

El teatro egipcio entre el árabe clásico y la lengua dialectal

Hany El Erian El Bassal
Universidad de Alicante

Introducción

Cuando se empezó a escribir teatro en el mundo árabe, al momento se planteó un problema: ¿en qué lengua se debería escribir y representar las obras? ¿En el árabe clásico, obligado y tradicional en la literatura, pero que era desconocido por la gran masa de analfabetos? ¿O en las variantes dialectales árabes que se iban separando unas de otras cada vez más? Estas interrogantes plantearon una confrontación entre los partidarios de la *fushā* الفصحى ‘lengua clásica’ (a pesar de que con ello existe un riesgo de llegar únicamente a la gente culta, una élite de la sociedad) y los partidarios del uso de la ‘*āmmiyya* العامية ‘dialectal o coloquial’ (con el peligro de reducir el campo geográfico de su acción –Bañuls, 6).

Desde siempre ambas modalidades lingüísticas convivieron juntas. Sin embargo en la segunda mitad del siglo XIX, con la aparición del teatro y la traducción de obras teatrales de las lenguas europeas al árabe, empezó el choque frontal entre los partidarios de traducir estas obras a la lengua *fushā* الفصحى o la ‘*āmmiyya* العامية. Esta cuestión provocó un enfrentamiento conceptual entre lo clásico y lo moderno, entre los conservadores y los renovadores, y como consecuencia de ello apareció un problema muy escasamente planteado hasta entonces: la discrepancia entre la lengua árabe antigua heredada y la lengua moderna. Hasta ese momento, la ‘*āmmiyya* era la lengua de la vida diaria, utilizada en la calle, en los mercados, entre familiares, amigos, etc, pero apenas puesta por escrito. A cambio la *fushā* era la lengua de la literatura y de todo lo relacionado con el Islam. Rifā‘a Rāfi‘ al-Ṭaḥṭāwī fue uno de los primeros en reclamar el uso del dialectal en los textos literarios, así como la factura de una gramática que recogiera las normas de uso del dialecto, tanto el egipcio como del resto del mundo árabe, debido a que, según él, pueden aportar un gran beneficio a la gente (al-Ṭaḥṭāwī, 515).

Es notorio que en el mundo árabe existía y sigue existiendo un sector muy amplio que ataca al árabe dialectal y rechaza su uso. Pero, ¿cuál es el origen y la causa de tal rechazo? Los partidarios de la *fushā*, englobables quizá bajo el marbete de “tradicionalistas”, reclamaban seguir con la lengua de los padres y los abuelos -tal decían- y esgrimían que la lengua del *Corán* es la máxima y más pura expresión árabe, así como era la lengua del profeta y el *ḥadīṭ* الحديث ‘la tradición’, y ¿cómo no?, es la lengua de toda la literatura árabe hasta entonces. Esta postura fue llevada hasta el punto de que su defensa de la lengua clásica les llevó a mezclar la lengua con lo sagrado, argumentando que la lengua debe ser admitida tal y como es, sin discusión, porque es la lengua del Islam y se debe tratar como un elemento islámico más. La virulencia de algunos en su posición les llevó a descalificar y atacar cualquier intento de renovación; para ellos el uso de nuevas palabras era intolerable. Así señalaba al-‘Aqqād: “Todo lo antiguo y cercano a los inicios del islam se convirtió para ellos en lo saludable, duradero e inmortal” (al-‘Aqqād, 3). También llegaron a calificar al dialectal como una lengua corrupta que no se puede utilizar como lengua literaria (Lirola 1993-1994, 43).

El uso del árabe dialectal en el teatro indignó enormemente a Ṭāha Ḥusayn, quien mostró su oposición al uso del coloquial en las obras literarias e hizo violentas críticas a la “deplorable” lengua popular utilizada por Naḡib al-Riḥānī y ‘Alī al-Kassār en sus obras de teatro (Ḥusayn, 169). En cambio, otros críticos, como es el caso de Luwīs ‘Awad, consideraron que “la tradición literaria árabe que ha impuesto dictatorially el uso del

árabe clásico impide evolucionar a los dramaturgos, así como la maduración de la comedia” (Lirola 1990, 115). Hay que tener en cuenta que escritores de la talla de Nağīb Maḥfūz o ‘Abbās Maḥmud al-‘Aqqād no han utilizado el coloquial en sus trabajos literarios.

1. Los pioneros en el uso del dialectal en la prensa y el teatro

En la segunda mitad del siglo XIX existió una corriente encabezada por ‘Abdallah Nadīm, que abogaba por la sencillez del lenguaje, por la facilidad de la expresión y recomendaba alejarse de la lengua de los diccionarios y garantizar el acceso a un lenguaje comprensible. Esta corriente se hizo cada vez más fuerte hasta tal punto que las reivindicaciones populares hicieron que Nadīm editara en 1881 el periódico *al Tankīt wa-l-tabkīt* التنكيت و التبكيت “*Bromas y lágrimas*”, utilizando un árabe sencillo mezclado con dialectal. Como el título del periódico indica, Nadīm, en tanto que reformista convencido, utilizaba los chistes y las bromas para criticar tanto a los gobernantes como a la sociedad, creando así situaciones de no saber si optar por reír, o por llorar. Más tarde, en 1892, el propio Nadīm editó el periódico *al-Ustād* الأستاذ ‘*El Profesor*’ utilizando en él la *fushā* como única forma de escribir. Sin embargo, las protestas de su público le hicieron cambiar de rumbo, volviendo a dar lugar al uso de la ‘*āmmiyya* en gran parte de ese mismo periódico (Amīn, 202-248).

Ya‘qub Sannū‘ conocido por “Abū Naḍḍāra” o “el Molière egipcio”, fue el primer dramaturgo árabe en utilizar el dialectal en sus obras teatrales, a diferencia de los otros dos pioneros del teatro árabe, Mārūn al-Naqqāš y al-Qabbānī, que escribieron sus obras en árabe clásico o *fushā* e hicieron que sus personajes también hablasen en *fushā*. Sannū‘ expuso sus ideas sobre la lengua en que se debe escribir y representar el teatro en una de sus últimas obras teatrales, *Mūlyer Maṣr we mā yuqāsīh* ما يفاسيه موليير مصر و “*Los sufrimientos del Molière egipcio*” (Yūsuf Niğm, 189-222). Sannū‘ anuncia en la primera frase de la obra que no utilizará la *fushā*, sino *al-‘arabiyya al-maṣriyya* العربية المصرية “El árabe egipcio”, una lengua que utilizó siempre en su producción literaria, periodística, y en sus representaciones teatrales a pesar de la acerba crítica que recibió por parte del sector tradicionalista. Sannū‘ presentó del siguiente modo a los espectadores y lectores lo que para él era la historia del teatro árabe, que empezó él en El Cairo en el año 1870 durante el periodo que gobernó Ismā‘īl:

فالآن رخصوا لي أن أقص عليكم يا كرام، ما قاسيته في إنشاء التياترو اللي أسسته منذ أربعين عام، على أيام إسماعيل اللي في ذلك الزمان، كنت عنده من أعز الخلان. تارة تضحكوا، وتارة تبكوا، وتارة تشكروا، وتارة تشكوا. من الرواية الآتي شرحها يا حضرة القارئ، ترسوا على حقيقة التياترو العربي وكيفية أفكاره (Yūsuf Niğm, 193).

Permitidme ahora, respetados señores, contaros lo que he sufrido para constituir el teatro que fundé hace cuarenta años. En los tiempos de Ismā‘īl, cuando era considerado para él uno de los favoritos, a veces os hacía reír y otras veces os hacía llorar; algunas veces recibía retribución y otras veces lamentaciones. Con este cuento, señor lector, conocerás el verdadero teatro árabe y mis pensamientos.

Estas palabras anteriores están escritas en un dialectal muy elegante, con un ritmo musical próximo a la prosa rimada. En la misma obra confesaba Sannū‘ la opción consciente que él tomó para la lengua de su teatro:

لكونها عن أصول النحو خارجة، وروايتها مكتوبة بالعربية الدارجة (Yūsuf Niğm, 199).

Porque mis obras teatrales no siguen las reglas de la gramática árabe, sin embargo, la he escrito en árabe dialectal.

La lengua que utilizó Sannū‘ no era más que la viva voz de la gente de la calle, es la realidad pura que ha de reflejarse en las obras teatrales. Si escuchamos a la gente en su entorno, comprobamos que todos hablan el dialectal: ni siquiera los imames y los eruditos hablan con la *nūn* نون ni con la *qāf* قاف—símbolo del árabe clásico— en sus conversaciones. Concebidas las obras teatrales como un vivo retrato de la sociedad, Sannū‘ no hizo más que tomar el pincel para pintar un cuadro donde la gente hablaba de un modo natural y no artificial, como pretendían los contrarios al uso del dialectal. La labor esencial del teatro, para Sannū‘, es educar y modernizar a la sociedad. Para lograr este objetivo el teatro debe escribirse y llevarse a escena en una lengua que entienda el pueblo y si una gran parte del pueblo no entiende más que el dialectal, es lógico que se escriba en dialectal. Si se lleva a escena o se escribe en la *fushā*, incomprendible por la gran mayoría del pueblo, se corre el riesgo de perder los objetivos deseados, convirtiéndose así la *fushā* en un obstáculo entre la gente que no la entiende y el teatro mismo. No es lógico igualmente poner en boca de un campesino, fontanero, frutero o portero, etc., que representan los estratos sociales más humildes y que eran personajes habituales de las obras teatrales de Sannū‘, un lenguaje que ni ellos hablan ni en muchas ocasiones entienden.

Durante la Primera Guerra Mundial y más tarde con el estallido de la Revolución de 1919, Egipto vivió un auge del nacionalismo y era inevitable que el sentimiento nacional quedase reflejado en el teatro, que a partir de entonces expresaba en obras escritas en ‘*ammiyya* este nuevo espíritu. El público recibió aquellas obras con mucho entusiasmo, ya que en ella se reflejaba su lengua popular, transparente y clara, así como su forma de ser egipcia. Según Taymūr, “esta era una prueba de que el teatro seguía siendo un barómetro con el que medir el grado de cultura del pueblo, la representación de sus tendencias y deseos, y una expresión sincera de la sociedad en la que vive” (Taymūr, 19). ¿Es que la lengua *fushā* era o es incapaz de expresar claramente un tema teatral propuesto por el autor? La respuesta de algunos fue, en efecto, que la *fushā* no es idónea, porque es una lengua culta, que sirve para la escritura y no es la lengua hablada, por lo que no puede transmitir el mensaje a todos los espectadores a los que se dirige el teatro. Taymūr ofrece en este sentido el ejemplo de las obras de teatro inglesas: “a pesar de que la lengua inglesa escrita y hablada están muy cerca una de la otra, las obras tienen algunas expresiones que no aparecen en los relatos, ni en los libros de literatura, y esto ocurre porque la obra de teatro toma exactamente lo que la gente dice” (Taymūr, 17).

Después de la revolución de julio de 1952 en Egipto, el gobierno de Naşer estaba atrapado entre dos fuegos: por un lado, Egipto lideraba el nacionalismo y panarabismo en el mundo árabe y defendía la unión de todos los pueblos árabes sin exclusión, tanto de Asia como de África, conformando una única nación, lo que conlleva la necesidad de fomentar el uso del árabe clásico como única lengua para todos los países pertenecientes. Por otro lado, quiso desarrollar en Egipto el drama folklórico y popular, así como las obras de realismo social, como una forma de buscar la identidad propia, por lo que prestó mucha ayuda al teatro. Y con el argumento de fomentar el drama folklórico y popular egipcio, los jóvenes dramaturgos entre los que se encuentran Yūsuf Idrīs, Nu‘mān ‘Aşūr y Sa‘d al-Dīn Wahba entre otros, se sintieron menos atados para el uso del dialectal en sus obras (Lirola 1990, 119).

Taymūr hace partir su defensa del uso del dialectal en reconocer que el teatro está basado esencialmente en el diálogo, que conforma su identidad más íntima:

Nosotros, en Egipto, hablamos unos con otros en árabe dialectal y los oídos ya se

han acostumbrado a él y se han hecho a su acento. Es lo que se oye por todas partes, y por eso es el documento que da fe de nuestra vinculación con la vida egipcia. Cuando un egipcio ve una obra en la que el diálogo esté en dialectal, está escuchando un idioma que se le mete hasta el fondo, se hace querer, y que le resulta grato oír. Si escribimos en la lengua vulgar, no hacemos sino certificar una situación real, que se sustenta en el nivel cultural y lingüístico del público; el autor está consignando la lengua hablada dominante en su tiempo (Taymūr, 18).

2. Los niveles de lengua en el árabe egipcio contemporáneo

Al-Sa'īd Muḥammad Badawī ha diferenciado cinco niveles de lengua en el árabe egipcio contemporáneo (Badawī, 89). Estos niveles están relacionados con factores psicológicos, culturales, sociales y contextuales:

1. Fuṣḥā al-turāt فصحى التراث “árabe clásico”: es el legado lingüístico que proviene del tiempo clásico, de los primeros siglos del islam. Hoy no es de uso frecuente.
2. Fuṣḥā al-‘aṣr العصر فصحى “árabe estándar contemporáneo”: es la lengua de los periódicos, libros de universidad y trabajos literarios.
3. ‘Āmmiyyat al-muṭaqqafīn عامية المتقنين “lengua de la gente culta en Egipto”: con ella se puede hablar de ciertas materias de cultura y conocimiento.
4. ‘Āmmiyyat al-mutanawwrīn عامية المتنورين “coloquial de los medios cultos o dialectal influido por la civilización moderna”: es el dialectal estándar en la comunicación diaria entre gente medianamente instruida.
5. ‘Āmmiyyat al-ummiyyīn عامية الأميين “coloquial estándar de la lengua diaria de la gente no culta”: es la lengua de comunicación de las clases más populares y de los estratos sociales más bajos (Badawī, 89).

Por su parte, Muḥammad Kāmil Ḥusayn, ha clasificado en cuatro niveles la lengua árabe hablada en el Egipto contemporáneo (Kāmil Ḥusayn 1976):

1. *Al-luġa al-‘āliyya* اللغة العالية (la lengua culta): es la lengua de la literatura, los discursos y las exhortaciones.
2. *Al-luġa al-muḥaffafa / al-fuṣḥā al-muḥaffafa* الفصحى المخففة - اللغة المخففة “la lengua aligerada”: es la lengua extendida y usada por la gente culta y medios de comunicación.
3. *Al-‘āmmiyya al-munaqqaha* العامية المنقحة “coloquial combinado o injertado”: es la lengua de la gente culta combinada con algunos sonidos y palabras del dialectal. Kāmil Ḥusayn propuso que fuera la lengua de la enseñanza primaria, porque es la lengua puente entre el dialectal que hablan los niños con sus familias y *al-fuṣḥā al-muḥaffafa* الفصحى المخففة “la lengua aligerada o el árabe medio”, y nos da muchos ejemplos de cómo adaptar o combinar frases del dialectal puro al coloquial combinado. También abogó por la enseñanza de *al-fuṣḥā al-muḥaffafa* de forma gradual según la edad de los alumnos y las asignaturas, como por ejemplo las matemáticas y las ciencias, que debían utilizar este nivel lingüístico y no la *fuṣḥā* (Kāmil Ḥusayn, 82-93).
4. *Al-‘āmmiyya al-ḥālīṣa* العامية الخالصة “el dialectal puro”.

A nuestro entender la teoría de Badawī se acerca más a la realidad lingüística del árabe, aunque se podrían distinguir, incluso, un mayor número de niveles de lengua de los cinco citados. Algo que Badawī admite y recoge Pilar Lirola Delgado “es que no existen aislados unos de otros, sino que conviven en constante relación e interacción, sin que, además, estén perfectamente delimitados y definidos, pues la transición entre los

mismos se produce gradualmente” (Lirola 1993-1994, 128).

Los niveles de lengua más utilizados en Egipto son los tres que se pueden llamar dialectales (3, 4, 5) según los niveles establecidos por Badawī, entre los que, además, podemos encontrar variaciones en la pronunciación según las zonas geográficas. Una misma persona puede utilizar diversos niveles de lengua según el contexto y puede mezclar algunos de ellos en una misma conversación. Los niveles que utiliza la gente culta se sitúan entre el (3 y 4), mientras que en la vida cotidiana la mayoría utiliza el (4 y 5), siempre dependiendo del nivel cultural, la educación y la zona a la que pertenece cada individuo. Por ejemplo, los habitantes de los barrios de clase media alta utilizan el (4) mientras la gente que vive en los barrios de clase media baja emplea el (5).

3. Yūsuf Idrīs y la lengua del teatro

Gālī Šukrī, explica que a la hora de escribir teatro, a Yūsuf Idrīs le importaba mucho el ritmo que utilizaba y no tanto la lengua; sin embargo, también exploró la lengua árabe en sus formas clásica y dialectal e hizo del coloquial egipcio un modo de expresión artística. Introdujo numerosas palabras y giros propios de la lengua hablada en su producción narrativa y empleó con soltura los diferentes registros de la lengua dialectal en los diálogos de sus obras de teatro (Šukrī, 871). El uso del dialectal en su obra, criticado en principio por numerosos e importantes críticos, acabaría siendo considerado como una de las cualidades más loables de su trabajo.

En relación con el estilo de Idrīs desde la perspectiva lingüística, Pilar Lirola opina que “la preocupación social de Idrīs, su deseo de conseguir un estilo suelto, directo y comunicativo, le llevaron al empleo de una lengua moderna y sencilla, en la que el ritmo, los juegos de palabras, los refranes y la musicalidad son elementos fundamentales” (Lirola 1996, 26).

Se ha dicho en muchas ocasiones que no hay escritor teatral árabe que utilice la lengua como lo hizo Yūsuf Idrīs. Es sin duda el dramaturgo que más y mejor conoce la lengua árabe y los problemas que la rodean. Es consciente del momento crítico que vive dicha lengua en Egipto y del enfrentamiento que hay entre el árabe dialectal y el árabe clásico. En esta delicada dicotomía, Idrīs eligió su camino cuidadosamente: reconoce la herencia folklórica escrita y hablada como parte importante de la literatura árabe, herencia habitualmente expresada en árabe dialectal. Idrīs considera que la lengua es un modo de expresarse y tiene que reflejar con sinceridad lo que quiere transmitir a la gente, puesto que su máxima preocupación estriba en que toda la gente entienda lo que quiere decir. Por eso reivindica que la lengua que utilice el escritor teatral sea la lengua que entiende todo el mundo, no el árabe clásico que sólo es accesible para la clase culta (Ra’ūf, 380). Pero tampoco defiende Idrīs el llamado árabe clásico dialectal, la lengua clásica que cuenta entre sus palabras y frases alguna palabra o expresión en dialectal, sino un árabe dialectal artístico. Es el árabe más cercano al público en general, pero con un toque literario no excesivo. Idrīs estaba convencido de que la lengua del pueblo era apta para la expresión artística, puesto que su intención era emplear una lengua espontánea. Pilar Lirola Delgado describe de forma certera el uso de la lengua por parte de Yūsuf Idrīs: “La maestría de Idrīs en el uso de la lengua es uno de los elementos que más caracteriza su producción literaria. Desarrolló a lo largo de sus escritos una lengua particular y un estilo propio, combinación intencionada y meditada del dialectal egipcio y del clásico, una forma de expresión espontánea y natural que se adecuaba a los personajes y a los ambientes que trazaba” (Lirola 1993-1994, 131).

Debemos entender la postura de Idrīs a la hora de escribir sus obras en dialectal, no como un desafío a sus oponentes, sino como un modo de llegar a través de sus obras a la

reforma social que él desea. Como el único instrumento que puede utilizar para poner en práctica su voluntad reformista es su escritura, escribe del modo más accesible posible para la gente.

En opinión de Idrīs, el dialectal era en su tiempo más elevado que el de la lengua que usaban los egipcios en los años treinta del siglo XX. Establece de esta manera una comparación entre la lengua utilizada en los teatros de al-Rīhānī en los años treinta y su lengua contemporánea, la de los años sesenta. El nivel lingüístico para nuestro autor es mucho más elevado en su tiempo debido a la influencia de los medios de comunicación como las revistas, la radio, la televisión y la enseñanza en general (Farağ, 105). Una circunstancia que afirma lo mencionado por Taymūr cuarenta años antes cuando dijo: “Cuando se extienda la educación, se eleve el grado de cultura, y en boca de las masas haya palabras de la lengua escrita, eso aparecerá claramente, también, en las obras de teatro. En la medida en que la *‘āmmiyya* se acerque a la *fushā*, la obra teatral representará este acercamiento. Nosotros somos de aquellos que encuentran que la lengua hablada se apoya en muchas expresiones cultas *fushā*, que el uso va extendiendo. Porque la lengua común se nutre de la *fushā* que la alimenta y hace crecer” (Taymūr, 18).

Este aumento del nivel de consideración del árabe dialectal, que se mezcla con el árabe clásico, lo podemos encontrar en algunos pasajes de *al-Farāfir*: valga como ejemplo إياك تنطق بحرف واحد la palabra *Iyyāk* إياك que significa *no hagas o no se te ocurra hacer*. Utiliza esta palabra en árabe clásico dejando de usar la palabra dialectal *iw‘ā* او عى. También cuando dice Farfūr: “*amrī ilā allāh* امرى إلى الله” utiliza la expresión “*ilā allāh* إلى الله” que es clásica en vez de “*lel-lāh* لله” en dialectal (‘Abbasī, 29). El progreso del dialectal al que se refiere Idrīs recuerda poderosamente las palabras de Maḥmud Taymūr: “Hay una gran diferencia entre las obras de Abū-Nazzāra y las de ‘Uṭmān Ġalāl y las de Antūn Yazbel. Todas están escritas en dialectal egipcio, en distintas épocas, y son un espejo de la evolución lingüística. Si uno las compara con las obras que hoy en día se escriben en dialectal, resulta evidente la aproximación a la lengua escrita por parte de la lengua hablada” (Taymūr, 18).

Yūsuf Idrīs decía sentir una gran tranquilidad al escribir en árabe dialectal egipcio, partiendo de sus propios principios (Heykal, 102). Sin embargo, el crítico literario Fū‘ād Dawwāra reprochará a Idrīs que la estructura lingüística que utiliza en árabe clásico deja mucho que desear, a causa del exceso en el uso del árabe dialectal egipcio (Heykal, 102). La doctora Fātima Mūsa, por contra, sostiene la opinión opuesta. Justifica la utilización del dialectal por parte de Idrīs señalando que la lengua que utiliza el autor en sus obras forma parte intrínseca de sus temas y sus personajes, los cuales representan una parte importante de la sociedad (Heykal, 102). De todas formas, uno de los objetivos de Idrīs que manifestó en sus artículos “Hacia un teatro egipcio” era la creación de un teatro propiamente egipcio, por lo que resulta lógico que utilizara también un modo de expresión propiamente egipcio, relacionado con el entorno y las características de su pueblo (Lirola 1993-1994, 132). Pedro Martínez Montávez comenta al respecto: “Sus preocupaciones sociales, su deseo de conseguir una fórmula de expresión directa y comunicativa, le ha llevado al empleo de una lengua sumamente aligerada y a la utilización del vulgar en el diálogo. «Yo no puedo avergonzarme de escribir la lengua que hablo», dijo el propio Yūsuf Idrīs, en respuesta a ciertos reparos lingüísticos que se hacían a sus narraciones” (Martínez Montávez, 70).

Idrīs en respuesta a la pregunta de Pilar Lirola acerca de cuál era la lengua del teatro, dijo: “El teatro es la lengua de la gente. Si la gente habla en clásico, se escribe en clásico; si lo hace en dialectal se escribe en dialectal. Vuestra misma lengua española era, originariamente, una lengua latina. Después vino Cervantes que escribió en lengua vulgar latino-española y se estableció como lengua y puede que la lengua que yo escribo, lo que

se llama ‘*āmmiyya*, se convierta dentro de cien años en la lengua egipcia” (Lirola 1989-1990, 109). Asimismo: “Escribo teatro en dialectal porque es la lengua de la gente. Cuando tú, por ejemplo, cuentas un chiste en lengua clásica nadie te entiende, pero en dialectal puede que te rías, porque no es sólo una lengua; posee símbolos y con ella se entiende la gente” (Lirola 1989-1990, 109).

Muḥammad ‘Inānī, por su parte, opina que hay que leer con profundidad las obras de Idrīs en el marco de la lengua árabe moderna, puesto que Idrīs es capaz de mezclar el árabe clásico y el dialectal para servir al tema y a la sociedad. Esta opinión es compartida por Roger Allen (Heykal, 104). También comenta ‘Inānī que la lengua que utiliza Idrīs es enteramente diferente a esa “tercera lengua” que utilizó Tawfīq al-Ḥakīm como solución intermedia entre el árabe clásico y el dialectal (Heykal, 104). Al-Ḥakīm quiso experimentar una fórmula para facilitar las cosas y para que no existieran dos versiones de la misma obra, una en *fushā* para los lectores y otra en ‘*āmmiyya* para el teatro como venía haciendo Taymūr, por lo que escribió su obra teatral *al-Ṣafaqa* (Lirola 1990, 117) combinando las dos modalidades lingüísticas, si bien utilizando más la ‘*āmmiyya*. Tawfīq al-Ḥakīm declaró que “los diálogos teatrales de los grandes dramaturgos como Corneille o Racine debían escribirse en lengua literaria, aunque sobre el escenario se representasen en coloquial” (al-Ḥakīm 1966).

4. *Al-Farāfir* de Yūsuf Idrīs y el dialectal egipcio

Siguiendo la clasificación de niveles señalada por Badawī, tanto en *al-Farāfir* como en todas las obras teatrales de Idrīs podemos encontrar los tres niveles de dialectal que ha distinguido. Los personajes principales de *al-Farāfir*, el Señor y Farfūr, utilizan un diálogo similar y del mismo nivel lingüístico a lo largo de la obra -ambos emplearon un nivel entre el dialectal de la gente “instruida” (4) y el de la gente inculta (5), a pesar de que estos dos personajes representan supuestamente dos clases sociales muy distintas. Es decir, los personajes no han reflejado en sus lenguas respectivas esta diferencia, incluso en algunos momentos de la obra no sólo utilizan el mismo nivel, sino que la ignorancia del Señor le llevó a utilizar un nivel inferior al de Farfūr. Algunos críticos han reprochado a Idrīs que no hiciera una diferenciación de niveles de lengua entre ambos personajes por pertenecer cada uno a un nivel social distinto (Rāgeb, 147). Pero, como explica Badawī, “es normal que dos personas, aunque pertenezcan a dos clases sociales diferentes, o uno de ellos tenga un nivel cultural superior al otro, se aproximen y adapten su forma de hablar” (Lirola 1993-1994, 140). El Autor por su profesión representa a la gente culta, por lo que debería haber empleado el nivel (3), pero ha empleado escasamente este nivel, utilizando más el dialectal de la gente “instruida” (4), quizá porque intenta ganarse a dicho público, ha utilizado un nivel más cercano a ellos.

El Autor empezó su discurso con una frase muy culta, diciendo: “¡Buenas noches, señoras y señores!” pero pronto cambió y empezó a utilizar términos y palabras en dialectal como, *māthāfūs* ما تخافوش “no tengan miedo” en coloquial, en vez de decir لا تخافوا *lā taḥāfū*, seguidamente dijo en dialectal أنا مش *anā muš* “no soy” en vez del clásico أنا لست *anā lastu*, así como *ḥāġa* حاجة “algo” en vez de شيء *šay*; نحن *iḥnā* “nosotros” en vez de نحن *naḥnu*; *nebtedihā* نبتيتها “empezamos con” en vez de نبدأها *nabd’uhā*; *alā ṭūl* على طول “directamente” en vez de مباشرة *mubāšara*. Todas estas palabras las podemos encontrar en tan sólo dos líneas (Idrīs, 63), lo que nos confirma el uso extenso del autor de términos en coloquial.

En las conversaciones del Autor con Farfūr y con el Señor, “el primero sigue el mismo nivel lingüístico de los dos, a pesar de que se supone que tiene un nivel cultural más elevado, pero de vez en cuando utilizaba palabras adoptadas de lenguas occidentales para

dárselas de refinado” (Lirola 1993-1994, 140), como por ejemplo cuando utiliza el término *orīgināl* u *original* أوريجنال. La Espectadora o una de las dos mujeres del Señor, parece ser una mujer de una clase alta y muy “curisi”, que utiliza a menudo palabras extranjeras como era costumbre entre las mujeres de clase alta, por lo que podemos atribuir el nivel de su lengua al (4); en cambio la segunda mujer del Señor o la Titular del Papel es todo lo contrario de la primera: utiliza un lenguaje popular y expresiones muy bajas pertenecientes en todo momento al nivel (5). La mujer de Farfūr es el personaje más vulgar de la obra: utilizando siempre lo más bajo del nivel (5), “muestra su incultura cuando no entiende la palabra *muḍrib* مضرب (en huelga) y la confunde con un participio activo de la misma raíz que *ḍaraba* ضرب (pegar, apalear o golpear)” (Lirola 1993-1994, 141), la incultura de la mujer le hace creer que su marido ha pegado a alguien o alguien le ha pegado, y pregunta “¿Quién pegó?”, “¿Por qué le has pegado?”, “¿Y cuándo te pegó?”, produciendo con estas preguntas una escena cómica (Idrīs, 143).

Analizando el árabe dialectal utilizado por Yūsuf Idrīs en *al-Farāfir* encontramos monólogos y diálogos que anulan la distancia entre el público y los personajes de la obra. La mayoría de las frases empiezan con pronombres como *anā* أنا (‘yo’), que es una forma muy usual de los habitantes de El Cairo. Por ejemplo, en un pequeño diálogo entre Farfūr y el Señor encontramos que se repiten los pronombres varias veces.

المؤلف: لازم... أمال مؤلف ازاي؟ مش لازم يألف كل حاجة... أنا ألفت لنفسي اللبس ده...
لبس أوريجنال... فيها إيه.

Autor: Sí... es necesario... ¿Cómo voy a ser autor si no? ¿Acaso no tendría que inventar todo?, yo he inventado para mí esta vestimenta, es *original*¹, ¿Qué le pasa? (Idrīs, 66).

فرفور: أنا مالى يا عم... هاتلى سيد أشتغل... ما فيش سيد... ح اشتغل عليك؟

Farfūr: ¿A mí qué me importa!... Me traes un Señor, trabajo... no hay Señor... ¿Trabajaré para ti? (Idrīs, 66).

المؤلف: أنا مش فاضيلك يا فرفور. أنا مستعجل قوى وعندى شغل ومواعيد.

Autor: Yo no tengo tiempo para ti, Farfūr. Tengo trabajo, citas y mucha prisa. (Idrīs, 66).

También encontramos en los diálogos muchas partículas interrogativas y exclamativas, artículos y palabras que refuerzan el diálogo y le dan un atractivo que aumenta el deseo del espectador y el lector de conocer más sobre lo que va a suceder en la obra y asimismo les ponen en un estado de inquietud, consiguiendo que piensen en la obra y colaboren mentalmente con ella. De los elementos utilizados, la mayoría son del dialecto egipcio. Obsérvese los siguientes ejemplos:

دَا “Éste”, دِي “Ésta”, لِيه “¿Por qué?”, إِذَى “¿Cómo?”, يَلَا “¿Vamos!”, إِيه “¿Qué?”, اَللّٰه! “¿Qué bien!”, كِدَه “Así!”, عَوَى “¿No hagas!”, etc....

En los diálogos siguientes vemos y subrayamos el tipo de palabras y partículas que venimos citando.

¹ El autor utiliza la palabra *original* tal como se pronuncia en inglés y otras lenguas europeas.

فرفور: داه هه... (ينظر إليه باشمئناط ويدور حوله ويرفع جاكنته ويدق على صدره بإصبعه وكأنه يدق ويمتحن لوحا من الخشب) إيه يا خويا ده... دا ماله كده... (يدق على ظهره فيصدر نفس الرنين) ده بابنه جاى من التخشبية لطح... (يضع يده فى جيب الرجل ويفتشها فيخرج بها ممسكا رغيف بلدى ناشف) الله الله (ويضع يده فى الجيب الآخر فيخرج برقع رغيف فينو جاف أيضا ويمد يده فى جيوب بنطلونه وبين طيات سترته ويفتشه كله حتى يخرج كل ما معه من قطع خبز من مختلف الأنواع والأشكال) انت بتشتغل إيه يا عم؟ أوعى تكون مفتش تموين؟ (يأكل قطعة خبز ولا يلبث أن يبصقها بعيدا) أقطع دراعى إن العيش ده متاكل قبله. وماله. خايف كده ليه؟ (الرجل ينظر إليه برعب متزايد، فرفور يضرب الرجل بالمقرعة على جنبه الأيسر فينتنى الرجل إلى اليسار، فيضربه فرفور على الجانب الآخر فينتنى الرجل إلى الناحية اليمنى) دا أنت سيد مُلعب قوى يا وله (ويضربه من أمام ومن خلف وعلى كل جانب والرجل ينتنى كاللؤلؤ) دا ولا المعجون بمية سيداسيد... انت يا...

Farfūr: “Es éste”... (Mira hacia él con asco y da una vuelta a su alrededor, levanta la chaqueta y toca con el dedo el pecho del Señor haciéndolo sonar como si estuviera examinando un tablero de madera) “¿Qué es esto, hermano? ¿A éste qué le pasa?” (Toca en la espalda y suena lo mismo y dice): “Éste” parece que viene directamente del calabozo (introduce su mano en el bolsillo del hombre, lo registra y saca media barra de pan tradicional seca) “¿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 con un miedo tremendo; Farfūr le pega con la vara 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) “Eres tú” 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 (Idrīs, 65).

Idrīs utiliza en sus diálogos frases cortas, pero con mucho significado. Nos enseña cómo se puede utilizar el árabe dialectal para expresiones filosóficas, con el objetivo de mostrar su significado a una masa de público con un nivel cultural escaso. A continuación exponemos varios ejemplos:

فرفور: أبدا أنا كنت بدور لي على شغلة... وباقرا عشان أشوف أحسن شغلة إيه، وأحسن ليه؟ والنتيجة ضيعت عمري أقرأ في كلام دمه ثقيل... قال إيه... مأساة الإنسان... والوجود والعدم... ولحظة الاختيار... والإرادة الحرة... والدفعة الأولى أنا مالي أنا... وما ده كله... أنا عايز فلسفة تقول لي اشتغل إيه... أنا أنا يا فرفور... يا بنى آدم... ياللى بقرصه دلوقتي يحس... أشتغل إيه؟ واشتغله ليه؟ محدش قال لي... وكانت النتيجة إني أهه بشتغل فرفور...

Farfūr: En absoluto, yo estaba sólo buscando un trabajo, estaba leyendo para encontrar cuál es el mejor trabajo, ¿Por qué el mejor? El resultado es que he perdido mi vida leyendo palabras antipáticas que dicen... “El ser y la nada”... “La tragedia de hombre”... “El primer impulso”... “La libre voluntad”... etc. ¿Y yo qué tengo que ver con todo eso? Quiero una filosofía que me indique ¿En qué tengo que trabajar? Yo soy Farfūr...hijo de Adán, al cual le pellizco ahora mismo y siente... ¿En qué trabajo? ¿Por qué trabajo? ¿Para qué trabajo? Nadie me lo ha dicho...el resultado es que estoy aquí trabajando de Farfūr (Idrīs, 85).

En el ejemplo anterior, aparte de utilizar frases cortas y expresiones con sentido filosófico, utiliza un ritmo continuo y rápido que se asemeja a latigazos. El ritmo de la prosa es también uno de los rasgos más originales de la obra de Idrīs. Su estilo tiene música propia, en *al Farāfir* se puede notar el carácter musical de este estilo. En una entrevista inédita que realizó Marcelino Villegas a Idrīs, este último comenta que “la palabra y la frase son muy musicales y en ellas la música es inseparable del sentido” y “el ritmo musical de la expresión es el sentido” (Villegas, 222). En el ejemplo siguiente, Idrīs utiliza una cadencia musical e iteraciones de palabras.

فرفور: من الجماعة دول اللي إذا شبعوا يتغزلوا في الجوع، وإذا جاعوا يتغزلوا في الشبع،
وإذا اتعذبوا يقولوا شعر، وإذا انبسطوا يسموه الضياع، وإذا حبوا يلعنوا الحب، وإذا بطلوا
يحبوا يلعنوا أبو اللي ما يحب... لا لا يا عم ابعدي عنهم الله يخليك.

Farfūr: Esta gente...cuando están saciados escriben poesías al hambre, y si están hambrientos cantan poesías de amor a la saciedad; si sufren, recitan poesías, y si están contentos, lo llaman pérdida, y si aman, maldicen el amor, y si dejan de amar, maldicen a quien no ama. No...no...Tío, aléjame de éstos y que Dios te bendiga. (Idrīs, 86).

En el diálogo anterior, Idrīs utiliza varias veces la conjunción *si* que ayuda al ritmo deseado por él; también le ayudan las repeticiones de palabras como el amor, el hambre y la saciedad y, cómo no, los antónimos que se configuran en dobletes como el amor y el odio, el hambre y la saciedad, el sufrimiento y la alegría. Este tipo de ritmo lo utilizó Idrīs a lo largo de toda la obra porque pensaba que las palabras, las frases y las expresiones, todas ellas, deben tener un ritmo musical.



Portada de una edición de la obra de teatro *al-Farāfir* de Yūsuf Idrīs

Obras citadas

- ‘Abbasī, ‘Abd al-Ġabbār. “Al-luga ‘inda Yūsuf Idrīs.” *Al-Ādāb* (1967).
- Al-‘Aqqād, Abbās Maḥmud. *Šu‘arā’ Mišr wa- by’āthm fī al-ġīl al-māḍī*. El Cairo: Maktabat al-Nahḍa al-Mišriyya, 1937.
- Amīn, Aḥmad. *Zu ‘amā’ al-išlāḥ fī al-qarn al-tāsi’ ‘ašr*. Beirut: s.d.
- Badawī, al-Sa‘īd Muḥammad. *Mustawayāt al-‘arabiyya al-mu‘āšira fī Mišr: Baḥṭ fī ilāqat al-luġa bi-l-ḥaḍāra*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1973.
- Bañuls, José V. & Patricia Crespo. “El teatro clásico griego en el despertar teatral egipcio.” En Juan Vicente Martínez Luciano, Carmen Morenilla, Ramon V. Rosselló & Josep Lluís Serra eds. *Les avantguardes i la renovació teatral*. Valencia: Universitat de València, 1999.
- Faraġ, Nabīl. “Yūsuf Idrīs yataḥadaṭ ‘an taġribatuhu al-adabiyya.” *Al- Miġal* (enero 1971).
- Al-Ḥakīm, Tawfīq. “Lugat al-masraḥ.” *Al-Maġalla* (marzo 1966).
- Heykal, ‘Azza. *Fī al-adab al-muqāran*. El Cairo: Al-Hay’a al-Mišriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 2004.
- Ḥusayn, Taha. *Mustaqbal al-ṭaqāfa fī Mišr*. El Cairo: al-Hay’a al-Mišriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1993.
- Idrīs, Yūsuf. *al-Farāfīr*. El Cairo: Dār al-Tahrīr, 1964 (Maktabat Mišr, 1988, 8ª ed.)
- Kāmil Ḥusayn, Muḥammad. *Al-luga al-‘arabiyya al-mu‘āšira*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1976.
- Lirola Delgado, Pilar. “Entrevista a dos literatos egipcios (Yūsuf Idrīs y Naġīb Maḥfūz): El teatro.” *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos XXXVIII* (1989-1990): 101-116.
- . “Niveles de la lengua en la obra dramática de Yūsuf Idrīs.” *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos XLII- XLIII* (1993-1994): 127-147.
- . *Aproximación al teatro egipcio moderno*. Granada: Universidad de Granada, 1990.
- . *Yūsuf Idrīs y su obra teatral El Payaso*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996.
- Martínez Montávez, Pedro. *Siete cuentistas egipcios contemporáneos*. Madrid: Instituto de Estudios Islámicos en Madrid, 1964.
- Rāġeb, Nabīl. *Fan al-masraḥ ‘inda Yūsuf Idrīs*. El Cairo: Maktabat Garīb, 1980.
- Ra’ūf Faraġ, Nādiyya. “Al-ġawānib al-naẓariyya. In *Yūsuf Idrīs (1927-1991)*. El Cairo: Al-Hay’a al-Mišriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1991.
- Šukrī, Gālī. “Šahādātān.” En *Yūsuf Idrīs (1927-1991)*. El Cairo: Al-Hay’a al-Mišriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1991.
- Al-Ṭaḥṭawī, Rifā‘a Rāfi‘. *Anwār Tawfīq al-ġalīl min aḥbār tawfīq banī Ismā‘īl*. El Cairo: Maṭba‘at Būlāq, 1868.
- Taymūr, Maḥmūd. “La lengua del teatro. In *Teatro árabe teatros árabes*. Motril: Ayuntamiento de Motril, 1992.
- Villegas, Marcelino. “Dos opiniones, dos actitudes. Dos experiencias de teatro.” *Almenara* 3 (1972).
- Yūsuf Niġm, Muḥammad. *Ya ‘qub Sannū’ (Abū Naḍḍāra): Masraḥiyyat*. Beirut: Dār al-Ṭaqāfa, 1963.