

“La comedia de Oriente” en el teatro egipcio: El arte de la astucia¹

Lenin El-Ramly

Resumen

El dramaturgo egipcio Lenin El-Ramly expone cómo se vale de lo que él denomina “el arte de la astucia” para sobrellevar la censura gubernamental y el escándalo. A través de una breve historia del teatro en Egipto, sus problemas y las opiniones encontradas que generaba, El-Ramly explica la persecución padecida por aquellos que se aventuraron a romper con lo establecido, y la ampliación de la brecha cultural entre Oriente y Occidente. Así, el autor se apoya de la inclinación del pueblo egipcio hacia la astucia para tener cierta libertad de expresar sus opiniones a través del humor al no enfrentar lo que se busca criticar de cara, sino mediante la insinuación.

Palabras clave: dramaturgia, censura, astucia, adaptación, brecha cultural, Egipto.

Abstract

The Comedy of the East, or the Art of Cunning in Egyptian Theatre: A Testimony

The Egyptian playwright Lenin El-Ramly outlines his use of what he calls “the art of cunning” to cope with governmental censorship and scandal in the audience. Through a brief history of theatre in Egypt, its problems and the opposing views it generated, El-Ramly explains the persecution undergone by those who ventured rupturing with established reality, and the expansion of the cultural gap between East and West. Thus, the author relies on the Egyptian people’s inclination for cunning in order to have certain freedom to express his opinions through humor.

¹ La primera versión en inglés de este artículo apareció en la revista *Ecumenica. Journal of Theatre and Performance*, 2013. En línea: www.ecumenicajournal.org/special-features/lenin-el-ramly-the-comedy-of-the-east/

Key words: dramaturgy, censorship, Egypt, cunning, adaptation, cultural gap.

Acerca de la expedición francesa a Egipto, de la cual fue testigo, el cronista egipcio Abdel-Rahman al-Jabarti (1756-1825) escribió que los franceses habían construido edificios especiales en el barrio de al-Azbakiyya en los que hombres y mujeres se reunían para entregarse a una diversión desenfrenada y prácticas licenciosas (Al-Jabarti 1975). Como conoceríamos después, los habitantes de la localidad hacían todo lo posible por llegarse hasta ahí y espiar al interior. Lo que al-Jabarti estaba describiendo era nada menos que la práctica del teatro.

Otra descripción importante del arte de Tespis provino de la pluma de Rifa'a Rafi'al-Tahtawi (1801-1853), pionero de la Ilustración egipcia que sirvió como imán (líder religioso) en la misión educativa enviada a Francia por el virrey Mohammed Alí. Fue ahí donde al-Tahtawi tendría su primer encuentro con el teatro, al cual se refirió como una serie de actos graves presentados de manera lúdica; sin duda una apreciación mucho más amable, y alejada de la censura moralista de al-Jabarti.²

Si de yuxtaponer la seriedad y el juego se trataba, no es de extrañar que la primera obra occidental adaptada al árabe fuera una comedia. En 1847, Marun Naqqash, un rico comerciante libanés, presentó una obra llamada *Al-Bakhil* —una versión libre de *El avaro* de Molière—, en su propia casa para un público compuesto por sus amigos y conocidos, a los cuales recibió con las siguientes palabras: “Estoy aquí solo, dando un paso hacia adelante, sacrificándome por ustedes, en caso de que este acto llega a ser condenado”. El hecho de haber empleado en su discurso la palabra *fedaa* (sacrificio) revela cuán expuesto debe haberse sentido Naqqash en ese momento. La palabra de inmediato nos remite a *feday*, el luchador por la libertad que pone en riesgo su vida por salvar a la comunidad. Probablemente fue así como Naqqash quiso verse a sí mismo, al actuar como introductor del teatro en esta parte del mundo.

La segunda obra de Naqqash fue la adaptación de un texto extraído de la literatura árabe³ en la que hombres jóvenes e imberbes representaban los roles femeninos (las mujeres de ninguna manera podían ser

² Las experiencias de al-Tahtawi en París están grabadas en su *magnum opus* de 1834 *Takhlis al-ibriz fi talkhis Bariz* (Al Tatawi, 1983).

³ La obra se llamó *Abu al-Hasan al-Mughafal* (*Abu al-Hasan el crédulo*), basada en alguna medida en *al-Na'im wa al-Yaqzan* (*El dormido y el despierto*), un cuento de *Las mil y una noches*. Los estudiosos datan su representación a finales de 1849 o principios de 1850.

parte, ni siquiera del público, integrado por la élite y los mandatarios de la ciudad). La historia de la obra gira en torno a una esposa adúltera. Sin embargo, dio la casualidad que una noche, el *mufti* (la autoridad religiosa musulmana más alta de la comunidad) se encontraba entre el público. Enfurecido por la audacia de la mujer y la clara ingenuidad del marido, comenzó a gritar irritado durante el espectáculo, regañándola y advirtiendo al marido cornudo de sus estratagemas. Así, el *mufti* se convirtió en el primer censor en la historia de nuestro teatro, y a partir de ahí muchos otros se asignarían a sí mismos esa misión.

En el periodo siguiente, Egipto se convirtió en un destino frecuente para numerosas compañías itinerantes que improvisaban escenas cómicas, a menudo vulgares e incluso obscenas, como comentó un observador occidental de la época.⁴ Una fórmula cómica más o menos del mismo estilo perdura hasta nuestros días en Egipto, en lo que se conoce como teatro “comercial” (entiéndase chabacano).

El año de 1896 está marcado por la apertura del canal de Suez y la inauguración de la primera casa de ópera en África; sucesos ambos propiciados y apoyados por el jedive Ismail, europeizante virrey de Egipto bajo el dominio otomano. Como era de esperarse, el programa de la nueva ópera se limitaba a los clásicos occidentales. Sin embargo, al año siguiente, en el mismo barrio, pero en un recinto mucho más pequeño, la primera compañía egipcia pisó el escenario con una obra original que, si bien imitaba el modelo europeo, lo adaptaba al idioma y atmósfera regionales. El hombre detrás de esta iniciativa fue Yacub Sannu, cuya producción teatral sólo incluía comedias, ya que consideraba a Moliere como un modelo a seguir y una fuente de inspiración. Inicialmente, el jedive admiró el trabajo de Sannu e incluso lo llamó “El Moliere del Oriente”. No obstante, las obras de Sannu se aventuraban a hacer crítica social y a tratar problemas políticos —si bien disfrazados mediante símbolos y referencias tácitas—, práctica que resultó demasiado avanzada para su tiempo, por lo que ni toda la

⁴ Puede haberse tratado de *al-Muhabbizun*, o bufones populares, y de la forma teatral vernácula conocida como Tahbeez. El Orientalista británico E. W. Lane, que vivió en Egipto entre los años 1820 y 1830, nos cuenta de la farsa que presencié en una aldea. Al respecto, señala: “A menudo los egipcios se divierten con farsas burdas y ridículas llamadas *al-Muhabbizun*, las cuales tienen lugar en las festividades previas a las bodas o circuncisiones en las casas de personajes importantes, y otras veces atraen espectadores en las plazas públicas de el Cairo. No vale la pena describir estos espectáculos, que buscan divertir mediante gestos vulgares y acciones indecentes, y es así como obtienen el aplauso” (Lane 1980, 384).

astucia de Arabia habría podido salvarlo de la inevitable ira de Ismail. Su teatro fue clausurado en 1872 y él se vio obligado a huir a París.

Las adaptaciones de comedias occidentales (desde el vodevil francés hasta Ionesco y sus sucesores) continuarían siendo práctica común en todo el Oriente. Sin embargo, fue a través del nuevo arte del cine que la gente pudo obtener su ración de comedia occidental directamente de los artistas occidentales. Un caso significativo es el de Charles Chaplin. Recuerdo que, cuando niño, a menudo veía niños descalzos de los estratos más bajos sentados en el suelo, riendo y aplaudiendo cada uno de sus movimientos en la pantalla. ¿Qué era lo que llevaba a estos niños a identificarse más con Chaplin que con cualquier otra estrella occidental? En primer lugar, era cine mudo y no se hablaba en un idioma desconocido, y además, al igual que Oriente y su población, Chaplin era pobre y daba la impresión de ser parte del pueblo: un ser tan ordinario que ni siquiera tenía un nombre propio. Además, al igual que los orientales, Chaplin era un sentimental que con frecuencia terminaba siendo objeto de alguna persecución (algo con lo cual la gente de estas regiones podía identificarse) y continuamente era golpeado y salvado por fuerzas fuera de su alcance, al igual que el Oriente, siempre débil y continuamente vencido. No obstante, al final Chaplin se sale siempre con la suya, gracias a su astucia para sobreponerse a situaciones difíciles. Quizá esto esté lejos de retratar la realidad del Oriente, pero definitivamente es su sueño más caro: valiéndose del poder de las imágenes, más que de las palabras, Chaplin podía ayudar a nuestra gente a alcanzar la victoria, aunque sólo fuera en su imaginación. Con Chaplin las barreras culturales desaparecieron, pues su público oriental podía al menos intuir —si no siempre entender— lo que él deseaba comunicar.

Sin embargo, al final la astucia no le sería de más ayuda a Chaplin que a Sannu. El macartismo de su tiempo encontró en su trabajo significados ocultos que probablemente no eran intencionales, pero como Sannu, Chaplin tuvo que huir, en su caso a Suiza. Quizá su trabajo resultó también demasiado adelantado para la “Tierra de la Libertad”.

Los grupos teatrales de Oriente continúan adaptando trabajos occidentales (con frecuencia con dos o tres generaciones de retraso). Todo lo que termina o se convierte en pasado en el Occidente, de alguna manera consigue cobrar vida en el Oriente y transformarse en parte activa del presente. Esto es lo que yo llamo la distancia entre dos zonas horarias culturales. Hubo un tiempo en que numerosas voces predecían que esta

brecha habría de reducirse de manera gradual, especialmente a partir de que las sociedades orientales se hicieron cargo de su propio desarrollo. Sin embargo, la gran ironía es que la brecha se ha hecho más grande a medida que el mundo a pasado a convertirse en una pequeña aldea. En las sociedades del Oriente, muchas voces comenzaron a promover la ruptura con el mundo occidental y el regreso a nuestro patrimonio cultural; una forma de pensar perteneciente a la Edad Media que hoy vuelve a levantar su repugnante cabeza. Lo cierto es que el espacio para la libertad y la democracia se reduce, al tiempo que la brecha entre el Oriente y el Occidente se hace cada día más grande.

A partir de los años setenta del siglo pasado, comenzó a volverse cada vez más difícil adaptar las comedias occidentales, debido en parte a la propia sensibilidad cultural de los escritores, o a su miedo de la censura y la opinión pública (de hecho, en nuestro cine “limpio” de hoy, los besos han desaparecido, ya que la relación íntima entre un hombre y una mujer sigue estando prohibida fuera del matrimonio). Y, sin embargo, la situación es aún más compleja: no hace mucho era posible partir de la historia de Romeo y Julieta para inspirarse, pero hoy día sería impensable realizar la adaptación de una obra occidental en la que un Romeo se case con otro Romeo, o una Julieta deje a Romeo por otra Julieta. No menos impensable sería un Otelo que perdonara a Desdémona en lugar de matarla para vengar su honor, o una obra con un héroe del tercer sexo, u otra que trate de manera crítica un tema religioso (sea musulmán o cristiano), o una comedia en la que unos científicos logren crear un ser humano, u otra en la que alguno se enfrente a la eutanasia, y así sucesivamente. La vida en Occidente se ha vuelto sustancialmente distinta de la nuestra.

De igual manera, no se puede aspirar a adaptar una obra de teatro que satirice a Bush o a Blair poniendo en su lugar a un gobernante árabe (aunque, por supuesto, uno tiene todo el derecho de montar la sátira original tal cual, con su buena dosis occidental de ridiculeces). En nuestra parte del mundo, la razón de ser de los dramas históricos no es otra que glorificar las figuras ahí representadas, y la comedia puede surgir de la manera menos intencional cuando, por ejemplo, una película egipcia presenta al difunto presidente Nasser confiando su sueño de recorrer el mundo una vez que haya llegado a “la edad de jubilación forzosa”. En Oriente todos saben que los gobernantes gobiernan de por vida, y que son intocables incluso hasta mucho después de su muerte. El pasado será siempre sacrosanto.

¿Será por mera coincidencia que el arte del teatro haya nacido en el seno de la democracia ateniense? Yo creo que no. La esencia del drama es el conflicto interno, y la democracia es el reconocimiento de este conflicto en el seno de la sociedad. Por desgracia, el fuerte arraigo a su propio legado impide a las sociedades de Oriente captar plenamente el significado de la democracia, y por lo tanto les resulta difícil reconocer un drama basado en el conflicto interno del individuo. Cuando este conflicto estalla, en medio de los incesantes intentos por negar su existencia, nuestros gobernantes se apresuran a identificar a sus oponentes con el enemigo extranjero y a manipular el conflicto como un problema externo de dimensión nacional. En el Oriente, recibimos a un Hamlet danés que se pregunta “ser o no ser”, pero cuando un Hamlet árabe se pregunta, por ejemplo, si debe ir a la guerra o no, de inmediato lo tachan de traidor, incluso aquellos que no participarían en un conflicto bélico si fuera real.

Así pues, desprovista de todo conflicto interno, nuestra comedia se produce en serie y es de fácil digestión, como un alimento libre de colesterol. A lo sumo, es un drama “*light*”: viejas historias recicladas y aderezadas con comentarios irrelevantes y chistes inocentes carentes de significados ocultos y, de hecho, carentes de toda comedia. Son historias contadas por bufones célebres, algo muy distinto de un actor de comedia en el sentido más exacto del término, cuyo trabajo es representar no a un personaje en particular ni a un tipo de persona, sino a sí mismo; su propio personaje estelar que lo conduce a usurpar funciones que corresponden al escritor y al director. Esta configuración no es sino el reflejo de una sociedad en la que son los funcionarios quienes “mueven los hilos” a su antojo, convirtiendo un proceso en esencia objetivo y sistemático en un interminable juego de egos.

Es cierto que recientemente el gobierno egipcio ha permitido que se establezca un ambiente más democrático en el que se tolera la crítica al régimen y a sus oficiales. Pero esta nueva libertad llega un poco tardíamente, cuando el terreno ha sido ya ocupado por las fuerzas oscurantistas y el autoritarismo religioso. En este nuevo orden de cosas, los artistas e intelectuales se encuentran a merced del terrorismo mental de la sociedad que existe gracias al estado de abyección en el que se encuentran la educación y la cultura. La situación se hace cada día más difícil para cualquier autor que se atreva a presentar su propia interpretación de las preocupaciones intelectuales vigentes, pues tras bambalinas le esperan hordas de escritores y periodistas listos para saltarle encima y etiquetarlo de ateo o

moralmente débil. El resultado es un tipo de arte que gira alrededor de las mismas viejas ideas sin atreverse siquiera a criticarlas. Alejarse del camino de la tribu se ha convertido hoy día en la travesía más peligrosa.

La situación tiende a ser menos mala si uno es poeta o escritor de novela o de cuento, ya que siempre existe la posibilidad de publicar su trabajo fuera del país (en Internet, por ejemplo). Pero escribir obras de teatro es otra historia, pues una obra no está completa a menos que sea llevada a escena, lo cual requiere de la autorización oficial, la de la sociedad e, incluso, la de los artistas que la pondrán en escena. El dramaturgo es, por definición, un individuo que no puede funcionar sin la aceptación y acuerdo de los demás.

La mayoría de los escritores egipcios de la década de los sesenta del siglo pasado se conformaba con trabajar bajo la tutela del Estado, y éste les devolvía el favor apoyándolos y produciendo sus trabajos. La tendencia entre estos escritores era abstenerse de contradecir al régimen (si no es que en ocasiones hasta apoyar sus causas). Sin embargo, tras la derrota de 1967 (a manos de Israel), y dada la necesidad de búsqueda de identidad nacional que siguió a este revés, la censura consideró oportuno rechazar casi todos los proyectos. En todo caso, esta historia puede servir para ilustrar la precaria posición de un escritor independiente como yo, que continúa sin afiliarse al gobierno en ningún sentido. Bajo tales circunstancias, la astucia se presentó como la única manera de resolver mi situación.

La astucia es la medida de todas las cosas en Oriente, porque sus gobernantes recurren a ella cuando se sienten impelidos a abusar de la ley. Siguiendo el ejemplo de sus gobernantes, la sociedad parece haber definido su eterna sabiduría en los siguientes términos: ¡Ay de aquel que carezca de astucia! Pero este tipo de astucia es más frecuente en trabajos que coquetean con tabús sexuales que en aquellos que abordan temas intelectuales, políticos o religiosos, lo cual puede deberse ya sea al temor del autor de enfrentarse al poder (un temor que sacrifica todo trabajo creativo y lo convierte en un simple empleo remunerado) o a su carencia de talento o profundidad intelectual.

Con todo y estos límites y constricciones, siempre he encontrado maneras de expresar mi opinión, aunque sea parcialmente. La comedia ha resultado ser una gran herramienta para ello, dada la proverbial afición de los egipcios por ella y por el humor. La comedia trasciende la realidad para luego atraparla *infraganti* con la verdad; simula hablar en broma cuando

en realidad es la forma de pensamiento más elevada. Una broma no es sino una mentira que revela parte de la verdad, o al menos la insinúa.

En lo que resta del texto, me gustaría ocuparme un poco de mi experiencia como escritor de teatro en Egipto. Con ejemplos tomados de mis propias obras, me propongo ilustrar cómo he tenido que recurrir a la astucia en una variedad de formas y disfraces.



© Retrato del autor Lenin El-Ramly.

Escena uno. La astucia en mis estrategias para enfrentarme a las condiciones de producción artística

Cuando empecé a trabajar en escena, los teatros estatales naufragaban bajo el control de una serie de burocratas egoístas a quienes los escritores tenían que suplicarles que produjeran sus obras. Los teatros comerciales, por su parte, buscaban desesperadamente buenos textos (aunque, curiosamente, no buenos dramaturgos). La oferta de estos teatros con fines de lucro consistía principalmente en farsas

descerebradas cuya fórmula era una especie de mezcla de lo que quedaba de las artes escénicas autóctonas (como el *karagoz*,⁵ el *khayal al-zil* —teatro de sombras— y el humor popular) con una pizca de canto y danza. En otras palabras, un platillo cocinado de prisa combinando los ingredientes del entretenimiento popular con aquellos propios de una velada en una discoteca burguesa. La fórmula gozó de enorme atractivo entre los egipcios y los turistas árabes del Golfo, aunque no podía estar más alejada de la realidad de ambos. En este orden de cosas, mi más grande desafío fue entonces encontrar mi camino.

Al principio, traté de aprovechar el mismo espíritu folklórico va-

⁵ Marionetas [N. del T.].

liéndome de mi propia experiencia con diversas formas teatrales de diversos países. Mi objetivo era expresar preocupaciones sociales e intelectuales, y al mismo tiempo trascender las barreras locales en pos de una visión más humanista, a partir de la premisa de que los estilos occidentales importados no era necesariamente incompatibles con los gustos y sensibilidades locales. Pero fueron los actores, más que el público, quienes encontrarían más difícil adaptarse a esta nueva dramaturgia. Cada vez que se topaban con un texto mío, terminaban presentándolo mediante sus propios clichés y su bagaje de chistes probados. El resultado fue una serie de montajes que gozaron de gran éxito comercial, pero que para mí dejaban mucho que desear artísticamente.

Necesitaba idear una estrategia para salir de ese pantano, así que decidí unir fuerzas con un colega mío del Instituto de Teatro que se había graduado en actuación, a diferencia de mí, que lo hice en crítica teatral y dramaturgia. Novato aún y poco conocido, mi colega resultó ser lo suficientemente flexible para adaptarse al nuevo estilo de mis obras. Luego de nuestra segunda producción en equipo, él era ya una estrella consagrada por mérito propio, por lo que en 1981 pude convencerlo de que formáramos nuestra propia compañía. Las seis obras que montamos juntos fueron la mejor prueba de que aún existía espacio para el cambio. El público se mantuvo siempre en completa sintonía, y los críticos siguieron por esa misma vía, si bien tardaron un poco en expresarse. Por mi parte, siempre me importó más la lealtad de nuestro público, con el cual establecí un vínculo de confianza a partir de ese momento.

Escena dos. La astucia en mis estrategias para lidiar con la censura

Uno de mis primeros trabajos en 1972 fue un guión de cine que Salah Abu-Seif, gurú de la cinematografía, adoptó entusiastamente y que la censura de aquellos tiempos rechazó con vehemencia. Abu-Seif tuvo la idea de nombrar la película *Madrasset El-Gens* (*La escuela del sexo*), lo cual fue un error, ya que hoy mismo la palabra *gens* (sexo) causaría grandes escándalos si se exhibiera en algún anuncio en la vía pública. Debo aclarar que la película mostraba la disfuncionalidad de las relaciones sexuales entre un hombre y su esposa como resultado de las ideas contradictorias acerca del sexo inculcadas a hombres y mujeres por igual, y que no incluía escenas sexuales explícitas, ya que el director estaba interesado en apelar a la inteligencia de los espectadores en lugar de a sus instintos más bajos. Su objetivo era abordar el problema de manera abierta y de frente.

Esto, como se vería más adelante, sería su segundo gran error. Cada vez que cambiaba el jefe de censura, Abu-Seif volvía a presentar el guión para su aprobación oficial, pero todos se mantuvieron firmes hasta que por fin, tras 25 años de continuos rechazos —durante los cuales el propio Abu-Seif falleció—, el guión pasó la revisión. La película vio la luz en el 2002, bajo la dirección de Mohamed Abu-Seif, hijo del difunto director.

Mientras la película luchaba por cobrar vida, el cine egipcio iba llenándose de muchas otras de contenido mucho más atrevido. La explicación de cómo el mismo censor que prohibía nuestra película haya podido autorizarlas tranquilamente, es que aquellas habían recurrido a la astucia y sugerían el material tabú, en vez de abordarlo frontalmente. Esta fue la difícil lección que yo habría de aprender a lo largo de los años, ya que muchos de mis guiones para la televisión continuaron sufriendo el rechazo de los censores.

En mi obra *Weghet Nazar (Un punto de vista)*, un hombre ciego llamado Arafa Al-Shawaf se interna en una residencia para ciegos y descubre cómo la administración se aprovecha de la discapacidad de los residentes para despojarlos de sus beneficios y contribuciones. La obra concluye con la visita de la señora Box, enviada oficial de la ONU cuya misión es evaluar la cantidad de apoyo extranjero a que es acreedora la institución, y ante quien los residentes, bajo el liderazgo del resuelto y perspicaz Arafa, exhiben los malos manejos de la administración.

La obra fue originalmente escrita como guión y, una vez más, el director Salah Abu-Seif se entusiasmó con el proyecto de llevarla a la pantalla grande, para lo cual nos propusimos visitar algunas residencias para ciegos. Al concluir nuestra tarea, Abu-Seif quedó con la impresión de que los abusos retratados en mi guión no correspondían a la realidad. No comprendió que mi interés no era de ninguna manera presentar la vida “real”, sino una forma superior de verdad.

Para mí, los ciegos de la residencia representan a los ciudadanos de cualquier nación (especialmente si es árabe), incapaces de ver su propia realidad escandalosa. La administración, por extensión, evoca al régimen dictatorial que controla la vida de esa población mediante la manipulación y el engaño. En una escena de la obra, Arafa se jacta de que su discapacidad visual es del 99 por ciento, gracias a que funge como “líder de los ciegos”. Esta obvia referencia a la vieja costumbre de todos los jefes de Estado árabes de “ganar” los referendos con un 99 por ciento de los votos, difícilmente podría pasar inadvertida.

Al terminar el último ensayo, mi esposa se acercó a la censora en jefe y le preguntó si tenía alguna objeción. Desconcertada, ella respondió que sin duda yo sabía cómo decir las cosas sin que el trabajo pudiera cuestionarse. Cuando llegó el momento de aprobar la obra, la censora sabía que no tenía nada que temer, pues después de todo el guión no hacía referencias directas a Egipto (con su abismal brecha entre gobernantes y pueblo), ni representaba a una potencia extranjera interviniendo en el país para exigir una reforma interna. Era sólo una obra de teatro, y ahí está el punto: la astucia, sostengo, es el arte de decir la verdad a plena luz del día, sin dejar rastros del crimen. Al final uno queda absuelto por falta de pruebas, si bien seguirá siendo siempre un sospechoso.

Escena tres.

La astucia en mis estrategias para lidiar con la opinión pública

Entiendo aquí la opinión pública como el equivalente moderno de las costumbres de la tribu. Como regla general, nunca he soñado con tener a todos los miembros de la tribu de mi lado, pero tampoco he deseado perderlos completamente. Así que me di cuenta de que la astucia me ayudaría a exponer el pensamiento de la tribu sin arriesgarme a ser desterrado para siempre. Después de todo, ni el teatro ni la cultura pueden florecer en el desierto.

En 1970, escribí tres escenas de una obra que posteriormente se conocería como *Bel Arabi al-Faseeh (En árabe simple)*. La obra aspiraba a hacer una crítica de los modos de pensamiento de los árabes y su relación con el Occidente. En ella, vemos a un grupo de 14 estudiantes provenientes de todas partes de mundo árabe que ahora viven en un hotel en Londres. Cuando su colega palestino desaparece misteriosamente, los demás suponen que ha sido secuestrado, mientras que la policía británica sostiene la teoría de que en realidad se trata de un terrorista que después de incendiar una librería, se ha dado a la fuga. El planteamiento de esta obra era tan atrevido que yo, convencido de que ningún censor le permitiría jamás ver la luz, abandoné el manuscrito inconcluso en un cajón, acumulando polvo. Por ese entonces tenía en mente como intérpretes a un grupo de estudiantes árabes que vivían en el Cairo, y finalmente me hice a la idea de que ningún miembro de esa comunidad apoyaría la línea de pensamiento de la obra, y mucho menos aceptaría tomar parte en su realización.

Muchos años después, regresé a este manuscrito y lo llevé a escena con un reparto de actores amateur egipcios. La incisiva autocrítica del texto atrajo pronto la atención de corresponsales extranjeros en el país,

quienes en sus respectivos periódicos escribían cerca de 40 reseñas de obras de teatro. Muchos de ellos estaban sorprendidos de ver a egipcios y árabes riéndose de sus miserables predicamentos; de su autoengaño, de su derrota interna y de su mentalidad retrógrada. Y, desde luego, no faltó el ideólogo crítico de casa que acusó a la obra de ser un “sádico acto de autoflagelación”. Por mi parte, yo experimentaba placer de ver en muchas de las funciones al público reír en voz alta hasta que las lágrimas brotaban de sus ojos. Una espectadora que salió exhausta después de tanto llorar y reír al mismo tiempo, me dio las gracias de todo corazón por tan entretenida noche, y acto seguido me acusó de ser excesivamente cruel con mis personajes árabes. Entonces caí en cuenta de que la comedia nace del impulso de repeler todo aquello que provoca las lágrimas, abundante como es en nuestro mundo.

Muchos corresponsales extranjeros me preguntaron si la obra tenía posibilidades de presentarse en otros países árabes además de Egipto. Les dije que estaba por verse. Entonces sucedió que el Ministerio de Cultura egipcio la nombró como representante de Egipto en el Festival de Cartago, en Túnez. Más aún, el presidente del festival la había visto en el Cairo y me aseguró que se perfilaba como ganadora del premio más alto. No obstante, el agregado cultural de Túnez envió un reporte a su gobierno quejándose de la caracterización del estudiante tunecino en mi obra. Entonces recibí un bombardeo de solicitudes para omitir el personaje ofensivo, de manera que la obra pudiera resultar aceptable para el público tunecino. Me negué a semejante petición, y la obra nunca se presentó en Túnez. Algo similar sucedió con el presidente del festival de Jerash en Jordania quien, tras haber firmado conmigo un contrato para llevar la obra a su festival, me llamó para solicitar la omisión del personaje jordano. Una vez más, me aferré a mi negativa.

Hasta hoy, la obra sigue siendo muy popular entre los aficionados y los estudiantes universitarios de teatro en Egipto, pese a que el censor de la televisión estatal continúa optando por rechazar su difusión. Esta situación puede resultar confusa para un observador occidental que quiera conocer la postura oficial hacia la obra: ¿es acaso la del Ministerio de Cultura, cuyos censores no sólo le han permitido presentarse, sino que llegaron hasta a nombrarla representante de Egipto en un festival internacional? ¿O es la del Ministerio de Información, que tiene a su cargo la televisión egipcia y que prohíbe su difusión por ese medio? ¿O se trata sencillamente de la respuesta egipcia al tema de la pluralidad política?

Mi adaptación de *Lisístrata* de Aristófanes en 2004, titulada *Salam El-Nisaa (Una paz de las mujeres)*,⁶ es otro caso interesante. Cuando la Dr. Mariana Kotzamani, experta en teatro griego en la Universidad de Columbia en ese entonces, me invitó a escribir un ensayo sobre cómo podría representarse hoy en día *Lisístrata* en el mundo árabe para su número intitolado *Lisístrata en la escena árabe* en la revista *PAJ*,⁷ terminé escribiendo una obra completamente distinta, en principio para ver cómo reaccionaría la censura, y así contestar las preguntas de Kotzamani desde la realidad.

La obra se desarrolla en Bagdad, poco después de la invasión estadounidense, y con un coro de policías iraquíes antimotines en lugar del coro de ancianos de Aristófanes. En sus esfuerzos por detener la guerra, mi *Lisístrata* iraquí se une a mujeres activistas estadounidenses y europeas. No obstante, a diferencia de la obra de Aristófanes, los oficiales iraquíes y los estadounidenses no aceptan los términos para firmar la paz, y en cambio se unen en contra de las mujeres insurgentes. Por su parte, pese a sus deseos de paz y su voluntad de ir más allá de cualquier diferencia política, las mujeres de Oriente y Occidente terminan amargamente divididas por las enormes diferencias entre sus sistemas de valores culturales (es decir, su moral).

Cuando Kotzamani me preguntó si el censor toleraría el doble sentido y las alusiones de contenido sexual de Aristófanes, mi respuesta fue que sí y que no. Éste quizás es un aspecto importante de la diferencia cultural, ya que el público en nuestros países no está acostumbrado a enfrentarse a comentarios directos acerca de los hechos biológicos. Cuando consulté la traducción al árabe de la obra de Aristófanes, noté que el traductor ya había expurgado el texto y suprimido algunos de los pasajes y contenido más explícito del original. Entonces decidí basarme en los parámetros de esta traducción y tomarlo como una forma de cartabón moral autoimpuesto.

Para ello, recurrí por primera vez en mi vida a escribir en *fus’ha* (árabe estándar moderno), lengua que en esencia se caracteriza por una cierta cualidad abstracta que permite sugerir los significados más impactantes sin enunciarlos de manera explícita. El uso de *fus’ha* me permitiría crear una distancia cultural interna en la mente del espectador, ya que,

⁶ Un resumen de la traducción de Hazem Azmy al inglés aparece en el sitio de la revista electrónica en línea *Words Without Borders* (<http://www.wordswithoutborders.org>).

⁷ *PAJ: A Journal of Performance and Art*, revista académica publicada en Nueva York [N. del T.].

pese a ser la lengua de la enseñanza, los medios de comunicación y el discurso oficial, pocas personas la hablan con fluidez, incluso entre las clases educadas. Así pues, al traducir en sus cabezas del *fus'ha* al *ammeya* (árabe coloquial),⁸ era muy poco probable que los espectadores entendieran literalmente cualquier chiste sexual que yo decidiera tomar prestado de Aristófanes.

Al concebirla así, era consciente de que la obra no se ajustaba ni a los estándares del teatro comercial, ni a los del teatro estatal. Mi única opción era entonces dirigir la obra yo mismo con un reparto de amateurs, en una producción que recibió el apoyo financiero de la comunidad griega en Egipto. Fue en el momento de las audiciones cuando me enfrenté a la necesidad de responder a una de las preguntas principales de Kotzamani: ¿Hay actrices egipcias dispuestas a personificar los roles sensuales incluidos en el texto de Aristófanes?

Consciente de que pocas actrices egipcias amateur estarían realmente dispuestas a mostrar ciertas partes de su cuerpo en escena —especialmente como lo exige la personificación de mujeres occidentales—, se me ocurrió resolver el problema reviviendo una de las tradiciones más antiguas del teatro griego: utilizar hombres para algunos de los roles femeninos.

Animado por esta decisión, decidí conservar algunos diálogos subidos de tono que normalmente serían mal vistos por la censura. En uno de ellos, la activista alemana presumía de que “la tecnología moderna le ha dado a la mujer muchas alternativas para sustituir a los hombres”. Una buena parte de los espectadores fue incapaz de entender esta referencia, ya que las *sex shops* no son parte de nuestra realidad (al menos no todavía).

Tras la puesta en escena, algunos críticos e intelectuales se quejaron de la manera burlesca en que se representaba a las casi semidesnudas activistas occidentales. Al optar por ello, decían, yo reforzaba el estereotipo del Occidente licencioso, fuertemente arraigado en la imaginación del espectador egipcio.⁹ Si bien yo sabía que este estereotipo estaba lejos de la realidad, me interesaba concederle al público sus referentes conocidos acerca de las mujeres occidentales para preparar el terreno a la crítica cáustica del Oriente y de la realidad abyecta de sus mujeres que aquellas por su parte habrían de hacer. Dicha crítica sería a su vez contrarrestada en la misma escena por las habituales justificaciones de las injusticias per-

⁸ Nombre aplicado en particular a la variedad dialectal egipcia del árabe [n. del t.].

⁹ Acerca de este particular, Véase Hazem Azmy (2005).

petradas por los árabes contra sus mujeres (justificaciones enunciadas, ni más ni menos, que por mujeres iraquíes).

En contra de lo que podía haberse esperado, la obra fue bien recibida por el público. Se trataba de un comentario de la muy reciente Guerra del Golfo, en un momento en que la opinión pública no podía ser más contraria —con justa razón— a la invasión de Estados Unidos a Irak. Lo que me parece patéticamente contradictorio es que muchas de esas voces amantes de la libertad hayan podido permanecer en silencio ante las prácticas dictatoriales del régimen de Saddam, mismas que la obra se esfuerza por exponer y parodiar. Casi nadie en el pasado se había molestado en oponerse a ese régimen brutal con el mismo fervor con el que ahora se ataca a Estados Unidos y su guerra. Por el contrario, siguiendo la tradición establecida de proteger los intereses de la tribu panárabe, uno de nuestros ideólogos críticos no dudó en afirmar que mi representación del Irak de Saddam era “una injerencia indebida en los asuntos internos de un Estado árabe hermano”.

En semejante clima político, no sorprende que muchos llamados a la paz en el mundo árabe contemporáneo corran el riesgo de ser condenados como actos de traición. Pero igualmente alarmante fue la reacción hacia mi obra venida de Occidente: un periodista alemán que ha vivido en Egipto desde 1954 y es considerado el decano de los corresponsales extranjeros en el país, me dijo: “Esta vez no has dejado a nadie ileso; no se salvan ni Oriente ni Occidente”. ¿Es su molestia una forma de chovinismo occidental, o sencillamente resultado de su larga estancia en Egipto?

Escena cuatro. La astucia en mis estrategias con el público

Pienso en mis espectadores como la sección menos vociferante de la opinión pública. Cuando me dispongo a escribir un nuevo guión, lo que más me motiva no es la admiración del público, sino su atención total. Así que dedico la mayor parte de mi energía a desempeñar mi profesión de la manera más eficaz posible para transmitir mis ideas, pero, más que nada, para mantener al público pegado a sus asientos, cortarles la respiración, provocarles una carcajada y, también, que derramen una lágrima. Una vez que he logrado todo esto, poco me importa si comparten mi opinión o no. Un prominente escritor egipcio, Anis Mansour, describió una vez mi ingeniosa estrategia cómica como “hacerle cosquillas al espectador con el filo de un cuchillo”.

En mi película *Al-Irhabi* (*El terrorista*, 1994), un extremista mu-



© Afiche de la película *Al-Irhabi* (*El terrorista*, 1994).

sulmán termina por casualidad como huésped de una familia egipcia muy urbanizada que ignora su verdadera identidad. En una escena, él aparece jugando cartas con la hija menor de la familia, que lleva unos pantalones cortos. Tomando esto como una insinuación, él intenta tocarla y a cambio recibe una bofetada que lo deja muy confundido. Al escribir esta escena, yo podía adivinar las reacciones incómodas que generaría en los espectadores, quienes seguramente sostendrían que la culpa era de la joven “por vestirse de manera tan provocativa”. No obstante, confiaba en que en algún rincón de su mente guardarían esta escena por mucho tiempo -- aún después de haberse olvidado de la película-- y que eso les serviría

para alertarlos de cualquier juicio moral superficial o apresurado, basado en las apariencias.

La película fue un gran éxito taquillero, pero también una muy necesaria advertencia acerca de la creciente ola de violencia islámica. Por ello resulta doblemente irónico que algunas de las críticas más feroces provinieran de la izquierda secular. Algunos de sus escritores me acusaron de escribir una película comisionada por el Estado para apoyar la línea de pensamiento oficial. ¿Cosas de la idiosincrasia cultural? No parece serlo, ya que también está el caso de un crítico norteamericano que publicó una reseña de la película nada menos que en la revista académica de la American University de el Cairo, en la que no hace sino repetir las mismas acusaciones del coro de izquierda. Pero más irónico aún resulta que, a pesar de todas las críticas en contra de su escritor, la película fuera un éxito rotundo para el papel principal, interpretado por el superestrella Adel Imam, quien no sólo vio duplicarse sus ganancias, sino que ¡obtuvo el premio a mejor actor por primera vez en su vida!

Escena cinco. La astucia en mis estrategias para conmigo mismo

A partir de ese momento, mi pareja artística y yo decidimos tomar cada quien su camino. Cuando los medios comenzaron a atribuirle mis palabras e ideas, siendo que no era sino el ejecutante que las llevaba a escena, él mismo terminó por creérselo. Por desgracia, como sucede con muchas otras estrellas, quiso presentarse también como autor. Nuestra colaboración terminó, así pues, en 1993. Desde entonces he seguido produciendo obras por mi propia cuenta, presentando una serie de arriesgados experimentos teatrales, muchos de los cuales han sido de entrada libre, con enormes pérdidas económicas para mí. ¿Para qué? Quizá porque he querido mantenerme fiel a mí mismo, seguirme respetando y conservar mi satisfacción interna; aún si esto requiere ser astuto conmigo mismo. He comprendido desde hace mucho tiempo que la mejor manera de continuar respetándome a mí mismo es nunca asumir la dramaturgia como una profesión, sino como una vocación, de manera que escribo obras “de verdad” sólo cuando me llega el impulso de hacerlas. No es una forma de ganarme la vida, sino una estrategia para pagar el precio de continuar viviendo. Me he dado cuenta de que la escritura genuina es aquella que surge de preguntas que exigen respuesta, y no de las convicciones establecidas, y es mi ansiedad la que me impele a encarnar estas preguntas teatralmente, de la forma y manera lo más apetecibles posible para el público. Nunca he soñado con ganarme al público para encaminarlo a alguna causa, dogma o ideología política en particular; el simple hecho de plantear preguntas es suficiente para mí. Hace mucho decidí que nunca intentaría cambiar el mundo.

Conclusión

En 1987, en el Festival Internacional Vevey de Películas Cómicas en Suiza, mi película *Al-Bidaya (El comienzo)* recibió el Bastón de oro de Charlie Chaplin, que es el premio del público. En ese entonces pensé que, aún con subtítulos en francés, la comicidad de la película era capaz de trascender las barreras culturales y llegar a los espectadores extranjeros que le otorgaron esa distinción. El incidente no es sino otra prueba de que todos los seres humanos son esencialmente iguales, siempre que apelemos a ellos como lo que son: seres humanos.

La comedia se nos presenta como una manera ejemplar de trascender todas nuestras diferencias. Lo suyo no es presentar ideologías o culturas, ni tampoco propagar valores, por más elevados que sean. La risa

surge de la descripción sincera de la verdad, mediante el uso de lo imaginable y lo improbable. La comedia incita a la risa, pero también nos provoca una sensación de tristeza. El retrato que hace del ser humano nos inspira, nos estremece y eventualmente nos deja con muchas preguntas acerca de la naturaleza de esta admirable criatura por la que sentimos una mezcla de lástima y miedo. Ésta es la mismísima catarsis de la que Aristóteles hablaba en su famosa definición de tragedia. La tragedia es, después de todo, el oscuro lienzo en el que la variedad de colores cómicos se esparcen y juegan.

Traducido del árabe al inglés por Hazem Azmy
Traducido al español por Alexa Martín y Luis L. Esparza

Bibliografía

- Al-Jabarti, Abdel Rahman. 1975. *Chronicle of the First Seven Months of the French Occupation of Egypt*. Ed. y trad. S. Moreh. Leiden: Brill Academic Publishers.
- Al-Tahtawi, Rifa'a Rafi'. 1983. *The Extraction of Gold, or an Overview of Paris*. Trad. Ihsan Abbas. En *Modern Arab Thought*, ed. Ra'if Khuri. Princeton, N. J.: Kingston Press.
- Azmi, Hasem. 2005. "Salam El-Nisaa le-Lenin El-Ramly: Men El-Nass Al-Moqtabass ila al-Waqeh El-Moltabes" ("La paz de las mujeres de Lenin El-Ramly: del texto adaptado a la confusa realidad"), *Al Mohiet Al Thakafy* 40: pp. 112-116. Disponible en línea en [<http://www.almasrah.com/arabic/modules.php?name=News&file=article&sid=779>].
- Lane, E. W. 1890. *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, Londres: Ward, Lock.