

# El teatro egipcio de los sesenta: Yūsuf Idrīs y Alfred Faraḡ. Dos itinerarios convergentes en favor de la Libertad y la Justicia\*

Pilar LIROLA DELGADO

BIBLID [0544-408X]. (1999) 48; 157-176

**Resumen:** El teatro egipcio posterior a la Revolución de 1952 y, especialmente, el teatro de los años sesenta, vivió una etapa de florecimiento de la mano de una nueva generación de literatos a la que pertenecen Yūsuf Idrīs y Alfred Faraḡ. Ambos se preocuparon entonces por abordar en sus obras temas tan importantes como la libertad y la justicia, temas que inquietaban a su sociedad y que han sido tratados por grandes intelectuales de todos los tiempos. En este trabajo se analiza y ejemplifica la aportación que en este sentido hicieron ambos escritores.

**Abstract:** Egyptian theatre after the Revolution in 1952 and especially in the 1960s, flourished in the hands of a new generation of writers which included Yūsuf Idrīs and Alfred Faraḡ. Both were concerned with important themes such as freedom and justice which preoccupied their society and which had been dealt with by great intellectuals of all ages. In this work we analyse and exemplify the contribution in this aspect of both these writers.

**Palabras clave:** Teatro. Libertad. Justicia. Egipto. Yūsuf Idrīs. Alfred Faraḡ.

**Key words:** Theatre. Freedom. Justice. Egypt. Yūsuf Idrīs. Alfred Faraḡ.

## *Introducción*

La Justicia y la Libertad —entendidas en el amplio y noble sentido que ambos términos tienen en cuanto que suponen la afirmación de derechos fundamentales del hombre— son una constante en la labor de intelectuales de todos los tiempos. Y éstos

\*. Elaboré el presente trabajo con motivo de la grata invitación que recibí por parte del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos de Madrid para participar en la sección dedicada al teatro de un seminario que bajo el título *Grandes temas y figuras de la cultura egipcia contemporánea* había anunciado que organizaría en 1997. Sin embargo, aquel proyecto lamentablemente no llegó a ver la luz.

son también dos de los principales temas de la literatura árabe moderna a los que el teatro, como forma de expresión viva y directa, no ha sido ajeno<sup>1</sup>.

Que el teatro es una actividad ante todo pública y social desde que surge en el mundo occidental dentro de la cultura griega es un hecho sobre el que no es necesario insistir. Sí creo importante apuntar, sin embargo, que el teatro árabe moderno desde sus inicios se ha visto en dificultades para alcanzar la deseable y cabal aspiración de ser una forma de expresión libre y, haciendo honor a su nombre (*masrah*), convertirse en «escena» en la que exponer problemas de su sociedad<sup>2</sup>. Los dramaturgos árabes pronto fueron desarrollando también, con mayor o menor ventura, la habilidad de tratar de eliminar las trabas que coartaran su labor.

Basta recordar al respecto la masiva emigración de intelectuales sirio-libaneses, entre ellos algunos cultivadores del entonces naciente género teatral, en la segunda mitad del siglo XIX, entre otros lugares, hacia Egipto huyendo de la hostilidad que el gobierno otomano estaba ejerciendo en aquellas tierras y buscando en el país del Nilo un clima de tolerancia y apertura donde desarrollar su actividad de forma más digna. Sin embargo, por las mismas fechas —corrían los años setenta del pasado siglo—, la intención satírica que había en las piezas del egipcio Ya‘qūb Ṣannū‘ no fue tolerada, suscitando el enojo del Jedive Ismā‘īl que, poco después de erigirse en su protector, le retiró la tutela. Parece que la obra que colmó el vaso llevaba el título de *al-Waṭan wa-l-ḥurriyya* (La patria y la libertad)<sup>3</sup>. Algo después sería Ṣannū‘ el que se vería obligado a levar anclas y tomar rumbo en dirección a Francia para intentar ejercer su libertad de expresión.

#### *Consideraciones generales sobre los itinerarios de Yūsuf Idrīs y Alfred Faraḡ*

Yūsuf Idrīs y Alfred Faraḡ son dos representantes del teatro postrevolucionario, fase de desarrollo del mismo que la crítica ha considerado como de particular interés

1. Recordemos que la revista egipcia *al-Fuṣūl* dedicó los tres primeros números de su volumen 11 (1992) al tema de Literatura y la Libertad; y el *Journal of Arabic Literature* ofreció también un volumen monográfico —XXVI, 1-2 (marzo-junio 1995)— al mismo tema. De especial interés para la cuestión que aquí tratamos es el extenso artículo que en esta última revista publicó Sabry Hafez, «The Quest for Freedom in Arabic Theatre» (pp.10-36), y la obra de Nādiyā Badr al-Dīn Abū Gāzī. *Qaḍīyyat al-ḥurriyya fī l-masrah al-miṣrī al-mu‘āṣir, 1952-1967*. El Cairo: al-Hay‘a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1989.

2. Sugerente resulta el apunte lingüístico que el Profesor Martínez Montávez hace sobre la palabra *masrah* (teatro, escena), en cuanto que su raíz, {srḥ}, está en relación con la idea de «andar libremente, vagar a su propio antojo, soltar en busca de pasto». Véase Pedro Martínez Montávez. «Prólogo». En *Teatro árabe. Teatros árabes*. Motril: Excelentísimo Ayuntamiento de Motril, 1992, 13.

3. Así lo mencionan, por ejemplo, Muḥammad Mandūr. *Al-Masrah*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1980<sup>3</sup>, 35; y Nu‘mān ‘Āṣur. *Al-Masrah wa-l-siyāsa*. El Cairo: al-Hay‘a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1986, 13-14.

por su idiosincrasia y por aportar nueva savia a la escena egipcia. Ambos, como es lógico, han sentido una enorme admiración por el gran maestro que ha sido para los cultivadores del género dramático en el mundo árabe su compatriota Tawfīq al-Ḥakīm<sup>4</sup>. Les ha unido a él, pese a la notable diferencia de edad (tres décadas), una buena amistad y, de forma especial, por parte de Alfred Faraġ, que se ha considerado públicamente en numerosas ocasiones seguidor de lo que se ha dado en llamar su teatro de ideas, intelectual o mental (*dihnī*), y ha comulgado con muchos de sus puntos de vista sobre el género. Los tres han sido también hombres de carácter, incansables defensores de derechos y libertades. La relación entre Idrīs y Faraġ fue igualmente buena, pues compartieron una misma ideología y vivencias personales en algunos casos análogos, las de buena parte de los escritores de su tiempo.

Pertenecen a una misma generación —entre ellos media sólo un par de años, ya que nacieron en 1927 y 1929<sup>5</sup>, respectivamente—, una generación de escritores egipcios dinámicos y polifacéticos. La suya es la denominada «generación de los sesenta», compuesta por hombres que se formaron en la revuelta etapa política de la historia contemporánea egipcia comprendida entre finales de la Segunda Guerra Mundial y la Revolución de 1952, fecha hacia la que comenzaron a escribir, contribuyendo

4. La actividad intelectual de Tawfīq al-Ḥakīm tiene, sin lugar a dudas, una importancia capital dentro de la cultura árabe contemporánea. Y, si significativa es en general toda su labor, destaca especialmente su contribución al género dramático, en cuanto que fue un hombre que logró impulsar, por medio de su hábil quehacer como teorizador y prolífico creador, el teatro árabe en la primera mitad del siglo XX, cuando el rodaje de este género “nuevo” —en su concepción moderna y occidental— aún no había cumplido un siglo de vida y carecía de una consideración literaria y social adecuadas. La compleja personalidad y variados aspectos de la producción dramática de al-Ḥakīm han venido siendo, como se sabe, estudiados y valorados en su justa medida desde hace varias décadas por especialistas en nuestro país. Me refiero en particular a los diversos trabajos que Pedro Martínez Montávez, Juan Manuel Ortega Marín y M<sup>a</sup> Antonia Martínez Núñez le han dedicado. Baste como botón de muestra el reciente artículo de Martínez Núñez “El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm: un género literario y su legitimación”. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XLVI (1997), 207-228.

5. No parece necesario detallar en este apartado las numerosas referencias bibliográficas acerca de ambos escritores. Sobre Yūsuf Idrīs existe especialmente un abundantísimo material. Remitimos, por el buen compendio de trabajos que se hace y el material referencial que aporta, a la obra compuesta a raíz del fallecimiento del escritor *Yūsuf Idrīs (1927-1991)*. Ed. Samīr Sarḥān. El Cairo: al-Hay’ a al-Miṣriyya al-`Āmma li-l-Kitāb, 1991. De su trayectoria vital y actividad dramática me ocupé en mi Tesis Doctoral y un extracto de la misma es el libro *El universo dramático de Yūsuf Idrīs: Egipto, una preocupación constante*. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1995. Los trabajos sobre Alfred Faraġ, a excepción del libro que Nabīb Rāġib le dedicó (*Lugat al-masrah `ind Alfred Faraġ*. El Cairo: al-Hay’ a al-Miṣriyya al-`Āmma li-l-Kitāb, 1986) siguen dispersos en forma de artículos y capítulos de libros. De especial utilidad me ha sido el volumen mecanografiado —recopilación de los más importantes artículos publicados en Egipto sobre su persona y obra hasta finales de los años sesenta— que me facilitó el propio escritor y que como obra conjunta sigue inédita, y varias entrevistas mantenidas personalmente con el autor en 1993 y 1995.

activamente con su talento a forjar una imagen de la sociedad de su tiempo y preocupándose en sus trabajos literarios por las reformas que esa sociedad necesitaba. Sus aportaciones en el terreno dramático contribuyeron a configurar el llamado «florecimiento del teatro egipcio» que tuvo lugar entre mediados de los cincuenta y, especialmente, durante los años sesenta. Es en esa etapa cuando produjeron lo más granado de su labor.

El nuevo régimen surgido de la Revolución de 1952 desempeñó un papel sustancial en las transformaciones ocurridas en la escena cultural en general y en el teatro en particular durante la segunda mitad de nuestro siglo. El teatro pasó a ser una manifestación sociocultural importante, en contraste con la posición de inferioridad que había tenido hasta entonces con respecto a otros géneros, tanto por la escasa calidad y cohesión de la producción —con importantes excepciones<sup>6</sup>—, como por el poco interés que los gobiernos habían mostrado durante la primera mitad del siglo hacia el mismo. Se le empezaron a dar ciertas oportunidades a una nueva generación de creadores y se estimuló de alguna manera su labor, así como se financiaron nuevos proyectos, entre ellos la fundación de diversos teatros estatales y el envío de graduados del Instituto de Artes Dramáticas como becarios a estudiar dirección teatral en Europa, jóvenes que volvieron a primeros de los sesenta con nuevas ideas y pusieron en escena los trabajos de esa nueva generación de escritores. También se comenzó a traducir y a representar a finales de los cincuenta por primera vez la vanguardia del teatro occidental moderno (Ibsen, Steinbeck, Shaw, Cocteau, Sartre, Brecht, Pirandello, Ionesco, Beckett...), frente a la predilección por los clásicos que había primado

6. Entiéndase que ya se ha referido la relevancia capital de la figura y obra de ese gran intelectual que fue Tawfiq al-Ḥakīm, cuya labor se extiende más allá de esa primera mitad de nuestro siglo, alcanzando hasta el final de su longeva existencia a finales de los ochenta. Y que en la época de entreguerras debemos destacar también especialmente al popular comediógrafo Naḡīb al-Riḥānī y al incansable escritor de melodramas Yūsuf Wahbī —ambos también actores y directores—, así como la aportación de los hermanos Taymūr a la comedia social y del poeta Aḥmad Ṣawqī al drama histórico. No podemos olvidar tampoco la prolífica producción dramática del poeta ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr desde la segunda mitad de los cuarenta, cuyas materias provienen de la historia, la leyenda y el folclore.

hasta entonces en la escena egipcia<sup>7</sup>. Todo ello contribuyó a conformar un clima de apertura a nuevas ideas y procedimientos de expresión.

Como se sabe, tal esplendor coincide y, no casualmente, con la época de la presidencia de Ġamal ‘Abd al-Nāṣer, período de la historia contemporánea del mundo árabe en la que Egipto, representado por esa carismática figura, consiguió un liderazgo entre los países árabes, y el pueblo egipcio vivió cierta esperanza en la posibilidad de acometer una profunda transformación social. A la vez hubo momentos y sucesos que generaron desconcierto, desconfianza y rechazo; pero también, y por ello, una frenética actividad cultural que trataba de advertir sobre la aplicación que el régimen estaba haciendo de algunos de sus principios revolucionarios, entre los que se encontraban el establecimiento de la justicia social y la creación de una vida democrática. Tampoco es casual que paulatinamente se fuera modificando la técnica desde una aproximación fundamentalmente realista que se observa en décadas anteriores a otra aparentemente de carácter más fantasioso o simbolista conforme se fueron desarrollando los acontecimientos, haciendo gala, al mismo tiempo y con frecuencia, del natural humor del pueblo egipcio y de su optimismo o —quizá— «pesóptimismo» ante las adversidades.

La carrera literaria de ambos escritores, pese a que su trayectoria vital ha sido algo accidentada, ha resultado fructífera. La producción total de ambos ronda las cuarenta obras. De ellas la de Idrīs, ya cerrada, está distribuida en su mayor parte entre los géneros del cuento y del ensayo misceláneo, aunque con una aportación también notable en los géneros teatral y novelístico. Frente a lo inconstante y coyuntural de la actividad dramática de Idrīs —en el sentido de que se valió de esta forma de expresión fundamentalmente para lanzar «guiños» puntuales en momentos importantes—, en Alfred Faraġ el teatro ha sido y sigue siendo el centro de su carrera literaria. Tres partes de su labor hasta el momento son obras dramáticas de diferente extensión; el resto está constituido por algunos estudios sobre la cultura, fundamentalmente de teatro y cine, que se han publicado en colecciones de ensayos, y varias obras narrativas.

7. Remitimos al documentado libro sobre el Teatro Nacional de El Cairo, teatro que es bastante representativo de las transformaciones que se producen en la escena egipcia a lo largo de su historia: Samīr ‘Awaḍ. *Masraḥ Ḥadīqat al-Azbakiyya*. El Cairo: al-Markaz al-Qawmī li-l-Masraḥ, 1983. Una completa panorámica del teatro egipcio de la segunda mitad de siglo la ofrecen: Sāmī Munīr Ḥusayn ‘Āmir. *Al-Masraḥ al-miṣrība’da l-ḥarb al-‘ālamīyya al-ṭāniya bayna al-fann wa-l-naqd al-siyāsī wa-l-iyāmā’ī, 1945-1970*. 2 vols. Alejandría: al-Hay’ a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1979; Kamāl ‘Īd. *Al-Drāmā al-iṣtirākīyya*. Trípoli (Libia): al-Hay’ a al-Qawmiyya li-l-Baḥṭ al-‘Ilmī, 1983?; y Mustafa Muhammad Badawi en su *Modern Arabic Drama in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. De ello también me he ocupado en mi *Aproximación al teatro egipcio moderno*. Granada: Grupo de Investigación *Estudios Árabes Contemporáneos*, Universidad de Granada, 1990.

Provenientes de familias de clase rural media —de confesión musulmana, en el caso de Yūsuf Idrīs, y copta, en el de Alfred Faraġ—, realizaron estudios universitarios en El Cairo y Alejandría, respectivamente, especializándose en Medicina, el primero, y en Literatura Inglesa, el segundo. Fueron jóvenes activistas como lo demuestra el que ambos se erigieran como representantes de comités de estudiantes durante los años de formación universitaria. Simpatizaron entonces con la izquierda, participando en manifestaciones populares para poner fin al agónico y desfigurado régimen monárquico fuertemente influenciado por el poder colonialista británico. Ejercieron algún tiempo sus respectivas profesiones, al tiempo que se introducían en el mundo literario. El primero se abrió rápidamente camino en el género del cuento, que ha sido el género que lo ha inmortalizado en la historia de la literatura árabe; el segundo comenzó colaborando como crítico literario en diversos periódicos y revistas, así como componiendo algunos cuentos, hasta que en 1955 dejó la enseñanza para dedicarse a la creación literaria. Escribió entonces su primera obra de teatro, *Suqūṭ fir‘awn* (La caída de un faraón), tragedia histórica de sello político estrenada en 1957 en el Teatro Nacional y que, si bien no contó en general con el apoyo de la crítica por lo confuso de su contenido —la lucha representada en la figura de Akhenatón entre la justicia política y la espiritual, como lo ha definido el propio autor—, le dio renombre por los numerosos comentarios que suscitó. Contribuyó entonces durante algunos años con sus artículos críticos al entonces naciente periódico *al-Ġumhūriyya*, fundado solo un par de años antes como órgano de expresión del Consejo Revolucionario. Idrīs se sumó a la nómina del mismo periódico en 1956 y desde entonces su carrera estuvo estrechamente relacionada con la prensa.

Ambos, como otros de sus conciudadanos, experimentaron lo aleatorio ypreciado que es vivir en libertad, pues considerados sospechosos de estar afiliados a grupos comunistas fueron encarcelados en 1954 y 1959, respectivamente, en distintas oleadas de detenciones masivas que alcanzaron a intelectuales. Es significativo que Alfred Faraġ recuerde que durante los largos años que pasó en prisión se interesó por Brecht y reconoce que sus ideas han tenido cierta influencia en su obra debido a que fue consciente de que las circunstancias políticas del momento requerían un teatro constructivo y épico. Se propuso entonces llevar a cabo una renovación dentro del teatro egipcio para romper con la estructura clásica aristotélica que había primado en el mismo, lo que llama «teatro de salón», que continuaron practicando, pese a sus esfuerzos por crear un teatro social serio, sus compañeros Nu‘mān ‘Āšūr o Sa‘d al-

Dīn Wahba, entre otros. Y en ello considera que Yūsuf Idrīs y él mismo fueron pioneros dentro de su generación, buscando nuevos cauces de experimentación<sup>8</sup>.

Debutaron durante la temporada 1956/57, temporada que se considera como la que da inicio al teatro posrevolucionario<sup>9</sup>. En ella, con motivo de la Guerra de Suez, el Teatro de los Jardines de al-Azbakiyya, que pasó a llamarse Teatro Nacional, abrió sus puertas a estos jóvenes talentos. Alfred Faraġ fue invitado a escribir sobre el citado acontecimiento y compuso *Ṣōr Maṣr* (La voz de Egipto). Como otras piezas que se estrenaron en la misma temporada y varias reposiciones que se hicieron glorificadoras de la lucha patriótica contra la agresión imperialista francesa y británica, es una estampa realista en un acto que alentaba el espíritu nacionalista que se respiraba en aquellos instantes. La lucha por la liberación nacional en la obra de Faraġ es puesta en relación con la de liberación de la mujer que se suma a la batalla y defiende sus derechos. Y se decidió poner en escena también entonces las dos primeras piezas de Idrīs, *Malik el-ʿuṭn* (El rey del algodón, 1954) y *Ġumhūrīyyat Faraḥāt* (La República de Faraḥāt, 1954), por considerarlas aptas para la ocasión al infundir fervor popular debido a su temática realista de preocupación hacia sectores desamparados del campo y de la ciudad. Les valió a ambos su primer reconocimiento público al concederle el Consejo Superior para la Promoción de las Artes y las Letras un premio por su contribución artística a la batalla de Port Said.

En los sesenta siguieron trayectorias también en cierta medida, como veremos, convergentes, orientadas hacia un mismo fin —el de la mayoría de los intelectuales egipcios en aquel momento comprometidos—, el reclamo de la libertad y la justicia; la supresión, en definitiva, de todo tipo de opresión.

La labor de ambos siguió siendo reconocida y recompensada por el gobierno egipcio, especialmente la incesante y fecunda tarea en el terreno dramático de Alfred Faraġ. Éste, tras recuperar su libertad física, rehusó volver a trabajar con un puesto de responsabilidad en la prensa y logró que el Estado le concediera, con la ayuda de reconocidos literatos como Tawfīq al-Ḥakīm, Yaḥyà Ḥaqqī y Nayīb Maḥfūz, la dedicación plena para escribir entre 1964 y 1966, obteniendo además por parte de las

8. A ello aludió en la entrevista que mantuve con el escritor en junio de 1995 en Londres.

9. Así lo señaló, por ejemplo, Maḥmūd Amīn al-ʿAlīm. *Al-Waḥ wa-l-qināʾ fī l-maṣraḥ al-ʿarabī al-muʿāṣir*. Beirut: Dār al-ʿĀdāb, 1973, 8. Ese mismo año 1956 compuso y estrenó Nuʿmān ʿĀṣūr la obra *en-Nās ellētaḥt* (La gente de abajo) que se ha considerado también como otro de los bastiones de una nueva forma de hacer teatro, ejemplo de uno de los representantes de la joven generación de escritores realistas que reflejaron en sus obras ideas o problemas sociales contemporáneos a través de personajes de clase modesta, soñadores y luchadores, según califica Samīr Sarḥān. *Al-Maṣraḥ al-muʿāṣir*. El Cairo: al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, 1987<sup>2</sup>, 34-43.

autoridades egipcias en 1965 el Premio de Estímulo para el Teatro por su obra *Sulaymān al-Ḥalabī* (Sulaymān de Alepo).

A finales de los años sesenta, ambos desempeñaron en el Ministerio de Cultura algunos cargos de interés relacionados con el teatro, entre los que destaca la labor de Alfred Faraḡ durante 1967 y 1968 como asesor de programas culturales de la organización «Cultura de Masas», iniciativa por la que el género dramático llegó a diversas provincias y poblaciones rurales que hasta entonces no habían disfrutado de tal espectáculo. Desde 1968 fue nombrado consejero literario de la Organización General del Teatro, la Música y las Artes Populares. Ese mismo año Idrīs fue responsable del Consejo de Dirección de la Organización del Teatro, supervisando los teatros estatales de El Cairo.

Los setenta fueron años de decadencia para el teatro, que tomó nuevos rumbos. Los itinerarios de Yūsuf Idrīs y Alfred Faraḡ tomaron también caminos divergentes después de que ambos firmaran el famoso «Manifiesto (*bayān*) de Tawfiq al-Ḥakīm»<sup>10</sup> en enero de 1973. Éste, que urgía al Presidente Anwar al-Sādāt a adoptar medidas de liberalización en diferentes frentes, tuvo un efecto bumerang para los numerosos escritores que lo firmaron, siendo destituidos de sus cargos y prohibiéndose la difusión de su obra<sup>11</sup>.

La situación de la vida egipcia de los setenta fue especialmente complicada y se convirtió en incómoda para los intelectuales, incidiendo en el destino de los dramaturgos y directores de escena que habían tratado de hacer del teatro una especie de parlamento popular. Una parte de ellos guardó silencio durante un tiempo prudencial; otros continuaron en la brecha, aunque la mayoría de los escritores dio preferencia al cultivo de otros géneros, como es el caso de Yūsuf Idrīs, cuyo deterioro físico y psíquico se fue dejando sentir, por otro lado, con mayor fuerza hasta su muerte en 1991; otra parte, y éste es el caso de Alfred Faraḡ, decidió exiliarse. En Egipto, durante los setenta, la producción del teatro de calidad que se había escrito para representar en el sector público fue mucho más pausada, el órgano censor actuó de forma más diligente, y, a la vez, se produjo una reactivación del teatro privado y comercial que había primado ya en la época de entreguerras. Sus preocupaciones no fueron más

10. La petición estaba firmada por 63 intelectuales encabezados por el célebre escritor. Se produjo —recordemos— tras fuertes movilizaciones y detenciones, en un clima de perplejidad y desconcierto resultante de la insostenible situación de la guerra de desgaste con Israel y tras la muerte del popular ‘Abd al-Nāṣer.

11. Entonces estaba en escena y dejó de representarse la obra de Alfred Faraḡ *Ġawāz ‘alà wara‘at talā’* (Matrimonio en un acta de divorcio, 1972), comedia social que, recurriendo a la técnica pirandelliana del teatro dentro del teatro, expone la ruptura entre la clase burguesa y el pueblo.

allá de entretener al público, en muchos casos con burdas comedias que eran una sucesión de chistes carentes de argumento.

El teatro es, sin duda, buen modelo para observar el grado de libertad que existe en la sociedad. Muy válida nos parecen las palabras de Yūsuf Idrīs<sup>12</sup>: «El teatro sirve de patrón para conocer la cantidad y el tipo de democracia que existe en cualquier sociedad. Si ésta florece, aquél florece y si muere, se acaba». De Idrīs sólo se llevó a escena una obra más, *el-Bahlawān*<sup>13</sup> (El payaso), escrita y estrenada en los ochenta, trabajo en el que hacía un jocoso y punzante examen de la trayectoria de la vida egipcia de la segunda mitad de nuestro siglo a través de las anécdotas de un periodista que observa que el mundo no es más que un gran circo y no encuentra otra salida mejor que «andar sobre la cuerda floja».

Alfred Faraĝ, por su parte, siguió consagrando, aunque de forma más sosegada, buena parte de su actividad al teatro, y sus obras continuaron llevándose a escena en diferentes ciudades árabes e incluso en alguna europea. Primero marchó a Argelia y, después, se estableció en Londres para, hacia mediados de los ochenta, volver a su país en un clima diferente, aceptando la invitación del gobierno del Presidente Ḥusnī Mubārak. Entonces sus obras, antiguas y nuevas creaciones, volvieron a verse en los escenarios egipcios y continuó recibiendo reconocimientos públicos por sus aportaciones a la escena. Desde ese momento ha vivido a caballo entre la capital egipcia y la británica.

#### *Reclamos en los trabajos de Idrīs y Faraĝ durante la década de los sesenta*

Centrándonos en su aportación a esa etapa «dorada» del teatro egipcio, hay que resaltar primeramente que ambos escritores, como se ha señalado, buscaron nuevas técnicas formales de expresión más allá del realismo que ellos mismos habían experimentado en los cincuenta. Se trata de técnicas, como la ruptura de la «cuarta pared», «el teatro dentro del teatro» o metateatro, el teatro épico y el absurdo, empleadas con éxito antes en Europa en respuesta a la crisis de la sociedad moderna. La sociedad egipcia de los sesenta fue, asimismo, cada vez más consciente de su propia crisis, de que esas anheladas esperanzas en una transformación social no llegaban a cuajar, y los literatos fueron haciendo suyas también esas técnicas occidentales por las mismas razones<sup>14</sup>. Se observa, a la vez, un común afán por ambientar los trabajos dramáticos

12. En la entrevista con 'Āyda Rizq. «Ḥiwār ma' a Yūsuf Idrīs ḥawla: azma al-fikr wa-l-mufakkirīn». *Al-Ahrām* (13 diciembre 1978), 11.

13. Remitimos a nuestra versión publicada con el título *Yūsuf Idrīs y su obra teatral El Payaso*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996.

14. Sobre el tema puede verse el libro de Ḥayāt Ÿāsīm Muḥammad. *Al-Drāmā al-tayrībīyya fī Miṣr (1960-1970) wa-l-ta'ālīf al-garbī 'alay-hā*. Beirut: Dār al-Ādāb, 1983.

en un pasado histórico, folclórico o legendario, tratando de conectar igualmente con manifestaciones y motivos de su propio legado cultural<sup>15</sup>. Todos estos procedimientos no son sino un subterfugio, una cortina de humo más de la que se sirven, pero que no les aleja, sin embargo, en ningún momento de su interés por atender a la situación actual del hombre y de la vida social, a asuntos que tienen su eco en el pasado y que seguían preocupando a su entorno y al mundo en general. Interesantes en este sentido son las declaraciones de Alfred Farağ sobre la utilización que ha hecho en sus obras de la historia y del folclore<sup>16</sup>: «Es una forma de producir el efecto de extrañamiento para que tenga lugar un acercamiento. Es un tipo de efecto insólito que persigue la coexistencia con la realidad. Y, puesto que mi teatro es un teatro de pensamiento, ya que en el arte dramático existen estos recursos de abstracción, y dado que lo que me fascina e interesa son las verdades y las ideas trascendentales o universales, por eso me refugio en la historia y en el folclore para plasmarlas. Considero al personaje histórico como un personaje contemporáneo en todo el sentido de la palabra, pero veo en esta forma de aproximación una expresión más puntual y eficaz. Es una forma de hacer una representación de la época y del entorno con un tipo de expresión generalizada y precisa a la vez que no sería posible realizar si se entremezclara con las circunstancias y las estampas de la vida diaria». Detrás subyace también la búsqueda de una identidad teatral.

En la temporada 1963/64 Farağ e Idrīs consiguieron su primer gran éxito de masas, encontrándose de nuevo en el escenario del Teatro Nacional. Presentaron dos obras muy características del humor egipcio y que han quedado inmortalizadas como dos de sus grandes trabajos: *Hallāq Bagdād* (El barbero de Bagdad, 1963), del primero, y *el-Farāfīr* (Los fantoches, 1964), del segundo. Eran piezas experimentales que rompían con la estructura clásica en cuanto que estaban divididas en dos partes e ins-

15. La idea de utilizar el legado cultural árabe-islámico como materia dramática ha estado presente en el teatro árabe moderno desde su nacimiento, pues ya Mārūn al-Naqqāš se inspiró en algún cuento de *Las mil y una noches* para componer su segunda obra *Abū l-Ḥasan al-muḡaffal wa-mā yarà la-hu ma'a Ḥārūn al-Rašīd* (Abū l-Ḥasan el despistado y lo que le sucedió con Ḥārūn al-Rāšīd, 1849) y en el teatro egipcio pronto se convirtió en recurso frecuente que ha vivido varios estadios de desarrollo desde el propio calco o traslado de vivencias pasadas a la recreación y elaboración artística de las mismas que las transporta al presente para mostrar una nueva visión, pese a que la acción se sitúe en ambientes tan lejanos como los tiempos faraónicos. En este sentido la labor de Tawfīq al-Ḥakīm fue, una vez más, primordial, aunque al principio evitó poner sus trabajos en relación con la sociedad contemporánea. Los siguientes estudios se centran en los elementos dramáticos heredados de la tradición popular y en el empleo de motivos y formas en el teatro egipcio: Fā'iq Muṣṭafā Aḥmad. *Aṭar al-turāt al-ša'bīl-adab al-masraḥī al-naṭarīfī Miṣr*. Bagdad: Dār al-Rašīd, 1980; y Kamāl al-Dīn Ḥasan. *Al-Turāt al-ša'bīl-masraḥī al-miṣrī al-ḥadīth*. El Cairo: Dār al-Miṣriyya al-Lubnāniyya, 1993.

16. En la entrevista preparada por Maḥdī al-Ḥusaynī y Kamāl Ramzī. "Ḥiwār ma' Alfred Farağ ḥawla qaḍāyā al-fann wa-l-masraḥ". *Al-Masraḥ* (febrero 1968), 14.

piradas, precisamente, en el legado. Y fueron ampliamente comentadas por la crítica por la novedad que la conjunción de estos elementos supuso en la escena egipcia de los sesenta como forma de transmitir mensajes contemporáneos. Desde entonces y hasta finales de los sesenta sus nombres estuvieron en la cartelera teatral de El Cairo con otros estrenos y reposiciones de sus obras, especialmente de las dos citadas.

*El barbero de Bagdad* es una comedia de fantasía cuyos ambientes, asuntos y personajes están basados en relatos del maravilloso mundo de *Las mil y una noches* y del que el agudo escritor abasí al-Ŷāḥiẓ pinta en su libro *al-Maḥāsīn wa-l-aḍḍād* (Las ventajas y las contrariedades), motivos que Alfred Faraġ explota convenientemente para crear un nuevo trabajo artístico, a la vez que trata de entretener. El autor confeccionaba en unas palabras aclaratorias que puso a la obra que intentó emplear ese rico legado literario, el mismo que aparece en otros espectáculos populares como «el cajón de las historias de este mundo» (*ṣundūq al-dunyā*) o titirimundi que portaban los narradores itinerantes para escenificar sus relatos, el teatro de sombras (*jayāl al-ẓill*), los títeres o marionetas (*al-arāġūz*) o las fábulas de tradición oral (*al-ḥawādīḥ*), para crear una forma dramática moderna, siguiendo el gusto y el humor contemporáneos<sup>17</sup>. Y se sirvió de la técnica del teatro épico en cuanto que son los mismos personajes los que se presentan ante la audiencia, y los enredos e intrigas que en la obra tienen lugar nos hacen reflexionar sobre cuestiones tan importantes como la libertad, el amor, la democracia y, fundamentalmente, la justicia social.

Compuesta durante los años que pasó en prisión donde, incluso, se representó una versión de este trabajo por un grupo de presos, Alfred Faraġ sitúa la acción en la Bagdad del siglo V o VI de la hégira (siglos XI y XII de la era cristiana) o como cada cual prefiera imaginar, según sugiere. El barbero, Abū l-Fuḍūl, protagonista y nexo de unión entre las dos historias de las que se compone la obra, es un hombre entrometido y simpático, siempre dispuesto a auxiliar a sus semejantes. En la primera parte, una bella joven con su ayuda consigue casarse con su amado y burlar al viejo visir que la pretendía; en la segunda hace posible que una joven y también bella viuda recobre su fortuna. En la escena final de la primera parte el califa elogiaba a quienes aspiran a reformar el mundo, y el joven amante satisfecho comentaba: «Señor, tu justicia y tolerancia me han hecho sentirme más optimista ante la vida». En la segunda parte el califa mostraba su indignación porque la injusticia estuviera presente en su reino y asumía su responsabilidad: «Yo seré responsable el Día del Juicio de cual-

17. A. Faraġ. *Hallāq Bagdād*. En *Mu'allafāt Alfred Faraġ*. Vol. I. El Cairo: al-Hay'a al-Miṣriya al-'Āmma li-l-Kitāb, 1988, 193-198. Es de agradecer el esmero de la edición de sus obras en las que, por lo general, ha tenido la atención de escribir unas palabras introductorias explicando el contexto en el que se insertan sus trabajos. La primera edición de esta obra apareció en 1965.

quier injusticia que le ocurra al más débil de mis súbditos. Debo cumplir con los preceptos que Dios ha impuesto»<sup>18</sup>. Recordemos que «El perplejo sultán» de Tawfīq al-Ḥakīm en *al-Sultān al-ḥā'ir*, escrita en torno al delicado año de 1959 y ambientada igualmente en el mundo de *Las mil y una noches*, decidía, tras conocer que aún tenía la condición de esclavo y siguiendo los consejos del cadí, legitimar públicamente su poder, optando por solucionar los problemas de una forma libre y justa, en lugar de emplear la fuerza. La obra de al-Ḥakīm se había estrenado en el Teatro Nacional en la temporada 1961/62<sup>19</sup>.

*Los fantoches* no es sólo otra comedia más. A partir de ella arranca el interés, al menos expresa y conscientemente planteado en extensas reflexiones teóricas que Idrīs adjuntó a la edición que se hizo de la misma por introducir en el teatro motivos y formas de expresión populares, indígenas, del tipo ya citado arriba y, concretamente, del espectáculo colectivo conocido como la «velada nocturna campesina» (*al-sāmīr*), clamando así por registrar una identidad dramática árabe, un teatro genuinamente egipcio<sup>20</sup>. Esta cuestión ha sido muy discutida por los innegables paralelismos que se encuentran entre las ideas que Idrīs expone y trata de plasmar en su obra y las de otros experimentos teatrales clásicos y modernos, como son la introducción de la obra por un personaje que dice ser el autor, la supuesta improvisación de cuanto sucede en escena, las entradas y salidas de los personajes por el patio de butacas o el diálogo con el público, entre otros recursos que rompen la ilusión dramática, producen el efecto del extrañamiento, la teatralidad, y buscan una respuesta más emocional del público<sup>21</sup>. Idrīs pretendía con ello fundamentalmente que los personajes hicieran constantes bromas que suscitara la reflexión del espectador sobre diversas cuestiones sociales y, en concreto, sobre el problema de la sumisión y el servilismo del ser humano a lo largo de la historia.

La acción y el tiempo, según indica Idrīs, son indeterminados. Los protagonistas, el Señor y Farfūr, su rebelde servidor, buscan incansablemente un régimen de gobierno libre, igualitario y justo, ensayando infructuosamente diferentes sistemas socio-políticos. Y Farfūr se lamentaba ante la audiencia diciendo: «Nuestra misma historia,

18. A. Faraḡ. *Op. cit.*, 91-92 y 189.

19. *El sultán perplejo* ha sido traducida por Ana Labarta y publicada en la Universidad de Valencia en 1996.

20. Nos referimos a sus artículos «Naḥwa masraḥ miṣrī» (Hacia un teatro egipcio) publicados inicialmente de forma seriada en los tres primeros números de la revista *al-Kātib* en el año 1964, es decir, justo en el momento en que se estaba representando *El barbero de Bagdad* que coincidía con buena parte de lo que Idrīs estaba reclamando, pero antes de que apareciera la citada edición de la obra de Faraḡ con sus breves notas explicativas.

21. Estos aspectos fueron el tema central de mi trabajo «Una lectura más de *al-Farāḡīr* de Yūsuf Idrīs». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XL-XLI (1991-1992), 159-172.

nuestros estados, nuestras civilizaciones también están marcados por el dominio de unos sobre otros. Cada estado quiere ser dueño de los demás. Cada civilización quiere ser dueña de las otras. Y el resultado es la lucha con palos, que se convierten en fusiles, en ejércitos y en bombas. Y caen de la fila diez, veinte, treinta millones, y al día siguiente comienzan las luchas de nuevo. Las llamamos con nombres que te hacen reír. Se dice: la ‘decadencia de la civilización griega’ y el ‘auge de la civilización romana’, la ‘guerra fría entre Oriente y Occidente’, la ‘lucha entre Rusia y la China, entre Francia y América’. Y resulta que todo, todo, es una cuestión entre un Farfūr y un Señor. ¿Quién es Señor y quién Farfūr? ¿Por qué me toca a mí ser Farfūr y a ti Señor? Desde el inicio de los tiempos estamos en esta situación. Comprendemos que el mundo es así, que la gente es así y que no sabe vivir más que así. Pero, en conciencia, ¿es esto una forma de vida?»<sup>22</sup>. A través del simpático personaje de Farfūr, Yūsuf Idrīs ridiculizaba la hipocresía, la tiranía política y la injusticia social. Al final de la obra, convertido en un electrón que gira en torno a un protón (el Señor), Farfūr acaba pidiendo al público que continúe buscando una solución al problema<sup>23</sup>: «Tiene que haber una solución. ¡Socorro! (...) Os lo ruego. Buscad una solución. No es para mí. Es para vosotros. Yo simplemente estoy haciendo una representación (...), sois vosotros los que estáis realmente girando».

Esa búsqueda de libertad que inquietaba a la sociedad tendría en los sesenta un constante reclamo en el teatro. Así, por ejemplo, el poeta Ṣalāḥ ‘Abd al-Ṣabūr en *Ma’sāt al-Ḥallāy* (La tragedia de al-Ḥallāy, 1965), representada en el Teatro Moderno en la temporada 1967/68, abordaba la cuestión de la libertad de conciencia y expresión tomando como protagonista al célebre místico de Bagdad que decidió implicarse en acciones sociales en beneficio de los pobres y fue condenado a muerte por un gobierno autoritario y corrupto. Y volvió sobre el tema en *Muṣāfir layl* (Viajero nocturno, 1969), siguiendo la línea del teatro del absurdo. En ella se narra, comenta y escenifica cómo un pasajero es sometido a todo tipo de vejaciones hasta encontrar la muerte a manos de un cobrador en el tren. Como en *Los fantoches*, salen a relucir nombres de personajes históricos conocidos por sus «hazañas»: Alejandro Magno, Mussolini o Hitler... Otras piezas de Miĵā’īl Rūmān como *el-Wāfid* (El recién llegado, 1965) también eran un reclamo de la libertad, teniendo como protagonista a un hombre humillado y torturado en un mundo mecanizado y totalmente dislocado. La última obra citada de ‘Abd al-Ṣabūr y la de Rūmān, como otras que fueron conside-

22. Y. Idrīs. *El-Farfūr*. El Cairo: Maktabat Miṣr, 1988<sup>7</sup>, 198. Como ya he referido en otros trabajos, esta obra se ha traducido, al menos, dos veces al inglés. Las referencias precisas pueden consultarse en el citado libro *El universo dramático de Yūsuf Idrīs...*, 137, nota 38.

23. Y. Idrīs. *Op. cit.*, 213.

radas ofensivas por el órgano censor, no llegaron a ponerse en escena ante el gran público en los sesenta, sino años después.

El tema de la justicia suscitó igualmente un interés constante y se convirtió en el eje de la obra de Alfred Farāğ<sup>24</sup>. En su siguiente obra, la citada *Sulaymān de Alepo*, estrenada en 1965 en el Teatro Nacional, mostraba el obsesivo afán de justicia del protagonista en un Egipto gobernado despóticamente. Tiene la forma de una tragedia histórica y en ella vuelve a emplear el teatro épico, en este caso para aportar cierta información a la audiencia y comentar la acción. Ofrece una imagen de la lucha popular por la justicia y la libertad vivida en El Cairo contra la expedición francesa y la acción colonialista, siguiendo el relato del historiador egipcio ‘Abd al-Rahmān al-Ġabartī<sup>25</sup>. Los hechos en los que se basa sucedieron, como explica el autor, en 1800, cuando un joven estudiante sirio de al-Azhar, Sulaymān al-Ḥalabī, el protagonista, fue detenido acusado de matar al general Kleber, jefe del ejército francés que murió apuñalado. Farāğ intenta desvelar los orígenes, ideas y móviles que llevaron al personaje histórico que da título a la obra al asesinato político.

El teatro de Alfred Farāğ, de gran complejidad, constituye, sin duda, una búsqueda ardiente de justicia<sup>26</sup>. Sus obras, trágicas y cómicas, ambientadas en un contexto histórico o contemporáneo, presentan una dialéctica sobre un conflicto dentro de un clima hostil a la existencia de la justicia. Algunas de sus piezas, sin embargo, consti-

24. El propio escritor así lo ha admitido. Prueba de ello son sus palabras: «Creo que la cuestión básica sobre la que giran la mayoría de mis obras de teatro es la justicia. Siempre me he preguntado: ¿Qué es lo que hace que esta cuestión aparezca de forma insistente en mi teatro? Y no puedo separar la insistencia de esta idea por mi parte y la ardiente acogida que la cuestión de la justicia supone en general a todos los niveles en nuestra época y en el mundo en que vivimos, pues nos enfrentamos desde el aquí y el ahora a diversos hechos injustos que nos desafían a nosotros, los pueblos que nos hemos librado de los vínculos del régimen ‘feudal’ y sólo se contentan con los del socialismo, la modernidad y la civilidad. Nosotros, los pueblos que han soportado su despojo y su pobreza a costa de soberanos capitalistas de Occidente, no nos contentamos más que con recuperar nuestras riquezas y que se nos dé la justa oportunidad de poder hacer nuestro país productivo. Nosotros, los estados que nos enfrentamos a fuertes desafíos, queremos salvaguardar todos nuestros derechos, eliminar las ambiciosas y criminales fuerzas que se nos oponen». Tomado de la entrevista con Nabil Farāğ. «Ḥiwār Alfred Farāğ: al-qadīm wa-l-ḥadīṭ yata‘ānaqān fī mas-raḥī». *Adab wa-Naqd* (marzo 1991), 103. Esta entrevista, publicada en varias ocasiones, se había realizado hacia 1970.

25. Sobre la biografía y la obra de esta importante figura remitimos al trabajo de Clara M<sup>a</sup> Thomas de Antonio. “El historiador egipcio al-Ġabartī, pionero de la moderna prosa árabe”. En *Homenaje al Profesor José María Fórneas Besteiro*. Vol. I. Granada: Universidad de Granada, 1995, 301-317.

26. Así lo definía Rasheed El-Enany en la introducción que hacía a su versión de la obra ‘*Alī Ġanāḥ al-Tabrīzī*’, bajo el título *The Caravan or Ali Janah al-Tabrizi and his Servant Quffa*. El Cairo: General Egyptian Book Organization, 1989, 24-25. La citada obra ha sido objeto de una nueva versión por parte del mismo Rasheed El-Enany y Charles Doria: Alfred Farag. “‘Ali Janah al-Tabrizi and His Servant Quffa’”. En Salma Khadra Jayyusi y Roger Allen (Eds.). *Modern Arabic Drama. An Anthology*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1995, 305-351.

tuyen la excepción que confirma la regla en cuanto que parecen ser meramente laudatorias. Este es el caso, por ejemplo, de *Bi-l-iġmā' + wāhid* (Por unanimidad, con un voto extra, 1965) en la que muestra un apoyo a 'Abd al-Nāṣer con motivo del referéndum de 1965 para su reelección a la Presidencia<sup>27</sup>. El aludido voto «extra» del título es el de un periodista danés izquierdista que está en Egipto como observador del proceso electoral y logra introducir su voto como muestra de simpatía hacia la política progresista, el amor a la justicia y a la paz del Presidente.

Bloque en cierta medida aparte lo constituyen sus trabajos de crítica directamente social, pero que no dejan de contener un obvio mensaje político. Unas son advertencias sobre el valor del trabajo y el peligro de la ambición, como se deduce de la pieza *Buqbuq al-kaslān* (Buqbuq el perezoso, 1965), ambientada en la Bagdad de *Las mil y una noches* y que fue producida por la televisión egipcia. Otras denuncian la corrupción, como es el caso de la pieza *el-Fajj* (La trampa, 1965), cuya dramática acción se sitúa en el Alto Egipto y se estrenó en el Teatro Moderno, y *'Askar wa-ḥarāmiyya* (Policías y ladrones, 1966), comedia caricaturesca llevada a escena en el Teatro Cómico, al estilo popular que había explotado en la primera mitad de siglo Naġīb al-Riḥānī —a quien homenajea en el prólogo—, muy en la línea también de los trabajos realistas de Nu'mān 'Āšūr, y en la que clama concretamente contra los abusos deshonestos que se producen en el sector público. Con esta obra de carácter didáctico apostaba, según reconoce Faraġ en el prólogo de la segunda edición, por el papel que el partido gubernamental de la Unión Socialista podía asumir para velar por los problemas sociales.

Por entonces Yūsuf Idrīs parecía querer poner de manifiesto en *el-Mahzala el-arḍiyya* (La comedia terrestre, 1966), tragicomedia de ensueño en la que seguía diferentes técnicas simbolistas y del teatro del absurdo, lo incongruente de la vida que lleva al egoísmo, el individualismo y la pérdida de valores humanos. La obra, que fue estrenada en 1966 en el Teatro Nacional, se desarrolla en una clínica entre escenas realistas y fantásticas. Comenzaba presentando una cortina blanca con el siguiente rótulo en mayúsculas firmado por un viejo campesino egipcio<sup>28</sup>: «No existe pobreza en el mundo, sino falta de juicio». La idea central es que un tal Muḥammad I quiere encerrar a su hermano menor, Muḥammad III, en un psiquiátrico para apoderarse de su parte de tierras que el padre les legó. Muḥammad III, que había sido un brillante científico hasta que su carrera se vio arruinada por ser encarcelado, acusado de comunista, demuestra ser un joven sensible y, voluntariamente, acepta entrar en el psiquiátrico para huir de la sinrazón de la vida. Cuando le van a soltar la camisa de fuer-

27. Como comenta M.M. Badawi. *Modern Arabic drama in Egypt*, 176.

28. Y. Idrīs. *El-Mahzala el-arḍiyya*. El Cairo: Maktabat Miṣr, s.d., 13.

za, advierte<sup>29</sup>: «Estoy muy cómodo con ella. (...) Esta camisa me ha solucionado estupendamente mis problemas. Cuando la pruebas una vez, no la dejas. Toda la gente debería ponérsela. Te hace descansar de las manos, la gente descansa de ellas y tú también descansas de las manos de la gente. No hay peleas, ni golpes, ni pellizcos en el autobús, ni provocaciones del tipo ‘mira que te meto los dedos en el ojo’, ni esas cosas. Enseña a la gente educación y los convierte a todos en seres humanos superiores, que no utilizan más que su lengua e incluso la lengua creo que no hace falta. ¡Ojalá que le hagan una camisa!, de modo que utilicen solamente su cerebro; y se me figura que el cerebro tampoco es necesario. Si le encontraran también una camisa...». Tras tratar de buscar la lógica a las extrañas relaciones de esa familia, el doctor, haciendo honor a su nombre, al-Ḥakīm, prudentemente decide escapar de la barbarie de este mundo colocándose una camisa de fuerza e insistiendo en que lo ingresen en un psiquiátrico.

Alfred Faraḡ volvió a basarse en el legado para expresar un mensaje a la sociedad contemporánea en *al-Zīr Sālim* (El Príncipe Sālim, 1967), tragedia épica estrenada en el Teatro Nacional en 1967 en la que hacía una reelaboración de una historia popular sobre las guerras intertribales en la Arabia preislámica, invocando también a la concordia en el mundo, sólo posible cuando la justicia no sea la ley del talión o la justicia metafísica imposible de alcanzar que reclama el protagonista —que le devuelvan la vida a su hermano—, sino una modalidad de gobierno ejercida por medio de la razón. Curiosamente se volvió a representar en el citado teatro con motivo de la Guerra del Golfo con gran éxito.

Pero la obra más representativa de la actividad dramática de Alfred Faraḡ, la obra de la que el autor ha declarado sentirse más satisfecho, es la ya olvidada *‘Alī Ḡanāḥ al-Tabrīzī wa-tābi ‘u-hu Quffa* (‘Alī Ḡanāḥ al-Tabrīzī y su seguidor Quffa, 1968). Es también la que mayores éxitos ha cosechado en la escena desde que fue estrenada en el Teatro Cómico en 1969, posiblemente por el mágico mundo de desbordante fantasía que reproduce y el optimismo que parece irradiar en favor de una revolución social en beneficio de las clases más humildes. El autor explicaba<sup>30</sup>: «El hombre, hace mil años, cuando forjó las historias de *Las mil y una noches* e incluso antes, miles de años antes de que su mente alumbrara las ideas socialistas y de justicia social, soñaba constantemente, tanto en sus momentos de sensatez como de chanza, con la justicia tangible. ¿Cómo no va a soñar el hambriento con abundante comida? ¿Y cómo no va a imaginar el indigente y el oprimido un mundo donde no exista tal privación? La conciencia de la gente siempre ha estado despierta ante la amarga realidad o la falta

29. Y. Idrīs. *Op. cit.*, 25.

30. A. Faraḡ. *‘Alī Ḡanāḥ al-Tabrīzī wa-tābi ‘u-hu Quffa*. En *Mu’allaḡāt Alfred Faraḡ*. Vol. I, 367.

de equilibrio existente en ella. Y ha expresado su protesta ante esta situación con el ingenio propio de cada época».

‘*Alī Ġanāḥ al-Tabrīzī*’ es una comedia popular basada de nuevo en varios cuentos de *Las mil y una noches*, colección popular que ha sido hasta el momento para él fuente inagotable de inspiración. En esta obra se centraba una vez más en el tema de la justicia social. El protagonista es un príncipe bagdadí que ha derrochado su fortuna con sus amigos, quienes posteriormente lo evitan. Marcha hacia los confines de la China haciéndose pasar por un rico señor y es acompañado por un vendedor de zapatos que decide seguir sus pasos y convertirse en su sirviente, pese a que duda de su cordura. Consigue ganarse la confianza de ricos comerciantes que le prestan dinero en espera de una supuesta caravana llena de todo tipo de ricos tejidos, joyas y otras piezas de valor, e incluso obtiene la mano de la princesa —una joven que cree en la bondad humana y en el amor— y accede así al tesoro real. Va repartiendo todas esas riquezas entre los pobres, lo que produce una milagrosa transformación social, y consigue al final huir junto a la princesa y su criado, mientras que todos continúan a la espera de la caravana, de un futuro mejor. Antes de poner en marcha sus planes, ‘Alī Ġanāḥ instruye a su seguidor, Quffa, un hombre con los pies en el suelo, sobre el poder de la imaginación como fuerza positiva capaz de transformar la realidad<sup>31</sup>: «Da rienda suelta a tu imaginación y verás que estoy en el límite de donde la tuya puede llegar. Debes saber que los sueños de la gente te servirán de ayuda, porque te impulsarán, pues tienen alas más poderosas que los tuyos, hagas lo que hagas».

En la escena egipcia de los sesenta fue frecuente la apuesta por una revolución social. Otro ejemplo de ello es *al-Fatā Mahrān* (El valiente Mahrān, 1966) de ‘Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī, obra poética que había sido estrenada en el Teatro Nacional la citada temporada 1965/66 junto a *Sulaymān de Alepo* y *La comedia terrestre*. Su protagonista luchaba contra la tiranía de un príncipe mameluco y proclamaba una reforma social convirtiéndose también en un héroe popular, una especie de Robin Hood que no dudaba en robar a los ricos para repartir entre los pobres, aunque su destino final fuera la muerte. El citado protagonista de Alfred Faraĝ, sin embargo, es un personaje más complejo, pues también puede entenderse que un joven que con tanta facilidad se gana a las masas y crea falsas esperanzas no es un revolucionario sino un mero fabulador de sueños; y, por tanto, desde este punto de vista, quizá fuera una advertencia más dirigida a las autoridades competentes y responsables de regir el destino del pueblo<sup>32</sup>.

31. A. Faraĝ. *Op. cit.*, 257.

32. Así lo sugerían ‘Alī al-Rā’ī y Luwīs ‘Awaḍ en sus respectivos artículos sobre el teatro incluidos en el volumen editado por R.C. Ostle. *Studies in Modern Arabic Literature*. Londres: Aris & Phillips, 1975,

Yūsuf Idrīs trató igualmente de correr tupidos velos y de dar alas a la imaginación, haciendo su expresión cada vez más confusa, pero de tiro también cada vez más certero. Su siguiente obra, *El-Mujattaṭṭān* (Los delineados, 1969) es, pese a lo surrealista y absurdo del gracioso diálogo que contiene, una pieza política. Ello no pasó inadvertido para el órgano censor, que no le permitió llegar al gran público hasta los años ochenta. En la obra, que sigue la técnica del «teatro dentro del teatro», observamos como unos extravagantes y rudos personajes, miembros de una organización secreta regida por un hombre de carácter, se introducen en una representación teatral llamada *la Fundación de la Felicidad Suprema*, supuesta adaptación del folclore francés, dominada por la hipocresía y la corrupción. Una vez dentro, vestidos convenientemente con trajes delineados a rayas blancas y negras, se hacen dueños de la situación y crean la Fundación de la Felicidad Verdadera, dividiéndose para conquistar y delinear el mundo. En el momento en que se celebra el aniversario del feliz acontecimiento, el líder muestra, sin embargo, sus dudas sobre si su actuación de delinear el mundo y eliminar su rico colorido y diversidad de elección ha sido correcta y ha llevado a la pretendida felicidad, proponiendo una nueva revolución. Sus compañeros, ya acomodados y disfrutando de poder y privilegio como miembros del Consejo de Dirección, se niegan a escucharlo y deciden reducirlo a un mero símbolo. El líder les reprochaba al final<sup>33</sup>: «¡Qué pena! Os rebelasteis contra situaciones de las que ahora os congratuláis».

El llamamiento a la libertad que Idrīs hacía no podía ser más irónico y desgarrador, advirtiendo de cómo la falta de la misma genera mentes cuadrículadas, delineadas —en el sugerente título de la obra que podría leerse incluso como *el-Mujattitīm* (Los delineados o los planificadores)—, hombres descarriados, en definitiva, que acaban por rebelarse contra su agente motor, compleja maquinaria que paraliza la necesaria evolución de la sociedad.

Destacados reclamos de finales de los sesenta sobre el mismo tema, significativamente situados en un contexto histórico pasado y empleando la técnica del teatro épico, son también *Baladī yā baladī* (Mi país, ¡oh mi país!, 1968) de Rašād Rušdī, la reelaboración del mito clásico de Sófocles *Kūmīdiyā Ūdīb: Enta ellē qatalt el-waḥš* (La comedia de Edipo: Tú mataste a la bestia, 1969), del irónico comediógrafo ‘Alī Sālem, y *Yā salām sallim, el-ḥēta bititkallim* (¡Vaya por Dios, la pared habla!, 1969) de Sa’d al-Dīn Wahba. Todas ellas, estrenadas en años sucesivos entre las tempora-

175 y 190. Alfred Faraḡ en la nota aclaratoria final de la obra definía al personaje, entre otras cosas, como un aventurero en busca de la justicia, un hombre inteligente, amante de la vida y de la belleza, a la vez que un actor absorto en su propio mundo. Véase A. Faraḡ. *Op. cit.*, 368.

33. Y. Idrīs. *El-Mujattaṭṭān*. El Cairo: Maktabat Miṣr, s.d., 98.

das 1969/70 y 1970/71 en el Teatro al-Ḥakīm, reflejan también las consecuencias de la equivocada confianza de un líder en sus corruptos colaboradores, la falta de libertad de expresión que se genera en su sociedad y la consiguiente pérdida de sentido común que en ella tiene lugar. El estado de irracionalidad que escenifican especialmente las obras de Idrīs y Sālem recuerda al que George Orwell trazó en su conocida novela *1984* (1949), feroz condena del totalitarismo.

Yūsuf Idrīs volvió a componer otra obra para la escena egipcia, *Eġ-Ġīns et-tālit* (La tercera especie), escrita entre 1969 y 1970 y estrenada un año después en el Teatro Nacional. Es su trabajo, sin duda, más fantasioso y onírico, aparentemente alejado del interés por la política. Nos introduce en un intrigante viaje hacia un lugar imaginario habitado por seres surrealistas de un científico, Ādam, que trabaja en un experimento sobre la voluntad de vivir. Allí descubre que ese mundo, que está regido por la sesibilidad y la voluntad de conseguir acciones positivas, pertenece a una especie en peligro de extinción que ha fracasado en su afán de reformar a la destructiva especie humana, como le explica un sabio, que resulta ser un arrepentido de la estirpe de Caín<sup>34</sup>: «Generación tras generación nos enviaban a muchos de ellos para transmigrarse en personajes de nuestra especie. Ellos son la fuente de todos los profetas, los poetas y los reformadores, de todo el arte y la música, de todas las cosas sin las que nuestra vida sería un desierto estéril y de rencor. Pero esos seres terminaban encontrando el mismo destino que el espíritu del bien en una sociedad en la que no sobrevive más que el espíritu maligno y el más fuerte». Y el científico descubre que su misión es encontrar a Ella, la única superviviente de esa especie, y engendrar una tercera especie. Después de sucesivos fracasos y cuando todo parecía perdido, resurge la esperanza en crear, con la conjunción del amor y la ciencia, de los sentimientos y de la razón, un ser humano superior capaz de hacer una sociedad ideal y armónica para el hombre. La obra es, en definitiva, una llamada al amor y a la voluntad para recuperar los sentimientos puros del hombre y dar un sentido racional a la existencia. Egipto vivía entonces trágicos momentos: los efectos de la derrota de 1967, la guerra de desgaste con Israel, la inesperada muerte de ‘Abd al-Nāṣer...

Alfred Faraġ centraba entonces su atención en la cuestión palestina y siguiendo la técnica del «teatro documental» compuso *al-Nār wa-l-zaytūn* (El fuego y el olivo, 1970), para ser llevado a escena como «teatro total», haciendo una conjunción de drama, baile, canto, pantomima, revista y proyección de diapositivas. Pasaba revista a hechos y personajes de la historia reciente. Esta obra política, como otras obras compuestas sobre esa dolorosa cuestión —recordemos, por ejemplo, *Waṭanī ‘Akkā*

34. Y. Idrīs. *Eġ-Ġīns et-tālit*. El Cairo: Maktabat Miṣr, s.d., 61.

(Acre, mi patria, 1970) del poeta ‘Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī— es otra forma más de reclamar la libertad y la justicia. Ambas se estrenaron en el Teatro Nacional durante la temporada 1969/70.

Para finalizar creo importante aludir a la trascendencia que tienen no sólo los temas en sí, sino la lengua con que se expresan; asunto éste ya de por sí controvertido. Yūsuf Idrīs, que como buena parte de sus compañeros de generación trató de hacer un teatro populista, no dudó en ser constante en el empleo del dialectal egipcio, como lengua de comunicación cotidiana y directa que es. La mayor parte de las obras de Alfred Faraġ, en cambio, están escritas en una lengua culta, elocuente, que busca adaptarse a los asuntos y ambientes tratados. Es por ello que no ha desdeñado las posibilidades que para el teatro de corte social tiene la lengua cotidiana, empleando varios registros coloquiales en algunas piezas en las que parecía más indicado su uso. Y resulta significativo que Alfred Faraġ —seguidor de al-Ḥakīm en tantas cosas, incluidas sus ideas sobre el uso preferente de la lengua culta en el teatro— decidiera pasar al dialectal la que ha considerado su obra maestra y que ha sido ampliamente representada en el mundo árabe, así como en Berlín y Londres, ‘*Alī Ġanāḥ al-Tabrī-zī*, con motivo de su puesta en escena el año 1991 en el Teatro de la Libertad de El Cairo, perteneciente al sector privado. Dos años después publicó el texto en lengua coloquial con el título de *Imēn fī<sup>q</sup>uffa* (Dos en un mismo canasto [barco]).