

UNA LECTURA MÁS DE *AL-FARĀFĪR* DE YŪSUF IDRĪS

POR

PILAR LIROLA DELGADO

LA pieza de teatro *al-Farāfir* (Los fantoches), escrita y representada por primera vez en el Teatro Nacional de El Cairo en 1964, ha sido una de las obras de teatro egipcio que más polémicas ha provocado acerca de su contenido, forma y significado¹. La mayoría de los trabajos se han ocupado de la obra basándose en la representación y no en el texto que fue publicado. Algunos de los artículos tratan la obra en relación con los artículos que Yūsuf Idrīs publicó el mismo año en los que hacía un llamamiento a la creación de un teatro auténticamente egipcio, inspirándose en el legado árabe y egipcio y creando una situación de teatralidad (*tamasruḥ*)². Otros consideran que debe

¹ Existe una extensa bibliografía sobre esta pieza teatral desde el momento en que se puso en escena hasta hoy que aquí no recogemos pues constituiría una larga lista. *Al-Farāfir* se publicó en forma de libro por primera vez en 1966, reeditándose en varias ocasiones. Ha sido traducida al inglés por F. Abdel Wahab. *Modern Egyptian drama: An anthology*. Minneapolis & Chicago: Bibliotheca Islamica, 1974, 351-493; y Trevor LeGassick en M. Manzalaoui (Ed.). *Arabic writing today: The drama*. El Cairo: American Research Center in Egypt, 1977, 335-454.

² Y. Idrīs. "Naḥwa masraḥ miṣrī". *Al-Kātib*, 34 (enero 1964), 67-79; 35 (febrero 1964), 109-120; 36 (marzo 1964), 86-97. Este es precisamente el tema sobre el que gira la comunicación que presenté en las *II Jornadas de Literatura Árabe*, organizadas por el Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales de la Universidad Autónoma de Madrid (20-23 de marzo de 1991) y que lleva por título "Utilización del legado árabe en el teatro egipcio: la tentativa de Yūsuf Idrīs". (En prensa).

entenderse al margen de este ensayo³, que ha sido el que más críticas ha suscitado. Por otra parte, algunos sectores de la crítica acusaron al autor de que en la obra aparece un pesimismo total, un rechazo del socialismo y una postura anarquista⁴. Otros críticos han negado estas acusaciones y han sostenido que Idrīs no renuncia en ella al principio socialista, sino que muestra su desacuerdo con la situación político-social que le rodea y hace un llamamiento a la igualdad humana⁵. En todo caso, la crítica ha sido unánime en señalar la importancia y trascendencia de *al-Farāfir* en el contexto del teatro árabe moderno.

En este trabajo haremos en un principio un resumen de la pieza basado en el texto publicado de la misma y, a continuación, la analizaremos en relación con otras obras de teatro occidentales con las que se puede ver cierto paralelismo.

Si bien en *al-Farāfir* se observan características de algunas corrientes y tendencias occidentales, ello no significa que deje de ser egipcia y contener un espíritu y un carácter local en ciertos aspectos, como el autor pretendía llevar a cabo. En la obra aparecen tres ideas básicas: creación de un teatro egipcio sobre las bases del *sāmīr* (la tertulia nocturna), crítica a la realidad egipcia local y tratamiento del problema de la libertad del hombre de forma general⁶.

Los personajes principales en torno a los cuales se desarrolla la obra son Farfūr (el criado) y al-Sayyid (el señor). Cada uno de ellos representa una clase social y forman una entidad inseparable. Otras personajes son: el autor, que simboliza la vida, la naturaleza, "el decreto

³ F. 'Abd al-Wahhāb. "Yūsuf Idrīs wa-masrah al-fikr". *Al-Masrah* (julio 1966), 171; L. 'Awaḍ. *Al-Ṭawra wa-l-adab*. El Cairo: al-Kitāb al-Ḍahabī, 1971, 298; F. 'Abd al-Qādir. *Izdihār wa-suqūṭ al-masrah al-miṣrī*. El Cairo: Dār al-Fikr al-Mu'āṣir, 1979, 94.

⁴ S. Kāmil. "Masrahiyyat al-Farāfir. (Qafza fanniyya ilā l-amāma wa-qafza fikriyya ilā warā)". *Ājir Sā'a* (6 mayo 1964), 40-41; 'Awaḍ. *Al-Ṭawra wa-l-adab*, 295; M. Mandūr. "Yāwla ma'a l-Farāfir wa-gayri-hā". En *Yūsuf Idrīs. El Cairo: Maktabat Miṣr*, 1986, 84-85; N. Ṣulayḥa. "Al-Farāfir bayna l-ramziyya wa-l-mitāmasrah. (Qirā'a simiwlūyīya fī naṣṣ drāmī)". En *Amsīyyāt masrahiyya*. El Cairo: al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Ammā, 1987, 193.

⁵ F. 'Abd al-Qādir. "Ittiyāhāt ṭawriyya fī l-masrah al-miṣrī. Yūsuf Idrīs". *Al-Masrah* (julio 1964), 44; 'Abd al-Wahhāb. "Yūsuf Idrīs...", 173; A.M. 'Aṭīyya. "Yūsuf Idrīs ilā ayna?". *Al-Ādāb* (enero 1971), 54. Citado por N. R. Faraṣ. *Yūsuf Idrīs wa-l-masrah al-miṣrī al-ḥadīth*. El Cairo: Dār al-Ma'ārif, 1976, 148; R. al-Naqqāṣ. "Farfūr bayna l-fann wa-l-iṣtirākīyya". En *Yūsuf Idrīs*. El Cairo: Maktabat Miṣr, 1986, 188; y A. A. Ṣāliḥ. "Al-Fikra allatī tad'ū la-hā masrahiyyat al-Farāfir". En *Yūsuf Idrīs. Op. cit.*, 364.

⁶ R. Yūnān. "Al-Farāfir". *Al-Kātib*, 39 (junio 1964), 50.

divino” y la fuerza oculta que empuja al hombre a la vida y determina la relación de dependencia y sujeción de una persona a otra, pero que termina desapareciendo y dejándolos solos; las dos esposas del Señor y la de Farfūr, que constituyen la familia; el muerto, que representa lo inesperado; los espectadores, que simbolizan al género humano a través de la historia; y el operario del telón, encarnación de la desesperación y el deseo de acabar.

El primer acto se sitúa en cualquier lugar y en cualquier tiempo. En el segundo el lugar es el mismo y el tiempo es cualquiera transcurrido desde los acontecimientos del primer acto o incluso antes de que se produzcan ⁷. Es por tanto una obra de ambiente abstracto y está constituida por un diálogo gracioso, inteligente y brillante entre el Señor y el Farfūr en el que se plantean la problemática de la sumisión y el servilismo del ser humano en un tono cómico y satírico a la vez.

La pieza comienza con la alocución que el autor dirige al público para presentar la obra y prepararlo para la clase de teatro que van a experimentar, creando la situación de teatralidad:

El autor: ¡Buenas noches, señoras y señores! No teman. No soy un orador ni nada por el estilo. Soy el autor de la obra. Podíamos haber empezado directamente y que cada uno de ustedes se sentara a verla por separado en la oscuridad, como si se tratara de un cine. Pero no estamos en el cine, estamos en el teatro, y el teatro es una celebración, una gran reunión, un festival, mucha gente, seres humanos que han dejado sus problemas afuera y han venido a vivir juntos dos o tres horas. Una gran familia humana que se ha reunido y celebra en primer lugar el hecho de haberse reunido y, en segundo lugar, aprovecha esta reunión para hacer teatro, filosofar y burlarse de sí misma con toda franqueza, descaro y de forma directa. Por eso en mi obra no hay actores ni espectadores; vosotros hacéis un poco de actores y los actores hacen otro poco de espectadores. ¿Y por qué no? Quien sabe observar, tiene que saber representar. ¿Es que vosotros no sabéis representar? ¡Vamos!, eso es un decir, pues durante todo el día no hacéis más que representar. Vamos a ver: ¿quién no ha hecho hoy una escena ante su jefe para conseguir unas vacaciones? ¿Quién no se ha inventado una historia para obtener un préstamo? ¿Quién no ha re-

⁷ Y. Idris. *Al-Farāfīr*. El Cairo: Maktabat Miṣr, 1988⁷, 63. Seguimos la última edición de 1988, que coincide con la primera de 1966.

presentado ante su marido el papel de esposa completamente feliz cuando ha venido su madre a visitarlos? ¿Qué actriz profesional puede suspirar como cualquier señora de ustedes cuando ve un vestido en el escaparate? Incluso hasta aquí venís representando el papel de espectadores. ¿Y por qué todo esto? Nosotros esta noche hemos decidido que déis rienda suelta a vuestras dotes reprimidas⁸.

Antes de que el autor termine su discurso de presentación de la obra y de los personajes, Farfūr irrumpe en el escenario. Los dos buscan a un señor entre el público y el autor se excusa diciendo que está muy ocupado y deja solos a los dos personajes principales para que emprendan el trabajo.

Farfūr y el señor empiezan por buscar un nombre y una profesión, de las que hacen una irónica crítica, para el señor. No encuentran un nombre más apropiado que el de Señor, ni una profesión mejor que la de sepulturero. La verdadera disputa entre ambos, que se prolonga a lo largo de toda la obra, surge porque Farfūr se niega a trabajar como criado. El primer acto acaba con la huida de Farfūr, que sale horrorizado entre el público por la crueldad de su señor, quien ha matado a un personaje que trabajaba de “víctima a sueldo” porque necesitaba algún cadáver que enterrar.

Se encuentran en el segundo acto y deciden trabajar de nuevo juntos, pero ahora, como propone Farfūr, sobre nuevas bases. Ponen en práctica y discuten distintos órdenes sociales que se les ocurren tanto a ellos como a los espectadores: un mundo sin criados ni señores; que Farfūr sea señor y el Señor sea criado; que los dos sean señores y que sea el Estado, es decir ellos mismos, quien trabaje; la democracia a la americana; etc. Pero todos los intentos fracasan.

Finalmente aparece un operario del telón que les urge a que terminen la obra y les sugiere que, si no encuentran una solución, se suiciden. Entretanto se apaga la luz y aparecen los dos muertos en el suelo, víctimas del fracaso con intromisión de una voluntad superior a la suya, sin ocasión de llevar a cabo su voluntad. Se convierten en átomos y, como tales, Farfūr comienza a girar en contra de su voluntad alrededor del Señor, porque esa es la ley del cosmos, que los cuerpos

⁸ Idris. *Al-Farfūr*, 76-77.

más ligeros giren sobre los más pesados, que los electrones (criados) giren sobre los protones (señores). Farfūr grita pidiendo socorro y una solución, no para ellos, que sólo están representando, sino para el público, que es quien realmente gira. La velocidad va aminorando hasta que se paran con un golpe seco.

Como ya hemos comentado, tras la puesta en escena de la obra, que obtuvo un gran éxito en cuanto a asistencia de público⁹, algunos sectores de la crítica lanzaron un ataque al autor y la pieza, poniendo en relación la representación con la teorización que Idrīs había publicado en la revista *al-Kātib*. Se le censuró que en *al-Farfūr* no se plasme la teatralidad a la que había hecho un llamamiento. El mismo Idrīs se lamentó y culpó en la introducción con la que se publicó la obra de que ésta sólo apareciera en el texto al director, Karam Muṭāwi', que reunió a los espectadores en un coro¹⁰.

Por otra parte, la crítica estuvo de acuerdo en señalar que estaba cargada de influencias europeas, que se reflejaban tanto en la forma como en la filosofía de la pieza, como han apuntado, entre otros, Muḥammad Mandūr¹¹, Luwīs 'Awaḍ¹² y Ḥasan Muḥsin¹³. Las posibles influencias de la pieza van desde las antiguas comedias de Aristófanes hasta las más modernas corrientes de Pirandello, Artaud, Brecht, Ionesco, Beckett y Arrabal, pasando, entre otras, por la *commedia dell'arte* italiana. Significó, de alguna manera, una revolución en el contexto de la dramaturgia árabe. Contiene elementos de las escuelas modernas como el teatro del absurdo y el teatro de la mente o intelectual. Aunque suponía una novedad en el teatro egipcio, a excepción de lo que Tawfiq al-Ḥakīm había hecho¹⁴, no lo era en el contexto del teatro mundial, en el que desde los años cincuenta se comenzó a hacer un

⁹ Nos referimos a la primera representación de 1964, aunque la obra fue llevada a escena durante seis años consecutivos en el Teatro Nacional de El Cairo, alternando con la representación de otras obras. Fue recibida por el público con entusiasmo y continuó siendo centro de atención de la crítica en sucesivas representaciones.

¹⁰ Idris. *Al-Farfūr*, 58-59.

¹¹ S. Kāmil. "Al-Nuqqād yarfūḍūna fikrat jalq masraḥ miṣrī ḡadīd". *Ājir Sā'la* (27 mayo 1964), 38.

¹² *Al-Tawra wa-l-adab*, 286, 297.

¹³ *Al-Mu'aṭṭirāt al-garbiyya fī l-masraḥ al-miṣrī al-mu'āṣir*. El Cairo: Dār al-Nahḍa al-'Arabiyya, 1979, 94-112.

¹⁴ Muḥsin. *Op. cit.*, 105.

teatro experimental del que Idris, como otros dramaturgos egipcios, estaba al tanto.

No es nueva la idea de hacer una introducción de la pieza que se va a presentar. En el teatro antiguo era conocida como *introito* y más tarde tomó el nombre de *loa*. En Egipto en concreto, esta fórmula había sido utilizada en el siglo XIII por Ibn Dāniyāl. M. M. Badawi señala que el autor en *al-Farāfir* introduce a Farfūr como el presentador del teatro de sombras de Ibn Dāniyāl introduce a su personaje principal, Ṭayf al-Jayāl. Además, Farfūr entra como un torbellino dando vueltas, golpeando a los espectadores con un bastón, como lo hace el personaje principal del teatro de sombras¹⁵.

En la comedia griega predomina el tono satírico, de censura y de burla¹⁶. *Al-Farāfir* es una obra llena de humor y gracia, en la que el autor por medio de los personajes y situaciones que viven satiriza y ridiculiza la injusticia social y la tiranía política, así como los distintos regímenes políticos y corrientes de pensamiento. En este sentido es innegable la relación que mantiene con la comedia griega, además del paralelismo que existe con la estructura de la misma, en la que, entre otros elementos, existía un prólogo introductorio, un coro¹⁷, discusiones y episodios.

La crítica no ha dejado desde el primer momento de apuntar la influencia en *al-Farāfir* de Aristófanes¹⁸, el máximo representante de la comedia ática, especialmente en *Las ranas*. Ambos autores se muestran a través de su obra como grandes amigos de su pueblo, escriben en un momento en el que el orden político está en estado de agitación y utilizan una lengua adecuada a cada personaje. En *al-Farāfir* nos encontramos con los personajes del Señor y Farfūr, que nos recuerdan a los de Dionisio y su esclavo Jantias en *Las ranas* y que, como ellos, emprenden un viaje al mundo de los muertos¹⁹. En las dos obras apa-

¹⁵ M. M. Badawi. *Modern Arabic drama in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 157; Idris, *Al-Farāfir*, 78-79.

¹⁶ Véase la introducción a la versión de las comedias de Aristófanes que hace A. M.^a Garibay. Aristófanes. *Las once comedias*. México: Editorial Porrúa, 1966, X.

¹⁷ El director escénico, Karam Muṭāwī, reunió los personajes de los espectadores en un coro que sobre el escenario presentaron sus propuestas y soluciones. Véase la introducción que hizo Idris a la publicación de la obra. *Al-Farāfir*, 59.

¹⁸ Véase 'Abd al-Wahhāb. "Yūsuf Idris wa-masrah...", 170; Muḥsin, *Al-Mu'attirāt al-garbiyya...*, 97.

¹⁹ Aristófanes. *Las once comedias*, 268 y ss.; Idris. *Al-Farāfir*, 205 y ss.

recen sugerencias de que los personajes se suiciden ²⁰, una escena en la que mantienen una discusión con un muerto ²¹, situaciones en las que los personajes se intercambian los papeles ²² y comentarios dirigiéndose al público ²³. También existe cierta conexión con *Lisístrata* de Aristófanes en cuanto que en ésta las mujeres deciden solucionar las disputas entre los hombres, como lo harán las esposas del Señor y de Farfūr ²⁴.

Se ha sugerido la posible semejanza de la obra de Idris con el teatro Kabuki japonés, que se remonta al siglo VII y que continúa vigente en nuestros días. Se trata de un tipo de composición dramática en la que el baile, la música y el canto entran en juego y en la que los actores, como sucede en *al-Farāfir*, se dirigen a los espectadores ²⁵.

El dramaturgo egipcio Alfred Faraŷ ha comentado, entre otros, que en ciertos aspectos, como la relación del criado con el señor o como la personalidad rebelde e inteligente del criado, *al-Farāfir* participa de las bases de la *commedia dell'arte* ²⁶.

La *commedia dell'arte* italiana, que comenzó a florecer a finales del siglo XVI y suponía una ruptura con las formas de expresión dramática de la Edad Media, se basaba fundamentalmente en la improvisación y era interpretada por actores profesionales, cuyo origen provenía del pueblo y era a éste al que inicialmente se dirigían y del que extraían sus principales personajes. En estas obras el autor creaba sentimientos y pensamientos por medio de la música, la danza y la acrobacia, como sucede con buena parte de las corrientes dramáticas modernas.

Dando un gran salto en el tiempo y situándonos a finales del siglo XIX, se han apuntado también algunas afinidades entre la obra de Idris y la de Chejov, no solo en el humorismo dramático, sino también en el final abierto que presenta *al-Farāfir*, en el que Farfūr gira alre-

²⁰ Aristófanes. *Op. cit.*, 267 y 290; Idris. *Op. cit.*, 205.

²¹ Aristófanes. *Op. cit.*, 268; Idris. *Op. cit.*, 170 y ss.

²² Aristófanes. *Op. cit.*, 273-274; Idris. *Op. cit.*, 175 y ss.

²³ Aristófanes. *Op. cit.*, 274 y 278; Idris. *Op. cit.*, 76 y ss., 81-83, 112-114, 142, 180, 187, 193, 213.

²⁴ Aristófanes. *Op. cit.*, 205-230; Idris. *Op. cit.*, 158 y ss., 197 y ss.

²⁵ Faraŷ. *Yūsuf Idrīs wa-l-masrah...*, 120-121.

²⁶ A. Faraŷ. *Dalīl al-mutafarriŷ al-ḥakī ilā l-masrah*. En *Mu'allifāt Alfred Faraŷ*. Vol. 8. El Cairo: Al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, 1989, 98.

dedor del señor pidiendo una solución ²⁷. Chejov transmitió la inquietud a los lectores o espectadores por medio de su teatro y les incitó a pensar, exponiéndoles los problemas de su tiempo. En *al-Farāfir* está patente el tono de rebelión e inquietud a lo largo de toda la obra ²⁸.

Por otra parte, desde el primer momento en que comenzamos la lectura de *al-Farāfir* nos encontramos con el mundo de Pirandello, especialmente con la trilogía del “teatro dentro del teatro”, que contiene *Seis personajes en busca de autor* (1921), *Cada cual a su manera* (1924) y *Esta noche se improvisa* (1930). L. ‘Awaḍ ²⁹ describió a *al-Farāfir* como “dos personajes buscando papeles”. El autor deja solos a los personajes, habiendo simplemente trazado la idea de la obra, para que la completen. Es lo contrario de lo que hizo Pirandello, pues, como explica el padre al director en *Seis personajes en busca de autor*, ellos son personajes frustrados, ya que el autor que les dio vida en su fantasía no quiso luego llevarlos al mundo del arte ³⁰. En *al-Farāfir*, como en la citada obra de Pirandello, se rompe con la ilusión dramática en distintas situaciones ³¹: con la discusión que se entabla a lo largo de toda la obra entre los personajes-actores porque Farfūr no acepta trabajar como criado y tiene dificultades para introducirse en su papel; cuando Farfūr advierte al autor de que no olvide mandarle a su mujer como hizo en la obra anterior ³²; cuando se ponen a buscar un nombre y una profesión para el Señor, pues estos detalles no habían sido dispuestos por el autor ³³; cuando improvisan y deciden escoger una mujer para el Señor de entre el público, dado que no llegan las que había prometido enviar el autor ³⁴; o cuando deciden hacer un nuevo texto independiente del que había trazado el autor ³⁵, idea que

²⁷ M. F. Aḥmad. “Masraḥiyyat al-Farāfir wa-taḥribat al-uṣūl al-ša‘biyya fi l-masraḥ al-miṣri”. En *Fī l-masraḥ al-miṣri al-mu‘āṣir*. El Cairo: Maktabat al-Šabāb, s.d., 113-114.

²⁸ Šāliḥ “Al-Fikra allatī...”, 360-361.

²⁹ *Al-Taūra wa-l-adab*, 289.

³⁰ L. Pirandello *Seis personajes en busca de autor*. (Comedia todavía no escrita). Versión castellana de Ildefonso Grande. Madrid: Escelicer, 1968⁴, 14-15.

³¹ H. Brand. “Al-Farāfir by Yūsuf Idrīs: the medium is the message”. *Journal of Arabic Literature*, XXI (marzo 1990), 67-70.

³² Idrīs. *Al-Farāfir*, 83.

³³ Idrīs. *Op. cit.*, 89 y ss., 91 y ss.

³⁴ Idrīs. *Op. cit.*, 109 y ss.

³⁵ Idrīs. *Op. cit.*, 164.

Farfūr ya había propuesto al principio del segundo acto ³⁶ y finalmente ellos mismos se convertirán en autores, actores y directores; además de cuando los personajes se dirigen y dialogan con el público en repetidas ocasiones. Es pirandelliana la idea de la confusión de la fantasía con la realidad ³⁷.

Lo que le interesa a Idrīs, como a Pirandello, son los dolores y las angustias que vive el individuo y que expone valiéndose del humorismo y la dialéctica. Ambos han hecho un teatro de ideas en el que plantean los problemas del hombre moderno.

Las teorías de Idrīs también están en conexión con las de Bernard Shaw, en cuanto que pretende desnudar y desenmascarar a la sociedad ante los espectadores, haciendo que estos se reconozcan sobre el escenario ³⁸. *Hombre y superhombre* ³⁹ (1903) expone la rutina de la vida, en la que un hombre se casa a pesar suyo y la mujer le pide el sustento. Esta misma situación aparece en *al-Farāfir*. Sin embargo Idrīs va más lejos en su afán de denuncia y crítica de la sociedad, acercándose al teatro de la crueldad de Artaud, que debe ser interpretado como una forma de devolver al espectador una visión en profundidad de la verdadera realidad humana ⁴⁰.

La concepción del arte como “un fenómeno humano y social que necesita para ser producido un ambiente concreto, dependiente de un pueblo concreto y producido en pro de ese pueblo” ⁴¹ que sugiere y pretende plasmar Idrīs en *al-Farāfir* coincide con la de Brecht. Ambos consideran que el teatro debe recoger los sentimientos y el espíritu de su pueblo, el alemán y el egipcio, y coinciden en la utilización del humor en su producción dramática y en el papel didáctico del mismo, reflejando mediante una actitud crítica los problemas del hombre ⁴².

Brecht llevó a cabo una renovación de las formas, aprovechando la música, el canto, los gestos y el ritmo. Es lo que se conoce como su

³⁶ Idrīs. *Op. cit.*, 147.

³⁷ ‘Awaḍ. *Al-Ṭawra wa-l-adab*, 297.

³⁸ Faraḡ. *Yūsuf Idrīs wa-l-masrah...*, 115-116.

³⁹ B. Shaw. *Man and superman. A comedy and a philosophy*. Londres: Penguin Books, 1971.

⁴⁰ J. García Baquero y A. Zapatero Vicente. *Cien años de Teatro Europeo*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1983, 139.

⁴¹ Idrīs. “Naḡwa masrah...”. *Al-Kātib*, 35, 110.

⁴² Véase B. Brecht. *El pequeño organón para el teatro*. Trad. del alemán de Christa y José M. Carandell. Granada: Editorial Don Quijote, 1983.

“teatro épico”. Idrīs y Brecht consiguen su objetivo final de dos formas distintas. El espectador de Brecht se enfrenta al “efecto del distanciamiento” o “efecto V”⁴³, que se produce, entre otras formas, por medio de la música y el alboroto⁴⁴. Idrīs utiliza estos dos elementos como un soporte de ayuda para la relajación del espectador y para que éste se ponga en contacto con la obra, conectando con el legado folklórico. Así, mientras que la música para Brecht es un medio de hacer destacar las palabras, para Idrīs sirve de nexo entre los espectadores y el escenario⁴⁵. Por otra parte, Brecht pide al actor que represente, que muestre su personaje y haga ver a la gente un hecho por medio de su examen del mismo. La palabra “teatro” para Idrīs no es sinónima de “representación”, sino que se acerca más a la palabra “participación”⁴⁶. Idrīs se adscribe a la escuela que propugna que el actor debe tener “un ojo en el paraíso y otro en el infierno”, un ojo pendiente del papel, de la actitud y de la emoción, y el otro clavado en el público. El actor debè observar y seguir la respuesta del público para cambiar la representación⁴⁷.

Idrīs intentó en esta obra romper deliberadamente la ilusión dramática con la utilización del personaje actor/presentador/narrador que se dirige directamente al público, como también lo hacen el resto de los personajes y éste es un conocido recurso dramático utilizado por Brecht. En *La persona buena de Sezuán*⁴⁸ los personajes se dirigen al público y le explican algunas situaciones. En esta obra de Brecht, como en *al-Farāfir*, es el público mismo quien debe al final buscar la solución, a la bondad en la primera obra, a la libertad en la segunda. Ambos escritores pretenden a través de su obra despertar la razón crítica del espectador con una intención didáctica.

Tras la Segunda Guerra Mundial se produjo en Europa una corriente de protesta contra el orden establecido y contra la condición humana, expresada literariamente por medio del humor y el cinismo. En este ambiente surgió la filosofía existencialista, que sirvió de base

⁴³ Brecht. *Op. cit.*, 20 y ss.

⁴⁴ Brecht. *Op. cit.*, 31-32.

⁴⁵ Faraş. *Yūsuf Idrīs wa-l-masrah...*, 119-120.

⁴⁶ Idrīs. “Naḥwa masrah...”. *Al-Kātib*, 34, 70.

⁴⁷ Idrīs. *Al-Farāfir*, 65-66.

⁴⁸ B. Brecht. *La persona buena de Sezuán*. Versión española de José Monleón y Armando Moreno. Madrid: Alfíl, 1968.

al teatro del absurdo, del que Ionesco, Beckett y Arrabal —este último en su primera etapa— fueron algunos de sus representantes más destacados. El teatro del absurdo pretende subrayar el carácter trágico de la existencia y la imposibilidad de comunicación y para ello se ayuda de los contrasentidos y las ambigüedades del lenguaje.

“El teatro es —en palabras de Ionesco⁴⁹— la proyección en la escena del mundo interior: es en mis sueños, en mis angustias, en mis deseos oscuros, en mis contradicciones interiores donde me reservo el derecho de tomar esa materia teatral”. Esto mismo es lo que viene a hacer Yūsuf Idrīs, no sólo en la pieza que estamos comentando, sino a lo largo de toda su obra.

Por otra parte, existen paralelismos entre algunos elementos, situaciones y escenas del drama *Esperando a Godot* (1952) de Beckett y *al-Farāfīr*. Los personajes principales de la obra de Beckett, escrita en dos actos, son Vladimir y Estragón, además de otra pareja secundaria, en la que también se da el binomio señor y criado, Pozzo y Lucky. Los personajes se insultan y se maltratan, pero al final nada cambia. El Señor y Farfūr siguen buscando la libertad hasta en la muerte y Vladimir y Estragón continúan esperando a Godot. El Señor, como Vladimir, tiene los bolsillos repletos de cosas: el primero de trozos de pan duro y el segundo de nabos, zanahorias y rábanos⁵⁰. Farfūr, como Estragón, propone que se ahorquen y le dicen al Señor y a Vladimir respectivamente que sean éstos los primeros, aunque los personajes de Beckett lo aplazan por no tener cuerdas⁵¹. Los personajes se separan al final del primer acto y cuando se encuentran al comienzo del segundo acto se abrazan y se preguntan por lo que han hecho durante el tiempo que han permanecido separados⁵². En ambas obras se diluyen las unidades de lugar y tiempo.

También podemos poner en conexión el humor absurdo y el fracaso de todas las tentativas por cambiar de situación de opresión que vive el hombre en este mundo que aparecen en *al-Farāfīr* con el que

⁴⁹ En *La improvisación del alma o El camaleón del pastor*. En *Obras completas*. Trad. de Luis Echávarri. Madrid: Aguilar, 1973, 349-400.

⁵⁰ S. Beckett. *Esperando a Godot*. Trad. de Ana M.^a Moix. Barcelona: TusQuets, 1990⁷, 19, 25 y 87; Idrīs. *Al-Farāfīr*, 81.

⁵¹ Beckett. *Op. cit.*, 21, 68 y 120; Idrīs. *Op. cit.*, 205-208.

⁵² Beckett. *Op. cit.*, 75; Idrīs. *Op. cit.*, 143 y ss.

Fernando Arrabal muestra en las piezas dramáticas de su primera etapa, la de los años cincuenta, del tipo *Pic-nic*, *El triciclo*, *Fando y Lis*, *Guernica* y *La bicicleta del condenado*. En las tres últimas encontramos un binomio de personajes alrededor del cual se constituye la obra, como sucede en *al-Farāfir*.

Fando y Lis, así como los tres hombres del paraguas, caminan hacia Tar, que puede simbolizar la felicidad, el Paraíso o la libertad⁵³. En *La bicicleta del condenado* aparece también, como en *al-Farāfir*, el tema de la opresión y el desafío a la misma, la búsqueda de la libertad.

En las obras de Beckett y Arrabal y en *al-Farāfir* de Idris se plasma la tragedia humana, como sucede en buena parte del absurdo, el universo de Kafka que oprime al ser humano y no lo deja escapar.

Sin embargo, a pesar de las influencias y concomitancias que podemos ver en *al-Farāfir* respecto a otras obras occidentales, Idris no se desvincula en esta obra de su ambición de escribir una pieza de teatro egipcio original, apoyándose en elementos dramáticos populares y folklóricos como el *sāmīr* (la velada nocturna) y elevándose, al mismo tiempo, a un nivel estético reconocido mundialmente. Lo que intenta Idris es crear un teatro que sea local, y sólo así podrá llegar a convertirse en universal⁵⁴. Y supo colocar en una forma dramática popular, que se remonta a tradiciones y al legado de la comedia popular egipcia y mundial⁵⁵, temas serios y dignos de polémica. Idris aprovechó el espíritu, el humor y la lengua del pueblo egipcio⁵⁶, así como situaciones político-sociales para envolver su obra de un clima mágico entre seriedad, crítica y agudeza, que caracteriza a los trabajos de los grandes artistas. Algunas de las críticas a la vida egipcia tienen una aplicación en el mundo occidental por la universalidad del tema, pero existen otras que sólo son aplicables a problemas específicamente egipcios.

⁵³ F. Torres Monreal en su introducción a la obra de Arrabal *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, 15-16.

⁵⁴ R. al-Naqqāš. "Al-Farāfir wa-l-masrah al-gāḍib". En *Fī aḍwā'al-masrah* El Cairo: Dār al-Ma'ārif, 1965, 111-113.

⁵⁵ 'A. al-Rā'i. "Idris wa-l-kūmidīyā al-ša'biyya". *Al-Hilāl* (agosto 1971), 155-161.

⁵⁶ *Al-Farāfir*, como el resto de su producción dramática, está enteramente escrita en lengua dialectal egipcia porque la lengua del teatro debe ser la lengua de la gente, con toda la gracia y expresividad que contiene. Así lo expresó Idris en la entrevista que mantuvo con él el 3-6-89 y que aparece publicada en el número anterior de esta revista.

Lo que no se puede poner en duda es la originalidad de Idrīs en el planteamiento y desarrollo de la obra y su esfuerzo por recurrir a las tradiciones del legado egipcio, pues la creatividad en el arte no sólo no está reñida con la influencia, sino que el arte debe ser un fenómeno de “toma y daca”, siempre y cuando no se trate de una simple y burda imitación. Yūsuf Idrīs es un hombre culto y evidentemente no ha podido cerrar los ojos a las corrientes literarias y de pensamiento mundiales. “El fenómeno de la influencia —como apuntó el mismo Yūsuf Idrīs— es un fenómeno humano y el comienzo verdadero de la originalidad”⁵⁷. Y aquí es donde realmente está el acierto y la genialidad de Idrīs, que ha sabido dar forma y espíritu egipcio a formas dramáticas y sistemas de pensamiento universales.

ADENDA

Una vez redactado este trabajo se ha producido la muerte de Yūsuf Idrīs el 1 de agosto de 1991, tras haber estado hospitalizado varios meses en Londres por una hemorragia cerebral que se complicó con problemas cardiológicos y respiratorios. Con ello las letras árabes en general y egipcias en particular han perdido a una de sus grandes figuras.

Si como dijo alguna vez el mismo Idrīs, el escritor no produce a lo largo de su carrera literaria nada más que un gran trabajo artístico, el suyo en el campo dramático es, sin lugar a dudas, *al-Farāfir*, aunque también es necesario tener en cuenta que su labor literaria es mucho más amplia y abarca, además, los géneros del cuento —del que ha sido considerado un maestro en el mundo árabe—, la novela, en sus modalidades corta y larga, y el ensayo.

⁵⁷ G. Šukrī. “Yūsuf Idrīs yataḥaddaṭ ‘an fanni-hi al-qīsaṣi wa-l-masraḥi”. *Ḥiwār* (noviembre-diciembre 1965), 52.

RESUMEN

Este artículo es un análisis e interpretación de la obra de teatro *al-Farāfir* (1964) del escritor egipcio Yūsuf Idrīs. Se trata de una obra clave dentro del teatro árabe y egipcio moderno. Aunque en ella se observan características de algunas de las corrientes y tendencias dramáticas occidentales que van desde las antiguas comedias de Aristófanes y la *commedia dell'arte* hasta los trabajos modernos de Pirandello, Artaud, Brecht, Ionesco, Beckett y Arrabal, ello no impide que el autor se acerque a su objetivo de crear una obra de espíritu y carácter local apoyándose, entre otros elementos, en el entretenimiento popular egipcio del *sāmīr* (velada nocturna).

ABSTRACT

This article is an analysis and an interpretation of Yuūsuf Idrīs' dramatic work *al-Farāfir* (1964). The piece constitutes a very important play in modern Arabic and Egyptian theatre. In spite of that we observe some characteristics of the occidental dramatic trends from the ancient Aristofanes' comedies and the *commedia dell'arte* to the modern works of Pirandello, Artaud, Brecht, Ionesco, Beckett y Arrabal, it's not a handicap for Yūsuf Idrīs and his wish of creating an original Egyptian play with local spirit. He wrote it basing, among others elements, on the *sāmīr*, a popular night entertainment in Egypt.