

Fundación Centro de Estudios del Medio Oriente Contemporáneo-CEMOC
ANMO: África del Norte y Medio Oriente
 Vol. 2, No. 2-3, Otoño 2013
 Páginas 75-86

Más sobre al-Farāfir de Yūsuf Idrīs entre el teatro egipcio y el occidental (Segunda Parte)

Hany El Erian El Bassal
 Universidad de Alicante
 Alicante, España
 hany@ua.es

Resumen

El presente trabajo pretende aproximar al lector en lengua española a al-Farāfir, una obra teatral emblemática escrita por uno de los grandes genios de la literatura árabe moderna, Yūsuf Idrīs, considerado de forma unánime por la crítica como un símbolo destacado de la literatura y el pensamiento árabes del siglo XX. Posiblemente al-Farāfir de Yūsuf Idrīs sea la obra teatral árabe que más y mayores polémicas haya levantado en el siglo XX. Las discusiones acerca de todos los aspectos de la obra han sido seguramente de las más encendidas de toda la dramaturgia árabe y, sin duda, del teatro egipcio. Es una obra atrevida en su forma y su ideología. Al-Farāfir no entró en las vidas de los egipcios de una forma sosegada como la mayoría de las obras teatrales. Al contrario, todos se preguntaron: ¿Es éste un verdadero teatro egipcio o no? ¿Al-Farāfir se diferencia de las obras teatrales conocidas en Occidente? ¿Tiene más rasgos egipcios que otras obras teatrales? ¿Al-Farāfir es egipcia u occidental? En el siguiente artículo intentaremos responder a todas estas preguntas.

Palabras clave: Literatura árabe – Yūsuf Idrīs – Egyptian theatre

Abstract

This paper aims to provide the reader with Spanish language al-Farāfir, a symbolic play written by one of the great geniuses of modern Arabic literature, Yusuf Idris, unanimously considered by critics as an outstanding symbol of the literature and the twentieth century Arab thought. Perhaps al-Farāfir of Yusuf Idris is the play more and more controversial has been lifted in the twentieth century. Discussions on all aspects of the work have been probably the most burning of all Arabic drama, no doubt, the Egyptian Theatre. It is a daring work in its form and ideology. Al-Farāfir not enter into the lives of the Egyptians in a quiet as most of the plays. On the contrary, all wondered: Is this a real Egyptian theatre or not? Al-Farāfir differs from the known plays in the West? Do you have more features than other plays Egyptians? Al-Farāfir is Egyptian or Western? The following article will try to answer all these questions.

Key words: Arab literature – Yūsuf Idrīs – Egyptian theatre

Introducción

La mayoría de los críticos literarios egipcios acusaron a Yūsuf Idrīs de escribir bajo una profunda influencia europea, incumpliendo así su propio discurso sobre el teatro egipcio en el que reclamaba el uso de los elementos y las formas tradicionales, criticando a su vez el uso excesivo de las formas y la temática dramática europeas. A nuestro entender Idrīs incumple desde luego sus propias recomendaciones, pero hay que recordar que Idrīs nació en el siglo XX y no podía estar aislado de la literatura y filosofía europeas¹, más aún sabiendo que Idrīs conocía muy bien la literatura occidental.

Hay que subrayar que Idrīs no sólo conocía la literatura europea de muy cerca, sino que conocía personalmente -según sus propias palabras- a muchos escritores occidentales², escritores de la talla del filósofo, escritor y dramaturgo francés Jean Paul Sartre, el dramaturgo estadounidense Arthur Miller, el novelista estadounidense de origen judío y ganador del Premio Nobel de Literatura en 1976, Saul Bellow.

Asimismo tenía presente su gran amistad con el dramaturgo y escritor suizo Friedrich Dürrenmatt. Idrīs dedicó una gran parte de su libro *'Azf munfarid* (*Acorde aislado*) a describir su relación con Dürrenmatt, cómo lo conoció y sus conversaciones con él sobre las obras teatrales que escribió el autor suizo, dándonos a entender que había leído muchas de sus obras. Comenta Idrīs que en el transcurso de la conversación que mantuvo con Dürrenmatt por primera vez en la casa del dramaturgo suizo en Neuchâtel, le habló de los problemas que planteó en su obra teatral *al-Farāfir*, sobre el Señor y Farfūr, el universo, y los sistemas políticos³, Idrīs invitó a Dürrenmatt y a su esposa a visitar Egipto, a sabiendas de que el escritor suizo no le gustaba viajar, pero Dürrenmatt aceptó la invitación. Siempre protagonista, Idrīs señaló que él iba a asumir los gastos del viaje, pero finalmente el Ministerio de Cultura egipcio sufragó todos los gastos. El viaje de Dürrenmatt y su esposa, directora en la televisión suiza, propició el rodaje de una película sobre Egipto⁴. Su buena amistad con el escritor suizo y la confirmación de que había leído muchas de sus obras, así como muchas obras de otros escritores occidentales, viene a corroborar nuestra idea y la de quienes piensan que Idrīs escribió *al-Farāfir* influido por escritores como Pirandello, Brecht y Dürrenmatt, entre otros.

No ha de olvidarse que durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX, en Egipto y en muchos países árabes no sólo se leían obras teatrales escritas por

¹ Ḥusayn Fawzī, “*Faṣlu al-fā’ bāb al-rā’*” *al-Ahrām* (22 mayo 1964), 13.

² Yūsuf Idrīs, *'Azf munfarid*, (El Cairo: Dār al-Šurūq, 1987), 24.

³ *Op. cit.*, 29.

⁴ *Op. cit.*, 31.

autores árabes, sino que también existían muchas traducciones de obras teatrales internacionales: se podía leer en árabe a escritores como Albert Camus, Bertolt Brecht, George Bernard Shaw, Luigi Pirandello, Arthur Miller e incluso a autores españoles como García Lorca, cuyas *Bodas de Sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, no sólo fueron traducidas al árabe sino llevadas a escena en varios países árabes. Entre 1962 y 1964, en las salas de teatro de El Cairo se presentaron muchas obras teatrales en árabe de escritores occidentales, se representó a Ionesco, Miller, Shakespeare, Pirandello, Brecht, Gorki, Tchejov, Beckett e incluso piezas en inglés de Harold Lange⁵.

¿Cómo podemos creer que Idrīs escribiera *al-Farāfir* sin ninguna influencia occidental si él mismo reconoce que dejó de escribir teatro después de *El Momento Crítico* porque lo que hacía hasta entonces era imitar a Molière y Racine?⁶ También hay que valorar en este punto otras palabras suyas: “El fenómeno de la influencia es un fenómeno humano y es el comienzo de la verdadera maestría”⁷. Creemos que la influencia europea no puede evaporarse de su estilo teniendo en cuenta que *El Momento Crítico* fue la obra teatral antecesora de *al-Farāfir*. Pero él justifica en su entrevista con Pilar Lirola el hecho de escribir teatro al modo occidental como algo circunstancial o, quizá mejor, como un trampolín para escribir un autentico teatro egipcio: “escribí teatro al modo clásico europeo. Escribí tres obras de teatro de esta forma: *Malik al-quṭn* (El rey del algodón), *Yumhūriyyat Farahāt* (La República de Farahāt) y *al-Lahṣa al-ḥariya* (El momento crítico). Después dejé de escribir, y lo mismo hice en la novela. También escribí novela al modo tradicional europeo y después dije: ‘No’. Cada pueblo tiene su forma de escribir y el escritor debe descubrir esa forma y descubrir el tema sobre el que escribir, como sucedió en la literatura española, por ejemplo, cuando vuestro gran escritor, el que escribió *Don Quijote*... cuando Cervantes descubrió el tema hispano y la forma hispana de escribir la novela larga. Esto nos sucedió a nosotros en Egipto en los cincuenta y yo descubrí la forma y el fondo del relato corto”⁸.

Comenta Idrīs en otra ocasión: “conviene que todas nuestras narraciones tengan rasgos generales que, con sus puntos comunes, creen las características de este

⁵ Véase, Julio Samsó, “Teatro árabe actual”, *Revista de la Universidad Complutense* (Madrid), XXVII, 114 (octubre-diciembre 1978), 316-317.

⁶ Yūsuf Idrīs, *‘Azf munfarid*, 121.

⁷ Gālī Šukrī, entrevista “Yūsuf Idrīs yataḥadaṭ ‘an fannahu al-qaṣaṣī wa-l masraḥ”, *Hiwar* (noviembre 1965), 52. Traducida al castellano por Marcelino Villegas, “Dos opiniones, dos actitudes. Dos experiencias de teatro”, *Almenara*, 3 (1972) 203-231.

⁸ Pilar Lirola Delgado, “Entrevista a dos literatos egipcios (Yūsuf Idrīs y Naḥīb Maḥfūz): El teatro” *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XXXVIII (1989-1990), 105.

arte entre nosotros. Por lo que a mí respecta, las lecturas de cualquier escritor u obra literaria me han influido profundamente, porque yo aprendo, primera y básicamente, leyendo”⁹.

Pero para explicar el rechazo de muchos críticos a los planes de Idrīs de crear un teatro egipcio original, hemos de acudir al fuerte carácter de Idrīs en exponer sus ideas al resto de escritores y críticos literarios. Idrīs no sólo presumía de un fuerte carácter literario sino también de un fuerte carácter personal. Marcelino Villegas describe a Idrīs como un gran escritor que, a veces, tiende a ser relegado, cosa nada extraña ya que su personalidad artística y su carácter como persona lo justifican¹⁰. La citada Pilar Lirola comenta al respecto: “No sólo utilizó su popularidad para defender públicamente aquellas cuestiones que consideraba importantes, sino que paseó su protagonismo con arrogancia”¹¹. También lo describe la profesora como “una personalidad nada convencional que vivió en el seno de una sociedad conservadora”¹². Ýamāl al-Giṭānī relata su relación con Idrīs del siguiente modo, “Mi relación con el doctor Yūsuf Idrīs estuvo llena de brusquedades, porque es muy celoso y desconfía de cualquier escritor que no sea él mismo. Es una persona difícil, un gran escritor con una personalidad muy difícil en cierto sentido”¹³. Podemos especular con cierto fundamento acerca del hecho de que si las ideas de Idrīs hubieran venido de otro escritor no hubieran tenido el mismo rechazo que tuvieron las suyas. Aquí el personaje que el propio escritor creó y cultivó consigo mismo posiblemente sobrepasó el alcance de sus propios planteamientos como autor, relegándolos a un injusto segundo plano.

Sobre el cambio de actitud de los críticos hacia Idrīs, con un comienzo muy favorable pero con grandes reproches posteriores, indica el profesor Martínez Montávez: “Lo cierto es que la crítica ha cambiado bastante de postura ante el desarrollo seguido por su obra: si toda ella alabó la aparición de sus primeros relatos, y continuó acogiendo con entusiasmo los que inmediatamente le siguieron, no es menos cierto también que sus últimas publicaciones han sido duramente censuradas por algunos críticos literarios de su país. El desaliño estilístico de Idrīs parece haberse unido últimamente a un absurdo e imprecisión

⁹ Marcelino Villegas, “Dos opiniones, dos actitudes...”, 218.

¹⁰ Marcelino Villegas, “Dos cuentos de Yūsuf Idrīs”, *Sharq al-Andalus. Estudios Árabes*, Alicante, 7 (1990), 222.

¹¹ Pilar Lirola Delgado, “La identidad egipcia en la obra narrativa de Nayib Mahfuz y Yūsuf Idrīs”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 45 (1996), 99.

¹² Pilar Lirola Delgado, *Yūsuf Idrīs y su obra teatral El Payaso*, (Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz 1996), 19.

¹³ Entrevista inédita realizada por Marcelino Villegas a Ýamāl al-Giṭānī en El Cairo al 8 de abril de 1989, véase Marcelino Villegas, “Dos cuentos de Yūsuf Idrīs”, 222.

temáticas que no han dejado en modo alguno satisfechos a varios prestigiosos comentaristas egipcios”¹⁴.

Hay que recordar que pocos años después de que Idrīs expusiera su teoría teatral basada en el *sāmīr* y la pusiera en práctica en *al-Farāfīr*, el dramaturgo sirio Sa‘dallah Wannūs¹⁵ publicó su *Manifiesto por un nuevo teatro árabe (Bayānāt li masrah ‘arabī yādīd)*¹⁶, en el que insistía, tal vez con mayor fuerza aún que Idrīs, en el papel del público y su relación con la escena. La meta final de una representación, afirmaba, es “hacer que salgamos de nosotros mismos para unirnos al grupo y tomar conciencia de nuestro destino común y de las leyes que lo gobiernan”¹⁷.

Wannūs ve el teatro como hecho social, actividad colectiva en la que el público, como también ha señalado Idrīs, debe tener una participación activa y comenta en su *Manifiesto*¹⁸. Las ideas de Wannūs sobre un nuevo teatro árabe, en muchas maneras similares a las de Idrīs, no tuvieron ninguna acogida negativa de parte de los críticos, una circunstancia que reafirma nuestra opinión sobre el rechazo de algunos críticos a las ideas de Idrīs por venir precisamente de él y no de otra persona.

Hablando de la idea de la creación de un nuevo teatro árabe, puede ser significativo citar unas palabras del propio Idrīs sobre un dramaturgo al que llamó directamente embustero, por atribuirse la idea de la creación de un nuevo teatro árabe: “Lo gracioso es que hay un embustero marroquí que viene a atribuirse a sí mismo, diez años después de escribir yo *al-Farāfīr*, la idea de crear

¹⁴ Martínez Montávez, *Siete cuentistas egipcios contemporáneos*, (Madrid: Instituto de Estudios Islámicos en Madrid, 1964), 70.

¹⁵ Sa‘dallah Wannūs, (1941-1997) dramaturgo sirio, nació en la aldea de Hussein al-Bahr, cerca de Tartūs, donde recibió su educación primaria. Estudió periodismo en El Cairo y a finales de los años sesenta viajó a París, donde estudió teatro. Su carrera como dramaturgo se inició en los primeros años de la década de los sesenta, con varias obras que se caracterizan por el intento de mostrar la relación entre el individuo y la sociedad y las autoridades. A finales de los años sesenta, presenta su nuevo proyecto: “el teatro de la politización”, para sustituir el tradicional “teatro político”. De su obra podemos destacar *al-Fīl yā Malik az-zamān* (El elefante, el Rey de Todos los Tiempos) (1969), *al-Malik hwa al-malik* (El Rey es el Rey) (1977). Véase, Sa‘dallah Wannūs, *al-A‘māl al-kāmila* (Obras completas), (Damasco: Dār al-Ahālī, 1996).

¹⁶ Sa‘dallah Wannūs, *Bayānāt li masrah ‘arabī yādīd* (Manifiestos por un nuevo teatro árabe), (Beirut: Dār al-Fikr al-Īdīd, 1988). Los Manifiestos fueron publicados por primera vez en Damasco: la revista *al-Ma‘rifa*, (octubre 1970).

¹⁷ Ghassan Maleh, “The birth of modern Arab theatre, *UNESCO Courier*, (noviembre, 1997), 30.

¹⁸ Pilar Lirola Delgado, *Aproximación al teatro egipcio moderno*, (Granada: Grupo de Investigación Estudios Árabes Contemporáneos - Universidad de Granada, 1990), 19.

un nuevo teatro árabe; el nombre de este embustero, es al-Ṭayyib al-Ṣiddīqī¹⁹, que sigue engañando al mundo árabe sin que nadie le pare los pies²⁰. Dentro del mismo camino, en otra ocasión dijo que “otros escritores árabes siguieron sus pasos y creyeron en su teoría sobre el teatro como Sa‘dallah Wannūs en Siria y al-Ṭayyib al-Ṣiddīqī en Marruecos”²¹.

Cabe recordar también que durante las primeras tres décadas de la segunda mitad del siglo XX podemos distinguir dos corrientes en el movimiento teatral árabe: por un lado la que está a favor de la rebelión contra todo lo antiguo y pugna por la búsqueda de lo moderno, así como de nuevos modelos teatrales tomando ejemplo en dramaturgos europeos como Brecht o Beckett. Por otro lado, los que buscan la identidad propia a través de la herencia popular, como el propio Idrīs con sus artículos sobre la creación de un nuevo teatro egipcio, Tawfīq al-Ḥakīm y sus reflexiones en su búsqueda de una forma teatral que recoja la tradición propia, reflejadas en su libro *Qālibunā al-masrahī* (*Nuestro molde teatral*), Sa‘dallah Wannūs y su manifiesto por un nuevo teatro árabe, ‘Alī al-Rā‘ī con su libro *al-kūmīddyā al-murta’yila fī al-masrah al-miṣrī* (*La comedia improvisada en el teatro egipcio*), sin olvidar grupos teatrales árabes como *Ŷamā‘at al-masrah al-ihtifālī* (El grupo del teatro de las celebraciones) en Marruecos, *al-Masrah al-ḥakawātī* (El teatro de narradores) en el Líbano, *Ŷamā‘at fawanīs* (El grupo de

¹⁹ Al-Ṭayyib al-Ṣiddīqī (n. 1938) actor, dramaturgo y director teatral marroquí, entró en contacto con la escena en París en 1956 y en 1958 se consagró al teatro en Casablanca, en 1963 fundó una compañía de teatro que llevaba su nombre y que a partir del año 1974 cambió de nombre para llamarse “*Masrah al-nās*” nombre que lleva hasta hoy en día. Algunos críticos consideran al-Ṣiddīqī, como el impulsor del teatro marroquí en los años sesenta y setenta del siglo XX, y algunos comentan que es pionero en la renovación del teatro árabe. Se ha preocupado de escribir, adaptar y montar buen número de obras variadas en lengua dialectal. Algunas obras están inspiradas en la literatura árabe clásica como *maqāmāt al-Hamaḍānī*. Ha intentado incluso pasar alguna *maqāma* de este último al teatro, llevando a la práctica la idea del crítico egipcio ‘Alī al-Rā‘ī de utilizar los elementos dramáticos de la *maqāma* y el estilo del teatro de marionetas, pues los actores se mueven como tales, a lo que se suma la iluminación, el vestuario y el uso de máscaras. Asimismo ha adaptado a Ionesco, Mariaux y Beckett. Es decir, al-Siddīqī se ha ocupado tanto de la literatura popular como de la literatura extranjera. Escribió y realizó obras de teatro utilizando el mercado como escenario básico, y desarrolló una teoría sobre ello. Véase Pilar Lirola Delgado, *Aproximación al teatro egipcio moderno*, 97; Lamice El-Amari, “Aproximaciones a la historia teatral en el mundo árabe”, *Teatro árabe / teatros árabes*, (Motril: Ayuntamiento de Motril, 1992), 27; Laṭīfa al-‘Arūs, “*Al-Ṭayyib al-Ṣiddīqī aṣhar masrahī magribī*” *al-Šarq al-Awsaṭ*, (5 julio 2002).

²⁰ Yūsuf Idrīs, *‘Azf munfarid*, 123.

²¹ Pilar Lirola Delgado, “Entrevista a dos literatos egipcios...”, 107.

los candiles) en Jordania y *Masrah al-sarādiq* (El teatro de las carpas) en Egipto. Todos estos grupos presentaron comunicados reflejando sus intenciones de presentar sus trabajos basado en la herencia popular árabe²².

El escritor Ŷalāl al-‘Ašrī comenta en uno de sus libros²³ que el teatro para Yūsuf Idrīs no se identifica sólo con el fondo o con la forma, sino que es una acción y una respuesta, un alma y un cuerpo, es el reflejo adaptado de la identidad egipcia. Para Idrīs el escritor teatral debe buscar la identidad egipcia para escribir un teatro original y auténtico; y para escribir un teatro original y auténtico los egipcios deben volver al pasado literario e histórico de su país. Idrīs, tenía mucha fe en esta teoría y por eso animaba a los escritores egipcios a que buscasen en la literatura popular olvidada, donde encontrarían sus verdaderas identidades.

En el libro *Egyptian drama and social change*, Dorta Rundicka-Kassem, analiza de forma monográfica las obras teatrales escrita por Idrīs durante 25 años y divide la carrera del autor como dramaturgo en dos etapas: la primera empieza con sus obras teatrales socio-realistas, representadas con *El rey del algodón* y *La República de Farahāt*, mientras que la segunda etapa comienza cuando escribe obras más complejas, empezando por *al-Farāfīr* que se caracterizan por la fantasía, la ironía y la realidad²⁴.

Idrīs, según Rundick-Kassema, descubrió en *al-Farāfīr* el personaje llamado Farfūr, que es una mezcla de payaso y que es un tipo idiota o tonto²⁵ y llama la atención sobre el hecho de que *al-Farāfīr* ha sido objeto de varios análisis, mientras que otras obras del dramaturgo egipcio como *El rey del algodón*, *La República de Farahāt*, no han gozado de la misma suerte, aunque merecerían más estudios. Ella cree que la originalidad de Idrīs como dramaturgo no comenzó -como ha sido asumido por muchos críticos- con *al-Farāfīr* sino con *El rey del algodón*, donde el autor exponía un interesante conflicto, una buena construcción dramática de la obra, así como una acción hábilmente llevada a cabo y un lenguaje animado a lo largo de la obra²⁶. En nuestra opinión la originalidad

²² ‘Abd allāh al-‘Aḡamī, “*Muḥawalāt rā’ida fī ta’šīl al-masrah al-‘arabī*”, *al-šarq al-Awsaṭ*, (7 febrero 2001).

²³ Ŷalāl al-‘ašrī, *Ṭaqāfatunā bayn al-ašāla wa-l mu’āšara* (El Cairo: al-Hay’a al-Miṣrīya al-‘Āmma li-l-Ta’līf 1971), 215.

²⁴ Véase, Dorta Rundicka-Kassem, *Egyptian drama and social change: a study of thematic and artistic development in Yūsuf Idrīs’s plays*, Cracow: Enigma Press, 1993, 191. Reseña por Farida Abu Haidar, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, Vol. 62, No. 1. (1999), 132-133.

²⁵ Dorta Rundicka-Kassem, *Op. cit.*, 144.

²⁶ *Op. cit.*, 57.

teatral de Idrīs habría que retrotraerla a sus novelas y relatos cortos que reflejan a la perfección su ideología y sus ideas acerca de la técnica literaria. Dicha originalidad, así desarrollada, encontró también un vehículo de expresión en su dramaturgia, que se convirtió en medio en el que desarrollar sus ideas. Los patrones estilísticos que reflejó en su obra en prosa intentaron ser igualmente amoldados a la forma teatral. Con un lenguaje nuevo, y con un ansia de renovación intergenérica, Idrīs procura –o desea– ser el innovador por antonomasia. Con su narrativa se inician ciertas chispas de innovación que ha sido desarrollada posteriormente en sus teatros. Así podría entenderse la adaptación o la transformación de su relato *La República de Farahāt* en una obra teatral bajo el mismo título.

La profesora Farida Abu-Haidar, en su reseña al libro de Rundicka-Kassem, le reprocha el uso frecuente de los términos “árabe” y “egipcio” de forma intercambiable cuando se refiere a las obras teatrales escritas por Idrīs, sin hacer una clara distinción entre los dos términos y comenta que no se pueden equiparar ambos términos cuando se habla de drama o teatro, y en particular aquellas obras que están escritas en árabe coloquial, que siempre reflejan costumbres y modos de vida regional. Por lo que se refiere a Idrīs, explica Abu-Haidar, utilizaba el humor sutil y expresiones típicamente egipcias, que no son plenamente comprendidas fuera de Egipto²⁷. Es, sin embargo, muy discutible esta última opinión de Abu-Haidar porque mi experiencia personal me ha demostrado que la mayoría de los árabes entienden el dialecto egipcio y no encuentran dificultad a la hora de entender el humor salido del país. No puede olvidarse que Egipto es pionera en la industria del cine y que las películas y series televisivas egipcias, en las que hablan dialecto egipcio, durante décadas han invadido las televisiones del resto del mundo árabe, una circunstancia que ha favorecido y favorece entender este dialecto.

Igualmente Dorta Rundicka-Kassem destaca en su libro en términos generales la influencia de dramaturgos occidentales como, Pirandello, Brecht y Dürrenmatt en la obra de Idrīs, y hace un paralelismo entre el Farfūr de Idrīs y el bufón de *La Commedia dell’Arte*²⁸. En opinión de Abu-Haidar no se debe hacer paralelismos en términos generales entre las obra de Idrīs y *La Commedia dell’Arte*, porque *La Commedia dell’Arte* no tuvo existencia más allá del siglo XVIII. Tampoco está de acuerdo con las opiniones que hablan de la influencia de Pirandello en las obras de Idrīs, justificando su opinión en que las obras del dramaturgo italiano

²⁷ Farida Abu Haidar, 133.

²⁸ Dorta Rundicka-Kassem, 144.

transmiten una fuerte intensidad dramática y carecen del humor que caracteriza a la dramaturgia de Idrīs²⁹.

Como hemos dicho, ya el crítico Muḥammad Mandūr no solo había encontrando coincidencias entre *al-Farāfīr* y *La Commedia dell'Arte*, sino que también halló mucha influencia europea- tanto en la forma como en la filosofía de la obra- tomadas de escritores y dramaturgos europeo como el italiano Luigi Pirandello, alemán Bertolt Brecht o el irlandés Samuel Beckett.

La profesora Lirola comenta que tanto en *al-Farāfīr* como las obras de Pirandello “se rompe con la ilusión dramática en distintas situaciones: 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; cuando se ponen a buscar un nombre y una profesión para el Señor, pues estos detalles no habían sido dispuestos por el Autor; 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; o cuando deciden hacer un nuevo texto independiente del que había trazado el Autor, idea que Farfūr ya lo había propuesto al principio del segundo acto 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 asimismo pirandelliana la idea de la confusión de la fantasía con la realidad”³⁰.

Analizando *al-Farāfīr*, podemos ver que Yūsuf Idrīs, aunque no ha podido presentarnos una forma teatral totalmente diferente al teatro occidental, puso en escena a Farfūr, una figura que encontró en la olvidada literatura popular, que fue un excelente hallazgo en el curso de su búsqueda de un personaje que representara a la cultura teatral egipcia, con forma y olor de un auténtico egipcio, gracioso y simpático. Es en este sentido concreto en el que Idrīs ha querido reflejar en la obra la herencia teatral egipcia. En primer lugar, al personaje principal de la obra, Farfūr, lo podemos encontrar en las obras teatrales egipcias de principios del siglo XX. Desde luego, la figura de Farfūr no es nueva para el lector y el espectador egipcio. Es el personaje que utilizaba la burla y la sátira para denunciar la sociedad utilizando un tono cómico³¹. Es el hombre enfadado

²⁹ Farida Abu-Haidar, 133.

³⁰ H. Brand. “Al-Farāfīr by Yūsuf Idrīs: the medium is the message”. *Journal of Arabic Literature*, XXI (marzo 1990), 67-70. Recogido por Pilar Lirola Delgado, “Una lectura más de *al-Farāfīr* de Yūsuf Idrīs,” *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XL- XLI (1991-1992), 166-7.

³¹ Raḡā’ al-Naqqāš, *Fī adwā’ al-masrah* (El Cairo: Dār al- Ma’āref: 1965), 111-112.

que utiliza la sonrisa y la ironía sin intención de desanimar, sino para que las personas se enfrenten a la realidad.

En Egipto, durante siglos, el Farfūr era el personaje principal en el teatro improvisado y en el teatro popular lo mismo que en *al-Araġūz* (el giñol), donde se le llamaba *Ibn al balad* (el hijo del pueblo) porque simbolizaba al ciudadano normal. En el teatro popular llamado *al sāmīr* o *el acto cómico* que se presentaba en los pueblos y aldeas de Egipto, el protagonista trataba los problemas de los campesinos de una forma inteligente y aguda, contando anécdotas cortas, una detrás de otra, e intercalando entre ellas música y baile. En *al-Farāfir* encontramos que Farfūr no trata sólo un tema sino varios que tocan el lado social y político de la sociedad. *Al-Araġūz* (el giñol) también trataba los mismos temas políticos y sociales pero no sólo con ironía y burla, sino con una mezcla simultánea de ironías y consejos. En los diálogos de Farfūr son escasos los consejos: se dirige directamente al público con un monólogo que atrae a éste para que colabore con él en la representación de la misma obra. El punto de vista de Yūsuf Idrīs coincide con el de Antonine Artaud en el deseo de romper el muro que existe entre el público y el actor -la cuarta pared, aquella barrera que divide al teatro en dos mundos que apenas se comunican-³² para lograr que la realidad se convierta en teatro y el teatro se convierta en realidad³³.

Farfūr viste con un traje muy antiguo, mezcla de traje de los payasos, de las marionetas, de los bufones y de los cómicos de circo y lleva en la cabeza un cono con forma de gorro³⁴, lo que recuerda inevitablemente a *al-Araġūz* (el giñol). Su cara está pintada con harina o polvo blanco³⁵, lo que nos lleva inmediatamente al personaje y protagonista del *acto cómico*. Sus movimientos, su forma de hablar y sus gestos nos hacen recordar al cómico de circo³⁶. Suena la música (una flauta popular) acompañada de ruidos, Farfūr se lanza como una tormenta hacia el escenario, rodea el círculo, provoca desorden entre las primeras filas para obligar a los espectadores a retroceder y hacer el círculo más grande utilizando un palo o una vara para pegar con ella a algunos de los espectadores que están sentados en las primeras filas³⁷. Entonces el Autor señala a un espectador de las primeras filas y Farfūr empieza a analizar al supuesto Señor:

³² Waleed Saleh, “El mamarracho entre el arte y la política”, en *Teatro árabe teatros árabes*, (Motril: Ayuntamiento de Motril, 1992), 81

³³ ‘Alī al-Rā‘ī, “Idrīs wa-l kūmīdyā al-ša‘biyya” *al-Hilāl* (agosto 1971), 155.

³⁴ Yūsuf Idrīs, *al-Farāfir*, (El Cairo: Maktabat Miṣr, 1988), 65.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ ‘Alī al-Rā‘ī, *al-Masrah fī al-waṭan al-‘arabī*, (Kuwait: Al-Maġlis al-Waṭanī lil-Ṭaqāfa wal-Funūn, 1999), 107.

³⁷ Yūsuf Idrīs, *al-Farāfir*, 65.

Farfūr: Es éste... (*Mira hacia él con asco y da una vuelta a su alrededor; levanta su chaqueta y toca con el dedo el pecho del Señor haciéndolo sonar como si estuviera examinando un tablero de madera*) ¿Qué es esto? ¿A éste qué le pasa? (*Toca en la espalda y suena lo mismo y dice*): Éste parece que viene directamente del calabozo (*introduce la mano en el bolsillo del hombre, lo registra y saca media barra de pan tradicional seco*) ¡Qué bien! ¡Qué bien! (*Introduce de nuevo la mano en el otro bolsillo y saca un cuarto de barra de pan fino e introduce la mano en los bolsillos de su pantalón entre el forro y lo registra hasta que saca todos los trozos de pan que lleva, de diferentes formas y clases*) ¿Tú en qué trabajas, tío? ¿No serás inspector de consumo? (*Come un trozo de pan y no tarda en escupirlo lejos*) Que me corten la mano si este pan no ha sido comido ya ¿Y qué le pasa? ¿Por qué tiene miedo? (*El hombre lo mira temblando; Farfūr le pega con la caña que tiene en la mano en el lado izquierdo y el hombre se inclina hacia la izquierda, le pega al otro lado y se inclina hacia el otro lado*) Tú eres un señor muy juguetón (*le pega por delante y por detrás, y a un lado y al otro, y el hombre empieza a dar vueltas como si fuese un muelle*) La pasta de este hombre está hecha con agua de *Sidasid*³⁸.

Esta forma cómica que utilizó Farfūr nos recuerda *al-Araḡyūz* en sus teatros. En la obra encontramos más herencias de los teatros de las marionetas, del guiñol y el teatro de improvisación, como podemos ver en el dúo compuesto por Farfūr y el Señor. A través de sus diálogos transcurre la obra teatral, y cada uno de ellos es conciente de lo que tiene que hacer y decir al otro. El Señor es la persona a quien Farfūr debe obedecer, Farfūr es el servidor o el esclavo que no tiene elección y tiene que obedecer al Señor; a pesar de esto, Farfūr no deja de criticar y utilizar su ironía para descalificar al Señor. Idrīs introduce en la obra una de las formas que se hallaban en el teatro popular: dar la vuelta a la situación de los personajes para que se convierta Farfūr en el Señor y el Señor en Farfūr³⁹, algo que nos recuerda ‘Alī al-Rā‘ī como algo típico del teatro popular egipcio a principios del siglo XX.

³⁸ El autor hace un juego de palabras utilizando el parecido existente entre la frase “La pasta de este hombre está hecha con agua de *Sidasid*” y otra en dialectal “La pasta de este hombre está hecha con agua de ‘*Afarīt*, que significa duendes”. Yūsuf Idrīs, *al-Farāfir*, 67.

³⁹ ‘Alī al-Rā‘ī, “Idrīs wa-l kūmīdyā al-ša‘biyya”, 155.

Los personajes secundarios en la obra son las mujeres o las esposas: dos de ellas se casan con el Señor y la tercera se casa con Farfūr. Para continuar con la forma cómica del teatro popular, un hombre hace el papel de la esposa de Farfūr. Las dos esposas del Señor son totalmente diferentes: la primera ha sido elegida por Farfūr y el Señor entre el público y es superior, moderna y sensual: nos recuerda a las protagonistas de los teatros de Naʿyīb al-Rīḥānī, que eran guapas y con aspecto occidental. La segunda esposa enviada por el Autor es una bailarina popular con poca educación y con una lengua muy picante. Tanto la segunda esposa del Señor como la esposa de Farfūr representan a la mujer vulgar que utiliza palabras y gestos muy atrevidos⁴⁰: tanto una como la otra nos recuerda a las protagonistas de las obras de ‘Alī al-Kassār.

Hemos visto en los ejemplos anteriores la herencia popular que Yūsuf Idrīs reivindicaba y ponía en práctica él mismo en su obra *al-Farāfīr*; hemos encontrado en la obra esta herencia popular representada en el teatro del pueblo, *el actor cómico*, *el sāmīr*, *al-Araʿyūz* y los cómicos de circo, mientras que en otras obras de Idrīs se encuentran otras influencias históricas y literarias como las epopeyas de héroes y personajes religiosos y faraónicos: *Crónicas del ʿYabarī en los sesenta*, *Islam sin orillas* o *La Ciudad de Los Ángeles*, etc.

Idrīs ha encontrado en el tema de *al-Farāfīr* un tema para él excelente, una cuestión que le preocupaba hace años: El-Farfūr y el Señor o, también, los intentos de Farfūr de librarse del sistema que le obliga a obedecer al Señor sin poder opinar. Cada vez que uno lee esta obra es fácil que le venga a la memoria la burocracia egipcia, una grave enfermedad que afecta a Egipto desde hace centenares de años. En muchos períodos de la historia de Egipto se intentó remediar, unas veces con éxito, otras veces con fracaso, porque en esta burocracia se personaliza el poder que ejercen los funcionarios de mayor rango sobre los de menor rango. Es la burocracia a la que tienen que enfrentarse todos los días los ciudadanos de a pie cuando tienen que resolver asuntos relacionados con la Administración. El soborno o buscar una recomendación es una forma de resolver y solucionar problemas que la burocracia complica. El funcionario practica con el ciudadano el papel del Señor con el Farfūr.

No quiere decir esto que Idrīs quisiera tratar el problema de la burocracia, sino que la convivencia diaria con este problema deja huella en los escritores y esta huella lleva al escritor indirectamente a poner su mano encima del problema para intentar solucionarlo. Esto mismo es lo que hizo Idrīs en su obra. El objetivo final de Idrīs, en el cual puso todo su empeño, es acabar con el sistema del Farfūr y el

⁴⁰ *Op. cit.*, 159.

Señor, ese sistema que encuentra todos sus ingredientes en la realidad de la sociedad egipcia y que padece este mal que se llama burocracia. Para Idrīs era muy importante que las obras teatrales tengan un aire egipcio que resulte habitual para el público, que exprese lo cotidiano y refleje la cultura, la historia, el alma, y el humor del pueblo. Pocos ejemplos mejor elegidos.