

Fundación Centro de Estudios del Medio Oriente Contemporáneo-CEMOC

ANMO: África del Norte y Medio Oriente

Vol. 1, No. 1, Otoño 2011

Páginas 87-103

Al-Far f r de Y suf Idr s entre el teatro egipcio y el occidental

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-Far f r, una obra teatral emblemática escrita por uno de los grandes genios de la literatura árabe moderna, Y suf Idr s, considerado de forma unánime por la crítica como un símbolo destacado de la literatura y el pensamiento árabes del siglo XX. Posiblemente al-Far f r de Y suf Idr s 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-Far f r 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-Far f r se diferencia de las obras teatrales conocidas en Occidente? ¿Tiene más rasgos egipcios que otras obras teatrales? ¿Al-Far f r es egipcia u occidental? En el siguiente artículo intentaremos responder a todas estas preguntas.

Palabras clave: Literatura árabe – Y suf Idr s – Egyptian theatre

Abstract

This paper aims to provide the reader with Spanish language al-Far f r, 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-Far f r 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-Far f r 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-Far f r differs from the known plays in the West? Do you have more features than other plays Egyptians? Al-Far f r is Egyptian or Western? The following article will try to answer all these questions.

Key words: Arab literature – Y suf Idr s – Egyptian theatre

Recibido: 29/11/2010

Aceptado: 21/02/2011

Introducción

Y suf Idr s¹, antes de publicar *al-Far f r*² (*Los fantoches*) en la primavera de 1964 como ejemplo de un nuevo estilo del teatro egipcio, escribió tres artículos que se publicaron en los meses de enero, febrero y marzo del mismo año en la revista *al-K tib*, con el título de *Naḥw masraḥ miṣr* “Hacia un teatro egipcio”. En estos artículos hizo un repaso al teatro desde la antigüedad hasta el teatro contemporáneo y hacía un llamamiento a la creación de un teatro auténticamente egipcio, inspirándose en el legado árabe y egipcio y creando una situación de teatralidad. Desde luego, Y suf Idr s siempre será recordado por los árabes en general y por los egipcios en particular por ser uno de los pioneros en la búsqueda de un teatro puramente egipcio que se aleje de los criterios del teatro occidental³.

Pero ¿llegó Idr s a crear un teatro egipcio independiente del teatro occidental? Sin duda éste era su objetivo. Idr s se esforzó en buscar la forma que le diferenciara del teatro occidental. ¿Pero podemos afirmar que logró este objetivo? La respuesta –divergente–, reposa en las diferentes opiniones de los críticos literarios, que presentamos a continuación.

La reacción de los críticos literarios a esta prueba fue tan dura que una mayoría de ellos rechazaron los argumentos de Idr s y afirmaron que en *al-Far f r* se manifestaban, tanto en su filosofía como en su forma, una clara influencia europea. Una influencia que va desde las comedias de Aristófanes, pasando por *La Commedia dell'Arte* italiana, hasta las corrientes teatrales más modernas, representadas con dramaturgos como Pirandello, Brecht, Beckett, etc. Entre los críticos literarios que sostienen esta opinión encontramos nombres de la talla de Muḥammad Mand r⁴, Luwis ‘Awad⁵, y Raḡ ’ al-Naqq š⁶. Pilar Lirola comenta

¹ Sobre la vida y la obra de Y suf Idr s, véase entre otros, Roger Allen, *Critical perspectives on Yusuf Idris*, (Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1994); P. M. Kurpershoek, *The Short stories of Yusuf Idris, a modern Arabic Egyptian author*, (Leiden: E.J. Brill, 1981); Pilar Lirola Delgado, *El universo dramático de Y suf Idr s: Egipto, una preocupación constante*, (Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1995).

² *Far f r* es el plural de *Farf r*, que en árabe dialectal egipcio tiene el sentido de “fantoche, gracioso, hazmerreír, mamarracho o bufón”.

³ Pilar Lirola Delgado, *Aproximación al teatro egipcio moderno*, (Granada: Grupo de Investigación Estudios Árabes Contemporáneos - Universidad de Granada, 1990), 19.

⁴ Luw s ‘Awad, *Al-ṭawra wa-l adab*, (El Cairo: D r al-Kit b al-‘Arab li-l-Ṭab ‘a wa-l-Naṣr, 1967), 286 (*todas las traducciones del árabe del presente trabajo son del autor H. E.*).

⁵ *Op. cit.*, 297.

⁶ Raḡ ’ al-Naqq š, “al-Far f r wa-l masraḥ al-g ḏib”, *Y suf Idr s (1927-1991)*, (El Cairo: al-Hay’a al-Miṣr ya al-‘ mma li-l-Kit b 1991), 498.

“que esta influencia europea 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 Tawfíq al-Hakim había hecho, no lo era en el contexto del teatro mundial, en el que desde los años cincuenta se comenzó a hacer un teatro experimental del que Idr s, como otros dramaturgos egipcios, estaba al tanto”⁷.

En palabras de Idr s: “Tras escribir *al-Far f r*, los críticos se opusieron a la idea. Dijeron que el teatro tiene una forma mundial, que no importa la identidad, no importa que sea el tema egipcio, italiano, español. No importa. Les dije: ‘No’. Cada tema impone una forma y existe un teatro egipcio. Desencadenaron una gran oposición contra mí. Pero el tiempo demostró que yo tenía razón y algunos de ellos viajaron y encontraron que había un teatro hindú, un teatro chino, un teatro japonés y comenzaron a creer en la teoría del teatro egipcio”⁸.

El profesor M. M. Badaw , explica que durante los siete años que transcurrieron desde que Idr s escribió *El Momento Crítico* hasta el año que escribió *al-Far f r*, el escritor egipcio pensó profundamente en la necesidad de escribir dramas que tuvieran sus raíces en la tradición folklórica egipcia, por lo que escribió *al Far f r*. Se ha escrito sobre esta obra mucho más que cualquier otro trabajo dramático de este período y es en gran parte porque Idr s quiso hacer entender a todos que esta obra representa la aplicación de su teoría revolucionaria del teatro egipcio, expuesta en sus artículos de *al-K tib*⁹. Así explica Badaw la figura de Farf r: “Es interesante ver que la descripción de Idr s de su actor ideal contiene ingredientes de *La Commedia dell’Arte*, así como de la literatura tradicional árabe humorística. Por un lado el Arlequín, y por otro los protagonistas

⁷ Pilar Lirola Delgado, “Una lectura más de *al-Far f r* de Y suf Idr s,” *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XL- XLI (1991-1992),163-4.

⁸Dato recogido de Pilar Lirola Delgado, “Entrevista a dos literatos egipcios (Y suf Idr s y Naÿ b Maĥf z): El teatro” *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XXXVIII (1989-1990),107.

⁹ M.M.Badawi, *Modern Arabic drama in Egypt*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 155.

ingeniosos de las *maq m t* y las anécdotas de Ŷuḥa¹⁰, junto a comediantes populares egipcios, como ‘Al al-Kass r y Naŷ b al-R ḥ n ’’¹¹.

Raŷ ’ al-Naqq š, sin embargo, cree que todo lo nuevo que se encuentra en la obra de Idr s tiene antecedentes occidentales¹², poniendo como ejemplo que ya era habitual en los teatros occidentales no utilizar el telón entre la primera y la segunda parte como forma de eliminar las barreras entre el espectador y el actor.

Abundando en este mismo argumento, Pilar Lirola opina que “desde el primer momento en que comenzamos la lectura de *al-Far f r* 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)”¹³.

En esta línea Muḥammad Mand r encontró coincidencias entre *al-Far f r* y *La Commedia dell’Arte*¹⁴, e igualmente el dramaturgo Alfred Faraŷ, señaló que en ciertos aspectos, como la relación del criado con el señor, *al-Far f r* participa de las bases de *La Commedia dell’Arte*¹⁵.

Otras influencias las encuentra Mandūr focalizadas en torno al premio Nobel italiano Luigi Pirandello. Posiblemente, en nuestra opinión, estas semejanzas temáticas entre ambos podrían dirigirse igualmente hacia ciertos aspectos de la personalidad e ideología de los dos autores, en especial su falta de fe en los sistemas políticos y su pesar por lo quebradizo de la condición humana. A continuación vamos a ofrecer una serie de ejemplos de las coincidencias que, a nuestro parecer, se encuentran entre la obra de Idr s y la de Pirandello. Aunque Mand r no cita estas coincidencias concretas, hablando únicamente de

¹⁰ Ŷuḥa o Goḥ es un personaje tradicional entre los egipcios, es el héroe de las anécdotas, bromas, chistes e historias entretenidas, en las que muestra una mezcla de personalidad entre el tonto y el pícaro. Sus anécdotas son conocidas en el mundo árabe y están recogidas en diferentes libros. Véase, *Cuentos de Yehá*, recogidos, ordenados y publicados por Tomas García Figueras, traducidos del árabe... por Antonio Ortiz, (Jerez de la Frontera, 1934); reed facsímil con introducción de José Luis Vivas Bailo, (Sevilla: Padilla, 1989). También véase el artículo de Clara Thomas “Yuha, un personaje popular en el Magreb y en todo el mundo árabe”, *al-Andalus-Magreb*,1 (1993),187-223.

¹¹ M.M.Badawi, *Modern Arabic drama in Egypt*, 157.

¹² Raŷ ’ al-Naqq š, “al-Far f r wa-l masraḥ al-g ḍib”, 498.

¹³ Pilar Lirola Delgado, “Una lectura más de *al-Far f r...*”, 166.

¹⁴ Sa’d K mil, “al-Nuqq d yarfiḍ n fikrat masraḥ mišr ŷad d” *Al-Mašdar* (mayo 1964), 38-39.

¹⁵ Alfred Faraŷ, *Dal l al-mutafariŷ al-ḍak il al-masraḥ*, (El Cairo: al-Hay’a al-Mišr yya al-‘Amma li-l-Kit b, 1966), 67-73.

influencias de modo general, podemos intentar exponer aquí algunas de ellas. En primer lugar, encontramos un alma gemela del autor que sale al escenario hablando al público en *al-Far fr* en *Esta noche se improvisa* de Pirandello, concretamente en la figura del director del teatro, el Doctor Hinkfuss. Las dos obras empiezan de una forma similar, haciendo una descripción ambiental. *al-Far fr* empieza con una descripción del escenario.

*El escenario está vacío, sólo hay una mesa de oradores y sobre ella, unos micrófonos, una jarra de agua y un vaso.*¹⁶

Y *Esta noche se improvisa* empieza describiendo el patio de butacas del teatro:

*Esta noche el teatro está lleno de esos especiales espectadores.*¹⁷

En la segunda parte de *al-Far fr*, Farf r utiliza el pasillo que divide en dos el patio de butacas para llegar al escenario:

Farf r:- (*Entrando por la puerta que utiliza el público para acceder al patio de butacas, camina por el corredor Principal entre los asientos, empujando un carrito.*)¹⁸

En *Esta noche se improvisa* sucede algo similar cuando el director, el Doctor Hinkfuss, accede al escenario atravesando el patio de butacas:

*El Doctor Hinkfuss, que ha abierto con violencia la puerta de entrada y avanza furioso por el pasillo que divide en dos alas el patio de butacas.*¹⁹

En *al-Far r r*, el Autor es presentado por Idr s en una segunda aparición en forma de un hombrecillo o un enano, de la misma forma que presenta Pirandello a su director el Doctor Hinkfuss:

Farf r: (*Entra el Autor con aspecto de un enano o un niño, con la mitad de la altura del primer Autor; sigue llevando un pantalón corto*)²⁰.

¹⁶ Y suf Idr s, *al-Far fr* (El Cairo: D r al-Taħr r, 1964). Reeditada en *Hacia un teatro árabe*, (Beirut: al-Wa an al-'Arab 1974), 175-260. Octava edición- (El Cairo: Maktabat Mišr, 1988), 63. Todas las citas que hagamos de la obra, irán referidas en su original árabe a esta edición.

¹⁷ Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor, Cada cual a su manera, Esta noche se improvisa.*, Edición de Romano Luperini y Miguel Ángel Cuevas, (Madrid: Cátedra, 2001), 252.

¹⁸ Y suf Idr s, *al-Far fr*, 125.

¹⁹ Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, 253.

²⁰ Y suf Idr s, *al-Far fr*, 92.

*El Doctor Hinkfuss sufre la terrible y muy injusta condena de ser un hombrecillo de poco más de medio metro*²¹.

Otra evidencia de las coincidencias y el parecido que se encuentra entre la obra de Idr s y la de Pirandello las encontramos en las frases siguientes de las dos obras:

*El Autor: Estamos en el teatro, y el teatro es una celebración, una gran reunión, un festival. Se trata de mucha gente, personas que dejaron los problemas fuera, que vienen a vivir dos o tres horas juntos, una gran familia humana*²².

*Doctor Hinkfuss: Los espectadores, tras una jornada de graves ocupaciones y gestiones afanosas, de toda suerte de angustias y de esfuerzos, por la noche, en el teatro, quieren divertirse*²³.

Otra coincidencia posible estriba en el momento en que el Autor presenta a Farf r e insiste en que no entre nadie hasta que él dé la orden. Pero Farf r no le hace caso y entra y entonces el Autor le pregunta: “¿Quién te dio la orden de entrar?” Una escena similar la podemos encontrar en la misma obra de Pirandello, cuando el Doctor Hinkfuss pregunta:

*¿Qué es ese aviso? A ver, ¿Quién ha dado la orden? ¡Ya lo haré yo, cuando sea oportuno!*²⁴

Sin duda, los puntos más cercanos en las dos obras son las intervenciones de los espectadores en su transcurso, aunque la intervención del público al inicio de la obra de Pirandello es mucho más notable que en la de Idr s. En la segunda parte de la obra de Idr s, la intervención de los espectadores es esencial para el desarrollo de la misma. Los espectadores en la segunda parte son los ideólogos que intentan, junto a Farf r y el Señor, encontrar una solución al problema que plantean los protagonistas de la obra sobre quién tiene que trabajar para quien, así como si el mejor sistema para gobernar es el capitalismo, el socialismo o el comunismo.

En el último ejemplo que citamos se puede ver la similitud de los dos estilos que venimos analizando. Aquí el Autor pretende presentar a Farf r al público, haciendo lo propio el Doctor Hinkfuss con el primer Actor:

²¹ Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, 253.

²² Y suf Idr s, *al-Far f r*, 63.

²³ Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, 259.

²⁴ *Ibidem*,

Autor: Pues te presento a ti por lo menos.

Farf r: Pero, colega, ¿Sabes tú acaso presentarte a ti mismo para que me presentes a mí también?²⁵

Doctor Hinkfuss. (Molesto): Yo sólo quería resentarlo...

*Primer Actor. (Reaparece) ¡Pues no señor! No tiene por qué presentarme a un público que ya me conoce*²⁶.

Luw s ‘Awad describió a *al-Far f r* como "dos personajes buscando papeles"²⁷. Pero existe una diferencia esencial entre los personajes de *al-Far f r* y los personajes que creó Pirandello en su *Seis personajes en busca de autor*. En *al-Far f r* el Autor creó los personajes para su obra y les dejó un texto, aunque incompleto, para que ellos sigan actuando en la obra. En cambio en la obra de Pirandello los personajes se quejan porque el autor no les da la oportunidad de actuar como personajes. El padre del director dice: “fíjese bien en que el autor que nos dio vida, luego no quiso, o materialmente no pudo, conducirnos al mundo del arte. Un verdadero crimen, sí señor, porque quien tiene la fortuna de nacer como un personaje vivo puede incluso reírse de la muerte”²⁸.

Pero las influencias y coincidencias que encuentra Mand r no se acaban con Pirandello, sino que sigue encontrando influencias europeas en la obra de Idr s, como las del alemán Bertolt Brecht y el irlandés Samuel Beckett. Coincidimos de nuevo con la opinión de Mand r, e intentaremos a continuación señalar los rasgos, a nuestro juicio, comunes –o, al menos, similares- entre Idr s y Brecht.

En primer lugar hay que destacar la preocupación por la justicia, que fue un tema fundamental en la obra de Brecht y algo muy presente en la mayoría de las obras de Idr s. “Brecht se consideraba a sí mismo un hombre de teatro que se había liberado de las tendencias del teatro expresionista para experimentar con nuevas formas”²⁹. A pesar de que Idr s fue novelista antes de dramaturgo- él se

²⁵ Y suf Idr s, *al-Far f r*, 66.

²⁶ Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, 262.

²⁷ Luw s ‘Awad, *Al-tawra wa-l adab*, 289

²⁸ Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, 112.

²⁹ Martin de Riquer, José María Valverde, *Historia de la Literatura Universal: Del romanticismo a nuestros días*, (Barcelona: Editorial Planeta, 1970), 322. Sobre la vida y la obra de de Brecht, véase, Adriana Frederic Ewen, *B. Brecht*, (Buenos Aires: Hidalgo Editora, 2008). También véase, B. Brecht *El pequeño organón para el teatro*. Trad. del alemán de Christa y José M. Carandell, publicada por primera vez en, Primer Acto, n° 86, julio 1967; (Granada: Editorial Don Quijote, 1983).

presentaba a sí mismo en muchas ocasiones como dramaturgo-³⁰ quería mostrar que se podía hacer cambios en la forma de hacer teatro, y demostrar que no sólo era posible los cambios, sino que eran necesarios.

Idris coincide con Brecht en el modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad y los problemas del hombre resaltando el lado cómico de ella, es decir utilizan el humor en sus obras dramáticas como un modo didáctico, y coinciden también en que el teatro debe recoger y mostrar los sentimientos, las emociones y el espíritu de sus pueblos³¹.

Tanto Brecht como Idris utilizaban para sacudir la conciencia del público y llevarlo de la pasividad a la reflexión y, esperanzadamente, a la acción, un lenguaje clásico mezclado con el habla del hombre de la calle. Brecht utilizaba técnicas teatrales que obligaba al público a pensar e Idris utilizó técnicas parecidas sobre todo en *al-Farfar*, donde planteó un problema de difícil solución y reclamó al público pensar entre todos para encontrar una solución³².

Farfar: No, no, no, por favor, tenemos que encontrar una solución... es necesario encontrar una solución... ¡Oh gente! esto no se puede creer, cómo es que dicen: para cada problema hay mil soluciones... Yo sólo quiero una solución... ¿Alguien tiene una solución? Mi cerebro se ha parado... se le ha roto la cuerda³³... se ha parado (dirigiéndose al público) ¿Hay alguno que le funcione el cerebro? ¿Se encuentra entre vosotros alguien que encuentre soluciones fáciles... aunque sea un autor que diga tonterías?

Idris utilizó la mayoría de los métodos del alemán Bertolt Brecht, como la creación de una relación directa entre el actor y el espectador: el actor se dirige al público directamente y habla con él, recurso que encontramos en las obras de los dos dramaturgos en varias ocasiones³⁴, de las cuales podemos citar los siguientes ejemplos:

Farfar: ¿Por qué me mareas y te mareo?... aquí los tienes...pregúntales... Vosotros los que estáis aquí, amigos, ¡Eh vosotros!, el que esté contento con su trabajo que levante la mano...

³⁰ Yusef Idris, *Aazf munfarid* (El Cairo: Dar al-Šurq, 1987), 24.

³¹ Pilar Lirola Delgado, "Una lectura más de *al-Farfar*...", 167.

³² Nadiya Ra'fat Faray, "al-Ŷaw nib al-naẓariyya", *Yusef Idris (1927-1991)*, (El Cairo: al-Hay'at al-Miṣr ya al-ġamma li-l-Kitāb 1991), 368.

³³ Compara su cerebro con un reloj de cuerda.

³⁴ Nadiya Ra'fat Faray, "al-Ŷaw nib al-naẓariyya", 368.

*(Espera un poco) ya está... ¿Has visto señor mío? Ninguno ha levantado la mano*³⁵.

*Shu-Fu (levantándose, al público): ¿Qué opinan de mí, señores y señoras? ¿Es posible mostrarse más desinteresado, más delicado, más comprensivo?*³⁶

Brecht utilizó en sus obras su famosa teoría del "efecto de distanciamiento", también conocida por "efecto V",³⁷ un sistema a través del cual intentaba hacer sentir al público que estaba en un teatro, y que no olvidase que estaban viendo una obra teatral³⁸. De vez en cuando se lo recuerda a través de frases dirigidas directamente al público. Tanto Brecht en *El Alma Buena de Se Chuan*, como Idr s en *al-Far fr* hicieron que los personajes se dirigieran en muchas ocasiones al público y le explicasen algunas situaciones.

*Shen-Te, con traje de novia, preparada para ir a su boda. Se dirige al público*³⁹.

*Shen-Te (mientras sirve vino, al público): No me equivoqué. Ni el menor rastro de desilusión en su rostro*⁴⁰.

Ante el telón queda un actor que se dirige al público, disculpándose con el siguiente epílogo.

*El Actor: Querido público, no os enfadéis. El desenlace nada vale, ya lo sé. Soñábamos con un cuento dorado. Y una fábula amarga sólo fue*⁴¹.

³⁵ Y suf Idr s, *al-Far fr*, 83.

³⁶ B. Brecht *El Alma Buena de Se Chuan*, Trad. Raquel Warschaver, (Buenos Aires, Edición Nueva Visión, 1964), 43.

³⁷El "efecto V", de extrañamiento, de distanciamiento, que preside la técnica de actuación propuesta por Brecht, existe sobre la base de que el actor no debe conformarse con vivir el personaje, la situación, sino que debe tomar una posición –social- frente a éstos, mostrándolos, "lo cual no implica que el actor debe quedar frío cuando representa personajes apasionados. Simplemente que sus propios sentimientos no deberán nunca confundirse automáticamente con los de su personaje, de modo que el público, por su parte, no los adopte automáticamente. El público debe gozar, en este sentido, de la mayor libertad" Véase, Liliana Martínez Pérez, *Los hijos de Saturno: Intelectuales y revolución en Cuba*, (México D.F.: FLACSO, 2006), 293.

³⁸ Raÿ 'al-Naqq š, "al-Far fr wa-l masrah al-g dīb", 499.

³⁹ B. Brecht *El Alma Buena de Se Chuan*, 45.

⁴⁰ *Op. cit.*, 47.

⁴¹ *Op. cit.*, 78.

El Autor: ¡Buenas noches señoras y señores! no tengan miedo, yo no soy orador en absoluto ni nada. ... soy el autor de esta obra teatral.

*Farf r: ¡Oh gente!... hay quinientos, seiscientos cerebros con unas mil ideas al segundo y no hay ni una idea que termine con esto*⁴².

*El Señor: ¡Qué día más malo! Son espectadores tío...han venido a ver el espectáculo, no a casarse*⁴³.

El objetivo en todos estos ejemplos es encontrar un papel para el público en la obra y este papel es el de ser espectadores y pensar en las soluciones para los problemas que plantea la obra. Es una forma del teatro moderno según los conceptos desarrollados en el teatro europeo y no fue Brecht su única referencia sino también otros escritores que utilizaron estos métodos. En el mundo árabe otros dramaturgos como Muḥammad al-M g t siguieron el mismo camino utilizando esta técnica conocida como el teatro dentro del teatro, “siguiendo la línea del teatro épico que tiene como propósito mantener al público consciente de que lo que está viendo no es más que una representación y evitar que el público se identifique con los personajes”⁴⁴.

También “la música y el alboroto” se consideran formas que ayudan a llegar al "efecto V" y que son elementos utilizados de forma similar tanto por Idr s como por Brecht. Idr s utiliza la música folklórica como vínculo entre el público y el escenario, así como un modo para que el espectador se encuentre más relajado, mientras Brecht recurre a la música para hacer destacar las palabras⁴⁵.

*Da un golpecito en la mesa con el martillo. A esta señal se comienza a oír música. Una claridad rosada invade la escena*⁴⁶.

*(Toca la música, anunciando la entrada, pero el Autor sigue insistiendo en que tiene que terminar su discurso mientras entra Farf r haciendo ruido)*⁴⁷.

⁴² Y suf Idr s, *al-Farf r*, 185.

⁴³ *Op. cit.*, 96.

⁴⁴ Waleed Saleh, “El mamarracho entre el arte y la política”, en *Teatro árabe teatros árabes*, (Motril: Ayuntamiento de Motril, 1992), 81.

⁴⁵ Pilar Lirola Delgado, “Una lectura más de *al-Farf r*...”, 167-8.

⁴⁶ B. Brecht *El Alma Buena de Se Chuan*, 76.

⁴⁷ Y suf Idr s, *al-Farf r*, 65.

Mandr no veía esta necesidad de cambio, sino que sólo veía las influencias europeas en la obra de Idr s, como la del premio Nobel de 1969, Samuel Beckett. Mandr encuentra en *al-Far fr* una similitud con *Esperando a Godot*⁴⁸, estrenada en 1953, y asimismo en *Final de partida*⁴⁹ encontramos muchas similitudes con *al-Far fr*. En ella se encuentran figuras que simbolizan en cierto modo a Farf r y al Señor. Vemos en la obra como el Señor quiere dominar a Farf r y Farf r quiere salir de la esclavitud del Señor. Los protagonistas de Beckett (Hamm y Clov) pueden corresponder al señor y al sirviente de Idr s.

Otro crítico literario, ‘Al al-R ‘, fue más lejos en su crítica negando la existencia de un teatro egipcio. Él sólo encuentra dos clases de teatro: el primero es el europeo occidental, del cual Egipto adquirió su forma teatral, y el segundo es el oriental, cuyas influencias llegaron últimamente a Occidente⁵⁰.

Hay quien ha señalado cierta similitud entre *al-Far fr* de Idr s y el teatro japonés del Kabuki, un teatro donde los movimientos, los colores y el sonido se integran en un único acto escénico. El parecido que encuentran los críticos entre este tipo de teatro y *al-Far fr* se encuentra en que sus actores se dirigen al público de forma directa como sucede en *al-Far fr*⁵¹.

El escritor teatral Raš d Rušd tenía una opinión similar a la de Mandr: observaba la influencia de Brecht en *al-Far fr*, y que la figura de Farf r tiene sus orígenes en el teatro chino, turco y otras regiones del mundo, con la consecuencia de que lo que decía Idr s sobre su obra, que era una obra egipcia cien por cien, no se ajustaba a la realidad⁵².

Por otra parte, el final de *al-Far fr*, en el que Farf r gira alrededor del Señor pidiendo una solución, recuerda a algunos críticos al dramaturgo ruso Chéjov.

⁴⁸Véase, Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, Trad. Ana M.^a Moix, (Barcelona: Editorial Fábula, 13^a ed. 2008). También véase la traducción al árabe, Samuel Beckett, *F Intiž r a Ÿ d*, traducida por F yez Iskandar, (El Cairo: al-Hay’a al-Miřr ya al-‘mma li-l-Kit b, 1970). También hay otra traducción del mismo realizada por Paul Shaoul, (Kuwait: al-MaŸlis al-WaŸan lil-Ťaq fa wal-Fun n wal- d b, 1993).

⁴⁹ Véase, Samuel Beckett, *Final de partida*, Trad. Ana M.^a Moix, (Barcelona, Editorial Fábula, 2006). También véase la traducción al árabe de Paul Shaoul, *Nah yat al-Lu’ba*, (Kuwait: Wiz rat al-I’l m, 1992).

⁵⁰ ‘Al al-R ‘, “Idr s wa-l k m dy al-ša‘biyya” *al-Hil l* (agosto 1971), 155.

⁵¹ Pilar Lirola Delgado, “Una lectura más de *al-Far fr*...”, 165.

⁵² Sa’d K mil, “al-Nuqq d yarfiđ n fikrat masraḥ miřr Ÿad d” *Al-Masraḥ* (mayo 1964), 38-39.

Muchas de las obras de Chéjov transmiten inquietud a los lectores o espectadores y les incita a pensar, exponiéndoles los problemas de su tiempo. En *al-Far f r* está patente el tono de rebelión e inquietud a lo largo de toda la obra⁵³. Las influencias de Chéjov en el estilo de Idr s son evidentes y reconocidas por el propio Idr s: “Establezco la escala de estimación del escritor con arreglo a la influencia que ha dejado en nosotros. Yo tengo una historia personal con Chéjov: y es que si lees a Chéjov necesariamente te conviertes, a pesar tuyo, en chejoviano. Así, cuando lo leí, encontraba, al ponerme a escribir después, que su visión se me imponía de manera soterrada, aunque yo parecía ser el único que lo sentía. Pero cuando se quiere ser radical, el punto de vista tiene que ser radical. Liberarme de la férula del punto de vista de Chéjov y del imperio de sus ideas sobre mis obras me costó una lucha amarga y violenta: una lucha que me absorbió todo un año (1955, más o menos)”⁵⁴.

Pilar Lirola, por su parte, señala “que en la comedia griega predomina el tono satírico, de censura y de burla. *Al-Far f r* 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 coro discusiones y episodios”⁵⁵.

F r q ‘Abd al-Wah b apuntó en su artículo “Y suf Idr s y el teatro de ideas” que *al-Far f r* tiene muchas influencias de las comedias de Aristófanes⁵⁶ y la citada Pilar Lirola coincide también con él, apuntando que tanto Idr s como Aristófanes muestran a través de sus obras una gran cercanía hacia sus respectivos pueblos, viviendo en Estados donde la agitación política era muy notable y utilizando un lenguaje adecuado para cada uno de sus personajes⁵⁷. Nosotros creemos que *al-Far f r* en realidad no sólo tiene influencias de las comedias de Aristófanes, sino de la comedia clásica en general, “porque las obras de Aristófanes se regían por las convenciones de la así llamada Comedia Antigua, ya practicada por sus

⁵³ Aḥmad ‘Abb s Ṣ leḥ, “al-Fikra al-lat tad‘ lah masraḥiyyat *al-Far f r*” *al-Ŷumh riyya* (8 mayo 1964); Ḥusayn Fawz , *Y suf Idr s bi qalam ha’wl ’* (El Cairo: Maktabat Miṣr, 1986), 361.

⁵⁴ Marcelino Villegas, “Dos opiniones, dos actitudes, dos experiencias de teatro” *Almenara*, 3 (1972), 216.

⁵⁵ Pilar Lirola Delgado, “Una lectura más de *al-Far f r*...”, 164.

⁵⁶ F r q ‘Abd al-Wah b, “Y suf Idr s wa masraḥ al-fikr” *al-Masraḥ* (julio 1966), 170.

⁵⁷ Pilar Lirola Delgado, “Una lectura más de *al-Far f r*...”, 164.

predecesores, Cratino y Crates⁵⁸. Entendemos que *al-Far f r* sigue la estructura de la comedia antigua, según se desarrolla en las siguientes secciones:

- 1- prólogo o exposición⁵⁹. Idr s utilizó al inicio de *al-Far f r* el discurso del Autor como una prólogo, atendiendo así a la primera sección de la comedia antigua:

¡Buenas noches señoras y señores! no tengan miedo, yo no soy orador en absoluto ni nada. ... soy el autor de esta obra teatral. Podríamos haber empezado directamente la función, con cada uno de vosotros sentado en la oscuridad como si estuviera en el cine. Pero no estamos en el cine, estamos en el teatro, y el teatro es una celebración, una gran reunión, un festival. Se trata de mucha gente, personas que dejaron los problemas fuera, que vienen a vivir dos o tres horas juntos, una gran familia humana. Se encuentran y celebran, primero, que se han encontrado, segundo, que van a dar a esta celebración una forma teatral, con filosofía e ironía, y también con toda sinceridad, mala educación y atrevimiento⁶⁰.

- 2- Un *agón* o disputa entre dos adversarios sobre el tema central de la obra⁶¹. *Al-Far f r* está construida esencialmente sobre un diálogo y disputas continua entre el Señor y Farfūr, sobre la labor del Señor y la de Farf r, básicamente en el segundo acto cuando Farf r no quiso seguir haciendo de Farf r llegando a intercambiar los papeles con el Señor.
- 3- La *parábasis*⁶², en la que el coro se dirigía al público de parte del poeta, e incluía la invocación a una deidad así como un discurso sobre cuestiones políticas del momento y seguido por una serie de *episodia*⁶³. En escena-cuando se estrenó la obra en 1964- el director teatral Karam Muṭ wi‘ utilizó el coro que subía al escenario e intervenía conjuntamente, por lo que la obra tomó un carácter similar a la antigua comedia.

⁵⁸ Carlos Alvar, Manuel Alvar Ezquerra, *Gran enciclopedia cervantina*, (Madrid: Castalia, 2005) , 750.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Y suf Idr s, *al-Far f r*, 63.

⁶¹ Carlos Alvar, Manuel Alvar Ezquerra, *Gran enciclopedia cervantina*, 750.

⁶² Sobre la parábasis, véase, Pedro E. Badillo, *El teatro griego: Estudios sobre la tragedia, la comedia, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro y la estructura dramática de las obras*, (San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2002), 695.

⁶³ Carlos Alvar, Manuel Alvar Ezquerra, *Gran enciclopedia cervantina*, 750.

- 4- El éxodo o escena final en la que los conflictos se resolvían en un final feliz⁶⁴. Quizá sea ésta la única sección que no encontramos en *al-Far fr*, porque combina la comedia con la tragedia, siendo el final de la obra un final trágico lleno de angustia. En nuestra opinión, nos hallamos ante un toque de modernidad así pensado por el autor.

El humor, la burla y la sátira que se encuentran en *al-Far fr* recuerdan poderosamente a la comedia griega. A pesar de que hay quien opina que es difícil ver hasta qué punto subyace una crítica seria a la sociedad detrás de los chistes y las bromas en la comedia griega, puede percibirse que tanto en aquélla como en *al-Far fr* las burlas y el sarcasmo están dirigidos a denunciar la injusticia social y a poner en solfa los abusos políticos⁶⁵.

De todas formas no es difícil encontrar ecos de algunos de los motivos desarrollados por Aristófanes en la obra de Idr s, pero ello no exige suponer que ha habido un proceso consciente de imitación. Las comedias de Aristófanes versan sobre asuntos y personajes que se tornaban en tópicos de la literatura dramática y de la sátira europeas: por una parte se referían a la guerra y a la paz, a la riqueza, la pobreza, la justicia, la literatura o la política y por otra emitían críticas a personajes que representaban el mal funcionamiento de la función pública, como jueces, funcionarios y políticos corruptos; del mismo modo se burlaban de malos poetas, malos carpinteros, malos herreros, etc. Igualmente existían personajes femeninos que reivindicaban en cierto modo eliminar las diferencias implantadas en la sociedad ateniense clásica entre hombres y mujeres⁶⁶. Todos ellos aparecen representados en sus aspectos risibles, ya que así lo requerían los códigos del género, que Aristóteles definiría en su *Poética*: «La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor»⁶⁷. Una buena cantidad de temas y figuras utilizados por Aristófanes en sus comedias son similares a los que trató Idr s en sus obras. En *al-Far fr* nos encontramos con los personajes del Señor y Farf r, 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 muertos. Aristófanes escenifica un descenso del dios Dionisio al Hades en compañía de su criado,

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Pilar Lirola Delgado, “Una lectura más de *al-Far fr*...”, 164.

⁶⁶ Carlos Alvar, Manuel Alvar Ezquerro, *Gran enciclopedia cervantina*, 750.

⁶⁷ Rosana Llanos López, *Historia de la teoría de la comedia*, (Madrid: Arco Libros, 2007), 58.

Jantias⁶⁸. Por su parte, Idr s representa en *al-Far f r* al Señor y Farf r al final de la obra, una vez muertos, conversando como si estuvieran en la otra vida⁶⁹. También en las dos obras hay sugerencias de que los personajes se suiciden⁷⁰.

Farf r: ¡Anda! ¡Qué idea más diabólica!... Hemos probado de todo y no ha funcionado, pues probemos también la muerte... ¿No queremos igualdad total, ni Señor ni Farf r? Ante la muerte todos somos iguales...te juro que te mereces medio Real de plata por tu idea: te lo daré el Día de Juicio, a las ocho de la mañana.

El Señor: ¿Cómo nos vamos a suicidar?

Farf r: Tranquilo...esto es muy sencillo... tráenos dos sillas (El telonero trae dos sillas, el Señor coge una de ellas y la pone delante de él, a un lado del teatro, mientras que Farf r se pone en el otro lado del teatro) ¿Y la cuerda? ¡Baja dos cuerdas! (Baja encima de la cabeza de cada uno una cuerda con un nudo y con forma de horca).

(Farf r se fija en la cuerda)⁷¹.

DIÓNISO.-Y tú en nada te pongas contra mí, antes bien dime cuál es el mejor camino para llegar pronto a la hondura del Hades. Y no me vayas a decir de uno muy frío o muy caliente.

HERACLÉS.- ¿Qué camino? ¿Cuál te diré primero? Hay uno fácil: un cordel, un banquito, te subes en éste y te cuelgas de la cuerda y das un puntapié al banco.

DIÓNISO.- Entonces hay que ahorcarse⁷².

En las dos obras encontramos una escena bastante similar donde uno de los personajes principales entabla una discusión con un muerto⁷³.

El muerto: ¿Habéis llegado a un acuerdo?

El Señor: Sí, hemos llegado a un acuerdo.

El muerto: ¿Qué acuerdo es?

El Señor: Mejor despídenos.

⁶⁸ Véase, Aristófanes, *Las once comedias*, Traducción, Ángel M^a Garibay, (México: Editorial Porrúa, 1979), 265-290. Véase también, Aristófanes: *Las Ranas*, Introducción comentario y traducción José García López, (Murcia: Universidad de Murcia), 1993.

⁶⁹ Y suf Idr s, *al-Far f r*, 186 -193.

⁷⁰ Pilar Lirola Delgado, "Una lectura más de *al-Far f r*...", 164-5.

⁷¹ Y suf Idr s, *al-Far f r*, 186.

⁷² Véase, Aristófanes, *Las once comedias*, Traducción, Ángel M^a Garibay, 267.

⁷³ Pilar Lirola Delgado, "Una lectura más de *al-Far f r*...", 165.

El muerto: Mi corazón me decía que vosotros no merecéis nada bueno...Tenéis pinta de amargados y de despedidos...Está escrito en vuestra cara ¡no hay trabajo!...Levantadme hermanos. (Se mueve el cortejo fúnebre tal como entró)⁷⁴.

DIÓNISO.- Bien te quedas, hermano. (A Jantias.) - Toma luego los fardos.

JANTIAS.- ¿Antes de haberlos descargado?

DIÓNISO.- ¡Rápido y luego, luego!

JANTIAS.- No, por favor. Mejor búscate un muerto de los que han de ir a fuerza por ese camino.

DIÓNISO.- ¿Y si no lo encuentro?

JANTIAS.- Entonces me llevas a mí.

DIÓNISO.- Bien dicho... Mira aquí mismo traen un muerto que van a sepultar... ¡Eh, muerto, a ti hablo: ¿no quieres llevarme cargando estos bultitos al Hades?

ÉL MUERTO.- ¿Qué cosa es?

DIÓNISO.- Esto.

MUERTO.- ¿Me pagarás dos dracmas por eso?

DIÓNISO.- ¡Por Zeus, que sea menos!

MUERTO.- (A los que lo cargan.)- Sigán adelante.

DIÓNISO.- ¡Espérate, malvado, a ver si nos arreglamos!

MUERTO.- Si no me das dos dracmas, ni hablar.

DIÓNISO.- Te daré nueve óbolos.

MUERTO.- ¡Mejor resucito!

JANTIAS.- ¡Qué pelado es ése! ¿No lo castigarán? ¡Iré yo mismo!⁷⁵

Farf r y el Señor intercambiaron los papeles en *al-Farf r r*, y Dióniso y Jantias hicieron lo mismo en *las Ranas*.

El Señor: ¿Cómo le damos la vuelta?

Farf r: Trabajo yo de señor y tú de Farf r.

El Señor: No intentes engañarme otra vez... ¿Y qué de nuevo has traído de tu parte? Habrá en ella otra vez Farf r y señor.

Farf r: Vamos a probar...quizás encontremos alguna diferencia... ¿Quién asegura que no hay alguna diferencia? Probemos amigo... ¿No estamos ensayándolo?... Experimentemos a que hagas el Farf r por una vez en tu vida.

⁷⁴ Y suf Idr s, *al-Farf fr*, 157.

⁷⁵ Aristófanes, *Las once comedias*, 268.

*El Señor: Pues probemos... lo dejo en manos de Dios, esto sólo lo hago por ti,... te lo juro que lo hago por ti... empecemos y que Dios nos ayude*⁷⁶.

DIÓNISO.-Vamos a ver, si eres tan valiente y tan macho, ponte en lugar mío. Toma esta clava y la piel de león, ya que para ti nada significa el miedo de lo de abajo. Y yo en tu lugar llevaré el fardo.

JANTIAS.-Echa todo eso para acá. ¡Ni modo, hay que obedecer!

*“Se hace el cambio de cosas; el esclavo da la clava y el cuero de león y toma sus fardos”*⁷⁷.

Intercambiar los papeles entre el Señor y Farf r trae a la memoria esos intercambios de papeles entre Clara y Solange protagonistas de *Las criadas* (1947) de Jean Genet⁷⁸, cuando, ausente la dueña de la casa, Clara y Solange, sus criadas, utilizan los vestidos de la Señora intercambiándose continuamente los papeles. Se sirven mutuamente, se odian, se acusan, se insultan, se censuran, en un clima siempre de tensión y de rivalidad. El cambio de papeles que fue utilizado tanto por Idr s como por Jean Genet puede ser considerado como una técnica dramáticamente adecuada para subrayar la falsedad de los valores sociales⁷⁹.

El papel de las mujeres en *al-Farf r* recordaría en cierto modo el de las mujeres en *Lisístrata* de Aristófanes, pues en ambas las mujeres intentan y deciden solucionar las disputas que separan a los hombres⁸⁰.

⁷⁶ Yusuf Idr s, *al-Farf r*, 158.

⁷⁷ Aristófanes, *Las once comedias*, 273.

⁷⁸ Jean Genet, *Las criadas*, trad. José Blanco, (Buenos Aires: Sur, 1959).

⁷⁹ Sobre las relaciones amo-esclavo, así como el intercambio de los papeles de los protagonistas en la obra de Jean Genet *Las criadas* y en la de Yusuf Idr s *al-Farf r*, véase Ashraf Ahmad Kamal Mahmoud, *The theme of the master-slave relationship in Jean Genet's The Maids and Yusuf Idris's Al-Farfir*, M.A. presentado en (El Cairo: la Universidad Americana de El Cairo, 1983).

⁸⁰ Pilar Lirola Delgado, “Una lectura más de *al-Farf r*...”, 165.