للأرض، يلتقط الورقة ويتحدث وهو يشير إليها)

الراكب:

لكن أوراقي ليست بيضاء!

هذا اسمي!

هذا رسمي!

**Revisor:**

No, tu documento está en blanco, mira:

¿ves? Completamente en blanco.

No sabes cómo es tu documentación

¡Ah!, ahora caigo:

no es tuya,

lo que quiere decir que la has robado.

Un momento,

este asunto es delicado.

**Narrador:**

El Revisor saca de su bolsillo una estrella de *sheriff* americano  
y se la cuelga en el pecho.

Se baja del asiento y se sienta frente al Viajero.

De debajo del asiento saca una tabla,

la coloca como una mesa y sobre ella esparce algunas hojas.

Del bolsillo trasero del pantalón saca algunos bolígrafos.

Enciende un cigarro

y se atusa el bigote con saliva

o con un poco de gomina que saca del bolsillo trasero.

Carraspea arrogante y dice:

### عامل التذاكر:

لا... أوراقك بيضاء... انظر

انظر... بيضاء تماما

لا تعرف أوراقك

آه، أدركت الآن

هي ليست أوراقك

أنت سرقت الأوراق إذن

لحظة

الأمر خطير

### الراوي:

العامل يستخرج نجمة مأمور أمريكي من جيبه

ويعلقها في صدره

يتحول عن مقعده حتى يجلس في وجه الراكب

يسحب رفا من تحت المقعد

يصنع منه مائدة، ينشر أوراقا

يستخرج بضعة أقلام من جيب السروال الخلفي

يشعل سيجارا

يضعف شاربه بلعاب ثنياه

أو بدهان يستخرجه من جيب السروال الخلفي

يتتنح مزهوا، ويقول:

**Revisor:**

¡Siervo,  
ponte en pie y escucha de qué se te acusa!  
Tú has matado a Dios  
y le has robado el carné de identidad.  
Y yo, ʿUlwān B. al-Zahwān B. al-Sultān,  
valedor de la Ley  
en esta parte del mundo,  
y en tu nombre, oh *El de las Diez Chaquetas*,  
¡abro la sesión!

**Viajero:**

¡Pero si yo no he hecho nada!  
Injusto, esto es injusto...  
Exijo que se persone *El de las Diez Chaquetas*;  
apelo a su justicia.

**Revisor:**

Un momento.  
Para que se haga justicia,  
han de guardarse las apariencias.

**عامل التذاكر:**

يا عبده  
قف، واسمع وصف التهمة  
أنت قتلت الله  
وسرقت بطاقته الشخصية  
وأنا غُلوان بن الزهوان بن السلطان  
والي القانون  
في هذا الجزء من العالم  
باسمك يا عشري السترة  
أفتتح الجلسة

**الراكب:**

لا... لم أفعل  
مظلوم... مظلوم  
إني أطلب عشري السترة ذاته  
أطمع في عدله

**عامل التذاكر:**

لحظة  
لا بد لكي يجري العدل  
من أن نحفظ للعدل مظاهره الرسمية

**Narrador:**

Es es cierto,  
porque la justicia sin apariencias  
es como una mujer sin maquillaje,  
o como un teatro, este teatro nuestro, sin telones.  
Por eso el Revisor salta y se sienta en la parte superior del vagón,  
encima de la red portaequipajes,  
descuelga las piernas y mece los pies sobre la cabeza del Viajero.  
¡No se sorprendan, pues esto también es cierto!  
Ya antaño dijeron:  
«La Ley...  
está por encima de las cabezas de los individuos».

**Viajero:**

¡Es injusto, por Dios! ¡Injusto!  
¡Ni he matado ni he robado!  
¡Ayúdame, oh *El de las Diez Chaquetas!*

**Revisor:**

¿Estás implorando a *El de las Diez Chaquetas?*

**Viajero:**

¡Injusto, esto es injusto!



**الراوي:**

هذا حق  
فالعدل بلا مظهر  
كالمرأة دون طلاء  
كالمسرح –مسرحنا هذا– دون ستائر  
ولهذا، فالعامل يقفز كي يجلس في أعلى العربة  
فوق الرف الشبكي  
ويُدلي ساقيه، ويؤرجح قدميه على رأس الراكب  
لا تتدهشوا، هذا أيضا حق  
فقدما قالوا:  
إن القانون...  
فوق رؤوس الأفراد

**الراكب:**

مظلوم والله، مظلوم... مظلوم!  
لم أقتل أو أسرق  
أدركني يا عشري السترة

**عامل التذاكر:**

هل تطلب عشري السترة؟

**الراكب:**

مظلوم... مظلوم!

**Revisor:**

¡Yo soy *El de las Diez Chaquetas!*

¡Mira!

**Narrador:**

El Revisor se desabrocha la chaqueta del uniforme

una, dos, tres, hasta siete veces.

Relucen los botones desde la primera hasta su propia piel.

**Viajero:**

¡Haced justicia, oh *El de las Diez Chaquetas!*

**Revisor:**

¿Deseas que haga justicia?

¿Qué sabes tú de mi justicia?

**Viajero:**

Sois el más justo sobre la faz de la tierra.

**Revisor:**

No está mal...

Háblame de mi bondad con los débiles.

**عامل التذاكر:**

أنا عشري السترة

انظر!

**الراوي:**

العامل يفتح سترته الرسمية

مرة، مرة، مرة، مرات سبعا

تلمع أزرار السترة من سترته الأولى حتى جلده

**الراكب:**

عدلك يا عشري السترة

**عامل التذاكر:**

هل تطمع في عدلي؟

ماذا تعرف عن عدلي؟

**الراكب:**

إنك أعدل من في الأرض

**عامل التذاكر:**

لا بأس بهذا...

حدثني عن رفقي بالضعفاء

**Viajero:**

En misericordia sois padre y madre;  
ambos son los sumos piadosos del Universo.

**Revisor:**

Eso está mejor.  
Háblame de mi ciencia.

**Viajero:**

Versado en los secretos de las religiones y las lenguas,  
revela en evidencia a la gente y los libros.

**Revisor:**

Bien, bien...  
Háblame de mi dadivosidad.

**Viajero:**

Si no tuviera en la mano más que su alma  
gustoso la entregaría. Temerá a Dios quien a Él acuda.

**Revisor:**

No, eso es una necedad.  
No podría entregar mi alma a nadie.  
No por avaricia ni mezquindad, sino por miedo a un caos universal.

**الراكب:**

فإذا رحمت، فأنت أم أو أب  
هذان في الدنيا هما الرحماء

**عامل التذكار:**

هذا أحسن  
حدثني عن علمي

**الراكب:**

عليم بأسرار الديانات واللغى  
له خطرات تفضح الناس والكتبا

**عامل التذكار:**

طيب... طيب  
حدثني عن جودي

**الراكب:**

ولو لم يكن في كفه غير روحه  
لجاد بها، فليتنق الله سائله

**عامل التذكار:**

لا، هذا قول طائش  
فأنا لا أقدر أن أعطي أحدا روعي  
لا ضنا مني أو بخلا، بل إشفاقا أن يختل نظام الكون

¡Qué responsabilidad!

¿Son tuyos estos versos?

**Viajero:**

No, Excelencia.

Son insípidos versos grabados en la memoria desde niño.

**Revisor:**

¿Recuerdas quién los dijo?

**Viajero:**

Al-Mutanabbī, si mal no recuerdo.

**Revisor:**

No, no. Mi intuición nunca falla.

Parece poesía de al-ʿĀʿim.

Šaʿbān al-ʿĀʿim.

**Narrador:**

Al Viajero se le ocurre un subterfugio:

toma un bolígrafo de entre los del Revisor,

pretendiendo estar desbordado por la información,

y pregunta con voz aduladora:

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

هي مسؤولة!

هل هذا شعرك؟

**الراكب:**

لا، وجمالة مجدك

هذا شعر سمج مأفون يعلق في ذاكرتي من أيام صباي

**عامل التذاكر:**

هل تعرف قائل هذا الشعر؟

**الراكب:**

المتنبي فيما أذكر

**عامل التذاكر:**

لا، لا، لا يخطيء حدسي أبدا

هذا يبدو من شعر العائم

شعبان العائم

**الراوي:**

الراكب تسعفه الحيلة

يتلمس قلما من أقلام العامل

يتصنع هيئة مبهور بالمعلومات

ويقول بصوت متزلف

**Viajero:**

¿Quién, mi señor?

**Revisor:**

Šaʿbān al-ʿĀʿim.

Un periodista de mi séquito.

Solo sirve para decir disparates sin sentido,  
pero me divierte.

¿Sabes? No soy feliz.

Algunos estúpidos se piensan que soy un hombre afortunado,  
y cuando, de noche, regresan a sus cuevas y cubiles,  
se preguntan:

«¿A qué se dedica *El de las Diez Chaquetas*?

Recibe un sueldo altísimo,

vive en un palacio

y dispone sobre los destinos de las personas».

No son conscientes de que arrastro con la mayor de las cargas.

Me encojo por la noche si ocurre cualquier incidente;

salgo de mi palacio para inspeccionar el estado del mundo;

guardo en mi memoria los nombres de asesinos, de sanguinarios

y de retorcidos malpensados, que son peores que la peor clase de asesinos y  
sanguinarios que pueda haber.

Recibo a los extranjeros que visitan el país

y aguanto sus miradas insultantes y mudas.

Bebo café hasta con mis enemigos



الراكب:

من يا مولاي؟

عامل التذاكر:

شعبان العائم

صحفي في حاشيتي

لا يصلح إلا في هذا الهذر الأجوف

لكني أتسلى به

هل تعلم؟ لست سعيدا

يتخيل بعض الحمقى أنني رجل محظوظ

ويقولون لأنفسهم،

حين يعودون إلى أكوأخهم وزرائبهم في الليل

«ماذا يصنع عشري السترة؟»

يتقاضى أعلى أجر

يسكن في قصر

يتصرف في أقدار الناس»

لا يدرون بأني أحمل أكبر عبء

أفزع في الليل إذا حدثت واقعة ما

أخرج من قصري كي أتفقد أحوال الخلق

أحفظ في ذاكرتي أسماء القتلة والسفاحين

وذوي الأفكار السيئة الأخطر من أخطر أنواع القتلة والسفاحين

أستقبل زوار البلد الغرباء

أتحمل نظراتهم الحاقدة البكماء

أشرب قدح القهوة حتى مع أعدائي

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

y con visitantes de todas partes.

Ingiero doscientos cafés al día.

Tengo el estómago destrozado y sólo puedo tomar comida hervida.

¿Sabes que hay veces que en toda una semana

no duermo más que un par de horas?

Ni te pienses que temo que me maten mientras duermo...

No le temo a la muerte,

pero hay que ser cauto.

Por eso a mis enemigos los compro y los mato, por este orden.

No temo a mis enemigos, sino a mis amigos,

a quienes les corroe una envidia voraz.

Puede que me sonrían en la cara, pero tienen el corazón renegrido.

La verdad es que vivo en soledad...

Vivo en soledad...

Vivo en soledad...

**Viajero:**

No estéis triste, mi señor.

**Revisor:**

No lloro por mí; lloro por los envidiosos desalmados;

lloro por sus corazones oscuros.

Desearía que vieran la luz y entendieran.

¡Si supieran lo que significa que el corazón se serene y se purifique con amor!

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

مع زواري من كل مكان  
أتجرع مائتي فنجان في اليوم  
فسدت أمعائي، أكل أكلا مسلوفا  
هل تعلم أني أحيانا  
لا أعفو إلا ساعات في الأسبوع  
لا تتصور أني أخشى أن أقتل في نومي  
فأنا لا أخشى الموت  
لكن لا بد من الحيطة  
ولهذا، فأنا أقتل أعدائي أو أشريهم بالترتيب  
لا أخشى من أعدائي، بل من أصحابي  
يأكلهم حسد ضار  
قد يبتسمون بوجهي، لكن قلوبهم سوداء  
إني أحيأ في وحدة  
أحيأ في وحدة  
أحيأ في وحدة

الراكب:

لا تحزن يا مولاي

عامل التذاكر:

أنا لا أبكي نفسي، لكني أبكي ضيعة نفس الحساد  
أبكي من أجل قلوبهم السوداء  
أتمنى لو رأوا النور وعرفوه  
لو عرفوا معنى أن يصفو القلب ويتطهر بالحب

**Viajero:**

No estéis triste, mi señor.

Vuestro llanto es demasiado bello como para verterlo por mala gente.

**Revisor:**

Tienes razón.

Pareces un buen hombre.

Un momento...

**Narrador:**

El Revisor desciende del portaequipajes  
y se sienta junto al Viajero,  
el cual lo toma por un buen augurio  
y da las gracias a su labia, pues a punto está de salvarle la vida.

**Revisor:**

Hablemos como amigos.

Espero que me perdones si indago sobre ti.

Has de saber que se ha extendido un rumor y desconozco qué hay de verdad en él.

**Viajero:**

Veamos, mi señor, con la agudeza de vuestro intelecto y la perspicacia de vuestra inteligencia.

**الراكب:**

لا تحزن يا مولاي  
دمعك أعلى من أن تسفحه إشفاقا منك على أهل السوء

**عامل التذكار:**

هذا حق  
يبدو أنك رجل طيب  
لحظة

**الراوي:**

العامل يهبط من فوق الرف  
يجلس جنب الراكب  
الراكب يتفاءل بالخير  
يشكر ذلته إذ توشك أن تنقد روحه

**عامل التذكار:**

فلتحدث كصديقين  
فلعلك تغفر لي أني أتمعن في أمرك  
إذ أنبئك بأن شاعت شائعة لا أدري ما فيها من صدق

**الراكب:**

فلتحقق منها يا مولاي بثاقب عقلك وسديد ذكائك

**Revisor:**

Eso hago.

Mira, entiéndeme:

soy el responsable de todo este valle

y el rumor dice:

«uno de los habitantes del valle ha asesinado a Dios

y Le ha robado el carné de identidad».

**Viajero:**

Esto es lo más horrible que se haya oído nunca.

Sin duda se trata de un rumor falso, mi señor.

**Revisor:**

No, tristemente es cierto...

indirectamente.

**Viajero:**

Perdonad mi torpeza, mi señor, pero

¿qué significa esto?

**Revisor:**

Me gusta tu actitud,

así que te lo voy a explicar.

**عامل التذاكر:**

هذا ما أفعل  
انظر... قدّر وضعي  
أنا مسؤول عن هذا الوادي كله  
والشائعة تقول:  
رجل من أهل الوادي قد قتل الله  
وسرق بطاقته الشخصية

**الراكب:**

هذا أقطع ما سمعته أذن  
شائعة كاذبة يا مولاي، بلا شك

**عامل التذاكر:**

لا، هي صادقة، وبكل أسف  
لكن بطريق غير مباشر

**الراكب:**

أعذر قلة فهمي يا مولاي  
ما معنى هذا؟

**عامل التذاكر:**

يعجبني تقديرك للموقف  
وسأشرح لك

**Viajero:**

Gracias, mi señor.

**Revisor:**

No me las des.

¿Acaso sabes qué significa perder el carné de identidad?

Significa que no existes

porque el ladrón te ha asesinado

al despojarte de tu personalidad.

**Viajero:**

Perdonad mi ignorancia, mi señor, pero

¿qué significan vuestras palabras?

**Revisor:**

Que te ha despojado de tu existencia.

¿Lo entiendes?

Por eso, cuando digo:

«tú has matado a Dios»

no me refiero, Dios me libre, a que tú hayas...

no, pero me refiero a que tú le has robado el carné de identidad,

lo que para el caso es lo mismo.



الراكب:

شكرا يا مولاي

عامل التذاكر:

لا داعي للشكر

هل تدري ما معنى فقد بطاقتك الشخصية؟

معناها أنك لست بموجود

فالسارق قد قتلك

إذ أفقدك تشخصك المتعين

الراكب:

سامح جهلي يا مولاي

ما معنى هذي الكلمة؟

عامل التذاكر:

أي أفقدك وجودك

أفهمت؟

ولهذا حين أقول:

أنت قتلت الله

لا أعني طبعاً - أستغفره - إنك قد...

لا، لكنني أعني... أنت سرقت بتاقتك الشخصية

وبهذا يتساوى الأمران

**Viajero:**

¡Pero yo no he hecho nada de eso!

**Revisor:**

Ésa es otra cuestión

que discutiremos más adelante.

Pero el asunto es:

Dios se ha desentendido de esta parte del Universo

y de todo nos privó.

No mira hacia este lado, como solía.

«¿Qué nos ha pasado?»

preguntamos.

«Alguien ha matado a Dios aquí

y por eso ahora nos es hostil»

respondieron.

Me refiero, obviamente, a que alguien le ha robado el carné de identidad

y Lo ha suplantado.

Así que dijimos:

«Investiguemos... mas solapadamente».

E investigamos:

revisamos cada archivo,

intervinimos cada llamada telefónica,

fotocopiamos cada mensaje.

Apresamos a miles.

الراكب:

لكني لم أفعل شيئاً من هذا قط

عامل التذاكر:

هذا أمر آخر

نتداول فيه فيما بعد

لكن الموضوع...

إن الله تخلى عن هذا الجزء من الكون

لا يعطينا شيئاً قط:

لا ينظر في هذي الناحية كما كان

قلنا:

ماذا حدث لنا...؟

قالوا:

أحدهم قد قتل الله هنا

ولهذا فهو يخاصمنا

أعني -طبعاً- أحدهم قد سرق بطاقته الشخصية

وانتحل وجوده.

قلنا:

نبحث... لكن في السر

وبحثنا

راجعنا كل ملف

سجلنا كل مكالمة تليفونية

صورنا كل خطاب

أمسكنا بالآلاف

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

A veinte los torturamos hasta la muerte;  
a treinta hasta dejarlos inválidos  
y a ochenta hasta que se desmayaron.  
Pero fue en vano.

**Viajero:**

¿Y hubo alguno que confesara?

**Revisor:**

Confesaron unos pocos.  
Cien, si mal no recuerdo.  
Pero fue en vano.

**Viajero:**

¿Y cómo...?

**Revisor:**

Dios sigue siéndonos hostil.  
Y es una cuestión delicada.  
Yo mismo, *El de las Diez Chaquetas*,  
me camuflé con el mono de un obrero,  
o me disfrazé con los harapos de un campesino.  
Bajo a los valles  
y a los bajos fondos;

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

عذبنا عشرين لحد الموت  
وثلاثين لحد العاهة  
وثمانين إلى حد الإغماء  
لكن لا جدوى

الراكب:

وهل اعترف أحد

عامل التذاكر:

اعترف قليلون  
مائة فيما أذكر  
لكن لا جدوى

الراكب:

كيف...؟

عامل التذاكر:

ما زال الله يخاصمنا  
والأمر خطير  
وأنا نفسي –عشري السترة–  
أنتكر في زي العمال  
أو في أسمال الفلاحين  
أنزل في الوديان  
أهبط في أعماق الحارات

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

subo hasta los áticos por la escalera trasera,  
escuchando detrás de las paredes;  
me enyeso la cara, trago fuego  
u ofrezco mis trucos en los cafés de fumadores de hachís.  
Puede que sonsaque alguna palabra  
o que tire de un hilo que me lleve hasta el secreto.  
O puede que se abra ante mí una puerta o un pasaje subterráneo  
que me desvele lo ignoto.  
Míranos,  
aquí estamos ahora:  
un don nadie, un hombre cualquiera de la gente del valle  
y yo, *El de las Diez Chaquetas*,  
sentado a tu lado,  
hombro con hombro.  
Hablemos como amigos  
y quizá me reveles el secreto.  
¿Eres consciente ya de cuán delicado es el asunto?  
Requiere completa abnegación.

**Viajero:**

Ciertamente, mi señor.

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE VIAJERO DE NOCHE

أصعد للأدوار العليا بالدرجات الخلفية

أتسمع خلف الجدران

أكسو وجهي جيرا، أو أبلع نارا

وأقدم العابي في مقهى الحشاشين

قد أتسقط كلمة

أو أتبع خيطا يفضي للسر

قد يفتح أمامي باب أو سرداب

أفضي منه للأمر المجهول

انظر،

ها نحن الآن

رجل سوقي عادي من أهل الوادي

وأنا، عشري السترة ذاته،

أجلس جنبك

كتفانا ملصقتان

نتحدث مثل الأصحاب

فلعلك تفضي لي بالسر

هل أدركت الآن كم الأمر خطير؟

يستدعي إنكار الذات

**الراكب:**

جدا... يا مولاي

**Revisor:**

¿Estás preparado para hacer algo por mí?

¿O por el valle?

**Viajero:**

Por vos, mi señor.

Permitidme buscarlo con vos.

**Revisor:**

¿Buscarlo conmigo?

**Viajero:**

Permitidme, mi señor.

**Revisor:**

¡Helo aquí!

**Viajero:**

¿Quién?

**Revisor:**

¡Tú!

Entiéndeme, te lo suplico.

El asunto era reservado y no tenían noticia de él salvo algunos de mis hombres de confianza...



عامل التذاكر:

هل أنت على استعداد أن تصنع شيئاً من أجلي؟

من أجل الوادي؟

الراكب:

بل من أجلك يا مولاي

دعني أبحث عنه معك

عامل التذاكر:

تبحث عنه معي...؟

الراكب:

إسمح لي يا مولاي

عامل التذاكر:

ها هو ذا!

الراكب:

من؟

عامل التذاكر:

أنت!

افهمني، أرجوك

كان الأمر حبيسا لا يعرفه إلا بعضة أشخاص من خلصائي

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

hasta que se difundió el escándalo.

Llegó hasta mis enemigos y se propagó entre la gente.

Por eso no tenemos tiempo ahora

para diferenciar entre la verdad y la mentira. En realidad...

hay que ser resolutivo;

si no lo fuera el régimen del valle se tambalearía.

Yo sé lo que me hago.

En los periódicos de mañana anunciaré que yo mismo

atrapé al criminal y lo maté.

Y enseñaré tu fotografía y tu cadáver a toda la gente.

Tú eres un buen hombre,

hecho de la mejor de las arcillas

y capaz del mayor de los sacrificios.

¿Estás dispuesto a hacer algo por mí?

¿Te acuerdas?

Dejémonos de esto por ahora

y veámoslo más tarde.

Te voy a plantear una pregunta para que me respondas en función de tu agrado.

Imagina cuatro formas de morir:

el látigo...

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

حتى انتشر النبأ الفادح  
وصل إلى أعدائي وتسرب منهم للعامّة  
ولهذا لا يتسع لنا الوقت الآن  
لنميز بين الصادق والكاذب، بل...  
لا بد من الحسم  
لو لم أفعل لاختل نظام الوادي  
إني أعرف ما أفعل  
سأقول لهم في صحف الغد إني -أنا نفسي-  
قد أمسكت الجاني، وقتلته  
وسأعرض صورتك وجثتك على الناس  
إنك رجل طيب  
مخلوق من أنبل طينة  
أهل للتضحية الكبرى  
أنت على استعداد أن تصنع شيئاً من أجلي  
هل تذكر...؟  
دعنا من هذا الموضوع الآن  
نتداول فيه فيما بعد  
أسألك سؤالاً لتجيب جواباً يتفق وذوقك  
هب أن أمامك أربع آلات للموت  
السوط

**Viajero:**

¡No, no!

**Revisor:**

¿No es de tu agrado?

Tienes razón

Es una forma bárbara y retrógrada.

¡Tamerlán, el salvaje!

¿¿Qué opinas del veneno!?

**Viajero:**

¡No, no!

**Revisor:**

¿Tampoco es de tu agrado?

Tienes razón.

Es una forma pérfida y muy vil:

el método de los Medici.

¿Qué te parece la metralleta?

No, no, a mí tampoco me convence.

Matar desde lejos, sin el calor de una caricia...

un método moderno, vulgar, un juego de niños cobardes.

La muerte requiere un método tradicional

que preserve su esplendor y majestuosidad.

الراكب:

لا ... لا ...

عامل التذاكر:

لا يتفق وذوقك

أنت على حق

هذا أسلوب همجي متخلف

تيمورلنك الهمجي

ما رأيك في السم؟!

الراكب:

لا ... لا ...

عامل التذاكر:

لا يتفق وذوقك... أيضا

أنت على حق

أسلوب متسم بالخسة والغدر

أسلوب الميديتشي

ما رأيك في الغدارة؟

لا... لا... أنا نفسي لا أهواها

قتل عن بعد، دون ملامسة محمومة

أسلوب عصري مبتذل، لعب صغار جبناء

يحتاج الموت إلى أسلوب تقليدي،

يحفظ رونقه وجلاله

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

Ah... el puñal, como hizo Alejandro...

Perdóname, Siervo,

la criatura más noble de todas cuantas he conocido:

¡Que sea él quien te palpe!

¡Que el puñal te penetre!

*(Lo apuñala.)*

**Narrador:**

Ya no tengo palabras.

Y les aconsejo que hagan como yo:

callar es de sabios.

**Viajero:**

¡Ay!

¡Pero si aún no hemos tratado la cuestión!

**Revisor:**

Lo haremos más adelante.

**Viajero:**

Juro que no... que no lo he hecho... que no he robado.

Lo juro, ¡lo juro!

APÉNDICE I. TRADUCCIÓN DE *VIAJERO DE NOCHE*

آه... الخنجر... أسلوب الإسكندر...

معذرة... يا عبده

يا أنبل مخلوق صادفته

فليمسك الخنجر

فليدخلك الخنجر

(يطعنه بالخنجر)

الراوي:

لا أملك أن أتكلم

وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلي

بالصمت الحكم

الراكب:

آه...

لكننا لم نتداول بعد

عامل التذاكر:

نتداول فيما بعد...

الراكب:

أقسم أنني... لم أفعل... لم أسرق

أقسم... أقسم...

**Revisor:**

Ya lo sé, noble criatura.

¿Sabes quién ha matado a Dios y le ha robado el carné de identidad?

No, no puedo delatarlo.

Aunque... ¿por qué no?

Abre los ojos una última vez

y echa una última mirada.

*(El Revisor se desabotona la chaqueta que tiene adherida a la piel, y de entre la piel y la ropa extrae el carné en blanco y lo menea frente a los ojos del moribundo Viajero, el cual cae muerto tras echar una última mirada.)*

Y ahora... ¿cómo cargaré con este cadáver gordinflón?

*(Dirigiéndose al Narrador.)*

¡Tú, como te llames, ayúdame!

¡Cárgalo conmigo!



### عامل التذاكر:

أعلم هذا يا أنبل مخلوق

هل تدري من قتل الله، وسرق بطاقته الشخصية؟

لا، لن أكشف أمره

لكن... لا بأس

افتح عينيك لآخر مرة

انظر آخر نظرة

(يفتح العامل السترة الملاصقة للجلد، ومن بين جلده وثوبه يخرج البطاقة البيضاء ويلوح بها أمام عيني الراكب المحتضر الذي يسقط ميتا بعد نظرته الأخيرة)

آه... كيف سأحمل جثة هذا الرجل الممتلئة؟

(متجها إلى الراوي)

ساعدني يا هذا

احمله معي

**Narrador:**    *(Dirigiéndose al público.)*

¿Qué hacer?

¿¡Qué hacer!?

En la mano tiene un puñal

y yo, como ustedes, estoy indefenso.

Lo único que tengo son mis aclaraciones.

¿¡Qué hago!?

¿¡Qué hago!?

*(Fin)*

الراوي: (متجها إلى الجمهور)

ماذا أفعل؟

ماذا أفعل؟

في يده خنجر

وأنا مثلكم أعزل

لا أملك إلا تعليقاتي

ماذا أفعل؟!

ماذا أفعل؟!

(النهاية)

## Apéndice<sup>594</sup>

Si tuviera que dirigir la puesta en escena de esta obra de teatro, lo cual es una suposición a la que volveré más adelante, la presentaría en forma de farsa, porque querría que el espectador se riera al tiempo que teme al Revisor, que se riera al tiempo que se compadece del Viajero y que se riera al tiempo que simpatiza con el Narrador.

Con esta obra de teatro no quiero presentar a personas propiamente dichas, sino modelos, pero no modelos de personas, sino del ser humano. Adoptar arquetipos como base para el teatro implica cierto grado de abstracción, tal y como ocurre con el humor y la chanza, cuando se hace de su fondo un modelo para aludir a otro: de esta forma, esa abstracción desvela la esencia de la antítesis.

Cuando se me ocurrió escribir esta obra, dudé entre presentarla como poema, obra dialogada o pieza teatral. Cuando finalmente me decidí por la última me surgieron algunos problemas. Ciertamente es que no reflexioné sobre ellos antes de escribir, pues no tengo por costumbre hacerlo, pero la propia escritura proporcionó las soluciones, las cuales se ocultaban probablemente en alguna parte de mi mente y acabaron por reflejarse en el papel.

Después de leer esta obra, algunos amigos me manifestaron sus opiniones y en su mayoría reflejaban los problemas que me habían surgido antes de sentarme a escribir. Dichas opiniones se cristalizaron en forma de preguntas, de las cuales la primera era:

¿Por qué poesía?

Poesía porque el teatro siempre se ha escrito en verso, a excepción del último siglo, y porque en los últimos años está intentando volver a la fuente de la que surgió. A esta vuelta está ayudando el cambio en la concepción de la palabra «poesía», que ya no es sinónimo de composición rítmica,<sup>595</sup> sino que entre la poesía y la composición rítmica existe ahora una diferencia más amplia que la existente entre poesía y prosa, ya que ambas se diferencian formalmente, mientras que poesía y composición rítmica son diferentes en concepción, enfoque y ejecución.

---

<sup>594</sup> No somos partidarios de las abreviaturas, pero quizá sea oportuno utilizarlas en este apéndice con miras a acortar la longitud de las notas y evitar repeticiones excesivas. Así, la edición de Dār al-Nahḍa al-ʿArabiyya (1973) quedaría *Al-Nahḍa*, la de al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb (1991) *Al-Hayʿa 1991*, la de Dār al-ʿAwda (1998) *Al-ʿAwda*, y la de al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb (2012) *Al-Hayʿa 2012*.

<sup>595</sup> El autor se refiere a la concepción clásica de la poesía, que en árabe recibe el nombre de *nazm*, نظم, fundamentado en el aspecto formal, de orden, frente a *šīʿr*, شعر, fundamentado en el aspecto conceptual, de sentimiento, como indica su nombre.

## تذليل

لو كان لي أن أخرج هذه المسرحية — وهذا فرض<sup>596</sup> سأعود إليه فيما بعد — لقدمتها في إطار من «الفارس» إذ إنني أريد للمتفرج أن يخشى عامل التذاكر ضاحكا، وأن يشفق على الراكب ضاحكا، وأن يحب الراوي ويزدرية ضاحكا كذلك.

فلست أريد في هذه المسرحية أن أقدم أشخاصا بقاماتهم الصحيحة السلمية، ولكني أريد أن أقدم نماذج، وهي ليست نماذج من الناس بقدر ما هي نماذج من البشرية.<sup>597</sup> واتخاذ النموذج أساسا للعمل المسرحي يعني درجة من التجريد، تماما مثل الفكاهة أو النكتة، حين تجعل محورها نموذجا يواجه نموذجا آخر، فتكشف بهذا التجريد لبَّ التناقض.

وقد خطرت فكرة هذا العمل ببالي، ووقفت بين أن أجعلها قصيدة أو حوارية أو عملا مسرحيا، وحين آثرت الشكل الأخير تبدت لي بضعة<sup>598</sup> مشكلات. ومن الحق أنني لم أمعن التفكير فيها قبل الكتابة، فما هذا من دأبي، ولكن الكتابة قد جلت حولها التي ربما كانت مستكنة في مكان ما من عقلي، فانكشفت على الورق.

وحين قرأ بعض الأصدقاء هذه المسرحية، كاشفوني بأرائهم التي وجدت في معظمها صدق للمشكلات التي عهدتها قبل الكتابة، وتبلورت هذه المكاشفات في هيئة أسئلة، كان أولها:

### لماذا الشعر؟

الشعر لأن المسرحية ظلت تُكتب شعرا عمرها كله، فيما عدا القرن الأخير، ولأنها تحاول أن تعود في سنواتنا الأخيرة إلى النبع الذي انحدرت منه. وقد أسعفها على العودة ذلك التغيير في مفهوم كلمة الشعر، إذ لم تعد مرادفة لكلمة النظم،<sup>599</sup> بل أصبح بين الشعر والنظم مباينة أعمق من المباينة بين الشعر والنثر، فالخلاف بين الشعر والنثر خلاف شكلي، أما الخلاف بين الشعر والنظم فهو خلاف في الرؤيا والاقتراب والتحقيق.

<sup>596</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a 2012* recogen فرضا en vez de فرض. *Al-Nahḍa* sí recoge فرض en vez de فرضا, como también lo hace *Al-Hay'a 1991*. Mantengo فرض.

<sup>597</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a 2012* recogen البشرية من نماذج ما هي نماذج من البشرية. *Al-Nahḍa* y *Al-Hay'a 1991*. Mantengo la primera opción, pues la considero más coherente con el texto.

<sup>598</sup> *Al-'Awda* y *Al-Nahḍa* recogen بضعة en vez de بضع, que es la versión que recogen *Al-Hay'a 1991* y *Al-Hay'a 2012*. Mantengo بضعة.

<sup>599</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a 2012* recogen la frase مرادفة للنظم en vez de لم تعد مرادفة لكلمة النظم, que es la versión que recogen *Al-Nahḍa* y *Al-Hay'a 1991*. Mantengo la segunda opción.

Sin embargo, la cuestión de la poesía y el teatro no es un asunto cerrado, sino un aspecto prolífico y polifacético que suscita y suscitará multitud de consideraciones. Es fácil hablar del carácter poético del teatro, o del carácter poético del teatro en Eliot, Yeats, Christopher Fry, Auden, Maurice Maeterlinck, Beckett, Schehadé, etc. Pero si observamos la naturaleza de la relación entre el teatro y la poesía, veremos que entre ambas hay una brecha de igual amplitud que la existente entre todos los escritores de teatro en prosa. La diferencia aquí reside en el papel de la poesía: ¿se trata de un estado, un estilo o un artificio? En realidad, en un mismo autor hay distintos matices, como es el caso de Eliot. Si bien *Asesinato en la catedral* es una obra de teatro densa, rica en ritmos, sublime por sus personajes oscilantes y supone una vuelta del teatro a su estado primigenio en tanto que rito de palabra que acompaña a un rito de movimiento, en sus obras posteriores, especialmente a partir de *La fiesta*, Eliot intenta hacer de la poesía un marco general para la obra de arte. Con un mínimo de ritmo es capaz de insuflar en el lenguaje un soplo de brisa sublime a veces tan encubierto que el espectador llega a olvidar que está escuchando poesía.

Quizá esto guarde relación con los personajes que escoge el autor para que, en torno a ellos, se desarrolle el argumento de la obra. Desconozco qué quimera artística nos ha inculcado en el espíritu el considerar a los señores en la vida como señores en el lenguaje y a los plebeyos en la vida como plebeyos en el lenguaje, pero ésta es la tendencia y la costumbre de la perspectiva clasista, que está tan enraizada en la conciencia humana, que de ella deriva la palabra «clásico» o «clasicismo» como signo de calidad, pureza y perfección. La realidad es que el lenguaje es capaz de enaltecerse y refinarse mediante la influencia de las situaciones, no mediante la influencia de la clase social de las personas.

Si volvemos a la amplia diferenciación entre los poetas que escriben teatro más allá de Eliot, veremos que los franceses y los escritores en lengua francesa usan una poesía simbólica basada en la alusión y en la insinuación más que en la revelación, mientras que Christopher Fry, por su parte, utiliza la poesía como medio para dar cabida a la paronomasia, la antítesis y el oxímoron, de forma que su estilo poético nos recuerda al de Oscar Wilde en prosa, que es un estilo en verdad hermoso.

No existe, por lo tanto, un enfoque único para la poesía en el teatro, ni siquiera entre aquellos cuya literatura consolidó la tradición poética y dramática. Por lo que respecta a nosotros, los árabes, en mi opinión todavía estamos acariciando el comienzo del camino. Esta obra mía bien podría haberse escrito en prosa, pero consideré que, de haberlo hecho, podría haber perdido mucho.

ولكن قضية الشعر والمسرحية ليست قضية جاهزة، بل هي قضية خصبة مشتبكة الأفرع، أنبتت وستنبت ألوانا من التفريعات. فمن السهل أن نتحدث عن شعرية المسرح أو شاعريته عند إليوت وبييتس وكريستوفر فراي وأودن وماترلنك<sup>600</sup> وبيكيت وشحادة وغيرهم. ولكننا لو تتبعنا مفهوم العلاقة بين المسرحية والشعر لوجدنا فيما بينهم اختلافا شاسعا لا يقل سعة عن الاختلاف بين كتاب المسرح النثري. والاختلاف هنا هو في دور الشعر: أهو حالة أم أسلوب أم حيلة؟<sup>601</sup> بل إن في ظلال المؤلف الواحد ألوانا من الاختلاف، كما هو الشأن في إليوت. فإن «جريمة قتل في الكاتدرائية» مسرحية مكثفة، غنية بالإيقاعات، جليلة بشخصياتها المتموجة<sup>602</sup>، بل هي عودة بالمسرح إلى حالته الأولى كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية. بينما يحاول إليوت في مسرحياته التالية، وبخاصة «حفلة الكوكتيل» وما بعدها، أن يجعل من الشاعرية إطارا عاما للعمل الفني، مع قدر قليل من الإيقاعات يهب اللغة نفحة من السموم، تخفي أحيانا حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعرا.

وقد يكون لذلك علاقة بالأشخاص الذين يختارهم المؤلف ليجري بينهم أحداث مسرحيته، ولا أدري أي وهم فني رسخ في نفوسنا أن السادة في الحياة سادة في اللغة، وأن عامة الحياة عامة في اللغة، ولكن هكذا جرينا ودأبنا بتأثير النزعة الطبقيّة التي بلغ من عمقها في وجدان الإنسانية أن اشتقت منها كلمة «كلاسيكية» دلالة على الأجود والأنقى<sup>603</sup> والأكمل. والواقع أن اللغة قادرة على أن تسمو وتتقى بتأثير المواقف، لا بتأثير المكانة الطبقيّة للأشخاص.

ولنعد إلى اختلاف شعراء المسرح الواسع ولنجاوز إليوت لنجد شاعرية رمزية تعتمد<sup>604</sup> إلى الإيماء والإيحاء أكثر مما تعتمد إلى الكشف عند الفرنسيين وكتّاب الفرنسية، بينما نجد أن كريستوفر فراي يعتمد إلى الشعر كوسيلة لاستيعاب الجناس والطباق والمقابلة، بحيث يذكرنا أسلوبه الشعري بأسلوب أوسكار وايلد في النثر، وإنه لأسلوب جميل.

ليس هناك إذن مشروع واحد للشعر المسرحي حتى عند أولئك الذين رسخت التقاليد الشعرية والمسرحية في آدابهم. أما نحن العرب، فأغلب ظني أننا ما زلنا نتلمس الطريق.<sup>605</sup> وقد كانت مسرحيتي هذه حرة بأن تكتب نثرا، ولكني كنت أظن أنها عرضة لأن تفقد الكثير.

<sup>600</sup> Todas las ediciones consultadas recogen esta voz salvo *Al-Nahḍa*, en la que figura فاترلنك en vez de ماترلنك.

<sup>601</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a* 2012 recogen جلبة en vez de حيلة, que es la versión que recogen *Al-Nahḍa* y *Al-Hay'a* 1991. Mantengo حيلة.

<sup>602</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a* 2012 recogen المندمجة en vez de المتموجة, que es la versión que recogen *Al-Nahḍa* y *Al-Hay'a* 1991. Mantengo المتموجة.

<sup>603</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a* 2012 recogen الأجود والأنقى en vez de الأنقى والأجود, que es la versión que recogen *Al-Nahḍa* y *Al-Hay'a* 1991. Mantengo la primera opción.

<sup>604</sup> Todas las ediciones consultadas recogen تعتمد salvo *Al-Hay'a* 1991, en la que figura تعتمد en vez de تعتمد. Mantengo تعتمد.

<sup>605</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a* 2012 recogen الطرق en vez de الطريق, que es la versión que recogen *Al-Nahḍa* y *Al-Hay'a* 1991. Mantengo الطريق.

Pero esto es lo más sencillo del asunto...<sup>606</sup>

El pie que he escogido como base musical para esta obra es sencillo, con un ritmo, no obstante, medido y muy intenso. Es el pie preferido por el panegirista popular cuando dice «Gracias a Dios el Todopoderoso», que se basa en la sucesión de sonidos y silencios, con leves variaciones apreciadas por los amantes de la música, quienes distinguen la estructura melódica, su musicalidad y la justa salida de la misma.

Ya que el pie es el continente, preguntémonos por el contenido. No considero exagerado decir que mi obra de teatro es rica en tácticas poéticas, tanto antiguas como modernas. Al decir «tácticas» quiero dar a entender un significado noble, e incluyen los símiles, las metáforas y las metonimias tal y como las conocieron los árabes, y también ejemplos de recursos estilísticos modernos, tales como el de provocar la imaginación o despertarla mediante la evocación, el de condensar hasta el punto de resumir la experiencia humana en una o dos líneas que se caractericen por estar pulidas y bien rematadas, o el de suplicar por uno mismo cuando una escena en particular impele a un personaje de la obra a hacerlo y se lanza a humillarse mediante un monólogo puro y profundo rico en ritmos. Yo, no obstante, tuve cuidado de alejarme de todo ello salvo cuando fuera estrictamente necesario, pues me había planteado dos cuestiones a las que me ceñí:

Primera: imaginarme qué dirían esas personas si hablaran en verso y se encontraran en una situación como la planteada en mi obra.

Segunda: cargar a mi obra de poeticidad, no escribir poesía que pueda ser recitada en un escenario.

Al comienzo de este apéndice dije que si tuviera que escenificar esta obra lo haría como obra cómica susceptible de convertirse en una farsa, o una «mascarada» según traducen los lexicógrafos. La frase «si tuviera que escenificar» merece una reflexión, porque creemos que nosotros, los poetas que escribimos teatro, hemos obviado una tradición sublime, que no es otra que la de que ser escritores y dramaturgos al mismo tiempo, tal y como hacían nuestros antecesores desde Esquilo hasta Shakespeare. Como resultado de nuestra negligencia a la hora de cumplir con nuestro deber han surgido en el teatro muchos intermediarios que se interponen entre nosotros y nuestro texto, de los cuales el director es el más importante.

---

<sup>606</sup> La edición de *Al-'Awdā* y la de *Al-Hay'a 2012* sí recogen esta frase; no así la edición de *Al-Nahḍa* ni la de *Al-Hay'a 1991*.



ولكن هذا هو أهون ما في الأمر...<sup>607</sup>

فالتفعية التي اخترتها أساسا موسيقيا لهذه المسرحية تفعية بسيطة، ولكنها شديدة الإيقاع ومناسبة في وقت واحد. إنها التفعية التي أثرها المدّاح الشعبي في قوله «الحمد لرب مقتدر» وهي تعتمد على توالي الحركة والسكون، مع لون من التنويع يعرفه من يعرفون الاستماع إلى الموسيقى وتبين الهيكل العظمي للحن أو جملة الموسيقى والخروج المشروع عنها.

إن التفعية هي الوعاء فلنسال عن محتواه، وأظني أجواز الحقيقة كثيرا لو زعمت أن مسرحيتي غنية بالحيل الشعرية القديم منها والحديث. وأقصد بالحيل هنا معنى شريفا. فالحيل الشعرية هي التشبيهات والاستعارات والكنائيات كما عرفها العرب، وهي أيضا ألوان أخرى من البلاغات<sup>608</sup> الحديثة، مثل بلاغة استحثاث الخيال واستثارتة بالإيحاء وبلاغة التكتيف حتى لتختصر التجربة الإنسانية في سطر أو سطرين يتميزان بالصقل والتجويد، وبلاغة التوسّل<sup>609</sup> الذاتي حين يستثير موقف ما الشخصية المسرحية فتنتطق تنفض ذاتها في مونولوج مجرد<sup>610</sup> معمق غني بالإيحاءات، ولكنني كنت حريصا على أن أبتعد عن هذا كله إلا ما اقتضته الضرورة، فقد اهتديت إلى أمرين حرصت عليهما:

- أولهما: أنني أريد أن أتصور هؤلاء الناس لو نطقوا شعرا... في موقف كموقف مسرحيتي، فماذا يقولون؟
- وثانيهما: أنني أريد عندئذ أن أسبغ حالة شعرية على مسرحيتي، لا أن أكتب شعرا يستطيع أن يقف على الخشبة.

وقد قلت في فاتحة حاديثي إنني لو أخرجت مسرحيتي لجعلتها كوميديا في الأداء قد تتحول إلى «فارس» أو «مسخرة» كما يترجمها المجمعيون. و«لو أخرجت» هذه تحتاج وقفة، فأنا أو من أنا نحن الشعراء الذين نكتب للمسرح— قد أهملنا تقليدا جليلا، وهو أن نكون كتابا ومسرحيين في ذات الوقت، كما كان أسلافنا منذ أسخيلوس حتى شكسبير.<sup>611</sup> وقد نتج عن تراخيها في أداء واجبنا أن دخل إلى المسرح ووقف بيننا وبين النص عديد من الوسطاء أهمهم المخرج.

<sup>607</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a* 2012 sí recogen esta frase; no así *Al-Nahḍa* ni *Al-Hay'a* 1991.

<sup>608</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a* 2012 recogen بلاغات en vez de بلاغيات, que es la versión recogen *Al-Nahḍa* y *Al-Hay'a* 1991. Mantengo بلاغات.

<sup>609</sup> *Al-Nahḍa*, *Al-Hay'a* 1991 y *Al-'Awda* recogen la voz التوسّل, mientras *Al-Hay'a* 2012 recoge التوسّل. Mantengo التوسّل.

<sup>610</sup> Todas las ediciones consultadas recogen esta voz salvo *Al-Hay'a* 1991, en la que figura مجرد en vez de مجوّد. Mantengo مجرد.

<sup>611</sup> Todas las ediciones consultadas recogen esta voz salvo *Al-Hay'a* 2012, en la que figura شكسبير en vez de شكسبير. Mantengo la escritura con la letra ب por estar recogida en el alifato, cosa que no ocurre con la letra پ.

En mi opinión esta obra de teatro es una comedia, a pesar de terminar en tragedia. Es, pues, una comedia oscura o una comedia negra. Y la poesía en la comedia es diferente de la poesía en la tragedia o en el drama, incluso en Shakespeare, el más poético de los poetas dramaturgos.

La segunda pregunta: ¿Qué papel juega aquí el lenguaje?

Puede que el lector vea términos que no acostumbra a encontrarse en poesía. Me detuve a reflexionar mucho sobre algunos de ellos, atraído por dos perspectivas. La primera consistía en mantenerlos porque son los términos que tienen la carga simbólica que quiero, mientras que la segunda consistía en abandonarlos o cambiarlos porque tienen cierto grado de prosaísmo o de coloquialismo. En la segunda parte del discurso del Narrador aparece la expresión «el asunto es sencillo», si bien no me gusta utilizar la palabra «sencillo» con este sentido, sino que prefiero su sentido original como una de las formas de «extendido», con la acepción de «llano» y «liso o uniforme». Pero la palabra ha pasado de su significado antiguo al nuevo, de la misma forma que la palabra «llano» ha pasado del significado de «tierra o superficie plana» al de «facilidad» o «claridad». En cualquier caso, la claridad depende del pensamiento, no del ojo.

Conforme el lector vaya leyendo la obra irá encontrándose vocablos y expresiones cuyo uso no es acostumbrado en poesía, tales como «los postes de la vía», «el suelo metálico», «como un personaje de anuncio», «barril oscuro», «me deje en paz», o «piensa para sus adentros», entre otras que le resulten familiares.

Opté por mantener estos términos por tres razones. En primer lugar, porque creo que cada obra de arte tiene su propia retórica. En segundo lugar, porque observé que nuestros predecesores dramaturgos, cuando escribían comedia sacrificaban la majestuosidad [de la obra] a favor de la expresión. Y en tercero, porque, como ya he dicho, me centré en la poesía de la situación, no en la de la actuación. Por eso consideré que contar los postes de las vías, jugar con la memoria, dejar caer de sus ojos los días para pasarles revista y jugar con la *misbaha* y luego buscar las cuentas eran sinónimos contemporáneos para el estado de hastío y confusión mental que sufre el hombre. Y me parecen expresiones más claras que el famoso cliché «romperse la cabeza». Si hubiera dicho, como dijo Ḍū al-Rumma:

*Caída la noche, no me queda más argucia que, febril de pasión,  
recoger guijarros y andar dibujando rayas sobre el suelo*<sup>612</sup>

creo que no habría alcanzado a encarnar el estado anímico del Viajero.

---

<sup>612</sup> Agradecemos a Jaime Sánchez Ratia la ayuda prestada con estos versos. Tuvo, además, la amabilidad de proporcionar todo el poema original en árabe e ilustrarnos sobre el contenido y significado del mismo.

وهذه المسرحية في رأيي «كوميديا» رغم أنها تنتهي بفاجعة، فهي إذن لون من الكوميديا الدكناء أو السوداء. والشعر في الكوميديا يختلف عنه في التراجيديا<sup>613</sup> والدراما حتى عند شكسبير،<sup>614</sup> أكثر شعراء المسرح شاعرية.

السؤال الثاني: ما شأن اللغة هنا؟

فالقارئ قد يشهد هنا ألفاظا لم يعتدها في الشعر، وقد وقفت أنا كثيرا تجاه بعضها يتجاوزني عاملان: عامل الإبقاء عليها لأنها هي الألفاظ التي تحمل الدلالة التي أريدها، وعامل إسقاطها أو تغييرها لأن فيها شبهة ركافة أو عامية. ففي المقطع الثاني من حديث الراوي نجد عبارة «فالأمر بسيط» وأنا لا أحب أن أستعمل كلمة «بسيط» بهذا المعنى، بل أؤثر معناها القديم كإحدى صيغ «مبسوط» بمعنى ممد مستو، ولكن الكلمة قد انتقلت من هذا المعنى إلى معناها الجديد، كما انتقلت كلمة «سهل» من معناها كأرض منبسطة إلى معنى اليسر والوضوح والاستواء في شرع الفكر لا في رؤية العين.

وحين يمضي القارئ في المسرحية سيجد ألفاظا وصيغا أخرى لم تجر العادة على استعمالها في الشعر، مثل «عواميد السكة، حديد الأرضية، وجه في إعلان، البرميل الأسمر، يتركني في حالي، قال في نفسه» إلى غير ذلك مما هو قريب منه.

أبقيت على هذه الألفاظ لأنني أؤمن أن لكل عمل فني بلاغته، ولأنني وجدت أسلافنا من كتاب المسرح حين يكتبون الكوميديا يترخصون في الجلال لصالح التعبير، ولأنني كما قلت كنت حريصا على شاعرية «الحالة» لا شاعرية الأداء. وقد رأيت أن عد أعمدة السكة، ولعب الرجل في ذاكرته، وسقوط أيامه من عينيه لكي يستعرضها أمامه، ومداعبته للمسبحة بأصابعه ثم بحثه عن حباتها، كل ذلك مرادفات عصرية لحالة الملل والحيرة التي يقاسيها الرجل، وأظنها أوضح تعبيراً من الكليشيه المأثور «يضرب أخماسا في أسداس». وأظني لو قلت كما قال ذو الرمة:<sup>615</sup>

عشية ما لي حيلة غير أنني

بلقط الحصى والخط في التراب مولع

لما بلغت من تجسيد حالة الراكب شيئا.

<sup>613</sup> Todas las ediciones consultadas recogen esta voz salvo *Al-Hay'a 2012*, en la que figura التراجيديا en vez de التراجيديا. Mantengo la escritura con la letra ج por estar recogida en el alifato, cosa que no ocurre con la letra ج.

<sup>614</sup> Todas las ediciones consultadas recogen esta voz salvo *Al-Hay'a 2012*, en la que figura شكسبير en vez de شكسبير. Mantengo la escritura con la letra ب por estar recogida en el alifato, cosa que no ocurre con la letra ب.

<sup>615</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a 2012* recogen: كما قال ذو الرمة – أو كما قال: que es la versión que recogen *Al-Nahda* y *Al-Hay'a 1991*. Mantengo la segunda opción.

### ¿Quién es el Narrador?

Por cuanto atañe a la lógica del arte, el Narrador es el sustituto del coro que dio a conocer el teatro griego. Considero que el coro es un triunfo teatral que no debería infravalorarse, y una parte del teatro que debemos proteger contra la corrosión y la decadencia. El coro ha estado a punto de desaparecer del teatro como consecuencia de la tendencia a considerar que una obra de teatro es una narración en la que el relato se sustituye por el diálogo, por lo que los personajes que no tengan un papel determinado no tienen derecho a hablar. Por eso el teatro naturalista ha estado a punto de acabar con el coro. Pero el teatro no es una obra narrativa repartida entre personajes. De hecho, una obra de teatro buena puede que no contenga una historia buena, o que no contenga ninguna historia en absoluto. Su objetivo no es la historia y sus sorpresas, o de lo contrario el teatro griego habría sucumbido al nacer ya que los espectadores conocían de antemano todas las historias. En la introducción de una de sus obras, Yeats diferenciaba entre las artes imaginativas y las artes realistas. Las artes imaginativas, como la poesía, los ritos poéticos o la música y la danza no guardan un vínculo directo con el hecho, sino que lo convierten en una serie de escenas que suscitan la imaginación, separándose de la realidad y sumergiéndose en las profundidades de la mente, que anteriormente estaban cubiertas de ambigüedades que aterrorizaban a quienes se acercaran. Las artes realistas, por su parte, son un grupo de imágenes fotográficas precisas con un marco dorado, o sin marco alguno.

Una obra de teatro escrita es la palabra elevada a señora y reina, por lo que el escenario debe supeditarse a ella. Si la palabra es imperativa y prescriptiva, entonces tiene el derecho a ser pronunciada en la obra tanto si es en forma de emblema suspendido sobre el escenario, como si la vociferan los pregoneros por los vestíbulos del teatro o entre las filas del mismo.

¿Y por qué traigo a colación esto? Porque en mi opinión el Narrador es uno de los personajes principales de mi obra. Como ya he dicho es el sustituto del coro griego, pues aclara, anota y comenta, si bien éste es su papel menos importante. Su papel más relevante es el de representarnos a todos los que no estamos sobre el escenario, razón por la cual se sitúa en un margen del mismo. Sobre el escenario hay un verdugo y una víctima, pero también hay otros que no son verdugos y que tampoco son víctimas al mismo tiempo (en otro tiempo... quizá). ¿Cuál es su postura? Se ríen y disfrutan con las palabras, esparcen su inteligencia barata y no se abstienen de ayudar al verdugo a cargar con el cadáver de la víctima. Son los truhanes y los canallas de nuestra época.

## من الراوي؟

أما<sup>616</sup> في منطق الفن، فالراوي هو البديل للجوقة التي عرفها<sup>617</sup> المسرح الإغريقي، وأنا أعد الجوقة<sup>618</sup> فتحا مسرحيا ينبغي ألا يغلق بابها، وجزءا من العمل المسرحي ينبغي أن نحصر عليه من التآكل والسقوط. وقد أوشكت الجوقة أن تنقرض من المسرح بتأثير<sup>619</sup> هذه النزعة إلى عد المسرحية عملا روائيا يستبدل السرد بالحوار، ومن لا دور له من الشخصيات المحددة لا حق له في الكلام. لقد أوشك المسرح الطبيعي أن يقضي على الجوقة. ولكن المسرحية ليست عملا روائيا موزعا على شخصيات، بل إن المسرحية الجيدة قد لا تحوي حكاية جيدة، بل قد لا تحوي حكاية ما. وليس القصد منها<sup>620</sup> هو الحكاية ومفاجأتها، وإلا احتضر المسرح الإغريقي عند ولادته، إذ إن كل حكاياته كانت معروفة سلفا عند متلقيها. لقد فرّق بيتس في مقدمة إحدى مسرحياته بين فنون الخيال وفنون الواقع. أما فنون الخيال كالشعر والعبادات الشعائرية والموسيقى والرقص فهي لا ترتبط بالحدث ارتباطا مباشرا بل هي تحوله إلى مشاهد ملهبة للخيال، إذ تنفصل عن عالم الواقع لتغوص إلى غور من أغوار العقل كان من قبل مجللا بالغموض الذي يخيف القاصدين. أما فنون الواقع فهي مجموعة من الصور الفوتوغرافية الدقيقة في إطارها<sup>621</sup> المذهبة أو العارية.

والمسرحية المكتوبة هي الكلمة سيّدة وحاكمة، وعلى الخشبة أن تخضع لها، وإذا كانت الكلمة واجبة وموجبة،<sup>622</sup> فمن حقها أن تقال في المسرحية حتى ولو علقت كشعار فوق الخشبة، أو طاف بها المنادون في أروقة المسرح وبين صفوفه.

ولكن ما لي وهذا القول، وأنا أعتقد أن الراوي شخصية رئيسية من شخصيات مسرحيتي، فهو بديل للجوقة كما قلت، إذ إنه يوضح ويعلق ويشير. هذا هو أهون أدواره، أما دوره الرئيسي فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح، لذلك فهو يقف على حافته. إن على المسرح جلادا وضحية، ولكن هناك آخرين ليسوا جلادين وليسوا في الوقت ذاته ضحايا (لوقت ما... ربما) فما هو موقف هؤلاء؟ إنهم يضحكون ويمرحون بالكلمات، وينثرون نكاهم الرخيص، ولا يستنكفون أن يساعدوا<sup>623</sup> الجلاد على حمل جثة الضحية. إنهم ظرفاء العصر وأوباشه.

<sup>616</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a* 2012 recogen أنا en vez de أما. *Al-Nahḍa* sí recoge أما en vez de أما، como también lo hace *Al-Hay'a* 1991. Mantengo أما.

<sup>617</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a* 2012 recogen عرفها en vez de عرضها، que es la versión que recogen *Al-Nahḍa* y *Al-Hay'a* 1991. Mantengo عرفها.

<sup>618</sup> Todas las ediciones consultadas recogen esta voz salvo *Al-Hay'a* 2012, en la que figura الجوقة en vez de الجوقة. Mantengo الجوقة.

<sup>619</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a* 2012 recogen بتأثير en vez de أن تنقرض من المسرح بتأثير، que es la versión que recogen *Al-Nahḍa* y *Al-Hay'a* 1991. Mantengo la primera opción.

<sup>620</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a* 2012 recogen فيها en vez de منها، que es la versión que recogen *Al-Nahḍa* y *Al-Hay'a* 1991. Mantengo منها.

<sup>621</sup> Todas las ediciones consultadas recogen esta voz salvo *Al-'Awda*, en la que figura إطارها en vez de إطارها. Mantengo إطارها.

<sup>622</sup> *Al-'Awda* y *Al-Hay'a* 2012 recogen موحية en vez de موجبة، que es la versión que recogen *Al-Nahḍa* y *Al-Hay'a* 1991. Mantengo موجبة.

<sup>623</sup> Todas las ediciones consultadas recogen esta voz *Al-'Awda*, en la que figura يساعدوا en vez de يساعدوا. Mantengo يساعدوا.

La palabra «absurdo» ha sido muy castigada a manos de algunos críticos de teatro moderno. No es un teatro absurdo en el sentido de que sea contrario con la razón, sino en el sentido de que es contrario a los moldes de la razón que reciben el nombre de «lógica»; por lo tanto, se supedita a la razón en su sentido más amplio. Incluso la palabra «frivolidad» parece una palabra impostora. ¿Quién es capaz de frivolar en los tiempos en que vivimos, incluso aunque tenga un espíritu frívolo? Definámoslo, pues, no por encaminarse hacia la lógica de la razón sino hacia el espíritu de la razón.

Hace cinco años conocí al gran dramaturgo Eugène Ionesco en *Las sillas*, puesta en escena en el teatro cairota al-Ŷīb. Apenas hubo terminado la representación tomé la firme decisión de entrar en el mundo de este gran escritor, por lo que lo seguí a través de la mayor parte de sus obras. En ese momento escribí en mi diario personal que haber descubierto la grandiosidad de Ionesco había sido uno de los descubrimientos más gratificantes de toda mi vida. Y lo añadí a mis tesoros tal y como hiciera anteriormente con Shakespeare, Abū al-ʿAlāʾ al-Maʿārrī o Chejov. Al decir «descubrimiento» no me refiero a que haya descubierto un secreto, más bien me refiero a que entendí a esos caballeros de una forma particular, y fui capaz de acercarme a ellos mediante un aspecto que comprendí por mis propios medios, sin tener que recurrir a críticos o exégetas. Me hablaron de forma directa y sentida a través de su extraordinaria producción.

Pasaron los años y escribí *La tragedia de al-Ḥallāy*, en la que, tal y como me había imaginado, había una vuelta al origen primigenio de mi pasión por el teatro: el teatro griego. Dónde estaba Ionesco entonces... lo ignoro. Despojé a *La tragedia de al-Ḥallāy* de todo vestigio contemporáneo en la construcción dramática y de todo aquello que se saliera de lo normal en el drama clásico. Sin embargo, cuando escribí esta obra de teatro y comencé a observarla con ojo crítico, vi que ejemplificaba lo que me gustaba de mi última pasión: Eugène Ionesco.<sup>624</sup>

---

<sup>624</sup> Estos dos últimos párrafos sí figuran en la edición de *Al-ʿAwda*, pero no en la de *Al-Naḥḍa* ni en la de *Al-Hayʿa 1991*. Curiosamente, sí figuran en la edición de *Al-Hayʿa 2012*. Nótese que en este trabajo se ha cambiado la disposición y figuran en posición final, mientras que en las ediciones que los recogen aparecen antes del antepenúltimo párrafo de este apéndice.

لقد ظلمت كلمة «اللامعقول» حين ألقاها بعض نقاد المسرح الحديث كثيرا. إنه ليس مسرحا لا معقولا بمعنى أنه مجاف للعقل، ولكن بمعنى أنه مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق ومن هنا فهو يخضع للعقل العام. وحتى كلمة «العبث» تبدو كلمة مخيبة للثقة. من يستطيع أن يعبث في هذا العصر الذي نعيش فيه، حتى ولو كان ذا نفس عابثة؟ لنميزه إذن باختلافه عن سبيل منطق العقل إلى سبيل روح العقل.

منذ خمس سنوات التقيت بالمسرحي العظيم يوجين<sup>625</sup> أونيسكو في مسرحية «الكراسي»، حيث كان يعرضها مسرح الجيب القاهري، وما كاد العرض ينتهي حتى كنت قد انتويت أن أدخل عالم هذا الكاتب العظيم، وسعيت إليه من خلال معظم أعماله. وكتبت في مذكراتي الشخصية عندئذ أن اكتشاف عظمة أونيسكو كان من أجلي الاكتشافات التي عرفت في حياتي. وأضفته إلى ذخائري كما أضفت شكسبير<sup>626</sup> وأبا العلاء المعري وتشيكوف<sup>627</sup> من قبل، ولست أعني بالاكتشاف أنني كشفت سرا، ولكنني أعني أنني فهمت هؤلاء السادة العظام فهمي الخاص، واستطعت أن أقرب منهم بحيث بدا لي منهم جانب<sup>628</sup> عرفته بنفسي وآثرته دون أن أستهدي بحديث النقاد والمفسرين. لقد حدثوني حديثا مباشرا وودودا من خلال إبداعهم العظيم.

ومرت السنوات، وكتبت مسرحيتي «مأساة الحلاج»، وكان فيها عودة -كما تصورت- إلى ينبوع غرامي المسرحي الأول: الإغريق. أين كان أونيسكو عندئذ... لا أدري. فقد خلت «مأساة الحلاج» من كل شبهة معاصرة في البناء المسرحي، أو خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية، ولكنني حين كتبت هذه المسرحية، وبدأت أنظر فيها بالعين الناقدة، وجدت فيها ما تمثلته وأحبيته عند غرامي الأخير، يوجين<sup>629</sup> أونيسكو.<sup>630</sup>

<sup>625</sup> *Al-'Awdā* recoge esta voz, pero no *Al-Hay'a 2012*, en la que figura يوجين en vez de يوجين. Mantengo la escritura con la letra ج por estar recogida en el alifato, cosa que no ocurre con la letra ج.

<sup>626</sup> Todas las ediciones consultadas recogen esta voz salvo *Al-Hay'a 2012*, en la que figura شكسبير en vez de شكسبير. Mantengo la escritura con la letra ب por estar recogida en el alifato, cosa que no ocurre con la letra ب.

<sup>627</sup> *Al-'Awdā* recoge esta voz, pero no *Al-Hay'a 2012*, en la que figura تشيكوف en vez de تشيكوف. Mantengo la escritura con la letra ف por estar recogida en el alifato, cosa que no ocurre con la letra ف.

<sup>628</sup> *Al-Hay'a 2012* recoge esta voz, pero no *Al-'Awdā*, en la que figura جانب en vez de جانب. Mantengo جانب.

<sup>629</sup> Todas las ediciones consultadas recogen esta voz salvo *Al-Hay'a 2012*, en la que figura يوجين en vez de يوجين. Mantengo la escritura con la letra ج por estar recogida en el alifato, cosa que no ocurre con la letra ج.

<sup>630</sup> Estos dos últimos párrafos sí figuran en *Al-'Awdā*, pero no en *Al-Nahḍa* ni en *Al-Hay'a 1991*. Curiosamente, sí figuran en *Al-Hay'a 2012*. Nótese que en este trabajo se ha cambiado la disposición y figuran en posición final, mientras que en las ediciones que los recogen aparecen antes del antepenúltimo párrafo de este apéndice.

**18 APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA***

**الأميرة تنتظر**  
(مسرحية)

**La princesa espera**  
(Obra de teatro)



# La princesa espera

## (Obra de teatro)

### Personajes:

Primera Criada.

Segunda Criada.

Tercera Criada.

Princesa.

Qarandal.

Samandal.

*(No vemos con claridad la cabaña cuando la luz la ilumina por vez primera, pero la vislumbramos. Sus habitantes no nos prestan atención, porque puede que nosotros no se la prestemos a sus problemas. Son unas mujeres que viven esperando a un hombre que, saben, llegará algún día. Por eso la luz que se extiende desde la parte frontal del escenario hasta el fondo de la cabaña ilumina una puerta que no está ni abierta ni cerrada, sino que oscila sobre las bisagras, produciendo un chirrido desgarrador, como si un vendaval con multitud de ráfagas de viento avisara de su presencia fuera de la cabaña golpeando la madera de la puerta. Cuando regresa la luz desde el fondo del escenario, se dirige hacia la derecha y nos muestra unos escalones que llevan hacia la habitación de la Princesa; a la izquierda hay otros que bajan hasta la despensa de la cabaña, donde las mujeres guardan sus escasas provisiones diarias. El centro de la cabaña lo ocupa una mesa rectangular de diseño antiguo... o antigua simplemente, pues no tiene un diseño en particular. Alrededor de la misma hay cuatro sillas, una de ellas con el respaldo ligeramente más alto. No están colocadas, sino desperdigadas sin orden ni concierto. Entre las sillas hay dos mujeres de espalda, vestidas de negro, que limpian la suciedad de los muebles mientras se quejan la una a la otra.)*

# الأميرة تنتظر

## (مسرحية)

### الشخصيات:

الوصيفة الأولى.

الوصيفة الثانية.

الوصيفة الثالثة.

الأميرة.

القرندل.

السمندل.

(نحن لا نكشف الكوخ إذا أضيء النور لأول مرة، ولكننا نكتشفه. وسكانه لا يعيهم أمرنا لأن مشكلتهم قد لا تعيننا. إنهن يعشن في انتظار رجل، يعلمن أنه سيجيء يوما ما. ولذلك فإن النور الذي يمتد من واجهة المسرح إلى عمقه يضيء لنا بابا يتأرجح على لولبه، ليس مفتوحا أو مغلقا، وهو يصر صريرا متمزقا كأن ريحا غير منسجمة الهبوب تعلن عن وجودها خارج الكوخ بالدق على خشب الباب. وحين يعود النور من عمق المسرح يتجه إلى اليمين لتري درجا صاعدا إلى غرفة الأميرة، يوازيه إلى اليسار درج هابط إلى حاصل الكوخ، حيث تحتفظ الساكنات بزادهن اليومي الفقير. أما وسط الكوخ فتحته مائدة مستطيلة قديمة الطراز... قديمة فحسب، إذ ليس لها طراز معين، وحولها أربعة مقاعد ظهر أحدها أعلى قليلا. والمقاعد لا تتألف حول المائدة، ولكنها تتخالف بلا إيقاع. يروغ بين المقاعد ظهرا امرأتين، تلبسان السواد، وتنظفان رثاثة الأثاث، وتتساكبان)

**Primera Criada:**

La muerte apremia,  
mas nos aferramos a los implacables hilos de la vida.

**Segunda Criada:**

No hay elección posible;  
solo somos palabras de una frase.

**Primera Criada:**

Lo dicho, dicho está.  
Los días nos pronunciaron y al viento nos arrojaron.

**Segunda Criada:**

Cuidémonos de no separarnos ni de unirnos,  
para que ni el mañana se nos lleve y nos avenge  
ni los cipreses nos cuelguen de sus trenzas.

**Primera Criada:**

Quince otoños desde que nos embarcara en su caravana  
entre los bultos de su pasado.

**Segunda Criada:**

Quince otoños desde que abandonáramos el Palacio de las Rosas  
y nos instaláramos en este valle árido

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

**الوصيفة الأولى:**

يستعجلنا الموت

لكنا ننشبت بحبال العيش المبتوتة

**الوصيفة الثانية:**

ليس لنا أن نختار

لسنا إلا كلمات في جملة

**الوصيفة الأولى:**

ما قيل فقد قيل

نطقتنا الأيام، وألقتنا في وجه الريح

**الوصيفة الثانية:**

فلنحرص ألا نتفرق أو نتوحد

حتى لا يذرونا الغد

وتعلقنا بين جدائلها أشجار السرو

**الوصيفة الأولى:**

خمسة عشر خريفا مذ حملتنا في العربة

من بين حقائب ماضيها

**الوصيفة الثانية:**

خمسة عشر خريفا مذ فارقنا قصر الورد

ونزلنا هذا الوادي المجذب

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

salvo por los cipreses, que se extienden  
como retratos del horror.

**Primera Criada:**

¿Acaso nos acarreó en contra de nuestra voluntad?  
Solíamos soñar con el amor como sueña una cueva con la luz.  
Por eso decidimos acompañarla.

**Segunda Criada:**

Nos engañaron los sueños.

**Primera Criada:**

A ella también le engañaron.  
¿Qué hora es?

*(La Segunda Criada se acerca a la pared, donde hay un pequeño  
ventanuco. Al abrirlo vemos la densa oscuridad del valle.)*

**Segunda Criada:**

Son las quince sombras.

**Primera Criada:**

Es la hora de nuestro ritual nocturno.  
¡La herida ansía el cuchillo!

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

إلا من أشجار السرو الممتد  
كتصاوير الرعب...

الوصيفة الأولى:

هل حملتنا قسرا؟  
كنا نحلم بالحب كما يحلم كهف بالنور  
ولذلك أحببنا أن نصحبها

الوصيفة الثانية:

خدعتنا الأحلام

الوصيفة الأولى:

هي أيضا قد خُذعت  
ما الوقت الآن؟

(تتجه الوصيفة الثانية إلى الحائط، لتكشف لنا عن كوة صغيرة، تفتحها لترى  
تكاثف الظلام في الوادي)

الوصيفة الثانية:

خمسة عشر ظلاما

الوصيفة الأولى:

هذا ميعاد مواجدنا الليلية  
الجرح يريد السكين!

**Segunda Criada:**

¿El mismo orden?

**Primera Criada:**

El mismo orden.

A las quince sombras

intercambiamos las siguientes palabras:

**Segunda Criada:** *(Interrumpiendo.)*

Ya sé cuál es mi papel.

*(Se sitúa en el extremo derecho del escenario, mientras que la Primera Criada hace lo propio en el izquierdo. A continuación ambas se detienen un momento, como un actor que se prepara para representar un papel. Cuando en sus rostros se perfilan sendas sonrisas, la Segunda Criada recita alegremente.)*

Maftūra:

ni siquiera

la alegría del corazón del gorrión

llena la finura de su buche.

Nuestra princesa,

¡ojalá disfrute de días hermosos

cuyo sol brille en sus ojos

y la embellezcan más

si es que la perfección puede aumentar en hermosura!

desea mezclar su esencia luminosa

con algunos placeres terrenales.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الوصيفة الثانية:

نفس الترتيب؟

الوصيفة الأولى:

نفسُ الترتيب...

حين تصير الظلمة خمسة عشر ظلاماً...

نتبادل هذي الكلمات...

الوصيفة الثانية: (مقاطعة)

أعرف دوري...

(تبتعد إلى أقصى يمين المسرح، بينما تتجه الوصيفة الأولى إلى أقصى يساره. ثم تتوقف كل منهما برهة كما يتوقف الممثل استعداداً لإلقاء دوره، ويرتسم ظل ابتسامة على شفثيها، وتنطلق الوصيفة الثانية في صوت مرح)

يا مفطورة...

حتى العصفور

لا تملأ بهجة قلبه

رقة حوصلته

وأميرائنا،

ولتسعد بالأيام الحلوة،

حتى تشرق شمسُ الأيام الحلوة في عينيها

وتزيدَ جمالا، إن كان تمام الحسن يزيد

تبغي أن تمزج جوهرها النورانيَّ ببعض اللذات الأرضية



**Primera Criada:**

¿Un vaso de vino, por ejemplo?

**Segunda Criada:**

Escáncialo hasta que en él se aneguen los bocados.

**Primera Criada:**

¿Y algo de asado?

**Segunda Criada:**

Lo suficiente para saciar el apetito de un gorrión.

**Primera Criada:**

Le he preparado algunas historietas simpáticas.

**Segunda Criada:**

¿La mujer y el marinero pendenciero  
que solo se le acerca cuando ella está mojada...?

**Primera Criada:**

No, no.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

الوصيفة الأولى:

كأس نبيذ مثلاً؟

الوصيفة الثانية:

وأفبيضه حتى نغمس فيه لقمة

الوصيفة الأولى:

وشواء؟

الوصيفة الثانية:

قدرا يُشبع جوعة عصفور

الوصيفة الأولى:

أعددت لها بعض حكايات حلوة

الوصيفة الثانية:

المرأة والملاح العريبي

لا يقرب زوجته إلا إن رقرقها بالماء؟

الوصيفة الأولى:

لا ... لا ...

**Segunda Criada:**

¿El gallo encantado,  
que al alba se convierte en coronado príncipe  
y por la tarde baja para para piar en brazos de la campesina,  
mientras el campesino ronca?

**Primera Criada:**

No, no...  
Sólo ante ella descubriré mi joya.  
¿Qué hora es?

**Segunda Criada:**    *(Se acerca al ventanuco a mirar, y vuelve.)*

Las diecisiete sombras.  
¡Estas sombras se vuelven tupidas en seguida!  
Se despliegan al valle cual seda transparente,  
como un traje invisible.  
Se sueltan, se acumulan después, se endurecen cual roca.  
¡Ay!, cómo fatiga noche mi corazón...

**Primera Criada:**

¿Pero qué es esto? ¿Te has salido de tu papel?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

الوصيفة الثانية:

الديك المسحور  
يتحوّل عند الفجر أميرا مؤتلق التاج،  
ويهبط كلّ مساءً ليصوصو في حضن الفلاحة...  
والفلاح يغط بنومه؟

الوصيفة الأولى:

لا... لا...  
لن أكشف عن نُحفي إلا بين يديها  
ما الوقت الآن؟

الوصيفة الثانية: (تتجه الوصيفة الثانية إلى الكوة لتنظر، ثم تعود)

سبعة عشر ظلاما  
ما أسرع ما تتكاثف هذي الظلمات  
تندرج فوق الوادي كالثوب الشفاف  
توشك لا تلاحظها العين  
ما تلبث أن تتهاوى، تتكوم بعد قليل، تتصالب كالأحجار  
إيه... ما أثقلها في قلبي الليلة...

الوصيفة الأولى:

ما هذا؟ أخرجت عن الدور؟

**Segunda Criada:**

Todavía no,  
y no podré hacerlo  
mientras sigamos viviendo en la cabaña.

**Primera Criada:**

Estamos esperándole.

**Segunda Criada:**

¿Estás segura de que vendrá?

**Primera Criada:**

Es nuestra razón de ser.

**Segunda Criada:**

¿Y si no viene?

**Primera Criada:**

¿Si no viene?

No, no... ¡tiene que venir!

*(Aparece la Tercera Criada desde lo alto de la escalera derecha, adopta pose de enfadada, como si alguien la hubiera llamado y la hubiera distraído de lo que estuviera haciendo. Luego se detiene un momento para preparar la representación y participar con ellas en este juego.)*

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

الوصيفة الثانية:

لم أخرج بعد،  
وما في وسعي أن أخرج  
ما دمنا نحيا في هذا الكوخ

الوصيفة الأولى:

إنّا ننتظره

الوصيفة الثانية:

واقفة أن سيجيء؟

الوصيفة الأولى:

هذا ما نحيا له

الوصيفة الثانية:

وإذا لم يأت...؟

الوصيفة الأولى:

لم يأت...؟

لا... لا... لا بد وأن يأتي

(تظهر الوصيفة الثالثة من أعلى الدرج الأيمن، وتتخذ هيئة الغاضبة، وكأن أحدا ناداها فشغلها عما كانت فيه، تقف وقفة الاستعداد التمثيلية لتشارك معهن في لعبتهن)

**Tercera Criada:**

¡Aquí estoy! ¡Ya he llegado!

¿Qué os ocurre? No calláis nunca.

Vaya par de holgazanas:

siempre me dejáis a mí el trabajo duro y os entregáis a la cháchara,

igual que el potro con el mulo.

¿Ya es la hora?

**Primera Criada:**

Espera que preparemos la mesa como le gusta.

*(La Primera y la Segunda Criada bajan a la despensa, mientras que la Tercera Criada desciende por la escalera y mira alrededor para asegurarse de que está sola y no le oye nadie. Abandona el tono interpretativo y vuelve a la realidad.)*

**Tercera Criada:**

Caen los días como las hojas de un árbol, tras las cuales germinan otras nuevas.

Hemos de saltar como gusanos,

de un día muerto

a otro recién nacido.

*(Se acerca hasta la puerta y la abre un poco, con cuidado.)*

La negrura esta noche es más oscura que la que acostumbran a ver mis ojos en este valle.

No es tan callada y seca como otro atardecer.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الوصيفة الثالثة:

ها أنذى قادمة توا  
ما بالكما، لا يهدأ صوتكما أبدا  
امرأتان كسولان...  
تدعان لي العمل الشاق، وتنطلقان إلى الثرثرة  
كما تنطقُ الهرة للبعل  
هل حان الوقت؟

الوصيفة الأولى:

فلتنتظري حتى نضع المائدة كما تهوى، ونُعد الأقداح

(تهبط الوصيفتان الأولى والثانية إلى الحاصل، بينما تهبط الوصيفة الثالثة من أعلى الدرج، وتتلفت حولها لتطمئن إلى أنها وحيدة لا يسمعها أحد، فتخرج على لهجتها التمثيلية لتعود إلى واقعها)

الوصيفة الثالثة:

تهوى الأيام كأوراق الأشجار، وتنبت أوراقٌ أخرى  
وعلينا أن نقفز مثل الديدان  
من يوم ميت  
في يوم مولود

(تتجه نحو الباب، وتفتحه قليلا في حذر)

الظلمة هذي الليلة أهلكُ مما اعتادت عيني في هذا الوادي  
لا تبدو صامتة جوفاء ككل مساء



APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

En su interior camina un secreto a punto de hablar y de gritar.

No, no es el crujir de las hojas marchitas en el viento;

son... los pasos del secreto.

*(Suben ambas criadas cargando algunos platos y vasos vacíos y se afanan en colocarlos sobre la mesa. Luego las tres intercambian miradas y forman una fila, como si estuvieran en un ritual pagano. Miran hacia la parte superior de la escalera, en donde aparece la Princesa vistiendo sus mejores galas.)*

Mi señora:

desde lo alto de la escalera vuestra luz brilla

cual sol en su cénit.

La humedad de vuestro aroma, desbordado,

cala estos muros.

**Primera Criada:**

Mi señora:

desde lo alto de la escalera vuestro cuello ilumina;

un campo de lilas cuya luz es llovizna.

Vuestro cabello, trino

que la luz derramara sobre el llano cual vino.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

في داخلها سر يمشي، يوشك أن يتكلم ويصيح  
لا... لا... ليست خشخشة الورق الذابل في الريح  
بل خطوات السر

(تصعد الوصيفتان تحملان بضعة أطباق وأقداح فارغة، تنشغلان بصفها على  
المائدة، ثم يتبادل الثلاثة النظرات، ويقفن صفا كأنهن في صلاة وثنية. وتتجه  
عيونهن إلى أعلى الدرج، حيث تبرز الأميرة في أروع زينتها)

مولاتي  
من أعلى السلم يلمع نورك  
شمسٌ في السمات  
ويفيض عبيرك  
فتبلى ندواته جدران البيت

الوصيفة الأولى:

مولاتي  
من أعلى السلم يتضوأ نحرك  
حقلُ زهورٍ مرشوشٌ بالنور  
ويزغرد شعرك  
خمر تنسكب على صفحة بلور

**Segunda Criada:**

Mi señora:  
desde lo alto de la escalera vuestra figura esbelta  
es bella música que envuelve y apacigua,  
melodía que vuestros pies deshacen  
y luego recomponen.

**Princesa:**

Gracias, bajaré un escalón.

**Tercera Criada:**

Mi señora,  
en medio de la escalera el ojo se pregunta:  
¿vuestras ropas, o lámina de plata  
donde el sol del estío se deleita?

**Primera Criada:**

Mi señora,  
en medio de la escalera el ojo se pregunta:  
¿vuestro cuello, o collar de diamantes  
en que la luz se quiebra y recompone?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

**الوصيفة الثانية:**

مولاتي  
من أعلى السلم يختالُ قوامك  
موسيقى تلتف وتمهل  
نغم تفرطه أقدامك  
ويعود ليتشكل

**الأميرة:**

شكرا، فلاهبط درجة

**الوصيفة الثالثة:**

مولاتي  
في وسط السلم تحتار العين  
ثوبك أم صفحة فضة  
تتمرغ فيها شمس الصيف

**الوصيفة الأولى:**

مولاتي  
في وسط السلم تحتار العين  
جيدك أم كومة ماس  
ينكسر فيها النور ويلتم

**Segunda Criada:**

Mi señora,  
en medio de la escalera el ojo se pregunta:  
¿son vuestros pies o las alas de un ave  
que, incapaz de escoger un color, concibió uno nuevo?

**Princesa:**

Gracias, bajaré un escalón.  
Disculpad, siempre olvido los nombres de mis criadas.  
¿Trabajáis en el palacio de mi padre?

**Segunda Criada:**

¡Cuántas veces sus delicados pies tuvieron a bien hollarnos!

**Princesa:**

¿Cuál es vuestro cometido?

**Primera Criada:**

Yo soy vuestra criada Maḩṩura.  
Os porto el abanico.

**Segunda Criada:**

Y yo vuestra criada Birra.  
Os anudo las ropas.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الوصيفة الثانية:

مولاتي

في وسط السلم تحترار العين

خُفاك هما أم جُنحا طائر

خُير بين الألوان، فأبدع

الأميرة:

شكرا، فلاهبط درجة

معذرة إني أنسى دوما أسماء وصيفاتي

هل تعملن بقصر أبي؟

الوصيفة الثالثة:

كم وطأتنا قدماه الطيبتان

الأميرة:

ماذا تعملن؟

الوصيفة الأولى:

أنا خادمتك مفطورة

أحمل مروحتك

الوصيفة الثانية:

وأنا خادمتك برة

أعقد ملفحتك

**Tercera Criada:**

Y yo vuestra criada Umm al-Jayr.  
En ocasiones vuestra amabilidad tiene a bien escogerme  
y dormitáis en mi regazo  
hasta que el ángel de los dulces sueños acaricia  
con sus rosados dedos vuestras pestañas puras.

**Princesa:**

¿Qué se os ofrece ahora?

**Tercera Criada:**

Os esperábamos para que vuestra excelsa perfección nos arrojara.  
Preparamos una mesa modesta y deseábamos que honrarais a vuestras criadas  
con vuestra compañía.

**Princesa:**

Bien, de acuerdo.

*(Se oye un ruido que proviene de fuera, como de unos pasos vacilantes.  
La Princesa, molesta, abandona el papel que estaba representando y  
vuelve a la realidad, centrada en escuchar el eco. Regresa del pasado,  
en el que vivía en el palacio de su padre, al presente, a esta pobre  
cabaña.)*

¿Qué es eso, Umm al-Jayr?

**Tercera Criada:**

Es el viento, mi señora.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الوصيفة الثالثة:

وأنا خادمتك أم الخير  
أحيانا يؤثرني فضلك  
فتنامين بحجري  
حتى يلمس ملك الأحلام العذبة  
بأصابعه الوردية صفى أهدابك

الأميرة:

ماذا تبغين الآن؟

الوصيفة الثالثة:

ننتظرك حتى يعطفك علينا فيض كمالك  
أعدنا مائدة متواضعة، وتمنينا لو أكرمت وصيفاتك بالصحة

الأميرة:

لا بأس، لا بأس

(يسمع صوت من الخارج، كأن خطى تتردد، تنزعج الأميرة، وتخرج عن دورها  
الذي كانت تؤديه إلى واقعها، ملقبة بسمعتها إلى الصدى... إنها تعود من ماضيها  
حين كانت في مقر أبيها، إلى واقعها في هذا الكوخ الفقير)

ما هذا يا أم الخير؟

الوصيفة الثالثة:

مولاتي... تلك هي الريح



**Princesa:**

¿Crees que vendrá esta noche?

**Segunda Criada:**

Lo ignoro, mi señora.

Esta noche percibo un secreto enterrado en las rocas del silencio,  
a punto de despertar encarnado en espectro que desgarre las sombras.

**Princesa:**

Y siento yo lo mismo en esta noche.

No sé qué haré si viene.

Os haré una pregunta,

mas no me rompáis el corazón respondiendo cual cuchillo afilado,  
cual agua escurridiza.

Estábais conmigo aquella noche;

sabéis lo que ocurrió.

**Tercera Criada:**

¿Lo que ocurrió? ¿Qué ocurrió?

**Princesa:**

¡Lo que ocurrió!

¿No os acordáis, acaso?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الأميرة:

أتراه يأتي الليلة؟

الوصيفة الثانية:

لا أدري يا مولاتي

أتسمّع في هذي الليلة سرا مدفونا في أحجار الصمت

يوشك أن يبعث شبحا تتشقق عنه الظلمة

الأميرة:

أشعر هذي الليلة مثل شعورك

لا أدري ماذا أفعل إن جاء

إني أسألكن سؤالا...

لكن لا تكسرن فؤادي بجواب مسنون كالسيف

أو بجواب رواغ كالماء

قد كنتن معي في تلك الليلة

وعرفتني الحادث

الوصيفة الثالثة:

الحادث؟ ما الحادث؟

الأميرة:

الحادث؟!!

لا تذكرن الحادث؟

**Tercera Criada:**

Lo que se revive a cada minuto  
ni se olvida ni se recuerda.

**Princesa:**

Creéis que obré mal,  
pero... pero...  
me insinuó el amor.

**Tercera Criada:**

Lo sabemos, lo sabemos.

**Princesa:**

Incluso juró sembrar mi vientre de niños;  
uno cada otoño.

**Primera Criada:**

Lo sabemos, lo sabemos.

**Princesa:**

Entonces ¿obré mal?

*(El sonido de los pasos suena más cerca, primero resueltos y luego indecisos.)*

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

الوصيفة الثالثة:

ما يُحْيَا كل دقيقة

لا يُنْسَى أو يُذْكَر

الأميرة:

أبدو مخطئة في أعينكن

لكن... لكن

قد لَوَّح لي بالحب

الوصيفة الثالثة:

نعلم... نعم

الأميرة:

بل أقسَم أن يُنبت في بطني أطفالا

طفلا في كل خريف

الوصيفة الأولى:

بعلم... نعم

الأميرة:

هل أخطأتُ إذن؟

(يقترَب صوت الخطى، كأنها تحزم وتتردد، وتسمع الأميرة)

¡Ay, Dios mío!, pero ¿qué es lo que trae esta noche?

**Tercera Criada:**

Esta noche trae lo mismo que las otras,  
así que volvamos a vuestros papeles.

*(En actitud de interpretación.)*

¿Permitís, mi señora, que bebamos una copa de vino antes de comer?

**Princesa:**     *(Recuperando su actitud real.)*

No, mejor un vaso de risa que destierre del corazón el espectro de la  
preocupación.

Maḟṭūra,

cuéntame alguno de tus chistes.

**Primera Criada:**

Escuchad, pues, el último.

Un hombre le dice a su mujer:

«la luna te supera en belleza».

Y la mujer le responde:

«pues ve a desnudar a la luna  
en vez de desnudarme a mí».

*(Ríen.)*

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

رباه! ماذا تحملُ هذي الليلة؟

**الوصيفة الثالثة:**

لا تحمل هذي الليلة إلا ما حملت ليلاّت أخرى  
فارجعن إلى الدور

**(في هيئة تمثيلية)**

هل تأذن مولاتي أن نشرب كأس نبيذ قبل الأكل؟

**الأميرة: (مسترجعة هيئتها الملكية)**

لا، بل كأسا من ضحك تجلو طيف القلق عن القلب  
يا مفطورة  
قولي واحدة من نكتك

**الوصيفة الأولى:**

فاسمعن إذن أحدث نكتة  
رجل قال لزوجته:  
البدر يفوقك حسنا  
قالت زوجته:  
لِمَ لا تذهب لتحلّ سراويل البدر  
بدلا من حلّ سراويلي؟

**(يضحكن)**

**Segunda Criada:**

No está mal, aunque yo sé otro muy gracioso.

Le dice un hombre a un amigo:

«mi mujer es la más ardiente de todas las del pueblo».

Y le contesta el amigo:

«cierto,

tu mujer es la más ardiente de todas las del pueblo».

*(Ríen)*

**Tercera Criada:**

¡Vaya!, ¡qué chistes tan graciosos!

**Primera Criada:**

La risa es una delicia.

**Tercera Criada:**

Es el pan que da vida al corazón.

**Primera Criada:**

Vino regalado.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

**الوصيفة الثانية:**

لا بأس بها، لكني أعرف أخرى مضحكة جدا

رجل قال لصاحبه:

امرأتي أشهى من كل نساء البلدة

فأجاب صاحب

هذا حق،

امرأتك أشهى من كل نساء البلدة

**(يضحكن)**

**الوصيفة الثالثة:**

إيه... ما أبدع هذي النكتة

**الوصيفة الأولى:**

الضحك لذيذ

**الوصيفة الثالثة:**

خبز القلب

**الوصيفة الأولى:**

خمر مجانية



**Segunda Criada:**

¡Ay, si pudiéramos reír hasta morir!

¡Si muriéramos con una carcajada!

**Primera Criada:**

Vivís siempre recordando la muerte,

incluso en los momentos de gozo.

**Tercera Criada:**

Hijas mías,

Disfrutemos el hoy, ya que desconocemos el mañana.

**Segunda Criada:**

Parece que es tan sólo la huella del recuerdo del ayer.

**Tercera Criada:**

¡Buf!, siempre te sales de tu papel,

como todas las que son de naturaleza trágica.

Saltas de la alegría a la melancolía igual que un pez salta en el agua.

Riamos.

**Primera Criada:**

Es verdad. ¡Riamos!

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

**الوصيفة الثانية:**

آه لو نملك أن نضحك حتى الموت  
لو مِننا في شهقة ضحك

**الوصيفة الأولى:**

دوما تحينن على ذكر الموت  
حتى في لحظات البهجة

**الوصيفة الثالثة:**

إيه يا بنتي  
فلنغتم اليوم، فأنا لا ندرى ما يحمل صبح الغد

**الوصيفة الثانية:**

اعتدنا ألا يحمل إلا وطأة تذكرات الأمس

**الوصيفة الثالثة:**

أوه... تتحرفين دواما عن دورك  
كذوات الطبع المأساوي جميعا  
تنزلقين من البهجة للحزن كما تنزلق السمكة في الماء  
فلنضحك

**الوصيفة الأولى:**

حقا، فلنضحك

**Princesa:**

¡Riamos!

*(No ríe nadie.)*

**Primera Criada:**

¿Por qué no reís, mi señora?

**Princesa:**

¿Por qué no te ríes, Umm al-Jayr?

**Tercera Criada:**

¿Por qué no te ríes, Birra?

**Segunda Criada:**

¿Por qué no te ríes, Maḩṩūra?

**Primera Criada:**

Yo me río, pero Birra...

**Segunda Criada:**

Yo me río, pero Umm al-Jayr...

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

الأميرة:

فلنضحك

(لا يضحك أحد)

الوصيفة الأولى:

لِمَ لا تضحك مولاتي؟

الأميرة:

لِمَ لا تضحك أم الخير؟

الوصيفة الثالثة:

لِمَ لا تضحك برة؟

الوصيفة الثانية:

لِمَ لا تضحك مفطورة؟

الوصيفة الأولى:

أنا أضحك، لكن برة...

الوصيفة الثانية:

أنا أضحك، لكن أم الخير...

**Princesa:**

¡Riámonos todas al unísono!

**Tercera Criada:**

Venga, contaré hasta tres.

**Princesa:**

Fastidiémosle el juego y riámonos antes de que cuente.

*(Ríen histéricas hasta que acaban llorando. De repente los pasos  
suenan cerca, claros, como si hubieran crecido con la risa y estuvieran  
ya en el cobertizo de la cabaña.)*

**Tercera Criada:**

Se oyen pasos en el patio,  
pasos lentos y cautos.

**Princesa:**

No son sus pasos.

**Segunda Criada:**

Nadie nos conoce en el Valle de los Cipreses.

**Primera Criada:**

Ni nosotras conocemos a nadie.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الأميرة:

فلنضحك جمعا في صوت واحد

الوصيفة الثالثة:

هه... سأعد ثلاثة

الأميرة:

لنفوّت لعبتها ولنضحك قبل العد

(ينخرطن في الضحك إلى أن يبكين، وفجأة تصبح الخطى قريبة واضحة، وكأنها  
نمت في وسط الضحك، حتى أصبحت في ساحة الكوخ)

الوصيفة الثالثة:

صوت خطى تتردد في الساحة

خطواتٍ مبطنّةٍ متندّةٍ

الأميرة:

ليست خطواته

الوصيفة الثانية:

لا يعرفنا أحدٌ في وادي السرو

الوصيفة الأولى:

أو نعرفُ أحدا

***(Llaman a la puerta.)***

**Tercera Criada:**

¿Quién va?

**Voz:**

Un hombre, mi señora.

**Tercera Criada:**

¿Cómo te llamas?

**Voz:**

Mi nombre no os dirá nada.

**Tercera Criada:**

Pero te llamarás de alguna forma.

**Voz:**

Hoy me llamaré... ¡Qarandal!

**Tercera Criada:**

¿Qué haces en este valle?

(طرق على الباب)

الوصيفة الثالثة:

من بالباب؟

الصوت:

رجل يا سيدتي

الوصيفة الثالثة:

من؟

الصوت:

اسمي لا يكشف شيئاً

الوصيفة الثالثة:

لكن... لك اسم

الصوت:

اسمي... اليوم قرندل!

الوصيفة الثالثة:

ماذا تصنع في هذا الوادي؟



**Voz:**

Erro.

**Tercera Criada:**

¿Con buenas o con malas intenciones?

**Voz:**

Sólo busco lo mismo que vosotras.

**Tercera Criada:**

Entra.

*(Entra un hombre delgado, andrajoso, cubierto por el polvo del viaje y de la pobreza.)*

¿Te has perdido en el bosque?

**Qarandal:**

No, éste era mi destino.

**Tercera Criada:**

¿Y qué quieres?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

الصوت:

أتجول

الوصيفة الثالثة:

شرا تنوى أم خيرا؟

الصوت:

لا أنوى إلا ما تبغين

الوصيفة الثالثة:

ادخل

(يدخل رجل نحيل، رث الهيئة، عليه تراب الفقر والسفر)

هل ضلت خطواتك في الغابة؟

القرندل:

بل هذا قصدي

الوصيفة الثالثة:

ماذا تبغي؟

**Qarandal:**

Cumplir con lo que me reveló la voz,  
cuando me guió por el bosque  
hasta detenerme junto a la puerta de la cabaña.

**Segunda Criada:**

Pero no te esperábamos.

**Qarandal:**

La voz me puso sobre aviso  
acerca de aquél para cuya llegada os preparáis.

**Princesa:**

¿Quién?

**Qarandal:**

No pronunciaré su nombre  
hasta que mi sombra cubra sus ojos.

**Princesa:**

¿Vendrá esta noche?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

القرندل:

أن أنفد ما أوحاه الصوت  
حين تقدمني في الغابة حتى أوقفني في الباب الكوخ

الوصيفة الثانية:

لكننا لا ننتظرك

القرندل:

أنبأني الصوت  
عمّن تتأهبن للقياه

الأميرة:

من...؟

القرندل:

لا أنطق باسمه  
إلا إن أصبح ظلي في عينيه

الأميرة:

هل سيجيء الليلة؟

**Qarandal:** *(Se agacha y pega la oreja al suelo.)*

Lo ignoro.

Tengo el oído pegado al suelo;

quizá oiga en su interior el eco de sus pasos.

**Princesa:**

¿Los oyes?

**Qarandal:**

Por todas partes.

**Princesa:**

¿Y cubrirá tu sombra sus ojos esta noche?

**Qarandal:**

No me lo dijo la voz.

¿Puedo sentarme en esta esquina?

*(Sin esperar la respuesta, se sienta en la esquina frontal izquierda del escenario, de cara a la puerta y dando la espalda al público.)*

**Tercera Criada:**

¿Tienes un mendrugo de pan?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

القرندل: (ينحني ليلصق أذنه بالأرض)

لا أدري

ها أنذا ألصق أذني بالأرض  
فلعلي أسمع من باطنها وقع خطاه

الأميرة:

أسمعت؟

القرندل:

في كل سبيل

الأميرة:

هل يصبح ظلك في عينيه الليلة؟

القرندل:

لم يبنيني الصوت

هل أجلس في هذا الركن؟

(دون انتظار الجواب يجلس في ركن المسرح الأمامي الأيسر ناظرا للباب،  
وموليا ظهره للجمهور)

الوصيفة الثالثة:

هل لك في لقمة خبز؟

**Qarandal:**

Mi pan aún no está listo.

**Tercera Criada:**

¿Y cuándo lo estará?

**Qarandal:**

Cuando cante.

**Tercera Criada:**

¿Y cuándo cantarás?

**Qarandal:**

Cuando ultime mi canto.

**Tercera Criada:**

¿Cuándo lo ultimarás?

**Qarandal:**

Todavía hay algunos fragmentos que no armonizan.

Y la última línea sigue desconcertándome.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

القرندل:

خبزي لم ينضج بعد

الوصيفة الثالثة:

ومتى ينضج خبزك؟

القرندل:

حين أغني

الوصيفة الثالثة:

ومتى ستعني؟

القرندل:

إن فرغت أغنيتي

الوصيفة الثالثة:

ومتى تفرغ أغنيتك؟

القرندل:

ما زالت شذرات لم تتلاءم بعد

ويحيرني آخر سطر فيها حتى الآن



**Tercera Criada:**

Es un hombre que ha perdido la cabeza, atormentado por la penuria.

Desvaría y no sabe lo que dice.

**Princesa:**

Su actitud me hace pensar que augura algo.

**Tercera Criada:**

¿Bueno o malo?

**Princesa:**

No lo sé, pero siento que las letras de su hablar  
encierran algo.

**Tercera Criada:**

Lo único que encierran es su pena.  
Dejémoslo echado a la sombra de la pared, hasta que se marche,  
y volvamos a nuestro ritual nocturno.

**Primera Criada:**

¿En orden?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

**الوصيفة الثالثة:**

رجل أنهكه الفقرُ، وأضوى عقله

يهذي، لا يدري ما ينطق به

**الأميرة:**

إني أتوجس من هيئته أمرا

**الوصيفة الثالثة:**

شرا أم خيرا؟

**الأميرة:**

لا أدري، لكنني أشعر أن حروف حديثه...

تطوي أشياء

**الوصيفة الثالثة:**

لا تطوي إلا فقره

فدعيه ملقى في ظل الحائط حتى يرحل

لنُعد لمواجدا الليلية

**الوصيفة الأولى:**

بالترتيب؟

**Tercera Criada:**

En orden.

¿Qué estábamos haciendo antes de que viniera?

**Segunda Criada:**

Habíamos completado el papel de la risa previa al llanto.

**Tercera Criada:**

Entonces ahora es el momento de la fiesta.

*(Aplaude con las manos)*

¡Fiesta, fiesta!

*(La Primera y la Tercera Criada se sientan en el suelo, en la sombra, y la Princesa se incorpora con calma y se dirige hacia la mesa, que ahora parece una cama, sobre la que se recuesta seductora. La Segunda Criada desaparece momentáneamente y vuelve llevando una máscara de un hombre maduro, de bigote poblado y actitud desafiante.)*

**Princesa:**

Finalmente apareces, después de que mi día enloqueciera  
a causa de la desdicha y de la espera.

Tras mi deseo de noche  
de condensar el horizonte en un brillar  
para apagarlo con un soplo, cual vela.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الوصيفة الثالثة:

بالترتيب

ماذا كنا نفعّل قبل مجيئه؟

الوصيفة الثانية:

كنا قد أتمنا دور الضحك المفضي للدمع

الوصيفة الثالثة:

فالآن أوان الحفلة

(تصفق بيديها)

الحفلة! الحفلة!

(تجلس الوصيفان الأولى والثالثة على الأرض في الظلام، وتنهض الأميرة متهادية لتتمدد على المائدة في وضع إغراء، بحيث تبدو المائدة كسرير، وتختفي الوصيفة الثانية لحظة لتعود وعلى وجهها قناع رجل في كمال العمر، ذي شارب كثيف، هيئة متحدية)

الأميرة:

وأخيرا جنّت بعد أن جُنّ نهاري

بشقائي وانتظاري

وتعجلتُ الهنيئات إلى الليل،

تمنيّت لو استطعت اختصار الأفق الممتد في لحظة ضوء

تنظفي في نفخة مثل انطفاء الشمعدان

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

¡Ay, si del sol, mi enemigo, fuera yo su señora,  
si pudiera aprisionarlo bajo mi lecho,  
donde no oyera al gallo anunciar el nacimiento de la nueva luz!  
¡Ay, si pudiera contener la respiración y dormir lo que dure el día,  
para, caída la noche, exhibirme en mis ramas,  
respirar la brisa nocturna, brotar embelesada y placentera!  
Soy la lila de las sombras:  
adoradora de las tinieblas,  
flor que desafía al brillo  
e idolatra a la negrura.

***(La Segunda Criada inclina la cabeza en silencio.)***

Por fin llegaste, tú, río de mi vida.  
Riega esta piel que el sol ha resecaado y convertido en páramo.

***(La Segunda Criada sujeta a la Princesa por el brazo.)***

***(La Princesa se incorpora levemente y palpa el torso de la Criada, desde la cintura hasta la cara.)***

¡Ah, pareces cual lanza desenvainada, bruñida y sólida!  
¡Ah, cual cortante espada reluciente!  
¡Ah, cual dios bondadoso, cruel y noble!  
¡Ah, cual árbol!

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

آه لو أملك للشمس – عُدويّ الشمس – أمرا وقضاء  
آه لو أملك أن أحبسها تحت سريري  
حيث لا تسمع ديك الفجر إذ يعلنُ ميلادَ الضياء  
آه لو أملك أن أحبس أنفاسي، وأغفو طول عمر النور  
فإذا ما أظلم الليل، تبرجتُ على غصني  
تنفستُ نسيم الليل، أورقتُ انتشاء وسرور  
ليلكة الظل أنا  
عابدة الظلام  
الزهرة التي تخاصم السنا  
وتعشق القتام

(تحني الوصيفة الثانية رأسها في صمت)

وأخيرا جئتُ يا نهر حياتي  
فاسق جلدي، شققته الشمسُ حتى صار كالأرض البوار

(تمد الوصيفة الثانية يدها على ذراع الأميرة)

(تنهض الأميرة قليلا، وتتحسس الوصيفة الثانية من وسطها إلى وجهها)

آه، تبدو ومثل رمح مشرع تم استواء ومضاء  
آه، تبدو مثل سيف مرهفٍ قد زاده الصقْلُ جلاء  
آه، تبدو كإله طيبٍ قاس نبيل  
آه، تبدو شجرة

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

¡Ah, cual dulce embriagar!

¡Ay, cual hermoso astro que desde el cielo asoma!

¡Ay, pareces todo aquello soñado, aún más bello!

***(La Segunda Criada extiende la mano hacia el pecho de la Princesa.)***

¿Te agrada mi suave y redondo pecho?

Es tu campo de amante que te quiere, lo mismo que tú a él,

tócalo, acarícialo, duélelo... acaso crezca en él

una fragante flor que te incite a cortarla

y grabarla en tu pecho desplegado

cual vela sobre agitado mar.

***(La Segunda Criada levanta a la Princesa, se la acerca y la estrecha.)***

¡Ay, cuélgame de tus hombros cual collar, juguetea con mis cuentas y espárcelas después

sobre tu cuerpo como música y luz,

para luego reunirme y ordenarme en los hilos de tu reino!

Siénteme, séllame con tu impronta.

Así mañana vengas cual consentido niño.

***(La Segunda Criada suelta a la Princesa, que cae frente a la cama, y se aleja de ella un paso.)***

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

آه، تبدو سكرة

آه، تبدو قمرا حلوا مطلا

آه، تبدو كل شيء زار أحلامي وأحلى

(تمد الوصيفة الثانية يدها إلى صدر الأميرة)

أترى صدري يرضيك استواء واستدارة

حقلك العاشق يبغيك كما تبغيه

فتلمسه، تحسسه، وأوجعه، فقد تُنبت فيه

زهرة عاطرة تغريك أن تقطفها، تطبع منها

وشمة في صدرك المفروود كالقلع على بحر الجسارة

(ترفع الوصيفة الثانية الأميرة إليها)

آه علقني بأكتافك كالعقد، وداعبني، وانثرنى حباتٍ

وبعثرني على جسمك موسيقى ونورا

ثم لملمني وانظمني في حبل امتلاكك

وتحسسني واختمني بختمك

وليعدك الغدُ لي طفلا شقيا وجسورا

(ترك الوصيفة الثانية الأميرة لتسقط أمام السرير، وتبتعد عنها خطوة)



APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

Los párpados entornas preocupado.

Aparece en tu rostro una nube de ira contenida.

¿Acaso te ofendí?

¿Parezco tan ingenua como para ignorar del amor sus secretos?

¿O es que crees que exagero al mostrar mis afectos?

Dime qué puedo hacer,

¡mas nunca me abandones!

***(La Segunda Criada se aleja un segundo paso, colocando la mano bajo la barbilla.)***

¿Acaso amas a otra cuyo recuerdo vives,

solapando mi amor?

¡Ay de mí! Si es como me temo

¡me quitaré la vida!

***(La Segunda Criada se aleja un tercer paso y mueve las manos, como si estuviera hablando.)***

¿Qué?

¿No es bastante que vengas escondido, cual ladrón,

esperando a que duerman los guardas y ocultándote en la sombra de los muros?

¿Quieres también la llave del palacio?

***(La Segunda Criada repite las mismas señales.)***

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

ترخى جفنيك كأنك مهموم  
تتمدد في وجهك غيمة ضيق مكتوم  
بم أغضبتك؟  
هل أبدو ساذجة لا تعرف أسرار الحب؟  
أم أبدو مسرفة في إظهار عواطفها؟  
علمني ما أفعل  
لكن لا تتركني!

(تبتعد الوصفية الثانية خطوة أخرى واطعة يدها تحت ذقنها)

هل تعشق أخرى طافت ذكراها في عينيك  
فحجبت صفاءهما عني؟  
ويلي! لو كان الأمر كما أخشى  
فسأقتل نفسي!

(تبتعد الوصفية الثانية خطوة ثالثة، ثم تظل تشير بيديها كأنها تتحدث)

ماذا...؟  
لا ترضى أن تأتيني في السر كما يأتي اللص؟  
إذ تتحين نوم الحراس، وتستخفي في ظل الجدران!  
تبغي مفتاح القصر؟

(تستأنف الوصفية الثانية نفس الإشارات)

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

Pero mi padre guarda la llave del palacio y el anillo real  
bajo la almohada, mientras duerme.

*(La Segunda Criada se aleja otro paso mirando hoscamente.)*

¡Pobre de mí!, ¡no sé qué hacer!

No estoy acostumbrada a hurgar en la cama de mi padre.

*(La Segunda Criada da media vuelta, dirigiéndose hacia la salida.)*

Te llevaré hasta su habitación,  
mas tú las cogerás.

*(La Princesa baja de la mesa y junto con la Segunda Criada da una vuelta alrededor de la misma hasta que llegan a la Tercera Criada, que lleva la máscara de un rey anciano. La Tercera Criada sube a la mesa y se recuesta. La Princesa y la Segunda Criada se acercan hacia la Tercera Criada; mientras la Princesa se rezaga ligeramente la Segunda Criada estira las manos hacia la mesa y agarra el cuello de la Tercera Criada-el Rey anciano. La luz se apaga y vuelve a encenderse con el grito de la Princesa.)*

¡Maldito seas!

¿¡Has matado a mi padre!?

¿Has robado el anillo real para mostrarlo a la gente

y gobernar con él?

¿Qué hacer?

Tú, mi amor, mi apoyo, has matado a mi padre, mi apoyo.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

لكن أبي يحفظ مفتاح القصر وخاتم ملكه  
تحت وسادته حين ينام

(تبتعد الوصيفة الثانية متجهمة خطوة أخرى)

ويحي، لا أدري ما أفعل!  
لم أعتد أن تمتد يدي في فرش أبي

(تستدير الوصيفة الثانية متجهة للانصراف)

سأقودك للغرفة  
وستأخذة أنت

(تهبط الأميرة عن المائدة، وتدور هي والوصيفة الثانية دورة حولها لتجد الوصيفة الثالثة وقد ارتدت قناع الملك الشيخ. تصعد إلى المائدة، وتغفى فوقها. تتقدم الأميرة والوصيفة الثانية نحو الوصيفة الثالثة، تتأخر الأميرة لتمد الوصيفة الثانية يديها نحو المائدة وتتحسس بها عنق الوصيفة الثالثة الملك الشيخ. ينظفون النور ليضيء على صرخة الأميرة)

ويلاه

أقتلت أبي؟!!

وسلبت الخاتم حتى ترفعه في وجه الناس

وتحكم به

ماذا أفعل؟

أنت حبيبي وعمادي، وقتلت أبي وعمادي

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

¿Debo señalarte y acusarte,

diciendo: «¡éste es el asesino de mi señor!»

o debo cerrar el puño y hundir mi secreto en llanto reprimido?

¿He de hablar o callar?

Más doloroso aún:

¿He de amarte u odiarte?

***(La Segunda Criada se gira hacia la Princesa e intenta persuadirla.)***

¿Qué?

¿Deseas que les diga que mi padre, al sentir que le llegaba la hora,  
te mandó llamar a su lado para hacerte entrega de su hija... de mí...  
y de su reino?

¿Que te hizo entrega del anillo y de la llave?

¿Me hablas de amor, de placeres pasados, de promesas futuras?

No, no puedo.

No puedo perderte a ti y a él al mismo tiempo.

Una herida diaria es suficiente.

Se hará lo que deseas. Llama al jefe de la guardia.

***(Aparece la Primera Criada con la máscara del jefe de la guardia. Las tres intercambian unas señas y a continuación se retira la Primera Criada, cabizbaja y respetuosa.)***

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

أشير إليك، وأدعو:

هذا قاتل مولاي

أم أطوي كفي، أغرقُ سري في دمعي المكتوم

أتكلم أم أصمت

أوجع من هذا كله:

أحبك أم أبغضك؟

(تستدير الوصيفة الثانية إلى الأميرة محاولة اقناعها)

ماذا؟

تبغي أن أنبأهم أن أبي حين أحسّ الموت

ناداك إليه، وأوصى لك بابنته... بي...

وبملكه!

أسلمك الخاتم والمفتاح

أتناشدني الحبّ ولذات الماضي ووعود المستقبل

لا... لا... لا أقدر

بل ما أعجزني أن أفقدك وأفقدته في ذات الوقت

يكفيني في اليوم الواحد جرح واحد

ليكن ما تبغي، ولندع كبير الحراس

(تظهر الوصيفة الأولى، وقد ارتدت قناع كبير الحراس. يتبادل الثلاثة الإشارات ثم تنصرف الوصيفة الأولى مطرقة طائعة)

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

Ahora márchate para que pueda llorar a mi hombre asesinado  
y ofrendarme a ti, purificada por mis lágrimas,  
oh, mi hombre asesino.  
Sal... ¡sal!

*(La Princesa rompe a llorar desconsoladamente, mientras que las dos criadas se quitan la máscara, se sitúan detrás de la Princesa y lloran de forma que las tres lo hacen al unísono. Mientras ocurre esto, entra en escena aquél al que esperaban: Samandal.)*

**Samandal:**

Buf, me habría perdido en el bosque  
de no haber sido porque me guiaron los cipreses.  
¿Qué es esto?  
Una fiesta de llanto... ¿es que ha muerto alguien?  
¿O es que las mujeres lloran para llenar los corazones vacuos?

*(Su inesperada aparición deja a las mujeres boquiabiertas. La Tercera Criada se quita la máscara y se apresura a incorporarse. La Princesa y las otras dos criadas se giran hacia él.)*

Lo que suponía:  
el muerto... imaginario, las lágrimas... copiosas.

**Princesa:**

¿¡Tú!?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

والآن اخرج حتى أبكي رجلي المقتول  
وأزف إليك مطهرة بدموعي  
يا رجلي القاتل  
اخرج... اخرج

(تنهار الأميرة في بكاء جارف على سرير الملك الميت، بينما تخلع الوصيفتان قناعيهما وتقفان وراء الأميرة وتبكيان، ويتردد البكاء في إيقاع موحد. وفي أثناء ذلك يدخل من ينتظرنه: السمندل)

السمندل:

آه، كدت أضلّ طريق الكوخ  
لو لا أن قادتني أشجار السرو  
ما هذا؟  
حفل بكاء... هل مات أحد  
أم أن النسوة يبكين ليملأن القلب الفارغ؟

(تعقد مفاجأة دخوله السنة النساء، وتخلع الوصيفة الثالثة قناعها وتهب واقفة، بينما تلتفت الأميرة والوصيفتان إليه)

حقّ ما خمنت  
الميت وهمي والدمع غزير

الأميرة:

أنت؟!!



**Samandal:**

No me conoce nadie como tú.

**Princesa:**

¿Qué te ha traído esta noche?

**Samandal:**

Un corazón en busca de su pecho.

**Princesa:**

¿Éstas son las palabras que me traes?

Las inflas tanto que, cual pompas de jabón,  
resplandecen vacías.

**Samandal:**

No soy yo quien habla, sino el amor.

**Princesa:**

No, no, te lo ruego.

No lo estropees.

**Samandal:**

¿Estropear el qué?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

السمندل:

لا يعرفني أحد مثلك

الأميرة:

ما جاء بك الليلة؟

السمندل:

قلْبٌ يبحث عن أضلاعه

الأميرة:

هذا ما أعددت من الكلمات لتلقاني

تنفخ في كلماتك كالفقااعات

حتى تصبح فارغة براقعة

السمندل:

ما هذا صوتي، بل صوت الحب

الأميرة:

أرجوك... لا... لا... لا...

لا تفسدها

السمندل:

أفسد ماذا؟

**Princesa:**

El momento.

Mirad, amigas mías:

Cada poro de mi piel ha esperado la caricia de este instante,  
mi sangre se ha estremecido durante incontables años ansiando su fogoso  
temblor.

En torno a la llegada de este instante, revestida de ocultación nocturna,  
rotaban mi sueño y mi vigilia.

Este instante se ha nutrido de mi insomnio, bebido de mi sed y vestido mis días.

De sus semillas prometidas que adornaban mi cuello  
estaba yo colgada, esperando a aquél que una noche vendría.

Solía decirme a mí misma:

¿Vendrá vengativo, desdeñoso, depresivo, derrotado, arrepentido, herido,  
moribundo...?

¡Pero qué lástima!,  
pues se presenta cubierto de mentiras, como es habitual.

Sus labios rebosan palabras  
brillantes, resbaladizas como aceite.

Qué pena; no has cambiado.

Así pues, aléjate de mí... ¡no, no te vayas! ¡Sí, vete! ¡Vete!

Te perdono todos tus errores,  
salvo que estropees este momento de sinceridad.

الأميرة:

اللحظة

انظرن صديقاتي

انتظرت كلّ خلايا جسمي لمسة هذي اللحظة

انتفض دمي يتشهى رعشتها النارية من أزمان

دار حوالي مقدمها المتسريل في غيب الليل

نومي ومقامي

أكلتُ هذي اللحظة من أريقي، شربتُ من عطشي، لبستُ أيامي

علقت بذروتها الموعودة عُنقي

وتدلّيت لأنتظر القادم ذات مساء

كنت أقول لنفسي:

هل يأتي منتقما أو مزدريا أو مكتئبا أو منكسرا أو ندمانا أو مجروحا أو محتضرا...

لكن وا أسفاه

ها هو ذا يأتي متشحا بالكذب كما اعتاد

قد عامت في شفثيه الألفاظ

لامعة ومرأوغة كالزيت

وا أسفاه، ما زلت كما أنت

أوه، اذهب عني... لا... لا تذهب... اذهب! اذهب!

أغفر لك كل خطاياك

إلا أن تفسد لحظة صدق

**Tercera Criada:**

Increíble:

recuerda que estropeó el instante prometido,  
y olvida que echó a perder su vida.

**Samandal:**

¡Silencio, arpía!

No la eché a perder, la hice madurar.

Bajo mis alas, la veinteañera

se convirtió en una mujer rebosante de pasión y de fogosidad,  
de placer y vergüenza,  
de amor y odio,  
de deseo y rechazo.

**Segunda Criada:**

Tú mataste a su padre.

**Samandal:**

¡Ja, ja, ja!

No lo maté, más bien aceleré su muerte.

No era más que motas de polvo esparcidas sobre sábanas viejas.

Apenas lo rocé, salió volando sobre las alas de la muerte.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الوصيفة الثالثة:

عجبا،

تذكر أن قد أفسد لحظتها الموعودة

لكن تنسى أن قد أفسد كلّ العمر

السندل:

صمتا يا شمطاء

لم أفسده، لكنني أنضجته

صارت بنت العشرين

تحت جناحي امرأة حافلة بالشهوة والنار

بالمتعة والعار

بالحب وبالبعض

بالرغبة والرفض

الوصيفة الثانية:

أنت قتلت أباها

السندل:

ها... ها...

لم أقتله، لكنني عجّلتُ بموته

كان هباء منثورا فوق ملاءته المهترأة

ما كدتُ ألامسه حتى طار على أجنحة الموت

**Princesa:**

¡Qué forma tan extraña en que me han engañado mis ojos!

Qué desagradable resultas cuando quieres presumir de inteligencia.

**Samandal:**

Tu padre estaba enfermo ya cuando tus ojos vieron la luz.

Todo el mundo decía en las reuniones:

«la carcoma que corroe la madera de los aposentos

ha salido para perturbar la pierna de madera del Rey».

Otros decían:

«El Rey ya está atrofiado;

sus hombros y sus manos han menguado».

Incluso se corrió el rumor de que las piernas habían mermado tanto,

que la pierna de madera del Rey se había vuelto

más corta que la pierna viva.

También decían que se le había caído la barba

y que se le marcaban las costillas.

**Princesa:**

Y además, grosero.

الأميرة:

ما أَعْرَبَ ما خدعتني عيناى  
كما أنت ثقيل الوطأة حين تريد استعراض ذكائك

السمندل:

كان أبوك مريضا منذ رأت عيناك النور  
كان العامة حين تدور الكأس يقولون:  
إن السوس الناخر في أخشاب المخدع  
قد جاوزها ليعربد في ساق الملك الخشبية  
بل كان البعض يقولون:  
إن ضمورا قد مس الأعضاء الملكية  
حتى ضاقت كتفاه، وقصرت كفاه  
بل قد شاعت شائعة أن هزلت ساقاه  
حتى صارت ساق الملك الخشبية  
أقصر من ساق الملك الأخرى الحية  
بل قالوا إنّ لحيته قد سقطت  
إنّ قد برز له نهدان

الأميرة:

جلف أيضا



**Samandal:**

La idea se me ocurrió una tarde  
en la que charlábamos los guardias.  
Estando de servicio sobre el muro,  
escuché a alguien decir:  
«El Rey morirá sin haber engendrado un varón que herede su trono  
y levante el pabellón caído».

**Princesa:**

¿Y por eso me ofreciste amor... sin amor?

**Samandal:**

Diez años, niña...  
pero... ¡pero te amaba!

**Princesa:**

Ya no soy una niña.

**Samandal:**

Humedecí tus venas con caricias y besos  
hasta que se mostraron tus frutos bajo el camisón;  
entonces agité yo las ramas y el lazo se deshizo.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

**السمندل:**

مست رأسي الفكرة ذات مساء  
كنا نسمر فيه نحن الحارس  
في نوبتنا فوق السور  
وسمعت القائل:  
الملك سيمضي، لم ينجب ولدا كي يخلفه في عرشه  
كي يرفع خيمته المنهارة

**الأميرة:**

ولهذا قدمت إليّ الحب... بلا حب؟

**السمندل:**

عشر سنين... يا طفلة  
لكني... كنت أحبك

**الأميرة:**

لم أصبح طفلة

**السمندل:**

بللت عروقك بالحلوى والقبلات  
حتى دارت أثمارك في ثوبك  
فهزرتُ غصونك، فانفرط العقد

**Princesa:**

Tan sólo un miserable cuenta con quién yació.

**Samandal:**

No estoy contando.

Sólo estoy recordando.

Recuerdo cuando te acerqué hacia mí la primera vez:

tus pechos se agitaron como un gorrión empapado que tiritita,

y tu figura se dobló como una rama cargada.

Esto ocurrió cuando cumplimos seis años.

Recuerdo cuando yacimos desnudos la primera vez:

nos abrazamos hasta que, entre nuestros brazos,

la noche y el día fueron uno.

Esto ocurrió cuando cumplimos ocho años.

Cuando el amor te tanteaba y acariciaba tus cuerdas, solías decir:

«Oh, luna mía desnuda,

flor encendida,

tus manos son las riendas

y mi pecho el carro:

¡llévame hasta los jardines del infierno!»

**Princesa:**

¡Silencio!, ¡calla!

الأميرة:

لا يحكي عن مضجعه إلا رجل وغد

السمندل:

أنا لا أحكي

لكني أتذكر

أذكر حين أملتك نحوي أول مرة

واهتز النهدان كما يرتجف العصفور المبتل

وتمايل قدك كالغصن المثقل

هذا كان في العام السادس من صحبتنا

أذكر حين تمددنا عريانين لأول مرة

وتعانقنا حتى مات الظل ومات النور

في جفنيّنا

هذا كان في العام الثامن من صحبتنا

كنت تقولين إذا داعبك الحب فأيقظ أوتارَكَ

يا قمري العريان

يا وردتي الملتهبة

يداك حبل وضلوعي عربية

قدني إلى حدائق النيران!

الأميرة:

صه... اصمت

**Samandal:**

Recuerdo, incluso, que cierta tarde me susurraste al oído:

«Lluéveme, para que engendre un niño».

**Princesa:**

Te lo suplico, ¡calla!

**Samandal:**

¿Lo recuerdas?

**Princesa:**

Lo recuerdo.

**Samandal:**

Pues por eso he venido.

**Princesa:**

¿Para qué?

**Samandal:**

Para crear días más bellos que los idos.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

**السمندل:**

بل أذكر أنّك ذات مساءٍ هَسَّهَسْتِ بِأذني  
أمطِرُ في بطني طفلاً...

**الأميرة:**

أرجوك... اصمت

**السمندل:**

أذكرت؟

**الأميرة:**

ذكرت

**السمندل:**

ولهذا جنّت

**الأميرة:**

ماذا؟

**السمندل:**

كي نصنع أياماً أجمل مما فات

**Princesa:**

¿Y por qué has venido esta noche?

**Samandal:**

Para que comencemos esta misma noche.

**Princesa:**

¡Desgraciado!

**Samandal:**

Es cierto,  
sin ti no tengo seno en el que reposar  
y en cuyo esplendor olvidar los días sombríos.

**Princesa:**

Yo deseo lo mismo.  
¿Volveremos a estar como antaño?

**Samandal:**

Más felices, incluso.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

الأميرة:

ولماذا جئت الليلة؟

السمندل:

كي نبدأها الليلة

الأميرة:

مسكين!

السمندل:

هذا حق

فأنا من دونك لا أدري لي حضنا أرقد فيه

أنسى في نضرته الأيام الجهمة

الأميرة:

وأنا مثلك

هل سنعود إلى سالف عهدينا؟

السمندل:

أصفى مما كنا



**Princesa:**

¿Romperás la puerta del tiempo moribundo  
y rociarás mis tristezas con caricias y besos?  
¿Me devolverás la niña que había en mí?

**Samandal:**

Si vuelves a mi amor.

**Princesa:**

Pero... dime:  
¿cómo es la situación en el palacio?

**Samandal:**

Todo en orden.

**Princesa:**

¿Por qué te tiembla la voz al hablar  
como si la oprimieras con mentiras?

**Samandal:**

Pero es verdad, todo está muy bien.

**Princesa:**

¿Y los guardias?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الأميرة:

هل تكسرُ بابَ الزمن الميت  
وتبلى أحزاني بالحلوى والقبلات  
هل ستعيد إليّ الطفلة؟

السمندل:

إن عدت إلى حبي

الأميرة:

لكن... قل لي  
ما أحوال القصر؟

السمندل:

في خير

الأميرة:

لِمَ تتهاوى نبرةُ صوتك تحت حديتك  
وكأَنَّك ترهقها بالكذب

السمندل:

بل في خير جدا

الأميرة:

والحراس؟

**Samandal:**

Tiemblan al escuchar mi nombre.

**Princesa:**

¿Y los generales y los soldados?

**Samandal:**

Se contraen tanto al verme  
que sus cuellos menguan hasta alcanzar las piernas.

**Princesa:**

¿Todavía siguen creyéndose la historia?

**Samandal:**

¿Qué historia?

**Princesa:**

La del Rey inválido  
que murió después de designarte heredero.

**Samandal:**

¿Qué quieres decir?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

**السمندل:**

يرتجفون إذا ذكر اسمي

**الأميرة:**

والقادة والجنود؟

**السمندل:**

ينكمشون لمرأي

حتى تدخل أعناقهم في أرجلهم

**الأميرة:**

ما زالوا يبتلعون القصة؟

**السمندل:**

أية قصة؟

**الأميرة:**

قصة موت الملك المقعد

من بعد وصيته لك

**السمندل:**

ماذا تعنين؟

**Princesa:**

No quiero decir nada; tan sólo te estoy preguntando.

Te lo suplico: sé sincero al menos una vez.

No es por mí, sino por ti,

y comencemos de nuevo:

¿por qué has venido?

**Samandal:**

¿Me amas todavía?

**Princesa:**

Una mujer no olvida al primer hombre en cuyo cuerpo ardió.

Su recuerdo se esconde como un remolino en el agua.

**Samandal:**

Estoy acabado. Mi reino se desmorona como un árbol carcomido a mi alrededor.

Los guardias han renegado de mí.

**Princesa:**

¿Y los generales y los soldados?

**Samandal:**

Me han abandonado.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الأميرة:

لا أعني شيئاً، لكنني أسأل  
أرجوك... اصدق مرة  
لا من أجلي، بل من أجلك أنت  
ولنبدأ منذ البدء...  
لم جئت؟

السمندل:

هل ما زالت على حبي؟

الأميرة:

لا تنسى المرأة أول رجل باتت ساخنة في كفيه  
تستخفي ذكراه كما تستخفي الدوامة في الماء

السمندل:

أنا مقهور يتشقق مُلكي من حولي كلحاء الشجرة  
أنكرني الحراس

الأميرة:

والقادة والجنود؟

السمندل:

هجروني

**Princesa:**

Y si regreso contigo ¿qué?

**Samandal:**

Puede que la situación mejore.

**Princesa:**

¿Para ti?

**Samandal:**

Para ambos.

**Princesa:**

¿Cómo?

**Qarandal:** *(Se levanta de repente de la esquina sombría en la que estaba.)*

Ya se ha ultimado mi canción.

Escuchad los fragmentos.

**Samandal:** *(A la Princesa.)*

¿Quién es éste?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الأميرة:

ماذا لو عدت معك؟

السمندل:

قد يصفو الأمر

الأميرة:

لك؟

السمندل:

لنا

الأميرة:

كيف؟

القرندل: (يهب من ركنه المظلم فجأة)

ها قد تمت أغنيتي

فاسمَعَنَّ مقاطعها

السمندل: (للأميرة)

من هذا؟



**Qarandal:**

No te preocupes por mí.

Estás invitado a mi canción.

**Samandal:**

¿Quién eres?

**Qarandal:**

Mi nombre no significa nada.

**Samandal:**

¿A qué te dedicas?

**Qarandal:**

No me dedico a nada.

A veces contemplo el sol hasta el atardecer,

o la noche hasta el amanecer.

Otras bailo en fiestas de amigos.

O me dedico a escribir...

**Samandal:**

¿Qué escribes?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

**القرندل:**

لا تشغل نفسك بي  
كن ضيفي في أغنيتي

**السمندل:**

من أنت؟

**القرندل:**

اسمي لا يعني شيئاً

**السمندل:**

ماذا تعمل؟

**القرندل:**

لا أعمل شيئاً  
أحياناً أتأمل في الشمس إلى أن تغرب  
أو في الليل إلى أن تشرق  
أرقصُ أحياناً في أفراح الخلان  
أحياناً أكتب...

**السمندل:**

ماذا تكتب؟

**Qarandal:**

Lo que ocurre.

**Samandal:**

¿Vives en este valle?

**Qarandal:**

No, mas tengo un cometido.

Esta noche he de interpretar mi canción.

**Samandal:**

¿Un cometido?

**Qarandal:**

¿Oyes la voz del viento?

**Samandal:** *(A la Princesa.)*

¿Lo has convocado tú?

**Qarandal:**

¿Has invitado al viento?

Escucha, él también habla.

¡Escucha, escucha!

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

القرندل:

ما يحدث

السمندل:

هل تسكن في هذا الوادي؟

القرندل:

بل عندي عمل سأؤديه  
فأنا لليلة مدعو أن ألقى أغنيتي

السمندل:

مدعو، ممن؟

القرندل:

هل تسمع صوت الريح؟

السمندل: (للأميرة)

أدعوتيه؟

القرندل:

أدعوت الريح؟

اسمع... هي أيضا تحكي

اسمع! اسمع!

**Samandal:**

¿Y qué cuenta el viento?

**Qarandal:**

Lo que ocurre.

**Samandal:**

Estás chiflado.

**Qarandal:**

Espectador, más bien.

**Samandal:**

¿Qué quieres?

**Qarandal:**

Que mi sombra amanezca en tus ojos.

**Samandal:**

¿De dónde habéis sacado a este chalado?

Vámonos, preciosa.

**Princesa:**

¿Y mis criadas?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

**السمندل:**

ماذا تحكي الريح؟

**القرندل:**

ما يحدث

**السمندل:**

رجل مجنون

**القرندل:**

بل شاهد

**السمندل:**

ماذا تبغي

**القرندل:**

أن يصبح ظلي في عينيك

**السمندل:**

من أين أتيتُ بهذا الرجل المجنون؟

هيا نذهب يا حلوة

**الأميرة:**

ووصيفاتي؟

**Samandal:**

Que te sigan después.

Apretemos el paso hacia el palacio

y alcanzaremos el primer rayo del amanecer.

De mañana, saldremos a la plaza con nuestras manos entrelazadas

y les diremos que su princesa ha llegado

habiendo colocado sobre su amado, devastado de culpa, el manto de la gracia,

que su amado, devastado de culpa, recibió con las más claras expresiones de gratitud.

**Qarandal:** *(Su rostro pálido refleja un enfado salvaje que se extiende por su delgada figura.)*

No, no, te lo ruego.

Cierta tarde hubo una mentira que apuñaló el corazón de mi ciudad

y la hizo enfermar y languidecer lastrada por la herida.

Y si esta noche naciera en su plaza otra mentira,

los ríos se desbordarían, los montes se hundirían y las casas se derrumbarían.

**Samandal:**

¡Cállate, loco!

Venga, vámonos.

**Qarandal:**

Lo siento, pero he de entonar mi canto.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

**السمندل:**

فلتبتعنك فيما بعد  
سنحت الخطو إلى القصر  
ندرك أول خيط الفجر  
وسنخرج في الصبح إلى الميدان، وكفانا معتقن  
ونقول لهم إن أميرتهم قد عادت  
خلعت ثوب الغفران على عاشقها المثقل بالذنب  
فتلقاه عاشقها المثقل بالذنب بأجلى آيات العرفان

**القرندل:** (ممتعاً، وقد امتدت قامته النحيلة، وبان عليه غضب وحشي)

لا... لا... أرجوك  
طعن قلب مدينتنا ذات مساء كذبة  
فاعتلت واسترخت مثقلة بالجرح  
والليلة، قد تهوى أنهاراً وتلالاً ومنازل  
لو ولدت في ساحتها أخرى

**السمندل:**

أصمت يا منجون  
هيا... هيا

**القرندل:**

وا أسفاه... لا بد وأن ألقى أغنيتي



APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

***(Se abalanza sobre Samandal, lo agarra por la garganta y le mira fijamente a los ojos.)***

Ésta es mi sombra en tus ojos,

¡Lagarto!

***(Qarandal saca un cuchillo de entre su ropa y lo clava en el pecho de Samandal.)***

Toma, ¡éste es el último fragmento!

***(Samandal cae sobre la mesa y Qarandal se gira hacia las sorprendidas mujeres.)***

Ya se ha ultimado mi canción.

Id con Dios.

***(Se dirige hacia la puerta de la cabaña, pero antes de salir se gira y ve a la Princesa de pie, abatida.)***

Ay, no sería apropiado olvidarme:

éste un apéndice sin el cual mi canción no estaría completa:

Oh, Mujer y Princesa,

sé Señora y Princesa;

no te doblegues nunca en sumisión

ante un hombre de barro,

sea quien sea:

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

(يندفع القرندل نحو السمندل، ويحيط رقبته بأصابعه، ثم يحدق في عينيه)

هذا ظلي في عينيك

يا سمندل!

(يستل القرندل سكيناً من ثيابه، ويدفعها في صدر السمندل)

خذ... هذا آخر مقطع!

(يتهاوى السمندل على المائدة، ويستدير القرندل إلى النسوة المندھشات)

تمت اغنيتي

أستودعكن الله

(يتجه نحو باب الكوخ، ثم يستدير قبل أن يخرج ليرى الأميرة تقف متهاوية)

أوه... لا يجمل بي أن أنسى

هذا تذييل لا تكمل أغنيتي دونه

يا امرأة وأميرة

كوني سيده وأميرة

لا تثني ركبتيك النورانية في استخذاء

في حقوى رجلٍ من طين

أيا ما كان

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

pícaro o caballero,

gigante o vagabundo.

Sé amada, mas no ames.

Yace contigo misma;

complácete a ti misma.

Que todos los caballeros valerosos,

cuya visión resulte agradable a tus ojos, sean para ti

siervos pero no amantes,

o amantes mas no amados.

*(Sale.)*

**Princesa:**     *(Llorando junto a la cama, besa a Samandal.)*

Dios mío, qué sincero es ya muerto.

Miradlo, ha muerto su ladina sonrisa seductora.

¡Que atractiva verdad! Pareciera temblara, temeroso.

Ay, ¡qué hermoso estando muerto!,

abatido en mi lecho cual agotado ciervo.

Cerraré la ventana del horror,

*(Le cierra los ojos.)*

doblegaré los brazos que fue inútil guardar

y levantaré las piernas que gustaban de alzarse

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

و غدا أو شهما  
عملاقا أو أفاقا  
ولتتلقى ألوان الحب ولا تعطيه  
اضطجعي مع نفسك  
ولتكفك ذاتك  
ليكن كل الفرسان الشجعان  
ممن يحلو مرآهم في عينيك  
لك خداما لا عشاقا  
أو عشاقا لا معشوقين

(يخرج)

الأميرة: (وهي تبكي بجانب الفراش، وتقبل السمندل)

آه... ما أصدقه ميتا  
انظرن... ماتت بسمته الفاتنة اللزجة  
وبدا مرتعدا مذعورا في صدق فائن  
آه... ما أجمله ميتا  
إذ يتكؤم في فرشي كالوعل المرهق  
فلأغلق نافذة الرعب

(تغلق عينيه)

ولأئن ذراعي حذر لم ينفع  
ولأرفع ساقين أحبا أن يرتفعا

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

incluso aunque estuvieran hundidas en barro.

Ay, cómo se parece a mi padre en su lecho.

Mirad... y bendecirlo.

Se completó la promesa, rompiéndoseme el alma en mil pedazos.

*(Cae derrumbada y se sienta junto a la cama, dando la espalda al cadáver. En su rostro brilla una sonrisa extremadamente luminosa, mientras que los ojos los tiene cerrados, como si estuviera soñando.)*

**Tercera Criada:**     *(Corriendo hacia la Princesa.)*

¡Mi señora, mi señora!

**Princesa:**     *(Como si se hubiera despertado de un sueño, da la espalda a toda la escena anterior.)*

¿Qué pasa? ¿Es que el sueño falaz nos ha privado de nuestro paseo matutino?

¿Acaso ya marcharon el ruiseñor y el rocío?

**Tercera Criada:**

No, mi señora, pero...

**Princesa:**

¿Pero qué?

No te preocupes, Umm al-Jayr.

Alcanzaremos el primer rayo de plata

y colmaremos nuestras copas con el néctar de perlas que en nuestras mejillas brillará.

Volvamos a palacio antes de lo debido.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

حتى لو خاضا في عمق الطين

أوه، ما أشبهه في ضجعته بأبي

أنظرن... وباركن

اكتملت لحظتي الموعودة حتى سحقت نفسي قطعا

(تتهاوى جالسة بجانب المائدة، وقد أدارت ظهرها للجثة، تلمع على وجهها  
ابتسامة بالغة الضياء، وعيناها مغلقتان كأنها تحلم)

الوصيفة الثالثة: (مندفعة نحو الأميرة)

مولاتي... مولاتي

الأميرة: (كأنها تفيق من حلم، وقد أدارت ظهرها للمشهد السابق كله)

ماذا؟ هل سرق النوم الخادع نزهتنا الفجرية؟

هل أخلفنا ميعاد البلبل والطل؟

الوصيفة الثالثة:

لا يا مولاتي، لكن...

الأميرة:

لكن... ماذا؟

لا تبتئسي يا أم الخير

فسندرك أول خيط فضي

وسنملاً كأسينا من ذوب اللؤلؤ فوق خدود الزهر

ونعود إلى القصر قبيل الموعد

**Primera Criada:**

¡Antes de lo debido!

**Princesa:**

Sí, como ha de ser, no olvides que soy Mujer y Princesa,

Señora y Princesa.

Es mi deber salir de mañana a la plaza

para que mis súbditos contemplan mi radiante figura.

**Primera Criada:**

Excusadme, mi señora.

**Princesa:**

Lo hemos pasado bien, nos hemos divertido,

nos hemos liberado de deberes, de pesares...

y hemos dormitado como niños tras haberse saciado de alimentos y mimos.

¿Qué hora es?

**Segunda Criada:** *(Se acerca hasta el ventanuco, lo abre y mira.)*

Despuntando ya el día.

**Princesa:**

¡Preparadlo todo!

¿Has ensillado la cabalgadura y dispuesto el carruaje, Umm al-Jayr?

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الوصيفة الأولى:

الموعد!

الأميرة:

أوه... لا تنسي أنني امرأة وأميرة

بل سيدة وأميرة

ومن الواجب أن أخرج في الصباح إلى الميدان

كي يستجلي أتباعي طلعتي النورانية

الوصيفة الأولى:

معذرة يا مولاتي

الأميرة:

استمتعنا وتنزهنا

وخلعنا عن أنفسنا عبء التدبير وهمّ التفكير

وغفونا كالأطفال إذا طعموا ما يكفيهم من زاد ومناغاة

ما الوقت الآن؟

الوصيفة الثانية: (تتجه إلى الكوة وتفتحها وتنظر)

الفجر على مرمى سهم

الأميرة:

فلتحزن من متاع الرحلة

هل أسرجت العربية يا أم الخير؟



**Tercera Criada:**

Mi señora...

**Princesa:**

No pasa nada.

Caminaré por las sendas del bosque hasta las puertas del palacio.

Entraré a pie en la plaza para que mis siervos y mis súbditos  
me hagan votos de lealtad y amor y acrecentar, así, mi dicha.

Venga, vamos.

¡Apresuraos!

*(Las criadas se ocupan de reunir el poco equipaje que tienen, mientras el sonido del despertar del bosque se agita alrededor de la cabaña. La Princesa se percata de ello y se gira hacia la Tercera Criada.)*

Umm al-Jayr, ¿qué ocurre?

**Tercera Criada:**

El bosque se despierta, mi querida señora.

Se despereza con el tierno acariciar del sol.

Son los sonidos de todas las mañanas.

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE LA PRINCESA ESPERA

الوصيفة الثالثة:

مولاتي...

الأميرة:

لا بأس

فسأمشي في طرقات الغابة حتى أبواب القصر

وسأدخل ساحة قصري مترجلة حتى أتلقى من خدمي ورعاياي

ما يبهج نفسي من حب وخضوع

هيا... هيا...

أسرعن

(تنشغل الوصيفات في جمع المتاع القليل، بينما يتماوج صوت استيقاظ الغابة  
حول الكوخ وتنتبه إليه الأميرة فتستدير نحو الوصيفة الثالثة)

ما هذا يا أم الخير؟

الوصيفة الثالثة:

الغابة تستيقظ يا مولاتي الحلوة

تتمطى حين يداعبها نور الشمس الناعم

أصوات نألفها كل صباح

**Princesa:**

No, Umm al-Jayr,  
no es el sonido del bosque,  
sino el sonido de mis súbditos,  
que a mi cabaña vienen cual rocío,  
a contemplar la luz de las horas rosadas  
mientras yo, en medio, flanqueada por ellos,  
permanezco a la sombra de sus ojos de amor plenos.  
¡Qué leal es el corazón de mis súbditos!  
No me he separado de ellos salvo una noche  
y ya me echan de menos.  
Saldré a recibirles, pues ya han esperado suficiente.  
Apresuraos, amigas mías. ¿A qué viene esta lentitud?  
¡Os lo ordeno! Perdón... sois mis amigas: os lo suplico.  
Mas miradme antes de mostrarme ante mis súbditos y mis seres queridos:  
¿Sigo siendo tal como me recuedan?  
¿Sigo siendo hermosa y atractiva?  
¿Parezco Señora y Princesa?

**Tercera Criada:**

Sois más esplendorosa aún que lo más fastuoso visto jamás;  
la plata y la luz en vos se dan la mano.

الأميرة:

لا يا أم الخير  
ما هذي أصوات الغابة  
بل هي أصوات رعاياي  
يسعون إلى كوشي في الصبح الرطب  
حتى يستجلوا ضوء الساعات الوردية  
وأنا في وسطهم، بين جوانحهم،  
في ظل عيونهم المملوءة بالحب  
ما أوفى قلب رعاياي  
لم أتركهم إلا ليلة  
لكنهم افتقدوني  
فلأخرج لهم، فكفاهم ما انتظروني  
أسرعن... صديقاتي... ما هذا الإبطاء؟  
إني أمركن! عفوا... أنتن صديقاتي... إني أرجوكن  
لكن... انظرن إلي قبيل تجلي لأحبائي ورعاياي  
هل ما زلت كما عهدوني؟  
هل ما زلت الفاتنة الحلوة؟  
هل أبدو سيده وأميرة؟

الوصيفة الثالثة:

إنك أبهى من أبهى ما رأت العين  
وكانك سُويبت من الفضة والأضواء

**Segunda Criada:**

Aún tenéis un corazón de oro rebosante de amor,  
cual fuente desbordante de dulzura y de gracias.

**Primera Criada:**

Vuestra bella figura es mañana rosada  
que a a través de los pétalos exhala sus aromas  
y vida por las hojas de los árboles.

**Princesa:**

Muchas gracias.

Entonces, iré a recibir a mis súbditos.

No dejaron secuelas los días tan aciagos  
pues, por largos que fueran, no eran más que un sueño.

Y ahora,

amigas mías, no olvidéis cerrar la puerta a los fantasmas de la pesadilla,  
a esta cabaña oscura.

No lo olvidéis:

cerrad la puerta a la noche del ayer;

cerrad la puerta a la sombra;

cerrad la puerta al pasado.

No lo olvidéis:

¡cerrad la puerta al pasado!

*(Telón)*

الوصيفة الثانية:

ما زال لك القلب الذهبي المتدفق بالحب  
وكأنك نبع فياض بالرفقة والنعماء

الوصيفة الأولى:

تبدو طلعتك النورانية كالصبح الوردي  
تتنفس عطرا في أكمام الزهر  
وحياة في أوراق الأشجار الخضراء

الأميرة:

شكرا... شكرا  
فلأتقدم لاستقبال رعاياي  
حين تولي الأيام المرة، لم تترك فينا أثرا  
فهي، وإن طالت، ليست إلا حلما  
والآن  
لا تنسين صديقاتي أن تغلقن على أشباح الحلم المؤلم  
هذا الكوخ المعتم  
لا تنسين  
أغلقن الباب على ليلة أمس  
أغلقن الباب على الظلمة  
أغلقن الباب على الماضي  
لا تنسين  
أغلقن الباب على الماضي

(ستار)

## Apéndice<sup>631</sup>

Escribí esta obra en 1969, a comienzos de año, y el Teatro al-Ŷīb de El Cairo la exhibió durante la temporada teatral de 1971, bajo la dirección de D. Nabīl al-ʿAlfī. Cuando la leímos juntos para que el Sr. director expusiera cómo concebía él la obra, consideró que el final no era concluyente. La obra terminaba antes de la última escena, con las palabras de la Princesa en las que pide a la criada mayor que prepare el equipaje para el viaje y le suplica se apresure.

El Sr. director se preguntaba si, cuando la Princesa volviera a su ciudad, disfrutaría del placer de gobernar o del placer de hacer el bien para con los hijos de su ciudad. Igualmente, se preguntaba si esta amarga experiencia no la habría vuelto más consciente sobre su responsabilidad. Finalmente el Sr. director prefirió el viejo conflicto griego de gobernar por el gobierno o gobernar para hacer el bien a la sociedad.

Reflexioné sobre el asunto y terminó por ocurrírseme añadir una escena final, no únicamente por el enfoque citado por el director, sino también por otras dos razones. La primera era que el momento histórico para representar la obra difería del momento en el que había sido escrita, por lo que la representación requería algunas palabras que fueran acordes con este momento. Y la segunda razón era que, tras dos representaciones anteriores de obras teatrales mías, estaba convencido de que en nuestro teatro la bajada del telón debe ser en cierto grado virulenta, porque una bajada de telón tranquila no es del agrado de nuestro temperamento.

Así fue como añadí esta escena, que comienza con el despertar del bosque y termina con la bajada del telón a los fantasmas de la vida en esa oscura cabaña.

La obra tiene tres niveles de actuación teatral, y espero que quien se disponga a representarla consiga transmitirlos. El primero es el nivel de la vida de las mujeres en la cabaña, después de haber sido forzadas al exilio. El segundo nivel es la representación de la vida de la que disfrutaban en el palacio del rey, cuando la Princesa casi ni se percataba de la existencia de sus criadas. Las mujeres representan esta vida cada noche en forma de rituales nocturnos mediante los cuales se arrepienten del crimen que cometieron. En cierta medida esta representación es la introducción del tercer nivel, que es la representación de la noche aciaga, la noche en la que el rey anciano muere, y es la escena que representan con máscaras. Quería haber escrito los diálogos de cada uno de estos niveles con una grafía distinta, pero fue imposible, por lo que me conformaré con recordarlo.

---

<sup>631</sup> Utilizo en este apéndice las mismas abreviaturas que las usadas en el de *Viajero de noche* y con los mismos objetivos. Este apéndice de *La princesa espera* sí figura en *Al-Nahḍa* y en *Al-ʿAwda*; no así *Al-Hayʿa 1991* ni en *Al-Hayʿa 2012*.

## تذليل

كتبت هذه المسرحية في عام ١٩٦٩، في أوائله، وقدمها مسرح الجيب القاهري في الموسم المسرحي لعام ١٩٧١. وأخرجها الأستاذ نبيل الألفي، وحين قرأناها معا ليمضي الأستاذ المخرج في أنفاذ تصوره للمسرحية كان رأيه أن النهاية ليست حاسمة، وكانت المسرحية تنتهي قبل المشهد الأخير، بكلمات الأميرة التي تطلب فيها من وصيفتها الكبرى أن تعد متاع الرحلة، ثم تناشد وصيفتها الإسراع.

قال الأستاذ المخرج إن الأميرة ستعود إلى مدينتها، فهل تراها تعود لتستمتع بلذة الحكم أو بلذة أداء الخير نحو أبناء مدينتها، وهل لم تردها هذه التجربة المريرة وعيا بمسؤوليتها<sup>632</sup>. وأثار الأستاذ المخرج ذلك النزاع الإغريقي القديم، حول الحكم لذات الحكم، والحكم لصالح المجموع.

وأدرت الأمر في ذهني، ورجح عندي إضافة مشهد ختامي، لا للسبب الذي ساقه المخرج فحسب، بل لسببين آخرين، أولهما أن اللحظة التاريخية لعرض المسرحية كانت تختلف عن لحظة كتاباتها، وكان العرض في حاجة إلى أن يقول كلمة ما تواكب هذه اللحظة. وثانيهما أنني كنت قد أدركت من عرضين سابقين لأعمالي المسرحية أن من الواجب أن يكون إسدال الستار في مسرحنا حادا بعض الشيء، فالستارة الهادئة لا تكاد تناسب مزاجنا.

وهكذا أضفت هذا المشهد الذي يبدأ بأصوات استيقاظ الغابة، وينتهي بإسدال الستار على أشباح الحياة في هذا الكوخ المعتم.

في المسرحية ثلاثة مستويات من الأداء المسرحي أرجو أن يوفق إلى تبينها من يتصدى لتقديمها. الأول هو مستوى الحياة التي يعيشها هؤلاء النسوة في الكوخ، بعد أن دفع بهن إلى منفاهن. والثاني هو مستوى استرجاعهن لحياتهن في قصر الملك، حين كانت الأميرة لا تكاد تظن إلى وجود وصيفاتها معها، والنسوة يقمن ببعث هذه الحياة كل ليلة في صورة «مواجد ليلية»، ليشعرن بالندم على ما اقترفن، فكأن هذا الأداء مقدمة للمستوى الثالث، وهو التمثيل لليلة الحاسمة «ليلة مصرع الملك الشيخ»، وهو المشهد الذي يؤدي بالأقنعة. وقد كنت أريد أن أكتب حوار كل مستوى من هذه المستويات بخط مختلف عن خطي المستويين الآخرين، ولكن ما إلى ذلك سبيل، فلاقتع<sup>633</sup> بالإشارة إلى ذلك.

<sup>632</sup> *Al-'Awda* recoge بمسؤوليتها، pero no *Al-Nahda*, en la que figura بمسؤوليتها. Como en los dos casos la escritura es errónea, opto por escribir la correcta: بمسؤوليتها.

<sup>633</sup> *Al-'Awda* recoge فلاقتع، pero no *Al-Nahda*, en la que figura فلاقتع. Mantengo فلاقتع.



APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

Me gustaría que el lector apreciara en cada una de las tres criadas su propia personalidad. La primera ama a la Princesa y se contenta con sufrir con ella la tortura. La segunda es presa habitual de la duda y casi siempre desea huir de esta experiencia. En cuanto a la tercera, es la sustituta de una madre, por el cariño que demuestra a la Princesa y por cuanto hace por ayudarla y comprenderla.

Los otros tres personajes, la Princesa, Qarandal y Samandal, no necesitan aclaración alguna...

APÉNDICE II. TRADUCCIÓN DE *LA PRINCESA ESPERA*

أرجو أن يتبين القارئ في كل وصيفة من الوصيفات الثلاث شخصيتها. فالأولى عاشقة  
للأميرة، قانعة بعذابها معها. والثانية ينتابها الشك، وتكاد تريد أن تخرج من التجربة كلها، أما  
الثالثة، فهي بديل للأم في عطفها ومحاولتها رعاية الأميرة وتفهمها.

أما الشخصيات الثلاث للأميرة والقرندل والسمندل، فما هي بحاجة إلى توضيح...

## 19 APÉNDICE III. DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE VIAJERO DE NOCHE

La siguiente tabla recoge las diferencias que hemos encontrado entre las distintas ediciones de la misma obra que hemos consultado. Se ha procurado que sea lo más completa posible y que recoja todas las discrepancias. Se incluyen aquí diferencias de puntuación, es decir, ausencia o presencia de comas, puntos, signos de interrogación, discrepancias ortotográficas, etc. Nótese que como discrepancia consideramos ى en lugar de ي, ه en lugar de هـ o لا en lugar de لآ o de لآ. Se han excluido las diferencias que pudieran existir en el apéndice de la obra.

Las ediciones consultadas son las siguientes: Dār al-Nahḍa al-'Arabiyya (1973);<sup>634</sup> Dār al-'Awda (1998);<sup>635</sup> al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb (1991)<sup>636</sup> y al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb (2012).<sup>637</sup> Como se ha señalado en la traducción de la obra, los apéndices de las ediciones de Dār al-'Awda (1998) y al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb (2012) incluyen dos párrafos adicionales que no están recogidos ni en la de Dār al-Nahḍa al-'Arabiyya (1973) ni en la de al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb (1991).

Pág.	Al-'Awda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
615	في الليل . الراوي	59	في الليل الراوي	451	في الليل الراوي	5	في الليل الراوي
617	« على أي في الراوي ، مرتدياً حلة عصرية ، بالغة وردة أو صدار سوار ساعة ذهبي ، الزواقات ... وجهه الفاترة ، صوته معدني الذكية . للإنسان بلا أبعاد . الإنسان الذي إلا الخارجية ، فنقول إنه نحيف ، طويل		« على أي في الراوي ، مرتدياً حلة عصرية بالغة وردة .. أو صدار سوار ساعة ذهبي ، الزواقات .. وجهه الفاترة ، صوته معدني الذكية للإنسان بلا أبعاد . الإنسان الذي إلا الخارجية ، فنقول إنه نحيف طويل		« على أي في الراوي ، مرتدياً حلة عصرية بالغة وردة .. أو صدار سوار ساعة ذهبي ، الزواقات .. وجهه الفاترة ، صوته معدني الذكية . للإنسان بلا أبعاد . الإنسان الذي إلا الخارجية ، فنقول إنه نحيف طويل	7	« على أي في الراوي ، مرتدياً حلة عصرية بالغة وردة أو صدار سوار ساعة ذهبي ، الزواقات ... وجهه الفاترة ، صوته معدني الذكية . للإنسان بلا أبعاد . الإنسان الذي إلا الخارجية ، فنقول إنه نحيف ، طويل

<sup>634</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٧٣.

<sup>635</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٨.

<sup>636</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩١، الجزء الأول.

<sup>637</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢.

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	رَبِيعَة ، أشقر		رَبِيعَة ، أشقر		رَبِيعَة ، أشقر		رَبِيعَة ، أشقر
	أسمر ، وكل		أسمر ، وكل		أسمر ، وكل		أسمر ، وكل
	سواء .		سواء		سوداء .		سواء .
	التذاكر الذي		التذاكر ، الذي		التذاكر ، الذي		التذاكر الذي
	قليل ، فهو		قليل ، فهو		قليل ، فهو		قليل ، فهو
	الجسم ، عليه		الجسم ، عليه		الجسم ، عليه		الجسم ، عليه
	التي		التي		التي		التي
	الشبهة .		الشبهة .		الشبهة .		الشبهة .
618	الراوي : رويتنا	60	الراوي : رويتنا		الراوي : رويتنا	8	الراوي : رويتنا
	يدعى ...		يدعى ..		يدعى ..		يدعى ..
	يعني الاسم ؟		يعني الاسم		يعني الاسم		يعني الاسم ؟
	والوردة تحت أي اسم تنتشر عطرا		والوردة مهما يكن الاسم تنتشر عطرا		والوردة مهما يكن الاسم تنتشر عطرا		والوردة تحت أي اسم تنتشر عطرا
	والقنفذ تحت أي اسم يدخل في جلده		والقنفذ مهما يكن الاسم سيدخل في جلده		والقنفذ مهما يكن الاسم سيدخل في جلده		والقنفذ تحت أي اسم يدخل في جلده
	***		[ausente]		[ausente]		***
	صنعتة ... أية صنعه		صنعتة .. أية صنعه		صنعتة ... أية صنعة		صنعتة ... أية صنعه
	كل ، فالأمر		كل ، فالأمر		كل ، فالأمر		كل ، فالأمر
	أية صنعه		أية صنعه		أية صنعة		أية صنعه
	***		[ausente]		[ausente]		***
	في		في		في		في
	ليليه		ليلية		ليلية		ليليه
	السك		السك		السك		السك
	ثلاثة .. خمسة .. مائه		ثلاثة .. خمسة .. مائه		ثلاثة .. خمسة .. مائة		ثلاثة .. خمسة .. مائه
	***		[ausente]		[ausente]		***
619	هوذا		ها هو ذا	453	ها هو ذا		هوذا
	إذ		إذ		إذ		إذ
	اللعبه		اللعبه		اللعبه		اللعبه
	في		في		في	9	في
	مطفأة ،		مطفأة ،		مطفأة ،		مطفأة ،
	يجلوها		يجلوها		يجلوها		يجلوها
	أسفا ،		أسفا ،		أسفا ،		أسفا ،
	***		[ausente]		[ausente]		***
	يُسْقِطُ	61	يُسْقِطُ		يسقط		يُسْقِطُ
	أيامه		أيامه		أيامه		أيامه
	دوامت		دوامت		دوامت		دوامت
	الأرضيه		الأرضيه		الأرضيه		الأرضيه
	تتبدد دوامت		تتبدد دوامت		تتبدد دوامات		تتبدد دوامات
	تتكسر قطعاً		تتكسر قطعاً		تتكسر قطعاً		تتكسر قطعاً
	إذ ليس هنالك شيء		إذ ليس هنالك شيء		اذ ليس هنالك شيء		إذ ليس هنالك شيء
	تراك ... تراك ...		تراك .. تراك .. تراك		تراك .. تراك .. تراك		تراك ... تراك ... تراك

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	تراك						
	***		[ausente]		[ausente]		***
	مسيحته		مسيحته		مسيحته		مسيحته
	يستخرجها		يستخرجها		يستخرج		يستخرجها
620	تهوي من يده ، بأصابعه ،		تهوي من يده ، بأصابعه ،		تهوي من يده ، بأصابعه ،		تهوي من يده ، بأصابعه ،
	ينفذها ، فتغوص .. تغوص .. تغوص ...		ينفذها ، فتغوص .. تغوص .. تغوص ...		ينفذها ، فتغوص .. تغوص .. تغوص ...		ينفذها ، فتغوص .. تغوص .. تغوص ...
	تتناثر سبحة		تتناثر سحته	454	تتناثر سبحة	10	تتناثر سبحة
	الأرضية		الأرضية		الأرضية		الأرضية
	تراك .. تراك .. تراك .. ..		تراك .. تراك .. تراك ..		تراك ... تراك ... تراك ...		تراك .. تراك .. تراك ..
	يخرج		يخرج		يخرج		يُخرج
	دُونَ		دُونَ		دون		دُونَ
	المتغضن		المتغضن		المتغضن		المتغضين
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب :
	الاسكندر		الأسكندر		الاسكندر		الإسكندر
	« تك ... تك ... تك ... »		« تك ... تك ... تك ... »		« تك ... تك ... تك ... » ...		« تك ... تك ... تك ... »
621	« تك ... تك ... تك ... »	62	« تك ... تك ... تك ... »		« تك ... تك ... تك ... »		« تك ... تك ... تك ... »
	« تك ... تك ... تك ... »		« تك ... تك ... تك ... »		« تك ... تك ... تك ... »		« تك ... تك ... تك ... »
	هتلر ... هتلر ... جونسون ... مونسون		هتلر .. هتلر .. جونسون .. مونسون		هتلر .. هتلر .. جونسون .. مونسون		هتلر ... هتلر ... جونسون ... مونسون
	.. تك .. تك .. تك .. تك ..		تك .. تك ... تك		تك ... تك ... تك		.. تك .. تك .. تك .. تك ..
	الاسكندر .. الاسكندر .. الاسكندر		الاسكندر .. الأسكندر ... الأسكندر		الاسكندر .. الاسكندر .. الاسكندر		الإسكندر .. الإسكندر .. الإسكندر
	الراوي : معذرة .. لا		الراوي : معذرة .. لا		الراوي : معذرة .. لا		الراوي : معذرة .. لا
	الإنسان		الإنسان		الإنسان		الإنسان
	إذا استدعيتهم		إذا استدعيتهم	455	إذا استدعيتهم	11	إذا استدعيتهم
	إذا استدعيتهم		إذا استدعيتهم		إذا استدعيتهم		إذا استدعيتهم
	متنزه		متنزه		متنزه		مُنْتَزَه
	الماضي		الماضي		الماضي		الماضي
	في		في		في		في
622	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب :
	الاسكندر		الإسكندر		الاسكندر		الإسكندر
	الاسكندر		الإسكندر		الاسكندر		الإسكندر
	« يرتفع		« يرتفع		« يرتفع		« يرتفع
	نغمًا ، وتلمع في		نغمًا ، وتلمع في		نغمًا ، وتلمع في		نغمًا ، وتلمع في
	للراوي ،		للراوي ،		للراوي ،		للراوي ،
	ضوء ،		ضوء ،		ضوء ،		ضوء
	الصفراء «		الصفراء «		الصفراء « .		الصفراء .
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	من يصرخ باسمي؟	63	من يصرخ باسمي		من يصرخ باسمي		من يصرخ باسمي؟
	من يدعوني؟		من يدعوني		من يدعوني		من يدعوني؟
	من أزعج نومي في		من أزعج نومي في		من أزعج نومي في		من أزعج نومي في
	زاوية العربية؟		زاوية العربية		زاوية العربية		زاوية العربية؟
	أنت ...؟		أنت ..؟		أنت ..؟		أنت ...؟
623	الراكب :		الراكب :		الراكب :	12	الراكب:
	معذرة .. من أنت؟		م معذرة .. من أنت؟		معذرة .. من أنت؟		معذرة.. من أنت؟
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	أنا الإسكندر		أنا الإسكندر	456	أنا الإسكندر		أنا الإسكندر
	في صغري		في صغري		في صغري		في صغري
	في ميمعة عمري		في ميمعة عمري		في ميمعة عمري		في ميمعة عمري
	شبابي		شبا		شبابي		شبابي
	الراوي :		الراوي :		الراوي :		الراوي:
	تسري		تسري		تسري		تسري
	في فكيه وعينيه		في فكيه وعينيه		في فكيه وعينيه		في فكيه وعينيه
	في إعلان		في إعلان		في إعلان		في إعلان
	خائف -		خاف		خاف		خائف -
	للإنصاف، قليلاً		للإنصاف قليلاً		للإنصاف قليلاً		للإنصاف، قليلاً
624	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	في		في		في		في
	الكاكي ..؟		الكاكي ..؟		الكاكي ..؟		الكاكي..؟
	الإسكندر .. لا .. لا		الإسكندر .. لا .. لا		الإسكندر .. لا .. لا		الإسكندر .. لا .. لا
	الراوي :	64	الراوي :		الراوي :		الراوي:
	يتأرجح		يتأرجح		يتأرجح		يتأرجح
	كفة شكه		كفة شكه		كفة شكه		كفة شكه
	كفة خوفه		كفة خوفه		كفة خوفه		كفة خوفه
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	مرحى		مرحى		مرحى		مَرْحَى
	إسكندر ، هل		إسكندر ... هل		إسكندر ... هل		إسكندر، هل
	الشرب؟		الشرب		الشرب		الشرب؟
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	تعرف قدرى يا		تعرف قدرى .. يا		تعرف قدرى .. يا		تعرف قدرى يا
	قسماً ، سأروضك		قسماً ، سأروضك		قسماً ، سأروضك	13	قسماً، سأروضك
	الجامح .		الجامح		الجامح		الجامح.
	الراوي :		الراوي :	457	الراوي :		الراوي:
	الإسكندر في		الإسكندر في		الإسكندر في		الإسكندر في
625	سوطاً ملفوفاً		سوطاً ملفوفاً		سوطاً ملفوفاً		سوطاً ملفوفاً
	في		في		في		في
	في ثنية		في ثنية		في ثنية		في ثنية
	غداره		غداره		غداره		غداره
	في		في		في		في
	تمتد يد الإسكندر		تمتد يد الإسكندر		تمتد يد الإسكندر		تمتد يد الإسكندر
	في جيب خلفي		في جيب خلفي		في جيب خلفي		في جيب خلفي

Pág.	Al-‘Awda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay’a 1991	Pág.	Al-Hay’a 2012
	يُخْرَج حَبْلًا		يُخْرَج حَبْلًا		يُخْرَج حَبْلًا		يُخْرَج حَبْلًا
	خجلانًا،		خجلانًا،		خجلانًا،		خجلانًا،
	عامل التذاكر :	65	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	عفوًا،		عفوًا ..		عفوًا ..		عفوًا،
	أصحابي		أصحابي		أصحابي		أصحابي
	صديقي الحبل		صديقي الحبل		صديقي الحبل		صديقي الحبل
	استعماله		استعماله		استعماله		استعماله
	تدري؟		تدري؟		تدري؟		تدري؟
626	كلماتي في منعاه [ausente] بن الأدبي		كلماتي في منعاه صارت بن الأدبي		كلماتي في منعاه صارت بن الأدبي		كلماتي في منعاه صارت بن الأدبي
	لم أكتبها، لكني هدت وزير ي [ausente]		لم أكتبها، لكني شاهدت وزير ي		لم أكتبها، لكني شاهدت وزير ي	14	لم أكتبها، لكني شاهدت وزير ي
	خبزًا ونبيذًا،		خبزًا ونبيذًا،	458	خبزًا ونبيذًا،		خبزًا ونبيذًا،
	علمني		علمني		علمني		علمني
	إلقاء مأساويًا،		اللقاء مأساويًا،		اللقاء مأساويًا،		اللقاء مأساويًا.
	لأصول		لأصول		لأصول		لأصول
	دومًا في		دومًا في		دومًا في		دومًا في
	وزير ي طمعا؛ إذ طالبني بولاية		وزير ي طمعا، إذ طالبني بولاية		وزير ي طمعا؛ إذ طالبني بولاية		وزير ي طمعا؛ إذ طالبني بولاية
	ثمنا لدخول		ثمنا لدخولي		ثمنا لدخول		ثمنا لدخول
	وزير ي		وزير ي		وزير ي		وزير ي
	كي		كي		كي		كي
	« يخبيئ		« يخبيئ		« يخبيئ		(يخبيئ
	قبعته»		قبعته»		قبعته»		قبعته)
	الراوي :		الراوي :		الراوي :		الراوي :
	يأتي :		يأتي : -		يأتي :		يأتي :
	إشارة		إشارة		إشارة		إشارة
627	عليّ		عليّ		عليّ		عليّ
	جناح أيمن		جنا يم		جناح أيمن		جناح أيمن
	والغدارة والخنجر	66	والغدارة والخنجر		والغدارة والخنجر		والغدارة والخنجر
	طبعا		طبعا		طبعا	15	طبعا
	في		في		في		في
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :	459	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	يعصي أمر ي		يعصي أمر ي		يعصي أمر ي		يعصي أمر ي
	هل تجرؤ؟		هل تجرؤ؟		هل تجرؤ؟		هل تجرؤ؟
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب :
	لا، يا مولاي		لا .. يا مولاي		لا .. يا مولاي		لا، يا مولاي
	قل لي .. بم تأمر؟		قل لي .. بم تأمر؟		قل لي .. بم تأمر؟		قل لي .. بم تأمر؟
	أسرع من رجع حديثك ساكون		[ausente]		[ausente]		أسرع من رجع حديثك ساكون
628	الراوي :		الراوي :		الراوي :		الراوي :
	في		في		في		في

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	يدريني ،		يدريني ،		يدريني ،		يُدريني
	ما زالوا		ما زالوا		ما زالوا		ما زالوا
	كل ،		كل ،		كل ،		كل،
	غريبه		غريبه		غريبة		غريبه
	الأوفق أن		الأوفق ن		الأوفق أن		الأوفق أن
	الحيطة		الحيطة		الحيطة		الحيطة
	ولعلي إن لئنث		ولعلي إن لنت		ولعلي ان لنت		ولعلي إن لئنث
	بتركني في حالي		بتركني في حالي		بتركني في حالي		بتركني في حالي
	في		في		في		في
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	تبغي مني يا مولاي؟	67	تبغي مني يا مولاي؟		تبغي مني يا مولاي؟		تبغي مني يا مولاي؟
	عفواً ،		عفواً ..		عفواً ..	16	عفواً،
	يبغي من مثلي شيئاً		يبغي من مثلي شيئاً		يبغي من مثلي شيئاً		يبغي من مثلي شيئاً
	أعني .. بم		أعني .. بم		أعني .. بم		أعني.. بم
	يشملني عطفك؟		يشملني عطفك؟		يشملني عطفك؟		يشملني عطفك؟
	بم تكرمني		بم تكرمني		بم تكرمني؟		بم تكرمني
629	تجعلني سرجاً		تجعلني سرجاً	460	تجعلني سرجاً		تجعلني سرجاً
	لجوادك؟		لجوادك؟		لجوادك؟		لجوادك؟
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	نفسى		نفسى		نفسى		نفسى
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	تجعلني فرشة نعلك؟		تجعلني فرشة نعلك؟		تجعلني فرشة نعلك؟		تجعلني فرشة نعلك؟
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	أمشى ، يؤلمني		أمشى ، يؤلمني		أمشى ، يؤلمني		أمشى، يؤلمني
	أحياناً في		أحياناً في		أحياناً في		أحياناً في
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	فلتجعلني فحّاماً في		فلتجعلني فحّاماً في		فلتجعلني فحاما في		فلتجعلني فحّاماً في
	الشمس ، وأخذ حمام		الشمس ، وأخذ حمام		الشمس ، وأخذ حمام		الشمس، وأخذ حمام
	فحّاماً في حمامك		فحّاماً في حمامك		فحاما في حمامك		فحّاماً في حمامك
	اعهد لي		أعهد لي		اعهد لي		اعهد لي
	الوردية		الوردية		الوردية		الوردية
	اجعلني		أجعاني		اجعلني		اجعلني
	خفيك		خفيك		خفيك		خُفيك
	تقتلني ...		تقتلني ..		تقتلني ..		تقتلني...
630	الراوي :	68	الراوى :		الراوى :		الراوى:
	يلقي في		يلقى في		يلقى في		يلقى في
	في كسلي		في كسلي		في سكي		في كسل
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	تقتلني بيديك ..؟		تقتلني بيديك؟		تقتلني بيديك؟		تقتلني بيديك..؟
	لا .. لا ..		لا .. لا ..		لا .. لا ..		لا .. لا ..
	جربني في أي مهمة		جربني في أي مهمة		جربني في أي مهمة		جربني في أي مهمة
	اعهد لي بأخس		اعهدلي بأخس		اعهد لي بأخس	17	اعهد لي بأخس
	بأخس الأشياء		بأخس الأشياء ..		بأخس الأشياء		بأخس الأشياء



Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	اصنع بي		أصنع بي	461	اصنع بي		اصنع بي
	تقتلني		تقتلني		تقتلني		تقتلني
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	ماذا ..؟		ماذا ..؟		ماذا ..؟		ماذا ..؟
	لم تصرخ يا سيد ؟		لم تصرخ ياسيد ؟		لم تصرخ يا سيد ؟		لم تصرخ يا سيد؟
631	تحلم ؟		تحلم ؟		تحلم ؟		تحلم؟
	المعذور ؟		المعذور ؟		المعذور ؟		المعذور؟
	[ausente]		لا يبدو أنك قروي سانح		لا يبدو انك فروي سانح		[ausente]
	بأك		بأك		انك		بأك
	لم		لم		لم		لم
	إليك يدي ؟		إليك يدي		إليك يدي		إليك يدي؟
	أو لا تعرف		أو لا تعرف		أو لا تعرف		أو لا تعرف
	أطلب ؟		أطلب . ؟		أطلب ؟		أطلب؟
	أو لا تعرفني ؟		أو لا تعرفني		أو لا تعرفني ؟		أو لا تعرفني؟
	الراكب :	69	الراكب :		الراكب :		الراكب:
	الاسكندر ...		الاسكندر ...		الاسكندر ...		الإسكندر...
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	اسمي		اسمي		اسمي		اسمي
	الاسكندر ...		الاسكندر ...		الاسكندر ...		الإسكندر...
	اسمي		اسمي		اسمي		اسمي
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	بم تأمر		بم تأمر		بم تأمر		بم تأمر
	مولاي		مولاي		مولاي		مولاي
	زهوان ؟		زهوان ؟		زهوان ؟		زهوان؟
632	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	مذعور .. وغبي !		مذعور .. وغبي		مذعور .. وغبي		مذعور.. وغبي!
	أولا		أولا	462	أو لا		أو لا
	ثوبي		ثوبي		ثوبي		ثوبي
	أطب		أطب		أطب ؟		أطب
	عملي ..		عملي ..		عملي ..	18	عملي..
	يُنز عني من فرسي في		ينز عني من فرسي في		ينز عني من فرسي في		يُنز عني من فرسي في
	يحرمني من نومي		يحرمني من نومي ..		يحرمني من نومي ...		يحرمني من نومي..
	في		في		في		في
	أحياناً لا تحوي		أحياناً لا تحوي		أحياناً لا تحوي		أحياناً لا تحوي
	ملقاة في		ملقاة في		ملقاة في		ملقاة في
	أحياناً لا تحوي إلا رجلاً		أحياناً لا تحوي إلا رجلاً		أحياناً لا تحوي إلا رجلاً		أحياناً لا تحوي إلا رجلاً
	الأنفاس		الأنفاس		الأنفاس		الأنفاس...
	تقعقع		تقعقع		تقعقع		تقعقع
	البلده		البلده		البلده		البلده
	مطفأة ،	70	مطفأة ،		مطفأة ،		مطفأة،

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	لكني أتفقد		لكني أتفقد		لكني أتفقد		لكني أتفقد
	واجب !		واجب !		واجب !		واجب !
633	أتحس		أتحس		أتحس		أتحس
	في الظلمه		في الظلمة		في الظلمة		في الظلمه
	أحياناً		أحياناً		أحياناً		أحياناً
	بل إنني أحياناً أفعي كي		بل إنني أحياناً أفعي كي		بل إنني أحياناً أفعي كي	19	بل إنني أحياناً أفعي كي
	إنني أحياناً أستخرج مطواتي ،		إنني أحياناً أستخرج مطواتي ،		إنني أحياناً أستخرج مطواتي ،		إنني أحياناً أستخرج مطواتي ،
	ماذا ؟		ماذا ؟	463	ماذا ؟		ماذا ؟
	ماذا ؟		ماذا ؟		ماذا ؟		ماذا ؟
	نفسك ؟		نفسك		نفسك		نفسك ؟
	« الراكب		« الراكب		« الراكب		« الراكب
	تذكرته ، ويقلب		تذكرته ، ويقلب		تذكرته ويقلب		تذكرته ، ويقلب
	جيباً جيباً ، حتى		جيباً جيباً ، حتى		جيباً جيباً حتى		جيباً جيباً ، حتى
	في		في		في		في
	كفه »		كفه »		كفه »		كفه »
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب :
	هذي تذكرتي		هذي تذكرتي		هذي تذكرتي		هذي تذكرتي
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	شكراً ... تذكره		شكراً ... تذكره		شكراً ... تذكره		شكراً ... تذكره
	خضراء ...		خضراء		خضراء		خضراء ...
634	تقريباً ...		تقريباً		تقريباً		تقريباً ...
	وطريه ...		وطريه		وطريه		وطريه ...
	يعني		يعني		يعني		يعني
	تدري أنني		تدري أنني		تدري أنني		تدري أنني
	المغرب ، ثم غفوت ...		المغرب ، ثم غفوت		المغرب ، ثم غفوت		المغرب ثم غفوت ...
	ثوبي استعداداً		ثوبي ... استعداداً		ثوبي ... استعداداً		ثوبي استعداداً
	برأسي ،	71	برأسي ،		برأسي ،		برأسي ،
	سريزي		سريزي		سريزي		سريزي
	لقمه		لقمه		لقمة	20	لقمه
	خضراء .. شكراً لك		خضراء .. شكراً لك		خضراء .. شاء لك		خضراء .. شكراً لك
	إنك تحرجني إذ		إنك تحرجني إذ		إنك تحرجني إذ		إنك تحرجني إذ
	تؤثرني ، وتفضلني		تؤثرني ، وتفضلني		تؤثرني ، وتفضلني		تؤثرني ، وتفضلني
	يأسرني		يأسرني		يأسرني		يأسرني
	الطين .. شكراً لك ..		الطين .. شكراً لك		الطين .. شكراً لك ..		الطين .. شكراً لك ..
	الراوي :		الراوي :		الراوي :		الراوي :
	شيء		شيء	464	شيء		شيء
	في		في		في		في
	فمه ،		فمه ،		فمه ،		فمه
635	بلسانه ..		بلسانه ..		بلسانه ..		بلسانه ..

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	يستطعمها ،		يستطعمها ..		يستطعمها ..		يستطعمها،
	منها ، يمضغها ،		منها ، يمضغها ..		منها ، يمضغها ..		منها، يمضغها
	يبلعها ، يتجشأ		يبلعها يتجشأ		يبلعها .. يتجشأ		يبلعها، يتجشأ
	كفاه معدته ،		كفاه معدته ،		كفاه معدته ،		كفاه معدته،
	يقبل		يقبل		يقبل		يقبل
	في		في		في		في
	ومسره		ومسره		ومسره		ومسره
	الراكب		الراكب ..		الراكب ..		الراكب
	الفكر		الفكر ..		الفكر ..		الفكر
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :	21	عامل التذاكر :
	تذكرتك يا سيد !		تذكرتك .. يا سيد		تذكرتك .. يا سيد		تذكرتك يا سيد!
	الراكب :	72	الراكب :		الراكب :		الراكب:
	إياها		إياها		إياها		إياها
636	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	أين .. ؟		أين ... ؟		أين ... ؟		أين..؟
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	في		في		في		في
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	الكلفة إلا		الكلفة إلا		الكلفة إلا		الكلفة إلا
	أنك		أنك	465	انك		أنك
	تجني		تجني		تجني		تجني
	إلا		إلا		إلا		إلا
	حقاً ، قد تأسرني		حقاً ، قد تأسرني		حقاً ، قد تأسرني		حقاً، قد تأسرني
	بحدود		بحدود ،		بحدود ،		بحدود
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	أني		أني		اني		أني
	إياها		إياها		إياها		إياها
637	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	الشباك .. ؟		الشباك ؟		الشباك ؟		الشباك..؟
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	لا ، بل أنت أكل ...		لا ، بل أنت أكا - ...		لا ، بل أنت أكا ...		لا، بل أنت أكل...
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	إيه .. أنا .. ماذا ؟	73	إيه .. أنا .. ماذا .. ؟		إيه .. أنا .. ماذا .. ؟		إيه.. أنا.. ماذا؟
	علمني سني أن يتأخر		علمني سني ن يتأخر		علمني سني أن يتأخر		علمني سني أن يتأخر
	غضبي ،		غضبي		غضبي ،		غضبي،
	عقلي سُخْطِي		عقلي سُخْطِي		عقلي سُخْطِي		عقلي سُخْطِي
	لكني		لكني		لكني	22	لكني
	إطلاقاً		إطلاقاً		اطلاقاً		إطلاقاً
	عقلي		عقلي		عقلي		عقلي
	اسمع يا ...		اسمع يا ...		اسمع يا ...		اسمع يا...
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
638	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	في		في	466	في		في

Pág.	Al-'Awda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	كرفيقي رحلة		كرفيقي رحله		كرفيقي رحلة		كرفيقي رحله
	بدلاً		بدلاً		بدلاً		بدلاً
	خصمين		خصمين		خصمين		خصمين
	(راكب وعامل تذاكر (		(راكب وعامل تذاكر (		(راكب وعامل تذاكر (		(راكب وعامل تذاكر)
	إيه .. أوسع لي		إيه ... أوسع لي		إيه ... أوسع لي		إيه .. أوسع لي
	سترتي		سترتي		سترتي		سترتي
	تخشاني		تخشاني		تخشاني		تخشاني
	الأصفر		الأصفر		الأصفر .		الأصفر
	نصحي كصديق		نصحي كصديق :		نصحي كصديق :		نصحي كصديق
	إلا فيما تبغي		إلا فيما تبغي		إلا فيما تبغي		إلا فيما تبغي
	زن		زن		زن		زن
	مراتٍ عشراً في		مراتٍ عشراً في		مراتٍ عشراً في	23	مراتٍ عشراً في
	عشرين لكل إجابته	74	عشرين لكل إجابة		عشرين لكل إجابة		عشرين لكل إجابته
639	إحذر		إحذر		احذر		احذر
	حبالاً في		حبالاً في		حبالاً في		حبالاً في
	لكن .. ننتظر لكن .. إيه .. ننتظر قليلاً		لكن .. ننتظر لكن .. إيه .. ننتظر قليلاً		لكن .. ننتظر لكن .. إيه .. ننتظر قليلاً		لكن .. ننتظر لكن .. إيه .. ننتظر قليلاً
	الرسمي ..		الرسمي		الرسمي		الرسمي ..
	الراوي :		الراوي :		الراوي :		الراوي :
	الرسميه		الرسمية		الرسمية		الرسميه
	ستره		ستره	467	ستره		ستره
	الثانية الرسميه		الثانية الرسمية		الثانية الرسمية		الثانية الرسميه
	ستره		ستره		ستره		ستره
	في		في		في		في
	يذكرني		يذكرني		يذكرني		يذكرني
	أني أبعي أن ألقى تعليقاً		أني أبعي أن ألقى تعليقاً		أني أبعي أن ألقى تعليقاً		أني أبعي أن ألقى تعليقاً
	الأصفر ،		الأصفر		الأصفر		الأصفر ،
	الوهج		الوهج		الوهج		الوهج
	الداء .. ولون		الداء ، ولون		الداء ، ولون		الداء .. ولون
	لون الموت ..		لون الموت ..		لون الموت ..		لون الموت ..
640	عامل التذاكر		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :	24	عامل التذاكر :
	« وهو يجلس بجانب الراكب » :		« وهو يجلس بجانب الراكب »		« وهو يجلس بجانب الراكب »		(وهو يجلس بجانب الراكب)
	هذا أفضل ..		هذا أفضل		هذا أفضل		هذا أفضل ..
	الآن ،		الآن ،		الآن ،		الآن ،
	ماذا قلت .. اسمك		ه إذا قلت .. اسمك		ماذا قلت .. اسمك		ماذا قلت .. اسمك
	الراكب :	75	الراكب :		الراكب :		الراكب :
	اسمي		اسمي		اسمي		اسمي
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	اسمي ..		اسمي ..		اسمي ..		اسمي ..
	الراكب :		الراكب :	468	الراكب :		الراكب :

APÉNDICE III. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE VIAJERO DE NOCHE

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	أن		إن		ان		إن
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	أنا .. زهوان .. لا ..		أنا .. زهوان .. لا ..		أنا .. زهوان .. لا ..		أنا.. زهوان.. لا.. لا..
641	زميلي		زميلي		زميلي		زميلي
	مني		مني		مني		مني
	رتبته		رتبته		رتبته		رُتِبته
	أحياناً		أحياناً		أحياناً		أحياناً
	محة		محة		محة		محة
	الوجه ،		الوجه ،		الوجه ،		الوجه،
	امرأتي		امر تي		امرأتي		امرأتي
	ممصوصه		ممصوصه		ممصوصة		ممصوصه
	في		في		في		في
	المشمس في		المشمس في		المشمس في		المشمس في
	الورديه		الوردية		الوردية		الورديه
	سكني		سكنى		سكنى		سكنى
	به ..		به		به		به..
	لكني أحياناً		لكنى أحياناً		لكنى أحياناً		لكنى أحياناً
	المارة		المارة		المارة		المارّه
	ماذا تعمل ..؟		ماذا تعمل ..؟		ماذا تعمل ..؟		ماذا تعمل..؟
	الراكب :		الراكب :		الراكب :	25	الراكب:
	في حرفه ..		حرفه		حرفه		في حرفه..
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	حرفه	76	حرفه ..؟		حرفه ..؟		حرفه
642	يُرسِلني أبواي		يرسلنى أبواي		يرسلنى أبواي		يُرسِلني أبواي
	وعلى كل ، لم		وعلى كل ، لم		وعلى كل ، لم		وعلى كل، لم
	شيئاً		شيئاً		شيئاً		شيئاً
	به ،		به ،		به ،		به،
	قل لي ثانية ، ما		قل لي ثانية ..	469	قل لي ثانية .. ما		قل لي ثانية، ما
	اسمك		مااسمك		اسمك		اسمك؟
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	عيده ..		عيده ..		عيده ..		عيده..
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	إنك		إنك		انك		إنك
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	إني		إنى		انى		إنى
	عيده ..		عيده ..		عيده ..		عيده..
	لك ..		لك ..		لك ..		لك..
643	وأبي عبدالله ،		وأبى عبدالله ،		وأبى عبد الله ،		وأبى عبد الله،
	وابني		وابنى		وابنى		وابنى
	عابد ،		عابد ،		عابد ،		عابه
	ابني		ابنى		ابنى		ابنى
	عباد ،		عباد ،		عباد ،		عبّاه

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	بطاقة ؟		بطاقة .. ؟		بطاقة .. ؟		بطاقة
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	دوماً في جيبي		دوماً في جيبي		دوماً في جيبي		دوماً في جيبي
	شيء ليدي إذ تُطلبُ مني	77	شيء ليدي إذ تُطلبُ مني		شيء ليدي إذ تُطلبُ مني		شيء ليدي إذ تُطلبُ مني
	مرات عشرا في		مرات عشراً في		مرات عشرا في		مرات عشراً في
	يوماً		يوماً		يوماً	26	يوماً
	سناً		سناً		سناً		سناً
	يوماً		يوماً		يوماً		يوماً
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	تسعون.. وهذا		تسعون ، وهذا		تسعون ، وهذا		تسعون.. وهذا
644	نتكشّف كالنور		نتكشّف كالنور		نتكشّف كالنور		نتكشّف كالنور
	ننضح		ننضح		ننضح		ننضح
	مجلوه		مجلوه		مجلوة		مَجْلُوهُ
	ونعد		وتعد	470	وتعد		ونعد
	رداً		رداً		رداً		رداً
	يفضي		يفضي		يفضي		يفضي
	ما دمت سليماً		مادمت سليماً		ما دمت سليماً		ما دمت سليماً
	تفرّك الأيدي		تفرّك الأيدي		تفرّك الأيدي		تفرّك الأيدي
	إذ تمتد إلى السلّة		إذ تمتد إلى السلّة		إذ تمتد إلى السلّة		إذ تمتد إلى السلّة
	كي تلقى بالتمر		كي تلقى بالتمر		كي تلقى بالتمر		كي تلقى بالتمر
	إنك - فيما يبدو -		إنك فيما يبدو		إنك فيما يبدو		إنك - فيما يبدو -
	هذي الورقة دوماً في		هذي الورقة دوماً في		هذي الورقة دوماً في		هذي الورقة دوماً في
	فهي		فهي		فهي		فهي
	الشخصية		الشخصية		الشخصية		الشخصية
	لحظة ..		لحظة		لحظة		لحظة..
	شكراً .. خضراء ،		شكراً .. خضراء ..		شكراً .. خضراء ..		شكراً.. خضراء،
	تقريباً		تقريباً		تقريباً		تقريباً
	جافه .. !		جافه .. !		جافة .. !		جافة..!
	لكن ..		لكن ..		لكن ..	27	لكن..
	تدري أنني		تدري أنني		تدري أنني		تدري أنني
	المغرب، ثم		المغرب ثم		المغرب ثم		المغرب، ثم
	ثوبي ..		ثوبي ..		ثوبي ..		ثوبي..
645	استعداداً		استعداداً		استعداداً		استعداداً
	دو		ق		ق		ق
	برأسي، فتركت		برأسي، فتركت		برأسي، فتركت		برأسي، فتركت
	سريري		سريري		سريري		سريري
	لقمه	78	لقمة		لقمة		لقمه
	خضراء .. شكراً لك		خضراء .. شكراً لله	471	خضراء .. شكراً لله		خضراء.. شكراً لك..
	..		..		..		..
	«العامل		«العامل		«العامل		(العامل)
	الورقة إلى فمه ،		الورقة إلى فمه ،		الورقة إلى فمه ،		الورقة إلى فمه،

APÉNDICE III. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE VIAJERO DE NOCHE

Pág.	Al-'Awda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	مذعوراً «		مذعورا . «		مذعورا . «		مذعوراً)
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	أرجوك .. لا تأكلها.. أرجوك		أرجوك .. لا تأكلها... أرجوك		أرجوك .. لا تأكلها .. أرجوك		أرجوك.. لا تأكلها.. أرجوك
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	أكلها ...		أكلها ..		أكلها ..		أكلها...
	أظنك .. ماذا .. رجلاً		أظنك رجلاً		أظنك رجلاً		أظنك.. ماذا.. رجلاً
	أكلها .. بالله ..		أكلها .. بالله ..		أكلها .. بالله ..		أكلها.. بالله..
646	ورقه ؟		ورقه ؟		ورقه ؟		ورقه؟
	الخيل ،		الخيل ،		الخيل ،		الخيل،
	الصحراء ،		الصحراء		الصحراء		الصحراء،
	الضفدع ،		الضفدع ،		الضفدع ،		الضفدع،
	أحياناً - يا للقسوة -		أحياناً - يا للقسوة .		أحياناً - يا للقسوة .	28	أحياناً - يا للقسوة -
	عن		عن		عن		عن
	الموتى		الموتى		الموتى .		الموتى
	لكئ		لكئ		لكئ		لكئ
	أبدأ عن أكل		أبدأ عن أكل		أبدأ عن أكل		أبدأ عن أكل
	الأوراق ..		الأوراق		الأوراق		الأوراق..
	الراوي :		الراوى :		الراوى :		الراوى:
	صحيط		صحيحاً		صحيط		صحيط
	لكني أبغى أن ألقى		لكني أبغى أن ألقى		لكني أبغى أن ألقى		لكني أبغى أن ألقى
	تعليقاً		تعليقاً		تعليق		تعليقاً
	للإنسان		للإنسان		للإنسان		للإنسان
	الأوراق ...		الأوراق		الأوراق		الأوراق...
	ما في	79	ما في	472	ما في		ما في
	زمان وزمان ،		زمان وزمان ،		زمان وزمان ،		زمان وزمان،
	في		في		في		في
647	كي		كى		كى		كى
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	إني		إني		انى		إنى
	عني		عني		عني		عنى
	لكني		لكني		لكني		لكنى
	في		في		في		فى
	وهان ولما		وهان ، ولما		وهان ، ولما		وهان ولما
	تُعقدُ عقدته بعد ...		تُعقدُ عقدته بعد		تُعقدُ عقدته بعد		تُعقدُ عقدته بعد...
	مضطراً		مضطراً		مضطراً		مضطراً
	رسميه		رسميه		رسميه		رسميه
	لكني كنظامي مسئول		لكني كنظامى مسئول		لكني كنظامى مسئول		لكني كنظامى مسئول
	وثلاثي الستره		وثلاثي الستره		وثلاثي السترة	29	وثلاثي الستره
	أتذكر كلمة عشري		أتد كر كلمة عشري		أتذكر كلمة عشري		أتذكر كلمة عشري
	الستره		الستره		الستره		الستره
	الراوي :		الراوى :		الراوى :		الراوى:
	إني أحفظ هذي		إني أحفظ هذي		انى أحفظ هذي		إنى أحفظ هذى

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
648	درر		درر		درر		دُرَّر
	مثل :		مثل :		مثل :		مثل
	« جوع كلبك يتبعك »		« جوع كلبك يتبعك »		« جوع كلبك يتبعك »		«جَوَع كلبك يتبعك»
	ومثل :		ومثل :		ومثل :		ومثل
	ومثل :		ومثل :	473	ومثل :		ومثل
	« عندما	80	« عندما		« عندما		«عندما
	مسدسي .. »		مسدسي		مسدسي »		مسدسي..»
	ومثل :		ومثل :		ومثل :		ومثل
	« علمهم		علمهم		« علمهم		«علمهم
	الديموقراطية ،		الديموقراطية ،		الديموقراطية ،		الديموقراطية،
	اضطرت إلى		اضطرت إلى		اضطرت إلى		اضطرت إلى
	جميعاً		جميعاً		جميعاً		جميعاً»
	« إنني أرى رؤوساً		« إنني أرى رؤوساً		« انني أرى رؤوساً		«إنني أرى رؤوساً
	قطافها »		قطافها ..		قطافها »		قطافها»
	الحجاج الثقفي		الحجاج الثقفي		الحجاج الثقفي	30	الحَجَّاج الثقفي
	عشري		عشري		عشري		عشري
	فهى :		فهى		فهى		فهى
649	« حقق في رحمه		« حَقَّق في رحمه		« حقق في رحمه		«حقق في رحمه
	اضرب في عنف »		أضرب في عنف »		اضرب في عنف »		اضرب في عنف»
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	« رافعاً		« رافعا		« رافعا		(رافعاً
	بالتحية »		بالتحية »		بالتحية » .		بالتحية)
	عشري السترة		هاأنذا يا عشري		ها أنذا يا عشري		ها أنذا يا عشري
	أترقرق رحمه		السترة أترقرق رحمه		السترة أترقرق رحمه		السترة أترقرق رحمه
	المتنقع		المتنقع		المتنقع		المتنقع
	المكشوفة		المكشوفة		المكشوفة		المكشوفة
	إنني		انني	474	أنى		إنني
	إلى وجهي		إلى وجهي		إلى وجهي		إلى وجهي
	أك أنوي		أك أنوي		أك أنوي		أك أنوي
	ما زلت		ما زلت		ما زلت		ما زلت
	ما زلت		ما زلت		ما زلت		ما زلت
	للشيطان ..		للشيطان ..		للشيطان ..		للشيطان..
	ما هذا ؟		ما هذا ؟		« ما هذا ؟ »		ما هذا؟
	الراوي :	81	الراوي :		الراوي :		الراوي:
	سر في		سر في		سر في		سر في
650	سر في		سر في		سر في		سر في
	مذعوراً ،		ذعوراً ..		مذعوراً ..		مذعوراً ،
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :	31	عامل التذاكر:
	هذي		هذي		هذي		هذي
	في		في		في		في
	هذي		هذي		هذي		هذي
	لكأ		لكأ		لكأ		لكأ
	في		في		في		في



Pág.	Al-'Awda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	في		في	475	في		في
	خطاي		خطاي		خطاي		خطاي
651	يوماً ما ..		يوماً ما		يوماً ما		يوماً ما..
	«الراكب		«الراكب		«الراكب		(الراكب
	، للأرض ،		، للأرض ،		، للأرض ،		، للأرض ،
	، الورقة ،		، الورقة ،		، الورقة ،		، الورقة ،
	«إليها ..»		«إليها ..»		إليها .. .»		(إليها..)
	أوراقى		أوراقى		أوراقى		أوراقى
	اسمى !	82	اسمى !		اسمى !		اسمى
	رسمى !		رسمى !		رسمى !		رسمى
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	لا .. أوراقك بيضا ..		لا .. أوراقك بيضا ..		لا .. أوراقك بيضا ..		لا.. أوراقك بيضا..
	أنظر		أنظر		أنظر		انظر
	أنظر ، بيضاء تماماً		أنظر .. بيضاء تماماً		أنظر .. بيضاء تماماً		انظر ، بيضاء تماماً
	أه ، أدركت		أه .. أدركت		أه .. أدركت	32	أه ، أدركت
	هي		هي		هي		هي
	إذن		إذن		إذن		إذن
652	لحظه ..		لحظة ...		لحظة ...		لحظه..
	الراوي :		الراوي :		الراوي :		الراوي:
	أمريكي		أمريكي		أمريكي		أمريكي
	في		في	476	في		في
	في		في		في		في
	رفاً		رف		رف		رفاً
	مائدة ،		مائدة ،		مائدة ،		مائدة
	أوراقاً		أوراقا		أوراقا		أوراقاً
	الخلفي		الخلفي		الخلفي		الخلفي
	سيجاراً		سيجارا		سيجارا		سيجاراً
	بلعاب		بلعاب		بلعاب		بلعاب
	الخلفي		الخلفي		الخلفي		الخلفي
	يتنحى مزهواً ،	83	يتخفى مزهواً ،		يتخفى مزهواً ،	33	يتنحى مزهواً ،
	ويقول :		ويقول		ويقول		ويقول:
653	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	قف ،		قف ،		قف ،		قف
	التهمة		التهمة		التهمة		التهمة
	الله ..		الله		الله		الله..
	الشخصية		الشخصية		الشخصية		الشخصية
	علوان		علوان		علوان		علوان
	في هذا الجزء		هذا الجزء		في هذا الجزء		في هذا الجزء
	عشري السترة		عشري السترة		عشري السترة		عشري السترة
	الجلسة		الجلسة		الجلسة		الجلسة
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	لا ..		لا ..		لا ..		لا..
	مظلوم .. مظلوم		مظلوم .. مظلوم		مظلوم .. مظلوم		مظلوم.. مظلوم!

APÉNDICE III. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE VIAJERO DE NOCHE

Pág.	Al-'Awda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
654	إني أطلب عشري		إني أطلب عشري		اني أطلب عشري		إني أطلب عشري
	في		في		في		في
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	لحظه		لحظة		لحظة		لحظه
	لكي يجري		لكي يجري		لكي يجري		لكي يجري
	الرسمية		الرسمية		الرسمية		الرسمية
	الراوي :	84	الراوي :		الراوي :		الراوي:
	ولهذا ، فالعامل		لهذا فالعامل		لهذا فالعامل	34	ولهذا، فالعامل
	كي يجلس في أعلى		كي يجلس في أعلى		كي يجلس في أعلى		كي يجلس في أعلى
	العربه		العربه		العربه		العربه
655	الشبكيّ		الشبكيّ		الشبكيّ		الشبكيّ
	ويدلي ساقيه ،		ويدلي ساقيه ،		ويدلي ساقيه ،		ويدلي ساقيه،
	ويؤرجح		ويؤرجح		ويؤرجح		ويؤرجح
	لا تندهشوا ، هذا		لا تندهشوا ، هذا أيضاً		لا تندهشوا هذا أيضاً		لا تندهشوا، هذا أيضاً
	أيضاً		أيضاً		أيضاً		أيضاً
	فقديماً قالوا :		فقديماً قالوا .		فقديماً قالوا		فقديماً قالوا:
	إن القانون ..		إن القانون .		ان القانون		إن القانون..
	رؤوس		رؤوس	478	رؤوس		رؤوس
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	مظلوم والله ،		مظلوم .. والله ..		مظلوم .. والله ..		مظلوم والله،
	مظلوم .. مظلوم .. !		مظلوم .. مظلوم		مظلوم .. مظلوم		مظلوم.. مظلوم..!
	أدركني يا عشري		أدركني يا عشري		أدركني يا عشري		أدركني يا عشري
	الستره		الستره		الستره		الستره
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	عشري الستره ؟		عشري الستره ؟		عشري الستره ؟		عشري الستره؟
656	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	مظلوم .. مظلوم		مظلوم .. مظلوم		مظلوم .. مظلوم		مظلوم.. مظلوم!
	عامل التذاكر :	85	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	عشري الستره		عشري الستره		عشري الستره		عشري الستره
	أنظر .. !		أنظر ..		أنظر ..		انظر..!
	الراوي :		الراوي :		الراوي :	35	الراوي:
	الرسمية		الرسمية		الرسمية		الرسمية
	مرة ، مرة ، مره ،		مرة ، مره ، مره ،		مرة ، مره ، مره ،		مرة ، مرة ، مرة ،
	مرات سبعا		مرات سبعا		مرات سبعا		مرات سبعا
	سترته الأولى حتى		سترته [ausente]		سترته [ausente]		سترته الأولى حتى
	جلده		حتى جلده		حتى جلده		جلده
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	يا عشري الستره		يا عشري الستره		يا عشري الستره		يا عشري الستره
657	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	في عدلي ؟		في عدلي ؟		في عدلي ؟		في عدلي؟
	عن عدلي ... ؟		عن عدلي ؟		عن عدلي ؟		عن عدلي...؟
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	إنك		إنك		إنك		إنك

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	في الأرض		في الأرض		في الأرض		في الأرض
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	بهذا ...		بهذا .		بهذا .		بهذا ...
	حدثني عن رफी		حدثني عن رफी	479	حدثني عن رफी		حدثني عن رफी
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب :
	فإذا رحمت ، فأنت أم		فإذا رحمت فأنت أم		فإذا رحمت فأنت أم		فإذا رحمت ، فأنت أم
	هدان في		هدان في		هدان في		هدان في
658	عامل التذاكر :	86	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	حدثني عن علمي		حدثني عن علمي .		حدثني عن علمي .		حدثني عن علمي
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب :
	واللغى		واللغى		واللغى		واللغى
	والكتبا		والكتبا		والكتبا		والكتبا
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	طيب .. طيب		طيب .. طيب		طيب .. طيب		طيب .. طيب
	حدثني عن جودي		حدثني عن جودي		حدثني عن جودي		حدثني عن جودي
	الراكب :		الراكب :		الراكب :	36	الراكب :
	في		في		في		في
	بها ، فليتيق الله		بها فليتيق الله		بها فليتيق الله		بها ، فليتيق الله
659	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	لا ، هذا		لا هذا		لا هذا		لا ، هذا
	أعطي أحداً روي		أعطي أحداً روي		أعطي أحداً روي		أعطي أحداً روي
	لا ضناً مني أو بخلاً ،		لا ضناً مني أو بخلاً ،		لا ضناً مني أو بخلاً ،		لا ضناً مني أو بخلاً ،
	بل إشفافاً		، بل إشفافاً		بل إشفافاً		بل إشفافاً
	هي مسؤوليه .. !		هي مسؤوليه .. !		هي مسؤوليه .. !		هي مسؤوليه .. !
	شعرك ؟		شعرك ؟		شعرك ؟		شعرك ؟
	الراكب :		الراكب :	480	الراكب :		الراكب :
	لا ،		لا ،		لا ،		لا ،
	يعلق		يعلق		يعلق		يعلق
	في ذاكرتي من أيام		في ذاكرتي من أيام		في ذاكرتي من أيام		في ذاكرتي من أيام
	صدي		صدي		صدي		صدي
	عامل التذاكر :	87	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	الشعر ؟		الشعر ؟		الشعر ؟		الشعر ؟
660	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب :
	المتنبي فيما أذكر ..		المتنبي فيما أذكر		المتنبي فيما أذكر		المتنبي فيما أذكر ..
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	لا ، لا ، لا يخطيء		لا . لا . لا يخطيء		لا . لا . لا يخطيء		لا ، لا ، لا يخطيء
	حدسي أبداً		حدسي أبداً		حدسي أبداً		حدسي أبداً
	شعر العائم		شعر العائم		شعر العائم		شعر العائم
	الراوي :		الراوي :		الراوي :		الراوي :
	الجبه		الجبه		الجبه		الجبه
	قلماً		قلماً		قلماً		قلماً
	متزلف		متزلف		متزلف	37	متزلف
	مولاي ؟		مولاي ؟		مولاي ؟		مولاي ؟

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
661	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	صحفي في حاشيتي		صحفي حاشيتي		صحفي في حاشيتي		صحفي في حاشيتي
	إلا في		إلا في		إلا في		إلا في
	لكني أتسلى		لكني أتسلى		لكني أتسلى		لكني أتسلى
	تعلم ..	88	تعلم ..	481	تعلم ..		تعلم ..
	سعيدا		سعيداً		سعيدا		سعيدا
	أني		أني		اني		أني
	.. لأنفسهم ،		لأنفسهم ،		لأنفسهم ،		لأنفسهم،..
	إلى		إلى		إلى		إلى
	وزرائهم في الليل		وزرائهم [ausente] الليل		وزرائهم في الليل		وزرائهم في الليل
	« ماذا		« ماذا		« ماذا		« ماذا
	عشري السترة ؟		عشري السترة ؟		عشري السترة ؟		عشري السترة؟
	أجر		أجر		أجر		أجر
	في		في		في		في
	في أقدار الناس		في أقدار الناس «		في أقدار الناس «		في أقدار الناس
	بأني		بأني		بأني		بأني
	في الليل إذا		في الليل إذا		في الليل إذا		في الليل إذا
662	قصري كي أتفقد		قصري كي أتفقد		قصري كي أتفقد	38	قصري كي أتفقد
	في ذاكرتي		في ذاكرتي		في ذاكرتي		في ذاكرتي
	القتلة		القتلة		القتلة		القتلة
	وذوي الأفكار		وذوي الأفكار		وذوي الأفكار		وذوي الأفكار
	من أخطر ...		من أخطر		من أخطر		من أخطر...
	استقبل		أستقبل		أستقبل		أستقبل
	نظراتهم		نظراتهم		نظراتهم		نظراتهم
	حتى مع أعدائي		حتى [ausente] أعدائي		حتى [ausente] أعدائي		حتى مع أعدائي
	زواري		زواري		زواري		زواري
	مانتي فنجان في		مانتي فنجان في	482	مانتي فنجان في		مانتي فنجان في
	فسدت أمعائي ،		فسدت أمعائي ،		فسدت أمعائي ،		فسدت أمعائي،
	أكل أكلاً		أكل أكلاً		أكل أكلاً		أكل أكلاً
	أني أحياناً		أني أحياناً		أني أحياناً		أني أحياناً
	إلا		إلا		إلا		إلا
	في		في		في		في
	أني	89	أني		أني		أني
	أقتل في نومي		أقتل في نومي		أقتل في نومي		أقتل في نومي
	الحيطة		الحيطة		الحيطة		الحيطة
	ولهذا ،		ولهذا ،		ولهذا ،		ولهذا،
	أعدائي أو أشريهم		أعدائي أو أشريهم		أعدائي أو أشريهم		أعدائي أو أشريهم
663	من أعدائي ، بل من أصحابي		من أعدائي ، بل من أصحابي		من أعدائي ، بل من أصحابي		من أعدائي، بل من أصحابي
	حسدٌ ضارٌ		حسد ضار		حسد ضار	39	حسدٌ ضارٌ
	بوجهي ، لكن		بوجهي ، لكن		بوجهي ، لكن		بوجهي، لكن

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	إني أحيا في وحده		إني أحيا [ausente] وحده		انى أحيا فى وحدة		إني أحيا فى وحده
	في وحده		في وحده		في وحدة		في وحده
	في وحده		في وحده		في وحدة		في وحده
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	مولاي ..		مولاي .		مولاي .		مولاي..
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	أنا لا أبكي نفسي ، لكني أبكي ضيعة		أنا لا أبكي نفسي ، لكني أبكي ضيعة		أنا لا أبكي نفسي ، لكني أبكي ضيعة		أنا لا أبكي نفسي، لكني أبكي ضيعة
	أبكي من أجل قلوبهمو		أبكي من أجل قلوبهم	483	أبكي من أجل قلوبهم		أبكي من أجل قلوبهمو
664	يصفو القلب ويتطهر		يصفو القلب ويتطهر		يصفو القلب ويتطهر		بصفو القلب ويتطهر
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	مولاي ..		مولاي		مولاي		مولاي..
	إشفاقاً منك ،		اشفاقاً منك		اشفاقاً منك		اشفاقاً منك،
	السوء ..		السوء		السوء		السوء..
	عامل التذاكر :	90	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	يبدو أنك		يبدو أنك		يبدو انك		يبدو أنك
	لحظه ..		لحظه		لحظة		لحظه..
	الراوي :		الراوى :		الراوى :	40	الراوى:
665	يشكر ذئله إذ توشك أن تُنقذ روحه		يشكر ذلته إذ توشك أن تُنقذ روحه		يشكر ذلته اذ توشك أن تُنقذ روحه		يشكر ذئله اذ توشك أن تُنقذ روحه
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	لي اني أتمعن في		لى أنى أتمعن فى		لى أنى أتمعن فى		لى أنى أتمعن فى
	إذ		إذ	484	اذ		إذ
	بأن قد شاعت		بأن [ausente] شاعت		بأن [ausente] شاعت		بأن قد شاعت
	لا أدري		لا أدري		لا أدري		لا أدري
	من صدق ..		من صدق		من صدق		من صدق..
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	مولاي		مولاي		مولاي		مولاي
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
666	أنظر .. قدر وضعي		أنظر .. قدر وضعي		أنظر .. قدر وضعي		انظر.. قدر وضعي
	مسؤول		مسئول		مسئول		مسؤول
	الوادي		الوادی		الوادی		الوادی
	تقول :		تقول .		تقول :		تقول:
	الوادي	91	الوادی		الوادی		الوادی
	قد قتل الله		قد قتل الله .		قد قتل الله		قد قتل الله
	الشخصيه		الشخصية		الشخصية		الشخصيه
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	إذن		أذن		اذن		إذن!
	مولاي ، بلا		مولاي ، بلا		مولاي ، بلا		مولاي، بلا
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	لا ، هي صادقة ،		لا ، هي صادقة ،		لا ، هي صادقة ،	41	لا ، هي صادقة ،
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب :
	أعذر		أعذر		أعذر		اعذر
	فهمني يا مولاي		فهمني يا مولاي		فهمني يا مولاي		فهمني يا مولاي
667	هذا .. ؟		هذا .. ؟		هذا .. ؟		هذا .. ؟
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	يعجبني		يعجبني		يعجبني		يعجبني
	الراكب :		الراكب :	485	الراكب :		الراكب :
	شكراً يا مولاي		شكراً يا مولاي		شكراً يا مولاي		شكراً يا مولاي
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	لا داعي		لا داعي		لا داعي		لا داعي
	تدري		تدري		تدري		تدري
	فقد		فقد		فقد		فقد
	الشخصية		الشخصية		الشخصية		الشخصية؟
	أنتك		أنتك		أنتك		أنتك
	إذ أفقدك تشخصك المتعين	92	إذ أفقدك تشخصك المتعين		اذ أفقدك تشخصك المتعين		اذ أفقدك تشخصك المتعين
668	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب :
	جهلي يا مولاي		جهلي يا مولاي		جهلي يا مولاي		جهلي يا مولاي
	هذي الكلمة		هذه الكلمة		هذه الكلمة		هذه الكلمة؟
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	في		في		في		في
	أفهمت .. ؟		أفهمت .. ؟		أفهمت .. ؟		أفهمت .. ؟
	أقول :		أقول		أقول		أقول
	الله		الله		الله		الله
	أعني طبعاً		أعني طبعاً		أعني طبعاً	42	أعني طبعاً
	إنك قد ..		أنتك قد ...		انك قد ...		إك قد..
	لا ، لكنني أعني ..		لا ، لكنني أعني ..		لا ، لكنني أعني ..		لا ، لكنني أعني ..
	وبهذا يتساوى		بهذا يتساوى		وبهذا يتساوى		وبهذا يتساوى
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب :
	لكن لم أفعل شيئاً		لكن لم أفعل شيئاً		لكن لم أفعل شيئاً		لكن لم أفعل شيئاً
669	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :	486	عامل التذاكر		عامل التذاكر :
	لكن الموضوع		لكن الموضوع ..		لكن الموضوع ..		لكن الموضوع ..
	إن الله		أن الله		أن الله		إن الله
	يُعطينا شيئاً قط		يعطينا شيئاً قط :		يعطينا شيئاً قط :		يُعطينا شيئاً قط
	لا ينظر في هذي	93	لا ينظر في هذي		لا ينظر في هذي		لا ينظر في هذي
	قلنا :		قلنا .		قلنا .		قلنا
	لنا .. ؟		لنا .. ؟		لنا .. ؟		لنا .. ؟
	قالوا :		قالوا		قالوا		قالوا :
	أحدهم		أحدهم		أحدهم		أحدهم
	الله		الله		الله		الله
	أعني - طبعاً -		أعني - طبعاً -		أعني - طبعاً -		أعني - طبعاً - أحدهم
	أحدهم		أحدهم		أحدهم		أحدهم

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	الشخصية		الشخصية		الشخصية		الشخصية
	وجوده .		وجوده		وجوده		وجوده.
	قلنا :		قلنا .		قلنا .	43	قلنا!
	نبحث لكن في السر		نبحث .. لكن في السر		نبحث .. لكن في السر		نبحث لكن في السر
670	تليفونية		تليفونية		تليفونية		تليفونية
	لحد الموت		لحدالموت	487	لحد الموت		لحد الموت
	العاهة		العاهة		العاهة		العاهة
	إلى حد الإغماء		لحد الإغماء		لحد الاغماء		لحد الإغماء
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
671	الراكب :	94	الراكب :		الراكب :		الراكب:
	كيف ..؟		كيف ..؟		كيف .. ؟		كيف ..؟
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	ما زال الله		ما زال الله		ما زال الله		ما زال الله
	نفسى - عشري		نفسى - عشري		نفسى - عشري	44	نفسى - عشري
	الستره		الستره ..		الستره ..		الستره
	في زي		في زي		في زي		في زي
	في		في		في		في
	في		في		في		في
	في		في	488	في		في
	الخلفية		الخلفية		الخلفية		الخلفية
672	أتسمع		أتسمع		اتسمع		أتسمع
	جيرا ،		جيرا ،		جيرا ،		جيرا ،
	وجي		وجي		وجي		وجي
	نارا ..		نارا ..		نارا .		نارا..
	أعابي في		أعابي في		أعابي في		أعابي في
	أتسقط كلمه		أتسقط كلمه		أتسقط كلمة		أتسقط كلمه
	خيطاً يفضي		خيطاً يفضي		خيطاً يفضي		خيطاً يفضي
	أمامي		أمامي		أمامي		أمامي
	أقضي		أقضي		أقضي		أقضي
	أنظر ،		أنظر		أنظر		انظر ،
	ها نحن الآن		هانحن الآن		ها نحن الآن		ها نحن الآن
	سوقي عادي	95	سومي عادي		سوقي عادي		سوقي عادي
	الوادي		الوادي		الوادي		الوادي
	عشري السترة ذاته		عشري السترة ذاته		عشري السترة ذاته		عشري السترة ذاته
	كتفانا ملصقتان		كتفانا ملصقتان		كتفانا ملصقتان	45	كتفانا ملصقتان
	فلعلك		فلعلك		فلعلك		فلعلك
	تفضي لي		تفضي لي		تفضي لي		تفضي لي
	الامر		الأمر		الأمر		الأمر
673	يستدعي إنكار الذات		يستدعي انكار الذات ؟	489	يستدعي انكار الذات ؟		يستدعي إنكار الذات؟
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	جدا .. يا مولاي		جدا .. يا مولاي		جدا .. يا مولاي		جداً.. يا مولاي

Pág.	Al-'Awda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :
	شيئاً من أجلي		شيئاً من أجلي ؟		شيئاً من أجلي ؟		شيئاً من أجلي
	الوادي		الوادي		الوادي		الوادي؟
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	بل من أجلك يا مولاي		بل من أجلك يا مولاي		بل من أجلك يا مولاي		بل من أجلك يا مولاي
	دعني		دعني		دعني		دعني
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	معي .. ؟		معي ؟		معي ؟		معي..؟
674	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	إسمح لي يا مولاي		اسمح لي يا مولاي		اسمح لي يا مولاي		اسمح لي يا مولاي
	عامل التذاكر :	96	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	ها هو ذا		هاهوذا ..		ها هو ذا ..		ها هو ذا..
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	من .. ؟		من .. ؟		من .. ؟		مَنْ..؟
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	أنت .. !		أنت .. !		أنت		أنت..!
	افهمني أرجوك		افهمني .. أرجوك		افهمني .. أرجوك		افهمني أرجوك
	حبيباً		حبيباً		حبيباً		حبيباً
	إلا		إلا		إلا		إلا
	خلصاني		خلصاني		خلصاني		خلصاني
675	إلى أعدائي		إلى أعدائي		إلى أعدائي	46	إلى أعدائي
	للعامة		للعامة		للعامة		للعامة
	لنمَيِّرَ		لنمَيِّرَ	490	لنمَيِّرَ		لنمَيِّرَ
	والكاذب [ausente]		والكاذب ، بل ..		والكاذب ، بل ..		والكاذب [ausente]
	لو لم أفعل		لو لم أفعل		لو لم أفعل		لو لم أفعل
	الوادي		الوادي		الوادي		الوادي
	إني		إني		إني		إني
	في		في		في		في
	إني نفسي		إني - أنا نفسي -		إني - أنا نفسي -		إني نفسي
	الجاني ، وقتلته		الجاني		الجاني		الجاني، وقتلته
	وسأعرض جثتك وصورك		وسأعرض صورتك وجثتك		وسأعرض صورتك وجثتك		وسأعرض جثتك وصورك
	إنك		إنك		إنك		إنك
	طينه		طينه		طينه		طينه
	شيئاً من أجلي		شيئاً من أجلي		شيئاً من أجلي		شيئاً من أجلي
	هل تذكر .. ؟	97	هل تذكر .. ؟		هل تذكر .. ؟		هل تذكر..؟
676	أسألك سؤالاً لتجيب جواباً يتفق وذوقك		أسألك الآن سؤالاً عما يتفق وذوقك		أسألك الآن سؤالاً عما يتفق وذوقك	47	أسألك سؤالاً لتجيب جواباً يتفق وذوقك
	هب		هب		هب		هَبْ
	السوط ...		السوط		السوط		السوط...
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:



Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	لا .. لا ...		لا .. لا ..		لا .. لا ..		لا .. لا ...
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :	491	عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	هَمْجِي		همجى		همجى		هَمْجِي
	الهمجي !		الهمجى		الهمجى		الهمجي!
	في السم		فى السم ؟ !		فى السم ؟ !		فى السُم؟
677	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	لا ... لا ..		لا .. لا ..		لا .. لا ..		لا ... لا ..
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	وذوقك .. أيضاً		وذوقك .. أيضاً		وذوقك .. أيضاً		وذوقك .. أيضاً
	أسلوب ممزوج بالخسة		أسلوب متسم بالخسة		أسلوب متسم بالخسة		أسلوب ممزوج بالخسة
	أسلوب الديتشي	98	سلوب الميديتشي		أسلوب الميديتشي		أسلوب الديتشي
	في الغداره		فى الغداره		فى الغدارة		فى الغدّارة؟
	لا .. لا ..		لا .. لا ..		لا .. لا ..		لا .. لا ..
	نفسى لا أهواها		نفسى لا أهواها		نفسى لأهواها	48	نفسى لا أهواها
	عن بعد ،		عن بعد ،		عن بعد ،		عن بُعد،
	ملامسة محموه		ملامسة محموه		ملامسة محموه		ملامسة محموه
	عصرى مبتذل ،		عصرى مبتذل ،		عصرى مبتذل ،		عصرى مبتذل
	جُبناء		جبناء		جبناء		جُبناء
	يحتاج الموت إلى أسلوب تقليدي ،		يحتاج الموت إلى أسلوب تقليدى		يحتاج الموت الى أسلوب تقليدى		يحتاج الموت إلى أسلوب تقليدي،
	يحفظ		حفظ		يحفظ		يحفظ
	أه .. الخنجر ..		أه .. الخنجر		أه .. الخنجر		أه .. الخنجر ..
678	الاسكندر ... [ausente]		الاسكندر .. أسلوب الاسكندر		الاسكندر .. أسلوب الاسكندر		الإسكندر ... [ausente]
	معذرة ..		معذرة ..	492	معذرة ..		معذرة ..
	أنبل مخلوق		أنبل مخلوق		أنبل مخلوق		أنبل مخلوق
	فليمسك الخنجر ...		فليمسك الخنجر		فليمسك الخنجر		فليمسك الخنجر
	يطعنه بالخنجر		« يطعنه بالخنجر »		« يطعنه بالخنجر »		(يطعنه بالخنجر)
	الراوى :		الراوى :		الراوى :		الراوى:
	مثلى		مثلى		مثلى		مثلى
	المحكم		المحكم		المحكم		المُحكّم
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	أه ...		أه ..		أه ..		أه ...
	لكف		لكف		لكف		لكف
679	عامل التذاكر :	99	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :	49	عامل التذاكر:
	بعد ..		بعد		بعد		بعد ..
	الراكب :		الراكب :		الراكب :		الراكب:
	أقسم أنى ..		أقسم .. أنى ..		أقسم .. أنى ..		أقسم .. أنى ..
	لم أقتل ..		لم أقتل ..		لم أقتل ..		لم أقتل ..
	أقسم ... أقسم		أقسم .. أقسم		أقسم .. أقسم		أقسم ... أقسم ...
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	تدرى		تدرى		تدرى		تدرى

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	الله ،		الله ،		الله ،		الله،
	لا ، لن		لا .. لن		لا .. لن		لا، لن
	لكن ..		لكن ..		لكن ..		لكن..
	افتح عينيك لآخر مره		افتح عينيك لآخر مره	493	افتح عينيك لآخر مرة		افتح عينيك لآخر مره
	أنظر آخر نظره		أنظر آخر نظره		أنظر آخر نظرة		انظر آخر نظره
680	« يفتح		« يفتح		« يفتح		(يفتح)
	للجلد ،		للجلد ،		للجلد ،		للجلد،
	يخرج		يخرج		يخرج		يُخرج
	البيضاء ،		البيضاء ،		البيضاء ،		البيضاء،
	عيني الراكب		عيني الراكب		عيني الراكب		عيني الراكب
	المحتضر		المحتضر		المحتضر		المُحتضِر
	الذي		الذي		الذي		الذي
	ميتاً		ميتاً		ميتاً		ميتاً
	الأخيرة «		الأخيرة « ..		الأخيرة « ..		(الأخيرة)
	عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر :		عامل التذاكر:
	أه ..		أه ..		أه ..		أه..
	الممثلة		الممثلة		الممثلة		الممثلة!
	متجهاً إلى الراوي :		« متجها إلى الراوي		« متجها إلى الراوي		(متجهاً إلى الراوي)
	ساعدي		ساعدي		ساعدي		ساعدي
	معي		معي		معي		معي
	الراوي :	100	الراوي :		الراوي :	50	الراوي:
	متجهاً إلى الجمهور		« متجها إلى الجمهور»		« متجها إلى الجمهور»		(متجهاً إلى الجمهور)
	أفلى		أفلى		أفلى		أفعل!
	أفلى		أفلى		أفلى		أفعل!
681	في		في		في		في
	متلكمو		متلكم		متلكم		متلكمو
	لا أملك إلا تعليقاتي		لا أملك إلا تعليقاتي		لا أملك إلا تعليقاتي		لا أملك إلا تعليقاتي
	أفعل !		أفعل ؟ !		أفعل ؟ !		أفعل!
	أفعل ؟		أفعل ؟ !		أفلى		أفعل!
	« النهاية »		« النهاية »		« النهاية »		(النهاية)

## 20 APÉNDICE IV. DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE LA PRINCESA ESPERA

Igual que con la obra anterior, la siguiente tabla recoge las diferencias que hemos encontrado entre las distintas ediciones de la misma obra que hemos consultado. Se ha procurado que sea lo más completa posible y que recoja todas las discrepancias. Se incluyen aquí diferencias de puntuación, es decir, ausencia o presencia de comas, puntos, signos de interrogación, discrepancias ortotipográficas, etc. Nótese que como discrepancia consideramos *مولاي* en lugar de *مولاي*, o *الأميرة* en lugar de *الأميره*, o *الى* en vez de *إلى*. Se han excluido las diferencias que pudieran existir en el apéndice de la obra.

Las ediciones consultadas son las siguientes: Dār al-Nahḍa al-ʿArabiyya (1973);<sup>638</sup> Dār al-ʿAwda (1998);<sup>639</sup> al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb (1991)<sup>640</sup> y al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb (2012).<sup>641</sup> Como se ha indicado en la traducción de la obra, el apéndice figura en las ediciones de Dār al-Nahḍa al-ʿArabiyya (1973) y Dār al-ʿAwda (1998); no así en las de al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb (1991) y (2012). Además, las ediciones de Dār al-ʿAwda (1998) y al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb (2012) son más cortas que las otras dos, por lo que el final no es similar; en las otras ediciones figuran dos páginas adicionales que desarrollan un poco más la escena sobre los preparativos para abandonar la cabaña y volver al palacio. La traducción presentada en este trabajo incluye el final largo más el citado apéndice.

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hayʿa 1991	Pág.	Al-Hayʿa 2012
	[ausente]		[ausente]		[ausente]	5	الشخصيات: الوصيفة الأولى الوصيفة الثانية الوصيفة الثالثة الأميرة القرندل السمنلى
353	« نحن »	3	« نحن »	397	« نحن »	7	« نحن »
	إذا اضيء		إذا اضيء		إذا اضيء		إذا اضيء
	مرة ،		مرة ،		مرة ،		مرة ،
	نكتشفه .		نكتشفه .		نكتشفه .		نكتشفه .
	يعنيهم أمرنا ، لأن		يعنيهم أمرنا لأن		يعنيهم أمرنا لأن		يعنيهم أمرنا ، لأن
	يعنينا . انتهى		يعنينا . انتهى		يعنينا . انتهى		يعنينا . إنهن
	في		في		في		في
	يعلمن أنه		يعلمن أنه		يعلمن أنه		يعلمن أنه
	رجل ،		رجل ،		رجل ،		رجل

<sup>638</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٧٣.

<sup>639</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩٨.

<sup>640</sup> صلاح عبد الصبور، ١٩٩١، الجزء الأول.

<sup>641</sup> صلاح عبد الصبور، ٢٠١٢، ب.

APÉNDICE IV. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE LA PRINCESA ESPERA

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	يوماً ما ، ولذلك		يوماً ما . ولذلك فان		يوماً ما . ولذلك فان		يوماً ما، ولذلك فإن
	الذي		الذى		الذى		الذى
	الى		الى		الى		إلى
	عمقه ، يضيء		عمقه يضيء		عمقه يضيء		عمقه، يضيء
	بابا		بابا		بابا		باباً
	لولبه ،		لولبه ،		لولبه ،		لولبه،
	مفتوحاً أو مغلقاً		مفتوحاً أو مغلقاً ،		مفتوحاً أو مغلقاً		مفتوحاً أو مغلقاً،
	يصر		يصر		يصر		يصرُ
	صريراً متمزقاً		صريراً متمزقاً		صريراً متمزقاً		صريراً متمزقاً
	يصر		كأن		كأن		كأن
	ربحاً		ربحاً		ربحاً		ربحاً
	الباب .		الباب .		الباب .		الباب.
	الى		الى		الى		إلى
	لنرى درجاً صاعداً		لنرى درجاً صاعداً		لنرى درجاً صاعداً		لنرى درجاً صاعداً
	الى		الى		الى		إلى
	الأميرة ،		الأميرة ،		الأميرة ،		الأميرة،
	الى		الى		الى		إلى
	الكوخ ،		الكوخ ،		الكوخ		الكوخ،
	اليومي الفقير .		اليومي الفقير .		اليومي الفقير .		اليومي الفقير.
	الكوخ ، فتحته		الكوخ فتحته		الكوخ فتحته		الكوخ، فتحته
354	الطراز .		الطراز ...		الطراز ...		الطراز.
	فحسب ،		فحسب ،		فحسب ،		فحسب
	إذ ليس		اذ ليس		اذ ليس		إذ ليس
	معين . وحولها		معين ، وحولها		معين ، وحولها		معين. وحولها
	ظهي		ظهي		ظهي		ظهي
	أحدها		احدها		احدها		أحدها
	قليلاً .		قليلاً .		قليلاً .		قليلاً.
	المائدة ،		المائدة ،		المائدة ،	8	المائدة،
	إيقاع .		إيقاع .		إيقاع .		إيقاع.
	أمرأتين		امرأتين ،		امرأتين ،		امرأتين،
	السواد ،		السواد ،		السواد ،		السواد،
	الأثاث ،		الأثاث ،		الأثاث ،		الأثاث،
	تتشاكبان .		تتشاكبان .		تتشاكبان .		تتشاكبان
	***		[ausente]		[ausente]		***
355	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :	9	الوصيفة الأولى:
	لكأ		لكأ		لكأ		لكأ
	المبتوته		المبتوته		المبتوته		المبتوته
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	[ausente] كلمات في جملة		لسنا إلا كلمات في جمه	398	لسنا إلا كلمات في جمه		[ausente] كلمات في جملة
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	نطقنا الأيام ،	4	نطقنا الأيام ،		نطقنا الأيام ،		نطقنا الأيام،
	في		في		في		في

APÉNDICE IV. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE LA PRINCESA ESPERA

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	فلنحرص ألا نتوحد		فلنحرص ألا نتفرق أو نتوحد		فلنحرص ألا نتفرق أو نتوحد		فلنحرص ألا نتوحد
356	يذرونا		يذرونا		بذرونا		يذرونا
	وتعلقنا		وتعلقنا		وتعلقنا		وتعلقنا
	أشجار السرّو		أشجارُ السرّو		أشجار السرّو		أشجار السرّو
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	في		في		في		في
	خريفاً		خريفاً		خريفاً		خريفاً
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :	10	الوصيفة الثانية:
	خريفاً		خريفاً		خريفاً		خريفاً
	مذ حملتنا في		مذ حملتنا في		مذ حملتنا في		مذ حملتنا في
	خريفاً		خريفاً		خريفاً		خريفاً
	الوادي المجذب		الوادي المجذب		الوادي المجذب		الوادي المجذب
	إلا من		إلا من		الامن		إلا من
	الرعب		الرعب ...		الرعب ...		الرعب
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	قسراً ؟		قسراً		قسراً		قسراً؟
357	الوصيفة الثانية :	5	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :	399	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	هي أيضاً قد خدعت		هي أيضاً قد خدعت		هي أيضاً قد خدعت		هي أيضاً قد خدعت
	الآن		الآن ؟		الآن ؟		الآن؟
	« تتجّه		« تتجّه		« تتجّه		(تتجّه)
	إلى الحائط،		إلى الحائط،		إلى الحائط،		إلى الحائط،
	كوة صغيرة،		كوة صغيرة،		كوة صغيرة،		كوة صغيرة،
	لنرى		لنرى		لنرى		لنرى
	« في الوادي »		« في الوادي »		« في الوادي » .		(في الوادي)
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	ظلاماً		ظلاماً		ظلاماً		ظلاماً
358	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	الليليه		الليليه		الليليه		الليليه
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :	11	الوصيفة الثانية:
	الترتيب ؟		الترتيب ؟		الترتيب ؟		الترتيب؟
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	نفس الترتيب		نفس الترتيب ...		نفس الترتيب ...		نفس الترتيب
	ظلاماً		ظلاماً ...		ظلاماً ...		ظلاماً
	هذي الكلمات .		هذي الكلمات ...		هذي الكلمات ...		هذي الكلمات.
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	[ausente]		« مقاطعة »		« مقاطعة »		[ausente]
	دوري ..		دوري ...		دوري ..		دوري..
	« تبتعد	6	« تبتعد		« تبتعد		(تبتعد)
	إلى أقصى		إلى أقصى		إلى أقصى		إلى أقصى
	المسرح،		المسرح،		المسرح،		المسرح،

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	الأولى الى		الأولى الى		الأولى الى		الأولى إلى
	يساره ،		يساره .		يساره .		يساره،
	تتوقف برهة		تتوقف كل منهما برهة		تتوقف كل منهما برهة		تتوقف برهة
	لتستعد كما يستعد الممثل		كما يتوقف الممثل استعدادا		كما يتوقف الممثل استعدادا		لتستعد كما يستعد الممثل
	دوره ،		دوره ،		دوره ،		دوره،
359	[ausente] وتنطلق الوصيفة الثانية في صوت مرح «		ويرتسم ظل ابتسامة على شفيتها، وتنطلق الوصيفة الثانية في صوت مرح « .		ويرتسم ظل ابتسامة على شفيتها، وتنطلق الوصيفة الثانية في صوت مرح « .		[ausente] وتنطلق (في صوت مرح)
	يا مفطوره		يا مفطوره ...	400	يا مفطورة ...		يا مفطوره
	حتى العصفور		حتى العصفور		حتى العصفور		حتى العصفور
	بهجة قلبه		بهجة قلبه		بهجة قلبه		بهجة قلبه
	رّه		رّه		رّه		رّه
	وأمرتنا ،		وأمرتنا ،		وأمرتنا ،		وأمرتنا،
	ولتسعد بالأيام الحلوة		ولتسعد بالأيام الحلوة		ولتسعد بالأيام الحلوة		ولتسعد بالأيام الحلوة
	تشرق شمس		تشرق شمس		تشرق شمس		تشرق شمس
	وتزيد جمالا إن		وتزيد جمالا ، إن		وتزيد جمالا ان		وتزيد جمالا إن
360	تبغى		تبغى		تبغى	12	تبغى
	النوراني		النوراني		النوراني		النوراني
	اللذات الأرضيه		اللذات الأرضية .		اللذات الأرضية		اللذات الأرضيه
	الوصيفة الاولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	كأس نبيذ مثلاً		كأس نبيذ مثلاً؟		كأس نبيذ مثلاً؟		كأس نبيذ مثلاً؟
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	وأبيضه		وأبيضه		وأبيضه		وأبيضه
	الوصيفة الاولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	الوصيفة الثانية :	7	الوصيفة الثانية :	401	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	قدرا يشع جوعه		قدراً يُشعُّ جَوْعَةً		قدرا يشع جوعه		قدراً يشع جَوْعَةً
361	الوصيفة الاولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	أعددت		أعددت		أعددت		أعددت
	الحلوه		الحلوه		الحلوه		الحلوه؟
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	العربيد		العربيد		العربيد		العربيد
	إلا أن		إلا إن		الا ان		إلا أن
	بالماء؟		بالماء؟		بالماء؟		بالماء؟
	الوصيفة الاولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	لا .. لا ..		لا .. لا ..		لا .. لا ..		لا .. لا ..
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	يتحول		يُحوَّل		يتحول		يتحول
	أميراً مؤتلق التاج ،		أميراً مؤتلق التاج ،		أميرا مؤتلق التاج ،		أميراً مؤتلق التاج،
362	كل مساء		كلّ مساءً		كل مساء		كل مساء

APÉNDICE IV. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE LA PRINCESA ESPERA

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	الفلاحة		الفلاحة ...		الفلاحة ...		الفلاحة
	بنومه؟		بنومه		بنومه		يغط بنومه؟
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	لا .. لا ..		لا .. لا ..		لا .. لا ..		لا .. لا ..
	تحفي إلا		تُحْفِي إلا		تحفي إلا	13	تحفي إلا
	الآن؟		الآن؟		الآن؟		الآن؟
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	« تتج »	8	« تتج »		« تتج »		(تتج)
	الى المفتحة لتتظر ثم		الى الكوة لتتظر ، ثم		الى الكوة لتتظر . ثم		إلى المفتحة لتتظر ثم
	تعود «		تعود «		تعود « .		(تعود)
	ظلاماً		ظلاماً		ظلاماً		ظلاماً
	الظلمات		الظلمات		الظلمات		الظلمات!
363	الوادي		الوادي	402	الوادي		الوادي
	أن تتهاوى ،		أن تتهاوى		ان تتهاوى ،		أن تتهاوى،
	قليل ،		قليل		قليل ،		قليل،
	أه ..		إيه ..		إيه ..		أه ..
	الليلة		الليلة ..		الليلة ....		الليلة!
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	هذا .. أخرجت		هذا ؟ أخرجت		هذا ؟ أخرجت		هذا .. أخرجت
	الدور ؟ ..		الدور ؟		الدور ؟		الدور؟ ..
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	لم أخرج بعد ،		لم أخرج بعد		لم أخرج بعد ،		لم أخرج بعد،
	في وسعي أن		في وسعي أن		في وسعي أن		في وسعي أن
	في		في		في		في
364	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	نا ننتظره		إنّا ننتظره		انا ننتظره		إنّا ننتظره
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	واثقة أن سيجيء ؟		واثقة أن سيجيء ؟		واثقة أن سيجيء ؟		واثقة أن سيجيء؟
	الوصيفة الأولى :	9	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	ذا		هذا		هذا		هذا
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :	14	الوصيفة الثانية:
	إذا لم يأت .. ؟		وإذا لم يأت .. ؟		وإذا لم يأت .. ؟		وإذا لم يأت..؟
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	يأت .. ؟		لم يأت .. ؟		لم يأت .. ؟		لم يأت..؟
365	لا .. لا .. لا		لا .. لا .. لا		لا .. لا .. لا		لا .. لا .. لا
	وأن يأتي		وأن يأتي		وأن يأتي		وأن يأتي
	تظهر		« تظهر		« تظهر		(تظهر)
	الأيمن ،		الأيمن ،		الأيمن ،		الأيمن،
	الغاضبة ،		الغاضبة ،		الغاضبة ،		الغاضبة،
	وكان أحدا		وكان أحدا		وكان أحدا		وكان أحداً
	فيه ،		فيه ،		فيه ،		فيه،
	التمثيلية [ausente]		التمثيلية لتتشارك	403	التمثيلية لتتشارك		التمثيلية ([ausente])
	«		معهن في لعبتهن « .		معهن في لعبتهن « .		

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	ها أنذا قادمة توا		ها أنذى قادمة توأ		ها أنذى قادمة توا		ها أنذى قادمة تَوا
	بالكما ،		بالكما ،		بالكما ،		بالكما ،
	أبدأ		أبدأ		أبدأ		أبدأ
	كسولان		كسولان ...		كسولان ...		كسُولان
	لي العمل الشاق ،		لِىَ العملِ الشاقِ ،		لى العمل الشاق ،		لى العمل الشاق،
	الى الثرثرة		إلى الثرثرة ،		الى الثرثرة ،		إلى الثرثرة
	تنطلق المهرة		تنطلقُ المهرةُ		تنطلق المهرة		تنطلق المهرة
366	الوقت ؟		الوقت ؟		الوقت ؟		الوقت؟
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	فلتنتظري		فلتنتظري		فلتنتظري		فلتنتظري
	المائدة كما تهوى ،		المائدة كما تهوى ،		المائدة كما تهوى ،		المائدة كما تهوى،
	ونعد		ونُعد		ونعد		ونعد
	تهبط	10	» تهبط		» تهبط		(تهبط
	الأولى		الأولى		الأولى		الأولى
	الى الحاصل ،		الى الحاصل ،		الى الحاصل ،		إلى الحاصل،
	الدرج ،		الدرج ،		الدرج ،		الدرج،
	الى أنها		الى أنها		الى انها		إلى أنها
	أحد [ausente] ..		أحدا ، فخرج على لهجتها التمثيلية لتعود الى واقعها .		أحد ، فخرج على لهجتها التمثيلية لتعود الى واقعها .		أحد [ausente] ..)
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثالثة :	15	الوصيفة الثالثة:
	تهوى الأيام		تهوى الأيام		تهوى الأيام		تهوى الأيام
	الأشجار ،		الأشجار ،		الأشجار ،		الأشجار،
	أوراق أخرى		أوراقُ أخرى		أوراق أخرى		أوراق أخرى
	يوم ميت		يوم ميت	404	يوم ميت		يوم ميت
367	في		في		في		في
	» تنج		» تنج		» تنج		(تنج
	الباب ، وتفتحه قليلا		الباب ، وتفتحه قليلا		الباب ، وتفتحه قليلا		الباب وتفتحه قليلاً
	في حذر		في حذر		في حذر		في حذر)
	الظلمة هذي الليلة أحلك		الظلمة هذي الليلة أحلك		الظلمة هذي الليلة أحلك		الظلمة هذي الليلة أحلك
	عيني في هذا الوادي		عيني في هذا الوادي		عيني في هذا الوادي		عيني في هذا الوادي
	صامئة		صامئة		صامئة		صامئة
	ككل مساء		ككل مساء		ككل مساء		ككل مساء
	في		في		في		في
	سر يمشي ، يوشك		سر يمشى ، يوشك		سر يمشى ، يوشك		سر يمشى، يوشك
	يتكلم ويصبح		يتكلم ويصبح		يتكلم ويصبح		يتكلم ويصبح
	لا .. لا .. ليست		لا ... لا ... ليست		لا ... لا ... ليست		لا .. لا .. ليست
	خشخشة		خشخشة		خشخشة		خشخشة
	الذابل في		الذابل في		الذابل في		الذابل في
	بل خطوات		بل خُطواتٍ		بل خطوات		بل خطوات
	» تصعد		» تصعد		» تصعد		(تصعد



Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	الوصيفتان ،		الوصيفتان ،		الوصيفتان ،		الوصيفتان،
	فارغة ،		فارغة ،		فارغة ،		فارغة،
	بصفها		بصفها		بصفها		بصفها
	المائدة ،		المائدة ،		المائدة ،		المائدة،
	النظرات ،		النظرات ،		النظرات ،		النظرات،
	صفا		صفا		صفا		صفاً
	كأنهن في		كأنهن في		كأنهن في		كأنهن في
368	وثنية ،		وثنية .		وثنية .		وثنية،
	الى		الى		الى		إلى
	الدرج ،		الدرج ،		الدرج ،		الدرج،
	الأميرة		الأميرة		الأميرة		الأميرة
	في		في		في		في
	زينتها .		زينتها « .		زينتها « .		زينتها).
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	مولاتي		مولاتي		مولاتي	16	مولاتي
	نورك		نورك	405	نورك		نورك
	شمس في السميت	11	شمس في السميت		شمس في السميت		شمس في السميت
	عبيرك		عبيرك		عبيرك		عبيرك
	فتبل		فتبل		فتبل		فتبل
	جدران البيت		جدران البيت		جدران البيت		جدران البيت
	الوصيفة الاولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
369	مولاتي		مولاتي		مولاتي		مولاتي
	يتضوا		يتضوا		يتضوا		يتضوا
	حقل ليالك مرشوش		حقل زهور مرشوش		حقل زهور مرشوش		حقل ليالك مرشوش
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	مولاتي		مولاتي		مولاتي		مولاتي
	يختال قوامك		يختال قوامك		يختال قوامك		يختال قوامك
	تفرطه أقدامك		تفرطه أقدامك		تفرطه أقدامك		تفرطه أقدامك
370	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	شكراً . فلاهيط درجة		شكراً ، فلاهيط درجة		شكراً . فلاهيط درجة		شكراً، فلاهيط درجة
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	مولاتي		مولاتي ...		مولاتي ..		مولاتي
	في	12	في		في	17	في
	تتمرغ فيها شمس		تتمرغ فيها شمس	406	تتمرغ فيا شمس		تتمرغ فيها شمس
	الصف		الصف		الصف		الصف
	الوصيفة الاولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	مولاتي		مولاتي		مولاتي		مولاتي
	في		في		في		في
371	أم		أم		أم		أم
	ويلتم		ويلتم		ويلتم		ويلتم
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	مولاتي		مولاتي		مولاتي		مولاتي
	في		في		في		في

APÉNDICE IV. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE LA PRINCESA ESPERA

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	خُفَاكِ هَما أَمِ جَنا		خُفَاكِ هَما أَمِ جُنْجَا		خفَاكِ هَما أَمِ جَنا		خُفَاكِ هَما أَمِ جَنا
	خَير		خَيْرَ		خَير		خَير
	الألوان فأبدع		الألوان ، فأبدع		الألوان ، فأبدع		الألوان فأبدع
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	شكراً . فلأهبط درجة		شكراً ، فلأهبط درجة		شكراً . فلأهبط درجه		شكراً، فلأهبط درجه
	معذرة إني أنسى دوما		معذرة ، إني أنسى دوماً		معذرة ، اني أنسى دوما		معذرة، إني أنسى دوماً
	وصيفاتي		وصيفاتي		وصيفاتي		وصيفاتي
372	أبي ؟		أبي ؟		أبي ؟		أبي؟
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	الطيبتان		الطيبتان		الطيبتان		الطيبتان!
	الاميرة :	13	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	ماذا تعملن		ماذا تعملن ؟		ماذا تعملن ؟		ماذا تعملن؟
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	مفطوره		مفطورة		مفطورة		مفطوره
	مروحتك		مروحتك		مروحتك		مروحتك
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :	407	الوصيفة الثانية :	18	الوصيفة الثانية:
	بره		بره		بره		بُرّه
373	عقد ملفحتك		أعقد ملفحتك		أعقد ملفحتك		أعقد ملفحتك
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	أحياناً يؤثرني		أحياناً يؤثرني		أحيا يؤثرني		أحياناً يؤثرني
	بحجري		بحجري		بحجري		بحجري
	ملك الأحلام العذبة		ملك الأحلام العذبه		ملك الأحلام العذبه		ملك الأحلام العذبة
	بأصابعه		بأصابعه		بأصابعه		بأصابعه
	صفي		صفي		صفي		صفي
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	الآن ؟		الآن ؟		الآن ؟		الآن؟
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	نتنترك		نتنترك		نتنترك		نتنترك
	فيض		فيض		فيض		فيض
374	مائدة متواضعة ، وتمنينا	14	مائدة متواضعة وتمنينا		مائدة متواضعة وتمنينا		مائدة متواضعة، وتمنينا
	أكرمت		أكرمت		اكرمت		أكرمت
	بالصحة		بالصحة		بالصحة		بالصحة
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	لا بأس ، لا بأس		لا بأس .. لا بأس		لا بأس .. لا بأس		لا بأس، لا بأس
	« يسمع		« يسمع		« يسمع		(يُسمع
	الخارج ،		الخارج ،		الخارج ،		الخارج،
	كان خطي		كان خطي		كان خطي		كان خطي
	تتردد تنزعج الأميرة ،		تتردد ، تنزعج الأميرة ،		تتردد ، تنزعج الأميرة ،		تتردد. تنزعج الأميرة ،
	[ausente] ملقية		وتخرج عن دورها الذي كانت تؤديه الى		وتخرج عن دورها الذي كانت تؤديه الى		[ausente] ملقية

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
			واقعتها ، ملقبة		واقعتها ، ملقبة		
	الى		الى		الى		إلى
	الصدى [ausente] «		الصدى .. انها تعود من ماضيها حين كانت فى مقر أبيها ، الى واقعتها فى هذا الكوخ الفقير « .		الصدى .. انها تعود من ماضيها حين كانت فى مقر أبيها ، الى واقعتها فى هذا الكوخ الفقير « .		الصدى [ausente]
	الخير		الخير ؟	408	الخير ؟		الخير؟
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	مولاتي		مولاتى		مولاتى		مولاتى..
	هي		هى		هى		هى
375	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :	19	الأميرة:
	أترأه يأتى الليلة؟		أترأه يأتى الليلة ؟		أترأه يأتى الليلة ؟		أترأه يأتى الليلة؟
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	لا أدري يا مولاتي		لا أدرى يا مولاتى		لا أدرى يا مولاتى		لا أدرى يا مولاتى
	أتسمع فى هذى		أتسمّع فى هذى		أتسمع فى هذى		أتسمّع فى هذى
	سراً مدفوناً فى		سراً مدفوناً فى		سراً مدفوناً فى		سراً مدفوناً فى
	يبعث شبحاً		يُبْعَثُ شبحاً		يبعث شبحاً		يبعث شبحاً
	الظلمة		الظلمه		الظلمه		الظلمه
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	هذى		هذى		هذى		هذى
	لا أدري	15	لا أدرى		لا أدرى		لا أدرى
	إن		إن		ان		إن
	انى		إنى		انى		إنى
	سؤالاً		سؤالاً ..		سؤالاً ..		سؤالاً
376	تكسرن فؤادى		تكسرن فؤادى		تكسرن فؤادى		تكسرن فؤادى
	كالسيف		كالسيف		كالسيف		كالسيف
	رواغ		رواغ		رواغ		رَوَاع
	فى تلك الليلة		فى تلك الليلة		فى تلك الليلة		فى تلك الليلة
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	الحادث ، ما الحادث ؟		الحادث ؟ ما الحادث ؟		الحادث ؟ ما الحادث ؟		الحادث، ما الحادث؟
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	الحادث		الحادث ؟ !		الحادث ؟ !		الحادث؟
	الحادث		الحادث ؟ !	409	الحادث ؟ !		الحادث
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	يحيا		يُحَيَا		يحيا		يحيا
377	ينسى أو يذكر		يُنسى أو يُذكر		ينسى أو يذكر		يُنسى أو يُذكر
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :	20	الأميرة:
	لكن .. لكن		لكن .. لكن		لكن .. لكن		لكن .. لكن
	لوح لى		لَوْح لى		لوح لى		لَوْح لى
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	نعلم . نعم	16	نعلم ... نعم		نعلم ... نعم		نعلم. نعم

APÉNDICE IV. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE LA PRINCESA ESPERA

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	أقسم أن ينبت في بطني أطفالاً		أقسَم أن يُنبت في بطني أطفالاً		أقسم أن ينبت في بطني أطفالاً		أقسم أن ينبت في بطني أطفالاً
	طفلاً في		طفلاً في		طفلاً في		طفلاً في
378	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	نعلم .. نعلم		نعلم ... نعلم		نعلم .. نعلم		نعلم.. نعلم
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	أخطأت إذن		أخطأتُ إذن		أخطأت إذن		أخطأتُ إذن؟
	« يقترب		« يقترب		« يقترب		(يقترب
	الخطي ،		الخطي ،		الخطي ،		الخطي
	تتردد ،		تتردد ،		تتردد ،		تتردد،
	تتسمع الأميرة «		وتسمع الأميرة «		وتسمع الأميرة «		تتسمع الأميرة)
	رباه ، ماذا تحمل هذي الليلة		رباه ! ماذا تحمل هذي الليلة		رباه ! ماذا تحمل هذي الليلة		رباه، ماذا تحمل هذي الليلة؟
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	هذي الليلة إلا		هذي الليلة إلا		هذي الليلة إلا		هذي الليلة إلا
	ليلات		ليلاّت		ليلات		ليلات
	إلى		إلى		إلى		إلى
379	« في هيئة تمثيلية »		« في هيئة تمثيلية »	410	« في هيئة تمثيلية »		(في هيئة تمثيلية)
	مولاتي		مولاتي		مولاتي		مولاتي
	الأئي		الأئي		الأئي		الأكل
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :	21	الأميرة:
	« مستر جعة هيبتها الملكية »		« مستر جعة هيبتها الملكية »		« مستر جعة هيبتها الملكية »		(مستر جعة هيبتها الملكية)
	لا ، كأساً		لا، بل كأساً		لا بل كأساً		لا بل كأساً
	مفطورة .	17	مفطوره		مفطوره		مفطورة.
	قولي واحدة من نكتك		قولي واحدة من نُكْتِك		قولي واحدة من نكتك		قولي واحدة من نكتك
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	إذا		إذن		اذن		إذا
	زوجته :		زوجته		زوجته		زوجته:
380	حسناً		حسناً		حسناً		حسناً
	زوجته :		زوجته		زوجته		زوجته:
	اذهب حل		لم لا تذهب لتحلّ		لم لا تذهب لتحل		اذهب حل
	بدلاً من حل سراويلي		بدلاً من حلّ سراويلي		بدلاً من حل سراويلي		بدلاً من حل سراويلي
	« يضحكن »		« يضحكن »		« يضحكن »		(يضحكن)
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	بها ،		بها ،		بها ،		بها
	لكني		لكني		لكني		لكني
	جداً		جداً		جداً		جداً
	صاحبه		صاحبه		صاحبه		صاحبه
	امرأتي		امرأتي	411	امرأتي		امرأتي
	البلده		البلدة		البلده		البلده
	الصاحب .		الصاحب :		الصاحب :		الصاحب

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	حقا		حق :		حق :		حقا
381	« يضحكن »		« ضحك »		« ضحك »	22	(يضحكن)
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	ايه ... ما أبدع هذي		ايه ... ما أبدع هذى		ايه ... ما أبدع هذى		ايه.. ما أبدع هذى
	النكته		النكته		النكته		النكته!
	الوصيفة الاولى :	18	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	الوصيفة الاولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	خمر مجانيه		خمر مجانية		خمر مجانيه		خمر مجانيه
382	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	متنا فى شهقة ضحك		مِتنّا فى شهقة ضحك		متنا فى شهقة ضحك		متنا فى شهقة ضحك
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	دوماً تحيين		دوماً تُحَيِّين		دوماً تحيين		دوماً تحيين
	حتى ي لحظات البهجة		حتى فى لحظات البهجة		حتى فى لحظات البهجة		حتى فى لحظات البهجة
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	ايه يا بنتي		ايه يا بنتي		ايه يا بنتي		ايه يا بنتي
	فلنغتنم اليوم ،		فلنغتنم اليوم ،		فلنغتنم اليوم ،		فلنغتنم اليوم،
	فإن الاندرى		فإنّنا لا ندرى		فانا لا ندرى		فإنّنا لا ندرى
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	ألا يحمل إلا وطأة تذكرات		ألا يحمل إلا وطأة تذكَرَات		ألا يحمل الا وطأة تذكرات		ألا يحمل إلا وطأة تذكرات
383	الوصيفة الثالثة :	19	الوصيفة الثالثة :	412	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	أوه ، تنحرفين دواماً		أوه ... تنحرفين دواماً		أوه ... تنحرفين دواماً		أوه، تنحرفين دواماً
	المأساوي جميعاً		المأساوي جميعاً		المأساوي جميعاً		المأساوي جميعاً
	للحزن كما		للحزن ، كما		للحزن ، كما	23	للحزن كما
	السمكة فى الماء		السمكة فى الماء		السمكة فى الماء		السمكة فى الماء
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	حقاً .. فلنضحك		حقاً ، فلنضحك		حقاً ، فلنضحك		حقاً.. فلنضحك
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	« لا يضحك أحد »		« لا يضحك أحد »		« لا يضحك أحد »		(لا يضحك أحد).
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	لم لا		لم لا		لم لا		لم لا
	مولاتي؟		مولاتي؟		مولاتي؟		مولاتي؟
384	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	لم لا تضحك		لم لا تضحك		لم لا تضحك		لم لا تضحك
	أم الخير		أم الخير		أم الخير؟		أم الخير؟
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	بره؟		بره		بره		برّه؟
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	مفطوره؟		مفطوره		مفطوره		مفطوره؟
	الوصيفة الاولى :	20	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:

APÉNDICE IV. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE LA PRINCESA ESPERA

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	أضحك لكن بره		أضحك ، لكن بره ...		أضحك ، لكن بره ...		أضحك لكن بره
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	أضحك لكن أم		أضحك ، لكن أم ...		أضحك ، لكن أم		أضحك لكن أم
385	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	جمعاً		جمعاً		جمعاً		جمعاً
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	هه .. ساعد		هه ... ساعد	413	هه ... ساعد		هه .. ساعد
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	لنفوت لعبتها ،		لنفوت لعبتها ،		لنفوت لعبتها ،		لنفوت لعبتها
	« ينخرطن في		« ينخرطن في		« ينخرطن في		(ينخرطن في
	الى أن يبكين ،		الى أن يبكين ،		الى أن يبكين ،		إلى أن يبكين،
	الخطي		الخطي		الخطي		الخطي
	واضحة ،		واضحة ،		واضحة ،		واضحة
	نمت في وسط		نمت في وسط		نمت في وسط		نمت في وسط
	الضحك ،		الضحك ،		الضحك ،		الضحك
	في ساحة الكوخ»		في ساحة الكوخ» .		في ساحة الكوخ» .	24	في ساحة الكوخ) .
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	خطي		خطي		خطي		خطي
	في الساحة		في الساحة		في الساحة		في الساحة
386	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	خطوات مبطنة متتده		خطوات مبطنة متتده		خطوات مبطنة متتده		خطوات مبطنة متتده
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	ليست خطواته		ليست خطواته		ليست خطواته		ليست خطواته
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	في وادي	21	في وادي		في وادي		في وادي
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	نعرف أحداً		نعرف أحداً		نعرف أحداً		نعرف أحداً
	« طرق على الباب»		« طرق على الباب»		« طرق على الباب»		(طرق على الباب).
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	بالباب		بالباب ؟		بالباب ؟		بالباب؟
387	الصوت :		الصوت :		الصوت :		الصوت:
	سيدتي		سيدتي		سيدتي		سيدتي
	من .. ؟		من .. ؟		من .. ؟		من..؟
	اسمي لا كشف شيئاً		اسمي لا كشف شيئاً		اسمي لا كشف شيئاً		اسمي لا كشف شيئاً
	الصوت :		الصوت :		الصوت :		الصوت:
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	لكن .. لك اسم		لكن .. لك اسم		لكن .. لك اسم		لكن.. لك اسم
	اليوم .. قرنل		اسمي .. اليوم قرنل		اسمي .. اليوم قرنل		اليوم.. قرنل
388	الوصيفة الثالثة :	22	الوصيفة الثالثة :	414	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	الوادي		الوادي ؟		الوادي ؟		الوادي؟
	الصوت :		الصوت :		الصوت :		الصوت:
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	شراً تنوي أم خيراً ؟		شراً تنوي أم خيراً ؟		شراً تنوي أم خيراً ؟		شراً تنوي أم خيراً؟

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	الصوت :		الصوت :		الصوت :	25	الصوت :
	أنوي إلا ما تبغين		أنوى الا ما تبغين		أنوى الا ما تبغين		أنوى إلا ما تبغين
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
389	« يدلى »		« يدلى »		« يدلى »		(يدلى)
	نحيل ،		نحيل ،		نحيل ،		نحيل،
	رث		رث		رث		رثٌ
	الهيئة ،		الهيئة ،		الهيئة ،		الهيئة،
	السفر»		السفر» .		السفر»		(السفر).
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	ضت		ضت		ضت		ضت
	في الغابه		في الغابه؟		في الغابه؟		في الغابه
	قرندل :		القرندل :		القرندل :		قرندل:
	قصي		قصي		قصي		قصي
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	تبغي؟		تبغى؟		تبغى؟		تبغى؟
	قرندل :	23	القرندل :		القرندل :		قرندل:
	أنفذ		أنفذ		أنفذ		أنفذ
	حين تدقمني في الغابه		حين تَقَدَّمِنِي في الغابه		حين تدقمني في الغابه		حين تدقمني في الغابه
	أوقفني في		أوقفتني في		أوقفني في		أوقفني في
390	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	لكا		لكا		لكا		لكا
	قرندل :		القرندل :		القرندل :		قرندل:
	أنباني		أنباني		أنباني		أنباني
	عن		عن		عن		عن
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	من ..؟		من ..؟		من ..؟		من..؟
	قرندل :		القرندل :	415	القرندل :		قرندل:
	إلا أن أصبح ظلي في		إلا إن أصبح ظلي في		الا ان أصبح ظلي في		إلا إن أصبح ظلي في
391	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	سيجيء الليلة؟		سيجيء الليلة؟		سيجيء الليلة؟		سيجيء الليلة؟
	قرندل :		القرندل :		القرندل :	26	قرندل:
	« ينحني ليلصق أذنه بالارض »		« ينحني ليلصق أذنه بالأرض »		« ينحني ليلصق أذنه بالأرض »		(ينحني ليلصق أذنه بالأرض).
	لا أدري		لا أدري		لا أدري		لا أدري
	هأنذا ألصق أذني	24	ها أنذا ألصقُ أذني		ها أنذا ألصق أذني		هأنذا ألصق أذني
	فلعلني أسمع		فلعلني أسمعُ		فلعلني أسمع		فلعلني أسمع
	وقع خطاه		وقع خطاه		وقع خطاه		وَقَعَ خُطاه
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	أسمعت؟		أسمعت ..؟		أسمعت ..؟		أسمعت؟
	قرندل :		القرندل :		القرندل :		قرندل:
	في		في		في		في
392	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	ظلك في عينيه الليلة؟		ظلك في عينيه الليلة؟		ظلك في عينيه الليلة؟		ظلك في عينيه الليلة؟

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	قرندل :		القرندل :		القرندل :		قرندل:
	ينبننى		ينبننى		ينبننى		ينبننى
	في		في		في		في
	الركن		الركن ؟		الركن ؟		الركن؟
	« دون		« دون		« دون		(دون
	في		في		في		في
	الأمامى الأيسر ناظرًا		الأمامى الأيسر ناظرًا		الأمامى الأيسر ناظرًا		الأمامى الأيسر ناظرًا
			للباب ، وموليا		للباب ، وموليا		للباب، وموليا
	« للجمهور		« للجمهور		« للجمهور .		للجمهور).
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	لك في		لك في		لك في		لك في
	قرندل :		القرندل :	416	القرندل :		قرندل:
	خيزى		خيزى		خيزى		خيزى
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	ينضح خيزك ؟		ينضح خيزك		ينضح خيزك		ينضح خيزك؟
393	قرندل :	25	القرندل :		القرندل :		قرندل:
	حين أغنى		حين أغنى		حين أغنى		حين أغنى
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	ستغنى		ستغنى		ستغنى		ستغنى؟
	قرندل :		القرندل :		القرندل :	27	قرندل:
	إن فرغت أغنيتي		إن فرغت أغنيتي		ان فرغت أغنيتي		إن فرغت أغنيتي
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	أغنيتك ؟		أغنيتك		أغنيتك		أغنيتك؟
	قرندل :		القرندل :		القرندل :		قرندل:
394	شذرات		شذرات		شذرات		شذرات
	يحيرني آخر		يحيرني آخر		يحيرني آخر		يحيرني آخر
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	الفقر وأضوى		الفقر ، وأضوى		الفقر ، وأضوى		الفقر وأضوى
	يهذى ، لا يدري ما		يهذى ، لا يدري من		يهذى ، لا يدري ما		يهذى لا يدري ما
	ينطق		ينطق		ينطق		ينطق
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	إني		انى		انى		إني
	أمرأ		أمرأ		أمرأ		أمرأ
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	شراً أم خيراً ؟		شراً أم خيراً ... ؟		شراً أم خيراً ... ؟		شراً أم خيراً؟
395	الأميرة :	26	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	أدرى ، لكنى		أدرى ، لكنى		أدرى ، لكنى		أدرى، لكنى
	حروف حديثه ..		حروف حديثه ...		حروف حديثه ..		حروف حديثه
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	تطوي إلا		تطوي إلا		تطوي الا		تطوي إلا
	فدعيه ملقى		فدعيه ملقى		فدعيه ملقى		فدعيه ملقى
	في		في		في		في
	يرحل		يرحل		يرحل		يرحل



Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	لنعد		لُنْعِدْ		لنعد		لنعد
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :	417	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
	بالترتيب ؟		بالترتيب ؟		بالترتيب ؟		بالترتيب؟
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	مجيئه		مجيئه ؟		مجيئه ؟		مجيئه؟
396	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :	28	الوصيفة الثانية:
	دور		دور		دور		دور
	الحفله		الحفلة		الحفله		الحفله
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	« تصفق بيديها »		« تصفق بيديها »		« تصفق بيديها »		(تصفق بيديها).
	الحفلة .. الحفلة		الحفله ... الحفله		الحفله ... الحفله		الحفلة .. الحفلة
	« تجلس	27	« تجلس		« تجلس		(تجلس
	الوصيفتان الأولى		الوصيفتان الأولى		الوصيفتان الأولى		الوصيفتان الأولى
	الأرض في		الأرض في		الأرض في		الأرض في
	الظلام ،		الظلام ،		الظلام ،		الظلام،
	الأميرة		الأميرة		الأميرة		الأميرة
	في وضع اغراء ،		في وضع اغراء ،		في وضع اغراء ،		في وضع إغراء،
	كسرير ،		كسرير ،		كسرير ،		كسرير،
	وتختفي		وتختفي		وتختفي		وتختفي
	لتعود وعلى		لتعود ، وعلى		لتعود ، وعلى		لتعود وعلى
	العمر : ذي		العمر ، ذي		العمر ، ذي		العمر: ذي
	كثيف وهيئة متحدية :		كثيف ، وهيئة متحدية « .		كثيف ، وهيئة متحدية « .		كثيف وهيئة متحدية).
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	وأخيراً جئت		وأخيراً جئت		وأخيراً جئت		وأخيراً جئت
	جن نهاري		جُنُّ نهاري		جن نهاري		جُنَّ نهاري
	بسقائي وانتظاري		بسقائي وانتظاري		بسقائي وانتظاري		بسقائي وانتظاري
	وتجعت		وتجعلتُ		وتجعت		وتجعت
	الهنئيات الى الليل ..		الهنئيات الى الليل ،		الهنئيات الى الليل ،		الهنئيات إلى الليل..
	تمنيت		تمنيثُ		تمنيت		تمنيت
	في لحظة		في لحظة		في لحظة		في لحظة
	تنطفي في		تنطفي في	418	تنطفي في		تنطفي في
	عدوى		عَدْوَى		عدوى	29	عدوى الشمس،
	أمراً		أمراً		أمراً		أمراً
	سريري		سريري		سريري		سريري
	إذ يعلن ميلاد الضياء		إذ يعلن ميلاد الضياء		اذ يعلن ميلاد الضياء		إذ يعلن ميلاد الضياء
398	أنفاسي		أنفاسي ،		أنفاسي ،		أنفاسي
	عمر النور		عمر النور		عمر النور		عمر النور
	فاذا		فاذا		فاذا		فاذا
	تبرجت على غصني		تُبرجتُ على غصني		تبرجت على غصني		تبرجت على غصني
	تنفست نسيم الليل ،		تنفستُ نسيم الليل ،		تنفست نسيم الليل ،		تنفست نسيم الليل،
	أورقت انتشاء		أورقتُ انتشاءً		أورقت انتشاء		أورقت انتشاء
	وسرور		وسرور		وسرور		وسرور

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	ليلاكة		ليلاكة		ليلاكة		ليلاكة
	التي		التي		التي		التي
	بالترتيب؟		السنا		السنا		السنا
	الوصيفة الثانية:	28	الوصيفة الثانية:		الوصيفة الثانية:		الوصيفة الثانية:
	« تحنى		« تحنى		« تحنى		( تحنى
	في صمت»		في صمت»		في صمت»		في صمت).
399	الاميرة:		الأميرة:		الأميرة:		الأميرة:
	وأخيراً جنّت		وأخيراً جنّت		وأخيراً جنّت		وأخيراً جنّت
	حياتي		حياتي		حياتي		حياتي
	فاسقٌ جلدي،		فاسقٌ جلدي،		فاسقٌ جلدي،		فاسقٌ جلدي،
	شققته الشمس		شققته الشمس		شققته الشمس		شققته الشمس
	صار كالأرض البوار		صار كالأرض البوار		صار كالأرض البوار		صار كالأرض البوار
	الوصيفة الثانية:		الوصيفة الثانية:	419	الوصيفة الثانية:	30	الوصيفة الثانية:
	« تمد		« تمد		« تمد		(تمد
	ذراع الأميرة»		ذراع الأميرة»		ذراع الأميرة»		ذراع الأميرة).
	الاميرة:		الأميرة:		الأميرة:		الأميرة:
	« وهي تنهض قليلاً		« وهي تنهض قليلاً،		« وهي تنهض قليلاً،		(وهي تنهض قليلاً
	إلى وجهها»		إلى وجهها»		إلى وجهها»		إلى وجهها).
	أه، تبدو		أه، تبدو		أه، تبدو		أه، تبدو
	أه، تبدو		أه، تبدو		أه، تبدو		أه، تبدو
	مرهف		مرهف		مرهف		مرهف
	أه،		أه،		أه،		أه،
	كإله طيب قاس		كإله طيب قاس		كإله طيب قاس		كإله طيب قاس
400	أه،		أه،		أه،		أه،
	أه، تبدو سكره		[ausente]		[ausente]		أه،
	أه، تبدو قمراً حلوا		أه، تبدو قمراً حلوا		أه، تبدو قمراً حلوا		أه، تبدو قمراً حلوا
	أه،		أه،		أه،		أه،
	شيء زار أحلامي		شيء زار أحلامي		شيء زار أحلامي		شيء زار أحلامي
	وأحلى		وأحلى		وأحلى		وأحلى
	الوصيفة الثانية:		الوصيفة الثانية:		الوصيفة الثانية:		الوصيفة الثانية:
	« تمد		« تمد		« تمد		(تمد
	يدها إلى صدر		صدرها إلى صدر		يدها إلى صدر		يدها إلى صدر
	الأميرة»		الأميرة»		الأميرة»		الأميرة).
	الاميرة:	29	الأميرة:		الأميرة:		الأميرة:
	صدرى يرضيك		صدرى يرضيك		صدرى يرضيك		صدرى يرضيك
	استواء		استواء		استواء		استواء
	فتلمسه،		فتلمسه،		فتلمسه،		فتلمسه
	تحسس،		تحسس،		تحسس،		تحسس
	أوجعه،		أوجعه،		أوجعه،		أوجعه،
	تنبت		تنبت		تنبت		تنبت
	زهرة		زهرة	420	زهرة		زهرة
	تقطفها،		تقطفها،		تقطفها،		تقطفها،
	تطبع		تطبع		تطبع	31	تطبع

APÉNDICE IV. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE LA PRINCESA ESPERA

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
401	وشمة في		وشمة في		وشمة في		وشمة في
	المفرد كالقلاع		المفرد كالقلاع		المفرد كالقلاع		المفرد كالقلاع
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	« ترفع		« ترفع		« ترفع		(ترفع
	الاميرة اليها»		الأميرة اليها ..»		الأميرة اليها ..»		.الأميرة اليها).
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	علقي		علقي		علقي		علقي
	كالعقد ،		كالعقد		كالعقد		كالعقد،
	وداعيني وانثري		وداعيني ، وانثري		وداعيني ، وانثري		وداعيني وانثري
	حبت		حبات		حبت		حبات..
	وبعثري		وبعثري		وبعثري		وبعثري
	لملني وانظمني في		لملني وانظمني في		لملني وانظمني في		لملني وانظمني في
	وتحسني واختمني		وتحسني واختمني		وتحسني واختمني		وتحسني واختمني
	الغد لي طفلاً شقياً		الغد لي طفلاً شقياً		الغد لي طفلاً شقياً		الغد لي طفلاً شقياً
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	« تترك		« تترك		« تترك		(تترك
	الاميرة		الأميرة		الأميرة		الأميرة
	السريير ،		السريير ،		السريير ،		السريير،
	« خطوة»		« خطوة» ..		« خطوة» .		.خطوة).
402	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	ترخي		ترخي		ترخي		ترخي
	مهموم		م مهموم		مهموم		مهموم
	في	30	في		في		في
	بم أغضبتك		بم أغضبتك؟		بم أغضبتك؟		بم أغضبتك؟
	سادجة		سادجة		سادجة		سادجة
	الجب		الجب؟		الجب؟		الجب
	في		في		في		في
	عواطفها		عواطفها؟		عواطفها؟		عواطفها؟
	علمني		علمني	421	علمني		علمني
	تتركي		تتركي		تتركي		تتركي
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :	32	الوصيفة الثانية:
	تبتعد		« تبتعد		« تبتعد		(تبتعد
	ذقتها ..		« ذقتها»		« ذقتها»		(ذقتها..)
403	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	في		في		في		في
	فحجبت صفاءهما		فحجبت صفاءهما		فحجبت صفاءهما		فحجبت صفاءهما
	عني		عني ..		عني ..		عني؟
	ويلي ،		ويلي !		ويلي !		ويلي،
	نفسى		نفسى		نفسى		نفسى
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	تبتعد		« تبتعد		« تبتعد		(تبتعد
	ثالثة ،		ثالثة ،		ثالثة ،		ثالثة،
	تتحدث .		تتحدث»		تتحدث»		(تتحدث).

APÉNDICE IV. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE LA PRINCESA ESPERA

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	ماذا .. ؟		ماذا ... ؟		ماذا ... ؟		ماذا..؟
	تأتيني في		تأتيني في		تأتيني في		تأتيني في
	يأتي اللص !		يأتي اللص		يأتي اللص		يأتي اللص!
	[ausente]	31	إذ		إذ		[ausente]
	تتحين نوم الحراس !		تتحين نوم الحراس ،		تتحين نوم الحراس ،		تتحين نوم الحراس!
	وتستخفي في		وتستخفي في		وتستخفي في		وتستخفي في
	الجدران !		الجدران		الجدران		الجدران!
404	تبغي مفتاح القصر ؟		تبغى مفتاح القصر		تبغى مفتاح القصر		تبغى مفتاح القصر؟
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	« تستأنف		« تستأنف		« تستأنف		(تستأنف
	الإشارات »		الإشارات »		الإشارات » .		الإشارات).
	الأميرة :		الأميرة :	422	الأميرة :		الأميرة:
	لكن أبي		لكن أبي		لكن أبي		لكن أبي
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :	33	الوصيفة الثانية:
	متجهة ،		« متجهة ،		« متجهة ،		(متجهة،
	أخرى		« أخرى »		أخرى » .		أخرى).
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	ويحي ،		ويحي ،		ويحي ،		ويحي،
	أفلى		أفلى		أفلى		أفعل!
	يدي في		يدي في		يدي في		يدي في
	أبي		أبي		أبي		أبي
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
405	« تستدير		« تستدير		« تستدير		(تستدير
	للانصراف »		للانصراف »		للانصراف »		للانصراف).
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	للغرفة		للغرفة		للغرفة		للغرفة
	« تهبط		« تهبط		« تهبط		(تهبط
	الأميرة		الأميرة		الأميرة		الأميرة
	المائدة ،		المائدة ،		المائدة ،		المائدة،
	هي		هي		هي		هي
	الثانية دورة		الثانية ، دورة		الثانية ، دورة		الثانية، دورة حولها،
	لنجد		لنجد		لنجد		لنجد
	الثالثة ، وقد		الثالثة ، وقد		الثالثة . وقد		الثالثة، وقد
	الشيخ ، تصعد		الشيخ ، تصعد		الشيخ . تصعد		الشيخ، تصعد
	إلى المائدة ،		إلى المائدة ،		إلى المائدة ،		إلى المائدة،
	فوقها »		فوقها ..		فوقها .		(فوقها)
	تتقدم		تتقدم		تتقدم		(تتقدم
	الأميرة والوصيفة	32	الأميرة ، والوصيفة		الأميرة . والوصيفة		الأميرة والوصيفة
	الثالثة ، تتأخر الأميرة		الثالثة ، تتأخر الأميرة		الثالثة . تتأخر الأميرة		الثالثة، تتأخر الأميرة
	المائدة ، وتتحمس بها		المائدة . وتتحمس بها		المائدة . وتتحمس بها		المائدة، وتتحمس
	(الشيخ) ...		(الشيخ) ...		(الشيخ) ... »		الشيخ)..
	ينطفئ النور ،		« ينطفئ النور ،		« ينطفئ النور .		ينطفئ النور،

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	ليضيء		ليضيء		ليضيء		ليضيء
	الاميرة»		الأميرة»		الأميرة»		الأميرة).
406	الاميرة : ويلاه		الأميرة : ويلاه	423	الأميرة : ويلاه		الأميرة : ويلاه
	أبي		أبي ..		أبي ..		أبي
	الخاتم ، حتى		الخاتم ، حتى		الخاتم ، حتى	34	الخاتم، حتى
	في وجه الناس ...		في وجه الناس ،		في وجه الناس ،		في وجه الناس...
	وتحكم به		وتحكم به		وتحكم به		وتحكم به؟
			أفلى		أفلى		أفعل؟
	حبيبي وعمادي ،		حبيبي وعمادي ،		حبيبي وعمادي ،		حبيبي وعمادي،
	قتلت أبي وعمادي		قتلت أبي وعمادي		قتلت أبي وعمادي		قتلت أبي وعمادي
	أ أشير اليك ، وأدعو :		أشِيرَ اليك ، وأدعو :		أشِيرَ اليك ، وأدعو :		أشِيرَ اليك، وأدعو :
	مولاي		مولاي		مولاي		مولاي
	أطوي كفي ، أغرق سري في دمعي		أطوى كفي ، أغرقُ سرى في دمعي		أطوى كفي ، أغرق سرى في دمعي		أطوى كفي، أغرقُ سرى في دمعي
	أصفت		أصفت		أصفت		أصمت؟
	أحبك		أحبك		أحبك		أحبك
	أبغضك		أبغضك		أبغضك		أبغضك؟
407	الوصيفة الثانية : » تستدير إلى الاميرة		الوصيفة الثانية : » تستدير إلى الأميرة		الوصيفة الثانية : » تستدير إلى الأميرة		الوصيفة الثانية: (تستدير إلى الأميرة
	اقناعها»		اقناعها»		اقناعها»		إقناعها)
	الاميرة : ماذا ؟	33	الأميرة : ماذا ؟		الأميرة : ماذا ؟		الأميرة : ماذا؟
	تبغي		تبغي		تبغي		تبغي
	أنبأهم أن أبي حين أهن		أنبأهم أن أبي حين أحسُّ		أنبئهم أن أبي حين أهن		أنبأهم أن أبي حين أهن
	إليك ،		إليه ،		إليه ،		إليك
	بي		بي ..		بي ..		بي
	وبملكه		وبملكه ... !	424	وبملكه ... !	35	وبملكه
408	أسلمك		أسلمك		أسلمك		أسلمك
	تتأشذني الحب ولذات الماضي وعود		أتأشذني الحبَّ ولذاتِ الماضي وعودَ		أتأشذني الحب ولذات الماضي وعود		تتشذني الحب ولذات الماضي وعود
	لا .. لا ..		لا ... لا ...		لا ... لا ...		لا.. لا..
	أعجزني أن أفقدك وأفقدته في		أعجزني أن أفقدك وأفقدته في		أعجزني أن أفقدك وأفقدته في		أعجزني أن أفقدك وأفقدته في
	ذات الوقت		ذات الوقت		ذات الوقت		ذات الوقت!
	يكفيني في		يكفيني في		يكفيني في		يكفيني في
	تبغي ، ولندع		تبغي ، ولندع		تبغي ، ولندع		تبغي، ولندعُ
	» تظهر		» تظهر		» تظهر		(تظهر
	الوصيفة الاولى ،		الوصيفة الأولى ،		الوصيفة الأولى ،		الوصيفة الأولى،
	الحراس ، يتبادل		الحراس تبادل		الحراس . تبادل		الحراس، يتبادل
	الإشارات . ثم		الإشارات ، ثم		الإشارات ، ثم		الإشارات. ثم
	الأولى مطرقة		الأولى مطرقة		الأولى مطرقة		الأولى مُطرقة

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	طائعة .		طائعة»		طائعة» .		طائعة) الأميرة:
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		اخرج أبكي رجلى
	أخرج		أخرج		أخرج		وأزف
	أبكي أبكي		أبكي رجلى		أبكي رجلى		مطهرة بدموعي
	وأزف		وأزف		وأزف		رجلى
409	مطهرة بدموعي		مطهرة بدموعي		مطهرة بدموعي		اخرج.. اخرج (تنهار الأميرة
	رجلى		رجلى		رجلى		في
	أخرج .. أخرج		أخرج ... أخرج		أخرج ... أخرج		الميت،
	تنهار الاميرة		« تنهار الأميرة		« تنهار الأميرة		الأميرة،
	في		في		في		وتبكيان،
	الميت ،		الميت ،		الميت ،		في
	الاميرة ،	34	الأميرة ،		الأميرة ،	36	موحد،
	وتبكيان ،		وتبكيان ،		وتبكيان ،		وفي
	في		في	425	في		ينتظرنه.. السمندل).
	موحد ،		موحد ،		موحد		السمندل:
	وفي		وفي		وفي		أه، كدت أضل
	ينتظرنه .. السمندل .		ينتظرنه ... السمندل»		ينتظرنه ... السمندل « .		قادتني
	السمندل:		السمندل :		السمندل :		هذا..؟
	أه، كدت أضل		أه، كدت أضلُ		أه، كدت أضل		بكاء..
	قادتني		قادتني		قادتني		ليمألن القلب
	هذا..؟		هذا .. ؟		هذا .. ؟		الفارغ؟
	بكاء..		بكاء ،		بكاء ،		(تعقد
410	ليمألن القلب		ليمألن القلب		ليمألن القلب		النساء،
	الفارغ		الفارغ		الفارغ؟		قناعها،
	« تعقد		« تعقد		« تعقد		وتهب واقفة،
	النساء ،		النساء ،		النساء ،		الأميرة
	قناعها ،		قناعها ،		قناعها ،		إليه).
	وتهب واقفة ،		وتهب واقفة ،		وتهب واقفة ،		السمندل:
	الاميرة		الأميرة		الأميرة		حق ما خمنت
	إليه»		إليه»		إليه» .		وهي
	السمندل:		السمندل :		السمندل :		الأميرة:
	حق ما خمنت		حق ما خمنتُ		حق ما خمنت		أنت..؟
	وهي		وهي		وهي		السمندل:
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		يعرفني
	أنت .. ؟		أنت .. ؟ !		أنت .. ؟		الأميرة:
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		الليله؟
	يعرفني		يعرفني		يعرفني		السمندل:
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		قلب
	الليله؟		الليلة		الليلة		الأميرة:
	السمندل:	35	السمندل :		السمندل :	37	
	قلب		قلب		قلب		
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	أعددت		أعددت		أعددت		أعددت
	لتلقائي		لتلقائي		لتلقائي		لتلقائي
	في		في		في		في
	كالفقاعات		كالفقاعات		كالفقاعات		كالفقاعات
	تصبح فارغة		تصبح فارغة	426	تصبح فارغة		تصبح فارغة
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل :
	صوتي		صوتي		صوتي		صوتي،
412	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	أرجوك .. لا .. لا ..		أرجوك .. لا .. لا ..		أرجوك .. لا .. لا ..		أرجوك .. لا .. لا ..
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	[ausente] ماذا ؟		أفسد ماذا .. ؟		أفسد ماذا .. ؟		[ausente] ماذا؟
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	انظرن ، صديقاتي		انظرن ، صديقاتي		انظرن ، صديقاتي		انظرن ، صديقاتي
	كل خلايا جسمي		كل خلايا جسمي		كل خلايا جسمي		كل خلايا جسمي
	لمسة هذي اللحظة		لمسة هذي اللحظة		لمسة هذي اللحظة		لمسة هذي اللحظة
	دمي يتشهي		دمي يتشهي		دمي يتشهي		دمي يتشهي
	النارية		النارية		النارية		النارية
413	حوالي		حوالي		حوالي		حوالي
	نومي ومقامي	36	نومي ومقامي		نومي ومقامي		نومي ومقامي
	أكلت هذي اللحظة		أكلت هذي اللحظة		أكلت هذي اللحظة		أكلت هذي اللحظة
	أرقى، شربت		أرقى، شربت		أرقى، شربت		أرقى، شربت
	عطشي، لبست أياي		عطشي، لبست أياي		عطشي، لبست أياي	38	عطشي، لبست أياي
	عنقي ،		عُنقي		عنقي		عنقي
	لنفسي		لنفسي :		لنفسي		لنفسي
	منتقما ، أو مزدريا ،		منتقما أو مزدريا أو	427	منتقما أو مزدريا أو		منتقما ، أو مزدريا ، أو
	مكتنبا ،		مكتنبا		مكتنبا		مكتنبا ،
	أو منكسرا أو نداما		أو منكسرا أو نداما		أو منكسرا أو نداما		أو منكسرا أو نداما ،
	، أو مجروحا ، أو		أو مجروحا أو		أو مجروحا أو		أو مجروحا ، أو
	محتضرا		محتضرا ...		محتضرا ...		محتضرا
	لكن وا أسفاه		لكن وا أسفاه		لكن وا أسفاه		لكن وا أسفاه!
	يأتي متشحا		يأتي متشحا		يأتي متشحا		يأتي متشحا
	بالكذب		بالكذب		بالكذب		بالكذب
414	في		في		في		في
	لامعة ومراعة		لامعة ومراعة		لامعة ومراعة		لامعة ومراعة
	وا أسفاه ما		وا أسفاه ، ما		وا أسفاه ، ما		وا أسفاه ما
	أنت		أنت		أنت		أنت
	أوه ،		أوه ،		أوه ،		أوه ،
	عني .. لا .. لا .. لا تذهب		عني .. لا .. لا تذهب		عني .. لا .. لا تذهب		عني .. لا .. لا تذهب
	[ausente] ..		.. اذهب .. اذهب		.. اذهب .. اذهب		[ausente]
	إلا أن		إلا أن		إلا أن		إلا أن
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	عجبا		عجبا ،		عجبا ،		عجبا
	الموعوده		الموعوده		الموعوده	39	الموعوده

Pág.	Al-'Awda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	أفسد كل	37	أفسد كلَّ		أفسد كل		أفسد كل
415	السمندل : صمتاً		السمندل : صمتاً		السمندل : صمتاً		السمندل : صمتاً
	أفسده ، لكني أنضجته		أفسده ، لكني أنضجته		أفسده ، لكني أنضجته		أفسده ، لكني أنضجته
	امرأة		امرأة	428	امرأة		جناحى امرأة
	بالبغض		بالبغض		بالبغض		بالبغض
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :
	أباها ..		أباها ..		أباها ..		أباها ..
416	السمندل : ها .. [ausente]		السمندل : ها .. ها ..		السمندل : ها .. ها ..		السمندل : ها .. [ausente]
	أقتله ، لكني عجلت		أقتله ، لكني عجلت		أقتله ، لكني عجلت		أقتله ، لكني عجلت
	هباء منثوراً		هباء منثوراً		هباء منثوراً		هباء منثوراً
	ملاءته المهترئه		ملاءته المهترئه		ملاءته المهترئه		ملاءته المهترئه
	كدت ألامسه		كدت ألامسه		كدت ألامسه		كدت ألامسه
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :
	أغرب		أغرب		أغرب		أغرب
	خدعتني عيناى		خدعتني عيناى		خدعتني عيناى		خدعتني عيناى!
	ذكاك		ذكاك		ذكاك		ذكاك!
	السمندل :	38	السمندل :		السمندل :	40	السمندل :
	أبوك مريضاً منذ		أبوك مريضاً منذ		أبوك مريضاً منذ		أبوك مريضاً منذ
	عينك		عينك		عينك		عينك
	يقولون :		يقولون :		يقولون :		يقولون :
417	في		في		في		في
	في		في		في		في
	أن ضموراً		إن	429	ان ضمورا		إن ضموراً
	كتفاه ،		كتفاه ،		كتفاه ،		كتفاه
	كفاه		كفاه		كفاه		كفاه
	الخشبيه		الخشبية		الخشبيه		الخشبيه
	أن		أن		أن		أن
	أن		أن		أن		أن
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :
	أيضاً		أيضاً		أيضاً		أيضاً
418	السمندل : رأسى الفكرة		السمندل : رأسى الفكرة		السمندل : رأسى الفكرة		السمندل : رأسى الفكرة
	القائل :		القائل :		القائل :	41	القائل
	سيمضى لم	39	سيمضى ، لم		سيمضى ، لم		سيمضى لم
	ولدا		ولدا		ولدا		ولداً
	كي		كى		كى		كى
	في		في		في		في
	كي		كى		كى		كى
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :
	الى الحب .. بلا		إلى الحب .. بلا		الى الحب .. بلا		إلى الحب .. بلا
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل :



Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	عشر سنين يا		عشر سنين ... يا		عشر سنين ... يا		عشر سنين يا
419	لكني .. كنت		لكني .. كنت		لكني .. كنت		لكني .. كنت
	الاميرة :		الأميرة :	430	الأميرة :		الأميرة:
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	عروفا		عروفا		عروفا		عروفا
	أثمارك في		أثمارك في		أثمارك في		أثمارك في
	فهازت غصونك ،		فهازت غصونك ،		فهازت غصونك ،		فهازت غصونك،
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	يحكي		يحكي		يحكي		يحكي
	إلا		إلا		إلا		إلا
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	أحكي		أحكي		أحكي		أحكي
420	لكني		لكني		لكني		لكني
	أملك		أملك		أملك		أملك
	أول مرة		أول مره		أول مرة		أول مرة
	النهدان	40	النهدان		النهدان		النهدان
	تمايل قدك		تمايل قدك		تمايل قدك		تمايل قدك
	كان .. في		كان في		كان في	42	كان .. في
	أذكر حين		اذكر حين		أذكر حين		أذكر حين
	لأول مرة		لأول مره		لأول مرة		لأول مرة
	في حضنينا		في حَفْنِينَا		في جفنيينا		في حضنينا
	كان في		كان في		كان في		كان في
	كنت		كنت		كنت		كنت
	إذا		إذا		إذا		إذا
	فأيقظ أوتارك		فأيقظ أوتارك		فأيقظ أوتارك		فأيقظ أوتارك:
421	« يا قمرى		يا قمرى	431	« يا قمرى		«يا قمرى
	وردتي الملتهبة		وردتي الملتهبة		وردتي الملتهبة		وردتي الملتهبة
	ضلوعى عربه		ضلوعى عربه		ضلوعى عربه		ضلوعى عربه
	قدنى الى		قدنى الى		قدنى الى		قدنى الى
	النيران»		النيران ..		النيران ..		النيران»
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	صه .. أصمت		صه ... اصمت		صه ... اصمت		صه .. اصمت
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	أناك		أناك		أناك		أناك
	مساء هسهست بأذنى		مساء هسهست بأذنى		مساء هسهست بأذنى		مساء هسهست بأذنى
	أمطر في بطني طفلاً		أمطر في بطني طفلاً		أمطر في بطني طفلاً		أمطر في بطني طفلاً
	..		..		..		..
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	أرجوك .. أصمت		أرجوك .. اصمت		أرجوك .. اصمت		أرجوك .. اصمت
422	السمندل :	41	السمندل :		السمندل :		السمندل:
	أذكرت .. ؟		أذكرت .. ؟		أذكرت .. ؟		أذكرت .. ؟
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :	43	الأميرة:
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	ماذا .. ؟		ماذا ... ؟		ماذا .. ؟		ماذا.. ؟
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	كي نصنع أياماً		كى نصنع أياماً		كى نصنع أياما		كى نصنع أياماً
423	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	كي		كى		كى		كى
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	مسكين		مسكين !		مسكين !		مسكين!
	السمندل :		السمندل :	432	السمندل :		السمندل:
	لا أدري لي حضاناً		لا أدري لى حضاناً		لا أدري لى حضاناً		لا أدري لى حضاناً
	في		في		في		في
	الأيام		الأيام		الأيام		الأيام
424	الاميرة :	42	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	عهديك		عهدينا ؟		عهدينا ؟		عهديك
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	أصفي مما كنا		أصفي مما كنا ...		أصفي مما كنا ...		أصفي مما كنا
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	تكسر باب		تكسرُ باب		تكسر باب		تكسر باب
	أحزاني		أحزاني		أحزاني		أحزاني
	إليّ		إليّ		إلى		إليّ الطفله؟
	السمندل :		السمندل :		السمندل :	44	السمندل:
	إن عدت إلى حبي		إن عدت إلى حبي		ان عدت إلى حبي		إن عدت إلى حبي
425	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	لكن ... قل لي		لكن ... قل لي		لكن ... قل لي		لكن.. قل لي
	القصر		القصر		القصر		القصر؟
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	لم تتهاوى نبرة صوتك		لم تتهاوى نبرة صوتك		لم تتهاوى نبرة صوتك		لم تتهاوى نبرة صوتك
	وكأنك .. ترهقها بالكذب		وكأنك ترهقها بالكذب		وكأنك ترهقها بالكذب		وكأنك.. ترهقها بالكذب؟
	السمندل :	43	السمندل :		السمندل :		السمندل:
	بل في خير جداً ..		بل في خير جداً		بل في خير جداً		بل في خير جداً..
426	الاميرة :		الأميرة :	433	الأميرة :		الأميرة:
	الحراس		الحراس ... ؟		الحراس ... ؟		الحراس؟
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	إذا ذكر اسما		إذا ذُكر اسمي		إذا ذكر اسمي		إذا ذكر اسمي
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	والجند		والجند ... ؟		والجند ... ؟		والجند؟
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	لمرأى		لمرأى		لمرأى		لمرأى
	أعناقهم في		أعناقهم في		أعناقهم في		أعناقهم في

Pág.	Al-'Awda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	قصه ؟		قصة ؟		قصة ؟		قصه؟
427	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	أية قصة .. ؟		أية قصة .. ؟		أية قصة .. ؟		أية قصة.. ؟
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	المقعد		المقعد		المقعد		المُقعد
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	تعنن		تعنن ؟		تعنن ؟		تعنن؟
	الأميرة :	44	الأميرة :		الأميرة :	45	الأميرة:
	لا أعني شيئاً ، لكني		لا أعني شيئاً ، لكني		لا أعني شيئاً ، لكني		لا أعني شيئاً، لكني
	أرجوك		أرجوك ..		أرجوك ..		أرجوك
	أصدق مره		أصدق مره		أصدق مره		أصدق مره
428	من أجلي ،		لم من أجلي ،		من أجلي ،		من أجلي،
	لم جئت		جئت .. ؟		لم جئت .. ؟		لم جئت؟
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	زلت على حبي .. ؟		زلت على حبي .. ؟		زلت على حبي .. ؟		زلت على حبي.. ؟
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	تستخفي ذكراه		تستخفي ذكراه	434	تستخفي ذكراه		تستخفي ذكراه
	تستخفي الدوامة في		تستخفي الدوامة في		تستخفي الدوامة في		تستخفي الدوامة في
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	ملكي من حولي		مُلْكِي من حولي		ملكي من حولي		مُلْكِي من حولي
	الشجرة		الشجرة		الشجرة		الشجرة
	أنكرني الحراس		أنكرني الحراس ..		أنكرني الحراس ..		أنكرني الحراس
429	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	والجند ؟		والجند		والجند		والجند؟
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	هجروني		هجروني ..		هجروني ..		هجروني
	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	معك ؟		معك		معك		معك؟
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	الأميرة :	45	الأميرة :		الأميرة :	46	الأميرة:
	لك .. ؟		لك .. ؟		لك .. ؟		لك..؟
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	لنا ..		لنا ...		لنا ...		لنا..
430	الأميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	كيف .. ؟		كيف .. ؟		كيف .. ؟		كيف..؟
	قرندل :		القرندل :		القرندل :		القرندل:
	« يهب		« يهب		« يهب		(يهب
	فجأة»		فجأة»		فجأة»		فجأة»
	أغنيتي		أغنيتي		أغنيتي		أغنيتي
	فاسمعن		فاسمعن		فاسمعن		فاسمعن
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	« للأميرة »		« للأميرة »		« للأميرة »		(للأميرة)

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	من هذا ؟		من هذا .. ؟		من هذا .. ؟		من هذا؟
	القرندل :		القرندل :	435	القرندل :		القرندل:
	بي		بى		بى		بى
	ضيفى فى أغنيى		ضيفى فى أغنيى		ضيفى فى أغنيى		ضيفى فى أغنيى
431	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	أنت ؟		أنت ؟		أنت ؟		أنت؟
	القرندل :		القرندل :		القرندل :		قرندل:
	اسمى لا يعنى شيئاً		اسمى لا يعنى شيئاً		اسمى لا يعنى شيئاً		اسمى لا يعنى شيئاً
	السمندل :	46	السمندل :		السمندل :		السمندل:
	أنت ؟		تعمل ؟		تعمل ؟		تعمل؟
	القرندل :		القرندل :		القرندل :		القرندل:
	شينا		شينا		شينا		شينا
	أحياناً أتأمل فى		أحياناً أتأمل فى		أحياناً أتأمل فى		أحياناً أتأمل فى
	الى أن تغرب		إلى أن تُغْرِب		الى أن تغرب		إلى أن تغرب
	فى		فى		فى		فى
	الى أن تشرق		إلى أن تُشْرِق		الى أن تشرق		إلى أن تشرق
	أرقص أحياناً فى		أرقصُ أحياناً		أرقص أحياناً فى		أرقص أحياناً فى
	الخلان		الخلان		الخلان		الخلان
	أحياناً		أحياناً		أحياناً		أحياناً
	السمندل :		السمندل :		السمندل :	47	السمندل:
432	تكتب ؟		تكتب ؟		تكتب ؟		تكتب؟
	القرندل :		القرندل :		القرندل :		القرندل:
	ما يحدث ..		ما يحدث		ما يحدث		ما يحدث..
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	فى		فى		فى		فى
	هذا الكوخ ؟		هذا الوادى .. ؟		هذا الوادى .. ؟		هذا الكوخ؟
	القرندل :		القرندل :		القرندل :		القرندل:
	عندى عمل سأؤديه		عندى عمل سأؤديه		عندى عمل سأؤديه		عندى عمل سأؤديه
	فأليلى مدعو أن ألقى		فأنا الليلى مدعو أن		فأنا الليلى مدعو أن		فأليلى أنا مدعو أن
	أغنى		ألقى أغنى		ألقى أغنى		ألقى أغنى
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	مدعو		مدعو		مدعو		مدعو، ممن؟
433	القرندل :	47	القرندل :		القرندل :		القرندل:
	تسمع صوت الريح		تسمع صوت الريح ؟		تسمع صوت الريح ؟		تسمع صوت الريح؟
	السمندل :		السمندل :	436	السمندل :		السمندل:
	« للأميرة »		« للأميرة »		« للأميرة »		(للأميرة)
	أدعوتيه ؟		أدعوتيه .. ؟		أدعوتيه .. ؟		أدعوتيه؟
	القرندل :		القرندل :		القرندل :		القرندل:
	أدعوت الريح		أدعوت الريح		أدعوت الريح		أدعوت الريح؟
	.. هي أيضاً تحكى		.. هي أيضاً تحكى		.. هي أيضاً تحكى		.. هي أيضاً تحكى
	اسمع .. اسمع		اسمع ! ! اسمع !		اسمع ! ! اسمع !		اسمع .. اسمع
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	تحكى الريح .. ؟		تحكى الريح .. ؟		تحكى الريح .. ؟		تحكى الريح..؟

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
434	القرندل :		القرندل :		القرندل :		القرندل:
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	القرندل :		القرندل :		القرندل :		القرندل:
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	تبغى؟		تبغى		تبغى		تبغى؟
	القرندل :		القرندل :		القرندل :	48	القرندل:
	ظلى في		ظلى في		ظلى في		ظلى في
	السمندل :	48	السمندل :		السمندل :		السمندل:
	أين أتيتن		أيه أتيتن		أين أتيتن		أين أتيتن
	المجنون		المجنون		المجنون		المجنون؟
435	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	ووصيفاتي		ووصيفاتي .. ؟		ووصيفاتي .. ؟		ووصيفاتي؟
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	فليتبعنك		فليتبعنك		فليتبعنك		فليتبعنك
	سحنت الخطو الى		سحنت الخطو الى		سحنت الخطو الى		سحنت الخطو الى
	ندرك		ندرك	437	يدرك		ندرك
	في		في		في		في
	الميدان ، وكفانا		الميدان ، وكفانا		الميدان ، وكفانا		الميدان ، وكفانا
	لهم أن أميرتهم		لهم : إن أميرتهم		لهم : ان أميرتهم		لهم إن أميرتهم
	خلعت		خلعت		خلعت		خلعت
	فتلقاه		فتلقاه		فتلقاه		فتلقاه
	بأجلى		بأجلى		بأجلى		بأجلى
	القرندل :		القرندل :		القرندل :		القرندل:
	« ممقتعاً		« ممقتعا		« ممقتعا		(ممقتعاً،
	، النحيلة ،		، النحيلة ،		، النحيلة ،		، النحيلة،
436	وحشى «		وحشى «		وحشى «		وحشى)
	طنعت		طنعت		طنعت	49	طنعت
	كذبه		كذبه		كذبه		كذبه
	فاعتلت		فاعتلت		فاعتلت		فاعتلت
	مثقلة		مثقلة		مثقلة		مثقلة
	والليلة ، قد تهوى	49	والليلة ، قد تهوى		والليلة ، قد تهوى		والليلة قد تهوى مية
	ميته أنهاراً وتلالاً		[ausente] أنهاراً		[ausente] أنهاراً		أنهاراً وتلالاً
	ولدت في		وُلدت في		ولدت في		ولدت في
	السمندل :		السمندل :		السمندل :		السمندل:
	هيا .. هيا		هيا .. هيا		هيا .. هيا		هيا .. هيا
	القرندل :		القرندل :		القرندل :		القرندل:
	ووا أسفاه ،		وا أسفاه ..	438	وأسفاه ..		وا أسفاه،
	ألقى أغنيتي		ألقى أغنيتي		ألقى أغنيتي		ألقى أغنيتي
437	« يندفع		« يندفع		« يندفع		(يندفع
	السمندل ،		السمندل ،		السمندل ،		السمندل،
	بأصابعه ،		بأصابعه ،		بأصابعه ،		بأصابعه،
	عينيّه «		عينيّه «		عينيّه «		عينيّه)

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	ظلي في		ظلي في		ظلي في		ظلي في
	» يستل		» يستل		» يستل		» يستل
	سكينا من ثيابه ،		سكينا من ثيابه ،		سكينا من ثيابه ،		سكينا من ثيابه ،
	السمنل		السمنل		السمنل		السمنل
	خذ ، هذا		خذ .. هذا		خذ .. هذا		خذ، هذا
	» يتهاوى		» يتهاوى		» يتهاوى		» يتهاوى
	المائدة ،		المائدة ،		المائدة ،		المائدة،
	المندھشات»		المندھشات»		المندھشات»		المندھشات)
	أغنيتي		أغنيتي		أغنيتي	50	أغنيتي
	الله ....		الله		الله		الله....
	» يتجه		» يتجه		» يتجه		» يتجه
	الكوخ ،		الكوخ ،		الكوخ ،		الكوخ،
	قبل أن		قبل أن		قبل ان		قبل أن
	الاميرة		الأميرة		الأميرة		الأميرة
	» متهاوية»		» متهاوية»		» متهاوية»		» متهاوية)
438	أوه ، لا يجعل بي	50	أوه .. لا يجعل بي		أوه .. لا يجعل بي		أوه، لا يجمل بي
	أنسى		أنسى		أنسى		أنسى.
	أغنيتي		أغنيتي		أغنيتي		أغنيتي
	امرأة		امرأة		امرأة		امرأة
	كوني		كوني		كوني		كوني
	تثنى		تثنى	439	تثنى		تثنى
	في		في		في		في
	في حقوى رجل		في حقوى رجل		في حقوى رجل		في حقوى رجل
	أيا ما كان		أيا ما كان		أيا ما كان		أيا ما كل
	وغداً		وغدا		وغدا		وغداً
	عملاقاً أو أفاقاً		عملاقاً أو أفاقاً		عملاقاً أو أفاقاً		عملاقاً أو أفاقاً
	ولتلتقي ألوان الحب ،		ولتلتقي ألوان الحب		ولتلتقي ألوان الحب		ولتلتقي ألوان الحب،
	ولا		ولا		ولا		ولا
	اضطجعي		اضطجعي		اضطجعي		اضطجعي
	ولتكفك ذاك		ولتكفك ذاك		ولتكفك ذاك		ولتكفك ذاك
439	خدماً		خدماً لا عشاقاً		خدماً لا عشاقاً	51	خدماً لا عشاقاً
	عشاقاً لا		عشاقاً لا		عشاقاً لا		عشاقاً لا
	» يخرج»		» يخرج»		» يخرج»		» يخرج).
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	» وهي		» وهي		» وهي		» وهي
	تبكي		تبكي		تبكي		تبكي
	الفرش وتقبل		الفرش ، وتقبل		الفرش ، وتقبل		الفرش وتقبل
	السمنل»		السمنل»		السمنل»		السمنل)
	أه ، ما أصدقه ميتاً		أه .. ما أصدقه ميتاً		أه .. ما أصدقه ميتاً		أه، ما أصدقه ميتاً!
	انظرن ماتت بسمته	51	انظرن .. ماتت بسمته		انظرن .. ماتت بسمته		انظرن ماتت بسمته
	الفاتنة		الفاتنة		الفاتنة		الفاتنة
	مرتعداً مذعوراً في		مرتعداً مذعوراً في	440	مرتعداً مذعوراً في		مرتعداً مذعوراً في
	أه ، ما أجمله ميتاً		أه ... ما أجمله ميتاً		أه ... ما أجمله ميتاً		أه، ما أجمله ميتاً

## APÉNDICE IV. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE LA PRINCESA ESPERA

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Nahḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
	إذ يتكوم في فرشي		إذ يتكؤم في فرشي		اذ يتكوم في فرشي		إذ يتكوم في فرشي
	المرهق		المرهق		المرهق		المرهق!
440	« تعقل عينيه »		« تعقل عينيه »		« تعقل عينيه »		(تعقل عينيه)
	ولأثن ذراعي		ولأثنى ذراعى		ولأثنى ذراعى		ولأثن ذراعى
	أحبا		أحبًا		أحبا		أحبا
	في		في		في		في
			أوه ،		أوه ،		أوه ،
	أشبهه في		أشبهه في		أشبهه في		أشبهه في
	بأبي		بأبى		بأبى		بأبى!
	انظرن ، وباركن		أنظرن .. وباركن		انظرن .. وباركن		انظرن، وباركن
	أكتملت لحظتي		اكتملت لحظتي		اكتملت لحظتي	52	اكتملت لحظتي
	سحقت نفسي قطعا		سحقت نفسي قطعا		سحقت نفسي قطعا		سحقت نفسي قطعا
	« تنهاوى		« تنهاوى		« تنهاوى		(تنهاوى
	، المائدة ،		، المائدة ،		، المائدة ،		، المائدة،
	أدارت		ادارت		ادارت		أدارت
	، للجنة ،		، للجنة ،		، للجنة ،		، للجنة،
	الضياء ،		الضياء ،		الضياء ،		الضياء،
	تحلم ..		تحلم ..		تحلم ..		(تحلم..).
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	« مندفعة		« مندفعة		« مندفعة		(مندفعة
	الاميرة ..		الأميرة «		الأميرة «		(الأميرة..)
	مولاتي .. مولاتي		مولاتى .. مولاتى		مولاتى .. مولاتى		مولاتى... مولاتى
441	الاميرة :		الأميرة :	441	الأميرة :		الأميرة:
	« كأنها		« كأنها		« كأنها		(كأنها
	حلم ،		حلم ،		حلم ،		حلم،
	أدارت		ادارت		ادارت		أدارت
	« كله »		« كله »		« كله »		كلم
	ماذا .. هل	52	ماذا ... هل		ماذا ... هل		ماذا.. هل
	الفجريه		الفجرية ؟		الفجريه ؟		الفجريه؟
	والطل		والطل ؟		والطل ؟		والطل؟
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة:
	لا ، يا مولاتي .. لكن		لا .. يا مولاتى .. لكن		لا .. يا مولاتى .. لكن		لا، يا مولاتى.. لكن
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	لكن ماذا ... ؟		لكن .. ماذا ؟		لكن .. ماذا ؟		لكن ماذا...؟
	لا تبتئسى يا أم		لا تبتئسى يا أم		لا تبتئسى يا أم		لا تبتئسى يا أم
	فضي		فضى		فضى		فضى
442	قبيل الموعد		قبيل الموعد		قبيل الموعد		قبيل الموعد.
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :	53	الوصيفة الأولى:
			الموعد ... !		الموعد ... !		الموعد...؟
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	أوه لا تنسى أنى		أوه .. لا تنسى أنى		أوه .. لا تنسى أنى		أوه لا تنسى أنى
	امراة وأميره		امراة وأميره		امراة وأميره		امراة وأميره
	سيده وأميره		سيده وأميره		سيده وأميره		سيده وأميره

APÉNDICE IV. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE LA PRINCESA ESPERA

Pág.	Al-‘Awda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay’a 1991	Pág.	Al-Hay’a 2012
	في الصباح الى		في الصباح إلى		في الصباح الى		في الصباح إلى
	كي يستجلي أتباعي		كى يستجلي أتباعى		كى يستجلي أتباعى		كى يستجلي أتباعى
	طلعتي النورانية		طلعتى النورانية		طلعتى النورانية		طلعتى النورانية
	الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى :		الوصيفة الأولى:
443	مولاتي الاميرة :	53	مولاتى الأميرة :	442	مولاتى الأميرة :		مولاتى الأميرة:
	وهم		وهم		وهم		وهم
	كالأطفال إذا		كالأطفال إذا		كأطفال اذا		كالأطفال إذا
	ومناغاه		ومناغاه		ومناغاة		ومناغاه
	الآن		الآن؟		الآن؟		الآن؟
	الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية :		الوصيفة الثانية:
	« تتج »		« تتج »		« تتج »		« تتج »
	الى الكوة ، وتفتحها ، وتنظر »		الى الكوة ، وتفتحها وتنظر »		الى الكوة ، وتفتحها وتنظر »		إلى الكوة، وتفتحها، وتنظر)
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	فلتحرمن		فلتحرمن		فلتحرمن		فلتحرمن
	الرحلة		الرحلة		الرحلة		الرحلة
444	هل أسرجت		هلى أسرجت		هل أسرجت		هل أسرجت
	الخير		الخير		الخير		الخير؟
	الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :		الوصيفة الثالثة :	54	الوصيفة الثالثة:
	مولاتي		مولاتى ..		مولاتى ...		مولاتى..
	الاميرة :		الأميرة :		الأميرة :		الأميرة:
	فسأمشى في		فسأمشى فى		فسأمشى فى		فسأمشى فى
	قصرى		قصرى		قصرى		قصرى
	خدمى ورعاياي		خدمى ورعاياي		خدمى ورعاياي		خدمى ورعاياي
	نفسى		نفسى		نفسى		نفسى
	هيا .. هيا ..		هيا .. هيا ..	443	هيا .. هيا ..		هيا .. هيا..
	أسرعن		اسرعن		أسرعن		أسرعن.
	(ستار) <sup>642</sup>		[ausente]		[ausente]		(ستار)
		54	الحاوه		الحلوه		
			الغابة		الغابه		
			إلى		الى		
			الوردية		الورديه		
			الإليلة	444	الاليله		
			أفتقدونى		افتقدونى		
			لهم		لهم		
			الإبطاء		الابطاء		
			إنى أمركن .. عفواً ..		انى أمركن .. عفوا ..		
			إنى أرجوكن		انى أرجوكن		
			لكن .. نظرن إلى		لكن .. انظرن الى		
		55	. الأضواء		والأضواء		

<sup>642</sup> Aquí terminan las ediciones de Dār al-‘Awda (1998) y al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb (2012).



APÉNDICE IV. TABLA DE DIFERENCIAS ENTRE LAS DISTINTAS EDICIONES DE *LA PRINCESA ESPERA*

Pág.	Al-ʿAwda	Pág.	Al-Naḥḍa	Pág.	Al-Hay'a 1991	Pág.	Al-Hay'a 2012
			الذهبي		الذهبي		
			عطراً		عطرا		
			وحياة		وحية		
			شكراً .. شكر		شكرا .. شكر		
			الأيام		الأيام		
			فينا أثراً ..		فينا أثرا ..		
			وإن		وان		
			إلا حلاً		الا حلما		
		56	أغلقن		اغلقن		
			أغلقن		اغلقن		
			الظلمة		الظلمه		
			أغلقن		اغلقن		
			أغلقن		اغلقن		