

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**El teatro profesional del siglo XXI en Marruecos:  
Muhammad al-Jem, trayectoria y análisis de la  
obra ¡Eres...tú...!**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Saida Rkiek Sghiar**

Directora

**Milagros Nuin Monreal**

Madrid

**Tesis doctoral**  
**Facultad de Filología**  
**Universidad Complutense de Madrid**  
**2019**



**El teatro profesional del siglo XXI en Marruecos**

**Muhammad al-Jem, trayectoria y análisis de la obra *¡Eres...tú...!***

Directora: Milagros Nuin Monreal

Tutora: Rebeca Sanmartin Bastida

Doctoranda: Saida Rkiek Sghiar

Universidad Complutense de Madrid

Doctorado en Estudios Teatrales

Facultad de Filología

Madrid, 2019



U N I V E R S I D A D  
**COMPLUTENSE**  
M A D R I D

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS  
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Saida Rkiek Sghiar con número de DNI/NIE/Pasaporte 54382750D,  
estudiante en el Programa de Doctorado en Estudios Teatrales,  
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de  
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y  
titulada:

El teatro profesional del siglo XXI en Marruecos. Muhammad al-Jem, trayectoria y análisis de la obra !Eres...tú...!

y dirigida por: Milagros Nuin Monreal

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 8 de julio de 2019

Fdo.: 

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en  
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

## Agradecimientos

A mi directora, Milagros Nuin Monreal, por su profesionalidad, generosidad y paciencia.

A mi tutora, Rebeca Sanmartin Bastida por su ayuda y apoyo.

A todos mis profesores y mis compañeros del Doctorado en Estudios Teatrales de la Universidad Complutense de Madrid.

A todos los artistas: escritores, directores, escenógrafos, actores, sindicalistas y técnicos que con su aportación, testimonio e invitación a un Festival o Conferencia teatral han contribuido a la elaboración de esta tesis.

A todo el personal de las bibliotecas, los Institutos de teatro y Centros de archivo por su amabilidad, paciencia y generosidad:

-Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

-Biblioteca María Zambrano de la Universidad Complutense de Madrid.

-Biblioteca de la facultad de Filología de la Universidad Abdelmálek Essaâdi عبد الملك السعدي de Tetuán (Marruecos).

-Biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

-Biblioteca del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat (Marruecos).

-Biblioteca Nacional de Rabat (Marruecos).

-Biblioteca General de Tetuán (Marruecos).

A Salvador Álvarez Ledesma

No hay un teatro árabe, sino que hay un teatro escrito en lengua árabe.

Jálid Amín<sup>1</sup>

فليس هناك مسرح عربي و انما هناك مسرح مكتوب باللغة العربية

خالد امين

---

<sup>1</sup>Amín, Jálid, *El arte teatral y el mito del origen. Espacios de silencio*. Altopres, Tánger, 2007, p. 156.

# Índice

Introducción general	13
----------------------	----

## Primer capítulo

El teatro en Marruecos: origen y desarrollo	26
---	----

Introducción al capítulo	27
--------------------------	----

I.1. Las manifestaciones pre-teatrales	28
--	----

<i>al-Halqa</i> الحلقة	31
------------------------	----

I.2. Los orígenes del teatro en Marruecos	33
---	----

I.3. El teatro nacionalista	38
-----------------------------	----

I.4. El teatro aficionado	40
---------------------------	----

La Compañía al-Badawi	45
-----------------------	----

I.5. El teatro profesional en el siglo XX	47
---	----

5.1 La Compañía Teatro de Hoy	49
-------------------------------	----

5.2 La censura	51
----------------	----

## Segundo capítulo

Las infraestructuras del teatro profesional en el siglo XXI	55
---	----

Introducción al capítulo	56
--------------------------	----

II.1. La formación académica	57
------------------------------	----

1.1 El Centro Marroquí de Investigación Teatral	58
---	----

1.2 Los Conservatorios de música regionales	61
---	----

a- Conservatorio de Casablanca	62
--------------------------------	----

b- Conservatorio de Rabat	62
---------------------------	----

1.3 El Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural	63
--	----

II.2. Las Infraestructuras	68
----------------------------	----

2.1 El Ministerio de Cultura	68
2.1.1 El Teatro Nacional Muhammad V	71
2.1.2 Los Centros Culturales	73
2.1.3 Los grupos regionales de teatro y las Residencias Artísticas	74
2.1.4 Los Festivales	76
2.2 El Centro Cultural Francés	80
2.3 El teatro en la Universidad	81
II.3. El público	84
3.1 El teatro y el Islam	87
3.2 El papel de la mujer marroquí en el teatro profesional	90
3.2. 1 Mujeres intérpretes	94
3.2. 2 Mujeres directoras	96
3.2. 3 Mujeres dramaturgas	96

## Tercer capítulo

Los maestros del siglo XX en el siglo XXI	99
Introducción al capítulo	100
III.1. El lenguaje	101
1.1 El idioma	101
1.2 La adaptación	105
III.2. Los maestros del siglo XX en el siglo XXI	108
2.1 El primer grupo	108
2.1.1 Ahmed al-Tayyeb al-Âlj احمد الطيب العلي	110
2.1.2 Al-Tayyeb al-Siddiqi الطيب الصديقي	112
2.1.3 Abdelkarim Bershid عبد الكريم برشيد	116
2.2 El segundo grupo	119
2.2.1 Nabil Lahlu نبيل لحو	119
a- La Pequeña Máscara	120

b- Después de la Pequeña Máscara	121
2.2.2 Abdelhaq al-Zarwali عبد الحق الزروالي	122

## Cuarto capítulo

### El Teatro Profesional del siglo XXI 125

Introducción al capítulo	126
La Compañía Teatral de la Radio	128
IV.1. La generación de los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat	130
IV.2. Los desafíos de los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat	133
IV.3. Los logros de la generación del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat	136
3.1 La ley del artista	136
3.2 Las subvenciones del Ministerio de Cultura	139
3.3 Los Sindicatos de Teatro	142
IV.4. Directores	153
4.1 Buselham al-Daif بوسلهام الضعيف	148
4.2 Abdelmajid al-Hawás عبد المجيد الهواس	153
4.3 Naima Zitán نعيمة زيطان	158
4.4 Asmá Huri اسماء هوري	162
4.5 Mesaúd Buhsin مسعود بوحسين	165
4.6 Jawad al-Sunani جواد السوناني	167
4.7 Yúsef al-Rayhani يوسف الريحاني	171

## Quinto capítulo

### La trayectoria artística de Muhammad al-Jem محمد الجم 177

Introducción al capítulo	178
V.1. La trayectoria de Muhammad al-Jem, el artista	180
V.2. Muhammad al-Jem como actor	188

V.3. Muhammad al-Jem como autor	191
V.4. El público de la Compañía del Teatro Nacional Muhammad V	196
V.5. Análisis dramático de la obra <i>¡Eres...Tú...!</i>	198
5.1 Título	200
5.2 Argumento	200
5.3 Temas	201
5.4 Trama	206
5.5 Personajes	207
5.5.1 Personajes principales	208
5.5.2 Personajes secundarios	211
5.6 Esquema actancial	212
5.7 Indicaciones escénicas	213
5.8 El teatro dentro del teatro	214
5.9 Espacio	216
5.10 Tiempo	218
<b>Conclusión general</b>	<b>221</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>230</b>
<b>Anexo</b>	<b>240</b>
La traducción de la obra <i>¡Eres...Tú!</i> de Muhammad al-Jem del dialecto marroquí al castellano.	
<b>Resumen de la tesis en castellano</b>	<b>316</b>
<b>Resumen de la tesis en inglés</b>	<b>318</b>

## Importante

Puesto que este trabajo va dirigido a un público hispano, los nombres árabes de artistas y obras (sean estos literales o dialectales) los hemos transcrito según las normas utilizadas en los Estudios Islámicos, que son las generalmente utilizadas en trabajos similares al nuestro.

Asimismo, tuvimos que tomar una decisión correspondiente a cómo escribir un nombre común que se repite mucho en cualquier trabajo sobre la cultura árabe y musulmana. De hecho, en un trabajo titulado *El Magreb y Europa: literatura y traducción* de Gonzalo Fernández Parrilla y Rosario Montoro Murilla (1999), el nombre محمد está escrito de tres maneras distintas: “[...] del poeta tetuaní Muhammad al-Sabbag [...] *El juego del olvido* de Mohammed Berrada [...] autobiografía novelada de Mohamed Chukri” (p. 332-333)<sup>2</sup>. Puesto que se trata del mismo nombre y para mantener la coherencia en todo el trabajo hemos elegido la opción de Muhammad.

H= ح

W= و

J= ج, خ

Q= ق

Y= ي

Â, U= ع

Por otra parte, las citas en árabe están traducidas al castellano de tal modo que el sentido y la idea que quiere transmitir el autor de las mismas prevalezca sobre cualquier otro motivo lingüístico. Los nombres de las ciudades están recogidos según consta en Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/anexo:localidades\\_de\\_Marruecos](https://es.wikipedia.org/wiki/anexo:localidades_de_Marruecos).

---

<sup>2</sup> Fernández Parilla, Gonzalo y Montoro Murilla, Rosario, *El Magreb y Europa: literatura y traducción*. Universidad de Castilla la Mancha, Ciudad Real, 1999, pp. 332-333.



## Introducción general

El teatro es un arte que se representa en vivo y en directo. Un medio de expresión poética que se nutre del cuerpo, la voz, la emoción y el pensamiento del actor. El punto de partida es el lenguaje, que se manifiesta a través de un texto literario escrito por un dramaturgo y verbalizado por un actor; o a través de una idea en forma de imagen que se refleja sobre el escenario con las palabras, el cuerpo o ambos. El teatro es literatura y espectáculo, lenguaje y juego escénico. La representación teatral implica el trabajo de varias especialidades artísticas además de la presencia imprescindible del público. El teatro tiene carácter ritual y ceremonial; es un espacio de entretenimiento y reflexión artística. No obstante, tiene connotaciones sociológicas, políticas y económicas, implícitas o no, en todo discurso artístico teatral.

Escribir sobre el teatro profesional del siglo XXI en Marruecos significa escribir sobre la política cultural del Estado y destapar los síntomas de una sociedad compleja. Un teatro que, casi después de un siglo de existencia, sigue sin encontrar su identidad propia. Los autores y sobre todo los directores y actores teatrales del siglo XXI, en su inmensa mayoría licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat, consideran que el teatro de occidente y su estética son la referencia y el objetivo. Como bien confiesa Yúsef al-Rayhani (dramaturgo, director, actor y *performer*), en una entrevista realizada el 26 de septiembre de 2018 en el Centro Cultural de Tetuán: “Conseguir que nuestros resultados escénicos se parezcan al teatro occidental es la meta de nuestra generación”.

Por supuesto, y antes de definir la idea de esta tesis, hemos investigado sobre los temas tratados en otros trabajos que se han escrito sobre el teatro en Marruecos. Por una parte, para no escribir sobre lo mismo; y por otra, para arrojar más luz sobre los temas que no se han tratado con bastante profundidad. Hemos hallado dos tesis hechas en España. La primera, escrita por Aicha Harun Taher Yacoubi, trata sobre tres dramaturgas y se titula *Dramaturgia femenina en el magreb: Fatima Gallaire, Jalila Baccar y Aicha Harun Taher Yacoubi*; y la segunda tesis trata sobre Mohamed Dahrouch y fue escrita por su hija Charifa Dahrouch, titulada *La obra dramática de Mohamed Dahrouch*. Ambas autoras mencionadas están implicadas en el tema investigado. Las dos tesis han contribuido a cubrir una parte del panorama teatral en

Marruecos, y gracias a sus bibliografías, libro tras libro, hemos ido tirando del hilo para desarrollar nuestra investigación.

Además de estas dos tesis citadas que consideramos fuentes elaboradas, amplias y detalladas de información, citamos otras tres como modelo en las que nos hemos informado, y son las más importantes por tratar la situación del teatro en Marruecos en el siglo XX. Por ser una de las primeras, la tesis de Hasan al-Mniâi حسن المنيعي: *Investigaciones en el teatro marroquí* ابحاث في المسرح المغربي. Por indagar sobre el aspecto legislativo, Administración e infraestructuras, la de Abdelwahed Uzri عبد الواحد عوزري *El teatro en Marruecos. Tendencias e infraestructuras* المسرح في المغرب. اتجاهات و بنيات. Por analizar el desarrollo y la evolución del Teatro Aficionado, universitario y profesional, *La estructura de la escritura teatral en Marruecos. Del comienzo hasta los ochenta* من البداية الى الثمانينيات, escrita por Muhammad al-Kaghat محمد الكباط.

Lo que tienen en común dichas tesis y el 90% de los libros citados en nuestra bibliografía, es el análisis del recorrido teatral en Marruecos durante el siglo XX. Actualmente, se sigue escribiendo sobre las experiencias artísticas que marcaron el siglo XX, por lo que muestra la necesidad y da sentido a la aportación de nuestro trabajo.

Antes de aclarar los objetivos de esta tesis y los capítulos componentes de su cuerpo, necesitamos matizar tres puntos importantes que constituyen el título de la misma. En primer lugar, la palabra “profesional”. En Marruecos la asistencia a los espectáculos teatrales es gratuita, incluso en los festivales nacionales e internacionales de teatro; el 99% de la producción teatral anual en Marruecos está subvencionada por el Ministerio de Cultura. Una gran parte de los artistas que se dedican al teatro son funcionarios del Ministerio de Cultura, otros trabajan en la televisión, en el cine y en la publicidad para poder seguir trabajando en el teatro; luego están los artistas, quienes solicitan subvenciones a través de organismos nacionales y extranjeros para financiar la preparación, el montaje y la representación de su obra. Todo ello, genera una creatividad supervisada y controlada por la Administración que disminuye la libertad artística de quienes trabajan en el teatro en Marruecos.

En segundo lugar, a lo largo de este trabajo de investigación, cuando hablamos del siglo XXI nos referimos al período temporal entre 2000 y 2015. Quince años más en la acumulación de la experiencia teatral en Marruecos marcada por la incorporación de las nuevas tecnologías y el dominio de una nueva generación con formación académica. Por último, como no podía ser de otra manera, durante toda la redacción de este trabajo, nos referimos a “el teatro en Marruecos” en vez de “el teatro marroquí”, porque en nuestra humilde opinión el teatro en Marruecos se ha inspirado en el teatro occidental desde su inicio hasta el día de hoy: Teatro Nacionalista, Teatro Aficionado y Teatro Profesional. En el desarrollo de esta tesis veremos cómo se han adaptado obras del repertorio universal y se ha seguido el método occidental en la dirección y en la interpretación.

Los objetivos de este trabajo de investigación han marcado el itinerario del mismo y han justificado la necesidad de un repaso histórico imprescindible en todo trabajo de tesis. El proceso de las compañías artísticas y la evolución que han tenido son importantes para entender la situación artística en la época escogida como objeto de análisis.

Nuestro primer objetivo, el más importante, es aportar a la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid un trabajo sobre los capítulos más relevantes del teatro en Marruecos, desde sus comienzos hasta nuestros días. Una acción que pueda servir para futuros trabajos universitarios y que haga de esta tesis un manual de consulta necesario y un instrumento que analice las características de cada etapa. Un repaso panorámico de los acontecimientos más relevantes para quien quiera interesarse por el teatro en Marruecos, siendo la parte más extensa aquella que tratará sobre el teatro profesional del siglo XXI.

También, puede constituir una referencia para los alumnos del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat por la falta de formación académica sobre las características de cada etapa de la historia del teatro en el país, puesto que en los cuatro años de los estudios no existe ninguna asignatura teórica sobre el teatro en Marruecos, ni un taller con un director marroquí, ni la puesta en escena de una pieza de un autor marroquí. Este hecho, evidencia la ruptura entre la formación académica y la práctica sobre el terreno. Igualmente, muestra la falta de

interés por conocer y trabajar con y sobre los artistas de Marruecos, frente al deseo permanente de todo conocimiento teórico o práctico proveniente de occidente.

Asimismo, el segundo objetivo es analizar las características del teatro profesional en el siglo XXI a través del trabajo escénico de grandes artistas con nombre propio. En definitiva, pretendemos en esta tesis establecer un perfil artístico, lingüístico e ideológico, así como su relación con el público de las compañías profesionales en general, y de la Compañía del Teatro Nacional Muhammad V en particular en el siglo XXI. Uno de los retos de este trabajo es cubrir un período actual y, al mismo tiempo, inexplorado.

El tercer objetivo es la exploración de la trayectoria, poco estudiada, de Muhammad al-Jem, dramaturgo, actor y fundador de la Compañía del Teatro Nacional Muhammad V de Rabat. Una compañía profesional que se sitúa en las dos franjas temporales de interés para nuestro trabajo: por un lado, el debut de la Compañía y su desarrollo en los años noventa del siglo XX, y por el otro, la continuidad creativa de ésta con su apertura a los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural en el siglo XXI.

La metodología empleada en este proceso ha sido básicamente la búsqueda de todo tipo de información en tesis publicadas, libros, revistas y periódicos. También, entrevistas a autores, directores, escenógrafos y la visualización de las representaciones teatrales en vivo y en directo, debido a que hay poco material escrito sobre el período acerca del cual queremos investigar en profundidad.

El trabajo de búsqueda que realizamos, supuso resolver algunas cuestiones y tomar decisiones; entre ellas, escoger los directores más representativos para el capítulo IV, y la elección de una sola obra del dramaturgo Muhammad al-Jem entre la totalidad de su producción para el análisis en el capítulo V. Una etapa que se ha visto marcada por el planteamiento de multitud de preguntas, el análisis de la información y la reflexión sobre la misma. La última etapa es la que se refiere a la redacción en la que procuraremos escribir de una manera sencilla para que la lectura sea amena. Cabe señalar que ha sido un reto difícil documentarse en un idioma y reflexionar y redactar en otro. En lo que a la traducción se refiere, hemos optado por traducir la idea o el

concepto de las citas, como hemos dicho antes, puesto que la traducción literal en la mayoría de las veces no capta bien el sentido de éstas.

Antes de adentrarnos en puntos específicos de esta tesis, creemos necesario aclarar el significado de la palabra “teatro” en la lengua árabe. Según el diccionario árabe *El gran diccionario de la cultura*, consultado el 20 de septiembre de 2017 en Tetuán, obra dirigida y recopilada por Núr al-Din نور الدين (2005), la palabra “teatro” tiene dos significados. El primero es: “Campo, o el lugar donde pasta el ganado.” (p. 1024). El segundo, “Un espacio elevado de madera, que está dentro de un espacio cerrado o un campo; o en un anfiteatro natural o artificial, donde se representan novelas<sup>3</sup> u obras de teatro, y en el que se pronuncian discursos, advertencias y se imparte sabiduría.” (p. 1024)<sup>4</sup>.

Nos llama la atención en estas dos definiciones, que la definición artística es la segunda; en cambio, en el diccionario de la Real Academia Española, consultado el 21 de enero de 2019 en Madrid, la primera definición es la artística: “Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena.” (1997, p. 1949)<sup>5</sup>. Constatamos además que, en el diccionario árabe, novela es sinónimo de teatro, cuando el teatro y la novela son dos géneros literarios completamente distintos en el pensamiento occidental. Por último, en ningún momento se refiere al teatro como un conjunto de literatura y espectáculo, lo que deja en evidencia que el concepto de teatro en sí es distinto en la cultura árabe y la occidental.

También consideramos que es importante aclarar cómo llegó el teatro occidental a la cultura árabe, siglos antes de su aparición en la sociedad marroquí. La primera persona que introdujo el teatro en la cultura árabe fue Marún al-Naqqash مارون

---

<sup>3</sup> Varios críticos, entre ellos Shaqrún, se refieren al teatro como “novela”, una muestra de la importancia en la cultura árabe de la palabra escrita en la pieza teatral y del relato de los acontecimientos (ambas herramientas son imprescindibles para la novela y la pieza teatral.).

Shaqrún, Abdelah, *El alba del teatro árabe en Marruecos*. Editorial de la Unión de la Radio de los Países Árabes, Túnez, 1988, p. 125.

<sup>4</sup> Núr al-Din, Isam, *El gran diccionario de la cultura*. La Casa de Cultura, Casablanca, 2005, p. 1024.

<sup>5</sup> Diccionario de la Real Academia Española. Siglo XX, Madrid, 1997, p. 1949.

النقاش, considerado el primer autor, director y actor de la historia del teatro en el mundo árabe.

Marún al-Naqqash nació el 9 de febrero de 1817 en Sidón, Líbano. De familia acomodada, su padre era un gran comerciante que ejerció de concejal en Beirut. Al-Naqqash estudió Filología y comenzó a componer poesía a los dieciocho años. También estudió música y varios idiomas como el turco, el italiano y el francés. Marún al-Naqqash, árabe de religión cristiana, se dedicó al comercio, y en un viaje a Italia en 1846 descubrió el teatro en la ciudad de Nápoles. De vuelta, en 1847, hizo un montaje de la obra *El avaro* de Molière, adaptada por él mismo en una ópera de cinco actos, en la que compuso la música y la representó con su familia en su casa.<sup>6</sup>

También consideramos que es necesario explicar en qué se traduce culturalmente el hecho de que Marruecos pertenezca a la cultura musulmana y árabe. Un país cuya gente practica la religión islámica supone ciertas celebraciones religiosas de carácter espectacular que se celebran en comunidad, como la peregrinación a la Meca, el rezo del viernes, la fiesta del fin del ayuno y la fiesta del sacrificio. Manifestaciones escénicas públicas que se realizan en la plaza del pueblo o en el mercado semanal de las diferentes ciudades del país. Entre las más célebres y duraderas en la sociedad musulmana citemos la fiesta de 'âshurâ` عاشوراء.

La fiesta de âshura se celebra<sup>7</sup> en el décimo día del mes *Muharram*<sup>7</sup> محرم y conmemora la tragedia de al-Husayn<sup>8</sup>. Es un día de duelo, en el que se recuerda al nieto de Mahoma, al-Husayn Ibn Ali الحسين ابن علي, que murió en la batalla de Karbala<sup>9</sup> en combate contra otros musulmanes en el año 680 después de Cristo. En el caso de los chiitas<sup>10</sup>, esta fiesta religiosa se escenifica en tres partes en espacio

---

<sup>6</sup> Louassini, Zouhir, *La identidad del teatro marroquí*. Universidad de Granada, Granada, 1992, p. 13.

<sup>7</sup> Es uno de los doce meses del calendario lunar. En Marruecos no se utiliza (el calendario lunar), aunque se tiene en cuenta para los acontecimientos religiosos como el ramadán. Explicación personal.

<sup>8</sup> Hijo de Fátima, hija del profeta Mahoma. Explicación personal.

<sup>9</sup> Una de las ciudades más importantes en la época del auge imperial islámico, actualmente pertenece a Iraq. [https://es.wikipedia.org/wiki/batalla\\_de\\_karbala](https://es.wikipedia.org/wiki/batalla_de_karbala)

<sup>10</sup> Es un término que ha sido castellanizado. Una de las dos ramas del Islam (Chiismo y Sunismo), es minoría en la comunidad islámica mundial. <https://es.Wikipedia.org/wiki/Chiismo>

público bajo la mirada de miles de fieles. La primera parte, en la que se representa la vida de al-Husayn antes de la guerra de Karbala; la segunda parte, en la que se escenifica la guerra de Karbala y la muerte de al-Husayn y la tercera y última parte, en la que se interpreta lo que sucede después de la guerra, y el regreso a Damasco de los vencedores con la cabeza de al-Husayn.

La escenificación anual de este momento histórico genera a través del dolor una catarsis de los fieles. Es un crimen que sucedió siglos atrás, pero la sensación de culpa sigue acompañando a los fieles. Una puesta en escena en la que forman parte varios personajes, principales y secundarios bajo las indicaciones de un maestro, y en la que se cuidan el vestuario, los objetos, accesorios e instrumentos musicales. Una fiesta religiosa que podemos considerar como la representación escénica de una obra trágica inspirada en un hecho histórico. En Marruecos, la fiesta de 'âshurâ` se celebra de una manera menos dramática, puesto que Marruecos pertenece a la vertiente *sunni* del Islam.

Asimismo, Marruecos siendo un país árabe perteneciente a una cultura centenaria en la que la tradición, en sus múltiples manifestaciones, tiene un peso importante y un lugar privilegiado en la vida cotidiana de su gente, comparte con otros países árabes la herencia de espectáculos tradicionales como el cuentista, el teatro de sombras y *la Maqama* المقامة. Algunas de ellas contradicen según los intérpretes de la religión los mandatos del Islam, por lo que demuestra el arraigo de la tradición en la sociedad<sup>11</sup>. Daremos una breve descripción de dos de ellas por su importancia: el cuentista y *al-Maqama*.

El cuentista es un hombre que tiene un don concedido a pocas personas. Tiene la capacidad de cautivar al espectador con un lenguaje impecable y una capacidad de memoria excepcional. Los árabes conocían este fenómeno antes de la llegada del Islam. Los cuentos suelen ser de origen persa o indio, y entre los más conocidos figura *Las mil y una noches*. Aunque hay otros muchos, de carácter histórico, propios del pueblo árabe, que no llegaron a registrarse en libros, básicamente porque son de tradición oral.

---

<sup>11</sup> Ibn Yâser, Abdelwahed, *Los límites de las formas tradicionales del espectáculo*. Universidad Abdelmâlek Essaâdi, 2002, Tetúan, pp. 40-41.

La función del cuentista consiste en contar fábulas históricas y aventuras con elementos extraordinarios para provocar la sorpresa y la entrega de los espectadores. Algunos cuentistas, aparte de contar o recitar poesía, también cantan, bailan y tocan un instrumento de música. En algún momento dado, durante el espectáculo, llegan a pedir la colaboración de algún miembro del público para sujetar un objeto o para confirmar algún dato, lo que genera una complicidad extraordinaria entre el cuentista y el espectador. Se trata de una actividad que se desarrollaba en plazas, zocos y casas particulares.

El arte del cuentista es una vocación que muestra la gran capacidad interpretativa del mismo para comunicarse con su público, con presencia, energía y convicción. Es un tipo de espectáculo que no evolucionó por el rechazo de la comunidad musulmana. Según Bunit<sup>12</sup> بونيت (2002):

[...] la consecuencia de que Ibn Omar hubiese expulsado al cuentista desconocido de la mezquita, es que el cuentista quedó libre por las callejuelas de la ciudad, en sus zocos y en sus plazas, y así poco a poco sus encuentros con la gente se convirtieron en una imagen habitual que decoraba los espacios de la ciudad, llegando a ser este fenómeno parte de la misma ciudad, parte del comportamiento urbano. (p. 106)

*La Maqama*, por su parte, es un arte selecto. Es un género narrativo que combina verso y prosa, y que precisa de un gran dominio del lenguaje, imaginación y una profunda visión poética de los problemas sociales. Es un arte literario típico de los países árabes de Oriente Medio; una fábula que narra las aventuras de héroes a través del diálogo. Las más celebres son las de al-Yáhed الجاحض, al-Hariri الحريري y las de al-Hamadani الهمداني. Es un relato sobre la vida de un héroe con un mensaje social y ejemplar.

La Maqama, destaca por dibujar de una manera completa los aspectos físicos y psicológicos de los personajes principales y secundarios. Es una literatura que se puede interpretar, que contiene una acción, personajes y diálogos. *Al-Maqama* expone temas sociales de una manera cómica y presenta a los personajes de un modo grotesco, lo que demuestra que *la Maqama* tenía una enseñanza moral. Ese discurso,

---

<sup>12</sup> Bunit, Izz al-Din, *El discurso árabe antiguo y los objetivos del espectáculo*. Universidad Abdelmálek Essaâdi, Tetúan, 2002, p. 106.

de carácter social y político, puede que fuera uno de los motivos por el cual *la Maqama* fue prohibida y nunca salió de los libros para ser interpretada, sobre todo por la sombra del pecado que siempre ha estado presente en el desarrollo de las artes tras la llegada del Islam. Abdelwahed Ibn Yáser<sup>13</sup> عبد الواحد ابن ياسر (2002) en su ponencia sobre *Los límites de las formas tradicionales del espectáculo*, recoge la opinión relevante de Ali al-Rai علي الراعي: “Hubiera sido posible que todas esas características se dirigieran hacia la interpretación y la actuación teatral, si no fuera porque ese principio era rechazado categóricamente, por no decir que era pecado” (p. 55).

Además de esa herencia árabe y musulmana, en Marruecos hay manifestaciones preteatrales propias del país. Hablaremos de la más importante de ellas en el primer capítulo: *al-Halqa*, un capítulo que está dedicado al comienzo del teatro en Marruecos y su desarrollo en el siglo XX. Luego, en el mismo, analizaremos las diferentes teorías sobre los comienzos del teatro en el país magrebí. Asimismo, de manera cronológica, abordaremos las características del teatro nacionalista que se ocupó de levantar el ánimo y el ego nacional y árabe; en segundo lugar, del teatro aficionado que destacó por el auge teórico y finalmente, del teatro profesional en el siglo XX, que decidió apostar por una dramaturgia singular.

En el segundo capítulo entraremos de lleno en el siglo XXI; abordaremos la formación académica como una base necesaria para la profesionalidad, las infraestructuras de las que disponen los artistas para desarrollar su trabajo y el compromiso del público con el teatro y su influencia en él.

Por una parte, destacaremos la importancia de la creación en 1985 del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural المعهد العالي للفن المسرحي و التنشيط الثقافي de Rabat en la formación académica de los jóvenes en las especialidades de Interpretación y de Escenografía. Treinta años después de su inauguración, y después de constatar y evidenciar el alto nivel de la calidad interpretativa y técnica de sus licenciados, creemos que ha llegado la hora de reivindicar la necesidad de crear las especialidades de Dirección y de Dramaturgia en dicha institución académica.

---

<sup>13</sup> Ibn Yáser, A, (2002), o.c., p. 55.

Por otra parte, resaltaremos las principales infraestructuras que ofrece el Ministerio de Cultura, que hacen que la existencia, la continuidad y la innovación del teatro en Marruecos sean factibles. El Ministerio de Cultura hace posible la supervivencia de las compañías profesionales a través de varias infraestructuras como el Teatro Nacional Muhammad V المسرح الوطني محمد الخامس, los centros culturales, las compañías regionales de teatro, las residencias artísticas y los festivales de teatro. El apoyo económico del Ministerio de Cultura, a través de las subvenciones para las compañías profesionales, es vital durante todo el proceso creativo desde la dramaturgia, pasando por los ensayos, y hasta las representaciones dentro y fuera del país.

Por último, analizaremos, en este segundo capítulo, los posibles motivos que dificultan la integración del teatro como una actividad cultural en la vida cotidiana de la gente en Marruecos. Cuando nos referimos, a lo largo de este trabajo de investigación, a una gran acogida del público a cierta representación, nos referimos a una asistencia importante dentro de esa minoría que asiste al teatro. Sabemos que el papel del público es fundamental en el desarrollo del arte dramático, pero hay factores religiosos, culturales y económicos que dificultan esa integración.

El tercer capítulo está dedicado a los maestros del siglo XX y su permanencia en el siglo XXI; artistas que destacan por su búsqueda continua de un teatro comprometido con la sociedad, sin descuidar la estética del espectáculo teatral. La carrera artística de al-Tayyeb al-Âlj, al-Tayyeb al-Siddiqi y Abdelkarim Bershid es sinónimo de veteranía, maestría y destreza en los diferentes ámbitos teatrales: crítica, escritura, dirección e interpretación.

También resaltaremos otras dos experiencias peculiares de dos figuras importantes en el desarrollo del teatro profesional en Marruecos entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Nabil Lahlu y Abdelhaq al-Zarwali son dramaturgos, directores y actores representantes de un teatro moderno en el que la compañía teatral es una empresa y no una asociación cultural sin ánimo de lucro. Ambos son representantes de dos escuelas de teatro con un gran peso literario, la primera en francés y la segunda en árabe clásico.

Es de subrayar la importancia del primer punto de este capítulo, en el que abordaremos la complejidad de escoger un idioma para escribir una pieza teatral y para comunicarse con el público marroquí. Un público que mezcla en su día a día el dialecto marroquí, el árabe clásico y el francés; una variedad lingüística que se refleja en el acto teatral. Igualmente, hablaremos de la adaptación como una anomalía normalizada y constante en toda la trayectoria del teatro en Marruecos, desde sus inicios y hasta el día de hoy.

El cuarto capítulo está protagonizado por los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat, los verdaderos promotores del teatro profesional del siglo XXI en Marruecos. Una nueva generación con formación académica y mucho talento que está marcando el rumbo del futuro artístico teatral en el país. Asimismo, expondremos a través del trabajo de algunos directores lo que consideramos las experiencias más relevantes de esa nueva generación; y por primera vez, en este capítulo, hablaremos de protagonistas hombres y mujeres. Del mismo modo, expondremos los desafíos y los logros de una generación cuyas cabezas visibles, con nombres propios, han generado una corriente artística característica y nueva en Marruecos.

En este capítulo y a lo largo de esta tesis hablaremos de artistas con nombre propio. Son los que crean las compañías, escriben las obras, dirigen la puesta en escena e interpretan los personajes. Es verdad que hay compañías que son instituciones y que han hecho mucho, tanto por el teatro como por la formación de varias generaciones de intérpretes, pero detrás de los nombres de las grandes compañías hay artistas que hacen una labor pedagógica y artística extraordinaria.

En el capítulo quinto había que tomar dos decisiones importantes: elegir un dramaturgo representativo del teatro profesional en el siglo XXI en Marruecos y seleccionar una de sus obras para el análisis. El capítulo tiene como objetivo destacar la figura de Muhammad al-Jem como autor y actor en la Compañía del Teatro Nacional. Un artista que tiene un recorrido profesional indiscutible, una relación de adoración por parte del público y de respeto por parte de los críticos.

La elección de Muhammad al-Jem ha sido motivada también por ser el representante de la comedia social en Marruecos, por reflejar la tradición y la cultura

marroquíes en sus dramaturgias y representaciones, y por pertenecer a una compañía modelo en la integración de dos generaciones profesionales. Asimismo, en la fase de la búsqueda de información no hemos encontrado datos sobre su figura, por lo que, por una parte, suscitó en nosotros el deseo de escribir sobre su trabajo, y por otra, nos obligó a contactar con la fuente. Siendo Muhammad al-Jem funcionario en el Teatro Nacional Muhammad V, fue fácil localizarlo, y enseguida nos facilitó con toda amabilidad su correo electrónico. Una vez más, la comunicación ha sido complicada: le escribíamos en francés (al no disponer de caracteres árabes el teclado del ordenador), Muhammad al-Jem me respondía en árabe y, después, teníamos que traducir la información al castellano para integrarla en el trabajo.

Debíamos escoger una de las obras de Muhammad al-Jem representada entre 2000 y 2015 para traducir y analizar. Elegimos la pieza *¡Eres...tú...!*, escrita en dialecto marroquí para que así el lector de esta tesis tenga un ejemplo concreto representativo del trabajo dramático del autor elegido. Una comedia social en la que el público se ve identificado y reflejado; una obra que transmite una atmósfera alegre, el juego de “el teatro dentro del teatro” que nos recuerda el espíritu de las formas preteatrales. *¡Eres...tú...!* es una obra que intenta buscar el equilibrio entre la tradición y la modernidad, el gran desafío del teatro profesional del siglo XXI en Marruecos.

Este quinto capítulo se divide en dos partes. La primera se ocupa de la trayectoria artística de Muhammad al-Jem y, la segunda, del análisis dramático de la obra escogida, la más característica del autor. Dicha obra puede verse en páginas de Internet cuyos enlaces incluimos en la bibliografía.



## **Primer capítulo**

### **El teatro en Marruecos: origen y desarrollo**

## Introducción al capítulo

En 1912, Marruecos pierde su soberanía a manos de dos poderes coloniales, Francia y España, que establecen sendos protectorados en sus respectivas zonas de influencia. Es entonces cuando empezó la construcción de grandes teatros en las principales ciudades como Tánger y Casablanca: el Teatro Cervantes en 1913 y el Teatro Municipal en 1920 sucesivamente, por lo que el teatro empezó a formar parte del panorama artístico del país<sup>14</sup>. Aunque no fue la única influencia, el comienzo del teatro en Marruecos coincidió con un momento histórico, social y político muy complejo.

Antes de abordar los comienzos del teatro en Marruecos, tal y como se entiende en occidente, es importante hablar de las manifestaciones preteatrales que existían antes de la llegada de éste a la sociedad marroquí, para que cualquier lector ajeno a esa cultura pueda entender los antecedentes culturales del artista teatral marroquí y también del público que asiste a ver su obra. Siendo *al-Halqa* الحلقة, *al-Besat*<sup>15</sup> البساط, *Ehbidat Rma*<sup>16</sup> اعبيدات الرما y *Sultán al-Talaba*<sup>17</sup> سلطان الطلبة las

---

<sup>14</sup> Como en el caso de Egipto que fue el primer país árabe en conocer el arte dramático en 1798 por la invasión de Napoleón Bonaparte; donde se representaban obras de teatro para entretener a los soldados franceses. Bunit, Izz al-Din, *El personaje en el teatro marroquí*. Universidad al-Azhar, Agadir, 1992, p. 164.

<sup>15</sup> Un espectáculo que comenzó en Fez, en la segunda mitad del siglo XVIII con motivo de celebrar las fiestas religiosas. La palabra *al-Besat* se relaciona con varios aspectos de dicho espectáculo: pasarlo bien en el sentido de desinhibirse, la alfombra que se utiliza para la ceremonia, el sitio donde se representa la función que es la habitación principal de la primera planta y el decorado que se pone detrás de los actores, compuesto por una pequeña casa iluminada con velas, fabricada en madera y papel de cartón y ornamentada con cristales de color. Bahrawi, Hasan, *El teatro marroquí. Investigación en los orígenes socioculturales*. El Centro Cultural Árabe, Casablanca, 1994, pp. 45-46.

<sup>16</sup> Un espectáculo ligado a las tradiciones agrícolas y de caza. Se empieza la función con la expresión “Rezoes para el Profeta” y termina con la expresión “los mejores deseos para el bosque”. Un grupo, de cinco a ocho personas, utiliza instrumentos básicos para tocar música y herramientas de trabajo como las tijeras de cortar la lana de las ovejas. Bahrawi, H, (1994), o.c, pp. 82-84.

<sup>17</sup> Es un festival anual que organizan los alumnos de la universidad al-Qarawiyyin de Fez para celebrar la llegada de la primavera. Hay quien defiende que es una celebración por el agradecimiento del Sultán hacia los universitarios que lo han apoyado antes de su llegada al trono; otros creen que la causa es para animar a los alumnos excelentes que se encargaban de la fiesta con todo el apoyo y los regalos del Sultán. Bahrawi, H, (1994), o.c, pp. 97-103.

manifestaciones preteatrales más importantes. En este trabajo de investigación destacaremos a una de ellas: *al-Halqa*.

Dichas manifestaciones preteatrales han estado presentes, de una forma directa o indirecta, en las representaciones teatrales y en los debates de los críticos durante períodos trascendentales del teatro en Marruecos, especialmente en el siglo XX. La definición de Brook<sup>18</sup> (1969) del acto teatral, abre el debate sobre la posibilidad de que estas manifestaciones puedan ser consideradas como tal: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.” (p. 11)

En este capítulo también hablaremos de los comienzos del teatro en Marruecos y las diferentes teorías que se consideran los detonantes que aceleraron de una manera directa su debut oficial. Asimismo, expondremos las características de las primeras compañías del teatro nacionalista, las compañías del teatro aficionado y las compañías del teatro profesional del siglo XX. Todo ello, analizado con una visión panorámica, con el objetivo de conocer los primeros pasos y el desarrollo del teatro en Marruecos en el siglo pasado para comprender la situación del teatro en el siglo actual.

## **I.1 Las manifestaciones preteatrales**

Las manifestaciones preteatrales citadas anteriormente son propias de Marruecos y únicas en el mundo árabe y musulmán. *Al-Halqa* destaca por ser el espectáculo más célebre y el que sigue existiendo hasta nuestros días; *al-Besat*, se distingue por su procesión carnavalesca y su espectacular escenografía; *Ehbidat Rma*, por la espontaneidad de sus integrantes y su originalidad; y *Sultán al-Talaba*, por ser un espectáculo con connotaciones políticas, en el que se imita al Sultán y a los miembros del gobierno de una forma grotesca y cómica.

---

<sup>18</sup> Brook, Peter, *El espacio vacío*. Traducción de Ramón Gil Novelas, Península, Barcelona, 1969, p. 11.

También, existen otras manifestaciones tradicionales que se celebraban en ocasiones específicas como la de *Sidi al-Ketfi*<sup>19</sup> سيدي الكتفي, que se organizaba por miembros de los oficios tradicionales y para ellos, especialmente en las grandes ciudades. Y otras representadas por minorías, como *Mawkeb Bujlud*<sup>20</sup> موكب بوالجلود, que es una escenificación cómica de los asuntos cotidianos protagonizada por y para los judíos marroquíes.

Estas manifestaciones culturales se celebran por motivos sociales o religiosos y son de carácter ritual. Se trata de espectáculos que cuidan la estética y la seriedad en la ejecución de los roles, por lo que la disposición espacial es importante; de modo que se utiliza una alfombra en el suelo para separar el espacio de interpretación y el espacio del público. Para entretener al espectador, el maestro y sus ayudantes emplean todas las herramientas que están a su alcance como la mímica, la música, el canto y el baile para dar difusión a la celebración. Gracias al maestro, una figura presente en todas esas manifestaciones, y a sus actores, ayudantes o fieles, se hace pasar momentos de risa y de alegría al público. Artistas que dominan varias técnicas para la animación en la calle, la casa o el palacio.

Estas festividades comparten el carácter teatral en sus escenificaciones. Contienen elementos dramáticos: una puesta en escena estudiada, director de ceremonias, personajes, vestuario, diálogo, coro, expresión corporal, instrumentos musicales, máscaras, maquillaje y público. Por ello, siempre han sido comparadas con el teatro, hasta el punto que los críticos denominaron esos espectáculos con nombres vinculados al teatro, como manifestaciones preteatrales, formas preteatrales, fenómenos dramáticos, antes del teatro, orígenes del teatro o fuentes teatrales.

---

<sup>19</sup> Una manifestación festiva que se organiza en ocasiones específicas por miembros de los oficios tradicionales como curtidores, carpinteros y alfareros. Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 32.

<sup>20</sup> Es un espectáculo cómico representado por los judíos marroquíes. Bahrawi, H, (1994), o.c., pp. 72-73.

Ahmed El-Gamoun <sup>21</sup> احمد الكامون (1989) resalta la importancia de las celebraciones rituales como fuentes del teatro: “[...] muchas manifestaciones populares, que son unas supervivencias míticas y que han perdido su vigencia primitiva, han sido consideradas por varios críticos como formas embrionarias del arte dramático. Es decir, formas preteatrales.” (p. 73). Por otra parte, críticos como al-Bahrawi<sup>22</sup> البحراوي (1994) tiene claro la diferencia entre las formas preteatrales y el teatro; en esta cita compara *al-Halqa* y el teatro: “Aunque se le parece mucho en algunos puntos y en el objetivo, no llega a ser su equivalente, en cuanto a la forma o al contenido.” (p. 29). Otros críticos como al-Yúsefi<sup>23</sup> (2002) cree que introducir *al-Halqa*, por ejemplo, en el teatro es una experiencia que sólo puede generar un resultado híbrido:

[...] juntar *al-Halqa* y el teatro en un solo marco espectacular, no puede presentar más que una fórmula clonada como es el caso de muchas experiencias teatrales marroquíes que se han apuntado a esa tendencia con el objetivo de poner las bases específicas del teatro marroquí. (p.72)

Las manifestaciones preteatrales fueron para muchos artistas una fuente de inspiración en la búsqueda de una identidad teatral propia en los años setenta del siglo XX en Marruecos. Los líderes de las corrientes del teatro aficionado como los defensores del teatro ceremonial, liderado por Abdelkarim Bershid, o la experiencia relevante de al-Tayyeb al-Siddiqi supusieron un descubrimiento de ese patrimonio y la posibilidad de su teatralización en un teatro a la italiana. Siempre con el objetivo de encontrar un equilibrio entre la tradición y la modernidad.

---

<sup>21</sup> El Gamoun, Ahmed, *Estudio comparativo entre algunas obras escénicas de Federico Garcia Lorca y algunas representaciones teatrales marroquíes*. Universidad de Mequinez, Mequinez, 1989, p. 73.

<sup>22</sup> Bahrawi, H, (1994), o.c., p. 29.

<sup>23</sup> Al-Yúsefi, Hasan, *Lo espectacular entre al-Halqa y el teatro*. Universidad Abdelmálek Essaâdi, Tetuán, 2002, p. 72.

## *Al-Halqa*



Foto de Ahmed Ben Ismail: *Al-Halqa*,  
en la plaza Jamaâ al-Fna de Marrakech.

*Al-Halqa* es un espectáculo popular que, según los expertos, se dio a conocer en el siglo pasado. Se considera una manifestación cultural en peligro de extinción; de momento, se sigue practicando en algunas ciudades como Marrakech, Fez y Mequinez. *Al-hlaiqi*<sup>24</sup> الحليقي, la persona que se encarga de animar *al-Halqa* de una manera individual o colectiva, presenta un espectáculo completo en el que podemos escuchar poesía, canto, cuentos y ver imitación, baile, expresión corporal y mimo.

El nombre de *al-Halqa*, que se puede traducir como “círculo”, viene de su forma circular; en el centro se sitúa el maestro de *al-Halqa* rodeado por los espectadores. Según el tipo de espectáculo, el círculo puede ser grande o pequeño. Por ejemplo, en *al-Halqa* en la que hay números de acrobacia, se compone de un grupo de cuatro a seis hombres, el círculo suele ser grande. Otras específicas de aventuras y cuentos históricos suelen ser relativamente más pequeñas para generar un ambiente de cercanía. *Al-Halqa* se destaca por el respeto hacia el espacio de la ficción que nadie

<sup>24</sup> Es el sustantivo que designa la persona responsable de animar *al-Halqa*. Para al-Mniâi es el actor itinerante que controla los tiempos de dicho espectáculo. Al-Mniâi, Hasan, *El teatro en Marruecos*. Primer Acto, Madrid, 1999, P. 86.

entre los espectadores se atreve a pisar, salvo si se lo pide el maestro de *al-Halqa*. Las herramientas que utiliza *al-hlaiqi* son las mismas que puede utilizar un actor en una representación como el silencio, la pausa, la mirada, la respiración, el cuerpo y la voz.

*Al-Halqa* se desarrolla en un espacio abierto: en las plazas públicas, a las afueras de los centros urbanos, en los mercados populares que se organizan cada semana, y en *al-Zawia*<sup>25</sup> الزاوية por motivo de los festivales religiosos. Ese hecho hace que la época de su auge sea primavera y verano, además de *Ramadán*, un mes que se presta para ese tipo de espectáculos que contribuyen a sobrellevar las largas horas de ayuno. El período del día más frecuente para encontrar *al-Halqa* es entre el tercer rezo y el cuarto, de 16 a 19 horas aproximadamente, con la excepción de las noches cálidas del verano, en las que el espectáculo se alarga hasta altas horas. Como las demás manifestaciones preteatrales, en *al-Halqa* se suele utilizar una alfombra, objetos, disfraces, animales, instrumentos de música, juegos de magia y todo lo que consiga llamar la atención del público.

Los miembros de *al-Halqa* son personas con una gran capacidad de improvisación, inteligencia y sentido del humor. Individuos con vocación artística y una larga experiencia que les ha proporcionado varias técnicas para entretener a través de un lenguaje verbal o gestual, con el afán de provocar la carcajada o transmitir un mensaje educativo.

Hay dos tipos de *al-Halqa*: la que tiene el objetivo de entretener y una segunda que tiene un objetivo comercial, como *al-Halqa* en la que se vende los remedios naturales para curar ciertas enfermedades. Ambas están relacionadas con el público: mientras haya espectadores, la sesión de *al-Halqa* seguirá su curso. En la primera, según Uzri<sup>26</sup> (1998), destaca *al-Halqa* de cuentos que se basa en la interpretación para transmitir las historias fantásticas, y la que el *al-hlaiqi* narra las aventuras acompañado de un instrumento de música. Al-Bahrawi<sup>27</sup> (1994), resalta la

---

<sup>25</sup> Lugar de peregrinación en el cual están enterrados los santos de una congregación musulmana de carácter sufi. En Marruecos hay varios santuarios dispersos por su geografía. [https://es.Wikipedia.org/Wiki/Zawiya\\_\(edificio\)](https://es.Wikipedia.org/Wiki/Zawiya_(edificio))

<sup>26</sup> Uzri, Abdelwahed, *El teatro en Marruecos. Tendencias e infraestructuras*. Dar Tobqal, Casablanca, 1998, p. 18.

<sup>27</sup> Bahrawi, H, (1994), o.c., pp. 25-27.

importancia de la narración de la historia en los diferentes tipos de *al-Halqa*; *al-Halqa* de cuentos, que está especializada en los cuentos populares. Algunos sociales, que tratan la inteligencia y la valía de las mujeres; otros históricos, que narran la vida de un rey o de una gran personalidad intelectual; y por último, los religiosos, que narran la vida de los profetas y sus milagros. Ese tipo de *al-Halqa* tiene como objetivo entretener y provocar la risa del público.

En ambos ejemplos se necesita de la participación del público con aplausos o comentarios. Igualmente, el público participa con la aportación económica voluntaria al final del espectáculo y a veces durante el mismo. Uzri<sup>28</sup> (1998) observa: “Es el único teatro en el mundo en el que los espectadores pagan después o durante el espectáculo, y no antes; es teatro libre hasta el punto de que los espectadores pueden verlo sin estar obligados a pagar.” (p. 18)

## I.2 los orígenes del teatro en Marruecos

Es difícil, por la situación histórica que se vivía en Marruecos, determinar cuál es el momento preciso en el que se formó el primer grupo de teatro o la primera compañía en el país. Tampoco es fácil saber cuál fue la fuente de influencia directa y determinante en el hecho que impulsó la primera representación preparada íntegramente por los marroquíes para ser vista por otros compatriotas.

Abdalqáder al-Smihi<sup>29</sup> عبد القادر السميحي (1986), comenta en su libro *El comienzo del teatro y el deporte en Marruecos* ظهور المسرح و الرياضة في المغرب a partir del *Diario de un testigo de guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón, que los comienzos de la actividad teatral en Marruecos remontan al año 1860. En ese año, tres hermanos, Antonio, Ramona y José Gallego, fundaron el primer teatro en Tánger, al que le dieron el nombre de Teatro Rafael Calvo.

---

<sup>28</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 18.

<sup>29</sup> Al-Smihi, Abdelqáder, *El comienzo del teatro y el deporte en Marruecos*. Al-Maârif, Casabalanca, 1986, p. 38.

Por otra parte, y según las investigaciones de Charifa Dahrouch<sup>30</sup> (2000), el primer teatro levantado por los españoles en Tetuán fue el Teatro Isabel II en 1861, en un lateral del Feddan (el gran zoco exterior a la Medina) y del Mellah (barrio judío). La primera función documentada en este teatro fue el 17 de agosto de 1861, cuando la compañía de García Delgado puso en escena la zarzuela en tres actos *Jugar con fuego*. Más de medio siglo después, en 1917, se abren las puertas del segundo teatro del Protectorado en la misma ciudad; en un principio llamado Teatro Reina Victoria, propiedad de la familia Cohen; que luego se llamó Teatro Nacional.

Datos que demuestran que el teatro formaba parte del inmobiliario urbano de las ciudades de Tánger y Tetuán. Por lo que sospechamos de la existencia de grupos de teatro en las mismas antes que en otro punto del país. Una actividad que seguramente no quedó registrada por varios motivos; por una parte, las obras representadas eran imitaciones incluso del idioma y por otra, las personas que lo hacían, poseían un bajo prestigio cultural y social.

Una dinámica que no ha hecho más que asentarse con el tiempo, quizás por la pujanza cultural que aportó el Protectorado, por lo que se construyeron en Marruecos nuevos teatros, y varias compañías de teatro extranjeras visitaron el país. En 1913 se inauguró en la ciudad de Tánger el Teatro Cervantes. En un principio, el Teatro Cervantes era exclusivo para compañías españolas, pero después abrió sus puertas a compañías de Francia y de Egipto. Por otra parte, se construye en 1920 el Teatro Municipal de Casablanca para las celebraciones militares y las actividades artísticas de los franceses residentes en dicha ciudad.

Por lo general, existen dos teorías. Los defensores de la primera afirman que la causa fue impulsada por la visita de las compañías egipcias y tunecinas que abanderaban el teatro en los países árabes y que hacían giras con sus producciones artísticas fuera de sus fronteras como Marruecos; entre ellos al-Mniâi<sup>31</sup> (2001), quien además cree que la primera obra fue representada en Fez: “Al principio, observamos que la primera compañía se formó en Fez por los alumnos del Colegio

---

<sup>30</sup> Dahrouch, Charifa, *La obra dramática de Mohamed Dahrouch*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008, pp. 82-83.

<sup>31</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 43.

Moulay Idris, en el año 1924.” (p. 43). La empujanza de dichas compañías fue porque se sintieron identificados con las compañías tunecinas y egipcias en la religión, la cultura y el idioma.

Asimismo, Louassini<sup>32</sup> (1992), en su libro *La identidad del teatro marroquí*, arroja luz sobre ese mismo planteamiento desde otro ángulo. Louassini, explica la predisposición de los antiguos alumnos del Colegio Moulay Idris مدرسة مولاي ادريس de Fez a formar una compañía de teatro poco tiempo después de la visita de las compañías árabes. Según Louassini, las universidades islámicas al-Qarawiyin جامعة القرويين, de Fez y al-Azhar جامعة الازهر, de El Cairo, realizaban intercambios, gracias a los cuales los universitarios conocieron algunos aspectos culturales del país invitado. En una de esas visitas a Egipto, los universitarios de al-Qarawiyin tuvieron la oportunidad de asistir a representaciones teatrales, lo que los incentivó a formar su propia compañía teatral a su vuelta a Marruecos; un hecho que no se llevó a cabo hasta tiempo después:

[...] como los primeros en intentar construir una compañía teatral después de su vuelta de El Cairo, donde fueron a estudiar, pero no lo hicieron por falta de medios económicos. Fue en El Cairo donde conocieron el teatro, ya que allí vieron varias representaciones. (Louassini, 1992, p. 59)

Los valedores de la segunda teoría creen que el teatro ha sido importado por los marroquíes debido a la influencia de las compañías teatrales occidentales, españolas y francesas; compañías que visitaban el país y representaban obras teatrales para sus conciudadanos; entre ellos Uzri<sup>33</sup> (1998), quien además cree que la primera obra fue representada en Tánger, y afirma: “Aún así podemos confirmar, apoyándonos en los documentos de aquella época, que la ciudad de Tánger tenía sin duda, por su ubicación estratégica que le proporcionaba una relativa libertad, un adelanto sobre la ciudad de Fez en ese ámbito.” (p. 26)

---

<sup>32</sup> Louassini, Zouhir, *La identidad del teatro marroquí*. Universidad de Granada, Granada, 1992, p. 59.

<sup>33</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 26.

Años después, en 1923, visita Marruecos la primera compañía teatral árabe, Jawq<sup>34</sup> al-Nahda al-Arabia جوق النهضة العربية, que representó en árabe clásico la obra *Salah din al-ayubi* صلاح الدين الايوبي bajo las directrices de Muhammad Izz al-Din al-Masri محمد عز الدين المصري. Se trataba de una compañía afincada en Túnez y compuesta por artistas egipcios y tunecinos. La compañía hizo una gira por las ciudades más importantes de Marruecos, como Tánger, Fez y Marrakech; incluso, representó su obra ante el Sultán Moulay Yúsef en Rabat.

En el mismo año, otra compañía tunecina, dirigida por Shadeli Ben Friha الشادلي بن فريحة, visitó Marruecos. Realizó una gira por varias ciudades del país, en las que representó una adaptación de una de las obras de Molière. Un año después, hubo otro encuentro del público marroquí con otra compañía célebre, esta vez de Egipto, cuyo director era al-Shaij Salama al-Hijazi الشيخ سلامة الحجازي.

Según los críticos, después de la visita de estas compañías, nacieron las primeras compañías de teatro en Marruecos. En 1924, la Asociación de los Antiguos Alumnos de la Escuela Moulay Idriss, crea en Fez la que sería considerada la primera compañía de teatro del país, bajo el nombre de Jawq al-Tamtil al-Fasi جوق التمثيل الفاسي. Los componentes de esa Compañía eran ex alumnos de la escuela secundaria Moulay Idriss, y también alumnos y profesores de la universidad al-Qarawiyyin.

Según al-Mniâi (2001), su primera obra representada fue *La victoria de la inocencia*<sup>35</sup> انتصار البراءة, del autor Muhammad Ben al-Shaij محمد ابن الشيخ, bajo las directrices de Muhammad al-Zaghari محمد الزغاري. Una puesta en escena interpretada por Muhammad al-Qari<sup>36</sup> محمد القري, Abdelwahed al-Shawi عبد الواحد الشاوي y al-Mehdi al-Mniâi المهدي المنيعي, quienes también ayudaron en las labores escénicas y técnicas. La compañía representaba las obras en una sala de cine, los jueves por la tarde; y las entradas se vendían diez días antes.

---

<sup>34</sup> Las compañías de teatro de la época tenían un grupo de músicos permanente que tocaban en directo durante la representación teatral, de ahí viene el nombre Jawq que significa grupo de música. Shaqrún, Abdelah, *El alba del teatro árabe en Marruecos*. Editorial de la Unión de la Radio de los Países Árabes, Túnez, 1988, p. 99.

<sup>35</sup> Louassini (1992), al-Naji (2003) y Dahrouch (2008) establecen que la obra representada era *Salah al-Din al-Ayubi* del autor Najib al-Hadad. Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 44.

<sup>36</sup> Al-Qari (1937-1897) nacido en Fez, era poeta y escritor dramático. Al-Slawi, Muhammad Adib, *La dialéctica de la fundación*. Editorial Abu Raqraq, Rabat, 2010, p. 47.

En cambio Uzri (1998) recoge un dato relevante de la tesis de Jamal al-Swisi<sup>37</sup>, que muestra que la primera obra escrita para el teatro fue *La gente de la caverna* اهل الكهف, del autor Abazakur ابزاكور en 1920, y representada ese mismo año en Tánger.

A partir de esta fecha, 1924, surgieron otras compañías en diversas ciudades del país: Al-Madrassa al-Rbatia المدرسة الرباطية en Rabat; la Compañía de Marrakech الفرقة المراكشية en Marrakech; Jawq al-Tamtil جوق التمثيل en Salé; la Asociación al-Hilal جمعية الهلال en Tánger liderada por Najib al-Hadad<sup>38</sup> y la Compañía al-Hilal فرقة الهلال en Casablanca.

En 1932, la compañía egipcia de Fátima Roshdi فاطمة رشدي marcó un antes y un después por el momento histórico de lucha contra los ocupantes que coincidió con su visita a Marruecos. Shaqrún (1988) comenta en su libro *El alba del teatro árabe en Marruecos*: “[...] pero la gira de la compañía de Fátima Roshdi en 1932 vino en un momento histórico irreplicable, justo en el momento en el que la juventud era consciente y el sentimiento nacional era ferviente, por ello su impacto era incalculable.” (p. 99). Aziz Hid عزيز عيد, actor y director de la compañía, trajo junto a su mujer y famosa actriz Fátima Roshdi a cuarenta actores y una banda de música.

La compañía representó comedias y operetas en varios teatros de Marruecos empezando por Fez, para seguir en el Masrah al-Baladi المسرح البلدي de Casablanca, Marrakech, Tánger y finalmente en Tetuán. Esta compañía, como las demás, se caracterizaba por representar obras poéticas de autores de renombre como Ahmed Shawqi احمد شوقي<sup>39</sup>, en árabe clásico y comedias adaptadas del repertorio universal encabezadas por obras de Molière, en dialecto egipcio.

La compañía de Fátima Roshdi volvió una vez más a Marruecos, un segundo encuentro que coincidió con una mayor madurez, una mayor entrega por parte del

---

<sup>37</sup> Según Uzri (1998), al-Swisi defendió su tesis en la Universidad de Paris III en 1983, con el título *El teatro en Marruecos, de 1912 a 1956*. Uzri, A, (1998), o.c., p. 25.

<sup>38</sup> Al-Hadad (1898-1982) nacido en Tánger, era profesor islámico y escritor dramático. Al-Slawi, M, (2010), o.c., p. 58.

<sup>39</sup> Poeta y dramaturgo egipcio (1868-1932). [https://es.Wikipedia.org/Wiki/Ahmad\\_Sawqi](https://es.Wikipedia.org/Wiki/Ahmad_Sawqi)

público y un alto nivel de organización y de práctica teatral por las compañías nacionalistas.

A partir de los años treinta, el teatro fue utilizado de una manera consciente y premeditada como arma para luchar contra los ocupantes, las potencias coloniales europeas. Las influencias de las compañías árabes sobre las compañías marroquíes han sido en todos los aspectos. Lingüísticos, por la utilización de la lengua árabe como idioma de literatura y espectáculo; de repertorio, por utilizar una lista de autores árabes y universales (Ahmed Shawqi, Molière y Shakspeare); ideológicos, por utilizar el teatro como herramienta para mostrar la grandeza del pueblo árabe; y estéticos, por inspirarse, imitar y copiar el decorado y el vestuario de las obras egipcias.

### **I.3 El teatro nacionalista**

El teatro Nacionalista jugó un gran papel en la penetración del teatro en la sociedad marroquí. Era una revolución organizada y disfrazada de arte con objetivos políticos. Toda la generación que lo practicó lo hacía por motivos ideológicos, políticos y sin objetivos a largo plazo. Al mismo tiempo, coexistió con el anterior un teatro de entretenimiento, que intentaba ofrecer a la gente momentos de risa. Así que, después de la Independencia, el teatro ya formaba parte de la vida cultural de los marroquíes.

Una generación que tuvo que luchar contra las autoridades del Protectorado<sup>40</sup>, sobre todo las autoridades francesas, quienes declararon la guerra al teatro y a sus hombres en aquella época. De hecho, en 1934, el Residente General instauró la censura de las obras de teatro al instituir la Comisión de examen del teatro bajo el control directo del Director de Asuntos Indígenas.

En esa época no había separación entre la ideología política del autor y su obra. Los autores se proclamaban defensores de la lengua árabe, abanderados de la

---

<sup>40</sup> Todos los críticos resaltan la aberración de un decreto conocido como “Dahir bereber” emitido en 1930, por el que se prohíbe a los habitantes bereberes adoptar la jurisdicción nacional islámica e imponiéndoles el derecho consuetudinario tribal, que aceleró las protestas y agudizó la resistencia nacionalista. Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 53.

moral y los principios de la educación humana y nacional. El teatro era considerado un espectáculo político y moral. Las obras representadas tenían como objetivo demostrar la grandeza del Islam, recordar las batallas históricas de los musulmanes y, sobre todo, retratar la vida de los héroes árabes en general y marroquíes en particular. Todo ello, para entablar una comunicación con el público y lograr la libertad.

La exigencia artística de las representaciones era nula, por lo que reinaba la improvisación, pero con objetivos bien claros. Quedan en segundo plano la calidad literaria de las obras, la puesta en escena, por falta de formación, y la técnica del actor, que estaba al servicio de las exigencias del discurso político. Toda la maquinaria teatral se ponía, pues, al servicio del mensaje que se quería transmitir. Todos los críticos de la época resaltaban el trabajo de los intérpretes, quienes representaban sus papeles de manera exagerada, hablaban muy alto y movían mucho las manos. En ese fervor nacionalista, con influencias religiosas, los actores varones hacían los papeles de los personajes femeninos; entre ellos, Abdelwahed al-Shawi, uno de los actores más célebres de ese período, que también era autor y director.

El responsable de la compañía era, casi siempre, autor, director y actor en la misma, abierto a las opiniones de los demás compañeros; en general la puesta en escena era grupal. La dedicación de aquella generación al teatro era una consagración y entrega a tiempo completo. De hecho, la actividad teatral era frenética y la producción intensa para lograr el objetivo más importante: concienciar a la población de la amenaza que ejercía el Protectorado sobre la soberanía y la identidad marroquí.

Pero la reacción de los ocupantes fue la vía de la opresión: cerrar algunos teatros, prohibir determinadas representaciones, ordenar la disolución de varias compañías teatrales, e incluso encarcelar a actores y autores. Los autores firmaban sus obras con seudónimo o con el nombre de otros compañeros por miedo a represalias. En 1936, sucede el caso más extremo de los ocupantes contra los artistas: una orden de la Jefatura del Protectorado Francés, ordena el encarcelamiento y la tortura de Muhammad al-Qari, lo que lo llevó a la muerte.

Las obras que se dedicaban a la causa nacionalista tenían que estar escritas a medida, lo que supuso para los autores inexpertos el esfuerzo de escribir obras propias y evitar la adaptación. Las obras más importantes de esa época han sido: *La victoria*

*de la verdad* انتصار الحق de Abdeljáleq Torres<sup>41</sup> عبد الخالق الطريس en 1934, que se considera la primera obra de teatro editada en la historia de Marruecos; *Salah al-Din al-Ayubi* صلاح الدين الايوبي de Najib al-Hadad نجيب الحداد; *los tutores* الاوصياء de Muhammad al-Qari y *El mártir* الشهيد de Muhammad al-Zagari.

Con dicha agitación cultural empezaron los primeros críticos a interesarse y a dedicarse al teatro. Se trataba de críticos, en gran medida inexpertos, que presentaban redacciones periodísticas en paralelo de la representación. Según Shaqrún<sup>42</sup> (1988) resaltaban la importancia del teatro en general y la necesidad de hacer un teatro en árabe clásico, como esfuerzo nacional para la defensa de la identidad marroquí. Solamente dedicaban algunas líneas al resumen de la obra y a comentar el decorado y el nivel de la interpretación. Shaqrún comenta una representación de la obra *Los tutores*, de Muhammad al-Qari, de la que resalta aspectos genéricos: “Los actores tenían un nivel mediano en la interpretación. La novela tiene un estilo más cercano al de un cuento que al de una obra teatral.” (p. 125)

Las representaciones tenían mucha aceptación en un público diverso: universitarios, funcionarios y comerciantes; siendo los jóvenes los más asiduos. Acudir al teatro era un desafío y un deber nacional.

## **I.4 El teatro aficionado**

Se puede considerar a las compañías nacionalistas como las primeras compañías del teatro aficionado. Las segundas tomaron el relevo de las primeras después de la Independencia de Marruecos; ambas con un gran sentido de responsabilidad política y social, si bien al margen de unas y otras siempre existió un teatro de entretenimiento. El teatro aficionado vivió su esplendor a finales de los años sesenta y hasta los años setenta.

---

<sup>41</sup> Torres (1910-1970) fue el primero en sacar un periódico en árabe clásico; el primero en componer un partido nacional; el primero en fundar una escuela nacional, y el primero en crear una asociación cultural en el norte de Marruecos. Al-Slawi, M, (2010), o.c., p. 72.

<sup>42</sup> Shaqrún, A, (1988), o.c., p. 125.

Tanto el arranque como el desarrollo del teatro aficionado fueron difíciles por coincidir con una crisis mundial, económica y política. Una época marcada por varias guerras y derrotas: la guerra de Vietnam (1955-1975), la derrota árabe en el conflicto israelí-palestino en 1967, y varias guerras entre países árabes. También, por la inestabilidad política en Marruecos después de la Independencia<sup>43</sup>:

No se puede olvidar que Marruecos vivía, desde la dimisión del Gobierno de Abdelah Ibrahim *عبد الله ابراهيم*, una situación política crítica que llevó en 1963 al encarcelamiento de cientos de componentes de la Unión Nacional de las Fuerzas Populares, [...], también sucedieron episodios sangrientos en marzo de 1965, antes de anunciarse el estado de excepción y disolverse el Parlamento; dos intentos de golpe de estado en 1971 y 1972; y, finalmente, los encarcelamientos y los juicios políticos de los años setenta. (Uzri, 1998, p. 157)

En 1958, por un real decreto, las compañías de teatro aficionado se registraron como Asociaciones Culturales con derecho a subvenciones del Estado<sup>44</sup>. Esta ayuda económica no cubría las necesidades de esas compañías, puesto que éstas se gastaban la mayor parte del presupuesto en el alquiler de las salas de cine para sus representaciones por la falta de infraestructuras básicas como teatros municipales y casas de cultura, lo que les impedía llegar a un público más amplio, y cumplir así con su objetivo fundamental. La aportación económica también hizo que miembros de algunas compañías se beneficiaran a costa de sus compañeros. En la década de los setenta, considerado el período de su máximo rendimiento, las asociaciones de teatro aficionado superaban la centena en todo el territorio nacional.

El Departamento de Juventud y Deportes ha sido siempre el tutor del teatro aficionado en Marruecos. Primeramente, con los talleres de formación que culminaron con la creación de la compañía al-Maâmora *فرقة المعمورة*. Después, con el envío de jóvenes con talento al extranjero para aprender la técnica actoral. Por último, con la creación de los festivales nacionales para que el teatro aficionado tuviera, con el apoyo material, todas las posibilidades de triunfo.

---

<sup>43</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 157.

<sup>44</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 35.

Las compañías del teatro aficionado se destacan por tres características relevantes. En primer lugar, defender un discurso ideológico, filosófico y político, denunciando la situación cotidiana de las clases medias y desfavorecidas de Marruecos. En segundo lugar, se preocuparon por una puesta en escena experimental e innovadora que cuidaba los aspectos literarios y estéticos. En tercer lugar, abrieron el camino hacia la teorización teatral a través de la reflexión sobre varios aspectos del acto teatral en diferentes revistas y periódicos; entre estos aspectos, la importancia del espectador en el teatro.

Los miembros de las compañías del teatro aficionado eran jóvenes ansiosos por investigar y por experimentar. La experiencia en la que se embarcaban era nueva para ellos, les hacía sentirse libres, independientes y comprometidos con su país. Además, fueron conscientes del valor de los símbolos y se mostraron abiertos y receptivos a las experiencias occidentales, dando importancia a elementos estéticos y plásticos en sus trabajos por primera vez hasta entonces, como la iluminación, el decorado y el vestuario. Al-Mniâi<sup>45</sup> (2015) explica en su libro *Sobre el teatro marroquí. La trayectoria y la identidad* المسار و الهوية المغربي, el interés de los aficionados por lograr un teatro completo: “En otras palabras, se puede decir que la representación ha sido orientada por los aficionados hacia un teatro de un carácter total, a pesar de que se sustenta sobre técnicas artísticas humildes en la mayoría de los casos.”(p. 20)

Las compañías de teatro aficionado trataban temas comprometidos con la sociedad marroquí, reflejaban los conflictos de las clases sociales, la decadencia de la lucha política, la ausencia de una conciencia social, la falta de los derechos humanos y la democracia, y la lucha del individuo árabe entre su tradición y la modernidad.

El teatro aficionado destacó rápidamente después de la Independencia, y se estrenó en 1957 en Rabat, en el primer Festival Nacional del Teatro Aficionado. Un festival que visibilizó, por una parte, la competitividad entre compañías con sed de creación y una gran intuición artística; y por otra, mostró la continuidad de las compañías que ya existían antes, y que se caracterizaban por recurrir a la comedia para ganarse al público. Las compañías gozaban de una gran fortaleza, hasta el punto

---

<sup>45</sup> Al-Mniâi, Hasan, *Sobre el teatro marroquí. La trayectoria y la identidad*. Ediciones Amina de la Creación y la Comunicación, Casablanca, 2015, p. 20.

de organizar una alianza en 1975, que se denominó La Universidad Nacional del Teatro Aficionado<sup>46</sup>.

Un fervor creativo que no duró mucho. Nueve años después, en 1984, se celebró en Rabat un Festival Nacional de Teatro que acabaría siendo el final del teatro aficionado por la pésima calidad de las obras representadas y, en parte, por las amenazas del Departamento de Juventud y Deportes que, de una manera sutil, amenazó con retirar las ayudas económicas y técnicas a las compañías que se rebelaran contra la política oficial establecida<sup>47</sup>.

Todas las líneas de investigación teóricas utilizaban el teatro como una tribuna para mostrar su visión escénica. Eran ideas y reflexiones que se publicaban en los periódicos, en las revistas especializadas y en las ponencias en los congresos y foros universitarios. Los objetivos de los diferentes líderes consistían principalmente en ser conscientes de los mecanismos y conseguir un teatro popular y moderno a la altura de las vanguardias europeas, en las cuales se inspiraron bastante. Había dos tipos de corrientes teóricas: grupal e individual.

Las teorías grupales más importantes son el Teatro Ceremonial y el Tercer Teatro. El primero, liderado por Abdelkarim Bershid, sigue vigente para muchas compañías profesionales y aficionadas hasta el día de hoy. Este colectivo fue el primero en publicar un manifiesto en 1979. Esta corriente lucha por recuperar la tradición cultural, defiende el teatro como una manifestación social donde se exponen los problemas de la gente. Una de sus exigencias consiste en tratar al espectador como a un elemento más del espectáculo, sin distancias ni separaciones. Llamen la atención los conceptos en común del teatro ceremonial con el teatro épico, por lo que el propio Bershid tuvo que explicar en varios artículos las diferencias<sup>48</sup>.

El segundo, liderado por el autor y novelista al-Meskini Sghir المسكيني الصغير, fue una experiencia personal para varios artistas que no tuvo continuidad en el tiempo ni impacto en otras compañías. Este colectivo publicó su primer manifiesto en 1981.

---

<sup>46</sup> Uzri, A, (1998), o.c., pp. 36-38.

<sup>47</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 39.

<sup>48</sup> Al-Slawi, M, (2010), o.c., pp. 178-181.

Para ellos, el teatro es una herramienta para recuperar la tradición cultural, denunciar la falta de libertad y las injusticias, y luchar por un verdadero cambio social. El público se sitúa en el centro del espectáculo, forma parte de la acción, debe analizar la obra y cambiar su entorno. Los especialistas, ven una aproximación del Tercer Teatro al Teatro Pobre de Grotowski<sup>49</sup>.

Por otra parte, las teorías individuales están encabezadas por el Teatro de la Crítica y del Testimonio *مسرح النقد و الشهادة*, liderado por Muhammad Meskin *محمد مسكين* y el Teatro Existencial *المسرح الوجودي*, liderado por Muhammad Timud *محمد تيمد*. Meskin, busca la relación directa entre el teatro y la sociedad a través del rescate de la tradición cultural. Utiliza la historia y los hechos culturales como origen de sus tramas; el símbolo histórico y los elementos tradicionales ocupan la parte más importante de su teatro y son utilizados para transmitir sus mensajes. El público participa en la creación, su papel crítico es importante para la construcción de una sociedad sólida y democrática. La puesta en escena de Meskin destaca por una carga visual y corporal, por lo que las obras fueron comparadas por su similitud con el Teatro de la Crueldad de Artaud<sup>50</sup>.

En cambio, Timud considera, a través del Teatro Existencial, que la base de toda representación es el aspecto técnico. Para él, las herramientas tecnológicas como la iluminación y el sonido influyen en la estética y la poética del espectáculo, dotándolo de una imaginación privilegiada y una visión surrealista de la realidad. La experimentación era la protagonista de su representación, en la que él era el único actor. Timud está considerado uno de los fundadores del teatro individual en Marruecos<sup>51</sup>.

Todas las experiencias citadas anteriormente dan una importancia primordial al espectador como parte del problema y de la solución. Romper la cuarta pared, implicar al espectador y provocar la reacción de éste, son conceptos que han hecho

---

<sup>49</sup> Bunit, I, (1992), o.c., pp. 170-181.

<sup>50</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., pp. 91-94.

<sup>51</sup> Bunit, I, (1992), o.c., pp. 171-172.

del Teatro Aficionado un teatro implicado y comprometido. Said al-Naji<sup>52</sup> (2003) valora positivamente esta época de la historia del teatro en Marruecos: “Lo máximo que podemos decir es que estamos ante un teatro aficionado profesional o ante un teatro profesional aficionado.” (p. 13)

Una de las compañías de referencia del teatro aficionado en Marruecos es la compañía al-Badawi. Dicha compañía ha sido una escuela para varios jóvenes actores que hoy en día son profesionales dotados de una gran experiencia escénica. La compañía, como otras, pasó del teatro aficionado al teatro profesional, y su trayectoria se ha caracterizado por el esfuerzo y la constancia.

### **La Compañía al-Badawi**

Abderazzáq<sup>53</sup> al-Badawi عبد الرزاق البدوي (Casablanca, 1947) es autor, director, actor y copresidente de la compañía al-Badawi con su hermano Abdelqáder عبد القادر (Tánger, 1934). Este último, el hermano mayor, fue el primero de la familia en dedicarse al teatro formando con varios obreros, en 1955, una compañía de teatro llamada la Nueva Era. Primeramente, en su propia casa; luego, en un garaje de la calle donde vivía. En el local de la compañía Abdelqáder daba clases de interpretación. Los hermanos al-Badawi formaron parte de los afortunados jóvenes de la época que el Departamento de Juventud y Deportes envió a Francia para formarse: Abdelqáder en 1955 y Abderazzáq en 1964, asistiendo en Aviñón a talleres de teatro dirigidos por Jean Vilar<sup>54</sup>.

A la vuelta de Francia, Abdelqáder deja su trabajo en una fábrica de tabaco para dedicarse de lleno al Arte Dramático. Fue en 1965 cuando los hermanos al-Badawi fundaron la compañía Teatro al-Badawi, como asociación cultural artística y familiar<sup>55</sup>. Los dos hermanos escribían piezas teatrales, pero la labor de dirección era

---

<sup>52</sup> Al-Naji, Said, *El teatro marroquí. Mapas de la experimentación*. Dar al-Nashr, Casablanca, 2003, p. 13.

<sup>53</sup> Abderazzáq al-Badawi debutó en el cine en 1956, a la edad de diez años, con el director Muhammad Âsfur محمد عصفور en la película *El huérfano* اليتيم. <https://www.youtube.com>

<sup>54</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 77.

<sup>55</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 78.

llevada a cabo mayoritariamente por Abderazzáq, siempre con la complicidad de Abdelqáder. Una trayectoria con carácter aficionado que modificó su estatus pasando a ser una compañía profesional y que continuó representando en el mismo teatro. En esta misma compañía escuela trabajaron grandes actores de Marruecos; sin duda, el más universal es Muhammad Meftah محمد مفتاح.

Una compañía que se benefició en aquel entonces de la ciudad más industrial de Marruecos, por lo que acudía a sus representaciones un público heterogéneo formado por alumnos de escuelas, universitarios, obreros y funcionarios. Los hermanos al-Badawi preparaban hasta cinco obras al año entre piezas propias y adaptaciones del repertorio universal como la mayoría de las compañías teatrales de Marruecos: *El avaro* de Molière, *Petición de mano* de Antón Chéjov y *La excepción y la regla* de Bertolt Brecht. Un esfuerzo que los llevó a efectuar giras por todas las ciudades más importantes del país y varios países árabes como Argelia, Libia y Túnez entre otros. Y, por supuesto, llevar las obras más importantes a la televisión pública y a participar en varias series<sup>56</sup>.

Abdelqáder al-Badawi destacó como dramaturgo comprometido con la clase trabajadora, de lo cual dan testimonio los títulos de sus obras: *El trabajador despedido* العامل المطرود, *Las víctimas de la injusticia* ضحايا الظلم, *La lucha de los trabajadores* نظالالعمال, y *Los parados* العاطلون. Esta última, característica de la compañía, fue puesta en escena por Abderazzáq, director de la compañía, de una manera realista en la que destacaba la interpretación sentida de unos actores que eran obreros y la energía con la que pronunciaban los diálogos<sup>57</sup>.

El teatro francés, en especial, el de Jean Vilar causó un gran impacto en Abderazzáq, lo que supuso una inyección de aire fresco en la compañía de los hermanos al-Badawi. Entre los años 60 y los años 90, con Abderazzáq como director, la puesta en escena se caracterizó por una presencia importante del decorado y atrezzo que se acumulaba sobre el escenario; y por un vestuario variado, entre indumentaria tradicional y moderna. A nivel interpretativo, es palpable el trabajo de Abderazzáq al-Badawi con los actores, sobre la presencia, la energía y la encarnación psicológica del

---

<sup>56</sup> <https://www.youtube.com>

<sup>57</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., pp. 78-82.

personaje; de hecho, los actores hablaban con gran convicción de lo que decían, con un tono de voz adecuado a la situación interpretada para asegurar la transmisión del mensaje educativo, social o político al público.

La dedicación de los hermanos al-Badawi y su conexión con el público hicieron que su labor teatral fuera más profesional que aficionada; o por lo menos, se situaba entre las dos. Al-Mniâi<sup>58</sup> (2015), en su libro *Sobre el teatro marroquí. La trayectoria y la identidad* sintetiza el trabajo de Abdelqáder al-Badawi: “[...] sólo se puede hablar de la compañía de Abdelqáder al-Badawi como una compañía de presencia luminosa, aunque su trabajo artístico no aspira a la creación de un teatro marroquí excepcional, pero sí a inculcar una fórmula teatral con proyección social y educativa.” (p.14)

La elección de esta compañía se impone por su contribución continuada en el tiempo a la enseñanza y a la práctica teatral. El objetivo de los hermanos al-Badawi de concienciar la gente se logró por su relación real con un público obrero al cual pertenecían. El método de su trabajo (Abdelqáder como autor y Abderezzáq como director) era característico del período de los aficionados: por una parte, trataban temas políticos, sociales e ideológicos; por otra, el modo interpretativo era emotivo y espontáneo. Una colaboración entre los dos hermanos artistas que se rompió en 2000.

## **I.5 El teatro profesional en el siglo XX**

Cuando se habla del teatro profesional en Marruecos nos referimos mayoritariamente a las compañías de teatro subvencionadas por el Estado. Pero más allá de la financiación, las compañías profesionales del siglo XX han sido el puente necesario entre los artistas del teatro aficionado (quienes teorizaron sin tener formación académica) y la generación de los licenciados por el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat (quienes teniendo la formación académica no teorizaron). Los primeros soñaron con un teatro moderno y los segundos lo pusieron en práctica.

---

<sup>58</sup> Al-Mniâi, H, (2015), o.c., p. 14.

Muchos miembros de las compañías del teatro profesional han formado parte de las compañías aficionadas. Grandes maestros como al-Tayyeb al-Âlj, al-Tayyeb al-Siddiqi, Abdelkarim Bershid, Muhammad al-Jem, Nabil Lahlu y Abdelhaq al-Zarwali, entre otros. Artistas que se dedicaban al teatro; por lo que dar el paso a la profesionalidad era un trámite administrativo. Un salto que se ha tomado con normalidad por parte de los críticos, que han tenido en cuenta la calidad de las dramaturgias, la madurez de los directores y la experiencia de los actores.

Algunas compañías han sido conocidas por el trabajo de varios integrantes como la compañía Sol y la compañía del Teatro Nacional Muhammad V; otras, por sus líderes como la compañía Teatro de las Gentes y la compañía Hoy. Dichas compañías emprendieron una búsqueda estética y textual para presentar un teatro nuevo en forma y en contenido, diferente de lo que se representaba hasta entonces en Marruecos. La investigación de nuevas formas de hacer teatro los llevó a un abanico de experiencias diversas: algunas compañías emprendieron un teatro inspirado en las tradiciones árabe y marroquí; otras, un teatro ideológico y político; y, por fin, las que apostaron por un teatro cómico y social.

Es una época en la que se consolidó el trabajo de los grandes dramaturgos como Yúsef Fâdel يوسف فاضل, Abdelatif Laâbi عبد اللطيف اللعبي y Muhammad Barada محمد برادة; y se valoró por primera vez, en la historia del teatro en Marruecos el trabajo de los escenógrafos como es el caso de Abdelmajid al-Hawás. Los diversos temas tratados en sus obras eran importantes y al mismo tiempo lo era, también, la parte visual; los directores utilizaron todos los medios a su alcance para buscar de una manera consciente el equilibrio entre la literatura y el espectáculo. El objetivo de esa primera generación de profesionales era hacer teatro para toda la gente: urbana y rural. Asimismo, apostaron por eliminar las fronteras y conquistar al público árabe y europeo.

Una de las compañías representativas de esa época es la compañía Hoy; por el trabajo de dos figuras importantes de la misma como son Turia Jebrán y Abdelwahed Uzri, dos impulsores singulares por sus cargos políticos y administrativos y por su gran aportación creativa en el ámbito de la interpretación y de la dirección sucesivamente.

## 5.1 La Compañía Teatro de Hoy

Turia Jebrán ثريا جبران (Casablanca, 1952) es actriz y exministra de Cultura, fundadora de la Compañía Hoy المسرح اليوم con el dramaturgo, director, crítico y profesor en la universidad de Rabat, Abdelwahed Uzri (Casablanca, 1972). La Compañía Hoy fue creada y registrada en Casablanca a finales de 1987, desde un principio como compañía profesional; nunca tuvo una sede oficial ni espacio para desarrollar su actividad cultural. La compañía dejó de realizar su labor teatral en 2004<sup>59</sup>.

Jebrán tiene una larga trayectoria artística como actriz; tenía doce años cuando subió por primera vez encima de un escenario con su tío en una compañía del teatro aficionado en Casablanca. Después de obtener su diploma por el Conservatorio de Rabat, se incorporó a la Compañía al-Maâmora y después a la Compañía la Pequeña Máscara. Trabajó bajo las directrices de grandes maestros como al-Siddiqi y al-Âlj, y con grandes actores como Mustafa Salamat مصطفى سلامت, Muhammad Bastawi محمد بسطاوي y Muhammad al-Kaghat.

La trayectoria de Jebrán destaca por dos hechos. El primero, por ser la única actriz que interpretó personajes masculinos en la trayectoria del teatro profesional en Marruecos; el segundo, por ser la primera actriz que asumió el desafío del teatro individual con obras como *La mujer enfadada*, del poeta francés Jean Pierre Siméon, en 2000; *4 horas en Chatila*, de Jean Genet, en 2002; y, *Es sólo yo*, de Yúsef Fâdel, en 2003. Jebrán es una actriz activista que fue detenida y torturada por sus ideas políticas, un hecho que no impidió el apoyo de los organismos oficiales a su trabajo como actriz; trabajó en la televisión y en el cine y su compañía fue subvencionada por el Ministerio de Cultura y varias organizaciones nacionales e internacionales<sup>60</sup>.

La trayectoria de Uzri ha sido distinta. La tesis doctoral que preparó en Francia, su trabajo de director y dramaturgo en la compañía Hoy con Jebrán ayudaron a que Uzri desempeñara cargos importantes: ha sido director de investigación y vicepresidente del Instituto Superior de Arte Dramático, Consejero Cultural de la

---

<sup>59</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 181.

<sup>60</sup> Uzri, Abdelwahed, *Cerca de los escenarios, lejos de ellos*. Dar al-Nashr al-Magribia, 2017, Casablanca, pp. 97-127.

Unión Europea en Marruecos y en Argelia, director del Festival de Rabat, Consejero del Ministerio de Cultura, y por último, Consejero artístico de la Empresa Nacional de la Radio y la Televisión<sup>61</sup>.

La meta de la compañía ha sido marcar una trayectoria notable a través de una producción teatral constante. El objetivo no era solamente estrenar una nueva obra cada temporada, sino que las representaciones tuvieran éxito de público y de crítica. De hecho, desde la creación de la Compañía, se ha representado de una manera incesante una obra cada año, salvo los años 1996 y 2001. Su última representación es la obra *Es sólo yo* *انا ياك غير* representada en la temporada 2004 del dramaturgo Yúsef Fádel, dirección de Abdelwahed Uzri, interpretación de Turia Jebrán y escenografía de Idriss al-Snusi *ادريس السنوني*.

El objetivo creativo de Jebrán con la complicidad de Uzri, a través de la Compañía Hoy, era demostrar que se puede hacer un teatro diferente, moderno y comprometido con el país. Uzri, como director, apostó por una escritura dramática hecha por autores locales de un gran peso literario como Abdelkarim Bershid, Abdelatif Laâbi, Yúsef Fádel, al-Bashir al-Qamari *البشير القمري* y Muhammad Bahjaji *محمد بهجاجة*. Uzri repetía una y otra vez que sin autores marroquíes no habría teatro en Marruecos. Al mismo tiempo, Uzri se abrió al repertorio universal con la puesta en escena de la obra *Los días felices* de Samuel Beckett en 1994 y la obra *El señor Puntilla y su criado Matti* de Bertolt Brecht en 1989<sup>62</sup>.

Los diferentes temas tratados por la Compañía transmiten su compromiso político y social a nivel nacional y árabe. Las obras representadas son a veces en dialecto marroquí y otras en árabe clásico. Una mezcla que, según Uzri<sup>63</sup> (2017), refleja la variedad lingüística que caracteriza a la sociedad marroquí: “Hemos preferido practicar la diversidad en la que vivimos en nuestro día a día entre el árabe clásico, el dialecto marroquí y las otras lenguas.” (p. 115)

---

<sup>61</sup> Uzri, A, (2017), o.c., contraportada.

<sup>62</sup> Uzri, Abdelwahed, *Algunas compañías del teatro marroquí*. Primer Acto, (1999), Madrid, p. 83.

<sup>63</sup> Uzri, A, (2017), o.c., p. 115.

## 5.2 La censura

Hablar de la censura puede encajar en cualquier capítulo de este trabajo. Tanto las compañías nacionalistas como las compañías del teatro aficionado y las compañías profesionales han sufrido de una manera directa o indirecta la censura en sus creaciones teatrales. El director de la compañía es el responsable del proyecto creativo, por lo que de él depende la elección de la pieza teatral y los mensajes que transmite con su puesta en escena. El director con sus elecciones abre la puerta para que su trabajo sea o no censurado.

La censura se ejercía sobre las compañías nacionalistas por parte de los representantes locales y, también, por parte de las fuerzas del Protectorado de varias maneras: la prohibición de una representación, la disolución de la compañía o el encarcelamiento de miembros de la compañía reprobada. En *El nacimiento del teatro y el deporte en Marruecos* Abdelqáder al-Smihi<sup>64</sup> (1986) recoge una cita de Muhammad Adib al-Slawi محمد اديب السلوي que expone:

En el año 1920, fundó el difunto Muhammad Abazakur una compañía de teatro en la ciudad de Tánger, de la que formaron parte alumnos universitarios y religiosos. Representaron en una sala local su única obra: *La gente de la caverna* اهل الكهف, en la que la acción y los diálogos fueron adaptados del Corán. Citan algunas fuentes que el gobernador tenía sus dudas sobre el tema de la obra y sus contenidos religiosos, que alertaban al público para estar más atentos y conscientes. Así que detuvo al autor cuando terminó la representación en directo y ordenó deshacer la compañía. (p. 282)

En el caso de las compañías de teatro aficionado y las compañías profesionales del siglo XX, la censura se ha ejercido por orden administrativa; la mayoría, por los temas que criticaban al poder político establecido, religión y la falta de libertad de expresión. Puesto que algunas de esas compañías dependían de órganos públicos y otras de las subvenciones del Estado, ambas necesitaban utilizar las infraestructuras oficiales. Por ello, las compañías evitaban sobrepasar las líneas rojas y evitaban cualquier detalle que pudiera molestar a un Régimen en vías de democratización.

Citamos tres ejemplos de la censura en esa época, los intentos de Abdesamad al-kanfawi عبد الصمد الكنفawi para poner en escena la adaptación de *Hombre por*

---

<sup>64</sup> Al-Smihi, A, (1986), o.c., p. 282.

*hombre*, de Bertolt Brecht; una adaptación crítica con la gestión social y política en Marruecos después de la Independencia. También, la obra *Las tortugas* السلاحف, escrita y dirigida por Nabil Lahlu en 1970, fue representada en Rabat, y cuando llegó la compañía a Fez, como primera escala dentro de la gira nacional, se les notifica, sin ningún comunicado oficial escrito, que está prohibido representar la obra<sup>65</sup>.

Por último, la obra *Los corderos se entrenan* الاكباش يتمرنون, escrita en 1969 por al-Tayyeb al-Âlj, sobre una idea de al-Tayyeb al-Siddiqi, quien la dirigió. Después de representarla en el Festival Cultural de África, en Argel, a la vuelta de la compañía se le comunica que la obra no se puede representar en Marruecos. Según al-Mniâi (2001), la obra trata sobre los corderos que se escapan la víspera de la fiesta del cordero. Un cordero que vivía con una familia que lo trataba de una manera humana se quedó en la ciudad. La policía lo coge y lo interroga para que confiese el paradero de los demás corderos. Éste se niega y es torturado. Las autoridades se sientan a la mesa a negociar con el representante de los corderos para llegar a un acuerdo. Los corderos celebran su victoria. El cordero torturado se presenta para formar parte de esa comunidad. Los corderos lo rechazan; éstos se convierten en personas y persiguen al cordero para matarlo<sup>66</sup>.

En el caso de las compañías profesionales del siglo XXI, la censura administrativa se ha disfrazado bajo la apariencia de un comité de funcionarios nombrados por el Ministerio de Cultura que otorga las subvenciones. Para estas compañías, no hay ejemplos de censura, sólo hay obras admitidas por el comité, y otras que no lo son. De hecho, los responsables de cada compañía profesional conscientes de la importancia de las ayudas económicas, como la única vía para sacar adelante un proyecto teatral, se constituyeron ellos mismos en autocensuradores. Los propios artistas (autor y director) ejercían la autocensura con el pretexto de defender un teatro de vanguardia con una gran carga técnica y estética. Al-Mniâi<sup>67</sup> (2015) confirma la existencia de grandes artistas en Marruecos que ejercen la autocensura: “Eso no lo han hecho algunos proyectos profesionales, a pesar de su calidad, porque

---

<sup>65</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 177.

<sup>66</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., pp. 171-172.

<sup>67</sup> Al-Mniâi, H, (2015), o.c., p. 24.

sufrían la autocensura y la censura administrativa (las representaciones de la Compañía Nacional, por ejemplo).” (p. 24)

En definitiva, en Marruecos se ha ejercido, de varias formas, la censura sobre los artistas a lo largo de la historia del teatro en este país. Sin embargo, hubo quienes esquivaron esa manera de restringir la creatividad y la libertad de expresión. Citamos como ejemplo a dos maestros: Nabil Lahlu y Muhammad al-Jem. El primero, por escribir y representar sus espectáculos teatrales en francés, un idioma que parece no suscitar ningún temor por parte de las autoridades, aunque la obra esté repleta de crítica política y social. El segundo, por utilizar la comedia en un disimulado teatro de entretenimiento que no se toma en serio ya que las críticas se hacen con humor.



## **Segundo capítulo**

### **Las infraestructuras del teatro profesional en el siglo XXI**

## **Introducción al capítulo**

Cuando hablamos de las infraestructuras teatrales en Marruecos, nos referimos a una gran red de dispositivos: legislativo, económico y logístico, que aporta el Ministerio de Cultura; por lo que éste se considera el máximo responsable de la existencia del teatro profesional en el país. En este capítulo intentaremos aclarar qué formación reciben en la actualidad los profesionales del teatro, de qué infraestructuras disponen y con qué público cuentan.

En el ámbito de la formación son dos las escuelas que marcaron la profesionalidad del teatro y escribieron la historia de la formación académica teatral en Marruecos: el Centro Marroquí de Investigación Teatral y el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural, ambos en Rabat. Una formación necesaria que empezó en los años cincuenta con talleres de formación y continuó de formas distintas hasta el día de hoy. Por ello, podemos afirmar que los miembros de las compañías del teatro aficionado y profesional gozaron de una formación teatral. Para las compañías nacionalistas, el teatro era una herramienta para defender la identidad nacional; por lo tanto, no se preocuparon por formarse, la práctica fue su escuela.

El Ministerio de Cultura genera un movimiento de aprendizaje, de creatividad y competitividad a través de organismos como el Instituto Superior de Arte Dramático, el Teatro Nacional Muhammad V y los Centros Culturales repartidos a lo largo de la geografía nacional. La organización de festivales nacionales e internacionales de teatro es la apuesta del Ministerio para promocionar la creación teatral en Marruecos.

El mundo del teatro profesional en Marruecos vive en una situación de adversidad continua por la falta de apoyo del sector privado y los medios de comunicación. En lo que al sector privado se refiere, resulta evidente la limitada implicación de las empresas multinacionales en el proceso creativo, la producción y la investigación teatral. De hecho, algunas empresas figuran como simples colaboradoras en el programa del Teatro Nacional Muhammad V y en algún festival nacional o internacional de teatro.

Por otro lado, hay desinterés por parte de los medios de comunicación, editoriales y audiovisuales, en el seguimiento de las producciones teatrales en

Marruecos. El trabajo de los periodistas, en su mayoría no especializados, se limita a cubrir la actividad teatral de manera escuetamente informativa, aportando datos que en general se encuentran en los folletos, como el título de la obra, el resumen de la misma y los nombres de los equipos artístico y técnico. Tampoco hay programas de televisión para el debate teatral o para el seguimiento en directo de los festivales teatrales que se desarrollan durante el año. Algunos periódicos ofrecen, una vez a la semana, un espacio en sus páginas para publicar la opinión de los críticos, quienes en ocasiones se limitan a publicar parte de las conferencias que se exponen en los congresos.

En el último punto de este capítulo hablaremos de la importancia del público en el presente y el porvenir del teatro en Marruecos. Explicaremos los que, a nuestro juicio, son algunos de los motivos del desinterés del público marroquí por el teatro. Varios factores religiosos, sociales y económicos agudizan la lucha por la existencia de un teatro profesional libre y de calidad.

## **II. 1 La formación académica**

El objetivo principal de la formación teatral en Marruecos siempre ha estado enfocado hacia la representación. Aunque la palabra formación está ligada a la profesionalidad, en este apartado haremos un repaso de las posibilidades de formación que tuvieron las compañías del teatro aficionado y las del teatro profesional.

Los miembros de las compañías del teatro nacionalista tuvieron como fuente de formación las representaciones de las compañías árabes y occidentales en Marruecos entre 1913 y 1924. Es una generación que se sentía orgullosa de actuar, de subir al escenario; fueron actores que tuvieron una formación basada en la práctica y la imitación. Con el paso del tiempo, cuando tuvieron la oportunidad del aprendizaje, estuvieron dispuestos a recibir clases de teatro sin ningún complejo. Según Abdelah Shaqrún<sup>68</sup> (2003), quien dirigió varios talleres en los años cincuenta, los actores tenían ganas de aprender y mejorar su técnica: “[...] se daban clases de teatro en

---

<sup>68</sup> Shaqrún, Abdelah, *Colores de las artes marroquíes*. Ediciones al-Najah al-Jadida, Casablanca, 2003, p. 138.

enero de 1952 en el Teatro Español<sup>69</sup> en la ciudad de Casablanca. A esas clases asistieron actores que eran conocidos y estaban en su mejor momento profesional.” (p. 138)

De estos talleres de formación para actores emergieron los primeros miembros de las compañías del teatro aficionado. Éstos han sido muy activos a la hora de aprender todo lo relacionado con el oficio de la interpretación dentro y fuera del país, con ayuda de profesionales o de una manera autodidacta. Algunos participaban en las aulas del teatro universitario y otros se matricularon en los Conservatorios. A través de sus compañías crearon verdaderas escuelas en las que han sido discípulos algunos actores profesionales del siglo XXI. Los propios actores consideran a las Compañías de al-Siddiqi, al-Âlj, al-Badawi y al-Jem, entre otros, escuelas de aprendizaje profesional.

Con la inauguración del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural y el flujo de las sucesivas promociones de sus licenciados, la formación académica teatral entró en el marco de la normalidad en el panorama teatral del Reino.

Respetando el orden cronológico de la creación de los diferentes centros de formación, resaltaremos a continuación la información más relevante correspondiente a cada uno de ellos. Sin duda, el más imprescindible de todos es el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat.

## **1.1 El Centro Marroquí de Investigación Teatral**

En 1950, el Secretariado de Juventud y Deporte construye un centro en Casablanca que se llamó, en un primer momento, “El teatro español” y después, “La casa del teatro”. Allí empezaron los primeros talleres de teatro con el afán de construir una compañía profesional de teatro, llamada “La compañía del teatro marroquí”. Después del primer ensayo en al-Maâmora, la compañía se traslada a Rabat para instalarse en el Centro Marroquí de Investigación Teatral *المركز المغربي للابحاث المسرحية*.

---

<sup>69</sup> El Teatro Español de Casablanca se convirtió después en un cine: Cinema Ópera. Shaqrún, A, (2003), o.c., p. 125.

En ese Centro se iniciaron varios talleres de Formación Teatral dirigidos por Charles Nugue, Pierre Lucas y André Voisin<sup>70</sup>.

Éste último marcó la trayectoria del centro en particular y del teatro en general en Marruecos. Los tres directores franceses trabajaron con funcionarios del Departamento de la Secretaría de Juventud y Deporte, como Adbesamad al-Kanfawi عبد الصمد الكنفراوي y al-Táhar Waâziz الطاهر و عزيز. En el centro se formó a un grupo de buenos actores con los cuales se fundó la Compañía Nacional de Teatro, la cual tuvo varios nombres por diferentes circunstancias: Compañía del Centro Marroquí de Investigación Teatral, Compañía del Teatro Marroquí, Compañía de la Interpretación Marroquí, Compañía Nacional de Educación Popular, Compañía de André Voisin y, el más conocido, Compañía al-Maâmora<sup>71</sup>.

El nombre de al-Maâmora se debe a un bosque con el mismo nombre situado a varios kilómetros de la capital, donde en el verano de 1952 se celebró el primer taller de la compañía al-Maâmora. En este bosque, los miembros de la Compañía, en su mayoría funcionarios, recibían visitas especiales como la del director francés Jean Vilar; y hacían ensayos y participaban en talleres de formación durante varios veranos. Con ese nombre participaron en multitud de festivales y manifestaciones artísticas dentro y fuera del país. La mayoría de las obras representadas por la Compañía son de creación colectiva, bajo la supervisión de André Voisin<sup>72</sup>.

En 1956, la Compañía fue invitada a participar en el Festival del Teatro de las Naciones de París, donde obtendría el primer premio. Se representaron dos obras: *Los ardides de Joha* عمائل جحا, adaptada de *las Picardías de Scapin*, de Molière, y *Los Barrenderos*<sup>73</sup> الشطاب, de creación colectiva. En 1958 volvió a participar en el mismo Festival con una adaptación de la obra *El Enfermo imaginario*, de Molière; con dicha obra, ese mismo año la Compañía también participó en la Expo Internacional de

---

<sup>70</sup> Uzri, Abdelwahed, *El teatro en Marruecos. Tendencias e infraestructuras*. Dar Tobqal, Casablanca, 1998, p. 23.

<sup>71</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 34.

<sup>72</sup> Al-Mniâi, Hasan, *Investigaciones en el teatro marroquí*. Voz de Mequinez, Mequinez, 2001, p. 112.

<sup>73</sup> Según Uzri (1998) la única actriz que participó en esta obra fue Fátima al-Rekraki en 1956. Uzri, A, (1998), o.c., p. 33.

Bruselas. Años más tarde, en 1967, la Compañía al-Maâmora participó en el Festival de Cartago en Túnez, con la obra *Hamlet* de Shakespeare, dirigida por Muhammad Âfifi. Luego, en el mismo país, con motivo de la celebración del Festival de Teatro del Magreb al-Arabi, la Compañía participó con dos obras: *Wali Allah* ولي الله, adaptada de una obra de Molière y *La Sharia nos permitió cuatro* الشرع اعطانا اربعة, de Muhammad Ahmed al-Basri. En 1969, la Compañía representa otra adaptación de la pieza *Otello* de Shakespeare, dirigida por Abdesamad Diniya; Fátima al-Rekraki interpretó el papel de Ofelia y el de Desdémona en ambas obras<sup>74</sup>.

André Voisin utilizaba metodología académica con los actores; antes de empezar los ensayos, les mandaba hacer ejercicios para calentar la voz y el cuerpo. Su objetivo era enseñar las bases de la interpretación que se utilizarían para escenificar las obras. La improvisación era su técnica favorita; animaba a sus alumnos actores a opinar, proponer y practicar sobre todo lo relacionado con el proceso creativo: la escritura dramática, el análisis de los personajes, la fabricación del decorado y la preparación del escenario y el vestuario<sup>75</sup>: “A Voisin le encantaba la práctica; lo que le atraía era la escritura en directo, esto es, escribir los diálogos que los actores utilizaban durante sus improvisaciones para realizar sus escenas, y que después se convertían en obras de teatro.” (Uzri, 1998, p. 32)

Un ambiente de convivencia distendida, creativa y personal reinaba en la Compañía. Voisin era conocido por su trato rígido y cercano a la vez. La creación era grupal, por lo que los talleres se desarrollaban en una atmósfera de juego y deleite, en el que imperaban, al mismo tiempo, las ganas de aprender y el respeto al proceso. En paralelo al taller de interpretación había otro de escritura, con el fin de obtener una reserva de guiones para futuros montajes que no podían superar los noventa minutos. Voisin insistía y animaba a los que se interesaban por la escritura para que las obras fueran escritas en dialecto marroquí y que trataran temas locales o inspirados en la cultura del país<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., pp. 113-118.

<sup>75</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 32.

<sup>76</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 33.

La Compañía al-Maâmora fue una gran escuela que dio a la escena teatral marroquí grandes teóricos como Abdelkarim Bershid; directores como al-Tayyeb al-Siddiqi; grandes autores como Ahmed al-Tayyeb al-Âlj; y grandes actores como al-Harbi al-Dogmi العربي الضغمي. Tanto las Autoridades, los profesionales como los críticos valoran positivamente la trayectoria de la Compañía. Teniendo en cuenta los éxitos que alcanzó, la disolución de la compañía al-Maâmora fue sorprendente e inexplicable<sup>77</sup>.

Durante mucho tiempo, la Compañía se caracterizó por una producción abundante, en su mayoría adaptaciones de obras de Molière. Después de Voisin, la Compañía estuvo dirigida sucesivamente por el director argelino Muhammad Farah محمد فرح, Ahmed al-Tayyeb al-Âlj y, finalmente, por Farid Ben-Mbarek فرید بن مبارك.

El Departamento de Juventud y Deportes, además de apoyar los talleres de formación creativos y técnicos en el seno de la compañía al-Maâmora, organizaba certámenes de escritura teatral para obtener un repertorio propio y evitar las adaptaciones que representaban más del 80% de los guiones puestos en escena. Por ello, en el año 1955 se organizó el primer concurso de escritura teatral en árabe clásico y en dialecto marroquí. Según Waâziz<sup>78</sup> (2006), los requisitos para la elección de estas obras eran rigurosos y profesionales, puesto que la comparación con el repertorio universal era inevitable. Se valoraba la historia contada, la composición humana de los personajes, el estilo literario, el cuidado del idioma y los diálogos, la sucesión de las sorpresas y la innovación estética de las obras presentadas a concurso.

## 1.2 Los Conservatorios de Música regionales

Después de la Independencia de Marruecos en 1956, muchos jóvenes con talento se interesaron por la formación teatral. No había escuelas ni institutos especializados en dichos estudios, por lo que optaron por aquellos Conservatorios de Música que entre sus disciplinas impartían clases de teatro. El primer decreto ley de

---

<sup>77</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 34.

<sup>78</sup> Waâziz, Taher, *De la historia del teatro en el Ministerio de Juventud y Deportes*. Dar Abi Raqraq, Rabat, 2006, p. 28.

los Conservatorios en Marruecos data del año 1942. Los más importantes eran los de Rabat y Casablanca.

### **a- El Conservatorio de Casablanca**

En el Conservatorio de Casablanca, los estudios de Arte Dramático duraban siete años. Después de un examen público, el Conservatorio concedía a sus alumnos un diploma que no tenía equivalencia a un grado. Al principio, el Conservatorio tenía un aula de Teatro en lengua francesa; después se le añadió otra en lengua árabe. Las clases se impartían tres veces a la semana, siendo cada una de dos horas, casi siempre en horario de tarde<sup>79</sup>. Se trabajaba sobre obras traducidas del repertorio mundial, del repertorio del grupo de al-Maâmora, de algún autor árabe en general o egipcio en particular como Tawfiq al-Hakim<sup>80</sup>.

Hoy en día, el prestigio de este Conservatorio ha aumentado notablemente. Sus alumnos tienen la oportunidad de beneficiarse de las ventajas de la capital económica del país; una ciudad dotada de varios teatros, la celebración de varios festivales y el hecho de ser la urbe marroquí con más centros culturales y juveniles. Además, en Casablanca se encuentran las grandes empresas televisivas, los estudios cinematográficos, la industria publicitaria y la mayoría de los puntos de *casting* del país. Por lo tanto, los alumnos del conservatorio de Casablanca han retomado el espacio que ocupaban en los años 70, esta vez en el cine y la televisión, lo que ha avivado la competencia con los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat.

### **b- El Conservatorio de Rabat**

Al Conservatorio de Rabat, que tenía un plan de formación más amplio que el de Casablanca, se le llegó a llamar el Conservatorio Nacional. Contó con un aula de Arte Dramático en la que se impartían clases sobre Historia del Teatro, Interpretación,

---

<sup>79</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 89.

<sup>80</sup> Dramaturgo, poeta y escritor egipcio (1898-1987). [https://es.Wikipedia.org/Wiki/Tawfiq\\_Al-Hakim](https://es.Wikipedia.org/Wiki/Tawfiq_Al-Hakim)

Vestuario, Expresión Corporal y Dicción. Gozaba de un apoyo preferente por parte del Ministerio de Cultura.

Los estudios constaban de cinco cursos académicos; sus títulos eran reconocidos oficialmente y permitían a los diplomados trabajar en dicho Ministerio, ejercer el oficio de una manera profesional o trabajar en la compañía al-Maâmora. Los profesores, como en el caso del Conservatorio de Casablanca, trabajaban mayoritariamente con obras del repertorio mundial y algunas de escritores nacionales<sup>81</sup>.

Con la idea de hacer una escuela oficial de Arte Dramático a nivel estatal con sede en Rabat, el Teatro Nacional Muhammad V puso en marcha, de 1989 a 1993, un taller de modo experimental que se llamó Taller de Investigación Teatral, bajo la dirección de Âbbás Ibrahim عباس ابراهيم. Las actividades de este taller duraron cinco años tras la creación del Instituto Superior de Arte Dramático; pero se cerró cuando se jubiló su director. Este taller dio a la escena grandes actores con un gran talento y técnica actoral; aunque por desgracia, la mayoría de ellos trabajan en la televisión y en el cine, y no en el escenario. Tal es el caso de Muna Fetu منى فتو, Benisa al-Jirâri بنعيسى الجيراري, Muhammad Joye محمد خوي y Rachid al-Wali رشيد الوالي, entre otros<sup>82</sup>.

### **1.3 El Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural**

El Instituto المعهد العالي للفن المسرحي و التنشيط الثقافي se fundó en 1985 por el decreto ley número 2.83.706, bajo la tutela del Ministerio de Cultura<sup>83</sup>. Para acceder a él se exige, primeramente, tener el Bachillerato y una edad entre 17 y 23 años. Luego, superar un examen escrito con dos pruebas, una en árabe y otra en francés; y, finalmente, participar en un taller práctico de tres días. Según Uzri<sup>84</sup> (1998) la primera clase se componía de catorce varones y seis mujeres.

---

<sup>81</sup> Uzri, A, (1998), o.c., pp. 90-91.

<sup>82</sup> Uzri, A, (1998), o.c., pp. 165-166.

<sup>83</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 94.

<sup>84</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 97.

Lo que se imparte son unos estudios de cuatro años, equivalentes a una carrera universitaria, en la que el estudiante tiene que presentar al final del último curso un Proyecto Fin de Carrera en forma teórica y una representación artística. Los estudios de Animación Cultural se han cursado de manera intermitente, mientras que las dos especialidades de Interpretación y de Escenografía han sido constantes desde la inauguración del Instituto hasta el día de hoy. Tanto los alumnos que aspiran a Interpretación como los que aspiran a Escenografía hacen el mismo examen de entrada y estudian las mismas asignaturas los dos primeros años<sup>85</sup>.

En el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural imparten clases profesores permanentes y también interinos. Algunos años, el Instituto invita a artistas para el montaje de un espectáculo, en forma de taller artístico dirigido al alumnado de tercero y cuarto curso. El artista invitado es, en la mayoría de los casos, un director de escena extranjero, por lo general procedente de Francia.

Los estudios en el Instituto Superior de Arte Dramático se suspendieron en dos ocasiones durante un breve tiempo debido a problemas de gestión o de legislación. Los directores del Instituto han sido hombres de gran cultura, poseedores de importantes títulos universitarios en el extranjero y con escasa o nula relación con el teatro profesional en Marruecos. El primer director del Instituto fue Ahmed Badri<sup>86</sup> احمد بدري, seguido por Ahmed Mesâya احمد مسعوية e Isam al-Yúsfí عصام اليوسفي.

La voluntad de tener un Instituto Superior para la formación académica del teatro fue durante mucho tiempo reivindicada por el Ministerio de Cultura, así como por los profesionales del teatro. Esa buena intención contrasta con un nulo nivel de exigencia académica e infraestructural. De hecho, cuando se aceptó a los alumnos de la primera promoción, el Instituto no tenía preparado ni siquiera un espacio adecuado para el desarrollo de las clases, como tampoco un programa académico adecuado<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Datos aportados por nosotros por haber cursado cuatro años de carrera en esa misma Institución.

<sup>86</sup> Según recoge Uzri (1998), ha sido Profesor de Filología Francesa en la Facultad de Letras de la Universidad de Rabat; tiene una breve experiencia en la dirección teatral y fue funcionario en el Ministerio de Cultura, en el Teatro Muhammad V y en el Ministerio de Juventud y Deporte. Uzri, A, (1998), o.c., p. 97.

<sup>87</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 96-103.

Desde su apertura en 1985 y hasta el día de hoy, el Instituto sigue sin tener un espacio propio para el desarrollo de las clases teóricas y prácticas. Durante muchas promociones de licenciados, las clases se impartían en dos espacios separados por una distancia de cuatro kilómetros aproximadamente. El primer espacio es la cuarta planta del edificio del Teatro Nacional Muhammad V. Dicha planta consiste en dos aulas pequeñas para las clases teóricas que eran al mismo tiempo biblioteca y videoteca; dos despachos y una sala para las clases de Interpretación, Danza, talleres de interpretación y trabajos de fin de carrera. En el segundo espacio, situado cerca de la Qasbah de los Oudayas, los alumnos y profesores disponían de un aula de Interpretación, un aula de Escenografía y un aula para clases teóricas<sup>88</sup>.

Actualmente, los alumnos cursan sus estudios en un espacio cedido por el Ministerio de Cultura y Comunicación, a la espera de la construcción de un espacio adecuado propio. Como vemos en la fotografía, hay dos placas a la entrada de dicho ministerio. Están el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural (placa de la derecha), y el Instituto Nacional de Ciencia de la Arqueología y Patrimonio (placa de la izquierda). Toda la información ofrecida en las placas está en árabe, francés y *amazigh* الامازيغية.



Entrada al Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat.

Foto tomada el 17/09/2018.

---

<sup>88</sup> Datos aportados por nosotros.

En el decreto ley de 18 de enero de 1985 se especifican las funciones del Instituto como un proyecto sólido que aspira a poner las bases del futuro profesional del teatro en Marruecos. La primera función es la formación de los técnicos en los diferentes ámbitos relacionados con el campo teatral, en especial actores, directores de escena, autores teatrales y técnicos de escena (escenógrafos, técnicos de decorado, de vestuario, regidores y especialistas en iluminación y sonido). La trayectoria de treinta años del Instituto ha demostrado que todas las funciones citadas anteriormente no eran más que una ambición: sólo se ha conseguido poner en marcha la formación de los actores y los escenógrafos.

La segunda función consistía en formar a los administrativos y, o funcionarios de las actividades culturales y artísticas: los animadores culturales, organizadores de los festivales y funcionarios de los Centros Culturales<sup>89</sup>. Una labor que quedó sobre el papel ya que la especialidad de Animación se imparte de manera intermitente, quizás por la ausencia de profesorado especializado en esta materia.

El tercer cometido reside en terminar de formar a los funcionarios artísticos que trabajan en la Administración y los establecimientos públicos; en especial, aquellos que necesitan de técnicas artísticas y de animación cultural para realizar sus funciones. Un punto controvertido que se contradice con la norma de que sólo se admiten para cursar en el Instituto a personas de entre 17 y 23 años, como se ha dicho anteriormente.

Por último, el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural debe realizar y animar toda investigación artística relacionada con los ámbitos citados anteriormente, o de cualquier otro campo artístico que entre en el ámbito del Ministerio de Cultura<sup>90</sup>. Una vez más, se ve que los objetivos son difíciles de alcanzar, puesto que el Instituto ni siquiera tiene un espacio propio y, además, su presupuesto es muy escaso.

Lo expresado anteriormente, en cuanto a que la fe y la voluntad son el motor de la existencia de este Instituto Superior de Arte Dramático, se refleja en el

---

<sup>89</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 100.

<sup>90</sup> Otro de los objetivos que demuestra el contraste entre la voluntad y la realidad. Uzri, A, (1998), o.c., pp. 91-94..

profesorado. Parte del profesorado de este Instituto tiene una licenciatura universitaria en Letras, y están vinculados al teatro, en su mayoría, por sus tesis doctorales (como veremos en el apartado del teatro en la Universidad marroquí en la que el teatro no es una asignatura). Otros son licenciados del propio Instituto, algunos de los cuales fueron al extranjero para recibir formación en interpretación en forma de talleres prácticos, y no cómo dar clases de interpretación. Son mayoritariamente funcionarios del Ministerio de Cultura, sin ninguna formación pedagógica sobre la enseñanza teatral.

Otra de las controversias del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural es su propio nombre, que especifica los estudios de la Animación Cultural aun cuando durante décadas no se ha impartido esta asignatura. Es éste un tema que, desde nuestra óptica, no reviste mayor importancia, pues consideramos la existencia del Instituto una necesidad fundamental independientemente de cómo se le llame.

Las clases están orientadas para que el alumno domine las herramientas básicas de la Interpretación (el sistema de Konstantin Stanislavski) y las técnicas esenciales para la creación de una escenografía. Para ello se suelen utilizar obras del teatro universal como material de trabajo: Sófocles, Chéjov, Molière, Brecht, Koltès, Genet y Ionesco, entre otros autores.

Los críticos reprochan a los profesores del Instituto el hecho de trabajar sobre las obras del repertorio universal, hecho que, según ellos, mantiene y agranda la ignorancia en los estudiantes sobre las obras teatrales marroquíes y sus autores. Al-Naji<sup>91</sup> الناجي (2003) propone: “Si eso ha sido lo que se ha querido al principio, ahora con la experiencia que ha acumulado el Instituto Superior de Arte Dramático, y con los grupos sucesivos de los licenciados, todo eso obliga a volver a replantear el programa de estudios dentro del Instituto.” (p.15)

Los primeros grupos de licenciados trabajaron de funcionarios en las Casas de Cultura, en el Teatro Nacional Muhammad V, en teatros regionales y en el Ministerio de Cultura. Treinta años después, la tendencia no ha cambiado y muchos de los

---

<sup>91</sup> Al-Naji, Said, *El teatro marroquí. Mapas de experimentación*. Dar al-Nashr, Casablanca, 2003, p. 48.

licenciados del siglo XXI trabajan de manera permanente o intermitente en el Ministerio de Cultura. Uzri<sup>92</sup> (1998), como no puede ser de otra manera, ve que la libertad creativa del artista y el trabajo de despacho son incompatibles: “El artista revolucionario frente al poder ministerial es quien niega la única opción posible para el creador marroquí, que es ser funcionario.” (p. 48)

Los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático se creen superiores frente a la generación de quienes pasaron del teatro aficionado al teatro profesional y a otros artistas diplomados por los diferentes Conservatorios o incluso por Escuelas de Teatro en el extranjero. Ello quizá se debe a la política del propio Instituto, que nunca intentó tender puentes entre las dos generaciones: los veteranos tienen una larga experiencia, maestría y destreza, mientras que los licenciados tienen formación académica y un largo camino por recorrer. La convivencia artística es uno de los retos del teatro del siglo XXI en Marruecos.

## **II. 2 Las infraestructuras**

### **2.1 El Ministerio de Cultura**

El Ministerio de Cultura<sup>93</sup> es una institución pública que ofrece, en primer lugar, apoyo legislativo y financiero a los proyectos teatrales; y, en segundo lugar, promueve y difunde las creaciones teatrales en los múltiples teatros a lo largo de la geografía nacional y a través de los festivales. Una labor que alcanza, de una manera más o menos intensa, a las dieciséis regiones del país en las que el Ministerio mantiene una Delegación de Cultura.

El Ministerio de Cultura es el tutor legal para la defensa de los intereses del teatro y de los artistas en Marruecos. Por su propia iniciativa, el 19 de junio de 2003, el Parlamento Marroquí aprobó la ley n.º 99-71 del estatuto del artista, promulgado

---

<sup>92</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 48.

<sup>93</sup> Según Uzri (1998), el primer ministro de Cultura ha sido Muhammad Bahnini quien tomó el cargo en 1974. Un hombre cercano al rey Hasan II, y que ha sido primer ministro en 1963 y ministro de Defensa en 1970. Uzri, A, (1998), o.c., p. 64.

por el Real Decreto n.º. 1.03.113<sup>94</sup>. Ese gesto relevante de la Administración marroquí constituye un paso más en la defensa de los artistas que viven en una situación de precariedad. Años más adelante, en 2015, gracias a la implicación del Ministerio, se pudo enriquecer y mejorar dicha ley y sacar adelante otra más amplia.

El Ministerio de Cultura, desde 1998<sup>95</sup>, financia todos los años a varias compañías del teatro profesional, para favorecer la creación y la promoción teatral en los festivales y los eventos culturales. Esa financiación experimentó ciertos cambios en 2013, según la ley n.º. 2.12.513, para seguir favoreciendo al teatro con nuevas propuestas como talleres de formación, residencias artísticas y representaciones teatrales en espacios abiertos y en la calle<sup>96</sup>. En 2015, según los datos facilitados por el Ministerio, se subvencionaron 30 compañías profesionales, entre el teatro infantil y el teatro para adultos<sup>97</sup>.

Las subvenciones son recibidas por aquellas compañías profesionales cuyos proyectos creativos tienen el visto bueno de un comité especializado. Además, esas ayudas económicas por parte del Ministerio exigen cumplir varios requisitos como el respeto a la ley de los Derechos de Autor, el respeto a la legislación laboral (cobertura médica de todo el equipo teatral) y el respeto a la Ley del Artista con todo lo que conlleva (lo comentaremos más pormenorizadamente en el capítulo 4).

El Ministerio dedica aproximadamente 15.000.000 de dirhams (1.500.000 euros) cada año a subvencionar a más de treinta compañías profesionales. Esa cantidad económica incluye los talleres de formación de los actores y técnicos, las residencias artísticas y la creación y la promoción de las obras teatrales. En la fiesta de la inauguración del Festival Nacional del Teatro celebrado en Tetuán en 2015, el

---

<sup>94</sup> Boletín Oficial del Estado, consultado el 5 de marzo de 2018 en Rabat.

<sup>95</sup> Al-Naji, S, (2003), o.c., p. 9.

<sup>96</sup> Dicha formación extraída de un libro que edita el Ministerio de cultura para informar de las novedades y los plazos. Ministerio de Cultura, *Teatro*. Rabat, 2015, p. 4.

<sup>97</sup> Ministerio de Cultura, (2015), o.c., p. 4.

Ministro de Cultura Muhammad al-Amín al-Sbihi محمد الامين الصبيحي detalla ante de los asistentes cómo se ha gastado la cantidad de 11.835.000 de dirhams<sup>98</sup>:

### **Primera fase:**

-3.915.000 dhs (391.500 euros) para la creación y producción, de los que se beneficiaron 39 proyectos.

-255.000 dhs (25.500 euros) para residencia artística y los talleres de formación, de los que se beneficiaron 9 proyectos.

-495.000 dhs (49.500 euros) para la organización y la participación en los diferentes festivales, de los que se beneficiaron 9 proyectos.

-125.000 dhs (12.500 euros) para las artes callejeras, de los que se beneficiaron 3 proyectos.

-4.380.000 dhs (438.000 euros) para la residencia artística, de los que se beneficiaron 9 proyectos.

### **Segunda fase:**

-270.000 dhs (27.000 euros) para residencia artística y los talleres de formación, de los que se beneficiaron 13 proyectos.

-535.000 dhs (53.500 euros) para la organización y la participación en los diferentes festivales, de los que se beneficiaron 12 proyectos.

-1.860.000 dhs (186.000 euros) para las giras teatrales nacionales, de los que se beneficiaron 11 proyectos.

Ese presupuesto del que dispone el Ministerio genera competitividad entre las compañías por conseguir la máxima subvención; rivalidad que estimula el movimiento teatral en Marruecos. Esta implicación del Ministerio influye positivamente en la calidad de las obras y el estilo de teatro, lo cual es beneficioso para el país. Por nuestra parte, coincidimos con los responsables del Ministerio de Cultura en que las subvenciones han generado un gran movimiento teatral. Pero, lamentablemente, no han conseguido atraer al público a las salas de teatro.

---

<sup>98</sup> Bayan al-Yawm, *Al-Sbihi expone las actividades del ministerio de Cultura para el teatro y aspira a mejorar*. Vayan al-yawm, Rabat, 2015, p. 9.

### 2.1.1 El Teatro Nacional Muhammad V

El Teatro Nacional Muhammad V المسرح الوطني محمد الخامس, inaugurado el 14 de marzo de 1962 por el rey Hasan II, forma parte de las infraestructuras del Ministerio de Cultura, aunque es una institución independiente en la gestión artística y económica. Ofrece sus espacios para ensayos y representaciones de compañías profesionales, firmas de libros y encuentros para debatir sobre asuntos artísticos. Dispone, además, de un gran espacio a disposición de las compañías teatrales para la fabricación de decorados. Ayuda también a financiar las producciones artísticas teatrales, la compra de espectáculos teatrales y la organización y participación en festivales teatrales en sus propias instalaciones o en cualquier punto del país. Según recoge Uzri<sup>99</sup> (1998), en el año 1983, el presupuesto del Teatro Nacional Muhammad V se estimaba en 2.675.900 dirhams, de los cuales se gastó solamente 800.000 dirhams en la compra y la producción de las obras teatrales.” (p. 129). En 2015, el presupuesto ascendió a 10.000.000 dirhams del cual sólo la mitad se invirtió en el teatro<sup>100</sup>.



Edificio del Teatro Nacional Muhammad V de Rabat

foto tomada el 25 de junio de 2004.

---

<sup>99</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 129.

<sup>100</sup> Según el director del Teatro Nacional Muhammad V en una entrevista realizada el 18 de septiembre de 2018 en Rabat.

En un principio, el Teatro Nacional Muhammad V iba a ser una gran sala de cine, pero el amor del difunto rey Hasan II por el teatro hizo que dicho espacio se convirtiera en el mejor teatro del país<sup>101</sup>. Se fundó bajo la tutela del Ministerio de Hábitos<sup>102</sup> y Asuntos Islámicos وزارة الاوقاف و الشؤون الاسلامية. Su dirección corrió a cargo de varios ministerios, como el Ministerio de Turismo, el Ministerio de Comunicación y Educación Nacional y finalmente, el Ministerio de Cultura.

Es un teatro que se caracteriza por una programación variada durante todo el año, única en el país: teatro, ópera, música, ballet, humor, cine, exposiciones y actividades literarias, como la presentación de libros: novela, poesía, teatro y crítica. El Teatro Nacional Muhammad V ha hecho de Rabat la capital cultural de Marruecos.

En este teatro se puso en marcha en 2014 una iniciativa para favorecer la cultura artística en la capital; dicha iniciativa consiste en crear cuatro tipos de tarjetas que dan acceso, con descuentos, a todas las actividades teatrales, cinematográficas y musicales celebradas en el establecimiento. Citamos dos ejemplos de estos precios; el primero, la tarjeta familiar que cuesta 4000 Dh (400 euros) al año y el segundo, la tarjeta para los estudiantes que cuesta 1000 Dh (100 euros) al año. Teniendo en cuenta el nivel adquisitivo medio de un trabajador marroquí, 4000 Dh aproximadamente, son precios elevados, pero si pensamos en la cantidad de actividades que se puede disfrutar con estos precios, quizás parecerán más razonables, incluso accesibles<sup>103</sup>.

El Teatro Nacional Muhammad V publica cada año la fecha para el comienzo de su concurso de la producción teatral. Las compañías profesionales presentan sus proyectos en las oficinas del teatro para que las evalúe un comité de funcionarios del mismo centro, especializado en esta tarea. Las compañías seleccionadas tendrán el privilegio de gozar de las instalaciones del teatro; cuando las obras están preparadas

---

<sup>101</sup> Según Shaqrún (2003), en 1958 el difunto rey Muhammad V encargó la construcción de un edificio para albergar actividades cinematográficas y teatrales llamado “Cine y Teatro Mauritania”. Después de su muerte, y antes de la inauguración del edificio, el rey Hasan II lo convierte en un teatro y le cambia el nombre por el de “Teatro Nacional Muhammad V”. Shaqrún, A, (2003), o.c., p. 125.

<sup>102</sup> Son bienes donados por particulares para que los ingresos por la gestión de éstos sean utilizados en beneficio de los desfavorecidos. Uzri, A, (1998), o.c., p. 121.

<sup>103</sup> Información recogida de los programas trimestrales que edita el propio Teatro.

se organiza un estreno para los periodistas y los críticos antes del comienzo oficial de las giras por los diferentes teatros del país, y a veces fuera de él<sup>104</sup>.

En varias conversaciones con técnicos y funcionarios del Teatro Nacional Muhammad V, en las que les hemos preguntado por sus opiniones sobre la percepción del teatro del siglo XXI en Marruecos, nos han contestado por unanimidad que el teatro en Marruecos es familiar, o por lo menos, los espectadores del Teatro Nacional Muhammad V. Por este motivo piensan que la situación del teatro está en decadencia, debido a la osadía de sus temas y al lenguaje utilizado.

### **2.1.2 Los Centros Culturales**

Los Centros Culturales, que se distribuyen por todo el territorio nacional, ofrecen un espacio para el encuentro local entre las compañías profesionales, compañías aficionadas y el público. También se utilizan para recibir a las compañías en sus giras, para la celebración de los festivales y, por último, como espacio para los talleres de formación para los actores aficionados de la ciudad o localidad en la que se encuentra el Centro Cultural.

Los teatros más importantes de Marruecos están en Rabat y Casablanca. Esta distribución hace que los espacios teatrales estén centralizados y que la mayoría de los actores resida en estas dos ciudades. De ahí se entiende la importancia de los Centros Culturales como infraestructuras del Ministerio de Cultura, ya que posibilitan el acercamiento del teatro al público que reside fuera de estas dos grandes ciudades. Dichos Centros cuentan con medios técnicos básicos y necesarios para el desarrollo de las actividades teatrales, y se percibe cada vez más la mejoría en los medios y la formación de sus técnicos.

Los Centros Culturales son espacios gestionados por el Ministerio de Cultura, en colaboración, a veces, con ayuntamientos y gobiernos provinciales. Dichos Centros se componen mayoritariamente de dos salas; una mediana para representaciones teatrales y artísticas y otra pequeña para ensayos y conferencias. Antes se llamaban

---

<sup>104</sup> Según el director del Teatro Nacional Muhammad V en una entrevista realizada el 18 de septiembre de 2018 en Rabat.

Casas de Cultura; actualmente, con el nuevo replanteamiento de las infraestructuras del Ministerio, se denominan Centros Culturales, y pasan así a formar parte de la red de las salas de teatro de proximidad.

Antes, la labor de los Centros Culturales consistía en recibir a las compañías de teatro; pero con los nuevos desafíos culturales, se suman a su labor nuevas tareas, como la organización de talleres de formación en los diferentes tipos de artes. Los talleres de teatro son impartidos por funcionarios que, en alguna ocasión, son licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat.

En el Centro Cultural de Tetuán, por ejemplo, se imparten talleres de formación artística y representaciones en el marco del Festival Nacional de Teatro, de compañías profesionales de la provincia y nacionales, de Asociaciones Culturales locales, del Instituto Francés, del Instituto Cervantes, de los Centros de Educación Españoles y de la Universidad Abdelmálek Essaâdi<sup>105</sup>.

### **2.1.3 Las Compañías Regionales de Teatro y la Residencia Artística**

Una vez más, el Ministerio de Cultura pone en marcha un plan para activar el teatro en la sociedad y, sobre todo, para romper con el eje Rabat-Casablanca. Esta vez, como primera experiencia, se fundaron cuatro grupos regionales de teatro en algunos puntos dispersos del país. Las primeras compañías regionales fueron Casablanca, Mequinez-Tafilalet, Marrakech-Tensift-El Haouz y Rabat-Salé-Zemmour-Zaer, para luego expandir esta experiencia por todo el territorio nacional. Se les añadieron tres compañías regionales más: Tánger-Tetuán, Sous-Massa-Daraa y Doukkala-Abda<sup>106</sup>.

Se les asignó a las compañías un director financiero para ocuparse de la parte burocrática y económica, y un director artístico, que casi siempre hacía el papel de director de escena, quien vela por la calidad del producto teatral final. La idea era

---

<sup>105</sup> La información sobre los Centros Culturales reside en nuestra colaboración con el Centro Cultural de Tetuán en proyectos profesional y universitarios.

<sup>106</sup> Según el director del Teatro Nacional Muhammad V en una entrevista realizada el 18 de septiembre de 2018 en Rabat.

dotar a todas las partes de la geografía de Marruecos de una compañía profesional de teatro próxima y accesible, como si se tratara de una compañía nacional en cada provincia. Según Uzri<sup>107</sup> (1998), la primera vez que se habla de crear compañías regionales fue en 1969.

Estas compañías, que tenían entre sus miembros un 60% de los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático, formaron parte de un experimento del Ministerio de Cultura para involucrar a los gobiernos provinciales y a los ayuntamientos; de esta forma, los ayuntamientos tomarían, a posteriori, el mando en la gestión de estas compañías regionales. Un objetivo que no se consiguió, según al-Naji<sup>108</sup> (2003) porque los políticos que gobiernan en los ayuntamientos tiene un nivel cultural artístico muy bajo: “[...] no tienen ninguna conciencia cultural ni ninguna visión del trabajo cultural y sus beneficios.” (p. 22)

Una experiencia, que pretendía instalar a compañías de teatro profesional en todos los rincones del país en un proyecto a largo plazo, terminó en 2006, pocos años después de su puesta en marcha. Hay varias causas que fueron determinantes en el fin de esta experiencia. La primera es el rechazo por parte de los ayuntamientos a apoyar el experimento. La segunda, la inexistencia de una política de difusión en los medios de comunicación, editoriales y audiovisuales, para dar a conocer el trabajo de las compañías regionales. La tercera, ha sido por la falta de un certamen o festival que generase competencia entre estas compañías. Por último, la ausencia de una ley por parte del Ministerio de Cultura que explicara las características y aclarara los objetivos de esas compañías regionales.

Muhammad Benhsayen محمد بنحساين, director del teatro Muhammad V, nos comentó en una entrevista efectuada el 18 de septiembre de 2018 en Rabat: “La iniciativa de las Compañías Regionales de Teatro era una aspiración condenada al fracaso.”, y aclara: “En su creación había más voluntad política por parte del Ministerio que artística por parte de las propias Compañías”. Éstas eran registradas como Asociaciones Culturales sin ánimo de lucro; la aportación económica por parte del Ministerio era un donativo para impulsar la cultura teatral como bien público. Y

---

<sup>107</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 167.

<sup>108</sup> Al-Naji, S, (2003), o.c., p. 22.

añade Muhammad Benhsayen: “El dinero que se gastó durante esa experiencia de experimentación salía del presupuesto del Teatro Nacional Muhammad V, que después de varios años no podía asumir los gastos de esas compañías.”

El Ministerio de Cultura, empeñado en acercar las compañías profesionales al público de todas las regiones de Marruecos, apostó en 2013 por la Residencia Artística. La idea de este proyecto es similar a la anterior, pero con un procedimiento diferente. Esta vez las compañías están subvencionadas directamente por el Ministerio de Cultura a través de una caja llamada la Caja del Trabajo Cultural.

Dicha subvención se concede en forma de un contrato revisable de tres años entre las compañías y el Ministerio. Pasados los tres años, se puede pedir la renovación del contrato con la intención de dar siempre apoyo a las mejores propuestas y generar competencia entre las compañías profesionales locales. Todo el proceso está controlado por un comité nombrado por el Ministerio para evaluar y estudiar cada uno de los proyectos, año tras año, y dar el visto bueno al comienzo del montaje<sup>109</sup>.

El contrato incluye talleres de formación teatral al margen de la experiencia de la Residencia Artística, que deben celebrarse en los Centros Culturales bajo la dirección de uno o varios de los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático que forman parte del proyecto de la Residencia Artística. Dichos talleres se culminan con la entrega de un diploma de asistencia. Dicho diploma se utiliza para conseguir la tarjeta del artista, por lo que el portador de la misma es considerado un profesional del teatro.

#### **2.1.4 Los Festivales**

El interés primordial de los festivales reside en ofrecer a un público que no es parisiense ni aviñonés, la posibilidad de asistir en un lugar y en una misma oportunidad a nuevos espectáculos, tendencias artísticas y experimentos poco

---

<sup>109</sup> Ministerio de Cultura, *Teatro*. Rabat, 2015, pp. 11-15.

conocidos; finalmente, en confrontar animadores y aficionados al teatro<sup>110</sup>. (Pavis, 1990, p, 219)

Acorde con la cita de Pavis, un festival de teatro es una oportunidad única para que el público de la ciudad organizadora asista a espectáculos teatrales de gran calidad artística. Es un evento necesario, un encuentro entre profesionales que pueden dar a conocer sus producciones y mantener un contacto periódico con su público. El carácter competitivo de los festivales genera calidad e incentiva la innovación, experimentación e investigación. Todos los festivales de teatro que se celebran en Marruecos están organizados o cuentan con la colaboración del Ministerio de Cultura.

Sólo tres festivales de teatro están organizados en exclusiva por dicho Ministerio: el Festival Nacional de Teatro de Tetuán المهرجان الوطني للمسرح بتطوان (antes se celebraba en Mequinez), el Festival Internacional de Teatro Infantil de Taza مهرجان الطفل بتازة y el Festival de la Primavera Árabe de Rabat مهرجان الربيع بالعربي بالرباط. Los demás Festivales, organizados por asociaciones culturales y ayuntamientos, cuentan con la colaboración del Ministerio a través de las compañías profesionales subvencionadas y con el envío de algunos funcionarios del Ministerio para impartir talleres de teatro e intervenir en las mesas redondas de debate sobre cuestiones teatrales<sup>111</sup>.

No es una coincidencia que el Ministerio de Cultura se interese por estos tres festivales importantes. El primero es obligatorio para las compañías profesionales a nivel nacional; el segundo, que reviste carácter internacional, se ocupa de una franja interesante del público como es el infantil; y, el tercero tiene una proyección internacional, pero con un requisito común entre los países participantes: la utilización de la lengua árabe. Además, el Ministerio vela por dos manifestaciones culturales en las que de una manera simultánea se representan obras de teatro en una treintena de ciudades marroquíes como si de un festival se tratara. Son el Día Nacional del Teatro, el 14 de mayo, y el Día Internacional del Teatro, el 27 de marzo.

---

<sup>110</sup> Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgía, estética y semiología*. Paidós, Barcelona, 1990, p. 219.

<sup>111</sup> Toda la información relacionada con los festivales esta recogida de entrevistas a funcionarios del Ministerio de Cultura en la Consejería de las Artes, Departamento de Teatro; de la página web del Ministerio de Cultura, [www.minculture.gov.ma](http://www.minculture.gov.ma) y de libros informativos editados por dicho Ministerio.

Empezamos con el primero y el más veterano, el Festival Nacional de Teatro. Fue fundado por el Ministerio de Cultura en 1999 en la ciudad de Mequinez. En su primera edición se le llamó Festival Nacional del Teatro Profesional المهرجان الوطني للمسرح الاحترافي. En la tercera, en 2001, pasó a llamarse Festival Nacional de Teatro. Desde 2015 se celebra en la ciudad de Tetuán. En la ceremonia de apertura se rinde homenaje a personas destacadas del teatro en Marruecos; después, y a lo largo de seis días, empiezan las representaciones, tanto para las compañías que entran en competición como las que no.

Este Festival tiene como objetivo fomentar la competitividad entre los profesionales de las artes escénicas a través de un concurso entre las compañías de todo el país. Se representan cinco obras diarias en diferentes espacios y en varios ayuntamientos de la provincia de Tetuán, dando así a conocer el trabajo de las treinta compañías al gran público. El Festival culmina con una ceremonia de clausura en la que se procede a la entrega de premios: el gran premio, premio a la mejor dirección, premio de dramaturgia, premio de escenografía, premio a la mejor interpretación femenina, premio a la mejor interpretación masculina, premio al mejor vestuario y el premio al mejor actor y a la mejor actriz noveles.

El Festival Nacional de Teatro en 2015 celebró su 17ª edición, siendo así el más veterano entre una treintena, como el Festival Internacional de las Artes Visuales de Tánger que celebró su 11ª edición el mismo año. Con frecuencia, algunos festivales dejan de organizarse y otros, en cambio, empiezan una nueva andadura. Organizar todos los años un festival de teatro es una tarea complicada y difícil, por lo que la continuidad de varios de ellos es un constante desafío.

Otra cita ineludible es el Festival Internacional de Teatro Infantil que se celebra anualmente en Taza desde el año 2000, que tiene como objetivo inculcar y educar a niños y jóvenes en el arte teatral. Se caracteriza por defender el turismo cultural y el arte. También está entre sus objetivos crear una generación teatral involucrada en las artes escénicas. Este festival tiene proyección internacional y acoge a muchos artistas marroquíes y extranjeros, fomentando así la comunicación cultural y artística. Tal hecho abona un ambiente de encuentro e intercambio, además de generar un terreno de trato internacional para el diálogo y el aprendizaje mutuo.

Las Compañías pasan desapercibidas cuando visitan las ciudades para presentar sus obras; por ello, la organización de los Festivales, con el movimiento que éstos generan en las ciudades, puede servir de ayuda para llamar la atención del gran público. La Delegación del Ministerio de Cultura es la encargada de dar publicidad a las compañías a través de carteles y medios de comunicación, escrita y audiovisual. Una labor que resulta cuestionada por la escasa presencia del público en las salas de los Centros Culturales de las pequeñas ciudades y en los teatros de las grandes ciudades, a pesar de que las entradas son gratuitas.

Por último, está el Festival de Teatro de la Primavera Árabe. Un encuentro que se celebra desde el año 1985, y de una manera simultánea en varias ciudades del reino alawita. Un festival que tuvo varias ediciones sin celebrar por la situación política de los países árabes y de Marruecos. El Festival empieza en el mes de abril y remata en el mes de mayo. Un espacio temporal suficiente para poder desplazarse y tener la posibilidad excepcional de disfrutar de compañías profesionales de teatro de varios países árabes.

Para la gestión de dicho festival, el Ministerio encarga a siete funcionarios la tarea de estudiar las peticiones de participación, la organización, la programación y el seguimiento del mismo. Conforman un equipo de personas que trabaja bajo la supervisión del director del Teatro Nacional Muhammad V como máximo responsable de la gestión del festival.

Las compañías que aspiran a participar en el festival tienen que cumplir con requisitos básicos como el envío de un documento sobre los datos de la compañía y sus trabajos artísticos; deben presentar un dossier de prensa y documentos que den a conocer la trayectoria del autor y del director, y además, un documento técnico sobre la obra que se va a representar, con fotografías o vídeo de la misma. Se exige también que la duración de la obra no exceda de 2 horas y que el número de los miembros de la compañía no supere 15 entre artistas y técnicos. A dichas compañías se les ofrece el equivalente de 10 dólares diarios por miembro durante una semana como máximo.

Los detalles de la organización dejan ver lo poco que se invierte en un festival internacional organizado en exclusiva por el Ministerio de Cultura. Por lo que podemos imaginar que deben de ser parecidas las subvenciones a los otros festivales

que cuentan con una pequeña ayuda del Ministerio de Cultura, como el Festival Internacional de Teatro de Berkane, el Festival Nacional de Teatro de Tarudant y el Festival Internacional de Teatro Infantil de Fez.

## **2.2 El Centro Cultural Francés**

El Centro Cultural Francés es una institución para el aprendizaje del francés arraigada en la sociedad marroquí por el carácter bilingüe de la Administración del Estado. Su labor siempre se ha visto acompañada de múltiples actividades culturales, entre ellas el teatro. Los Centros colaboran, en principio, en coproducción con compañías teatrales profesionales, siempre que el autor o el idioma del espectáculo sea el francés.

En Marruecos hay varios Centros distribuidos por todo el territorio: Agadir, Casablanca, al-Jadida, Fez, Kenitra, Marrakech, Essaouira, Mequinez, Uchda, Rabat, Tánger y Tetuán. Estos Centros han contribuido a la creación de varias compañías de teatro aficionado a través de los talleres de teatro; talleres en los que se imparte una formación de carácter profesional, puesto que los artistas que se encargan de los mismos son directores del teatro profesional en Francia. Todos los Centros poseen un salón de actos, algo que es imprescindible para que las compañías puedan realizar los ensayos y ofrecer las representaciones de sus obras.

En dichos centros, el aprendizaje y la educación lingüística se hace a través del teatro. En el marco de su labor pedagógica, los profesores de cada centro organizan talleres de teatro para niños entre ocho y trece años. El objetivo de esos talleres es ayudar a los alumnos a comunicarse a través del teatro, utilizando la lengua francesa como herramienta de un diálogo entre emisor y receptor. La persona encargada de las actividades culturales del Centro Francés en Tetuán afirma que, cada vez más, tanto los alumnos como sus padres son conscientes de que el teatro es, entre otras cosas, un instrumento que ayuda a aprender y valorar el idioma<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Entrevista Con la directora artística del Centro Cultural Francés de Tetuán efectuada el 25 de septiembre de 2018 en Tetuán.

El Instituto Francés desarrollaba una estrategia cultural que abarcaba el cine, el teatro y la literatura. A finales de los años noventa del siglo pasado, esa difusión cultural ha cambiado, de modo que los múltiples centros se dedicaron exclusivamente a la enseñanza de la lengua francesa. Sin embargo, centros históricos como el de Mequinez, Rabat, Casablanca y Marrakech siguieron ayudando a las creaciones teatrales.

En estos quince años del siglo XXI, y en lo que a la formación se refiere, se ha enviado a Francia a alumnos de los talleres teatrales del Instituto Francés de Marrakech para asistir a un taller con Arian Mochkin<sup>113</sup>. A nivel profesional, el Instituto Francés de Mequinez dio su apoyo al Festival Nacional de Teatro y a artistas como Buselham al-Daif; el Instituto de Rabat, a su vez, apoyó a Naima Zitán y Latifa Ahrar لطيفة احرار, entre otros artistas.

Este interés, merecido, por incluir a los Centros Culturales franceses en las infraestructuras del teatro profesional del siglo XXI en Marruecos, es importante por tres razones de peso. En primer lugar, gracias a los talleres de teatro para niños se enseña a éstos el respeto al proceso creativo y se les educa en una cultura teatral para que se conviertan en los espectadores del futuro. En segundo lugar, por avalar a directores profesionales con propuestas innovadoras y experimentales, como Buselham al-Daif, Naima Zitán o Jawad al-Sunani. Por último, por seguir apoyando a artistas excepcionales en el panorama teatral marroquí como es el caso de Nabil Lahlu, cuya trayectoria es indiscutible.

### 2.3 El teatro en la Universidad

La Universidad marroquí abanderó los debates de la crítica teatral en festivales nacionales e internacionales; es el único espacio en el que se hace la investigación teórica sobre el teatro a través de tesis doctorales, y es, asimismo, pionera en editar libros sobre el teatro. Al-Mniâi<sup>114</sup> (2015) afirma: “De ahí que la crítica teatral (en

---

<sup>113</sup> Información tomada de una entrevista del programa *Face a Bilal Marmid* en canal de youtube, el 14 de junio de 2018.

<sup>114</sup> Al-Mniâi, Hasan, *Sobre el teatro marroquí. La trayectoria y la identidad*. Ediciones Amina de la Creación y la Comunicación, Casablanca, 2015, p. 31.

especial la crítica de los universitarios) haya sido el único medio que ha procurado hacer el seguimiento de la actividad teatral y analizar su producción.” (p. 31)

Sin embargo, sorprende que en la Universidad marroquí los alumnos de Filología no tengan una asignatura obligatoria de teatro, como es el caso de la poesía o la novela, salvo en alguna facultad por voluntad propia del profesor. “No existe ninguna ley en Marruecos que hable del teatro en la universidad, a nivel de enseñanza y a nivel de la práctica.”<sup>115</sup> (Al-Mniâi, 2015, p. 95)

En los años sesenta del siglo pasado, la Universidad marroquí conoció un auge creativo que nunca volvió a producirse. La Unión Nacional de los Universitarios de Marruecos era la base de apoyo para una generación abierta al teatro y, sobre todo, a la experimentación teatral. Artistas como Abdelatif Laâbi o Farid Ben-Mbareq representaban obras de Bertolt Brecht y Samuel Beckett. El auge de esa experiencia lo protagonizó Farid Ben-Mbareq con dos adaptaciones consideradas las más importantes en la historia artística del teatro en la universidad marroquí: *Picnic*, de Fernando Arrabal y *Los fusiles de la madre Carrar*, de Bertolt Brecht. Sin embargo, en 1973 muchos universitarios fueron condenados a penas de cárcel y se prohibió toda actividad cultural y artística en todas las Universidades del país. Uzri<sup>116</sup> (1998) explica las virtudes del teatro universitario: “Nuestras preocupaciones no son las ganancias comerciales o hacer lo que le guste al espectador; eso nos da a los creadores del teatro universitario un espacio indeterminado de libertad y de creación.” (p. 189)

El primer Festival de Teatro Universitario se celebró en la universidad Sidi Belmsik سيدي بلمسيك de Casablanca en 1988. Artistas/activistas como Rachid Fikak رشيد فكاك han sido los primeros en defender la importancia del teatro universitario. En 1988, Rachid Fikak, organiza, gracias a la ayuda y al apoyo de su decano Hasan al-Samili حسن الصميلي y otros compañeros de la universidad, el primer Festival Universitario Internacional Sidi Belmsik de Casablanca. Hoy en día, se celebran varios festivales universitarios en el país: Agadir, Fez, Marrakech, Tánger y Casablanca<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> Al-Mniâi, H, (2015), o.c., p. 95.

<sup>116</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 189.

<sup>117</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 189.

Dicha universidad ha sido pionera en su labor de formación y montaje de obras de teatro a través de múltiples talleres de teatro. Una experiencia universitaria ejemplar en estudios de los métodos de interpretación universal, análisis de textos dramáticos y el trabajo sobre las técnicas de la improvisación. Estos talleres son dirigidos por profesores de la misma universidad, algunos profesionales marroquíes y otros europeos, franceses en especial. El resultado de los talleres se representa en varias universidades dentro y fuera del país, y en algunas ocasiones, el trabajo en el taller se orienta hacia la participación en los festivales del teatro universitario.

Este auge creativo en el pasado se ha perdido en las universidades marroquíes en el siglo XXI. Al-Naji (2003) aclara: “Es verdad que la universidad es un lugar de paso de los agentes culturales y los estudiantes en particular, pero parece que la acumulación de la experiencia práctica no sucede, y las representaciones se quedan al mismo nivel.”<sup>118</sup> (p. 20)

Más nostálgico de lo que ha sido el teatro universitario y crítico con su situación en el presente es el escritor Reduan Hdado رضوان احدادو, que se pregunta en una entrevista en el periódico Bayan al-Yawm<sup>119</sup> (2015): “¿Cuántas obras han leído los universitarios? ¿Dónde está el teatro universitario?” (p. 8)

Se puede afirmar que, gracias a los profesores universitarios, hay libros de crítica sobre el teatro en sus conceptos y su práctica. De hecho, todos los libros de la bibliografía de esta investigación son de profesores universitarios, incluyendo los de Abdelwahed Uzri, Abdelkrim Bershid y Muhammad al-Kaghat, quienes, además de profesores universitarios, son artistas teatrales que compaginan la crítica con la práctica. Se trata de una crítica cada vez más metodológica, gracias a la experiencia de los especialistas y a la acumulación de la producción teatral, desde la Independencia hasta nuestros días. Bershid insiste en la necesidad de una metodología común para la crítica teatral: “No es suficiente con crear producciones artísticas y literarias; lo importante es encontrar una filosofía de la creación o una ciencia de la

---

<sup>118</sup> Al-Naji, S, (2003), o.c., p. 20.

<sup>119</sup> Hdado, Reduan, *El teatro marroquí se mueve para salir de la enfermedad y recuperar sus fuerzas*. Bayan al-Yawm, Rabat, 2015, p. 8.

creación. Y no se puede encontrar una ciencia fuera de la metodología.”<sup>120</sup> (Ibn Zidán ابن زيدان, 2001, p. 29)

## II. 3 El público

En Marruecos existen varios prejuicios sociales sobre el arte dramático. La sociedad marroquí tiene una mirada contradictoria hacia este arte. Por una parte, considera al autor dramático un hombre de cultura, con estudios, un literato. Pero, por otra parte, considera a los actores como personas sin estudios, sin cultura y sin una profesión beneficiosa para la sociedad. Cuando un actor no hace reír al público, está considerado un mal actor, un mal profesional y todas las críticas recaen sobre su persona y su trabajo. Saliha<sup>121</sup> (2003) explica esa mentalidad:

Era eso lo que sufrió al-Hakim cuando quiso escribir teatro en sus inicios, y la consecuencia fue lo que llamó el crítico Foad Duwara فؤاد دوارة “El complejo de la interpretación”. La solución de ese conflicto era separar el guión teatral, que se considera un texto literario respetable, de las artes de la representación, o lo que sería lo mismo “la interpretación”, por considerarla despreciable y un trabajo de miserables y perversos. (p. 66)

La sociedad en Marruecos no reconoce la práctica teatral como arte o como profesión. El teatro se considera un entretenimiento para hacer reír, una actividad puramente lúdica, una diversión para los jóvenes que lo practican. En los colegios públicos el teatro se utiliza para celebrar las fiestas nacionales como la Fiesta del Trono.

Para que el teatro pase a considerarse una necesidad socioeconómica en cualquier país, hace falta que se gane su respeto como arte, profesión y desarrollo. Con la formación académica adecuada para los profesionales y las infraestructuras

---

<sup>120</sup> Ibn Zidán, Abderahman. *La experimentación en la crítica teatral*. Al-Najah al-Jadida, Casablanca, 2001, p. 29.

<sup>121</sup> Saliha, Nihad, *Nosotros y la experimentación teatral. Conceptos...direcciones y experiencias*. Matbahat al-jalij, Tetuán, 2003, p. 66.

óptimas para el desarrollo de la actividad teatral, la implicación del público resulta fundamental para el presente y el futuro del teatro en Marruecos.

El teatro es el padre de las artes. Se puede consumir como lectura a través de las piezas de teatro editadas, o como espectáculo, efímero, en vivo y en directo en un escenario. El teatro, en su aspecto espectacular, debe establecer un diálogo con un público entregado, consciente y responsable. Los antecedentes culturales de Marruecos como país árabe y musulmán, y los antecedentes locales como sociedad norteafricana, hacen que el hábito de ir al teatro para ver una representación teatral se vea como algo atípico o foráneo.

La escasa asistencia del público ha valido, las últimas dos décadas del siglo pasado, como excusa para considerar al teatro una actividad de minorías en la que no se debe gastar dinero público, que al cabo es de todos. En 1994, el presupuesto de la Cultura fue el 0,2% del presupuesto general del Estado<sup>122</sup>. Durante aquellos años, las causas eran por las altas tasas de analfabetismo (60%), la falta de costumbre y el bajo poder adquisitivo.

En estos quince primeros años del siglo XXI, las causas son otras. En primer lugar, los teatros no tienen una programación artística mensual o anual, salvo el Teatro Nacional Muhammad V de Rabat. En segundo lugar, la publicidad no se hace de una manera adecuada. En tercer lugar, por falta de un sector privado interesado en la producción teatral. Por último, la falta de implicación de ayuntamientos en la construcción de las salas en algunos casos y, en otros, su falta de apoyo para el desarrollo de una actividad teatral continuada.

Hoy en día, a falta de un plan claro de futuro para el teatro por parte del Ministerio de Cultura, la esperanza recae sobre los jóvenes actores con formación académica para llenar las salas de teatro. Aunque hay quien duda de que lo puedan conseguir, como Izz al-Din Bunit<sup>123</sup> (2015) quien explica en el periódico Bayan al-Yawm el fracaso de los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural al pretender conectar con el público marroquí:

---

<sup>122</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 97.

<sup>123</sup> Bunit, Izz al-Din, *El teatro, el público y el problema del analfabetismo*. Bayan al-Yawm, Rabat, 2015, p. 7.

El Instituto, durante estas últimas tres décadas, lo que se esperaba de él [...] pero la relación con el público se ha quedado como estaba, en un estado de congelación y rechazo. Se ha demostrado que las mejoras en la calidad de los trabajos teatrales [...] no han influido en la naturaleza de la interacción con el público y no nos ha traído la bonanza esperada. (p. 8)

El teatro, sin duda, es reflejo de la sociedad; un espejo que refleja los problemas cotidianos de todo tipo. De hecho, cuanto más se acerque el teatro a las inquietudes de la gente, mejor conexión tendrá con el público. El concepto de la identificación es necesario para alcanzar el objetivo definitivo, la catarsis. Tender el puente entre teatro y público es indispensable, puesto que aquél no existe sin éste.

Consideramos que la mentalidad y los prejuicios sociales son los factores que más perjudican la libertad del teatro en Marruecos, actitudes que se inculcan de generación en generación. Muhammad Âzám<sup>124</sup> محمد عزام (1987) describe con maestría la mentalidad árabe, a la que pertenece el pueblo marroquí:

El intelectual árabe no tiene una personalidad estable, es portador de más de una identidad y varias personalidades; cree en el pensamiento científico y al mismo tiempo aún no se ha liberado del pensamiento cuentista que mamó de pequeño; cree en la libertad de la mujer a condición que no sea su madre, su hermana o su esposa. (p. 156)

Las creencias religiosas de la gente a menudo marcan el rumbo de las civilizaciones. El mundo árabe y musulmán no es ajeno a esa regla. En Marruecos, país anclado en las convicciones islámicas, la población ha venido experimentando cierto rechazo hacia la práctica teatral, pues los líderes espirituales suelen considerar la práctica teatral pecaminosa. Analizar las fuentes que se utilizan para prohibir el teatro nos ayudará a aclarar ideas preconcebidas sobre el mismo.

---

<sup>124</sup> Âzám, Muhammad, *El teatro marroquí*. Ediciones de la Unión Árabe de los Escritores Árabes, Damasco, 1987, p. 156.

### 3. 1 El teatro y el Islam

El Islam es una religión personal, basada en la conexión entre el individuo y su Dios. En esa relación no hay intermediarios. Los musulmanes se rigen por el Corán y *al-sunna*<sup>125</sup> السنة, en ese orden, para saber si sus prácticas cotidianas son *halal* حلال (permitidas) o constituyen pecado. Cuando hay un nuevo acontecimiento en sus vidas en el que los musulmanes no saben cómo reaccionar, se dirigen a los expertos. Los expertos en la ley islámica tienen dos opciones: comparar con algo parecido al nuevo evento que ya tenga un veredicto en el Corán o en *al-sunna*, denominado *al-quiás* القياس, o llegar a un nuevo veredicto que cuente con el acuerdo unánime de los imanes, denominado *al-ijmáa* الاجماع.

Los árabes de Oriente Medio, donde empezó el Islam, fueron grandes comerciantes y viajeros. Aquellos árabes tuvieron contactos con otras culturas, tradujeron obras del ámbito de las humanidades e importaron la ciencia de los griegos y de los romanos. También tuvieron contacto con el teatro, pero no se sabe, exactamente, por qué no lo importaron como pasó con otras artes. Uzri<sup>126</sup> (1998) plantea la misma idea en forma de pregunta en su libro *El teatro en Marruecos. Direcciones e infraestructuras*: “¿Por qué la civilización árabe no tradujo las obras teatrales, como literatura o como arte del espectáculo?” (p.15). También Said al-Naji<sup>127</sup> (2003) se ocupa de esta cuestión y se pregunta: “¿Puede ser que la prohibición del teatro sea una reacción, no por el teatro en sí, sino por el valor de la experimentación teatral?” (p. 42)

Creemos que los expertos en crítica teatral plantearon esas preguntas complejas para la reflexión y no para encontrar respuestas. Aún así, puede que haya algunas: ciertos especialistas opinan que el teatro no fue importado por los árabes porque no lo entendieron; otros, piensan que no lo necesitaron; y, para terceros, es pecado porque lo prohibió el Islam. En consecuencia, aquel pueblo árabe se sintió

---

<sup>125</sup> Se refiere a los acontecimientos más relevantes de la vida del profeta Mahoma, tanto las acciones como los discursos; recogidas en varios libros escritos por fieles coetáneos del Profeta musulmán. <https://es.wikipedia.org/wiki/Sunna>

<sup>126</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 15.

<sup>127</sup> Al-Naji, S, (2003), o.c., p. 42.

ajeno al teatro, al tiempo que seguía mostrando su gran creatividad en la poesía y otras artes, ya fuera en las dunas del desierto como en las plazas y zocos de pueblos y ciudades.

### **¿El Corán prohíbe el teatro?**

En el Corán hay 114 capítulos (sura) سورة; en cada una de ellos varios versículos (aleyas) آيات. En el capítulo de *Loqman* لقمان, versículo 6, Dios pone en la boca de su profeta Mahoma estas palabras: “Hay entre los hombres quien compra historietas divertidas para, sin conocimiento, extraviar a otros del camino de Dios y para tomarlo a burla. Quienes tales hagan tendrán un castigo humillante.”<sup>128</sup> (p. 476)

Para algunas eminencias del Islam “comprar historietas divertidas” es una expresión que se refiere a todo tipo de espectáculos celebrados por los árabes con música y danza. Los que se encargan de animar este tipo de actos de entretenimiento, según el versículo anterior, tendrán un extraordinario castigo por constituir un pecado. Por su similitud con el espíritu teatral, algunos expertos religiosos consideraron, también, el teatro como pecado.

La adversidad hizo que justo en los años cuarenta del siglo pasado, cuando el teatro en Marruecos estaba asentando sus bases, Ahmed Ibn al-Saddiq احمد ابن الصديق liderara una campaña contra el teatro y los que se dedicaban a él. En su libro *las pruebas de la prohibición de la interpretación* إقامة الدليل على حرمة التمثيل arremete contra el teatro sin ningún fundamento del Corán o de *al-Sunna*. Justo lo que hemos demostrado anteriormente.

Ibn al-Saddiq<sup>129</sup> (1941), considerado experto de la ley islámica, a falta de un texto contundente tuvo que buscar otras vías para convencer a los fieles del peligro del teatro, utilizando argumentos de todo tipo. El primer argumento de orden lingüístico, está en considerar que las obras se representan en el idioma del pueblo, que es el árabe en este caso. Con la llegada del Islam, el árabe se convirtió en una lengua sagrada: la lengua del Corán.

---

<sup>128</sup> El Corán. Edición preparada por Julio Cortés, Herder, Barcelona, 1992, p.476.

<sup>129</sup> Ibn l-Saddiq, Ahmed, *Las pruebas de la prohibición de la interpretación*. Casa de la Nueva Era, Egipto, 1941, pp, 28-39.

El segundo, de orden místico. Cuando un actor interpreta un personaje, representa una imagen de éste. Esta imitación o la creación de un personaje está prohibida por el Islam porque sólo Dios crea a las personas.

El tercer argumento, de orden educativo. En este ámbito explica tres comportamientos de los actores en relación con el comportamiento ejemplar que tiene que tener un fiel musulmán. En primer lugar, el teatro se basa en la mentira. Y la mentira es la negación de la verdad. Mentir está prohibido por el Islam, incluso aunque se trate de una broma. En segundo lugar, el teatro es un arte que incita a la provocación, como cuando dos personas actúan como un matrimonio en escena, ante la gente, sin serlo. Por último, el teatro vulnera el estatus de la mujer cuando las mujeres, que son el pilar de la sociedad, muestran su cuerpo, se maquillan y hacen movimientos provocativos.

El teatro tal y como lo conocemos como lenguaje basado en técnicas, normas y conocimientos que se celebra en un espacio concreto, no admite ninguna comparación con las ceremonias tribales de los pueblos. Es difícil encontrar una sentencia religiosa que prohíba el teatro, simplemente porque es un arte introducido recientemente en la cultura musulmana, y los argumentos de los islamistas no se ajustan al espíritu del arte dramático.

Queda claro que la ignorancia de un arte pedagógico como es el teatro y el miedo de caer en el pecado influyen en el rechazo al teatro por parte de algunos árabes musulmanes. El poder de la creación de un mundo ficticio sobre el escenario, gracias a la imaginación, invita a la reflexión y desestabiliza el concepto del dogma: “[...] lo que propone la religión, en realidad, es oprimir la imaginación para evitar las diferencias. Cuando se relaciona la imaginación con el espacio de lo sagrado crece la peligrosidad.”<sup>130</sup> (Bunit, 2002, p. 105).

---

<sup>130</sup> Bunit, Izz al-Din, *El discurso árabe antiguo y los objetivos del espectáculo*. Universidad Abdelmálek Essaâdi, Tetuán, 2002, p. 105.

### 3.2 El papel de la mujer en el teatro profesional marroquí

La ausencia de la participación de la mujer en las fiestas religiosas, en los espectáculos tradicionales árabes como en las formas preteatrales, demuestra la mentalidad cultural de la sociedad árabe y musulmana. El machismo en la sociedad marroquí hizo que el papel de la mujer en el teatro en la primera mitad del siglo XX fuera la excepción que confirma la regla. Por lo que evidencia que la presencia de la mujer como artista y como público está sujeta a prejuicios religiosos, culturales y sociales.

Las investigaciones de Aicha H.T. Yacoubi<sup>131</sup> (2012) muestran que en los años veinte, María Ahmed, actriz de origen portugués, colaboró en varias ocasiones con la compañía Jawq al-Fasi, bajo la dirección de al-Mehdi al-Mniâi; sin embargo al-Mniâi<sup>132</sup> (2001) nombra una actriz llamada Fátima al-Manduri فاطمة المندوري quien coincide con esa misma época. Por otra parte, Louassini<sup>133</sup> (1992), en su libro *La identidad del teatro marroquí*, sugiere que la primera actriz que pisó los escenarios en Marruecos fue Turia al-Shawi ثريا الشاوي, la hija de Abdelwahed al-Shawi, quien actuó con su padre en los años treinta desde la edad de ocho años. Son casos puntuales que constituyen datos relevantes que los especialistas recogen en sus investigaciones consideradas como referencias en los asuntos relacionados con la historia del teatro en Marruecos.

Sin embargo, hay un consenso entre los especialistas por considerar a Turia Hasan ثريا حسن la primera mujer musulmana marroquí que subió al escenario para actuar en una obra de teatro. Fue sin duda una artista valiente que esquivó las órdenes de las autoridades del Protectorado que prohibían la participación de las mujeres en los escenarios. Hasan, actriz tetuaní, interpretó su primer personaje en 1949 en la obra *El padre camarero*, en el Teatro Español de Tetuán, con un grupo de jóvenes alumnos de la Escuela de Profesores de Martil مرتيل (Tetuán).

---

<sup>131</sup> Yacoubi.h.t, Aicha, *Dramaturgia femenina en el Magreb: Fátima Gallaire, Jalila Baccar y Aicha Harun Yacoubi*. Universidad de Granada, Granada, 2012, p. 66.

<sup>132</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 54.

<sup>133</sup> Louassini, Zouhir, *La identidad del teatro marroquí*. Universidad de Granada, Granada, 1992, p. 69.

Para que Turia Hasan pudiera subir al escenario, tal y como lo recoge Hdado<sup>134</sup> (2005), sus compañeros, en vez de pedir el permiso al-Basha<sup>135</sup> الباشا de Tetuán para la representación de la obra, lo pidieron al vigilante regional de la región de Jbala<sup>136</sup>. Y con esa confusión se pudo representar la obra. Pero ese desafío puso en el punto de mira a su agrupación teatral, al-Waha الواحة. Lo sucedido se convirtió en un reto personal para las autoridades marroquíes: “No puede ser, somos un país musulmán, y el Islam prohíbe que una mujer suba al escenario o entre en el mismo.” (Hdado, 2005, p. 29). Palabras pronunciadas por Muhammad al-Tazi محمد التازي, delegado de la región de Tánger.

El verdadero nombre de Turia Hasan es Rhimo al-Naciri ارحيمو الناصري, pero lo tuvo que cambiar porque suponía que hacer teatro en aquella época le afectaría en su vida privada. Lo que sucedió después superó lo que la joven actriz podía imaginar. Al día siguiente del estreno de la obra, la expulsaron del Conservatorio de Música en el que estudiaba, según cuenta Riduan Hdado<sup>137</sup> (2005). Otras fuentes, como Haicha H. T. Yacoubi<sup>138</sup> (2012), cuentan que fue expulsada de un instituto politécnico en el que estudiaba enfermería, un dato revelado por la propia Turia en una entrevista a un canal de televisión en 2012.

Al ver que las amenazas no la persuadieron para que abandonara el teatro, las autoridades llevaron a Turia Hasan al calabozo infinidad de veces. Allí durmió varias noches. Era tal su rebeldía, que las autoridades ordenaron raparle el pelo y tirar sus enseres a la calle. Hechos que demuestran que Turia Hasan fue una mujer valiente que asumió los riesgos y resistió para poder hacer aquello que ella quería.

---

<sup>134</sup> Hdado, Reduan, Turia Hasan, *Veterana entre los gigantes del teatro*. Jalij al-Ârabi, Tetuán, 2005, p. 29.

<sup>135</sup> Es un cargo político referente del siglo XX en Marruecos (equivalente al gobernador de una provincia), la persona que lo ostenta es considerada la máxima autoridad de varios municipios que son gobernados por el Qayed (equivalente al alcalde). Explicación personal.

<sup>136</sup> En la época del Protectorado y después de la independencia se refería a la zona que incluye ciudades como Tánger, Larache, Tetuán y Asila. <https://es.Wikipedia.org/Wiki/Yebala>

<sup>137</sup> Hdado, R, (2005), o.c., p. 25.

<sup>138</sup> Yacoubi.H.T, A, (2012), o.c., p. 66.

El caso de Turia Hasan demuestra que la evolución del teatro en Marruecos y el proceso de la mujer en éste dependen de la mentalidad social y la educación artística de su gente. En el seno de la familia, en la escuela o en la calle se palpa el trato vejatorio que recibe la mujer. Las actrices profesionales viven un conflicto entre su educación y su libertad. Y es en ese momento cuando aparece el pudor y la vergüenza y la constante pregunta: ¿Qué dirán de mí?

La vergüenza y la autoridad masculina han sido causas de la tardía incorporación de la mujer a los espectáculos escénicos en Marruecos. En la época del teatro nacionalista, sobre todo, los actores hacían los personajes femeninos. Lo mismo sucedió en los primeros años de la existencia de la Compañía Teatral de la Radio y la Compañía al-Maâmora.

Un ejercicio que si lo queremos ver desde el ángulo creativo puede ser interesante. De hecho, la compañía Teatro de Hoy, en 1989 estrenó la obra *El señor Puntila y su criado Matti*, de Bertolt Brecht, en la que Turia Jebrán encarnaba un personaje masculino representando a Puntila<sup>139</sup>. Ese hecho se puede entender como una elección del director o un deseo de la actriz y codirectora de la compañía para investigar y experimentar en nuevos terrenos; o simplemente, es el personaje principal de una obra maestra que no puede ser interpretado por otro profesional de la compañía que no sea su estrella. Pero en la época teatral, entre los años treinta y los años cincuenta, era evidente que la elección de que un actor hiciera el papel que tenía que ser representado por una actriz no era artística sino por la presión social.

---

<sup>139</sup> Más de medio siglo antes, en 1929, la actriz egipcia Fátima Roshdi, interpretó el personaje de Marco Antonio en la obra *Julio César*. La mayoría de las mujeres que se dedicaban al Arte Dramático eran de religión cristiana. Uzri, Abdelwahed, *Cerca de los escenarios, lejos de ellos*. Dar al-Nashr al-Magribia, Casablanca, 2017, pp. 79-125.



Foto de Latifa Ahrar en la obra *Kafir el Noam Otto Siratt* tomada por Jálid Hamdun; puesta en escena de Yásin Ádnan sobre el escenario del Centro Cultural Daoudiate de Marrakech en 2010.

Asimismo, hablar de la mujer actriz en el teatro en Marruecos es hablar del tabú del cuerpo, sabiendo que el único instrumento del actor, como dice Grotowski<sup>140</sup> (2008), es su cuerpo. Hay una gran carga de prejuicios culturales que impide la libertad creativa de las actrices:

El teatro es una práctica ritual, desde la ritualidad en la escritura, hasta ritualidad la dirección, hasta ritualidad en los ensayos, hasta la ritualidad en la representación [...] y como la mayoría de los ritos terminan con la presentación de una ofrenda, así la ofrenda que se presenta en el teatro según mi opinión es el cuerpo del actor<sup>141</sup>. (Lulidi, 2002, p. 31)

Hoy en día, de cada diez alumnos del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural, seis son mujeres. Mujeres que, cada vez más, se lanzan hacia la escritura dramática y la dirección escénica, cuando su papel en el teatro, desde los años 60 hasta los años 90 del siglo pasado, se reducía a la interpretación.

---

<sup>140</sup> Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz, Siglo XXI, Madrid, 2008, pp. 13-17.

<sup>141</sup> Lulidi, Yunes, *El espectáculo entre el teatro y la antropología*. Universidad Abdelmálek Essaâdi, Tetuán, 2002, p. 31.

### 3.2.1 Mujeres intérpretes

Los carteles certifican que Turia Hassan fue pionera en incorporarse a la interpretación teatral en Marruecos en 1949. Por la misma época, se incorporan varias actrices para trabajar en la Compañía Teatral de la Radio en Rabat como Amina Rashid امينة رشيد. Fue esta última un medio que, de una manera discreta, apoyó la iniciativa de las mujeres a incorporarse al espectáculo teatral, y favoreció su presencia y la normalización de su trabajo artístico, aunque fuera a través de las ondas radiofónicas, que no dejan de ser un medio influyente y de entretenimiento para un gran público.

En 1956 se incorporaron a la Compañía al-Maâmora varias actrices; entre ellas, Fátima al-Rekraki فاطمة الركراكي. Con las giras de la compañía por todo el territorio nacional, la presencia de las actrices comienza a ser habitual. Años más tarde, en 1975, con la creación de la Compañía Nacional de Teatro, bajo la tutela del Teatro Nacional Muhammad V en Rabat, se incorporaron de una manera natural actrices que trabajaban en el teatro aficionado como: Malika al-Omari مليكة العمري, Nozha al-Rekraki نزهة الركراكي y Turia Jebrán, todas ellas poseedoras de una vocación y un talento extraordinarios<sup>142</sup>.

A partir de los años 90, se notó un intento por marcar distancias y mostrar las capacidades creativas y técnicas en igualdad con los actores varones. Es entonces cuando la presencia de las mujeres artistas en el teatro se convierte en un signo de modernidad y desarrollo del país; sobre todo, con la primera generación de actrices licenciadas por el Instituto Superior de Arte Dramático que se incorporaron al mundo laboral como profesionales. Una postura femenina apoyada, en varias ocasiones, por autores que escribieron obras con un protagonismo absoluto de la mujer; y directores que eligieron obras en las que el personaje femenino tenía una gran presencia en tiempo y espacio escénicos.

Hoy en día, el desafío de las actrices en Marruecos es superar los prejuicios de una sociedad dominada por el hombre. Cuando un actor interpreta con el torso desnudo se ve de una manera distinta de cuando una actriz, mujer, deja ver sus piernas o escote. En el siglo XXI, el cuerpo de la mujer sigue siendo sinónimo de provocación

---

<sup>142</sup> Uzri, A, (1998), o.c., pp. 144-170.

a los apetitos sexuales del hombre, una mentalidad que da mala imagen ante todo al propio hombre por ser considerado un depredador sexual. La sociedad debería entender que la dimensión artística del cuerpo femenino sobre el escenario es igual de importante que la presencia masculina.

El mejor ejemplo de la actriz marroquí del siglo XXI es Latifa Ahrar. Nacida en 1971 en Mequinez, Ahrar es licenciada por el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat. Es dramaturga, directora, actriz, funcionaria del Ministerio de Cultura y activista en asociaciones culturales, además de cofundadora de la Compañía Teatro de los Amigos *مسرح الاصدقاء* con compañeros de carrera. Ha sido galardonada dentro y fuera del país. Ahrar obtuvo el premio a la mejor actriz en 2003, en el Festival Nacional del Teatro Profesional en Mequinez con la obra *El saltamontes salado* *جرادة مالحة* dramaturgia de Salima Ben Mumen *سليمة بنمومن*. Y, también obtuvo el premio de Investigación Teatral e Interpretación Femenina en 2008, en el Festival Internacional de Teatro de Wroscja, en Polonia, con la obra *La última noche* *آخر ليلة*; dramaturgia de Muhammad Said al-Danhani *محمد سعيد الدنهاني*, ambas obras puestas en escena por la propia Latifa Ahrar<sup>143</sup>.

Ahrar representa la figura de una artista con un gran bagaje cultural; coopera en varios proyectos artísticos y propone iniciativas para impulsar el arte en general y el teatro en particular. Convencida de que el teatro es un espacio de encuentro para provocar a las conciencias, Ahrar consiguió un gran contenedor que fue instalado en el centro de la capital, al lado del mercado principal, para ofrecer en él pequeños espectáculos de microteatro con el afán de normalizar el acto teatral como parte de la vida cotidiana.

Sin duda, la formación académica de la actriz marroquí, además de su vocación, han demostrado sobre el terreno tener una gran calidad interpretativa. Entre 2000 y 2015, el premio de Interpretación femenina, en el Festival Nacional de Teatro, se otorga reiteradamente a una licenciada del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural. Ejemplos de ello son Fátima Âtef *فاطمة عاطف*, Wasila al-Sabhi *زينب الناجم* y Zineb al-Nâjem *وسيلة الصبحي*.

---

<sup>143</sup> [https://fr.Wikipedia.org/Wifi/Latifa\\_Ahrare](https://fr.Wikipedia.org/Wifi/Latifa_Ahrare)

### 3.2.2 Mujeres directoras

En los años noventa del siglo pasado, varias actrices ejercían de ayudantes de dirección sin que ello constara en el cartel; los directores de dichos espectáculos son maridos de éstas. Citamos dos ejemplos concretos de este fenómeno excepcional: la actriz Jadjia Asad خديجة اسد y su marido el director Aziz Saâdalah عزيز سعد الله en el seno de la compañía Teatro 80 مسرح الثمانين y, Turia Jebrán y su marido el director Abdelwahed Uzri por la compañía Teatro de Hoy. Estos movimientos demuestran el interés de las mujeres por la dirección, aunque fueran experiencias limitadas y sin autoridad bajo la tutela de un hombre, y supuso un comienzo hacia la normalización de esta situación en el futuro.

A partir de los primeros años del siglo XXI, se empezó a notar la voluntad de varias jóvenes directoras de introducirse en el mundo de la dirección escénica, como Naima Zitán, Latifa Ahrar, Asma Huri y Sámia Aqariou سامية اقريو, todas ellas licenciadas por el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural y vinculadas a compañías fundadas por ellas mismas. Experiencias feministas e interesantes de las que hablaremos más adelante en el capítulo IV.

Como se ha dicho antes, la ausencia de la especialidad de Escritura Dramática y de Dirección en el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural no ha impedido que varias mujeres, todas actrices, dieran el salto a la experiencia de la puesta en escena. Los estudios de Interpretación, de algún modo, favorecen ese salto que se produce frecuentemente de la Interpretación a la Dirección Escénica. La voluntad de sacar adelante un proyecto personal, de darse una oportunidad de trabajo y las ganas de experimentar son los motivos que hacen que, cada vez más, haya directoras de teatro en Marruecos.

### 3.2.3 Mujeres dramaturgas

En Marruecos, los dramaturgos son, en general, autodidactas. Algunos han participado en talleres de escritura en Francia u otros países europeos gracias a las Residencias Artísticas. En la práctica hay dos tipos de dramaturgos: los que escriben y editan para aquellas compañías que puedan interesarse por sus obras, y los que escriben para una compañía en concreto que comenzará a trabajar en la obra en cuanto

esté terminado el guión. Este panorama se aplica tanto para dramaturgos como para dramaturgas.

Autoras de teatro y pioneras en su labor de la escritura dramática como Amina Hasani امينة حساني Nabila Genuni نبيلة كنوني, Fátima Shebshub فاطمة شبشوب, Aicha.H.Yacoubi عائشة يعقوبي, y Jalila Talemsi جلييلة تلمسي, se lanzaron al mundo literario del teatro a partir de los años 90. Todas ellas son desconocidas para el público interesado, por no estar vinculadas a ninguna compañía teatral que pudiera montar sus piezas dramáticas; sus obras están simplemente editadas. Sin embargo, los guiones representados de las otras dramaturgas como Naima Zitán, Latifa Ahrar, Asma Huri e Imán al-Zarwali ايمان الزروالي, no están editados. El segundo grupo de dramaturgas, que escriben de una manera regular desde hace un decenio, es conocido al igual que su trabajo gracias a su vinculación con compañías estables.

Las dramaturgas son las primeras defensoras de la mujer marroquí. No solamente las protagonistas de sus obras son mujeres, sino que los temas que tratan en sus obras son de carácter feminista, familiar y social.



## **Tercer capítulo**

### **Los maestros del siglo XX en el siglo XXI**

## Introducción al capítulo

En este capítulo, dedicado a artistas peculiares e influyentes en el teatro profesional de Marruecos en el siglo XX y principios del XXI, hablaremos ante todo de dos aspectos trascendentales: el idioma y la adaptación. El idioma es un medio de comunicación verbal importante para el gran público marroquí a la hora de asistir a una obra de teatro. Hay representaciones en árabe clásico, en dialecto marroquí, en idiomas autóctonos y otros en francés; todo ello, demuestra la riqueza lingüística de Marruecos y la complejidad del proceso creativo que ello conlleva. En cuanto a la adaptación, constatamos que es una de las técnicas de la escritura dramática y una herramienta que han utilizado todos los grandes autores de Marruecos. Los maestros del teatro la han utilizado con frecuencia, por lo que se convirtió en una constante característica de la práctica teatral en el país. Hablar de los maestros es hablar de la historia del teatro en Marruecos, puesto que la diversidad de sus trabajos refleja la versatilidad de la creación en el mismo.

El Teatro Profesional del siglo XX y principios del XXI en Marruecos está marcado por dos grupos de maestros. El primer grupo comprende tres nombres indiscutibles: Ahmed al-Tayyeb al-Âlj, al-Tayyeb al-Siddiqi y Abdelkarim Bershid. El segundo grupo incluye otros tres nombres, todos en su mejor momento profesional, Nabil Lahlu, Abdelhaq al-Zarwali y Muhammad al-Jem (del cual hablaremos en el quinto capítulo).

Tanto al-Âlj, al-Siddiqi como Bershid han hecho una gran labor como autores, directores y actores. Los tres artistas han dejado un legado escrito perdurable para las futuras generaciones entre piezas teatrales y reflexiones sobre la práctica teatral. Es una generación que considera la práctica la base de la toma de conciencia de los mecanismos de la creación artística teatral. Ibn Zidán<sup>144</sup> (1987) recoge la opinión de Bershid sobre la relación entre la creación y la teorización: “Puedes escribir poesía sin ser poeta, puedes escribir una novela sin ser un novelista, pero para escribir teatro o sobre teatro hay que hacerlo desde dentro del teatro.” (p. 7)

---

<sup>144</sup> Ibn Zidán, Abderahman, *Preguntas del teatro árabe*. Dar al-Taqaafa, Casablanca, 1987, p. 7.

Lahlu y al-Zarwali son dos artistas excepcionales por el estilo peculiar de cada uno de ellos. A través de sus representaciones, ambos han dejado huella en el teatro profesional marroquí como soporte visual y como espacio lingüístico inagotable. Dos trayectorias consolidadas que han hecho de Lahlu y al-Zarwali dos grandes referencias a las que nadie, hasta el día de hoy, ha conseguido hacer sombra.

Tanto Abdelhaq al-Zarwali como Nabil Lahlu, representan por excelencia el modelo profesional del teatro en Marruecos del siglo XXI. Sus respectivas compañías son de las pocas que constan como empresas teatrales. Al-Zarwali y Lahlu, son dos caras de la misma moneda; los dos dramaturgos se interesan por el discurso estético e ideológico que recobra importancia en sus representaciones; el primero en árabe clásico y el segundo en francés.

Entre los maestros se evidencia la ausencia de la mujer; un dato que refleja la mentalidad de la sociedad marroquí, especialmente en el siglo XX. En cambio, en el siglo XXI resaltaremos figuras femeninas de mujeres dramaturgas y directoras que se están labrando una trayectoria artística importante; un hecho del que dejaremos constancia en el cuarto capítulo de este trabajo.

### **III. 1. El lenguaje**

#### **1.1 El idioma**

El lenguaje teatral establece la comunicación entre emisor y receptor a través de diversos medios. El lenguaje verbal es uno de los recursos que mediante la palabra establece la transmisión del mensaje de la obra entre el personaje y el espectador. Para que el público entienda la historia que se narra en una representación teatral es imprescindible entender el lenguaje lingüístico, sobre todo en un registro realista. El teatro en Marruecos se caracteriza por una carga textual importante, por lo que entender las réplicas entre personajes es importante.

Escribir para la escena no es tarea fácil. El verbo tiene que hacerse imagen y la palabra acción [...] la eficacia de toda obra dramática reposa totalmente sobre cierto equilibrio entre lo verbal y lo visual; entre la metáfora del lenguaje y su encarnación

escénica; entre el decir para uno mismo y el cómo decir en el espacio<sup>145</sup>. (Muntasar, 2007, p. 46)

Marruecos es un país multicultural. Los idiomas oficiales de la Administración son el árabe clásico y el francés, aunque la gente de todas las clases sociales habla el dialecto marroquí en su vida cotidiana. El árabe clásico (*el fusha*) es el idioma de la cultura: prensa, libros de texto en las escuelas y documentos oficiales. En cambio, el árabe dialectal marroquí (*el darija*) se utiliza exclusivamente como modo de comunicación oral y en algunas manifestaciones culturales y artísticas como el teatro. La situación se complica más por el hecho de que en Marruecos conviven varias lenguas autóctonas en diferentes zonas del país. Todas pertenecen a la familia bereber:

-Hassani, en la zona de Lagouira.

-Tarifit o rifeño, en la zona de Hoceima y Nador.

-Tamazight, en la zona Taza y Khmisset.

-Tashelhit (Sussia), en la zona de Agadir y Marrakech.

¿En qué idioma escribo? Es una de las primeras preguntas que se hace un dramaturgo en Marruecos. Cuando éste vive en un país que tiene como idioma oficial el árabe clásico, la respuesta parece obvia. Pero no lo es.

La situación del teatro en Marruecos es peculiar, porque el desafío no es solamente ideológico o estético, sino también lingüístico. Algunos autores tienen clara la elección, otros no tanto. El ejemplo de Yúsef Fádel es muy significativo: muestra una lucha creativa del autor consigo mismo para zanjar el tema lingüístico. En la presentación de la obra *El viaje del señor Muhammad* سفر السيد محمد, Fádel<sup>146</sup> (1984) nos llama la atención sobre las fases lingüísticas que formaron parte del proceso de escritura de su obra: “He escrito *El viaje del señor Muhammad* en dialecto marroquí; luego lo volví a escribir en árabe clásico, y finalmente volví a escribirla en dialecto marroquí por segunda vez.” (p. 5)

---

<sup>145</sup> Muntasar, Rachid, *Tres corrientes*. Primer Acto, Madrid, 2007, p. 46.

<sup>146</sup> Fádel, Yúsef, *El viaje del señor Muhammad*. Beshra, Casablanca, 1984, p. 5.

La pieza dramática es un documento literario; una herramienta básica en el proceso de la creación teatral. Elegir un idioma para escribir una obra teatral fue, sobre todo en el siglo XX, el resultado de un gran debate personal del dramaturgo que se trasladó a escena cuando a posteriori fue planteado por el director. En el siglo XXI es común escuchar una mezcla de varios idiomas en una sola representación. Es, asimismo, un tema que incumbe al director; el idioma que utilizan los personajes tiene una connotación sobre el mensaje que éste quiere transmitir. Para algunos, el tema del idioma es un tema resuelto; tal y como lo recoge Charifa Dahrouch<sup>147</sup> (2008) en su tesis: “El teatro es la lengua de la gente. Si la gente habla en clásico se escribe en clásico; si lo hace en dialecto se escribe en dialectal.” (p. 75)

Tanto los autores como los críticos del teatro en Marruecos han sido conscientes de la dualidad entre el árabe clásico y otros dialectos en un período temprano, así como de la importancia del lenguaje verbal para la credibilidad y la verisimilitud del personaje. Así, ante la importancia de esta cuestión, el crítico Abdelkbir al-Fási عبد الكبير الفاسي reprochó a Muhammad al-Qari en su obra *Los tutores*, la utilización del árabe clásico por parte de sus personajes hebreos y bereberes, cuando sus réplicas deberían haber sido en bereber o en el dialecto marroquí, tal y como lo recoge al-Mniâi<sup>148</sup> (1999) en la revista primer acto.

Hay una parte relevante de la población con un nivel intelectual elevado, una tradición teatral importante y un nivel adquisitivo alto, que habla el francés o el español. Son dos comunidades minoritarias pero significantes. Tanto el francés como el español son herencia del Protectorado. De hecho, en Marruecos hay autores de teatro que escriben en francés como Nabil Lahlu y otros, con menos presencia, en español. Para estos autores escribir en un idioma extranjero, con el cual se identifican artísticamente, es sobre todo abrir una ventana hacia la diversidad.

La elección del francés, sobre todo, de una manera notable por los autores y los directores de escena, ha sido durante mucho tiempo, entre otros motivos, un símbolo de la civilización y el desarrollo y una táctica para escapar de la censura. Los

---

<sup>147</sup> Dahrouch, Charifa, *La obra dramática de Mohamed Dahrouch*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008, p. 75.

<sup>148</sup> Al-Mniâi, Hasan, *El teatro en Marruecos. Primer Acto*, Madrid, 1999, pp. 90-91.

organismos responsables del teatro son conscientes de que el francés es un idioma de élite que la mayoría de la población no domina, por lo que la censura no se ejercía sobre obras en francés. La experiencia de Nabil Lahlu es el mejor ejemplo de ello.

A través de la palabra, las piezas teatrales escritas transmiten ideas, imágenes, pensamientos y sentimientos. Por lo tanto, el mensaje verbal es básico para comunicarse con el público, para que éste entienda, piense y reaccione. El desafío para el autor de teatro en Marruecos es conectar con un público masivo dentro de la diversidad lingüística en el país.

Escoger el dialecto marroquí tendría éxito dentro de Marruecos, por ser la opción mayoritaria; pero excluiría al público del resto del mundo árabe, quien entendería mejor la obra si los personajes hablaran en árabe clásico. En los dos casos queda excluido el público occidental, sobre todo el europeo, por lo que afecta a la difusión del teatro fuera de sus fronteras, en especial en Francia donde reside una numerosa población marroquí de segunda y tercera generación.

Y aunque todo el teatro árabe se construye desde presupuestos culturales árabes, la cuestión de la lengua como barrera impide la llegada del teatro árabe al público occidental. La escasez de traducciones, el deseo de comunicarse más allá del gesto o el movimiento, ha llevado a algunos autores a escribir, en ciertos momentos, en otro idioma<sup>149</sup>. (Ruiz Bravo, 1991, p. 8)

La mayoría de las compañías profesionales de Marruecos del siglo XXI trabajan en un registro realista, por lo que el idioma en el que hablan los personajes es, en general, el dialecto marroquí. Cuando el autor escoge, en este mismo registro, el árabe clásico, la verosimilitud queda en entredicho. Al-Sqali (2007) explica la complejidad que supone escribir en un idioma u otro en el proceso de la adaptación. En el caso de la adaptación de la obra *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, al-Sqali nos aclara las dificultades:

El segundo paso fue el realizar un pequeño taller con los pasajes que habíamos seleccionado, que nos permitió reflexionar sobre las formas de abordar un texto español que nosotros leemos en francés y que adaptamos al árabe, y, sobre todo, al dialecto marroquí, lo que implica una mayor dificultad. (p. 41)

---

<sup>149</sup> Ruiz Bravo, Carmen, *La otra orilla mediterránea*. Primer Acto, Madrid, 1991, p. 8.

En el siglo XXI, el impacto por un lado de las nuevas tecnologías, que dominan cada vez más el espacio dramático, y, por otro, la introducción de varias disciplinas como la danza o la pintura, han creado un teatro híbrido cuya parte textual se ha convertido en un elemento más de la puesta en escena, por no decir secundario. Anas al-Âqel, dramaturgo y profesor en el Instituto Superior de Arte Dramático, considera que la cuestión del idioma está sobrepasada en el teatro del siglo XXI en Marruecos. En una entrevista realizada el 25 de noviembre de 2017 en Tánger, reconoce: “Hay un lenguaje no verbal que ha eclipsado los aspectos meramente lingüísticos en favor de un lenguaje visual en el que la palabra está en segundo plano y el verbo no es más que un pretexto.”

## 1.2 Adaptación

Después de que un autor tenga claro el idioma para escribir su texto, empieza el proceso de escritura, ya sea obra propia, traducción o adaptación. Como vimos con los autores del teatro nacionalista, los del teatro aficionado y los del teatro profesional, y como veremos, con más detalle, cuando abordemos el repertorio de los maestros, la adaptación ha sido una constante en la trayectoria del teatro en Marruecos.

La adaptación<sup>150</sup> es un recurso dramático que muestra un reconocimiento por la calidad literaria y la contemporaneidad de los temas de la obra adaptada. Molière y Shakespeare son los dos autores más adaptados por los dramaturgos marroquíes en el siglo XX. Una tendencia, trabajar sobre textos de Molière y Shakespeare, que se ha mantenido con menos fuerza en el siglo XXI debido al interés de los dramaturgos por otros autores del repertorio universal, un hecho que evidencia el cambio en autores favoritos, pero con la adaptación siempre *in mente*.

Podemos pensar que las obras adaptadas y puestas en escena a lo largo del siglo XX han sido, ante todo, una experiencia didáctica y un ejercicio de aprendizaje de los grandes maestros del repertorio universal. Pero no ha sido así. La adaptación

---

<sup>150</sup> Consideramos que toda modificación de una pieza original es una adaptación incluso la traducción. En Marruecos se utilizan varios términos equivalentes a la adaptación como: مغربة, استحاء, استنبات, استنباط, اعداد.

era una elección consciente, una decisión meditada y estudiada, y no debida a la falta de experiencia de los dramaturgos marroquíes y la escasez de sus producciones. La adaptación dio buenos resultados con el público y la crítica, lo que la convirtió en un recurso válido también para las compañías del teatro profesional del siglo XXI. Las dos generaciones del teatro profesional han apostado por la adaptación en base al valor literario, los temas y el estilo de las obras.

En 1956, Marruecos participó en el Festival de las Naciones en París con la adaptación de la obra *Las Picardías de Scapin*, de Molière; y en 2015, una compañía del teatro profesional representó a Marruecos también en el Festival de Cartago con la adaptación de la obra *Tartufo* de Molière<sup>151</sup>.

La acumulación de piezas dramáticas escritas por autores marroquíes no ha logrado que las compañías profesionales recurrieran menos a la adaptación. Al contrario, todos los años se estrenan obras de autores marroquíes y otras adaptadas por dichas compañías. Al-Mniâi<sup>152</sup> (2015) entiende las ventajas de la adaptación más allá de los motivos corrientes: “Eso llevó, después, al dominio del fenómeno “adaptación” o “reescritura de los textos”, no para dar fin a la crisis de la ausencia del texto local (como acusan algunos críticos), sino para participar en la “penetración” de las identidades.” (p.75)

La adaptación es un proceso complejo, como bien dice al-Mniâi, que supone una penetración en otra identidad: el dramaturgo tiene que trasladar la esencia de la obra original y su contexto al nuevo contexto en el que será representada la obra sin caer en la simple imitación. El dramaturgo, más allá de cambiar los nombres de los personajes y su idioma, debe preservar los aspectos ideológicos y estéticos de la pieza. Ibn Zidán<sup>153</sup> (1987) aclara ese concepto con el ejemplo de la adaptación de Bertolt Brecht por parte de Abdelkrim Bershid: “Encontramos al verdadero discípulo de Brecht, alguien que hace evolucionar el trabajo de Brecht como hizo él mismo con

---

<sup>151</sup> Waâziz, Taher, *De la historia del teatro en el Ministerio de Juventud y Deportes*. Abu Raqraq, Rabat, 2006, pp. 30-35.

<sup>152</sup> Al-Mniâi, Hasan, *Sobre el teatro marroquí. La trayectoria y la identidad*. Amina de la creación y la comunicación, Casablanca, 2015, p. 75.

<sup>153</sup> Ibn Zidán, A, (1987), o.c., p. 275.

el teatro asiático; encontramos a Bershid, que se encuentra con Brecht sin imitarlo.” (p. 275)

Shaqrún<sup>154</sup> (2003), uno de los maestros de la adaptación en Marruecos, probablemente el que más obras de teatro ha adaptado, explica los elementos que hay que tener en cuenta para lograr un buen guión inspirado del original. En primer lugar, es fundamental entender en qué contexto se desarrolla la fábula. En segundo lugar, tomar en consideración las tradiciones de la sociedad a la que se quiere trasladar la acción dramática. En tercer lugar, respetar el buen gusto artístico e ideológico de la obra inicial. Por último, comprometerse con una forma artística óptima para la puesta en escena.

Tanto al-Mniâi como Uzri utilizan el término “marroquinizar” como sinónimo de “adaptar”, cada uno de ellos con un matiz diferente. Uzri lo utiliza en el sentido de poner en marcha la maquinaria para cambiar únicamente los aspectos visibles como el idioma, los nombres, el vestuario y el decorado. Al-Mniâi<sup>155</sup> (2001), por su parte, lo utiliza para referirse a los matices típicos que añade el dramaturgo con la intención de dotar a la obra adaptada de una personalidad marroquí. Uzri<sup>156</sup> (1998) explica su visión sobre el concepto de la “marroquinización” en Marruecos:

Esta época se caracterizó también por la adaptación o “marroquinización” del repertorio teatral occidental. El término “marroquinización” parece más correcto por la parte histórica. Porque todo lo que se ha hecho en realidad ha sido traducir los diálogos de Molière, por ejemplo, al dialecto marroquí, y cambiar los nombres de los personajes por nombres marroquíes. Y utilizar un vestuario típico marroquí inspirado en la burguesía de Fez. (p. 209)

Consideramos que tanto la traducción como la adaptación suponen una reescritura de la obra dramática. El desafío de escoger las palabras adecuadas en ambas opciones es una manera de creación literaria. La traducción es un procedimiento excepcional; muy pocas obras han sido traducidas para el teatro en

---

<sup>154</sup> Shaqrún, Abdelah, *Colores de las artes marroquíes*. Al-Najah al-Jadida, Casablanca, 2003, p. 132.

<sup>155</sup> Al-Mniâi, Hasan, *Investigaciones en el teatro marroquí*, Sawt Mequinez, Mequinez, 2001, p. 107.

<sup>156</sup> Uzri, Abdelwahed, *El teatro en Marruecos. Tendencias e infraestructuras*. Dar Tobqal, Casablanca, 1998, p. 209.

Marruecos. El reto de la traducción es el mismo que el de la adaptación o la creación propia: buscar vínculos a través de las palabras para establecer la comunicación con el público.

## **III.2. Los maestros del siglo XX en el siglo XXI**

### **2.1 El primer grupo**

Ciertamente, no es complicado situar a tres gigantes como Ahmed al-Tayyeb al-Âlj, al-Tayyeb al-Siddiqi y Abdelkarim Bershid dentro del contexto teatral de Marruecos. Al-Âlj triunfó en la escritura, aunque era también actor y director; al-Siddiqi triunfó en la dirección, aunque era también autor y actor; y el tercero, Bershid, ejerce como teórico: es el primero que escribe un manifiesto sobre el teatro, aunque ha sido también autor, director y actor. Son los maestros del teatro profesional del siglo XX y principios del siglo XXI.

Los tres maestros se caracterizan por su devoción, entrega y dedicación al teatro. Al-Âlj, al-Siddiqi y Bershid tuvieron un gran éxito con la crítica y en la taquilla. El público, de todos los niveles sociales, acudía a sus representaciones como una apuesta segura de pasar unos momentos agradables. Sus obras trataban temas sociales y políticos en momentos sensibles en la historia de Marruecos.

Son artistas polifacéticos, contribuyeron a la continuidad del teatro en Marruecos con sus trabajos constantes, y lograron que éste tuviese una proyección internacional. Han dejado un gran legado que es poco conocido por la nueva generación de los profesionales del siglo XXI, tal vez porque gran parte de sus piezas no están editadas.



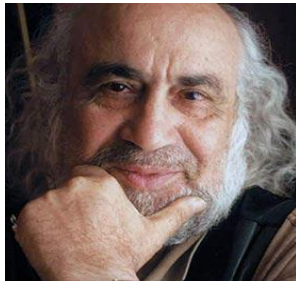
Al-Tayyeb al-Siddiqi



Ahmed al-Tayyeb al-Âlj



Abdelkarim Bershid



Nabil Lahlu



Muhammad al-Jem



Abdelhaq al-Zarwali

Asimismo, su aportación al teatro ha sido importante gracias a las investigaciones que iniciaron en la búsqueda de un teatro con identidad propia en Marruecos. El acierto que tuvieron, cada uno de ellos a su manera, fue por indagar en la memoria común del pueblo y rescatar para el teatro la tradición cultural popular: “Escapar del ser es imposible, no escapar de él es imposible también. Ser fiel a la memoria da al individuo su identidad y su verdad, pero el quedar en los límites de la

memoria dificulta la creación y nos hace caer en la mera imitación.”<sup>157</sup> (Uzri, 1998, p. 220)

En cuanto a la creación de obras, estamos sin duda ante autores eminentes. Son artistas prolíficos, cada uno con un estilo distinto en su caudal creativo. Han sido investigadores del patrimonio marroquí, árabe y mundial, siempre con la mirada orientada hacia el futuro. Gracias a ellos, el público marroquí redescubrió a los poetas de *al-Malhun*<sup>158</sup> y conoció a autores árabes de renombre como al-Hakim, y autores universales como Molière y Shakespeare.

### 2.1.1 Ahmed al-Tayyeb al-Âlj (1928-2012)

Nacido en Fez, ha sido poeta, dramaturgo, director, actor y presidente de varias compañías del teatro profesional. Su nombre está ligado a la evolución de la poesía popular; su trabajo literario, tanto para el teatro como para la canción, refleja la esencia de estas dos disciplinas. En sus piezas empleó elementos característicos de la tradición cultural de Marruecos: sus historias, su ambiente, sus leyendas, sus poesías, canciones y refranes. Fue un autor que supo captar el apoyo de la Administración y del público, además del respeto de los críticos; según al-Mniâi<sup>159</sup> (2001), una de sus obras, *Hadda* حادة, se representó 400 veces.

En este breve resumen de lo más importante y característico de la trayectoria de al-Tayyeb al-Âlj hablaremos exclusivamente de su figura como dramaturgo. Al-Âlj se dedicó a la dirección en ocasiones concretas, como en el caso del montaje de su propia obra *Hadda*, en 1979, y de *El enfermo imaginario* en 1983, adaptada por él mismo. Asimismo, participó como buen actor, aun sin destacar especialmente, en la mayoría de las obras de la compañía al-Maâmora y la Compañía Nacional de Teatro.

Al-Âlj escribió medio centenar de piezas entre las obras propias y las adaptadas. Su primera obra propia fue *El tío Salah* العم صالح, escrita en dialecto

---

<sup>157</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 220.

<sup>158</sup> Poemas cantados típicos de la zona central de Marruecos como Fez, Mequinez y Salé.  
<https://Wikipedia.org/wiki/Malhun>

<sup>159</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 108.

marroquí igual que la mayoría de su legado dramático. Fue considerado un genio del teatro popular por la cercanía que transmite con los diálogos, las personas y las tramas. Escribía comedias trágicas y fábulas entre la realidad y la ficción; ambas arraigadas en la memoria y el presente de la gente. Sus dramaturgias reflejan los problemas banales y cotidianos de la sociedad como, por ejemplo, las relaciones familiares y la manera en la que los prejuicios y las creencias influyen en las mismas, como en el caso de los hechizos; prueba de esto último, la obra *La babucha mágica* *البلغة السحرية*.

Al-Tayyeb al-Âlj escribe sus obras desde una visión escénica, con la mirada crítica de un autor, desde el ángulo de un director y con el sentimiento de un actor. Domina las herramientas y las técnicas de la narración teatral y, en su concepción, el teatro es ante todo un mensaje social. Se mete en la mente de los personajes para mostrar sus victorias y fracasos. Al-Âlj refleja los universos dramáticos con un ritmo ágil, vibrante y vivo; expone la acción con un estilo cómico e irónico, sin perder la cercanía y en la búsqueda incansable de la identificación.

Al-Âlj es un experto en adaptaciones del repertorio mundial. Según los críticos consigue trasladar al contexto marroquí el espíritu de la obra original sin traicionar la esencia de la misma. La mayoría de las piezas adaptadas por al-Âlj son de Molière, básicamente por el género dramático que ambos han elegido para su teatro: la comedia. Para al-Âlj, escribir comedias fue una elección personal, pero también ha sido una estrategia que le ha ayudado a escapar de la censura, ya que la Administración marroquí consideraba la comedia un simple espectáculo de entretenimiento.

Según al-Kaghat<sup>160</sup> (1986) el teatro de Al-Âlj se caracteriza por inspirarse en la tradición para crear un guión teatral original, y por acercar la tradición a las personas modernas y a su contexto. También se caracteriza por volver al teatro marroquí *naïf*, en especial *al-Halqa* y *al-Besat*; por no separar la obra del espectáculo, cuando habla del molde teatral marroquí, y por escribir las tragedias con connotaciones cómicas. Además, gracias a él se revaloriza el dialecto marroquí, e incluso aspiró a sustituir al árabe clásico.

---

<sup>160</sup> Al-Kaghat, Muhammad, *La estructura de la escritura teatral en Marruecos. Del comienzo hasta los ochenta*. Dar Taqafa, Casablanca, 1986, p. 290.

### 2.1.2 Al-Tayyeb al-Siddiqi (1934-2016)

Nacido en Essaouira, ha sido pintor, dramaturgo, director, actor y presidente de varias compañías del teatro profesional. Toda su vida profesional ha sido una combinación entre la creación teatral y los cargos de dirección estatal y municipal. En 1964 ostenta el cargo de director del Teatro Nacional Muhammad V de Rabat y entre 1964 a 1977 fue director del Teatro Municipal de Casablanca<sup>161</sup>.

Se formó con varios directores franceses a través de talleres de teatro realizados dentro y fuera de Marruecos. Primero con André Voisin en la compañía al-Maâmora y después con Jean Vilar y H. Gignoux en Francia. Fue, además, invitado por Hurbert Gignoux para estudiar técnicas teatrales en Rennes. Esta diversidad y riqueza en la formación le influyó en su manera de hacer teatro, sobre todo en su dominio de la puesta en escena<sup>162</sup>.

Al-Siddiqi fue un autor polivalente. Adaptó varias obras del repertorio universal y también escribió obras propias, inspiradas en el legado tradicional cultural árabe y marroquí; obras que no han sido siempre alabadas. En 1967 llega su mayor éxito, según los críticos, *Diwân Sidi Abderahmán al-Majdub* ديوان سيدي عبد الرحمن المجدوب; y en 1971 llega su mejor obra *Maqamat Badiâ al-Zaman al-Hamadani* مقامات بديع الزمن الهمداني. Al-Mniâi<sup>163</sup> (1990) explica las críticas que han sufrido estas obras aun siendo las mejores de su producción: “[...] han suscitado diversas críticas porque en ellas se trata la historia con una visión superficial, no se adentra en su verdad central.” (p. 79)

También fue coautor de varias piezas, seguramente para aportar su visión escénica y garantizar su montaje: *Sultán al-Talaba* سلطان الطلبة, con Abdesamad al-kanfawi; *Los corderos se entrenan* الاكباش يتمرنون, con Ahmed al-Tayyeb al-Âlj; *Al-Haraz* الحراز, con Abdesalam Shraybi; *Mil y una sola noches en el zoco de Oqad* الف وحيد سيف, con Nihal al-Ashqar نهاد الاشقر y Wahid Sayf ووحيد سيف; *Voces y*

---

<sup>161</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 171.

<sup>162</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 172.

<sup>163</sup> Al-Mniâi, Hasan, *Aquí el teatro árabe, aquí algunos de sus aspectos*. Safir, Mequinez, 1990, p. 79.

لuces اصوات و اضواء, con Muhammad al-Qawti محمد القاوتي y Said al-Siddiqi سعيد الصديقي<sup>164</sup>.

En 1958, a petición del sindicato Unión Marroquí del Trabajo, al-Siddiqi fundó la compañía teatral Teatro Laborista المسرح العمالي, en la cual ejercía de dramaturgo, director y actor. Sus representaciones se caracterizaron por la crítica política y social en defensa de los derechos de los obreros, con un toque de humor para gustar y entretener. Se montaron obras de grandes autores como *Entre el día y la noche* بين النهار و الليل de Tawfiq al-Hakim, *El inspector* de Nikolái Gógol y *La asamblea de las mujeres* de Aristófanes; las representaciones se remataban con charlas y debates con los obreros, según cuenta al-Mniâi<sup>165</sup> (2001). Esa experiencia, en la que al-Siddiqi apostó mucho, fracasó tal vez por su deseo de hacer un teatro social y político que fuera al mismo tiempo de entretenimiento.

En 1961, al-Siddiqi inauguró la Compañía Teatro Municipal المسرح البلدي con sede en el Teatro Municipal de Casablanca. Una vez más, ejerció de dramaturgo, director y actor y, al mismo tiempo, en esa otra fase de su carrera artística se dedicó a la adaptación del repertorio universal con obras de grandes autores como *Volpone* de Ben Jonson, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, *El juego del amor y del azar* de Pierre de Marivaux y *Amadeo o cómo salir del paso* de Eugène Ionesco. Esta experiencia se vio marcada por la elevada cantidad de obras representadas en un solo año, como si fuera una competición del propio al-Siddiqi consigo mismo. Con esta compañía llegó a representar cuatro obras en el mismo año: *Lady Godiva* de John Collier, *El viaje de Chong Lee* de Sacha Kitri, *La posadera* de Carlo Goldoni y *La escuela de mujeres* de Molière. Al-Siddiqi contaba con piezas de calidad y con su gran dominio de la puesta en escena. Además, gracias a subvenciones municipales trabajó con actores profesionales y los resultados fueron correctos<sup>166</sup>.

En 1974 fundó en Casablanca el Teatro de las Gentes مسرح الناس. Con esta compañía, al-Siddiqi escribió y puso en escena dos obras en francés: la primera en 1991 con el título de *Los siete lunares* السبع الشمامات y la segunda en 1993, con el título

---

<sup>164</sup> Hermano mayor de al-Tayyeb al-Siddiqi. Al-Mniâi, H, (2001), o.c., pp. 120-145.

<sup>165</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 124.

<sup>166</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 173.

*Estamos hechos para entendernos* خلقنا لتفاهم. Uzri<sup>167</sup> (1998) explica cómo se le ocurrió a al-Siddiqi el nombre de esa compañía: “Al-Siddiqi representó obras en las plazas públicas y grandes jardines en varias ciudades como Marrakech, Essaouira, Rabat y Casablanca. Fue entonces cuando se le ocurrió llamar a su compañía Teatro de las Gentes.” (p. 212)

Estando aún en activo la compañía Teatro de las Gentes, al-Siddiqi puso en marcha una última aspiración: Teatro Mogador. Una gran carpa de 3000 metros cuadrados, situada en el Bulevar Ghandi de Casablanca; un espacio polivalente apto para teatro, música y exposiciones de pintura; un gran recinto del que al-Siddiqi pretendió hacer un punto de encuentro entre artistas y público<sup>168</sup>.

Al-Siddiqi era un director de grandes proyectos. *La guerra de los tres reyes* معركة الملوك الثلاثة se representó en un estadio de fútbol, con la colaboración de 500 personas, la mayoría de ellas pertenecientes al ejército marroquí. La obra se representó una sola vez. También fue artífice de otros grandes espectáculos de dimensiones espectaculares, entre los cuales citamos la obra *Moulay Ismael* مولاي اسماعيل. Al-Mniâi<sup>169</sup> (2001) recoge el comentario del gran escritor Abdelkarim Ghalab عبد الكريم الغلاب sobre la representación de *Moulay Ismael*: “Una exageración en la poesía de las réplicas, que a veces se convierten en un conjunto parecido sin valor, y los discursos que hacen de la novela un grupo de discursos educativos o halagüeños.” (p. 140)

Al-Siddiqi, como director, dio importancia al aspecto interpretativo, con el foco en el cuerpo del actor, y al aspecto visual, en especial la iluminación de la escena. Al-Siddiqi utilizó todo tipo de recursos para adornar su puesta en escena, para lo que empleó pantallas de cine, canto, baile, música, marionetas, escenario redondo y eliminación del telón. Era consciente del valor de la estética visual, además de la importancia de producir una dramaturgia de calidad. Al-Siddiqi dio categoría al vestuario, que se caracterizó por la mezcla entre la fantasía y el folclore, con colores chillones; y, sobre todo, puso en valor el maquillaje de los personajes, hombres y

---

<sup>167</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p.212.

<sup>168</sup> Primer Acto, *Algunas compañías del teatro marroquí*. Primer Acto, Madrid, 1999, p. 82.

<sup>169</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 140.

mujeres. De acuerdo con su formación en Francia, al-Siddiqi utilizó las mismas técnicas de dirección que se utilizaban en Europa.

Al-Siddiqi, como actor, se caracterizó por su control de la dicción, tanto del árabe clásico como del francés. Interpretaba los personajes de una manera tan natural que hacía que su público se olvidara de que estaba en un teatro. El matiz que hizo que al-Siddiqi tuviera una personalidad propia como intérprete sobre el escenario fue la técnica consistente en la risa llorona y las lágrimas de felicidad.

Todos los estudios sobre el teatro en Marruecos hablan de la figura de al-Siddiqi por lo importante que ha sido su trabajo, a veces criticado, sobre todo como director. Algunos críticos, como Jálid Amín <sup>170</sup> (2015), reflexiona sobre el planteamiento artístico de al-Siddiqi y sus desaciertos:

¿Ha conseguido el teatro galardonado de al-Siddiqi, Teatro de las Gentes, la conciliación de las masas con el espectáculo teatral a base de transportarlos al pasado? Creo que no, especialmente cuando los desafíos de al-Siddiqi han caído en la trampa de cuestionar la tradición como la forma de las formas nombradas por al-Ârwi العروي, “el folklore recuperado”. Pero aún más, el desafío de ofrecer el espectáculo teatral a una gran masa de público ha fracasado por culpa de plantar una *jaima* sustituyendo al teatro en el bulevar Ghandi شارع غاندي en vez de transportarla. (p. 159)

Según al-Kaghat<sup>171</sup> (1986), el teatro de al-Siddiqi se caracterizó por inspirarse en la tradición como *al-Halqa*, *al-Besat* y *al-Malhun* الملحون, las canciones populares y los libros antiguos de la literatura árabe, así como por emplear la técnica occidental al servicio de la tradición. También, por romper con el concepto del teatro a la italiana, por conseguir la sorpresa técnica mediante un guión bien cuidado y por llevar a la práctica, sobre el escenario, sus ideas teóricas. A lo cual podemos añadir el mérito de conseguir la unión de la forma con el contenido por un lado y del texto con la representación por el otro. (p. 295)

---

<sup>170</sup> Amín, Jálid, *El teatro marroquí entre la teoría y la profesionalidad*. Altopres, Tánger, 2004, p. 159.

<sup>171</sup> Al-Kaghat, M, (1986), o.c., p. 295.

### 2.1.3 Abdelkarim Bershid (1943)

Nacido en Berkane, es dramaturgo, director, actor, teórico, crítico y presidente de varias compañías teatrales<sup>172</sup>. En 1973 obtiene en Francia un Diploma en Dirección Escénica y en el año 2000 se doctora por la Universidad de Mequinez, con su tesis *Corrientes Teatrales árabes* تيارات المسرح العربي. Bershid fue impulsor del Teatro Ceremonial, secretario general del Sindicato de Escritores e Investigadores Marroquíes y tesorero del Sindicato de Dramaturgos Marroquíes. Participa en revistas como *La Cultura Nueva* الثقافة الجديدة y escribe frecuentemente en los periódicos nacionales.

Abdelkarim Bershid publicó, con otros compañeros de teatro, el primer Manifiesto<sup>173</sup> del Teatro Ceremonial en 1979<sup>174</sup>, con motivo de la celebración del Décimo Festival de Teatro Aficionado en Marrakech. Éste se considera el primer escrito en Marruecos que pone sobre la mesa los retos del teatro en Marruecos. También, participó en 1987 en la edición del único número de la revista *Fundación* التأسيس, donde se plasmaban las ideas del colectivo. Fue ganador de numerosos galardones dentro y fuera de Marruecos, como la Medalla de Oro al Mejor Texto Dramático de Iraq en 1978, con la obra *La gente y las piedras* الناس و الحجارة; y el primer premio teatral en el Festival de Fez en 1978.

Bershid escribió varios manifiestos para el teatro en Marruecos. Sin duda, el más profundo fue el primer manifiesto. Entre sus líneas hay tres cuestiones importantes que siguen siendo vigentes y válidas para la nueva generación del teatro profesional del siglo XXI, y que él ha intentado aplicar en su teatro. En primer lugar, la posibilidad de un teatro nuevo, actual y moderno en Marruecos. En segundo lugar,

---

<sup>172</sup> Las más destacadas son la Compañía de la Nahda de Khmiset y la Compañía del Teatro de Vanguardia, con las cuales se dedicó también a la dirección escénica. Información facilitada por Yúsef al-Rayhani.

<sup>173</sup> Según Azám (1987), los que firmaron el primer manifiesto son: al-Tayeb al-Saddiqi, Abderahmán Ben Zidán, Muhammad al-Bátuli محمد الباتولي, Turia Jebrán, Muhammad Farah محمد فرح, Muhammad Abdelwaháb محمد عبد الوهاب. Azám, Muhammad, *El teatro marroquí*. Edición de la Unión de los Escritores árabes, Damasco, 1987, p. 210.

<sup>174</sup> Antes de esa fecha, en 1976, se publicó en los periódicos el primer comunicado sobre el Teatro Ceremonial; y después del primer manifiesto, se publicaron otros tres, siendo el último en 1984. Bunit, Izz al-Din, *El personaje en el teatro marroquí. Estructura y objetivos*. Universidad al-Azhar, Agadir, 1992, p. 185.

el concepto de lo nuevo que surge de algo antiguo. Por último, la obligación de implicar al público como parte necesaria del espectáculo teatral<sup>175</sup>.

Bershid, como dramaturgo, se interesa por la complejidad del ser humano y refleja los problemas del individuo en relación con la sociedad. Su trabajo literario se caracteriza por inspirarse en la historia común árabe y utilizar las fábulas para dar su visión social y psicológica de la realidad árabe. “Cuando escribe Bershid *Imroo Qais*<sup>176</sup> en *Paris* امرؤ القيس في باريس nos advierte de que no busquemos a “Imroo Qais” en los libros, porque “Imroo Qais” está muerto y se acabó; pero aquí, el que Bershid busca está vivo y existe.”<sup>177</sup> (Bahjaji, 1991, p. 72)

Compuso su primera obra, *al-Moraqaâ* المرقعة, en 1965, y en 1970 escribió para la compañía al-Maâmora la pieza *Ântara en los espejos rotos*, representada por la compañía en Túnez en 1970. Bershid considera que preocuparse por los problemas del individuo árabe es lo mismo que preocuparse por los problemas de la gente en Marruecos. Comienza sus obras con un tema general referido a los países árabes; luego, pasa a un tema particular referido a Marruecos; finalmente, vuelve otra vez a lo general. Del todo a lo particular y de lo particular al todo, para cerrar el círculo. Asimismo, busca a través de los problemas árabes la personalidad marroquí<sup>178</sup>.

A través de un registro realista, Bershid trata en sus obras la unión del individuo árabe, la composición social y el abismo entre las clases sociales. Da importancia en su escritura a las técnicas estéticas y visuales modernas. Al-Slawi<sup>179</sup> السلاوي (2010) es uno de los críticos que se interesaron por la obra de Bershid; resalta el empleo por éste de divisiones temporales no clásicas, como los cuadros; la utilización del teatro dentro del teatro en la obra *Otayl de los caballos y los cartuchos* عطيل الخيل و البارود; el metateatro en la obra *La melena de Najla* سالف

---

<sup>175</sup> Azám, M, (1987), o.c., pp. 210-231.

<sup>176</sup> Se refiere a la obra *Imroo Qais en Paris*, un célebre poeta árabe.

<sup>177</sup> Bahjaji, Muhammad, *Las sombras del texto. Lectura en el teatro marroquí contemporáneo*. Casa de Edición Marroquí, Casablanca, 1991, p. 72.

<sup>178</sup> Al-Slawi, Muhammad Adib, *El teatro marroquí. La dialéctica de la fundación*. Abu Raqraq, Rabat, 2010, p. 179.

<sup>179</sup> Al-Slawi, M, (2010), o.c., pp. 181-194.

نجلة; y marionetas y payasos en la obra *Qaraqush* قراقوش. En la obra *Fausto y la princesa calva* الاميرة الصلحاء فاوست و, Bershid da especial importancia al vestuario de los actores, elemento que define el hecho teatral en toda la obra. Según los investigadores, su obra maestra fue *Ântara en los espejos rotos* عنتره في المرايا المكسرة, que fue representada por miembros de la compañía al-Maâmora.

Abdelkrim Bershid con su poética manera de escribir, y su interés por el ser humano, hace de sus guiones obras universales. Es uno de los pocos autores de Marruecos cuyas obras se estrenan en los teatros de todos los países árabes, así como uno de los autores marroquíes más premiados en su país.

Según Slawi<sup>180</sup> (2010), una característica básica de la dramaturgia de Bershid es que considera el teatro un arte que engloba muchas artes que se fusionan para construir un lenguaje nuevo, grande y profundo de todas las lenguas. También destaca por su rebeldía contra las bases clásicas y por dar una fuerte sacudida al teatro aristotélico. Además, para Bershid la obra no tiene una vida independiente, sino que es una interpretación de lo que pasó; hecho que debe reflejarse en la representación. Bershid rompe con la ilusión, diluye las formas antiguas, convierte la acción exterior en un ritual teatral. Igualmente, deja al descubierto la tramoya del hecho teatral en sí. Y, trata la materia histórica y cultural de una manera épica, con un enfoque del presente para encontrar una visión del futuro.

Visto desde otro ángulo, según al-Kaghat<sup>181</sup> (1986), el teatro de Bershid se caracteriza por cambiar la palabra “representación” por “espectáculo”, por considerar la tradición como la herramienta y no el objetivo: hay que dirigirla al futuro en vez de volver con ella al pasado. Bershid considera asimismo que la representación ha de ser sencilla y utilizar la técnica teatral apropiada. Por último, el crítico añade que, a juicio de Bershid, las experiencias deben tener un seguimiento teórico.

---

<sup>180</sup> Al-Slawi, M, (2010), o.c., pp. 196-198.

<sup>181</sup> Al-Kaghat, M, (1986), o.c., pp. 320-322.

## 2. 2 El segundo grupo

### 2.2.1 Nabil Lahlu (1945)

Nacido en Fez, es dramaturgo y cineasta, director de teatro y de cine, actor y director de la Compañía Teatral Nabil Lahlu con sede en Casablanca. Estudió en la Escuela Charles-Dullin y en la Universidad del Teatro de las Naciones en Francia.

Como dramaturgo, utiliza la lengua francesa en la mayoría de sus obras como medio de comunicación con su público; puede ser ésta la causa por la cual su público es restringido. Es un intelectual que se interesa por las personas y reduce la historia de la humanidad a lo que le sucede al individuo en su lucha continua por sobrevivir frente a las adversidades.

La máxima para Lahlu es reemplazar la falta de recursos por la imaginación. Como director, explota todos los recursos para hacer brillar al actor, toda vez que el actor es el centro de sus representaciones. Aspira a un teatro grotesco, absurdo, surrealista y espectacular. Estas características excepcionales en su teatro hacen que Lahlu sea un fenómeno único en la escritura dramática y en la puesta en escena, si bien no siempre es apreciado por la crítica convencional<sup>182</sup>.

Como dramaturgo, director y actor de su propia obra, Lahlu ha experimentado el teatro individual en el cual utilizó la improvisación controlada en directo como muestra de su fe en la vivacidad del teatro. Lahlu domina la escena con una interpretación aparentemente descontrolada; lleva la actuación al extremo de la provocación, que unas veces genera ternura y otras el rechazo por parte de su público. Su intención hacia el patio de butacas es la provocación; al mismo tiempo, generar una sensación de preocupación para que la gente reaccione<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup> Información extraída de dos entrevistas del programa Face a Bilal Marmid en el canal de youtube.

<sup>183</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 168.

## a-La Pequeña Máscara

No se puede hablar de la trayectoria de Lahlu sin hablar de la compañía la Pequeña Máscara, que ha supuesto para él el punto de partida profesional, ayudándolo a darse a conocer. La puesta en escena de dos obras con esa compañía le ayudó a destacar como un director y actor que controla los mecanismos de la escena. Al mismo tiempo, su trabajo en dicha compañía lo ha señalado como un artista inquieto, por no decir molesto.

Tras poner fin a la compañía al-Maâmora, el Ministerio de Cultura decide poner en marcha un programa para seguir apoyando al teatro. Uno de los objetivos de ese programa fue la creación, en 1969, de la compañía teatral la Pequeña Máscara, para animar a estudiantes de primaria, secundaria y adultos. La compañía tenía su sede en el Teatro Nacional Muhammad V de Rabat. Una de las finalidades de esa compañía fue representar obras del repertorio nacional y universal<sup>184</sup>.

Esta compañía, además de organizar talleres para la formación de actores y técnicos teatrales, intentaba seleccionar a los miembros más destacados para que formaran, en el futuro, parte de una compañía a nivel nacional que debería llamarse la Compañía Nacional de Teatro. Según Uzri<sup>185</sup> (1998), la compañía para el Ministerio de Cultura era un anteproyecto de la Compañía Nacional. Sin embargo, hay una confusión en este tema, puesto que los fundadores de esa compañía, Hadu Mubarak حدو مبارك, Âbâss Ibrahim عباس ابراهيم y Abdellatif al-Dashrawi عبد اللطيف الدشراوي siempre han defendido que es una compañía independiente y que consta en los registros como una Asociación Cultural. Los miembros y actores de la misma provienen del Conservatorio de Rabat y de otros conservatorios.

En 1969, al-Tayyeb al-Âlj prepara una adaptación de la obra *El abrigo*, de Nikolai Gógol, primera obra de la compañía, que fue dirigida por Abdelatif al-Dashrawi; ambos, dramaturgo y director, funcionarios del Ministerio de Cultura. En 1970, Nabil Lahlu se integra en la compañía con todo el bagaje ideológico, técnico y artístico que demostró desde su primera representación. Con esta compañía pone en escena dos obras, *Las tortugas* y *La feria* الموسم, que exponen problemas como la

---

<sup>184</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 157.

<sup>185</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 166.

libertad, el hambre y el poder. Por desgracia, las dos obras fueron censuradas por la dirección de la compañía, que dependía del Ministerio de Cultura. Después del paso de Lahlu, la compañía vuelve a estar bajo las directrices de Abdelatif al-Dashrawi, director abierto al repertorio universal, quien en 1971 pone en escena una adaptación, hecha por Al-Âlj, de la obra *Knock o el triunfo de la medicina*, de Jules Romains. La compañía desapareció tras una corta trayectoria en 1973<sup>186</sup>.

## **b- Después de la Pequeña Máscara**

Después de dar sus primeros pasos profesionales con la compañía la Pequeña Máscara, Lahlu emprende un viaje teatral en el cual crea su propia compañía en la que preparó representaciones individuales, otras con su mujer la actriz Sophia Hadi صوفيا هادي y en ocasiones puntuales con otros actores. En paralelo a la actividad teatral, Lahlu comienza una carrera cinematográfica<sup>187</sup>. Lahlu siempre ha mantenido, tanto en el teatro como en el cine, el objetivo de desnudar a la sociedad, tratar temas tabúes y enfrentarse a la ridiculez de los discursos y la clase política.

Junto con la actriz Sophia Hadi, Lahlu procura tener una presencia constante en los teatros marroquíes. En efecto, tiene un público fiel que se interesa por su trabajo, aunque entre una época y otra vuelve a representar su obra maestra escrita originalmente en francés *Ofelia no ha muerto* اوفيليا لم تمت. Es ésta la obra más representada e importante escrita por él, montada bajo su dirección en 1969 y 1970. Él mismo la tradujo al árabe clásico y se representó en el Teatro Nacional Muhammad V en 1974, y después en los años 1982, 1987, 1999 y 2015<sup>188</sup>.

---

<sup>186</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., pp. 159- 160.

<sup>187</sup> Las producciones cinematográficas de Nabil Lahlu: 1978 *Al Kanfoudi*, 1980 *Le Gouverneur Général de l'Île de Chakerbakerben*, 1981 *Brahim Yach*, 1983 *L'Âme qui brait*, 1987 *Komany*, 1992 *La nuit du crime*, 2002 *Les années de l'exil*, 2006 *Tabite or not Tabite*, 2012 *Regarde le roi dans la lune*. Lahlu, Nabil, *Ofelia no ha muerto*. Dar al-Manâhel, Rabat, 2015, p. 3.

<sup>188</sup> Lahlu, Nabil, *Ofelia no ha muerto*. Dar al-Manâhel, Rabat, 2015, p. 60.

### 2.2.2 Abdelhaq al-Zarwali (1952)

Abdelhaq al-Zarwali nacido en Fez, es dramaturgo, director, actor y director de la compañía teatral Sayati سياتي con sede en Salé. Al-Zarwali representa por excelencia el modelo profesional del teatro individual en Marruecos. Su Compañía es una de las pocas que constan como empresa teatral. Fue periodista en el periódico marroquí El mundo, considerado de la derecha moderada. En 1981, al-Zarwali trabajó durante un tiempo como funcionario en el Ministerio de Cultura<sup>189</sup>.

Abdelhaq al-Zarwali es uno de los pocos actores profesionales que se especializó en el teatro individual en Marruecos, después de una larga experiencia en el teatro aficionado. Una especie de retirada espiritual para dedicarse a un teatro que nace de la tradición sufi árabe; un proyecto personal con muchos riesgos ante las expectativas del público, al que pocos artistas en Marruecos querían dedicarse. Es uno de los impulsores del Primer Festival Nacional del Teatro Individual celebrado en el Teatro Nacional Muhammad V en 1976. Al-Mniâi<sup>190</sup> (1999) describe los prejuicios de algunos críticos hacia el teatro individual en sus comienzos:

A raíz de esta invocación, surgió el fenómeno del “teatro individual” a principios de los setenta. Aunque se le consideró en algunos círculos un producto de los fracasos y tropiezos sufridos por el teatro profesional durante su trayectoria, se impuso como una experiencia singular. (p. 94)

El llamado “teatro individual”, “monólogo dramático” o “escena unipersonal” es un teatro en el que sólo cabe la entrega total del actor a su público. El diálogo que se establece entre emisor y receptor es directo y personal. Por una parte, es una elección valiosa del actor por desnudarse psicológicamente a través del personaje, expresando los sentimientos más sinceros; por otra parte, es un discurso de una sola voz sin enfrentamiento con lo contrario. Al-Zarwali tiene el reconocimiento tanto de los críticos como del público en Marruecos. Su público fiel y entregado pertenece en su mayoría a las clases media y alta: los universitarios y los intelectuales. Así mismo, goza de reconocimiento en muchos países árabes en los que fue galardonado en varias ocasiones.

---

<sup>189</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 183.

<sup>190</sup> Al-Mniâi, H, (1999), o.c., p. 94.

Al-Zarwali, como dramaturgo, destaca por mezclar la poesía y la prosa en sus piezas. Es un poeta místico que se interesa por hacer del árabe clásico un idioma escénico. Utiliza un árabe clásico culto y poético a la vez, mezclado con el dialecto marroquí. Sus obras transmiten un claro discurso ideológico. Al-Zarwali emplea un lenguaje que transmite imágenes y describe los males de la sociedad con sutileza y delicadeza. Escribió su primera obra en 1976 bajo el título de *La cara y el espejo* الوجه والمرآة. Entre sus obras más importantes citamos *Viaje de sed* (1984) رحلة العطش, *La torre de la luz* (1986) منبر الضوء y *La silla de la confesión* (2011) كرسي الاعتراف.<sup>191</sup>

Al-Zarwali trata en sus obras problemas sociales y políticos con un humor que provoca la sonrisa. Sus representaciones se engloban en una escenificación armoniosa en las que el vestuario, el maquillaje, los objetos, el decorado, la iluminación y el sonido forman un mundo imaginario, lejano en el tiempo y cercano en el espacio. Se interesa por el público árabe en general, sus frustraciones, sus modos de vida, sus sueños y sus deseos. Al-Mniâi<sup>192</sup> (1999) aclara en la revista Primer acto:

Por ello, este género teatral encontró un gran éxito ya con sus iniciadores, como con su pilar actual, Abdelhaq al-Zarwali, cuyas obras contienen siempre ingredientes irónicos y trágicos al mismo tiempo, y hacen estallar desde dentro las grandes preocupaciones del hombre y de la mujer árabe y sus penalidades cotidianas. (p. 94)

Al-Zarwali, el actor, se caracteriza por una presencia escénica excepcional. Interpreta con la voz, el cuerpo y los sentimientos. Un director y actor tan estricto con el lenguaje escénico que no duda en afrontar una improvisación en vivo y en directo cuando lo necesita tanto él como su público. Con su interpretación se convierte en *al-hlaiqi*, por lo que el espacio escénico se convierte en un universo imaginario en el cual cabe todo tipo de personajes, situaciones y conflictos.

Además de la música y el canto, habituales en sus representaciones, al-Zarwali utiliza objetos de una manera que éstos parecen ser una prolongación de su cuerpo y forman parte de él. Su voz grave y profunda hipnotiza al público: al-Zarwali articula cada palabra, mastica las sílabas y exhibe su control en los silencios dramáticos, todo lo cual hace de su interpretación una clase magistral de dicción.

---

<sup>191</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 183.

<sup>192</sup> Al-Mniâi, H, (1999), o.c., p. 94.



## **Cuarto capítulo**

# **El Teatro Profesional del siglo XXI**

## Introducción al capítulo

Hablaremos en este cuarto capítulo sobre el Teatro Profesional del siglo XXI, o lo que es lo mismo, de los logros creativos, legislativos y financieros de los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat. En un principio pensábamos escoger un dramaturgo que representara a esa generación y analizar su obra; pero luego nos hemos dado cuenta que el perfil de éste constituiría un patrón perceptible únicamente con el análisis de varios artistas, para entender lo que es el trabajo de los profesionales del siglo XXI.

A partir de los años 90 del pasado siglo, los primeros licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural empezaron a reclamar su espacio en la geografía teatral de Marruecos, dominada hasta entonces por grandes profesionales de escena sin titulación académica. La licenciatura en Arte Dramático se ha convertido en sinónimo de creatividad, y en un requisito de modernidad y de competencia profesional.

Antes de entrar de lleno en el análisis de las compañías más importantes del siglo XXI en Marruecos y la trayectoria de sus respectivos directores, hablaremos de los primeros pasos que se dieron hacia el asentamiento de un teatro profesional en Marruecos gracias a los líderes, en aquel entonces, del teatro aficionado, quienes formaron la primera generación de los profesionales. Algunos de estos líderes participaron en diseñar las bases de los estudios en el Instituto Superior de Arte Dramático de Rabat con expertos extranjeros (Francia).

En un Congreso celebrado en Fez, organizado por el Ministerio de Cultura en 1987, se habla por primera vez de las características y los objetivos del teatro profesional. Un año después, en 1988, se prepara el primer borrador de un proyecto de ley que trata de la profesionalidad en el teatro. En 1991, se celebra en Casablanca el primer Congreso del Teatro Profesional. A partir de esa última fecha se empieza a movilizar el colectivo con la fundación, en 1993, del Sindicato Nacional para la Defensa de los Derechos de los Trabajadores del Teatro<sup>193</sup>.

---

<sup>193</sup> Al-Mniâi, Hasan, *Sobre el teatro marroquí, la trayectoria y la identidad*. Amina de la Creación y la Comunicación, Casablanca, 2015, pp. 25-26.

Varios críticos, como al-Mniâi y Uzri, creen que hasta principios de los años noventa del siglo pasado los artistas no eran conscientes del verdadero significado de la profesionalidad en la actividad teatral. Asimismo, creen que hasta esa fecha sólo había tres compañías que merecían ser clasificadas como las tres primeras compañías profesionales del teatro en Marruecos<sup>194</sup>.

Según dichos críticos, la primera es la Compañía Teatral de la Radio de Rabat creada en 1943. Se consideraba una Compañía estable, duradera y profesional, aunque el teatro en la radio sea distinto a una representación en vivo y en directo. Todos los miembros de esa Compañía, al principio sólo hombres, eran remunerados mensualmente por su trabajo (funcionarios)<sup>195</sup>.

La segunda es la Compañía al-Maâmora de Rabat, creada en 1950. Al-Mniâi<sup>196</sup> (2001) la sitúa como una de las primeras compañías profesionales de Marruecos, puesto que sus miembros eran funcionarios; salvo en ocasiones puntuales había artistas contratados temporalmente por el Departamento de Juventud y Deportes. Todos los componentes de la Compañía recibían una aportación económica, a parte del sueldo de funcionarios, por su participación en las giras por todo el país y sobre todo en los festivales internacionales.

La tercera y última es la Compañía Teatro Obrero de Casablanca, creada en 1957, cuyo equipo artístico y técnico recibía una paga mensual de la Federación de los Trabajadores. Dicha Federación era consciente de la importancia del papel del teatro para sensibilizar, motivar y concienciar a la clase obrera para luchar por sus derechos, por lo que creyó en ese proyecto y lo apoyó.

Hablaremos a continuación de la Compañía Teatral de la Radio, pues ya hemos tenido ocasión de comentar la trayectoria de las otras dos compañías: la Compañía al-Maâmora en el capítulo II y la Compañía Teatro Obrero a través de una de las etapas en la trayectoria de al-Tayeb al-Saddiqi en el capítulo III.

---

<sup>194</sup> Al-Mniâi, Hasan, *Investigaciones en el teatro marroquí*. Voz de Mequinez, Mequinez, 2001, pp. 101-106.

<sup>195</sup> Uzri, Abdelwahed, *El teatro en Marruecos. Tendencias e infraestructuras*. Dar Tobqal, Casablanca, 1998, pp. 142-143.

<sup>196</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., pp. 149-152.

## La Compañía Teatral de la Radio

La primera emisora de radio de Marruecos se fundó en 1928, en el edificio de Correos de Rabat. En sus comienzos, presentaba en su programación la lectura del Corán, las noticias, debates literarios, canciones y pequeños *sketches*. Gracias a Abdelah Shaqrún عبد الله شقرون (Salé, 1926-2017), periodista y locutor en la emisora, en 1943 se crea una compañía de teatro para representar únicamente obras en árabe clásico. Shaqrún se licenció en Literatura Francesa por la Universidad de Argelia; también es titulado por el instituto francés René Simon de las Artes Escénicas de París. Dos años después, en 1945, Shaqrún se convierte en guionista y productor en la misma. En 1949, Shaqrún dirige el Departamento de Teatro Árabe de la Radio; a raíz de este nombramiento, en 1950 se empieza a representar obras teatrales en dialecto marroquí todos los jueves por la tarde, además de la obra de teatro en árabe clásico que se representaba todos los domingos, también por la tarde<sup>197</sup>. Según al-Mniâi<sup>198</sup> (2001) el espacio dedicado al teatro de la emisora pasó de un cuarto de hora a una hora; y finalmente, a la representación de tres obras por semana.

Es evidente que la figura de Abdelah Shaqrún ha marcado la historia de la Compañía Teatral de la Radio; Shaqrún era un director exigente que daba a sus actores clases de gramática y de dicción, y con los cuales ensayaba durante toda la semana para lograr un resultado impecable. Entre 1949 y 1950, Shaqrún escribió y adaptó con esta Compañía una treintena de obras. En toda su trayectoria, suman más un centenar de piezas en las que ha sido autor, director y actor.

Durante mucho tiempo la Compañía Teatral de la Radio ha sido la referencia teatral de miles de marroquíes. Ha sido el único modo culto de entretenimiento del pueblo llano, que entraba en todas las casas que podían disponer de un aparato de radio. La Compañía liderada por Shaqrún representaba un teatro que ha conseguido conectar con el público por tratar temas sociales, religiosos y de tradición popular. Era tal el éxito de las obras que el Departamento de Teatro organizaba concursos de

---

<sup>197</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 146.

<sup>198</sup> Al-Mniâi, H, (2001), o.c., p. 149.

escritura dramática para mantener y continuar el ritmo vertiginoso que suponía una representación diferente cada semana, exigida por la demanda de los oyentes<sup>199</sup>.

La Compañía no se ha desmarcado de la dinámica general en el teatro en Marruecos, por lo que se dedicó también a la adaptación de piezas del repertorio árabe y mundial. Así, Shaqrún, abrió la compañía al repertorio universal con obras de autores clásicos y otros modernos, con obras como: *Horacio* de Corneille, *Berenice* de Racine, *El Avaro* de Molière, *La noche de los reyes* de Shakespeare, *Volpone* de Ben Jonson, *El muerto vivo* de Tolstoi, *El oso* de Chejov, *Los pilares de la sociedad* de Henrique Ibsen y *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller, entre otros. Ello elevó el nivel literario de las obras representadas, algunas en árabe clásico y otras en el dialecto marroquí<sup>200</sup>.

La compañía Teatral de la Radio tuvo un gran margen de libertad, ya que mantuvo las distancias con las fuerzas del Protectorado y con la Administración Marroquí después de la Independencia. Lo único que los críticos reprocharon a los dirigentes de esta compañía fue su hermetismo frente a los nuevos talentos. En los primeros tiempos, actores varones hacían los papeles femeninos como al-Bashir al-Âlj والبشير العليج y Bushâyb al-Baydawi بوشعيب البيضاوي, hasta que en 1957 se incorporaron las primeras actrices a los elencos. Actrices y actores de la compañía son el ejemplo de vocación y trabajo, con nombres inolvidables como Muhammad Hasan al-Jundi محمد حسن الجندي o al-Ârbi al-Dogmi<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 146.

<sup>200</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 147.

<sup>201</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 149.

## IV.1. La generación de los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat

A lo largo de estos últimos quince años, los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático han alcanzado un gran prestigio por haber demostrado una gran calidad artística gracias a su vocación y su preparación académica. Por ello, Compañías como *Dabateater* دبا طياطر (significa: ahora teatro), *Nosotros Actuamos por las Artes* نحن نلعب للفنون y *Daha Wasa* دها وسا (significa: aquí y ahora) gozan del apoyo del público, la crítica y la Administración. Antes de la aparición de estas compañías, los premios en el Festival Nacional del teatro profesional iban para los veteranos sin titulación académica; ahora los licenciados cosechan la mayoría de los trofeos del Festival. Estas compañías y todas las que figuran en este trabajo carecen de una sede propia salvo la compañía *Aquarium*.

Las obras más importantes, según la crítica entre 2000 y 2015, han estado vinculadas al Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural. En todos los ámbitos de la creación destacan nombres propios, premiados dentro y fuera del país: dramaturgos como Isam al-Yúsefi عصام اليوسفي, Amín Benyub امين بنيوب, Abdelmajid al-Hawás y Anas al-Âqel, profesores del Instituto; directores como Abdelâte Lambarki عبد العاطي لمباركي, Buselham al-Daif, Abdelmajid al-Hawás y Asma Huri, profesores y licenciados por dicho centro; lo mismo ocurre con escenógrafos como Abdelmajid al-Hawás, Yúsef al-Ârqubi يوسف العرقوبي, Abdelhay al-Sagroshni عبد الحي السغروشني y Yásin al-Zawi ياسين الزاوي; y, por supuesto, actores y actrices como Fátima Âtef, Wasila al-Sabhi y Zineb al-Nájem, que han obtenido premios de interpretación durante varios años sucesivos<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> Al-Mniâi, H, (2015), o.c., pp. 51-57.



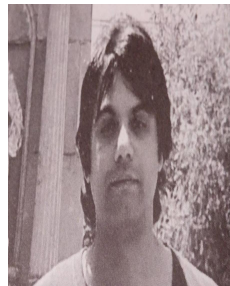
Naima Zitán



Buselham al-Daif



Abdelmaïid al-Hawás



Yúsef al-Rayhani



Asmá Huri



Mesaúd Buhsin



Jawad al-Sunani

Podemos pensar que el protagonismo de los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático está generado por la ausencia de grandes artistas como al-Tayyeb al-Siddiqi, Ahmed al-Tayyeb al-Âlj y Muhammad al-Kaghat o también, por el cese de actividad de compañías profesionales míticas como la Compañía de Hoy, la Compañía de Teatro la Calle, la Compañía de Teatro Sol y la Compañía de las Gentes. Pero, como veremos más adelante, el trabajo de esa segunda generación de profesionales ha demostrado que su éxito no ha sido fruto de la casualidad, sino de un proceso de relevo generacional de un modo normal y natural. Jóvenes artistas que luchan por labrarse una trayectoria propia, de calidad, cantidad y de continuidad. El objetivo más importante para esa generación es conseguir un equilibrio entre el desafío creativo (atraer al público y contentar a la crítica) y el económico (conseguir subvenciones).

También hay críticos con esos jóvenes licenciados, mayoritariamente por cuestiones económicas, quienes resaltan el afán de la generación de los licenciados por trabajar en muchos proyectos artísticos a la vez, llegando incluso en ocasiones a ausentarse de un ensayo teatral para grabar secuencias televisivas o cinematográficas. Un hecho que afecta sobre todo a los actores, quienes dependen artísticamente de su trabajo en varios medios<sup>203</sup>.

Otras críticas enfatizan sobre la falta de madurez y la soberbia de los jóvenes profesionales. Entre ellos, el actor internacional Muhammad Meftáh, que trabaja en producciones nacionales, árabes, europeas y estadounidenses, quien declaró en una entrevista en el programa FBM<sup>204</sup>, que a los licenciados en Arte Dramático les falta madurez y rodaje artísticos. Por parecido cauce van las opiniones del director de cine Muhammad Shrif Tribak محمد شريف طريق, el cual, en una conferencia, en la que asistimos, organizada con motivo del Festival Nacional de Teatro de Tetuán en 2015, afirmó, refiriéndose a los licenciados: “El artista debe tener una ética profesional: no se puede ser director de una Compañía en Agadir y, al mismo tiempo, actor de otra en Tetuán (la distancia entre ambas ciudades es de unos mil Kilómetros)”.

---

<sup>203</sup> Críticas que escuchamos, sobre todo por parte de directores de teatro, a lo largo del Festival Nacional del Teatro, celebrado entre el 29 de noviembre y el 6 de diciembre en Tetuán.

<sup>204</sup> Entrevista del programa *Face a Bilal Marmid*, emitida el 7 de abril de 2015 en el canal de youtube.

Vivimos en un tiempo en el que todas las referencias teatrales se están destruyendo continuamente al surgir incesantemente otras nuevas. Por este motivo, la joven generación tuvo que llamar la atención para destacar y demostrar que está a la altura de las grandes producciones occidentales. De hecho, los directores titulados en la especialidad de Interpretación entienden por renovación y modernidad en el teatro la importación, a través de la imitación, del resultado de las técnicas estéticas de occidente. Con todo, creemos que perseguir la misma estética es un peligro que puede convertir un teatro moderno e innovador en una dramaturgia convencional. Por lo que, dudamos que estos directores controlen el bagaje teórico y entiendan el proceso práctico del teatro que se representa actualmente en occidente.

## **IV.2. Los desafíos de los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat**

Hay que admitir que la globalización en la que vivimos en este tercer milenio ha hecho que los países estén conectados entre sí. Sin duda, el arte dramático en occidente se ve influido por lo que sucede en el mundo. En 2001, la caída de las Torres Gemelas de Nueva York; en 2003, la ofensiva de los Estados Unidos en Iraq; en 2008, la fuerte crisis financiera mundial; en 2010, la primavera árabe y la caída de los regímenes de Túnez, Egipto y Libia; en 2011, la guerra civil en Siria.

Todo ello implica un compromiso por parte de todos los agentes sociales, entre ellos los artistas. Esta situación compleja es el primer desafío al que se enfrentan los profesionales del teatro de este siglo en Marruecos. La generación de los licenciados es ajena a este hecho; como veremos en este capítulo, sigue tratando los temas habituales. Como su primer desafío existencial, tiene que demostrar que es consciente del contexto mundial en el que vivimos y ha de incluir una perspectiva universal en su trabajo dramático.

Otro de los desafíos que afronta esa segunda generación de los profesionales es conseguir la total desvinculación de las subvenciones del Ministerio de Cultura para librarse del carácter político que ello implica. El arte teatral no debe ser utilizado como instrumento ideológico o político, debe pugnar por estar al margen. El artista

tiene que generar un producto artístico libre, regular e independiente. Esa relación problemática viene también de la mezcla de las labores de un director que es, al mismo tiempo, presidente de la compañía, por lo que se ocupa a la vez de la parte artística y de la burocrática. Este director-presidente mantiene una relación directa con la Administración: con el Ministerio de Cultura cuando se trata del teatro y con el Ministerio de Comunicación cuando se trata de llevar a la televisión las obras de teatro.

También, es importante que los licenciados tengan las ideas claras artísticamente y que puedan defenderlas con argumentos técnicos. Sería interesante recuperar el ambiente de reflexión que reinaba en los años 70 y 80, cuando los artistas expresaban en periódicos y revistas sus ideas y opiniones escénicas. Ello podía ayudarlos a aclarar sus pretensiones artísticas en temas fundamentales como, por ejemplo, la elección de un teatro moderno, la recuperación de las formas preteatrales o la mezcla de ambos. Conocemos las inclinaciones generales a través de las pocas entrevistas que les hacen; en las que esa generación manifiesta que quiere un teatro moderno al estilo occidental por considerarlo más acorde con su pensamiento, mentalidad y percepción de la evolución del teatro. “Al hablar de las formas teatrales populares nos referimos a un nacionalismo cultural al que no encontramos sentido [...] pero a mí me interesaba realizar un espectáculo en Marruecos tal y como se entiende en la cultura occidental.”<sup>205</sup> (Sámia Aqariu, 2007, p. 43)

Los jóvenes directores que lideran el teatro del siglo XXI en Marruecos, también llamado el teatro de las nuevas sensibilidades por críticos como Hasan al-Mniâi<sup>206</sup> o Jálid Amín, consideran que sus trabajos y su creatividad sobre el escenario son su mejor carta de presentación, por lo que restan importancia a las críticas por su escasa presencia mediática.

Asimismo, queda pendiente el desafío del idioma. Lo cierto es que más del 80% de las obras representadas entre 2000 y 2015 han sido en dialecto marroquí, aunque siempre hay expresiones en otros idiomas. Por ello, constatamos que los licenciados escogen el dialecto marroquí como modo de expresión característica de su

---

<sup>205</sup> Aqariu, Sámia, *La rebelión de Adela*. Primer Acto, Madrid, 2007, p. 43.

<sup>206</sup> Al-Mniâi, H, (2015), o.c., p. 31.

generación. Un hecho que abre un gran debate, como la dificultad de darse a conocer dentro del mundo árabe y la difusión de la producción teatral en occidente.

Del mismo modo, el desafío entre la adaptación y la obra propia queda sin aclarar. Para los jóvenes directores de la nueva generación, la elección de una obra del repertorio universal o nacional no es relevante, dado que la puesta en escena es el verdadero desafío del teatro contemporáneo. Bahrawi<sup>207</sup> (2002), en una entrevista hecha por el periodista Omar al-Baâmrani en el periódico *al-Itihad al-Ishtiraki* aclara:

Creo que es un fenómeno habitual. A nivel profesional, este año se subvencionaron 25 obras, una cuarta parte de las cuales eran marroquíes. La misma observación para el teatro universitario. Y hoy, con mi seguimiento de las representaciones del 34º Festival de Teatro Aficionado, apunto la misma observación. (p. 10)

Otro de los desafíos es poder optar por una metodología de trabajo propia. Es un reto difícil si tenemos en cuenta que los directores aceptan el liderazgo de occidente sobre el teatro. Yúsef al-Rayhani, dramaturgo y director, nos explicó cuál es el reto creativo de los artistas marroquíes del siglo XXI en una entrevista efectuada el 26 de septiembre de 2018: “La pregunta que planteó Abdelkrim Bershid, en la publicación de los múltiples manifiestos sobre el teatro y sus contemporáneos en el siglo XX era: ¿Cómo impulsar un teatro marroquí con identidad árabe? Y la pregunta que se plantea la nueva generación del siglo XXI es: ¿Cómo conseguir que nuestro teatro se parezca al teatro occidental?”

Es una generación que ve con normalidad el uso de las nuevas tecnologías, la estética y la metodología importadas de occidente. Sin embargo, los directores son conservadores en la implicación del cuerpo del actor, en especial de las actrices, sin duda por desarrollarse en un contexto árabe y musulmán. Críticos como Amehjor<sup>208</sup> امحجور (2002) creen que la interpretación corporal está amenazada por la timidez y los prejuicios sociales: “[...] cuando en nuestro país la interpretación todavía se limita a

---

<sup>207</sup> Bahrawi, Hasan, *Entrevista sobre la situación del teatro en Marruecos*. Al-Itihad al-Ishtiraki, Rabat, 2002, p. 10.

<sup>208</sup> Amehjor, Rashid, *Observaciones primarias en la atrpología del actor en el teatro marroquí*, Universidad Abdelmálek Essaâdi, Tetuán, 2002, p. 131.

recitar el texto, un intento de liberación y de espontaneidad en el mejor de los casos.”  
(p. 131)

Solemos exigir que el espectador tenga un nivel cultural importante para estar a la altura de su función en el acto teatral, porque damos por hecho que los artistas poseen un bagaje cultural muy amplio. Este supuesto bagaje cultural está puesto en entredicho por algunos críticos y periodistas, al comprobar que los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático son reacios en general a comentar en foros profesionales sus trabajos creativos. Lo cierto es que es frecuente, y lo hemos constatado personalmente, la ausencia de los artistas en las conferencias universitarias y en los debates que se organizan en paralelo a las actividades de los festivales.

El hecho de que toda una generación se interese más por el resultado, que es entretener o impactar al público, hace que ésta pierda la consciencia del proceso. De ahí entendimos la falta de teorización sobre su trabajo y el silencio sobre todas las cuestiones anteriores. Jálid Amín<sup>209</sup> (2007) en su libro *El Arte teatral y el mito del origen* resalta la relación entre la teoría y la práctica: “Por ello observa el individuo que la práctica teatral en Marruecos sigue girando en un círculo vacío. A pesar de todas las experiencias acumuladas, aún carece de bases teóricas de peso.” (p.173)

## **IV.3. Los logros de la generación del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat**

### **3.1 La ley del artista**

Uno de los logros de esta generación ha sido impulsar la revisión de la ley del artista y conseguir que la Administración amplíe su base legislativa para apoyar al teatro profesional en Marruecos. La nueva ley del artista ha sido el punto de inflexión que marcó la relación entre los propios artistas y entre los profesionales del teatro y la Administración. El objetivo principal de esta nueva ley es que el artista sea consciente

---

<sup>209</sup> Amín, Jálid, *El arte teatral y el mito del origen. Espacios del silencio*. Altopress, Tánger, 2007, p. 173.

de que su arte es una profesión que se rige por unas leyes que garantizan sus derechos y especifican sus obligaciones.

Como bien hemos mencionado anteriormente, a partir de los años 90 se empezó a hablar en Marruecos del teatro profesional. Por ello, hacía falta preparar una ley que enmarcara las relaciones entre las distintas partes que participan en el proceso de la gestión teatral. Los sindicatos y la Administración intentaron conseguir un consenso sobre algunos borradores para preparar una ley del artista. Todos los esfuerzos fueron en vano por intereses individuales. Uzri<sup>210</sup> (2017) en su libro *Cerca de los escenarios, lejos de ellos*, cuenta la actitud mantenida en uno de esos encuentros por parte de algunos líderes del teatro como al-Tayyeb al-Siddiqi: “[...] fuimos a la reunión, nos enfrentamos con al-Tayyeb al-Siddiqi y él con nosotros, y sacamos la conclusión de que a al-Tayyeb al-Siddiqi sólo le interesa su propia compañía.” (p. 28)

El 19 de junio de 2003 se publica en el Boletín Oficial del Estado una primera ley del artista que no satisface a casi nadie, si bien fue adelante, hacia la normalización de las profesiones teatrales. Se trató de una ley genérica de 9 capítulos y 32 artículos. En el año 2012, el joven director Yásin Ahejám ياسين احجام, licenciado por el Instituto Superior de Arte Dramático, se compromete a apoyar al partido político Justicia y Progreso العدالة و التنمية a cambio de que éste impulse desde el Parlamento una revisión de la ley de 2003 para conseguir una nueva ley acorde con las ambiciones de sus nuevos líderes. Esos líderes son los licenciados que quieren tomar las riendas de las compañías a todos los niveles.<sup>211</sup>

El Ministerio de Cultura se sumó al proyecto del joven licenciado, actor y director, Yásin Ahejám, organizando sesiones de estudio con los diferentes sectores implicados: el propio Ministerio de Cultura, el Sindicato de los profesionales del teatro y representantes del Teatro Nacional Muhammad V de Rabat.

---

<sup>210</sup> Uzri, Abdelwahed, *Cerca de los escenarios, lejos de ellos*. Dar al-Nashr al-Magribia, Casablanca, 2017, p. 28.

<sup>211</sup> Información extraída del programa *Face a Bilal Marmid* publicado el 5 de mayo de 2015 en el canal de youtube.

Como consecuencia de ello, se formó un equipo de trabajo compuesto exclusivamente por hombres: Muhammad Bastawi محمد بستواوي, Benisa al-Jirári بنعيسى الجراي, Yásin Ahejám, Mesaúd Buhsin y Slimán al-Omrani سليمان العمري. Mesaúd Buhsin, licenciado por el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat, profesor en el mismo, por lo tanto, funcionario del Ministerio de Cultura, y presidente del Sindicato Marroquí de los profesionales de las Artes Dramáticas, fue quien quedó como la cabeza visible de este equipo, por representar a todos los bandos. Así se logró redactar el borrador de la nueva ley del artista. Esta segunda ley pasó al Parlamento de una manera definitiva en 2015, para ser aprobada y publicada posteriormente en el Boletín Oficial del Estado.

La segunda ley, aprobada en 2015, tiene 16 capítulos y 54 artículos. Es ésta una ley más amplia que especifica todo tipo de profesiones artísticas: las relacionadas con el arte dramático, la música, artes coreográficas, circo, animación, artes plásticas, artes visuales y el arte literario. La nueva ley aporta varias novedades, respecto a la ley anterior, reflejadas en diversos capítulos: el capítulo 10 trata el tema de los artistas extranjeros que trabajan en Marruecos; el capítulo 12 organiza normas para representantes de organismos profesionales. Además de hablar de los actores menores de edad, en el capítulo 9, se habla de los actores discapacitados, pasando de 4 artículos en la ley de 2003 a 6 artículos en la ley de 2015.<sup>212</sup>

Las sanciones por infringir estas normas establecidas constituyen el único punto de ambas leyes que está determinado con cantidades concretas, con un aumento en la sanción por el tema de los actores discapacitados; en la primera ley, las sanciones iban de 300 a 500 dírhams (30 a 50 euros), mientras que en la segunda subían de 5000 a 10000 dírhams (500 a 1000 euros).

Todos los asuntos restantes siguen igual o han sufrido ligeros cambios. Uno de ellos es la protección social, que es el artículo estrella en las dos leyes, según el cual se reconoce el derecho del artista a beneficiarse de la legislación relativa a los accidentes de trabajo, seguridad social y la cobertura sanitaria básica.

Otro de los temas polémicos que no ha sufrido cambios es el tema de los artistas funcionarios. Las ganancias en los trabajos artísticos de éstos no están

---

<sup>212</sup> Bolitín Oficial del Estado.

consideradas como ingresos que deban declararse; esto les permite hacer todo tipo de actividad artística mientras que ésta no afecte al rendimiento de su trabajo en la función pública. Para favorecer dicha compatibilidad, el Ministerio concede a estos funcionarios un permiso sin sueldo de 15 días por semestre, renovable una sola vez.

Los especialistas, portavoces de Sindicato y representantes del Ministerio de Cultura, aseguran que habrá en el futuro artículos organizadores que complementen dicha ley. En estos artículos se determinará el sueldo mínimo de los diversos profesionales que trabajan en el teatro y las condiciones para obtener la tarjeta del artista que se exige a las compañías. Dichas compañías deben acreditar un 60% de trabajadores que posean la tarjeta del artista para poder beneficiarse de las subvenciones públicas. Los portavoces sindicalistas prometen que se publicará en un futuro próximo un prototipo de contrato artístico oficial para artistas y compañías.

Uno de los requisitos para la concesión de la tarjeta del artista se ha puesto en marcha por el Ministerio de Cultura, que ha nombrado una comisión formada por 15 personas que analizará las solicitudes para otorgar dicha tarjeta: dos representantes del Ministerio de Cultura, tres representantes del Gabinete del Gobierno encargado de la Cultura y la Comunicación, siete sindicalistas representantes de las diferentes organizaciones profesionales artísticas y tres artistas representantes de dicho ámbito.

### **3.2. Las subvenciones del Ministerio de Cultura**

Antes de abordar este tema, hay que explicar que los únicos ingresos para quienes ejercen y viven en exclusiva del teatro son las subvenciones. Éstas proceden mayoritariamente del Ministerio de Cultura y de una manera indirecta por la contratación de espectáculos a través del Teatro Nacional Muhammad V. Se trata de una voluntad política para apoyar al teatro en Marruecos, puesto que la tradición de regalar las invitaciones para asistir a representaciones teatrales se ha convertido en norma y costumbre. Las compañías pueden abrir la taquilla, pero generalmente no lo hacen por decoro, al estar subvencionadas por el Ministerio de Cultura. En el caso de no conceder la subvención a la obra presentada a concurso, la compañía simplemente no prepara el montaje de la misma y espera la siguiente convocatoria, excepto alguna

compañía que consiga una subvención de otro órgano cultural como el Instituto Francés. En 2015, el Ministerio de Cultura subvencionó a 30 compañías de teatro.

En 1998 el Ministerio de Cultura, bajo el mandato del ministro Muhammad al-Ashâri محمد الاشعري, aprobó una ley de ayudas públicas, bajo concurso, a las compañías teatrales de Marruecos. El Estado considera las ayudas un servicio público para elevar el nivel cultural del pueblo; por lo tanto, no considera el arte como una actividad comercial y, en consecuencia, no espera obtener beneficios económicos ni recuperar los gastos ocasionados en apoyar a la cultura y al arte.<sup>213</sup>

Para conseguir esas subvenciones, las compañías tenían que presentar a una comisión encargada, antes del 5 de abril de cada año, un *dossier* con toda la información posible sobre la obra que se va a representar y el equipo técnico y artístico de la misma. Durante los primeros años de esa experiencia administrativa se intentaba alternar las ayudas entre las compañías profesionales. De hecho, las compañías profesionales, de una manera sutil, dejaban pasar un año o dos antes de presentar el *dossier* para obtener la subvención, ya que, en muchos casos, siendo compañías profesionales, los miembros de las mismas trabajaban en el Ministerio de Cultura o tenían otros ingresos.<sup>214</sup>

A partir de 2005, compañías cuyos miembros son todos licenciados por el Instituto Superior de Arte Dramático reivindican su derecho a las subvenciones del Ministerio de Cultura de forma anual y consecutiva para dedicarse en exclusiva al teatro: una producción constante, cuyos parámetros estéticos son considerados de vanguardia, les da derecho a reivindicarse en su profesión. Se trata de una generación que procura vivir de su trabajo en el teatro; de hecho, vemos en los carteles cómo el director de una obra trabaja de actor en otra, y cómo un actor trabaja en dos o tres montajes en un mismo año. Por todo lo que procede, a estos licenciados que viven en exclusiva de las subvenciones los llamamos “falsos funcionarios” o “artistas funcionarios de teatro”.

Las primeras generaciones de los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático, que eran en su mayoría funcionarios del Ministerio de Cultura en los años

---

<sup>213</sup> Al-Mniâi, H, (2015), o.c., pp. 25-26.

<sup>214</sup> Ministerio de Cultura, Rabat, 2015.

90 del siglo pasado, pagaban con sus sueldos el gasto del montaje de sus obras, pues consideraban importante dejarse ver sobre los escenarios. Les ha costado introducirse entre miembros de compañías ya consolidadas, aunque, poco a poco, se impusieron con su formación y empezaron a formar sus primeras compañías.

Respecto a la comisión encargada de la elección de los proyectos y el seguimiento de las representaciones subvencionadas, cabe decir que sus componentes, en su mayoría funcionarios, tienen una remuneración económica por desempeñar su trabajo y que son relevados cada dos años. Dicha comisión está compuesta por once artistas de distintas disciplinas: dramaturgia, dirección, interpretación y escenografía. Después de elegir un proyecto, y desembolsar la primera parte de la subvención a la compañía, la comisión tiene que asistir al preestreno para efectuar la entrega del segundo plazo. En el caso de que la comisión, por una unanimidad, no se sienta satisfecha con la representación, se dirige al director con observaciones para efectuar las correcciones oportunas. Hay casos en los que algún miembro de la comisión forma parte del elenco de alguna de las obras subvencionadas. También puede ocurrir que algún buen proyecto no sea finalmente subvencionado por el Ministerio de Cultura.

Una subvención supone un control por parte del Ministerio de Cultura y un agradecimiento por parte del equipo artístico y técnico de la compañía teatral subvencionada. Sin negar las inquietudes artísticas de las diferentes compañías, las subvenciones generan una rivalidad que no es siempre constructiva, pues lleva a recurrir a la autocensura en algunos casos y, en otros, al teatro populista que persigue la risa fácil a toda costa.

El Ministerio de Cultura se considera protector del buen gusto y de la defensa de las creaciones artísticas. Por ello, el trabajo de la comisión puede entenderse como una censura a algunos trabajos por diversos motivos: religiosos, sociales y políticos. Las compañías conformes con este acuerdo tienen que realizar, como contrapartida a la subvención, diez representaciones en ciudades distintas del territorio nacional.

### 3. 3 Los Sindicatos de teatro

Con la fuerza de los jóvenes artistas en los últimos años, sobre todo en música, bellas artes y teatro, el número de los afiliados a los Sindicatos ha aumentado de una manera importante. En el caso del teatro, la acumulación de varias generaciones de licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático ha dado origen a varios sindicatos más fuertes ante la Administración y con más conciencia de su labor ante sus militantes. En consecuencia, asistimos al aumento del presupuesto del Ministerio de Cultura para apoyar el arte en Marruecos y a la aprobación de la nueva Ley del Artista a finales de 2015.

Los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático se organizaron en una asociación que llamaron De l'ISADAC á l'ISADAC, para destacar y diferenciarse de otros profesionales del teatro que no provienen de dicha institución y para defender sus intereses ante la Administración. Esta asociación pretende demostrar que los licenciados forman un colectivo unido y fuerte dentro del panorama artístico en Marruecos y, por lo tanto, realiza la labor equivalente a la de un sindicato.

Los dos sindicatos más importantes que se ocupan del teatro son el Sindicato Marroquí de las Artes Dramáticas النقابة المغربية للفنون الدرامية y la Federación Marroquí de las Compañías del Teatro Profesional الفدرالية المغربية للفرق المسرحية الاحترافية. Ambos están presididos por dos licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático de Rabat, Mesaúd Buhsin y Hasan Hamush حسن هموش, respectivamente. De hecho, el Sindicato Marroquí de las Artes Dramáticas era, en un principio, un sindicato que defendía los intereses de los profesionales del teatro, bajo el nombre de Sindicato Nacional de los Profesionales del Teatro النقابة الوطنية لمحترفي المسرح, y que más tarde amplió su abanico de influencia hacia los actores del cine y de la televisión, porque, generalmente, son los mismos profesionales que de manera intermitente compaginan su labor con el teatro.<sup>215</sup>

Para ser afiliado a cualquiera de los sindicatos del teatro, tener la tarjeta del artista es un requisito imprescindible. Es un documento que se otorga automáticamente al terminar los estudios del Instituto Superior de Arte Dramático. Para otros profesionales hay una serie de requisitos que deben cumplir si desean

---

<sup>215</sup> <https://www.bouhsin.com>.

obtener dicha tarjeta. Los dos sindicatos de teatro más importantes, aunque tienen sus sedes principales en Casablanca y Rabat, tienen despachos de representación en varias ciudades de Marruecos.

Todos los sindicatos de teatro siempre han defendido derechos básicos de los artistas como la libertad de expresión, la protección de los derechos de autor y la cobertura sanitaria. Con los cambios de mentalidad y por la apertura a otros modelos en los que la relación entre el artista y la empresa, privada y pública, es diferente, los sindicatos han cambiado en sus demandas y exigen un cambio en la relación entre el artista y el Ministerio de Cultura.

El debate que hubo para preparar y defender la Ley del Artista ha sido constructivo; en él, los sindicatos participaron eficazmente; aunque en torno a este proceso y a los logros de dicha ley algunos critican su ambigüedad y la falta de concreción en aspectos básicos y necesarios como el salario de los artistas o la cobertura sanitaria. En una entrevista al periódico *Bayan al-Yawm* (2015), Mesaúd Buhsin<sup>216</sup> se jacta de haber conseguido uno de los retos más importantes para el teatro en Marruecos: “Hacer que el Estado, a través del Ministerio de Cultura, invierta más en el arte teatral.” (p. 7)

#### **IV.4. Directores**

Treinta años después de la inauguración del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat, con las especialidades de Interpretación, Escenografía y, de manera intermitente, de Animación Cultural, es incomprensible que no exista todavía la especialidad de Dirección: una especialidad necesaria que se estudia en casi todas las escuelas de Arte Dramático del mundo.

Es frecuente leer y escuchar a algunos artistas y críticos quienes opinan que el trabajo de la dirección es una cuestión vocacional, lo que la convertiría en una disciplina que no se puede enseñar ni estudiar. Consideramos, como es evidente, que

---

<sup>216</sup> Buhsin, Mesaúd, *Mesaúd Buhsin, el sindicalista de los teatreros marroquíes*. Bayan al-Yawm, Rabat, 2015, p. 7.

éste es un planteamiento erróneo, pues existen métodos que proporcionan herramientas y técnicas para ejecutar y desarrollar con eficacia y eficiencia diferentes estilos de la puesta en escena. En los años 70, antes de la creación del Instituto Superior de Arte Dramático, se utilizó el mismo argumento para oponerse al estudio de la interpretación y, con el tiempo, se ha demostrado que la formación debe siempre acompañar a la vocación.

Como es habitual, en los festivales de teatro profesional hay un premio a la Dirección. Los críticos y los periodistas especializados en crónicas teatrales no se suelen preguntar qué formación académica tienen esos directores y cómo aprendieron a ejercer su profesión. Todos los directores de la generación de los licenciados son de la especialidad de Interpretación, y todos los directores profesionales del siglo XXI en Marruecos son o han sido actores. El trabajo del director está considerado una labor intuitiva; por lo tanto, para cualquier artista el hecho de hacer un taller de Dirección, dentro o fuera del país, es suficiente para tener la legitimidad de ejercer tal profesión.

En Marruecos hay tres clases de directores. En primer lugar, el más común, está el actor/director, cuya formación académica y experiencia es de interpretación. En segundo lugar, está el autor/director; es un artista con talento para crear personajes y universos. Acaso por considerar que los directores coetáneos no entienden su obra, para poder ver sus obras representadas se convierte en director de sus propias piezas. En tercer lugar, está el escenógrafo/director; una nueva tendencia teatral en Marruecos. Su formación académica es de escenografía, y suele trabajar de asistente de dirección antes de dar el salto a la dirección.

Todos ellos, así lo veremos en la lista de los directores que analizamos a continuación, se forman a base de la práctica y experiencia propia. Tienen en común que son fundadores y presidentes de la compañía en la que trabajan, en la que casi siempre se encargan de la dramaturgia y ejercen la dirección; la mayoría de ellos son funcionarios. Puede que este último punto sea la causa de la poca profundidad creativa y la discontinuidad de una de las compañías pioneras formadas íntegramente por licenciados del Instituto de Arte Dramático *L'autre Rive* formada en 1996 por la

segunda promoción con Asma al-Jadrami أسماء الخضرامي, Muhammad Nadif y Núr al-Din Ziwal نور الدين زيوال, todos funcionarios del Ministerio de Cultura.<sup>217</sup>

Los directores, en general, trabajan por afinidad con los actores. Prueba de ello es la inexistencia de un *casting* profesional que escoja la mejor opción para interpretar un personaje. No obstante, el *casting* es una ocasión para que el director conozca a los nuevos licenciados y una oportunidad para la incorporación de éstos al mundo profesional. Muchos directores llaman a un actor porque lo han visto interpretar un personaje determinado y quieren que trabaje con ellos sobre un papel similar. Otro modo de elección frecuente es contar con un elenco de actores y actrices con prestigio por la calidad de su trabajo o por los premios cosechados en los festivales. Sin duda, el actor es consciente de que está siendo utilizado; pero aún así acepta entrar en esa dinámica para aprovechar su momento de auge profesional ya que, a largo plazo, su futuro laboral es incierto.

En las compañías constituidas por un equipo artístico fijo, el director, más allá de su labor creativa, tiene otro tipo de responsabilidad en el momento de la distribución de los papeles principales. En este sentido, el director tiene que gestionar los egos profesionales de los actores y hacer una distribución inteligente para evitar la desintegración de la compañía. Trabajar con el mismo equipo de actores tiene muchas ventajas, aunque, también, puede presentar el riesgo de que los personajes sean parecidos, repetitivos y susceptibles de caer en la monotonía.

Las características del teatro profesional del siglo XXI en Marruecos, liderado por la generación de los licenciados, que se pueden resumir en dos palabras, universal y moderno son:

El primer punto característico es la atmósfera de tristeza y drama que reina en las representaciones por la carga social, política e ideológica de las obras; lo que precisa de la gran capacidad interpretativa consciente que posee la segunda generación de los profesionales.

El segundo punto característico es el desinterés de los directores por la construcción clásica del personaje; utilizan a éste para buscar imágenes impactantes.

---

<sup>217</sup> Primer Acto, *Algunas compañías del teatro marroquí*. Primer Acto, Madrid, 1999, pp. 84-85.

Lo cual, en estos casos, nos lleva a una puesta en escena visual sin una transición entre una acción y otra. Insistir en los valores de la contemporaneidad que apuestan por la estética y la técnica al margen del personaje, hace tambalear el montaje teatral por falta de evolución de los personajes. Por lo que genera un rechazo del público, puesto que en la cultura marroquí el desarrollo de la acción es una necesidad para que el espectador capte la concatenación de los hechos.

El tercer punto característico de esta generación es la gran carga textual de las piezas. El guión está en su mayoría contado en vez de interpretado, lo que supone una presencia importante del monólogo, en el cual los personajes comparten con el público sus sentimientos y sus pensamientos, rompiendo así la cuarta pared.

El cuarto punto tiene que ver con el tercero: la relación entre cómo se dicen los diálogos y qué idioma se utiliza. La realidad del hecho lingüístico en Marruecos, en el que coexisten varios idiomas con el dialecto marroquí, hace que en una misma obra sea habitual escuchar expresiones y términos en distintas lenguas. De hecho, es frecuente ver en la parte superior de un escenario una banda con subtítulos que ofrecen la traducción según las necesidades de la representación.

El quinto punto característico es la utilización de la tecnología: micrófonos, proyección de imágenes, efectos especiales de sonido y pantallas de cine gigantes son componentes habituales que forman parte de la estructura estética y visual de la representación. Los jóvenes directores reconocen que las herramientas tecnológicas son utilizadas en las últimas etapas del proceso de los ensayos, lo que demuestra que la puesta en escena está condicionada por ello. En el 17º Festival Nacional de Teatro de Tetuán celebrado en 2015, vimos que el 90% de los directores utilizaron el micrófono en sus obras.<sup>218</sup>

Los directores comprometidos, como al-Daif y al-Hawás, utilizaron dichas tecnologías sin renunciar a un teatro con valor literario y poético. Según nos comenta Anas al-Âqil en una entrevista efectuada el 25 de noviembre de 2017 en Tánger con motivo del encuentro en el Festival de las Artes Visuales: “La aplicación de las nuevas tecnologías es una moda debida a la influencia del teatro europeo; en la

---

<sup>218</sup> Fuimos testigos durante las jornadas del Festival Nacional del Teatro de 2015 celebrado en Tetuán de la utilización exclusiva del micrófono en la mayoría de las obras representadas.

mayoría de los casos no son utilizadas de una manera funcional en las representaciones; se utilizan simplemente para seguir la moda.”

En el siglo XX, el actor logró consolidar su autoridad sobre el escenario hasta el punto de que algunos críticos lo nombraron como el tercer autor. En este siglo, el uso de la tecnología ha devuelto el dominio y la autoridad escénica al director. En el siglo XXI, el director usa al actor para provocar imágenes, transmitir discursos y defender los sentimientos, en un contexto fragmentado y contando historias inconexas.

El sexto punto característico es la utilización de un espacio minimalista, que domina la mayoría de las escenografías. Sin duda, es una elección artística; además, se puede entender como una necesidad que exige la puesta en escena: por un lado, para permitir la visión desde las butacas de lo que se proyecta en las grandes pantallas; por otro, para poder ejecutar coreografías y números de acrobacia cada vez más frecuentes en un teatro híbrido.

El séptimo punto característico es la apuesta general por la implicación del espectador en el acto teatral. El papel del espectador en una representación ha sido siempre fundamental, con mayor o menor implicación; los actores están llamados a interactuar y a dirigirse al público en búsqueda de una complicidad que apruebe su trabajo y, en consecuencia, el trabajo del director y del autor. En el siglo XXI, más allá de su aprobación, el montaje en su totalidad está llamado a influir en el espectador y a utilizar su presencia como parte de la representación.

A continuación, analizamos la trayectoria de los directores que consideramos los más importantes de Marruecos por su trabajo innovador, y que son representantes de la generación de los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático en el siglo XXI. Antes, hay que matizar que el concepto del director de actores no existe en Marruecos; el director artístico es quien se encarga de la puesta en escena y de trabajar con el actor la construcción del personaje. Además, es él quien se encarga de la compañía y de dar instrucciones al escenógrafo. Los mejores actores de teatro suelen trabajar en la televisión y son, por lo tanto, conocidos; sin embargo, los directores de teatro permanecen en el anonimato.

Estos directores pretenden, cada uno a su manera, impulsar un teatro de entretenimiento, artístico y social. El espectador es el objetivo más importante para ellos; intentan que éste piense y disfrute, una fórmula complicada. Por un lado, es un gran reto generar expectación en un público conocedor y entendido; por otro lado, es difícil transmitir mensajes comprometidos a los espectadores que buscan diversión. Estos objetivos son aún más difíciles de conseguir cuando las obras suelen ser de temas recurrentes, los personajes repetitivos y la estética ya vista. Además, los desenlaces son esperados y sin sorpresa.

Salvo en el caso de la directora Asma Huri, que ha montado la pieza *Lágrimas con rímel* دموع بالكحول, de Isam al-Yúsefi, las obras que analizaremos a continuación no son editadas, ya sea por tratarse de adaptaciones, como en el caso de al-Daif; de guiones dramáticos escritos por directores/dramaturgos, como en el caso de al-Hawás, al-Rayhani y al-Sunani; o bien tratarse de un guión escrito por otro dramaturgo que no es el director, como en el caso de la obra *Dialy* ديالي, un guión escrito con el único objetivo de ser representado. Por lo tanto, el análisis de estas obras está hecho teniendo en cuenta únicamente la representación, ya que carecemos de la información que nos hubiera podido proporcionar la pieza escrita.

#### **4.1 Buselham al-Daif (Mequinez, 1970)**

Buselham al-Daif es licenciado por el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat en la especialidad de Interpretación. Dramaturgo, actor, fundador y presidente de la compañía *al-Shamat* الشامات, así como director del Centro Cultural Muhammad al-Menuni محمد المنوني en Mequinez.

Su labor administrativa le ayuda a mantener el contacto con el teatro y los jóvenes que se interesan por su práctica. Anima y apoya la creación de pequeños grupos de teatro en las localidades de la provincia de Mequinez, y organiza un certamen de teatro para generar destreza y competitividad entre ellos. También organiza talleres de escritura dramática para elevar el nivel literario y creativo de los jóvenes con talento en la dramaturgia teatral.

Al-Daif mantuvo desde su temprana edad una estrecha relación con el teatro. Comenzó con los talleres de teatro en el Instituto Francés de su ciudad natal. Más tarde, en 1986, tuvo la suerte de beneficiarse de un curso de formación con al-Tayyeb al-Siddiqi, un taller organizado por la compañía El Teatro de las Gentes, enfocado a los jóvenes aficionados; una experiencia que duró cuatro años. Finalmente, y después de obtener su bachillerato en letras modernas en 1991, emprende una nueva etapa, esta vez académica, en el Instituto Superior de Arte Dramático de Rabat.<sup>219</sup>

El mismo año en el que obtiene su licenciatura de Arte Dramático, en 1994, fundó con algunos compañeros, como Fátima Âtef, Badr Esahúd al-Hasáni بدر السعود الحساني y Laila al-Azraq ليلي الازرق, la compañía *al-Shamat*. La trayectoria artística de al-Daif está vinculada a esta Compañía, en la que debutó con la adaptación y la dirección de la obra *Las criadas* de Jean Genet. La elección de esta obra demuestra el estilo y el espíritu experimental de este director; características que se mantienen hasta el día de hoy.<sup>220</sup>

Su trabajo se hizo notar rápidamente a nivel nacional en forma de premios. Como autor y director de su segunda obra, *Especia de especies* راس الحانوت, al-Daif obtuvo el gran premio en la primera edición del Festival Nacional del Teatro Profesional en Mequinez. Los críticos la consideran la obra de referencia y característica del universo poético de al-Daif como autor. En la segunda edición del mismo festival, al-Daif obtiene el premio al mejor director por la obra *Calzados del viento* نعال الريح, una adaptación de la obra *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès. Al-Daif continúa cosechando premios dentro y fuera del país.<sup>221</sup>

Al-Daif está considerado, y sin duda lo es, uno de los mejores dramaturgos de la segunda generación de los profesionales que se dedican a la adaptación del repertorio universal al contexto marroquí. Para él, la adaptación es un desafío personal a nivel lingüístico y estético. Elementos como los personajes o la temática son básicamente el motivo por el que al-Daif elige una obra para adaptarla. El punto de

---

<sup>219</sup> Mesâya, Ahmed, *Guía del teatro marroquí. Medio siglo de la creación teatral en Marruecos*. Dar al-Manáhel, Rabat, 2012, p. 321.

<sup>220</sup> Mesâya, A. (2012), o.c., p. 322.

<sup>221</sup> Mesâya, A. (2012), o.c., p. 322.

partida no es siempre una pieza teatral, la adaptación puede surgir de una novela o un cuento.

Al-Daif ha demostrado que el lenguaje dialectal marroquí es capaz de describir diversos universos dramáticos y tratar temas humanos con los matices lingüísticos correspondientes. Todas las obras que pone en escena con su Compañía son de su propia dramaturgia, y la mayoría están en dialecto marroquí.

La escritura de al-Daif se caracteriza por ser transgresora y al tiempo poética. Se interesa por las relaciones humanas y habla de los tabúes como el sexo, la religión y el poder. Describe de una manera pictórica los objetos, los espacios y los movimientos de los personajes. Tiene una habilidad especial para escoger las obras sobre las que va a trabajar; sus dramaturgias plantean diversas preguntas, y sus representaciones están abiertas a diferentes niveles de interpretación. La renovación en cada proyecto artístico es su meta.

Al-Daif, como director, es una referencia en el teatro profesional de Marruecos; tiene una personalidad creativa propia y una visión del acto teatral en el que la dramaturgia, la dirección escénica, la interpretación y la escenografía forman un todo. Buselham al-Daif intenta crear un universo diferente en cada obra. No le gusta caer en lo dramático; utiliza la voz y el cuerpo del actor para transmitir las emociones. Experimenta, con la ayuda de los actores, cosas relacionadas con el aspecto de la puesta en escena y, al mismo tiempo, intenta que los actores hagan cosas distintas de las que ya saben hacer.

En los primeros quince años del presente siglo puede decirse que al-Daif se ha dedicado en exclusiva a la adaptación. Una de esas adaptaciones, que hemos escogido, es una obra característica de su lenguaje poético como dramaturgo y de su inconfundible puesta en escena como director. Se trata de la representación de *Woyzeck* فويتزيك, del dramaturgo alemán Georg Büchner, una creación de 2014 subvencionada por el Ministerio de Cultura.



Jamal Laâbabsi y Amín Budriqa en la representación de *Woyzeck*,  
en el Centro Francés de Mequinez en 2014.

Se trata de una representación en la que al-Daif ha intentado un ensamblaje entre la dramaturgia, la dirección, la interpretación y la escenografía. El desafío en esta obra, como en todas, es buscar una visión nueva que puede ser conceptual y estética. El dramaturgo indaga en varios mundos escénicos a través de los diversos lenguajes que constituyen la totalidad de la representación, como la expresión corporal y el color.

*Woyzeck* es una obra que trata sobre la vida de un joven soldado alemán y las conductas deshumanizadas de varios personajes de su entorno: Mariam (Marie), su capitán, su médico y varios soldados. La obra es una crítica de varios aspectos sociales, entre ellos la pobreza y la relación entre el estatus y el prestigio con la moral. El soldado Woyzeck reprimido y vejado, recibe la humillación tanto en público como en privado, lo que le empuja a la agresividad. Su esquizofrenia, su deseo de librarse de la sociedad y la sospecha de la infidelidad de Mariam, su pareja y la madre de su hijo, lo llevan a la locura. Matar a Mariam es, pues, un acto de liberación para Woyzeck.

Al-Daif ha mantenido, por elección, el nombre alemán del personaje principal que es a la vez el título de la obra. *Woyzeck* representa, para al-Daif, al hombre moderno perseguido por el tiempo. Asimismo, representa a los individuos que forman

las masas sometidas al poder de una élite que las trata como ratas de laboratorio. El objetivo para el director en esta obra es lograr un espectáculo en el cual se estimule la imaginación y se despierte la inteligencia del espectador.

El espléndido resultado es obra tanto de al-Daif como de un equipo de jóvenes licenciados y de un veterano como Jamal Laâbabsi جمال لعبابسي. En la escenografía se nota el talento de Amín Budriqa أمين بودريقة y, en la interpretación, la reputación indiscutible de Zuhair Ait Benjedi زهير ايت بنجدي, Zineb al-Nájem y Said al-Harási سعيد الهراسي. Aunque Jadija Belamin جديجة بالمين se encargó de la ejecución de la dirección de la producción, ésta corresponde a la compañía *al-Shamat*.<sup>222</sup>

En todas las representaciones de al-Daif, la escenografía forma parte de un todo, en el cual cada elemento reviste la misma importancia. En el caso de *Woyzeck*, el decorado pone en contexto el universo militar, que transmite frialdad y rigor, y que ejerce su influencia sobre el protagonista. El espacio escénico es neutro para poder acoger los diferentes espacios de la pieza, sin perder el toque militar que se refleja con la presencia de algunos elementos del decorado. Estos elementos como la escalera, en vertical y en horizontal, simbolizan la jerarquía militar que a su vez refleja el abismo entre las clases sociales en el siglo XXI.

La iluminación está al servicio de cada uno de los momentos de la acción dramática. Los elementos sonoros, como la música o el diálogo de referencias nacionales, hacen que personajes universales se revistan de rasgos marroquíes. El paso del tiempo discontinuo acompaña la evolución del relato vital de Woyzeck. El desenlace es esperado y conocido; no supone ninguna sorpresa para los espectadores entendidos, y es un final lógico por el agravio mental que sufre Woyzeck durante la evolución de la historia de su vida.

Uzri<sup>223</sup> (2017) resalta en su libro *Cerca de los escenarios, lejos de ellos* la capacidad de Buselham de arriesgarse con textos complejos y universales y hacerlos nuestros: “[...] así entró en una aventura nueva y profunda a través de uno de los más difíciles autores del siglo XIX, George Büchner, [...] se aventuró con su texto más

---

<sup>222</sup> Información extraída del programa trimestral del Teatro Nacional Muhammad V de Rabat.

<sup>223</sup> Uzri, A, (2017), o.c., p. 53.

complejo, *Woyzeck*, [...] ese teatro no se ha escrito para ser representado, y si se ha puesto en escena es por un deseo de aventura.” (p. 53)

Al-Mniâi<sup>224</sup> (2015) comenta, por su parte, la capacidad de al-Daif de marroquinizar dicha obra: “[...] pero Buselham, trató a este texto difícil y sin terminar con mucha inteligencia; a través de un estilo teatral contemporáneo repleto de poética se funden elementos de la investigación dramática basándose en una escenografía que estructura las escenas; la estética de la iluminación, la música que transmite el estilo de la obra, además de los espacios de juego y todo lo que pasa en ellos reflejan en imágenes la vida del soldado Woyzeck, que se transformó en un hombre marroquí que vive en un tiempo actual.” (p. 63)

Al-Daif participó en las iniciativas del Ministerio de Cultura a través del proyecto de las Compañías del Teatro Regional y, más tarde, en el proyecto de las Residencias Artísticas, representando en ambas a la región de Mequinez. Con esta última experiencia, en 2015, al-Daif se aventuró a una dramaturgia distinta, un vodevil titulado *Tres es suficiente* ثلاثة باركة, en el cual cede la dirección a un joven licenciado, Ahmed Hamud احمد حمود, con la participación de Reda al-Adbelawi رضا العبدلاوي en la escenografía, hecho que sería impensable en la compañía *al-Shamat*, en la que la dirección ha sido siempre función de al-Daif.<sup>225</sup>

## 4.2 Abdelmajid al-Hawás (Taza, 1964)

Abdelmajid al-Hawás es licenciado por el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat, en la primera promoción de la especialidad de Escenografía. Dramaturgo, actor, pintor, autor de relatos cortos y profesor de Escenografía en el Instituto Superior de Arte Dramático. Fue profesor de todos los escenógrafos jóvenes más importantes de Marruecos del siglo XXI, como Yúsef al-Ârqubi, Yásin al-Zawi y Abdelhay al-Sagroshni. Es el fundador y el presidente de la compañía *Aphrodite* افروديت con sede en Rabat.

---

<sup>224</sup> Al-Mniâi, H, (2015), o.c., p. 63.

<sup>225</sup> Información extraída del programa trimestral del Teatro Nacional Muhammad V de Rabat.

Al-Hawás es el mejor escenógrafo de Marruecos. Premiado como escenógrafo en la mayoría de los festivales nacionales y otros internacionales. Su andadura profesional empezó como escenógrafo en la compañía Teatro de Hoy مسرح اليوم en 1995 con la obra *Los días de la bondad* أيام العز. En 1995, junto a otros compañeros como Muhammad Bastawi, Muhammad Joye محمد خي, Abdelâte Lambarki y Yúsef Fádel, crea la compañía Sol الشمس, compaginando su trabajo de escenógrafo en ambas hasta la fundación de su propia compañía. En 1999, al-Hawás fundó la compañía *Aphrodite* en la que ejerció en una primera etapa como escenógrafo y después como dramaturgo y director. Su producción artística se desarrolla en árabe clásico y en dialectal marroquí. Citamos a continuación sus obras más importantes.<sup>226</sup>

Año 2000, la Compañía representa *Historia del zoo* قصة حديقة الحيوان, una adaptación de la obra *The Zoo Story* de Edward Albee; con dirección de Mesaúd Buhsin y escenografía de Abdelmajid al-Hawás e interpretada por Abdelkbir al-Rkakna عبد الكبير الركائنة y Abdelâte Lambarki; este último obtuvo el premio al mejor actor masculino en la segunda edición del Festival Nacional del Teatro Profesional en Mequinez.<sup>227</sup>

En 2001 estrena la obra *Juego de niños* لعب الدرامي, adaptación de una obra de Grégory Gabor a cargo de Mesaúd Buhsin, con escenografía de al-Hawás y dirección de Abdelâte Lambarki, quien obtuvo el premio al mejor director en la tercera edición del Festival Nacional del Teatro Profesional en Mequinez.<sup>228</sup>

En 2002, al-Hawás toma las riendas de la compañía y empieza a labrarse una nueva carrera como dramaturgo y director. La compañía pasó de la adaptación de las obras del teatro universal, como vimos en los anteriores ejemplos, a tener como el punto de partida poemas, cuentos, novelas y biografías, lo que supuso que el interés de al-Hawás se centrara en la estética y en despertar, al mismo tiempo, las conciencias sobre temas sociales y políticos. A partir de esta etapa, al-Hawás pasa el testigo de la escenografía a su mejor alumno y uno de los mejores escenógrafos del país: Abdelhay al-Sagroshni.

---

<sup>226</sup> Mesâya, A, (2012), o.c., p. 208.

<sup>227</sup> Mesâya, A, (2012), o.c., p. 209.

<sup>228</sup> Información extraída del programa trimestral del Teatro Nacional Muhammad V de Rabat.

En esta nueva etapa, al-Hawás representa *Una mujer sola* امرأة وحيدة de la poetisa iraní Forugh Farroj; obra con la cual obtiene el gran premio en el Festival Universitario de Casablanca. En 2004, una vez más, se encarga de la dramaturgia y la dirección de *Un largo invierno de Rita* شتاء رتا الطويل, a partir del poema de Mahmúd Darwish. La misma dinámica encontramos con *Nostalgia* نوسطالجيا en 2006, que codirige con Reda al-Abdelawi, y *Violenscene* en 2007. Ambas representaciones cuentan con la colaboración de Abdelhay al-Sagroshni en la escenografía.<sup>229</sup>

Después de una pausa, al-Hawás vuelve a su filosofía de trabajar sobre obras poéticas. En su visión, la dramaturgia es un ejercicio creativo en el que proyecta su ideología y concepciones estéticas. En 2013 representa la obra *¿Quién eres?* شكون انت, siendo suyas la dramaturgia y la dirección de la misma. La fuente de esta pieza de teatro es la obra biográfica y poética de Muhammad al-Ashâri. La carga política de esta obra le ha pasado factura en el sentido de no poder evitar los mensajes directos y caer en la trampa de los lemas políticos, a pesar de su esfuerzo por intentar evitarlo empleando espejos y una gran pantalla. Lo mismo puede constatarse en la representación en 2015 de su obra *El árbol amargo* شجر مر, que se interesa por los años de plomo en Marruecos.<sup>230</sup>

A partir de 2002, la filosofía de investigación y experimentación de al-Hawás ha requerido la participación de alumnos del Instituto Superior de Arte Dramático, así como de recién licenciados. Una elección generosa que da a conocer a estos licenciados, permitiéndoles mostrar sus registros y estrenarse en el mundo profesional. También es una propuesta de doble filo; por una parte, aporta la frescura y la espontaneidad, pero, por otra parte, le resta madurez y perfil físico para la interpretación de personajes complejos.

Como director, para al-Hawás es importante el trabajo de investigación con los actores para analizar las características de los personajes y conseguir así perfiles singulares. Es un dramaturgo de la escena, incorpora la luz, la música, la danza, la voz y el trabajo de los actores al discurso de la representación. Las pausas y los silencios son otro acierto que amuebla su personal universo dramático.

---

<sup>229</sup> Mesâya, A, (2012), o.c., p. 211.

<sup>230</sup> Mesâya, A, (2012), o.c., p. 213.

Las representaciones de al-Hawás se caracterizan por los efectos visuales. Es portador de un proyecto estético que se aleja de las reglas tradicionales del teatro; en sus obras no hay una acción ni un conflicto, ni tampoco la estructura del personaje típico. A través de los personajes cotidianos, al-Hawás busca la humanidad de las personas que, con la aportación de los medios audiovisuales, transportan al público a un ambiente peculiar, triste y a la vez lleno de colores.

En su etapa de madurez como dramaturgo y director, consideramos que la obra *Schizophrenya* سكيزوفرينيا es la más característica de su personalidad creativa. Es una producción de 2014, subvencionada por el Ministerio de Cultura. Al-Hawás cuenta en este trabajo con la ayuda de Ahmed Hamud como asistente de dirección y, como es habitual, con la participación de Adbelhay al-Sagroshni en la escenografía y Sofia Maânáwi صوفيا معناوي en el vestuario. La interpretación corre a cargo de Sara Bezáz سارة بزاز, Fátima al-Zahra Lahwitar فاطمة الزهراء لعويطر y Yásin Seqál ياسين صقال. La producción corresponde a la compañía *Aphrodite* y la ejecución de la misma, a Naima Qoraishi al-Idrisi نعيمة قريشي الادريسي.<sup>231</sup>



La actriz Sara Bezáz en *Schizophrenya*, producción de 2015, en el Teatro Nacional Muhammad V.

---

<sup>231</sup> Información extraída del programa semestral del Teatro Nacional Muhammad V de Rabat.

La obra se basa en el relato de la vida trágica de una mujer ingresada en un psiquiátrico, que ha trabajado como criada desde los tres años en una casa de Casablanca. Cuenta cómo conoció a su primer amor, cómo se quedó embarazada y cómo éste abandonó a su suerte a ella y a su niña. Cuando pide a la justicia que el padre reconozca a su hija, es acusada de pecado y encarcelada.

En la representación hay una apuesta estética y visual importante. La voz en *off* nos introduce en el mundo de la protagonista; es un monólogo de ella misma que nos hace testigos de sus desgracias. A través de la escenografía, la luz, el vídeo, los cuerpos de los intérpretes y una marioneta se nos presenta un universo de códigos que apelan a más de una única lectura.

A falta de acción en *Schizophrenya*, hay otros elementos estéticos que son trascendentales para defender el discurso social de al-Hawás en esta obra. El espacio escénico situado a la izquierda del espectador representa el presente, la gran pantalla del centro evoca los calvarios del pasado y el espacio escénico de la derecha representa los sueños y las fantasías de la protagonista. El personaje que se ve en la pantalla crea, al salir al centro, un cuarto espacio. La fragmentación del espacio ha sido compensada por la continuidad del tiempo para favorecer el desarrollo lineal de la narración de la protagonista. En la obra, tanto la iluminación tenue, casi oscura, como el sonido transgresor, la presencia de una marioneta al lado opuesto de la protagonista y la pantalla del centro forman un *puzzle* al servicio de la propuesta dramática de la puesta en escena.

A medida que la protagonista narra el recorrido de su vida, en las pausas dramáticas vemos en la pantalla del centro a otra actriz ejecutando una coreografía que representa el sufrimiento de la primera. Esta segunda actriz, al final de la representación, sale para enfrentarse al público repitiendo el mismo monólogo con el cual empezó la representación, como si fuera un estribillo. Dos mujeres y una sola voz; la voz de la crueldad de la vida, para algunos.

La marioneta de la derecha aporta ternura al relato de la protagonista tocando el piano. La maneja un hombre vestido de negro, que también hace de médico o de enfermero. La marioneta es símbolo de lo que ha sido la vida de la protagonista: violencia, tortura, violación y soledad. Ha sido una marioneta en las manos de su

madre, también de la señora con quien trabajó doce años, de su primer amor Nabil, a merced de sus adicciones, y finalmente, es una marioneta en manos de la sociedad. La narración de la historia arranca desde el presente hacia el pasado, lo que se llama un *flashback* en términos cinematográficos; por lo que el final de la historia se sabe al principio.

Al-Mniâi<sup>232</sup> (2015), en su libro *Sobre el teatro marroquí, la trayectoria y la identidad*, resalta el acierto de al-Hawás en sus tareas como dramaturgo y director en *Schizophrenya*: “A través de esa composición pudo el autor y director Abdelmajid al-Hawás crear un trabajo dramático que se basa sobre la narración y el relato; también se abrió a la secuencia cinematográfica, la música romántica y, sobre todo, al lenguaje del cuerpo (con la escenografía y las técnicas sonoras) que han mostrado las dimensiones del texto y la estética de su puesta en escena.” (p. 61)

#### **4.3 Naima Zitán (Chefchawn, 1967)**

Naima Zitán es licenciada por el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat en la especialidad de Interpretación. Dramaturga y funcionaria en el Ministerio de Cultura; fundadora y presidenta de la Compañía *Aquarium* اكواريوم, su sede está situada en el corazón de una zona marginal de la capital de Marruecos. Es una militante feminista y miembro del Consejo Nacional de Derechos Humanos.

La Compañía *Aquarium*, creada en 1994, tiene como principal objetivo defender a la mujer, la igualdad de género y la difusión de la cultura. Trabaja en colaboración con asociaciones culturales y artísticas, como es el caso de la asociación Puentes que lucha por hacer visible la violencia que se ejerce contra las mujeres marroquíes. De hecho, varias de sus obras están dirigidas a explicar los logros legislativos conseguidos y a reclamar más derechos y justicia para la mujer.

La Compañía *Aquarium* está vinculada a una calle popular de Rabat. Su sede es una casa que ha sido transformada en un pequeño teatro: un espacio donde se hacen

---

<sup>232</sup> Al-Mniâi, H, (2015), o.c., p. 61.

los ensayos y se representan las obras, además de talleres de interpretación y otras actividades artísticas como danza, exposiciones de pintura y canto.<sup>233</sup>

Naima Zitán, como todos sus compañeros, dio sus primeros pasos adaptando obras del repertorio universal como *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre y *Antes del desayuno* de Eugene O'Neill. No obstante, más tarde comienza a hacer sus propias dramaturgias y, de vez en cuando, pone en escena obras de autores marroquíes contemporáneos como la obra *Anémona* شقائق النعمان de al-Bashir al-Qamari البشير القمري.<sup>234</sup>

Siendo artista y activista social, Zitán utiliza el teatro como medio de sensibilización y herramienta para concienciar a la sociedad. La mayoría de sus obras en dialecto marroquí, facilitan la identificación y la implicación del espectador con el discurso dramático. Zitán es una dramaturga valiente que no repara en utilizar la palabra y el gesto idóneos para lograr un discurso reivindicativo.

Su teatro es un espejo en el que se refleja la sociedad marroquí. A través de su dramaturgia expone temas de la actualidad que plantean preguntas. Zitán trata un abanico amplio de temas variados como: la escolarización de las niñas en el medio rural, la sexualidad de la mujer, la violencia en su contra y su situación social y política.

Una de las obras características de su trayectoria como directora comprometida con la mujer marroquí es la obra *Dialy* دياي (término que se refiere a la vagina), que ha generado todo tipo de reacciones. Es una producción de 2012, subvencionada por el Instituto Francés de Rabat y el órgano de la Cooperación Internacional Francesa, inspirada en el texto de la estadounidense Eve Ensler *Los monólogos de la vagina*.

---

<sup>233</sup> Mesâya, A, (2012), o.c., p. 414.

<sup>234</sup> Mesâya, A, (2012), o.c., p. 16.



Farida al-Buâzawi, Nuria Benbrahim y Amal Benhadu en *Dialy*,  
representación de 2012 en el Centro Aquarium en Rabat.

La representación tiene su origen en una residencia artística de la autora Maha Sano مها صانو, período durante el cual la autora recabó información hablando con más de 150 mujeres de todas las clases sociales y de diferentes edades. El período de residencia, realizado en el seno de la compañía *Aquarium*, se prolongó durante siete meses. Además de Zitán como directora y Sano como dramaturga, la pieza se montó gracias al valor de tres mujeres licenciadas por el Instituto Superior de Arte Dramático: Farida al-Buâzawi فريدة البوعزاوي, Nuria Benbrahim نورية بن براهيم y Amal Benhadu امال بنحدو. El vestuario corrió a cargo de Amal Belcora امال بالكورة y la iluminación de Táriq al-Ribh طارق الربح.<sup>235</sup>

En esta representación en dialecto marroquí, Zitán mostró su interés por la construcción de los personajes y la búsqueda de una interpretación orgánica y realista de las actrices. Tres mujeres, cada una de ellas con su propia historia, se sienten en ocasiones como una sola mujer porque comparten los mismos sufrimientos y reivindicaciones, por lo que forman un coro. El coro que forman los tres personajes hace posible la esperanza de la unión de las mujeres, aunque sea sólo en la ficción. En

---

<sup>235</sup> www.babalfan.ma

esta pieza el protagonismo de las mujeres hace de ellas las verdaderas heroínas de sus vidas.

Para Zitán es más importante el discurso verbal que elementos como la escenografía, la iluminación o el sonido, que para ella son complementarios con respecto al mensaje de concienciación que defiende la pieza. El cordel de ropa, con bragas de diferentes tamaños y colores, constituye el único elemento de decoración y una referencia visual del tema principal de la obra. Dicho cordel constituye la referencia de un espacio de encuentro entre mujeres que es la azotea, un espacio importante y cotidiano para la mujer marroquí pero poco utilizado en el teatro. Además, encontramos unos efectos de sonido necesarios en momentos concretos, más una discreta iluminación que, gracias a su intensidad moderada, permite ver con nitidez todas las expresiones de las tres intérpretes. El tiempo es continuo: su duración escénica coincide con la de la representación.

Como hemos dicho anteriormente, la obra generó un revuelo mediático e incluso amenazas en las redes sociales a la directora y a las actrices. La polémica demuestra la ausencia de una educación sexual en Marruecos, donde la sexualidad, en pleno siglo XXI, sigue siendo un tabú por seguir considerando pecado el cuerpo de la mujer. Un conflicto que nos presenta una sociedad que bascula entre el dogma de la religión y la libertad de expresión artística. El final en esta obra es sinónimo del tiempo en el que concluyen las historias que narran las tres mujeres; el público no espera ninguna sorpresa en el desenlace y así ocurre.

Esta obra es un pretexto que permite a Naima Zitán gritar fuerte y activar la alarma social. Todas sus obras han tenido un gran éxito, tanto de la crítica como del público. Entre ellas citamos *Anémona*, de al-Bashir al-Qamari, con dirección de Naima Zitán y Escenografía de Abdelmajid al-Hawás, representada en 2005 en más de 90 ocasiones dentro y fuera del país. *Libre de reojo* حر بالهمزة, representada en 2008, del dramaturgo Muhammad al-Hor, con dirección de Naima Zitán y escenografía de Táriq al-Ribh. Y, por último, la obra *¿Quién no tiene defectos?* شكون فيه الديفو, de la dramaturga Mariam al-Zaimi مريم الزعيبي, con dirección de Naima Zitán y escenografía de Yúsef al-Ârqubi, estrenada en 2009.<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> Mesâya, A, (2012), o.c., pp. 414-417.

Naima Zitán realiza, con su compañía *Aquarium*, debates matinales sobre el teatro con el objetivo de tratar temas relacionados con la mujer, en los cuales participa también la compañía *Anfass* y su directora Asmá Huri.

#### 4. 4 Asmá Huri (Kenitra, 1971)

Asmá Huri es licenciada por el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat en la especialidad de Interpretación. Es dramaturga, actriz y presidenta de la compañía *Anfass*. Residió durante 12 años en Suecia trabajando como actriz en la compañía *Jävle Folkteatern*, dirigida por el director Peter Folkteatern. Vuelve a Marruecos en 2010 para ejercer la dirección, y crea, con Rachid Bromi e Isam al-Yúsfí, la compañía *Anfass*<sup>237</sup> por la Cultura y el Arte con sede en Rabat.

Huri empezó, como sus compañeros, con montajes del repertorio universal; en su primer trabajo puso en escena, en 2011, la obra *4:48 Psychose* de Sarah Kane y, en 2014, la obra *Hiver* de Jon Fosse<sup>238</sup>. El hecho de ser premiada desde sus primeras obras contribuyó a que su trabajo fuese valorado y respetado. Esos fructíferos comienzos le facilitaron el poder participar de una manera constante en los festivales nacionales e internacionales, lo que le ha servido para proyectar y hacer visible su trabajo.

Asmá Huri es una directora que busca propuestas fuertes y homogéneas. Siendo también una directora que busca tratar temas feministas, considera fundamental la parte estética de la puesta en escena. Huri crea sobre el escenario una atmósfera de colores a través de los objetos, la música en directo, la iluminación, la escenografía y la coreografía. Utiliza todas las herramientas estéticas y técnicas como modo de expresar las emociones y los sentimientos de los personajes, y rechaza la interpretación excesiva de los actores.

---

<sup>237</sup> El nombre de la compañía es similar al de otras dos compañías: compañía *Anfass* de las *Artes Dramáticas* con sede en Marrakech y compañía *Anfass* con sede en Dajla. Información extraída del programa semestral del Teatro Nacional Muhammad V de Rabat.

<sup>238</sup> Información extraída del programa semestral del Teatro Nacional Muhammad V de Rabat.

Su obra característica como directora, en esta corta trayectoria en el tiempo, es la representación de *Lágrimas con rímel*, una pieza protagonizada por tres mujeres fuertes y cultas que comparten escena con un personaje masculino; una generación de heroínas del futuro. Es una coproducción de 2013 de la compañía *Anfass* y el Instituto Francés de Kenitra. El montaje ha cosechado cinco premios de los siete que otorga el Festival Nacional del Teatro Profesional en su 15ª edición celebrada en Mequinez.<sup>239</sup>



Hajar Krikeh, Wasila al-Sabhi y Zineb al-Nájem en *Lágrimas con rímel* representación de 2013, en el Teatro Nacional Muhammad V.

Asmá Huri cuenta en esta puesta en escena con la ayuda de Muhammad al-Hor, licenciado del Instituto Superior de Arte Dramático en la especialidad de Interpretación, como asistente de dirección. *Lágrimas con rímel*, del autor Isam al-Yúsfí, ha sido representada en dialecto marroquí, como la mayoría de las obras de Huri. La representación contó con un elenco de licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático como Hajar Krikeh هاجر كريكع, Wasila al-Sabhi, Zineb al-Nájem y Muhammad al-Hor. La escenografía es de Abdelmajid al-Hawás.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> Al-Yúsfí, Isam, *Lágrimas con rímel*. Esquisse, Rabat, 2013, pp. 12-13.

<sup>240</sup> Al-Yúsfí, I, (2013), o.c., p. 13.

La obra cuenta la historia de tres mujeres y un hombre. Nada ندى es una profesora de filosofía de 30 años, está casada y tiene gemelos. Está en proceso de divorcio por las infidelidades de su marido. Su marido prepara una estratagema para desacreditarla y tener así la custodia de sus hijos. Nada decide huir al extranjero con ellos. Sofía صوفيا, la hermana pequeña de Nada, tiene 23 años, y es alumna en la Facultad de Medicina; mantiene una relación con su profesor, a resultas de la cual se queda embarazada. Nora نورة, la prima de ambas, tiene 35 años, es periodista y trabaja en la televisión. Sufre el acoso de un compañero de trabajo; sus hermanos le exigen que se ponga el velo y deje su trabajo. Ahmed, de 55 años, es un médico oftalmólogo y profesor en la Facultad de Medicina; está casado y tiene dos hijas; es el amante de Sofía.

*Lágrimas con Rímel* está dividida en cuadros en los que la directora utiliza las pausas dramáticas para separarlos y resolver así la fragmentación temporal de la obra, en la que prevalece el monólogo y los silencios entre amplias réplicas. El hecho de que sea una pieza con escasas indicaciones escénicas ha facilitado el trabajo a Huri, que hizo su propia división dramática y varias modificaciones para amoldarlo a su concepto estético de la representación. Huri busca minimizar las emociones directas y dinamizar el conflicto a través del cuerpo, el movimiento, el gesto, la danza, las coreografías y la escenografía.

El espacio escénico es variable durante el desarrollo de la pieza; el cambio de espacio corresponde al cambio del cuadro: la casa de Nada, la habitación de un hotel y la casa de Ahmed. El tiempo también cambia en la obra para acompañar la evolución de las historias de sus protagonistas. Varios objetos como el espejo ovalado, el cuchillo, la manzana, el collar, las sillas, la ropa simbolizan los momentos clave de la acción dramática; una presencia excesiva de accesorios.

La escenografía, obra de al-Hawás ha sido la aliada de este espectáculo. La gran pared a lo largo de la escena crea un espacio delimitado entre éste y el público, con lo que se afianza la idea de los cuatro personajes atrapados en múltiples problemas; una pared en la cual se han escrito palabras como “salida de emergencia” o “socorro”. La iluminación en tonos rojos y azules acompaña el relato de los personajes. Otro elemento clave de los efectos en esta representación es la música en directo en los momentos álgidos de la obra, así como la canción del final, que

emocionan al espectador. Hay expectación por parte del público por saber cómo termina la obra. El desenlace se traduce en la decisión que toma cada uno de los cuatro personajes sobre su vida.

En la representación, observamos que la edad del personaje masculino no se corresponde a la de un médico de 55 años. Constatamos, además, que tres elementos de la obra escrita difieren al pasar a las tablas. En primer lugar, los espacios cotidianos, que son necesarios para dar realismo a las historias. En segundo lugar, la representación no refleja el mundo de la gente de clase media, el punto fuerte de la obra escrita. En tercer lugar, la técnica del coro desbarató una fuerte apuesta del autor por el monólogo como una relación directa entre personaje y espectador.

Huri muestra en sus obras un fuerte compromiso por tomar conciencia de los problemas de la sociedad en general y de la mujer en particular. Trata en sus obras temas relacionados con la mujer, la desigualdad y las influencias del poder. También, como directora, se esfuerza por presentar un espectáculo completo a todos los niveles.

#### **4. 5 Mesaúd Buhsin (Essaouira, 1974)**

Mesaúd Buhsin es licenciado por el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat en la especialidad de Interpretación. Es dramaturgo, actor, profesor de Interpretación en el Instituto Superior de Arte Dramático y sindicalista, además de doctor en dramaturgia por la Universidad Nacional de Teatro y Cine Ion Luca Caragiale de Bucarest (Rumanía).

En 2007 fue elegido presidente del Sindicato Marroquí de los Profesionales del Teatro, que se convirtió en el Sindicato Marroquí de los Profesionales de las Artes Dramáticas, y del cual Buhsin sigue siendo presidente. Este cambio tiene como objetivo incluir también a los profesionales de la televisión y del cine (como hemos explicado anteriormente). Para los críticos, Buhsin pasó a ser más conocido por su faceta de sindicalista que por la de joven dramaturgo y un director comprometido, por

más que él lo niegue: “Yo soy un artista, no soy un sindicalista profesional.”<sup>241</sup>  
(Mesaúd Buhsin, 2015, p. 7)

Buhsin es el único de los directores citados que no está vinculado a ninguna compañía teatral. De hecho, trabaja en ocasiones como dramaturgo y en otras como director en varias compañías con planteamientos artísticos diferentes. Trabajó como dramaturgo y director con la compañía *Aphrodite*, con una clara apuesta experimental, en la pieza *The Zoo Story*, de Edward Albee, en 2000. También trabajó como director en 2015 para la compañía *Tánsift* تانسيفت, con un claro objetivo de entretenimiento, en la obra *El invitado inesperado*, en adaptación de Hasan Hamush y con escenografía de Núr al-Din Ganjo نور الدين غانجو.<sup>242</sup>

El hecho de no estar vinculado a ninguna compañía puede entenderse como la carencia de un proyecto personal creativo, estético y concreto a largo plazo; o acaso sea la opción de Buhsin para ser independiente y abierto a varios proyectos con diferentes estilos estéticos. Esta desvinculación le permite desmarcarse de una sola línea creativa, lo que no suele suceder en las compañías, marcadas por el estilo propio del director. Aunque trabajó sobre obras de autores marroquíes, Buhsin comenzó con la adaptación de obras del repertorio universal, como citamos anteriormente, al igual que sus coetáneos de la generación de los licenciados.

Buhsin, como dramaturgo, se caracteriza por la utilización de un lenguaje cuidado, escueto y directo, y generalmente prefiere trabajar en dialecto marroquí. Es un autor comprometido, consciente de que el camino más rápido para conectar con el público es tratar las cuestiones que interesan más a la sociedad. Sus dramaturgias son guiones en los que los detalles de la escenificación son reveladores.

Buhsin, como director, destaca por su control de las herramientas de la puesta en escena y su habilidad en hacer que todos los elementos de ésta hagan lucir a los personajes. Trabaja sobre un espacio minimalista y se interesa por la aportación de la escenografía, la luz y la música a favor del personaje. Para él, la construcción del personaje ha de hacerse a partir de la contención. Asimismo, confía en el talento y la intuición de los actores, a los que exige economía en el movimiento y los gestos. Son

---

<sup>241</sup> Buhsin, M, (2015), o.c., p. 7.

<sup>242</sup> Mesâya, A, (2012), o.c., pp. 208-213.

estos motivos los que han influido para que lo incluyamos en esta lista de los directores más destacados de los profesionales del siglo XXI en Marruecos.

#### 4. 6 Jawad al-Sunani (Sefrou, 1978)

Jawad al-Sunani es licenciado por el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat en la especialidad de Interpretación. Es dramaturgo y actor. En 2004 obtiene su licenciatura en Arte Dramático y crea con un grupo de artistas la compañía *Dabateater* con sede en el Instituto Francés de Rabat. Es una compañía multidisciplinaria que tiene como objetivo, según al-Sunani, la acción cultural ciudadana, artística y libre y la defensa de un arte elitista para todos.

Al-Sunani obtuvo varias becas de residencia artística en Bélgica, Rumanía, Francia, Inglaterra y Alemania, por lo que adquirió experiencia laboral y madurez como director profesional. Al-Sunani imparte talleres de teatro en el Instituto Francés y en festivales nacionales de teatro y asociaciones culturales como la asociación *Chamsi شمسي* de Salé<sup>243</sup>.

A nivel profesional, al-Sunani tuvo el reconocimiento de los críticos y los compañeros de profesión, por lo que obtuvo varios premios, entre ellos el premio al mejor director en 2009 en la 11ª edición del Festival Nacional del Teatro Profesional en Mequinez, con la obra *Éل هو* del dramaturgo marroquí Idris Ksiks ادريس اكسيكس y escenografía de Abdelhay al-Sagroshni. Anteriormente trabajó sobre textos del teatro universal como en la representación de la obra *Vela*, adaptada por Amin al-Naji de la pieza *La joven y la muerte*, de Ariel Dorfman; escenografía de Yúsef al-Ârqubi y dirección de al-Sunani<sup>244</sup>.

La compañía *Dabateater*, que significa “ahora teatro”, es un ejemplo y una de las primeras compañías de jóvenes que, licenciados a partir de 2004, llegan a ser directores y crean compañías profesionales en las que experimentan y plasman sus ideas escénicas. Hemos elegido a al-Sunani, entre los jóvenes directores de estas

---

<sup>243</sup> <https://www.dw.com/ft/un-th%C3%AAtre-%C3%A9litaire-pou.../a-dabateatr.org>

<sup>244</sup> Mesâya, A, (2012), o.c., pp. 522-525.

promociones por haber sido pionero en marcar una filosofía de cómo gestionar una compañía de teatro profesional. La base de la labor de al-Sunani parte de un trabajo de equipo en el cual cada actor o actriz, a partir de la improvisación, aporta elementos e ideas para la construcción de su personaje. Todos son conscientes en este proceso, mediante el cual deben buscar en gestos y palabras lo que pueda ayudar a romper con los estereotipos existentes sobre la manera de interpretar.

*Dabateater* es una compañía que dispone de una sala de ensayos y varios espacios de representación cedidos por el Centro Cultural Francés de Rabat. Ofrece taller de formación para los aficionados, además de los talleres de investigación con actores profesionales para encontrar vías de conexión e implicación del espectador. La importante incorporación en 2008 del dramaturgo Idris Ksiks al proyecto dio un impulso, aumentó su prestigio y contribuyó a afianzar más la experiencia de la compañía.

*Dabateater* es considerada, como la mayoría de las compañías profesionales, una asociación cultural sin ánimo de lucro porque recibe ayudas del Centro Cultural Francés, es subvencionada por el Ministerio de Cultura y se beneficia de los acuerdos que firma con el Teatro Nacional Muhammad V. Pero también vende entradas en taquilla para inculcar la mentalidad en el público de que el teatro es una profesión artística y, por lo tanto, es un servicio que hay que pagar<sup>245</sup>.

Al-Sunani como director se interesa especialmente por la idea que pueda transmitir a través del acto teatral y, por ello, emplea todos los medios estéticos y tecnológicos para que el espectador reaccione y reflexione. La improvisación es un instrumento que al-Sunani utiliza siempre al empezar cualquier proyecto creativo; su aportación a los actores empieza después de una exploración de las primeras posibilidades del guión. Del mismo modo, trabaja con los escenógrafos y todos los demás técnicos: primero escucha sus aportaciones y luego elige lo que necesita para el espectáculo.

Al-Sunani trabaja preferentemente sobre guiones en lengua francesa porque se encuentra cómodo expresándose en esa lengua, aunque a veces hace dos versiones, primero en francés y luego en dialecto marroquí. Trata temas sociales y políticos en

---

<sup>245</sup> <https://www.dabateatr.com>

un contexto local con mirada hacia la universalidad. Su meta es destapar los tabúes de la sociedad, desenmascarar la ignorancia, el poder y el extremismo religioso.

*Hadda* حادة es la obra más característica y representativa en la trayectoria creativa de al-Sunani. Es una producción de 2005 de la compañía *Dabateater* con la cooperación del Centro Francés de Rabat y de otros socios habituales de la compañía, como el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación Española y la Embajada de los Países Bajos, entre otros. Se trata de una pieza de una sola actriz, firmada por al-Sunani tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena, con la asistencia de Imán al-Raghay ايمان الرغاي en la dirección. La interpretación corrió a cargo de Mariam al-Zaimi<sup>246</sup>.



Mariam al-Zaimi en *Hadda*, representación de 2005 en el Centro Francés de Rabat.

*Hadda* es un homenaje a la mujer con una protagonista indiscutible. Para al-Sunani, la importancia del lenguaje en la representación es que la conecte con el público. De hecho, *Hadda* se representó en francés y luego en dialecto marroquí para tener acceso a un público mayor. La pieza cuenta la historia de una mujer que ha vivido varias vidas en una sola; narra en su presente lo que le sucedió en el pasado.

---

<sup>246</sup> Información extraída del programa trimestral del Teatro Nacional Muhammad V de Rabat.

Hadda ha sido violada, sufrió un aborto; ha sido prostituta, torturada y amada; ha sido amante de un joven alumno de filosofía, militante de izquierdas (marxista-leninista) en los años de plomo; luego, ha sido la cuarta esposa de un religioso islamista, por lo que decide ser una kamikaze. Hadda es una mujer que comparte con el público, de una manera simple y espontánea, sus sentimientos y reflexiones sobre la vida.

*Hadda* es una obra que representa el deseo de decir en alto lo que al-Sunani considera que todo el pueblo sabe. Al-Sunani habla como dramaturgo en *Hadda* por boca de una mujer; se lanza a lo que podemos denominar literatura feminista espontánea y respetuosa. Resulta evidente que la protagonista habla un lenguaje elaborado al que, sin embargo, le falta la profundidad poética que pueda tener un personaje de al-Daif o de al-Hawás, por ejemplo. En al-Sunani es relevante el equilibrio entre fondo y forma: tan importante es lo que sus personajes dicen como la manera en que lo dicen.

El trabajo escenográfico en esta obra es austero; se compone de una gran caja blanca, un micrófono y la presencia física de la protagonista. Sin embargo, la gran tela situada detrás del personaje hace que Hadda esté en el centro del estrecho espacio entre la tela y la primera fila de la sala: un centro marcado por el micrófono. Esta tela que hace de pantalla, en la cual se proyectan imágenes y vídeos, se convierte en una pared que no permite a Hadda otra opción escénica que mirar adelante y enfrentarse con su verdad al público. El espacio escénico es indeterminado; puede ser cualquier lugar al que nos traslade la protagonista con su relato, o el teatro mismo. La iluminación y el sonido son elementos importantes y necesarios para dar solemnidad a la representación. Una gama de luz variante, además de momentos sonoros puntuales, acompañan el relato de Hadda en su confesión.

La representación que dura dos horas, contó con un equipo profesional y se representó en múltiples ocasiones dentro y fuera del país. El desenlace de la obra corresponde al colofón de la narración de Hadda sobre su vida pasada; por lo tanto, el final en esta representación lo determina su protagonista. De todas las obras de al-Sunani, *Hadda* es la que ha recibido una mejor acogida por parte de un público de todas las clases sociales, así como una notable valoración por parte de la crítica.

#### 4.7 Yúsef al-Rayhani (Tetuán, 1973)

Yúsef al-Rayhani, licenciado en Filología Árabe, es el único de esta lista de destacados directores que no es licenciado por el Instituto Superior de Arte Dramático de Rabat. Tiene una larga trayectoria teatral en la compañía de teatro aficionado al-Ofoq (الافق); posteriormente, defendió su tesis doctoral sobre teatro en la Universidad de Abdelmálek Essaâdi de Tetuán con el título: *La teoría del teatro marroquí en el siglo XX*. Después creó la compañía profesional *Laboratorio de Beckett*. Al-Rayhani es dramaturgo, director, actor, *performer*, pintor y funcionario del Ministerio de Cultura en el Centro Cultural de Tetuán<sup>247</sup>.

Se considera admirador y seguidor de las obras maestras de los grandes directores como *La clase muerta*, del suizo Tadeusz Kantor, y *Hamletmaschine*, del estadounidense Robert Wilson. La confianza en su capacidad como director es fruto de varios montajes con grupos locales, universitarios y profesionales. También por su aprendizaje en varias residencias artísticas, en el Castillo de la Vigné (Suiza), en Ledig House (Nueva York) y en Ifitry, en el Centro de Arte Contemporáneo de Essaouira (Marruecos)<sup>248</sup>.

Al-Rayhani creó en 2007, con otros artistas, una compañía experimental de teatro que llamaron Laboratorio Beckett de las Artes de Representación Contemporánea. Esta compañía, de la cual al-Rayhani es presidente, tiene la sede en el Instituto de Bellas Artes de Tetuán. También ha sido impulsor y director de las únicas tres ediciones del Festival Euro Mediterráneo del Teatro Experimental de Tetuán. Un evento que lamentablemente dejó de realizarse tras la negativa de las autoridades a implicarse y a apoyar las actividades artísticas y culturales. Al-Rayhani<sup>249</sup> (2016) relata en su libro *Muerte y vida del teatro* las penalidades que conllevaba la organización de dicho festival: “[...] cuando estaba preso en la comisaría [...] por no poder pagar las facturas de la residencia y dietas de los

---

<sup>247</sup> Información facilitada por él mismo, en una entrevista realizada el 26 de septiembre de 2018 en Tetuán.

<sup>248</sup> Información facilitada por él mismo, en una entrevista realizada el 26 de septiembre de 2018 en Tetuán.

<sup>249</sup> Al-Rayhani, Yúsef, *Muerte y vida del teatro*. Bab al-Hekma, Tetuán, 2016, p. 23.

invitados a la tercera edición del Festival Euro Mediterráneo de Teatro Experimental de Tetuán.” (p. 23)

Al-Rayhani consiguió romper el eje Rabat-Casablanca-Mequinez-Marrakech y encender un foco de creación experimental en Tetuán. Sus creaciones artísticas y su perfil creativo y personal no suelen ser premiados en los festivales nacionales. Al-Rayhani, consciente de este hecho, prefiere participar en los festivales teatrales de los países árabes. De hecho, en 2006 obtuvo el Premio de La Creación Árabe de los Emiratos Árabes Unidos, y, en 2013, el Gran Premio de la Cultura de Dubai.

A través de las notas de prensa y de las revistas de teatro, los críticos en estos países han demostrado su respeto y estima por el trabajo de al-Rayhani<sup>250</sup> (2016) como recoge él mismo en la contraportada de su libro *Muerte y vida del teatro*: “Uno de los momentos más fuertes de las jornadas de Oriente por el Teatro ha sido la representación a cargo del artista visual marroquí Yúsef al-Rayhani, [...] su ponencia teórica ha provocado un gran debate entre los artistas de teatro árabes presentes.” (p. 159)

Sus textos, entre lo poético y lo filosófico, cuestionan la vida; su obra es existencial y humanista. La dramaturgia es para al-Rayhani un pretexto para compartir sus pensamientos y el sentimiento de caos en que considera está inmersa la humanidad. Las palabras grabadas en su *performance*<sup>251</sup> son para al-Rayhani un símbolo de la inmortalidad del discurso del ser humano.

Yúsef al-Rayhani, como director, defiende la muerte del texto, del personaje y de la escenografía. Trabaja sobre el color, utiliza el arte del vídeo y el tubo de neón, así como el arte de la instalación y las técnicas de animación como herramientas estéticas potentes para desarrollar un teatro visual e universal. A través de su compañía plasma sus desafíos artísticos: se trata de una compañía/laboratorio que

---

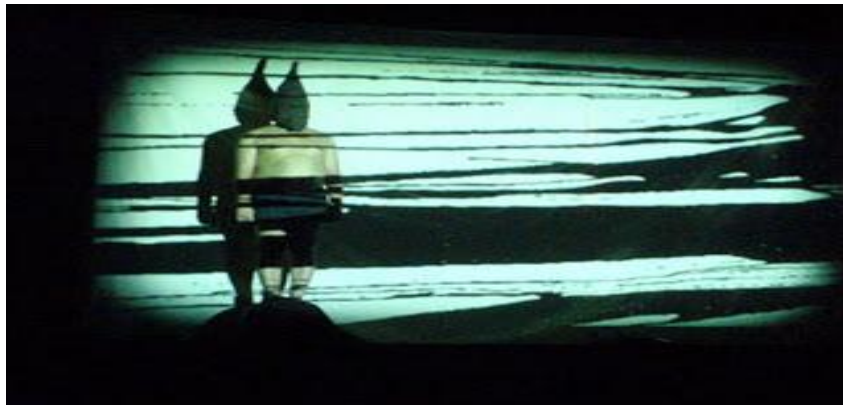
<sup>250</sup> Al-Rayhani, Y, (2016), o.c., 159.

<sup>251</sup> Marina Abramovic define la Performance como un arte efímero, una construcción mental y física en la que el *performer*, en un momento determinado, en un espacio, enfrente de una audiencia, hace que suceda el diálogo vital. El público y el artista componen juntos la pieza. Y la diferencia entre la Performance y el teatro es enorme. En el teatro, el cuchillo no es un cuchillo y la sangre es sólo salsa de tomate. En la Performance, la sangre es el material y el cuchillo es la herramienta. Una definición extraída de un video en el canal de youtube con el título *An Art Made of Trust, Vulnerability and connection*, publicado el 22 de diciembre de 2015.

tiene entre sus objetivos el de producir y difundir las formas alternativas del arte contemporáneo (*Performance*, Post Teatro, Arte Video...).

Aunque al-Rayhani escribe y dirige sus propias obras, también se interesa por la obra de otros autores. En 2001 pone en escena la obra *Sala de espera*, una adaptación de la obra de Claude Broussouloux con el mismo título; en 2003 *¡Ay, Eva!*, adaptación de la obra *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra; y en 2012, la adaptación de la obra *Dis Joe* de Samuel Beckett en forma de *performance*<sup>252</sup>.

Consideramos que una de sus obras características y más representativas es *Parte fuera* جزء خارج 1. Una producción de 2008 de la compañía Laboratorio Beckett de las Artes de Representación Contemporánea. El mismo al-Rayhani actuó en esta *performance* como *performer*, preparando la dramaturgia y la puesta en escena con la colaboración de un gran equipo de artistas técnicos, plásticos y gráficos. La *performance* se representó en Marruecos y en varios países árabes como Líbano y Argelia, además de países europeos como Francia, Italia y España. Se realizaron grabaciones en tres versiones a parte del árabe, en francés, español e inglés.



Yúsef al-Rayhani, en la representación de *Parte fuera 1*,

---

<sup>252</sup> <http://www.raihaniy.wix.com/youssefraihani>

La representación de *Parte fuera 1* muestra, en 15 minutos y 41 segundos, que el ser humano no es el centro del universo. El discurso es general, no se refiere a un sexo concreto, por lo que la *performance* puede ser representada por un actor o una actriz. En esta *performance* no hay un relato, y tanto el espacio como el tiempo histórico no está definido. Con todo, el espacio físico es el escenario y el tiempo real es el presente inmediato de la *performance*. La función empieza con música; hay un actor a la izquierda, sobre un taburete, vestido con una túnica y una capucha de color negro que le tapa la cara; en el fondo de la escena, en una pantalla gigante se ve el goteo continuo de un líquido negro (que puede ser sangre o residuos de alcantarillado)<sup>253</sup>.

*Parte fuera 1* es una *performance* teatralizada con pausas y silencios, en la que escuchamos un discurso poético y pesimista dirigido a la humanidad. La obra plasma las páginas más crueles y sangrientas del hombre, citamos un fragmento de la *performance* tomado de un CD que acompaña su libro *Muerte y vida del teatro*: “[...] eso, lo que llamo la vida de un ser... mata para vivir, lo matan para que viva su asesino [...] un tiempo en el que la sangre se derrama como ríos [...] soy la herida y el cuchillo, el cuello y la horca, [...] mi puño está dirigido contra mí mismo.”<sup>254</sup>. Al final de la *performance* se ven símbolos como la Estatua de la Libertad, la Torre Eiffel y la Esfinge de Egipto, que evidencian el reconocimiento de la grandeza del ser humano.

En el cartel de *Parte fuera 1*, como en el caso de *Hadda* (obra de Jawad al-Sunani), no se menciona a ningún escenógrafo. Aun así, hay elementos del decorado que transmiten sensaciones; la gran pantalla del fondo abre una ventana hacia un mundo exterior lleno de ilusión. La posición del *performer*, a la izquierda del espectador, evoca la grandeza del legado catastrófico del ser humano, que ha hecho que éste deje de ser el centro y se convierta en un elemento repudiado.

A lo largo de la representación no hay cambios relevantes en la iluminación, sí en los elementos sonoros. Hay una variedad de sonidos, empezando por el manifiesto

---

<sup>253</sup> Al-Rayhani, Y, (2016), o.c., pp. 160-180.

<sup>254</sup> Información extraída del CD que acompaña el libro *Muerte y vida del teatro*. Al-Rayhani, Y, (2016).

grabado en *off*, con la voz del *performer*, la música clásica, los truenos y el canto de ópera de una voz femenina; sonidos que en ocasiones son independientes y otras acompañan el texto del actor. La inexistencia de la acción dramática hace lógico que no haya un final como tal. Lo cierto es que el público queda sorprendido por la corta duración de la *performance*, algo poco habitual sobre los escenarios marroquíes.

La *performance* se hace una sola vez, por lo que al-Rayhani con este intento generó un territorio híbrido entre el teatro y la *performance*. En su libro *Muerte y vida del teatro*, al-Rayhani <sup>255</sup> (2016) recoge testimonios de varios críticos en la contraportada del mismo, entre ellos Jálid Amín, que muestra su perplejidad por la tendencia experimental de al-Rayhani: “[...] con Yúsef al-Rayhani se impone la pregunta del post teatro con la misma intensidad con que se diluyen las fronteras entre el teatro y la *performance* y otras técnicas artísticas que escapan a las pequeñas clasificaciones.”

---

<sup>255</sup> Al-Rayhani, Y, (2016), contraportada.



## **Quinto capítulo**

### **La trayectoria artística de Muhammad al-Jem**

#### **Análisis de la pieza *¡Eres...Tú...!***

## Introducción al capítulo

Muhammad al-Jem es dramaturgo, actor y presidente de la Compañía del Teatro Nacional Muhammad V desde que él mismo la fundara en 1990; es, además, funcionario del Ministerio de Cultura. Muhammad al-Jem es un artista muy conocido, respetado y admirado profesionalmente, amén de persona humilde, cercana y honesta. De hecho, la mayoría de la información sobre su vida personal y profesional está facilitada por él mismo a través de dos correos electrónicos recibidos en las fechas del 12 de diciembre de 2017 y el 9 de julio de 2018; además de otros dos encuentros, el primero, el 19 de septiembre de 2018 en Rabat y el segundo, el 5 de diciembre del mismo año en Tetuán.

Son muchos los motivos que nos incitaron a elegir la figura de al-Jem y su compañía para profundizar en el teatro profesional del siglo XXI en Marruecos. Respecto a la Compañía del Teatro Nacional, es una de las que ha dado ejemplo de convivencia entre dos diferentes generaciones profesionales: la primera, proveniente del teatro aficionado y, la segunda, la de los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural. La mayoría de los miembros de la compañía son funcionario del Ministerio de Cultura. Esta agrupación siempre ha sido subvencionada por los fondos públicos del Ministerio de Cultura, rasgo característico de las compañías del siglo XXI.

El teatro que representa la Compañía del Teatro Nacional tiene mucho en común con el teatro occidental, desde el espacio escénico a la italiana hasta la ruptura de la cuarta pared. También, tiene un compromiso de arraigo local con la cultura marroquí más allá del idioma y el vestuario, por los múltiples personajes representativos de la sociedad y por los temas tratados en su obra. Abordar escenas de la vida doméstica con humor y crítica, hace que la compañía tenga un público numeroso, fiel e incondicional. Sus actores tienen, además de una gran profesionalidad, una gracia natural; todos ellos se mueven con soltura y espontaneidad. Son muy estimados por el pueblo marroquí y gozan de popularidad entre todas las clases sociales.

La Administración está satisfecha con el tipo de teatro que hace la Compañía del Teatro Nacional y los temas que trata. Los críticos, a su vez, reconocen la

necesidad de la labor de la Compañía para el teatro en Marruecos, que en este siglo XXI está dominado por el drama. Ese ambiente de tristeza, que reina en cada cuatro de cinco obras representadas, es otro de los motivos de esta elección. La nuestra es, pues, una opción consciente para rendir homenaje a la comedia social.

Varias son las razones que nos han movido a escoger a Muhammad al-Jem como figura representativa del teatro profesional en el siglo XXI. En primer lugar, por su gran talento interpretativo, que asocia con inteligencia la palabra y el gesto; estamos ante un actor autodidacta hecho a sí mismo. En segundo lugar, para mostrar la faceta de al-Jem como dramaturgo, de la cual apenas nadie se ocupa. A través de su obra literaria, al-Jem traslada a escena tramas de la vida cotidiana de una manera cómica, repletas de mensajes críticos al poder religioso, económico y gubernamental. Su obra de alcance social, lo señala como uno de los pocos que se han resistido a la adaptación del repertorio universal.

Uno de los objetivos en esta tesis ha sido trabajar sobre una figura importante pero poco estudiada por los críticos. La poca información sobre la producción de al-Jem ha sido un desafío fundamental para escribir sobre una experiencia peculiar. Algunos críticos tildan el teatro de Muhammad al-Jem de ofrecer obras de entretenimiento, comerciales y afines al régimen; otros, le dedican todo tipo de elogios, como hace el crítico universitario Hasan al-Yúsefi<sup>256</sup> حسن اليوسفي (2004) en su ponencia titulada *La teorización del teatro marroquí: un nuevo planteamiento*:

Podemos ir más lejos en exponer todos los nombres y las experiencias teatrales en Marruecos que han marcado la memoria del público marroquí, el intelectual y la persona de a pie, que no han tenido necesidad de ningún manifiesto o papel para imponerse en el panorama teatral en Marruecos, tanto quien salió del teatro aficionado, como Muhammad al-Kaghat y Muhammad Taimud, o quienes vienen del teatro profesional como la Compañía del Teatro Nacional y su estrella querida por la mayoría de los marroquíes, el dueño de la facilidad compleja en la comedia, tal como lo describió un día el profesor Abdeljabár al-Smihi عبد الجبار السميحي (p. 26)

---

<sup>256</sup> Al-Yúsefi, Hasan, *La teorización del teatro marroquí: un nuevo planteamiento*. Universidad Abdelmálek Essaâdi, Tetuán, 2004, p. 26.

## V.1. La trayectoria de Muhammad al-Jem como artista

Muhammad al-Jem nació en Salé, en la calle de la Puerta de Ceuta, en el año 1948. Es el mayor de ocho hermanos, cinco mujeres y tres hombres. Su madre era ama de casa; su padre, comerciante de telas, es nativo de la aldea de Awlad-Omrán اولاد عمران, cerca de la ciudad de al-Jadida الجديدة, en la provincia de Doukkala دكالة. Ambos criaron a su familia en la ciudad de Salé, en razón de la profesión paterna.

Cuando al-Jem cumplió siete años, su padre lo ingresó en una escuela privada llamada al-Nahda النهضة, donde cursaría sus estudios de Primaria, Secundaria y Bachillerato. Ello muestra el poder adquisitivo del padre en aquella época, en la que tan costoso era matricularse en una escuela privada. Muhammad al-Jem era un estudiante ansioso por participar en las actividades artísticas de fin de curso y las celebradas con motivo de las fiestas religiosas y patrióticas.

Según cuenta el propio al-Jem, de pequeño no participaba en los juegos deportivos con sus compañeros; prefería esperar a que éstos hicieran una pausa para subir los peldaños de entrada a cualquier casa y empezar a imitar a algunos vecinos y a personajes diversos, como el borracho. Por ello, se consideraba a sí mismo el animador de los niños de su calle.

Imitar a los personajes típicos ante sus amigos en la calle o formar parte de los diversos acontecimientos artísticos escolares es un reflejo de la sensibilidad artística temprana de al-Jem. En su calle se hacían espectáculos de *al-Halqa* por parte de artistas consagrados como al-Husayn Slawi الحسين سلاوي, Baqshish باقشيش y Sidi Qador سيدي قدور, entre otros; ver y escuchar a esos maestros del entretenimiento fue la primera escuela artística de Muhammad al-Jem. Rápidamente se convirtió en ayudante de *al-hlaiqi* para asegurarse, según cuenta él mismo en una entrevista efectuada el 5 de diciembre de 2018 en Tetúan, una buena posición en *al-Halqa*, y aclara: “En ningún momento fue por sacarle una propina *al-hlaiqi*.”

Al-Jem, después de pasar los exámenes orales y escritos realizados en Rabat, consigue en 1968 el título de bachillerato en la rama de Letras. Con dicho título en la mano, Muhammad al-Jem quería viajar a Egipto, en aquellos tiempos la meca del teatro y el cine de todo el mundo árabe, para labrarse una carrera en Estudios

Teatrales. Pero su situación económica no le daba para tanto, así que ejerció de profesor de árabe en un Instituto público, sin abandonar por ello la actividad teatral.

Al-Jem desempeñó, pues, dos años la docencia mientras le tentaba la idea de abandonar su trabajo para dedicarse completamente al teatro. Pero finalmente no hizo falta tal sacrificio, puesto que al-Tayyeb al-Âlj le ayudó a pasar de profesor en la enseñanza pública a ser funcionario en la Administración de Cultura, ya que Enseñanza y Cultura dependían del mismo Ministerio en aquella época. Gracias a dicho traslado, Muhammad al-Jem trabaja en el Teatro Nacional Muhammad V de Rabat.

En 1964, Muhammad al-Jem funda una compañía de teatro aficionado en Salé. En los años sesenta, con dieciséis años, al-Jem no podía hacer otra cosa que trabajar en el teatro aficionado. En 1968 escribió su primera obra, *¿Hay alguna solución?* هل في حل; después del montaje de ésta, participó en la décima edición de Teatro Aficionado que se celebró en el Teatro Nacional Muhammad V.

En el año 1971 escribió la obra *Los cráneos* الجمجم para volver a participar en el mismo festival, ya que era entonces la máxima aspiración para los artistas de teatro. Pero dicha obra quedó eliminada en la preselección. Para aprovechar el trabajo realizado, esa misma obra se representó en el paraninfo de la Universidad de Letras de Rabat. Al final de la representación, los universitarios salieron del paraninfo en manifestación por la calle con todo tipo de canciones reivindicativas; por este motivo, la obra no se pudo volver a representar. Otra de las primeras obras de al-Jem que tampoco tuvo suerte con la censura, fue *La subasta* الدلالة; iba a ser representada en la sala Bahnini باحنيني de Rabat, cuando los agentes prohibieron la entrada del público, de modo que se representó con la sala vacía.

Muhammad al-Jem fue una de las figuras importantes y un miembro activo del teatro aficionado de su ciudad; participó también en otras compañías de teatro aficionado en otras ciudades como Kenitra y Casablanca. *Los cráneos*, *Los metales* المعادن, *El altavoz* البوق, *La vasija* الكربة y *Los pájaros* الطيور son algunos de los títulos de las obras en las que participó Muhammad al-Jem como actor en el teatro aficionado entre 1968 y 1972. Después de *al-Halqa*, el teatro aficionado ha sido la

segunda escuela artística en la que Muhammad al-Jem aprendió el espíritu del trabajo en grupo; era cuestión de tiempo que al-Jem diera el salto al teatro profesional.

Un año antes de dejar por completo el teatro aficionado llega la primera experiencia profesional de al-Jem con la Compañía la Pequeña Máscara. En 1970, Nabil Lahlu propone a Muhammad al-Jem un papel en la obra *Las tortugas*. Por desgracia, como hemos explicado en el primer capítulo, la obra fue censurada por la Administración. Después de la marcha de Nabil Lahlu, Abdelatif al-Dashrawi se encargó de la dirección y Muhammad al-Jem siguió en la compañía ejerciendo de actor y, en ocasiones, de autor. Con esta compañía se pusieron en escena obras de al-Jem como *La djelaba extraordinaria* جلاباب الابهة, *El secreto es un tesoro* السر هو الكنز y *La puerta cerrada* الباب المسدود. Al-Jem reconoce, en una entrevista hecha el 19 de septiembre de 2018 en Rabat, que después de esta última obra, muchos compañeros de la compañía prefirieron dejar el teatro y buscar otro oficio más estable lejos de los escenarios, aunque asegura: “No fue por tratar temas peligrosos”. Al-Jem se sintió tan arropado por sus compañeros que permaneció en la compañía hasta su disolución en 1973.

Esa corta pero intensa experiencia de Muhammad al-Jem como autor y actor en una compañía profesional fue sólo el comienzo de una larga trayectoria. De hecho, un año antes de la disolución de la Pequeña Máscara, le propusieron incorporarse a una nueva compañía liderada por una gran persona y artista: Ahmed al-Tayyeb al-Âlj

Ahmed al-Tayyeb al-Âlj crea en 1972 la Compañía al-Âlj de Teatro en la que al-Jem ha sido una incorporación importante para ambos artistas<sup>257</sup>. Para al-Jem, la Compañía al-Alj de Teatro fue la segunda compañía profesional en la que trabajó y un laboratorio de aprendizaje constante. En esta compañía, al-Jem fue exclusivamente actor. Al-Âlj se encargaba de la dramaturgia y al-Dashrawi de la dirección. Al-Jem encarnó a personajes del repertorio de al-Alj; unas obras propias y otras, adaptaciones de obras de Molière. Se pusieron en escena obras como *El heredero* الوارث, *El sabio qanqun* الحكيم قنقون y *El juez de al-Halqa* قاضي الحلقة, títulos con los cuales la compañía participó en varios festivales nacionales y árabes que gozaron de una gran acogida por parte de un público de todas las clases sociales.

---

<sup>257</sup> Uzri, Abdelwahed, *El teatro en Marruecos. Tendencias e infraestructuras*. Dar Tobqal, Casablanca, 1998, p. 170.

En 1975, el Ministerio de la Juventud y Deporte decide que no le corresponde ocuparse de ningún asunto relacionado con el teatro profesional. Asimismo, el Ministro Muhammad Bahnini ordena la creación de la Compañía Nacional de Teatro con sede en el Teatro Nacional Muhammad V. Fue una creación realizada bajo la tutela de la Secretaría de Estado encargada de los Asuntos Culturales; una creación aleatoria sin una ley que organizara su funcionamiento<sup>258</sup>. A esta Compañía, bajo el mando de Ahmed al-Tayyeb al-Âlj, se incorporaron actores de la compañía al-Maâmora, como Malika al-Omari مليكة العماري, Ahmed al-Omari احمد العماري, Ahmed al-Âlawi احمد العلوي, Aziz Mawhub عزيز موهوب y Fátima al-Rekraki, junto con otros de la Compañía al-Âlj de Teatro como Muhammad al-Jem, Nozha al-Rekraki, Muhammad al-Rzin محمد الرزين y Ahmed al-Naji احمد الناجي. Algunos de estos actores habían estado antes en la compañía la Pequeña Máscara, como el propio Muhammad al-Jem, y otros como Nozha al-Rekraki provenían del Conservatorio de Rabat.

La Compañía Nacional de Teatro se caracterizó por contratar un elenco de más de una treintena de artistas, entre ellos, cantantes y músicos; y por la utilización, en sus montajes, de unos decorados voluminosos. Todos los actores cobraban el mismo sueldo, independientemente de si tenían un papel principal o secundario. Podemos deducir que estaban equiparados a funcionarios, pero sin serlo. La Compañía representaba sus obras con motivo de las fiestas religiosas y nacionales. La mayoría de estas piezas estaban escritas por al-Tayyeb al-Âlj y dirigidas por él mismo, o por otros directores como al-Tayyeb al-Siddiqi, Abdelatif al-Dashrawi y Abdesamad Dinia عبد الصمد دينية. Las piezas eran del repertorio universal y nacional, y se utilizaba tanto el árabe clásico como el dialecto marroquí en las representaciones.

Asimismo, al-Jem siguió trabajando con al-Âlj, exclusivamente como actor, en la Compañía Nacional de Teatro; una época que duró hasta 1990. Citamos a continuación algunas obras de la Compañía Nacional de Teatro en las que Muhammad al-Jem participó como actor<sup>259</sup>:

---

<sup>258</sup> Uzri, A, (1998), o.c., pp. 161-163.

<sup>259</sup> Mesâya, Ahmed, *Guía del teatro marroquí. Medio siglo de la creación teatral en Marruecos*. Dar al-Manâhel, Rabat, 2012, pp. 273-280.

-1978 *El heredero* (en dialecto marroquí); adaptación de al-Tayyeb al-Âlj y al-Tayyeb al-Siddiqi; dirección, Abdesamad Dinia. Obra original: *El legado universal*, de Jean-François Renard.

-1980 *Oración al-Quds* دعاء القدس (en árabe clásico); obra de Mustafa al-Qabáj مصطفى القباچ y al-Tayyeb al-Âlj; dirección, Abdesamad Dinia y Ahmed Badri.

-1980 *El mercader de Venecia* (en árabe clásico); adaptación de Aziz al-Sagroshni عزيز السغروشني; dirección, Abdelatif al-Dashrawi. Obra original de William Shakespeare.

-1981 *El sabio qanqun* (en dialecto marroquí); adaptación de al-Tayyeb al-Âlj; dirección de Abdesamad Dinia. Obra original *Knock o el triunfo de la medicina* de Jules Romains.

-1982 *Los paletos* الرهوط (en dialecto marroquí); adaptación de Ahmed Moradi احمد مرادي; dirección, Abdelatif al-Dashrawi. Obra original de Carlo Goldoni.

-1983 *El juez del Halqa* (en dialecto marroquí); obra de al-Tayyeb al-Âlj; dirección Abdelatif al-Dashrawi.

-1983 *El enfermo imaginario* (en dialecto marroquí); adaptación de Âtae Wakil عطاء وكيل; dirección, al-Tayyeb al-Âlj. Obra original de Molière.

En los últimos años de la Compañía Nacional de Teatro, hubo un gran debate por parte de los críticos y los artistas que aseguraban que la compañía era propiedad exclusiva de al-Âlj y, por lo tanto, no se sentían representados por ella. En 1990, Ahmed al-Tayyeb al-Âlj se jubila, al igual que muchos de sus compañeros, por lo que la compañía desaparece. Al-Jem aprovecha dicha circunstancia y recupera gran parte de los miembros de la Compañía Nacional de Teatro y funda así la Compañía del Teatro Nacional.

Todas las obras representadas a partir de esta fecha son de Muhammad al-Jem, con la puesta en escena de Abdelatif al-Dashrawi y un elenco de actores fijos como Muhammad al-Jem, Aziz Mawhub, Fátima al-Rekraki, Malika Al-Omari, Nozha al-Rekraki, Muhammad Jádisi محمد خاديسي, Suâd Joye سعاد خويي, Muhammad Ben Bar محمد بن بار, al-Hachmi Benâmro الهاشمي بنعمرو, y Aziz al-Âlawi عزيز العلوي. La

compañía cuenta en cada montaje con actores invitados. La compañía se convierte así en la más compenetrada, estable y sólida del panorama nacional marroquí.

Aunque pasó de ser la Compañía Nacional de Teatro a la Compañía del Teatro Nacional Muhammad V, pocas cosas cambiaron; de hecho, conserva su sede en el Teatro Nacional Muhammad V. Un privilegio que le permite gozar de las infraestructuras del mejor teatro del país. La compañía tiene unas normas internas que regulan su funcionamiento como cualquier compañía profesional en Marruecos.



Suâd Joye, Muhammad al-Jem y Malika al-Omari en la obra *¡Eres... ¡Tú...!*

En el Teatro Nacional Muhammad V en 2009.

La primera obra puesta en escena por la nueva compañía fue *Las caras del bien*, escrita por al-Jem y dirigida por Abdelatif al-Dashrawi; una pieza, como todas las que la siguieron, representada en dialecto marroquí. Una obra que tuvo un gran éxito popular y fue la primera de muchos títulos en las que al-Jem ha sido autor y actor, Adelatif al-Dashrawi el director; todas las obras han sido en dialecto marroquí: *Jar wa majror* جار ومجر en 2000, *¡Eres...Tú...!* en 2009 y *¡La mujer que...!* En 2005.

Constatamos que, al contrario de al-Âlj, al-Jem opta por trabajar con el mismo director: Abdelatif al-Dashrawi. Es al-Dashrawi un nombre presente con fuerza en la trayectoria artística de Muhammad al-Jem desde que trabajó en la compañía la Pequeña Máscara, pasando por la Compañía Nacional de Teatro, hasta la Compañía del Teatro Nacional Muhammad V.

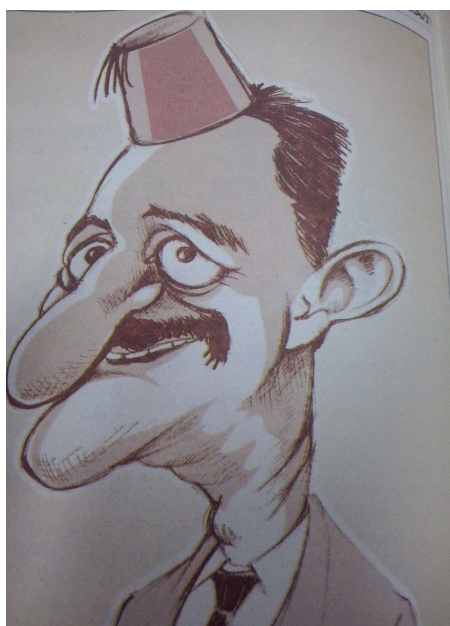
Al-Dashrawi se puede considerar uno de los más importantes y competentes directores de teatro en Marruecos. Prueba de ello, su fácil adaptación a las distintas compañías que confiaron en su labor. Empezó en la Compañía al-Maâmora como actor; más tarde, con otros compañeros fundó la Compañía la Pequeña Máscara, en la cual trabajó como director; después, con al-Tayyeb al-Âlj en la Compañía Nacional de Teatro en la que se encargó de la puesta en escena y, finalmente, con Muhammad al-Jem en la Compañía del Teatro Nacional haciendo la misma función. Puso en escena, como hemos visto antes, obras del repertorio universal y otras de autores marroquíes; en 1972, puso en escena la obra *La puerta Cerrada*,<sup>260</sup> en la que invocó el espíritu de *al-Halqa* y *al-Besat*. Su saber hacer ha sido elogiado por uno de los críticos más importantes del país; al-Mniâi<sup>261</sup> (2001), quien en su libro *Investigaciones en el teatro marroquí*, afirma:

En 1969, Ahmed al-Tayyeb al-Âlj adaptó La obra *El abrigo* de Gogol [...] la obra conoció un éxito sin precedentes [...] se interpretó con mucha profesionalidad, gracias a la dirección teatral elegante a cargo de Abdelatif al-Dashrawi y las dotes de los alumnos del Conservatorio de Rabat. (p. 159)

---

<sup>260</sup> La puesta en escena de esta obra con los mecanismos de *al-Halqa* explica las inquietudes de al-Dashrawi como director consciente de su legado, después de trabajar sobre obras de Beckett entre otros.

<sup>261</sup> Al-Mniâi, Hasan, *Investigaciones en el teatro marroquí*. Voz de Mequinez, Mequinez, 2001, p. 159.



Caricatura de Muhammad al-Jem, hecha por Hasan Bajti  
en el coloquio de artes, del periódico al-Itihad al-Osbaï.

Gracias a la creación de la Compañía del Teatro Nacional se dio a conocer el talento de al-Jem fuera de Marruecos, a través de las múltiples representaciones llevadas a cabo en diversos países europeos para públicos compuestos por inmigrantes marroquíes. Para al-Jem, esta nueva etapa ha sido importante para seguir mostrando sus dotes como actor y, sobre todo, para retomar su pasión de autor.

Fiel a su concepción de un teatro pedagógico, Muhammad al-Jem crea el Premio Muhammad al-Jem de Teatro Escolar en 2012. Dicha manifestación está impulsada principalmente por la Asociación de Amigos de Muhammad al-Jem y la Asociación Abi-Raqrâq *ابي رقرق*. Es una tradición anual apoyada por el rey Muhammad VI y en la que se involucraron el Ministerio de Educación y el Ministerio de Cultura. El objetivo principal de esta manifestación artística es que haya una actividad dramática dentro de los centros escolares a lo largo del curso, y que culmine con un certamen de los grupos elegidos después de una preselección. Al-Jem es consciente de que esa iniciativa educativa preparará a los mejores artistas y espectadores del futuro en Marruecos.

Asimismo, los alumnos de Primaria, Secundaria y Bachillerato cuentan con la ayuda de sus profesores, que a su vez reciben talleres por parte de profesionales designados por el Ministerio de Cultura para esa labor pedagógica. Participan en este premio, que empezó en Salé, más de 64 centros educativos de todas las regiones del país. Los premios económicos son, en opinión de al-Jem, el mejor incentivo para despertar la imaginación y crear competitividad entre el alumnado.

## V.2. Muhammad al-Jem como actor

Como quedó patente anteriormente, el primer contacto de Muhammad Al-Jem con el teatro profesional fue con Nabil Lahlu. Aunque al-Jem trabajó poco tiempo con Lahlu, aprendió cosas importantes como la construcción del personaje más allá de las simples indicaciones del texto, las acciones físicas y el valor del silencio dramático.

Más tarde, con al-Tayyeb al-Âlj como director, al-Jem aprendió a trabajar con espontaneidad, la encarnación del personaje y la importancia del tempo de la obra. Al-Jem, comenzó a perfilar las características de su personaje tipo, del que hablaremos a continuación. Este primer paso ha sido importante principalmente por el tipo de teatro entre la comedia del arte y el vodevil que escribía al-Âlj y su manera de dirigir a los intérpretes, a los cuales exigía energía, agilidad y exageración.

En la Compañía Nacional de Teatro, la labor de Muhammad al-Jem consistía en una dedicación plena a la interpretación, encarnando a un personaje tras otro. Su faceta de actor cómico se explotó al máximo. Fue la oportunidad más grande que jamás tendría al-Jem como actor, pues trabajó en dicha compañía con los directores más prestigiosos de Marruecos, como al-Tayyeb al-Âlj, al-Tayyeb al-Siddiqi, Abdalatif al-Dashrawi, Abdesamad Dinia y Ahmed Badri, entre otros.

En la Compañía Nacional de Teatro, Muhammad al-Jem pudo mostrar sus dotes interpretativas por la confianza que pusieron en él los diferentes directores, empezando por al-Âlj, quien le dio el papel protagonista en varias obras, entre ellas *La derrota*. Muhammad al-Jem, siempre agradecido con su maestro, en una conversación hecha el 5 de diciembre de 2018 en Tetuán, afirma: “Al-Âlj me puso en el buen camino, tuve suerte de encontrarlo y trabajar con él.”.

Con la Compañía del Teatro Nacional, el actor Muhammad al-Jem se convierte en protagonista absoluto y en una estrella del teatro cómico en Marruecos. Siempre escoge el perfil de una buena persona que ayuda a los demás y combate la maldad: en *La llegada del bien* قدام الريح interpreta a Ahmed, padre de familia y funcionario jubilado, que gracias a sus ganas de trabajar consigue convertirse en un gran hombre de negocios; en *La hora bendita* ساعة مبروكة interpreta a Âlal, un marido obediente, que ayuda a una pariente de su mujer para encontrar un marido; y en *¡El hombre el que...!* Interpreta a Ibrahim, soltero y pariente de una pareja a la que ayuda en sus asuntos privados y laborales.

Es un actor querido porque logra la catarsis del público a través de los personajes que encarna. Como al-Jem, es el dramaturgo, él decide el reparto de los personajes, y no el director, como suele pasar generalmente en las compañías. También sus compañeros lucen en sus papeles, ya que al-Jem escribe las obras a su medida, teniendo en cuenta el perfil interpretativo y las habilidades de cada uno de ellos.

Es difícil poner un adjetivo al personaje tipo creado por Muhammad al-Jem. Es un héroe atípico, con rasgos muy locales. Es el motor de todas las historias y el salvavidas de sus protagonistas. La moral que defiende guarda relación con la cultura musulmana y social. En cuanto a sus bromas y los enredos en los que se encuentra o provoca, están relacionados con la tradición cultural marroquí. Es un personaje que no se impone a la trama; al contrario, se nutre de la misma para confirmar que es el protagonista necesario. Se inspira en los personajes de *al-Halqa*, por los cuales al-Jem mantuvo siempre un respeto y amor profundos.

En lo que concierne a su personalidad como actor, el personaje es el prototipo de una buena persona. Siempre tiene buenas intenciones, defiende el bien, la moral y la ética. Es un personaje divertido; canta y baila para transmitir su alegría. Pertenece a la familia, o por algunas circunstancias termina siendo un miembro más de la misma. Es el héroe que siempre ayuda al grupo, brindando su apoyo, guardando el secreto e incluso mintiendo sin perjudicar a terceras personas.



Caricatura de Muhammad al-Jem, hecha por el artista Yúsef Juyat.

Es un personaje tipo que representa al hombre de clase media que, por diferentes circunstancias, termina mezclándose con gente de la clase alta. Tradicional y moderno a la vez, su aspecto físico, casi caricaturesco, refleja la esencia de su personalidad. Tiene una manera de hablar exagerada; en algunas ocasiones, lo hace casi cantando. La implicación de la expresión corporal está presente en los diversos personajes que encarna; adopta posturas extracotidianas en momentos inesperados, mostrando una agilidad física evidente. Su manera de andar es bastante peculiar. Y, por supuesto, su manera de vestir, tan original e insólita, que lo ha convertido en un icono popular. Camisa blanca, traje oscuro, pantalón largo hasta los tobillos, gorro rojo típico de Marruecos, corbata, zapatos negros y tirantes. Una indumentaria que al-Jem utiliza siempre, sea cual fuere el personaje.

Muhammad al-Jem ha interpretado en el teatro papeles que han tenido una gran repercusión social y que han dejado huella en el espectador. El público aún recuerda algunos personajes encarnados por él de manera especial, única y sutilmente cómica, como el personaje de *Âlal*. En eso ha influido la televisión pública, que ha emitido casi todas las obras de la compañía, algunas de ellas 47 veces, como es el caso de *La hora bendita*.

La fama de Muhammad al-Jem como actor se debe, además, a la gira que efectúa la compañía con cada nuevo estreno por muchos municipios del país. En 1990, con la obra *La llegada del bien*, la compañía realizó más de 130 representaciones dentro y fuera de Marruecos. *Las caras del bien* وجوه الخير es, también, la primera obra con la que la compañía hizo su primera gira fuera del país: Francia, Bélgica, Alemania y Holanda.

En cuanto al reconocimiento oficial, al-Jem ha tenido varios homenajes y condecoraciones por parte del Ministerio de Cultura y de asociaciones culturales. Con la Compañía Nacional de Teatro, al-Jem representó 25 obras en el palacio real para el difunto rey Hasan II, tres de ellas escritas por él: *La llegada del bien*, *Las caras del bien* y *La hora bendita*. El actual rey, Muhammad VI, ha galardonado a varios miembros de la Compañía entre ellos al propio al-Jem, por representar los valores del país. Sin duda, la satisfacción más grande para al-Jem es el reconocimiento del público, que ha sido el primero en admirarlo como actor por su gran creatividad y su vis cómica inconfundible.

### **V.3. Muhammad al-Jem como autor**

Como hemos dicho en el segundo capítulo en torno al público, mucha gente al ver un folleto o un cartel se interesa por los nombres de los actores y no repara en quién es el autor, director y el equipo técnico de la obra. Por ello, mucha de la gente que va al teatro desconoce la faceta de Muhammad al-Jem como autor dramático. Abdelhaq al-Zarwali<sup>262</sup>, consciente de este desconocimiento, aclara en la dedicatoria de la obra *¡El hombre el que...!* de al-Jem: “Le felicito de antemano por la publicación que está realizando [...] para que, en la visión de los interesados, Muhammad al-Jem deje de ser simplemente un actor de teatro.” (Al-Jem, 2015, p. 8)

Muhammad al-Jem empezó a escribir al mismo tiempo que a interpretar. Ejercía de dramaturgo en su compañía de teatro aficionado y posteriormente, de manera puntual, con la Compañía Nacional de Teatro. Sólo dejó de hacerlo en su paso

---

<sup>262</sup> Al-Jem, Muhammad, *¡El hombre el que...!* Dar al-Tawhidia, Rabat, 2015, p. 8.

por la Compañía la Pequeña Máscara, la cual daba prioridad a la adaptación del repertorio universal.

Las influencias en la vida de al-Jem, que han hecho de él un dramaturgo con un gran bagaje artístico popular, han sido: el hecho de pertenecer a una familia tradicional, el haber pasado su infancia en un barrio popular de Salé y las sesiones de *al-Halqa* que ha presenciado. A lo que cabe añadir sus vivencias en el casco antiguo de Rabat y su convivencia profesional con un gran maestro de la poesía popular y destacado autor de comedias como ha sido Ahmed al-Tayyeb al-Âlj.

Los puntos de partida para al-Jem para escribir cualquiera de sus obras son las novedades legislativas, los momentos relevantes en la vida política y los acontecimientos sociales. Al-Jem, desde su pieza precedente, repasa en su nueva obra lo que ha vivido la sociedad marroquí a nivel social, político y económico. Las historias, inspiradas en la realidad, se cuentan de manera amena, tradicional, festiva y cómica. Al-Jem refleja el comportamiento social a través de la dualidad entre realidad y ficción en su producción, un rasgo inconfundible de su personalidad literaria.

Nuestro dramaturgo traslada al teatro los problemas de la vida cotidiana, con comicidad, empleando un lenguaje simple y próximo. El diálogo está repleto de refranes populares, referencias conocidas y expresiones que el público marroquí identifica enseguida. A través de un teatro personal, el escritor hace hincapié en los problemas de los marroquíes, que también pueden ser universales, como la corrupción, la hipocresía y la mentira. Dichos temas pueden, a veces, resultar repetitivos como el caso de la figura del joven licenciado sin salidas laborales tratado en varias obras. Insistir en lo mismo es señal de que las cosas siguen sin cambiar y una muestra del firme compromiso de al-Jem con su propia sociedad.

Al-Jem, como autor, ha conseguido plasmar su propia huella en la trayectoria del teatro en Marruecos por su preocupación en que haya un trasfondo social en la historia que cuenta. La función social de su compañía es su bandera, desea un cambio en la mentalidad de la gente, haciendo que los personajes se rían de ellos mismos para que cale el mensaje. Al-Jem intenta que haya empatía del público con el personaje que encarna el bien, sin que el personaje que encarna el mal sea malvado en exceso.

Su teatro se caracteriza por elementos constantes como un lenguaje cotidiano, fácil y ameno; utiliza los dichos y los proverbios para extraer una moraleja o dar ejemplo. Tanto la trama como el lenguaje de sus obras son sencillos. A veces, el espíritu popular se introduce a través de letras de canciones cantadas en directo por los propios personajes y como música en *off* entre actos. Los personajes de sus obras mezclan el dialecto marroquí con expresiones en árabe clásico, en francés y en dialectos de otros países árabes, como el de Egipto u Oriente Medio.

Representar obras en árabe dialectal marroquí ha sido la elección de la compañía desde su fundación en 1990. En el período de análisis que nos ocupa, entre 2000 y 2015, esa opción no ha cambiado. Cada obra de Muhammad al-Jem cuenta una historia diferente, pero hay personajes que se repiten, de modo distinto, en todas ellas: el empresario, el sindicalista, la ama de casa, el funcionario, la criada y el intelectual. Cada personaje representa para al-Jem un símbolo en la jerarquía del poder y una ideología.

El ambiente familiar, característico en todas las obras, se refleja en algunas acciones como en la hora del té y en la forma de interactuar los personajes. El vestuario refleja la heterogeneidad de la sociedad marroquí entre lo tradicional y lo moderno. Los personajes jóvenes se visten según la moda occidental y los mayores, de una manera tradicional, salvo el personaje que encarna al-Jem, que mezcla ambas.

Muhammad al-Jem da vida a personajes caricaturescos que dicen lo que piensan, por lo menos al público. Así se reconocen los buenos personajes de los malos. Las obras tienen un relato que mezcla la realidad con el sueño; acontecimientos cotidianos y finales felices, a veces forzados, que parecen cuentos de niños. Sus obras, como veremos en el análisis de la obra *¡Eres...tú...!*, agrupan aspectos que, en el imaginario colectivo marroquí, adquieren relevancia casi mítica, como los pozos de petróleo en los países árabes del golfo; también encontramos aspectos folclóricos como las canciones típicas y la *dzagrida*<sup>263</sup>, además de elementos dramáticos como el teatro dentro del teatro.

---

<sup>263</sup> Un sonido que se produce jugando con el aire y la lengua de una manera peculiar que varía de un país a otro. En Marruecos se utiliza solamente en Bodas y en las celebraciones de felicidad. [Pereidastribal.blogspot.com/2014/12/el-Zaghareet.html](http://Pereidastribal.blogspot.com/2014/12/el-Zaghareet.html)

La atmósfera de sus obras es lugareña, con visitas constantes. La familia de clase media alta afronta sus problemas con un espíritu positivo que roza lo infantil. La comedia social tiene moraleja, y finaliza, como no puede ser de otra manera, con un final feliz para quienes lo merecen. Aunque los personajes carecen de profundidad psicológica, para que la construcción sea completa, se arriesgan en los mensajes que al-Jem pone en sus bocas.

Muhammad al-Jem hace crítica cómica sacando a la luz las deficiencias y destapando los defectos de la sociedad; enunciando temas tabúes, sin analizar en profundidad, por prudencia hacía su público. Trata temas como el paro, el soborno, el egoísmo, las malas aficiones, el maltrato a la mujer, los nuevos derechos legislativos conquistados por ésta, el desfalco de dinero público por parte de los altos cargos de la Administración, los problemas de los emigrantes, la falta de infraestructuras y medios en los hospitales, los derechos de los trabajadores y el paro de los titulados universitarios. Muhammad Mustafa al-Qabáj<sup>264</sup> محمد مصطفى القباج subraya en la dedicatoria de la pieza *La hora bendita* el interés en las obras de al-Jem por la crítica social:

De lo que he podido ver de las obras de este artista representadas en escena o emitidas a través de la televisión [...] el cuidado de al-Jem por ser el ojo clínico que transmite con fuerza la realidad social y política [...] lo mueve una necesidad esencial para que la gente sea consciente de esa realidad dentro de la familia. O en la relación del ciudadano marroquí con la Administración y el Gobierno [...] un esfuerzo por dar un diagnóstico de las enfermedades dentro de la sociedad [...] con un trazo caricaturesco que desencadena los mecanismos de la risa. (Al-Jem, 2015, p. 9)

Él mismo ubica su obra en la comedia social; un concepto que analiza el desequilibrio que padece el individuo en la sociedad, provocando así la crítica y la risa al mismo tiempo. Escribir comedia requiere una inteligencia imaginativa, calidad lingüística y dominio de los recursos teatrales; pero, sobre todo, mucho talento innato del propio autor. Un talento que al-Jem posee a juicio de la crítica y de su público. Muhammad al-Jem se otorga a sí mismo la libertad de hacer cambios en su obra, porque son guiones escritos principalmente para la escena y no para ser leídos.

---

<sup>264</sup> Al-Jem, Muhammad, *La hora bendita*. Dar al-Tawhidia, Rabat, 2015, p. 9.

Algunos críticos encasillan el teatro de al-Jem en el Vodevil, sinónimo de enredo, alegría, risa y felicidad. Muhammad al-Jem acepta esa clasificación en la parte alegre, pero la rechaza en otros términos del mismo, como los de teatro fácil, ligero y frívolo. Abdelmajid Fenish<sup>265</sup> عبد المجيد فنيش elogia en la dedicatoria de la pieza *Las caras de la bondad* وجوه الخير la cercanía de su obra al pueblo, esencia que comparte con el vodevil: “Nuestro extraordinario artista trabaja un tipo libre de escritura dramática, y es por volver al teatro del “vodevil” o “teatro de la casa”, como lo llaman algunos, por lo que se ha ganado el título de “artista del pueblo”. (Al-Jem, 2015, p. 8)

Su escritura, repetitiva pero dinámica, tiene un toque de patriotismo; los personajes hablan de su país, de los jóvenes con talento y del futuro prometedor que nos espera. En sus obras, los finales esperados y felices tienen una intención moralizadora: ganan siempre los buenos, vence el bien al mal. Al-Jem utiliza en sus obras el humor como elemento distanciador, lo que hace camuflar la gran carga de la crítica social. El humor es para al-Jem una herramienta de distracción. Mediante la carcajada por las peripecias de los personajes, al-Jem procura la catarsis del espectador.

Al-Jem divulga entre el pueblo la literatura popular a través de la representación teatral. Al publicar su obra, consiguió transformar ese legado oral en un documento escrito. Al-Jem se ha impuesto con su teatro y ha creado una tendencia y un estilo propios; ha demostrado ser un autor con mayúsculas en su estilo. Abdelilah Ben Hdár<sup>266</sup> عبد الاله بنهدار alaba en la dedicatoria de la obra *Ha llegado y ha traído* la profesionalidad de nuestro dramaturgo:

Como nos tiene acostumbrados el profesor Muhammad al-Jem, en la mayoría de sus obras, transmite, por momentos, los mensajes con sutileza. El conocimiento de su oficio y de la actividad teatral hace que presente al público las críticas sociales y políticas de forma sutil, en pequeñas dosis, sin caer en la reiteración o insistencia. Y es aquí donde reside el oficio y la profesionalidad en la presentación del espectáculo. (Al-Jem, 2015, p. 9)

---

<sup>265</sup> Al-Jem, Muhammad, *Las caras de la bondad*. Dar al-Tawhidia, Rabat, 2015, p. 8.

<sup>266</sup> Al-Jem, Muhammad, *¿El hombre el que...!* Dar al-Tawhidia, Rabat, 2015, p. 9.

Muhammad al-Jem tiene un repertorio escrito amplio y variado. Todas las obras representadas por la Compañía del Teatro Nacional Muhammad V son originales; en este sentido marca la diferencia por no haberse dedicado a adaptar del repertorio nacional o universal. Sin embargo, algunos críticos como Uzri<sup>267</sup> (1998) sospechan de la legitimidad de esas creaciones. Una sospecha de apropiación que, en su opinión, en algún caso roza el plagio:

Quando otros se sitúan, voluntariamente, en la dinámica de las ganancias rápidas a través de representaciones ligeras y cómicas cuyo único objetivo es el éxito comercial (a pesar de que todo comercio aspira a rentabilizar el capital invertido), la operación aquí consiste en la adaptación de obras que pertenecen al “boulevard” francés para adaptarlo al estilo marroquí, sin nombrar en la mayoría de los casos la fuente para no tener que pagar los derechos de autor. (p. 49)

#### **V.4. El público de la Compañía del Teatro Nacional Muhammad V**

La Compañía del Teatro Nacional refleja la cultura popular en Marruecos y se identifica con la cultura de masas. Son términos que, en general, pueden hacer referencia a un tipo de manifestación creada o consumida preferentemente por las clases populares con escaso nivel académico. Lejos de estos prejuicios, la compañía de Muhammad al-Jem ha demostrado, con la afluencia masiva del público a sus espectáculos, que es un reclamo para todas las clases sociales.

Algunos críticos como Uzri<sup>268</sup> (1998) siempre han encasillado a la Compañía del Teatro Nacional entre las representantes de la escena comercial, interesados únicamente por gustar y hacer reír a cualquier precio. Los espectadores que acuden a los teatros para ver las obras de la compañía son un público heterogéneo, al que le interesa ver cómo este teatro familiar plasma el pensamiento y la mentalidad de los diferentes colectivos sociales.

---

<sup>267</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 49.

<sup>268</sup> Uzri, A, (1998), o.c., p. 49.

A Muhammad al-Jem lo han acusado de representar en Marruecos un teatro comercial que se interesa exclusivamente por la taquilla. Consciente de que la venta de entradas es un desafío para las compañías y un baremo para medir su relación con el público, al-Jem, en una entrevista efectuada el 5 de diciembre de 2018 en Tetuán, durante el Festival Nacional del Teatro, responde a estas acusaciones con una pregunta: “¿Cómo quieren tener un teatro profesional y vivir de ello, si no se venden las entradas?”.

Al-Jem plasma en sus obras relatos de acontecimientos y actitudes cotidianos; trata temas comunes próximos al pueblo, en un universo dramático que retrata su propia sociedad con sus costumbres, creencias y prejuicios. Muhammad Benhsayen, director del Teatro Nacional Muhammad V, nos asegura en una entrevista realizada el 18 de septiembre de 2018 en Rabat que: “La compañía de al-Jem es la única hasta el día de hoy que presenta un espectáculo con garantías en Marruecos.”, y añade: “Mientras la sociedad marroquí no avance en este siglo XXI, al-Jem y su teatro seguirán vigentes.”.

En Marruecos hay varias compañías que se dedican a la comedia, pero pocas son seguidas por las masas. En cambio, la Compañía del Teatro Nacional suele llenar las salas porque tiene un público familiar que acude en grupo para pasar una agradable velada. Las historias siempre tienen lugar en el seno de la familia; es un territorio en el que la sociedad se ve reflejada, lo que hace que este teatro tenga mayor atractivo para toda la familia. Entre el público de la Compañía del Teatro Nacional es frecuente ver a niños con sus padres, dispuestos a vivir una experiencia de dos horas o dos horas y media de espectáculo. Abdelhaq al-Zarwali<sup>269</sup> reconoce en la dedicatoria de la obra *¡El hombre el que...!* la relación singular del público con la compañía de al-Jem:

Lo más importante es que yo pueda tener diferencias con Muhammad al-Jem, ya que cada uno de nosotros tiene su estilo en el teatro, [...] pero lo respeto y valoro su esfuerzo y constancia, mientras consiga que la gente quiera ir al teatro. (Al-Jem, 2015, p. 8)

---

<sup>269</sup> Al-Jem, Muhammad, *¡El hombre el que...!* Dar al-Tawhidia, Rabat, 2015, p. 8.

Muhammad al-Jem ha escogido la comedia social para hacer reír, pero también para mostrar los defectos de la sociedad marroquí. El público, en su mayoría, se ve identificado con los mensajes que transmite al-Jem a través de los diálogos de los personajes en la representación. Al-Jem se ha labrado una carrera a largo plazo a través de un proyecto sólido; es un trabajo de un gran equipo con retos personales de cada uno de ellos. Abdelilah Ben Hdár<sup>270</sup> resalta en la dedicatoria de la obra *Ha llegado y ha traído* la fidelidad del público con el liderazgo de al-Jem y su equipo:

Digo ante su público: ¿En realidad, por qué la Compañía del Teatro Nacional cuenta con un público que paga una entrada para ver el teatro del artista Muhammad al-Jem? [...] ¿Dónde están hoy las compañías que generan demanda en taquilla para ver sus obras? [...] si en la actualidad alguien puede presumir de ello, es sin duda Muhammad al-Jem y su teatro. (Al-Jem, 2015, p. 9)

La Compañía trabaja con artistas conocidos de una larga trayectoria teatral, gran parte de los cuales son fijos, lo que genera confianza por parte de la comisión que otorga las subvenciones y convierte cada montaje en una apuesta segura. El público tiene una idea preconcebida del decorado, del vestuario, de los personajes, y eso le genera tranquilidad, comodidad y superioridad, de modo que acude a cada nuevo espectáculo para ver y a escuchar la nueva historia.

## **V.5. Análisis dramático de la obra *¡Eres...tú...!***

*¡Eres...tú...!* es una de las obras características de Muhammad al-Jem, por lo tanto, también de la Compañía del Teatro Nacional Muhammad V. Gran parte de su obra fue publicada en 2015 por el Ministerio de Cultura. Al-Jem define *¡Eres...tú...!*, al igual que todo su legado teatral, como una comedia social. Es una obra que, como todas las que representa la Compañía del Teatro Nacional, tiene una finalidad cómica, didáctica y pedagógica. Utiliza los mecanismos de la comedia, como la exageración, el contraste y la sorpresa, para conquistar a su gran público; un público que se siente cómodo y feliz.

---

<sup>270</sup> Al-Jem, Muhammad, *Ha llegado y ha traído* Dar al-Tawhidia, Rabat, 2015, p. 9.



Nora al-Sqali y Muhammad al-Jem, en la representación de *¡Eres...tú...!*, en el Teatro Nacional Muhammad V de Rabat.

Como en todas las obras de la Compañía del Teatro Nacional, el guión se escribe para su inmediata representación. *¡Eres...tú...!* es una pieza escrita en árabe dialectal marroquí; dirigida por Abdelatif al-Dashrawi, se estrenó en el Teatro Nacional Muhammad V en 2009. Todos los actores de la representación son fundadores y caras conocidas de la compañía: Nozha al-Rekraki, Aziz Mawhub, Muhammad al-Jem, Malika al-Omari, Suâd Joye, Aziz al-Âlawi, al-Hashmi Benâmro, Muhammad Ben Bar y Nora al-Sqali نورا الصقلي.

Los personajes que intervienen en esta fábula son: Otomán عثمان, ingeniero de 58 años; Kenza كENZA, ama de casa y mujer de Otomán; Ilham الهام, diplomada en farmacia e hija de Kenza y Otomán; Saâdia السعدية, criada en casa de Kenza; Mehdi المهدي, hermano de Kenza y Jadija; Jadija خديجة, ama de casa y mujer de Saddiq; Saddiq الصديق, sindicalista en una empresa de Casablanca; Karim كريم, Doctor en económicas e hijo de Jadija y Saddiq; y, Alcalde de barrio المقدم trabajador del ayuntamiento de Rabat.

## 5.1 Argumento

Jadija y Mehdi visitan a su hermana Kenza para celebrar que ésta se ha quitado la escayola después de haberse roto el pie izquierdo. La reunión familiar revela los problemas de las familias de las dos hermanas. Por la parte de Kenza, su marido Otomán se enfrenta a un traslado y a una Junta Disciplinaria por negarse al chantaje de sus superiores; su hija Ilham, vive angustiada por la espera de un préstamo bancario para abrir una farmacia. Por la parte de Jadija, están Saddiq, su esposo, que tiene el sueldo embargado y corre el riesgo de acabar en prisión, y su hijo Karim, Doctor en Economía en paro, que sufre agresión por parte de la policía en una manifestación delante del Parlamento.

Todos los problemas se resuelven gracias al ingenio de Mehdi, que crea una estrategia, con la ayuda de varios miembros de la familia, para salvar la reputación y los derechos de la misma. El propio Mehdi tiene pendiente un asunto amoroso con Saâdia, hija/criada de Kenza, que también se resuelve en el desenlace de la obra para la felicidad de todos.

## 5.2 El título

El primer contacto con la obra se hace mediante el título *¡Eres...tú...!* Un título compuesto de dos palabras; cada una de ellas tiene un sentido por separado y otro en conjunto. *¡Eres...tú...!* es una frase de exclamación apelativa con tintes de ironía. También se puede entender como pregunta indirecta al espectador *¿Eres tú? ¿Aparentas ser quien no eres, llevas alguna máscara?* En referencia directa al juego de imposturas ideado por Mehdi en la trama, y del que se hacen cómplices todos los miembros de la familia, excepto Otomán y Saddiq.

Por separado, la primera parte “Eres” tiene que ver con “eres o no eres” o “ser o no ser”. Si eres auténtico, como Otomán, o mentiroso, como Mehdi. Es un juego de al-Jem, que desafía al lector/espectador para obligarlo a ubicarse en un bando o en otro. El bando de Otomán, que no miente y tiene fe en el éxito de quien cumple, o el bando de Mehdi, que tiene claro que la única opción de conseguir justicia es mentir y hacer trampas.

La segunda parte que compone el título señala con el dedo al lector/espectador: Tú. El “tú” verdadero o el otro “tú” que es fruto de la imaginación y la habilidad del primero. ¿Cuál de los dos “tú” eres? ¿El auténtico o el mentiroso? ¿Qué habrías hecho tú para defender tus intereses? ¿Te habrías comportado como Otomán o como Mehdi? Ya desde el título de la comedia, pues, al-Jem hace hincapié en la dualidad entre la verdad y la mentira.

El título también hace referencia de manera directa al juego de “el teatro dentro del teatro” que idea y organiza Mehdi con la colaboración de miembros de su familia, los cuales participan como actores y actrices en esa farsa. Todo ello implica la importancia del cuarto acto, que deja de ser el típico desenlace de la comedia y se convierte en el punto culminante de la fábula.

### 5. 3. Temas

En la obra se habla de varios temas de diferente índole: humanos, sociales y políticos. Al-Jem intenta tocar varios temas sin profundizar en ninguno en concreto, aunque deja ver la hipocresía social y el trato preferente otorgado a los ricos. En la pieza se tratan dos niveles de relación: las relaciones personales y las relaciones laborales; cada relación implica hablar de ciertos temas.

A través de los problemas de los personajes se tratan varios temas serios y graves, lo que contrasta con la solución ofrecida a estos conflictos. El que la obra sea una comedia no exime a al-Jem del esfuerzo por encontrar soluciones sensatas y una propuesta de desenlace verosímil.

Durante el desarrollo de la acción hay un patrón frecuente de comparación y contraste entre el tiempo pasado y el tiempo presente; entre Marruecos y un país extranjero:

-De una manera exagerada, Kenza explica a su hija lo mucho que comía de joven: (**Kenza**: Recuerdo que, cuando yo era pequeña, desayunaba con diez huevos, manteca con carne, pan con mantequilla y miel, y una tetera llena de té para mí. (anexo, p.263). Inmediatamente la corrige Otomán, explicando el hambre que se pasaba antes en comparación con la calidad de vida y el buen nivel adquisitivo actual: (**Otomán**: ¡Es

verdad, KENZA! Cuando éramos pequeños, nuestros padres, que en paz descansen, no tenían nada que comer, todo se compraba por cartillas de racionamiento. (anexo, p. 263)).

-Antes había más oportunidades laborales que ahora: De una manera ingenua JADIJA dice que se arrepiente de no trabajar antes, cuando había más oportunidades: (**JADIJA**: Me arrepiento de no haber trabajado antes, cuando había mucho trabajo. (anexo, p. 268)).

-Mehdi asegura que, en el extranjero, en particular en Italia, la corrupción se persigue, a diferencia de lo que sucede en Marruecos: (**Mehdi**: Hermano, esto no existe en el extranjero. ¿Sabes que en Italia si sospechan que un responsable público tiene indicios de corrupción, lo persiguen? Y en un día o dos, el Ministro de quien dependía ese corrupto presenta su dimisión. Aquí oyes que lo han detenido, que lo están investigando; que después lo han juzgado y lo han dejado en libertad, para volver a detenerlo e investigarlo para juzgarlo. Y, al final, lo dejan libre. (anexo, p. 280)).

También se habla de Francia como un país extranjero europeo y, por lo tanto, una referencia que se debe imitar: (**KENZA**: Eso también pasa en los países del primer mundo ... El otro día en Francia, vi con mis propios ojos cómo los franceses gritaban con pancartas delante del Parlamento y los policías les echaban agua ... La verdad, no les pegaban; simplemente les echaban agua. (anexo, p. 288)).

-JADIJA, que formó parte de una asociación para defender los derechos de la mujer, asegura en primera persona que la mujer no tiene suficientes derechos: rápidamente KENZA la corrige, comparando la vida de las dos hermanas con la de su madre: (**KENZA**: No exageres, no es como antes ... hermana, nuestra madre, que Dios la tenga en su gloria, no podía moverse sin permiso de nuestro padre, que Dios lo tenga en su gloria también ... no, hermana, han cambiado mucho las cosas. (anexo, p. 289)).

-Los personajes manifiestan en sus comentarios que hay mucho que hacer en el país a nivel social, económico y político; al mismo tiempo, aseguran que la situación general está mejor que antes: (**Otomán**: ¿Por qué te asustas? Hoy en día hay la libertad de expresión ... el periodismo no es como antes. (anexo, p. 295)).

Uno de los temas, de índole cultural, que trata la obra, es la importancia del matrimonio y su prioridad para la mujer marroquí aún en el siglo XXI:

-Saâdia hace propaganda de sí misma para que alguien se interese por ella: (**Saâdia**: Soy cariñosa, afectuosa, y quiero casarme con un joven que tenga un trabajo fijo para poder mantener a la familia. No me importa que esté divorciado, que sea viudo o casado; lo importante, que sea buena persona. (anexo, p. 259)).

-Kenza usa su imaginación para presumir ante su hermana, contando que un hombre rico quería casarse con Ilham, sin ser consciente de que le está poniendo un precio a su propia hija: (**Kenza**: Vino un empresario muy rico a pedirle la mano, nos dio diez millones como adelanto. Pero ella no quiere casarse hasta abrir su propia farmacia. (anexo, p. 267)).

-Cuando se desmaya Saâdia, el comentario machista de Mehdi y la respuesta de Kenza dejan en evidencia la presión social sobre las jóvenes: (**Mehdi**: O lo mismo tiene que ver con la edad de casarse; esto les sucede a las que se les pasa el arroz: (**Kenza**: ¡Tampoco vamos a pasear con ella con una pancarta haciendo propaganda! (anexo, p. 271)).

-El tema del matrimonio está ligado en la obra, de manera indirecta, a la soledad. Saâdia se encuentra sola y quiere casarse para tener una familia, y entendemos que Mehdi también, aunque no se anima a dar el paso. La opinión machista de Otomán deja caer que la clave del matrimonio es casarse con una mujer para que se convierta en enfermera del marido: (**Otomán**: Déjate de cháchara, a mí no me engañas. Tú, no es que no hayas encontrado una mujer ... te has acostumbrado a estar solo .... Pero, ¿hasta cuándo? Si un día te pones enfermo, no tendrás quien te lleve un vaso de agua. (anexo, p. 295)).

Una vez más, el tema del matrimonio tiene que ver con el complejo de cumplir años. En varias ocasiones se habla de la edad de Saâdia, y de que Mehdi ya es mayor y debe casarse cuanto antes. Aunque Saâdia resalta su juventud insinuando que Mehdi es mayor, es habitual el matrimonio entre cónyuges con una diferencia de edad notable.

Cuando llegó la modernidad a la sociedad marroquí, se abrieron las puertas del mercado laboral a las mujeres. Ese hecho desencadenó un fenómeno social muy peculiar: la llegada a la ciudad de jóvenes (niñas entre 10 y 15 años) de las aldeas para vivir con las familias cuyos cónyuges trabajan fuera de casa. Siendo niñas, la paga

que se les envía a los padres es miserable, pero compensada con una vida relativamente cómoda en una buena familia y en la ciudad. Esas niñas eran consideradas como hijas; su función era ocuparse todo el día de las labores de casa y muchas veces de los hijos del matrimonio. No se contemplaba la obligación de las familias trabajadoras de enviar a estas niñas al colegio.

Eso se ve claramente cuando comparamos las oportunidades de Ilham con Saâdia. Ilham tiene una carrera universitaria y está a punto de abrir una farmacia; en cambio Saâdia, seguramente, no sabe ni leer ni escribir y su máxima aspiración social es ser ama de casa. En el trato cotidiano, Saâdia es tratada de una manera afectuosa por la familia; se le permite tutear afectuosamente a todos: **(Saâdia:** Esta gente para la que trabajo me crió desde que yo tenía siete años [...] son muy buena gente (Sin menospreciar a los presentes) ... me trataron como si fuera hija suya. (anexo, p. 259)). Contrasta con los detalles de trato del día a día: **(Ilham:** Saâdia, por favor, hermana, ¿Me traes aquí el desayuno? (anexo, p. 262)).

Vemos, en cambio el trato de mimo y sobreprotección dado a Ilham. Aparte de costearle sus estudios, deber de los padres, éstos se ofrecen a resolver su futuro laboral: **(Kenza:** Su padre le propuso comprarle el local y yo los medicamentos, pero no quiso; nos contó que había pedido un crédito al banco, pero todavía sigue esperando la respuesta. (anexo, p. 267)).

El maltrato y la falta de los derechos de la mujer es otro de los temas tratados por al-Jem. Vemos que, tanto Kenza (ama de casa) como Jadija (arrepentida de no acceder al mundo laboral), dependen económicamente de sus esposos. Otras mujeres, tienen que trabajar sin dejar de depender de sus maridos, que les roban sus ingresos y las maltratan: **(Jadija:** Aún sufre vejaciones y violencia; aún la mujer trabaja y el marido le coge el dinero. (anexo, p. 289)).

Los personajes introducen otros temas sociales que son consecuencia de la mala gestión política y nos describen una imagen real de las instituciones públicas. Uno de esos temas es la mala gestión de los recursos naturales, como es el agua para el consumo propio: **(Jadija:** Si no hay agua para beber, no van a tirarla a los manifestantes. (anexo, p. 288)).

-Otro de los problemas cotidianos de tipo social del ciudadano marroquí es el Estado y la lamentable gestión de los hospitales; una asignatura pendiente de los gobiernos que se preocupan poco por la sanidad y la educación: **(Jadija:** No le hicieron caso. Si hubieras visto el estado de aquel hospital y de los pobres enfermos, llorarías. (anexo, p. 302)).

La desesperación de los jóvenes titulados en paro es un tema serio, puesto que la tasa del paro es uno de los baremos del bienestar de un país. Karim representa a una gran parte de la sociedad: jóvenes con titulación académica sin un mercado laboral que sea capaz de integrarlos. Jadija describe de una manera clara la desesperación de un titulado en paro: **(Jadija:** Ha enviado muchas solicitudes, y nada; me ha dicho que, para no quedar de brazos cruzados estos días, va a iniciar algún negocio. Preparó una cesta de cacahuets tostados y empezó a vender en las cafeterías. Lo poco que ganaba lo empleaba en comer fuera. Se quedó sin ganancias y sin fondos. Así que compró bolsas de plástico para venderlas en la puerta del mercado. Los policías se las han quitado. Quiso vender cigarrillos sueltos al final de nuestra calle, pero un drogadicto le reclamó el sitio. ¡A ver lo que le depara el destino! (anexo, pp. 267-268)).

Como medida más extrema, algunos de esos jóvenes con títulos universitarios arriesgan la vida en pateras para cruzar el estrecho y llegar a Europa, para tener una vida mejor y cumplir sus sueños. La emigración era la única alternativa de Karim antes de la solución milagrosa de Mehdi, quien logró encontrarle trabajo de una manera rocambolesca. Le asignaron nada menos que el puesto de director de una empresa privada: **(Jadija:** Llamaron al director de la banda para participar en un festival cultural marroquí en Canadá... Propuso a Karim ir con ellos como músico. Y, una vez allí, podría quedarse. (anexo, p. 269)) **(Jadija:** Karim no está hecho para sufrir, pero Dios sabe que no hay otra salida. (anexo, p. 268)).

En una conversación trivial entre Otomán y Mehdi, surgen los problemas de los emigrantes, como las condiciones infrahumanas en las que sobreviven antes de conseguir los papeles que legalicen su situación; la carga de trabajo, la huida constante de la policía como si fueran criminales; las estafas que sufren en su país, a veces por parte de sus propios familiares: **(Mehdi:** Ganábamos tan poco que no teníamos donde dormir ni dinero para comer. ¡El infierno mismo!

**Otomán:** Aun así, la gente se mata para ir al extranjero, todo el mundo quiere emigrar. (anexo, pp. 279-280)).

Tratar temas políticos es una obligación moral que tanto la compañía como al-Jem asumen como deber patriótico. Es habitual hablar de una lacra política como es el desfalco de dinero público por parte de los altos cargos en las obras de al-Jem: (**Ilham:** Escucha, papá, este titular en la primera página: “Otra Caja de Ahorros pública quiebra por culpa de la corrupción”. (anexo, p. 265)).

-La factura personal que se paga cuando se lucha a favor de los derechos de los trabajadores:

(**Jadija:** ¡A mi marido, desde que me casé con él, lo están enviando a la Junta Disciplinar! ¿Qué hace? ¿Roba, secuestra? Por defender el bien público, le hicieron la vida imposible. (anexo, p. 304)).

-La fragilidad de la libertad de expresión.

(**Otomán:** Creo que lo que escribió puede perjudicarlo. (anexo, p. 294)).

## 5. 4 La trama

La obra se compone de cuatro actos; cada uno de ellos compuesto a su vez de varias escenas. Es una comedia social con múltiples tramas paralelas con tintes reivindicativos. Desde el primer acto y hasta el tercero, al-Jem nos hace cómplices de los problemas de todos los personajes. A parte de Kenza, Jadija y Mehdi que están preocupados por su familia, todos los demás personajes tienen problemas:

-Saâdia cumple años y no se le presenta ningún hombre para pedir su mano.

-Otomán, a la espera de un traslado, ha de comparecer ante una Junta Disciplinar.

-Ilham solicita un crédito para abrir una farmacia, que le deniegan.

-Karim es un Doctor en paro, golpeado en una manifestación.

-Saddiq tiene su sueldo embargado; lo despiden de su trabajo y lo llevan a la cárcel.

El desenlace, que se produce en el cuarto acto, aporta la solución a todos los problemas. Conseguir el objetivo de cada miembro de las dos familias en crisis, ha sido por la implicación de todos:

-El primero en volver a su trabajo con una llamada de disculpas por parte de su jefe es Otomán. Resulta que un ministro que quería comprarle el chalé a Mehdi hizo de intermediario para que Otomán recuperase su trabajo después de recibir una carta de la Administración que lo enviaba a la Junta Disciplinar.

-La segunda es Ilham. Gracias a una llamada de teléfono de Mehdi al director del Banco, le conceden finalmente el crédito.

-De la misma manera se arregla el problema de Karim. Una llamada telefónica de Mehdi culmina con el envío de una carta a casa de Karim en la que le comunican que se le ha concedido un puesto de trabajo; nada menos que de director de una empresa.

-Saddiq vuelve a su trabajo convencido de que todos los problemas se han solucionado gracias a la lucha sindical, ignorante de la farsa que ha montado Mehdi.

-La última en conseguir su objetivo es Saâdia: casarse con el hombre que le agrada, el más listo y rico de la familia, y salvador de la misma por haber solucionado todas las dificultades.

La trama de esta obra tiene un desenlace cerrado, en el cual se establece un nuevo orden en las vidas de los personajes. Todos los desequilibrios vividos por cada uno de los personajes durante la obra concluyen con el alcance del objetivo. La trama evoluciona a favor de los protagonistas y nos conduce a un feliz final.

## **5. 5 Personajes**

En esta obra hay personajes que tienen más intervenciones que otros, siendo el núcleo familiar el protagonista absoluto. Cada uno de los personajes representa el prototipo de un ciudadano y su función en la sociedad. Se trata, pues, de personajes que tienen un carácter social definido; en ningún momento experimentan cambio alguno interno ni de mentalidad. Los personajes no están movidos por pasiones propias; se defienden de la desigualdad que les impone su contexto social.

En la obra no hay un antagonista. Es el personaje quien genera el conflicto en el drama y garantiza el desarrollo de la acción. En otras palabras, no hay un conflicto entre los personajes; sí hay conflicto entre los personajes y un conjunto abstracto representado por el gobierno, como lo llama Anne Ubesfeld<sup>271</sup> (1993). Los personajes tienen que afrontar problemas injustos de carácter laboral y los derivados de los mismos.

Una vez más, *al-Jem* recupera a los personajes habituales de su obra. El padre de familia, un empresario, una ama de casa, un joven licenciado sin trabajo, un sindicalista/intelectual y la criada. Vuelve el carácter de los personajes: el bueno, el honrado, el aprovechado y el personaje que tiene mala suerte.

En la relación entre los personajes, se palpa en la obra una cierta autoridad masculina. El hecho de que tanto Kenza como Jadija, quienes dependen económicamente del marido, muestra una jerarquía dentro de la pareja y, por lo tanto, en la familia. Asimismo, la figura del padre es la más importante, tanto para Ilham como para Karim. También vemos la autoridad del hermano (hombre) que ayuda a sus dos hermanas (mujeres).

### 5. 5. 1 Personajes principales

**Mehdi**: Sin duda el protagonista absoluto de la obra. Es la figura del nuevo rico. Hermano de Kenza y de Jadija, a quien éstas cuentan sus problemas. Es el más listo de la familia, tiene una gran habilidad para el comercio. Vive y trabaja en Casablanca. Pasó diez años como emigrante en Italia, trabajando en la chatarra.

Tiene fama de tacaño. También tiene fama de bebedor entre sus familiares. Cuando entra en casa, contento por la compra del coche, todos piensan que ha bebido alcohol. Es conocido y querido entre sus parientes por su sentido del humor.

Le gusta Saâdia, pero no llega a dar el paso de pedir su mano. Por un lado, piensa que es demasiado mayor para ella y ella no le conviene; por otro lado,

---

<sup>271</sup> Ubesfeld, Anne, *Semiótica teatral*. Cátedra, Madrid, 1993, p.

considera que a Saâdia le faltan algunas mejoras de estilo y belleza. Para Saâdia, Mehdi es mayor, pero guapo e inteligente

Karim, reconoce que Mehdi miente y hace trampas piadosas para conseguir solucionar los problemas de su familia. De hecho, la estratagema montada por él no solamente consiguió sus objetivos, sino que también hace que cada personaje explote sus dotes interpretativas:

**Kenza:** Para Kenza mentir es una diversión. El teatro de Mehdi le permite inventar historias y dar rienda suelta a su imaginación.

**Saâdia:** Gracias a Mehdi se siente, por primera vez en la vida, una señora poderosa que manda a los demás, y éstos la sirven.

**Karim:** Es un joven que ha sufrido agresiones de la policía; su papel de guardaespaldas le da la oportunidad de ser él el fuerte y levantar su autoestima.

**Ilham:** Es una joven tímida; pero, gracias al teatro montado por Mehdi, ha podido explotar sus dotes de actriz.

**Jadija:** Es el único personaje que tiene un papel parecido a su persona; sometida y obediente como ella misma es en su vida cotidiana.

**Saâdia:** La criada de la familia, la quieren como una hija. Tiene treinta y cuatro años, está desesperada por casarse, se considera a sí misma una perfecta ama de casa. Vive con la familia de Otomán Âsul desde que tenía siete años. Kenza, la esposa de Otomán, la trata como si fuera una hija; sin embargo, esta supuesta familia nunca le dio la oportunidad de estudiar; su labor es la típica de una criada.

Tiene mucho sentido del humor, hace reír a su familia; sabe imitar, es muy alegre y graciosa. La larga espera de un marido muestra la mala suerte de Saâdia con los hombres. Aunque piensa que Mehdi es mayor, no le importaría casarse con él, y además, lo intenta conseguir. Convencida de que las mujeres no pueden permitir que se les pase el arroz, anima a Ilham a que dé el primer paso con Karim.

**Kenza:** Encarna la figura de la ama de casa de clase media, que se considera rica e importante por el cargo que ostenta su marido. Kenza representa el modelo de la mujer árabe perfecta. Es la mujer de Otomán, ingeniero, y la madre de Ilham,

farmacéutica. Una ama de casa acomodada y orgullosa, que depende económicamente de su marido. Es, además, espectadora asidua de las telenovelas egipcias.

Kenza estuvo quince días con el pie izquierdo escayolado por un error de coincidencia de su nombre con el de otra paciente en la radiografía. La molestia en el pie fue consecuencia de un resbalón en la ducha; sin embargo, fantasiosa como es, contó que fue al bajar de un avión al regresar de París.

No le gusta vivir en casas grandes y le molesta hablar de su edad. Le importa lo que piense la gente de ella, el famoso “qué dirán”. Cuando envían a su marido a la Junta Disciplinaria, lo que realmente le preocupa es la repercusión social.

Mehdi emplea la imaginación de Kenza y su capacidad creativa para divulgar socialmente la posición de éste como hombre poderoso e influyente en los negocios, una labor que Kenza aborda con perfección, consiguiendo así su objetivo.

**Ilham:** Hija de Kenza y Otomán. Hija única, consentida y mimada. Es la figura de la mujer del futuro, una joven titulada con ánimo de ser empresaria; una mujer independiente que solicita un préstamo bancario para abrir una farmacia y empezar así su vida empresarial. El Banco al principio no le concede el préstamo, pero posteriormente lo obtiene gracias a la argucia de Mehdi.

No le gusta hablar de política, pero lee el periódico y se interesa por los fraudes y escándalos que sacuden el país. Hace de secretaria de su tío para ayudarlo a llevar a cabo su maniobra. No le gustan las telenovelas machistas; en su opinión, las mujeres tienen parte de la culpa de lo que sucede, cuando dejan que sus maridos se casen con otras mujeres. Consideraba a Karim como un hermano, pero, después de la charla con Saâdia sobre las mujeres a las que se les pasa el arroz, anima tímidamente a Karim a dar el paso y ser novios.

**Jadija:** Esposa de Saddiq y madre de Karim, Jadija representa la figura de una ama de casa de clase media baja. Es la hermana pequeña de Kenza, y como a tal, ésta la ayuda económicamente. Se arrepiente de haberse dejado convencer por su marido, que no quería que su mujer fuera funcionaria. Piensa que no tiene suerte ni ella ni su familia. Es una mujer comprometida, pues era miembro de una asociación de defensa de los derechos de las mujeres. Llega de visita a casa de su hermana cargada de problemas y sale de allí con todo solucionado.

**Karim**: Hijo de Jadjia y Saddiq, encarna la figura del joven marroquí con titulación universitaria, Doctor en Económicas, que no consigue trabajo. Después de haberlo intentarlo todo (vender cacahuets tostados en las cafeterías, vender bolsas de plástico en la puerta de mercado y vender cigarrillos sueltos al final de la calle), piensa emigrar a Canadá para buscar trabajo. Es un joven comprometido: participa en una manifestación en defensa de los derechos de los titulados en paro ante el Parlamento. Según Saâdia es amable y educado, pero tímido. Cuando consigue una colocación, gracias a la ayuda de su tío Mehdi, pide la mano de Ilham.

### 5. 5. 2 Personajes secundarios

**Otomán**: Es la figura del funcionario ejemplar y el ciudadano perfecto. Esposo de Kenza y padre de Ilham, el personaje de Otomán es el modelo a seguir por su entrega y fidelidad a su trabajo. Tiene cincuenta y ocho años, le faltan dos años para jubilarse. Hombre ingenuo y pacífico, evita los escándalos y los problemas. Es una persona bondadosa y generosa, un ser confiado, sin maldad, que cree en la honorabilidad de las personas. Su único defecto, según Saâdia, es ser introvertido. No le gustan las aglomeraciones y lee la prensa todas las mañanas.

Trabaja como ingeniero en el Ayuntamiento; su jefe lo destituyó de manera verbal y lo dejó a la espera de un traslado. Confiado en la palabra de su director, Otomán falta a su puesto de trabajo y, habiéndose negado a ratificar ciertas irregularidades, la administración lo envía a la Junta Disciplinaria. Gracias a la maquinación puesta en marcha por Mehdi, consigue volver a su trabajo tras recibir la llamada personal y las disculpas de su jefe, aunque él está convencido de que su vuelta al trabajo es el resultado de la convicción en sus principios.

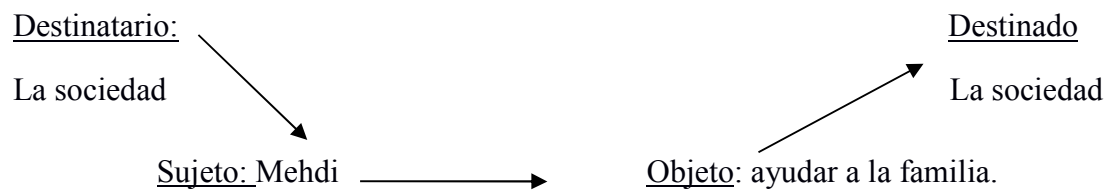
**Saddiq**: Esposo de Jadjia y padre de Karim encarna la figura del sindicalista comprometido y explotado tanto por el Estado como por el empresariado. Es un sindicalista comprometido con los derechos de los trabajadores que tiene el sueldo embargado y ha sido despedido de su trabajo. Suelen mandarlo a la Junta Disciplinaria por sus actividades sindicales y por enfrentarse a sus jefes. Es un personaje rebelde, que varias veces ha ingresado en la cárcel. Tiene una escasa presencia física en la obra, toda vez que aparece y desaparece sin más.

Es una persona temperamental; según Otomán se enfada y pierde los estribos rápidamente. Según Mehdi, los compromisos políticos arruinaron su vida y la de su familia. Se enfada cuando su hijo recibe golpes por parte de la policía y amenaza con escribir un artículo en los periódicos en contra del sistema. La contradicción del personaje es que, siendo un gran defensor de los trabajadores, no quiere que su mujer trabaje.

**Alcalde de barrio:** Es una figura política y social importante en la sociedad marroquí. Su puesto es el último escalafón de los trabajadores del ayuntamiento. No conocemos su nombre, tiene un hijo licenciado en paro; se considera a sí mismo un hombre sin suerte. Mehdi le da quinientos dirhams de propina y le promete mandar un contrato de trabajo en Italia para su hijo. Es el personaje clave en la maquinación de Mehdi para trasladar información trascendental sobre el indiscutible poder que, se supone, posee Mehdi y justificar su repentina salida del país.

## **5. 6 Esquema actancial**

Escogimos como sujeto a Mehdi, porque es el único personaje que tiene un objetivo personal claro, que nace de las necesidades de varios miembros de su familia y repercute en los mismos. Mehdi considera que la sociedad ha sido injusta con la capacidad profesional de Otomám, Saddiq, Ilham y Karim; por ello, intenta que se incorporen a los puestos que les corresponden. En el esquema no figura ningún oponente, porque al-Jem considera que un objetivo tan noble como el que pretende Mehdi no puede tener detractores.



-Conscientes: Saâdia, Kenza

Ilham, Jadija

Karim.

-Inconsciente: Alcalde de barrio.

Este esquema muestra la capacidad de Muhammad al-Jem para transmitir inquietudes sociales a través de una trama sencilla. Los problemas laborales de los cuatro personajes son provocados por un contexto social corrupto (Destinado) que afecta al desarrollo de la propia sociedad (Destinatario).

No cabe contemplar otro esquema (otro sujeto), puesto que los personajes (Otomán, Saddiq, Ilham y Karim), afectados por las injusticias derivadas de la mala distribución de la riqueza y la falta de ambición política por levantar el nivel adquisitivo de la gente, no podían hacer nada salvo creer en su capacidad, honestidad y esperar.

## 5.7 Las indicaciones escénicas

También llamadas didascalias o acotaciones escénicas, definidas por Patrice Pavice<sup>272</sup> (1990) en su *Diccionario del teatro* como “Todo texto (generalmente escrito por el dramaturgo) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de representación de la obra.” (p.11)

<sup>272</sup> Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgía, estética y semiología*. Paidós, Barcelona, 1990, p. 11.

Las indicaciones escénicas más características del teatro contemporáneo son, entre otras, la pausa y el silencio. Estos dos componentes están ausentes en la obra objeto de nuestro análisis, que es una producción dramática del siglo XXI. Al ser Muhammad al-Jem el autor y el actor principal, este tipo de acotaciones no se contemplan en el guión, aunque sabemos que son utilizadas en el proceso de la puesta en escena. El hecho de que la compañía cuente con su propia pieza teatral, da cierta tranquilidad para hacer todos los cambios necesarios durante el montaje de la obra e incluso después de la representación. Sin olvidar que justamente la pausa y el silencio son necesarios para conseguir un ritmo perfecto en la comedia.

Las indicaciones escénicas en la obra *¡Eres...tú...!* describen la escena y la acción. Informan al principio de cada acto del espacio en el que se desarrolla y la actividad que desempeña el personaje que se encuentra en escena; de las entradas y las salidas de los personajes; de las voces, ruidos y sonidos que se oyen, algunos dentro y otros fuera del área escénica, así como la descripción de la reacción física y emotiva de los personajes.

## **5. 8 El teatro dentro del teatro**

El teatro dentro del teatro establece una relación entre la realidad ficticia y la ficción de la ficción. Es una herramienta que muestra con sutileza la falsedad y el engaño, la fantasía y el absurdo. A nivel escénico supone la convivencia entre lo real y lo inventado, la realidad y la falsedad. Requiere la implicación total de los actores y necesita de su imaginación, del sentido del humor y de su interpretación.

Es una técnica y un recurso para el director que obliga al público a ser cómplice del juego. Es un doble juego; es la mentira dentro de la mentira, con un objetivo y una meta a alcanzar. El actor entra en un juego de múltiples personalidades; se disfraza con la ropa de la mentira y adopta actitudes distintas para llegar a su fin. En la obra vemos cómo hay una inversión de papeles. Saâdia, la criada, pasa a ser la dama y Jadija, la dama, pasa a ser la criada. Un juego que permite a Saâdia y Mehdi ser lo que quieren ser: un matrimonio.

Como la obra es una comedia con un *tempo* ligero, la interpretación que realizan los personajes está integrada en el espíritu de la misma. Durante el desarrollo de la trama, además del juego del teatro dentro del teatro, hay momentos en los que los personajes se inventan una realidad paralela. Kenza es la experta en inventar, creer y defender sus propios delirios. En primer lugar, Kenza explica a Saâdia que la casa ha sido un regalo de su padre. Luego, cuenta el accidente del atraco del ladrón como un sueño. Más adelante, participa en la conjuración para convencer a Otomán de que está cansado y necesita viajar para descansar.

Los personajes intentan establecer una relación con el público desde la ilusión y cuando ésta está afianzada se permiten, sobre todo en la comedia, romper la cuarta pared. Los personajes, también, utilizan el “aparte” para entablar un diálogo directo con el público y buscar su complicidad. En esta obra los que más utilizan este mecanismo de entrar y salir de la ficción son Saâdia y Mehdi.

Desde la decimotercera escena del tercer acto, Mehdi decide liderar un plan para rescatar a su familia. Un plan que consiste en convertir el salón de la casa en un escenario teatral. Una gran ficción y una interpretación magistral ante los vecinos y, sobre todo, ante el Alcalde de barrio. Cada personaje tiene un papel en esa farsa, excepto Otomán y Saddiq, por cuestiones de ética y moral. Son dos personas incapaces de mentir; por ello, se les anima a pasar unos días fuera de casa.

-Mehdi, como autor y director de la farsa se da a sí mismo el personaje principal en la misma (lo mismo hace al-Jem, es el autor y el personaje principal de la obra). Su función consiste en convencer a los vecinos, autoridades, empresas y entidades bancarias de que él es un empresario internacional, multimillonario y poderoso.

-Kenza está encargada de la labor más importante: hacer publicidad del poder económico y empresarial de su hermano Mehdi. Kenza demuestra una gran habilidad en ingeniar historias, muestra de ello el éxito de la estrategia de Mehdi.

-Otro papel relevante es el de Ilham, que interpreta a la secretaria, siempre educada, concisa y seria. Atiende a todas las llamadas de una manera profesional.

-Karim es el chófer y el guardaespaldas de Mehdi. La importancia de su papel consiste en asustar al Alcalde de barrio y conseguir que éste no se mueva ni hable hasta que llegue el momento oportuno.

-Saâdia y Jadija son consecutivamente la Dama poderosa de Oriente y su primera dama de honor. Sus papeles son secundarios pero imprescindibles para dar credibilidad a la farsa.

## 5.9 Espacio

En los cuatro actos de la comedia se levanta el telón sobre el salón de la casa de Otomán, un espacio privado y familiar. Es una apuesta del autor por un espacio único para los cuatro actos de la pieza característico de sus obras. Hay otro salón, secundario, en la casa, que no vemos, donde toman el té los familiares y ven la telenovela las mujeres. En el último acto, el salón principal se convierte en un salón/despacho. Esa doble función que tiene el espacio escénico supone el foco en el cual se concentran los momentos relevantes del desenlace.

El salón representa, pues, la casa familiar. Un espacio de encuentro; donde se ven los personajes y en el cual se desarrollan todos los momentos claves de la fábula, desde la exposición de los problemas hasta su resolución. Es un salón de clase media alta, ejemplo de gusto, limpieza y armonía; amueblado de una forma tradicional y moderna.

En el cuarto acto, el salón se convierte en un escenario de teatro gracias al juego de “el teatro dentro del teatro”. Un espacio donde Mehdi desarrolla su estrategia ante el Alcalde de barrio y de los espectadores. La elección del salón como espacio único, le da a éste prioridad sobre los otros espacios de la casa. Espacios en los que algunos personajes mantienen conversaciones que no presenciamos, pero que luego ellos refieren, por ejemplo, la conversación entre Karim y Saddiq.

La casa pertenece a la familia de Otomán; por lo tanto, ésta se convierte en el eje central de la trama, y su salón, en el espacio primordial de la misma. La casa se encuentra en un barrio de gente rica e influyente. Se trata de una casa grande, de dos plantas y un sótano; herencia de Otomán por parte de su padre, aunque la imaginación y los aires de grandeza de Kenza cuentan otra cosa: Kenza asegura que la casa fue un regalo de cumpleaños por parte de su padre.

Varios espacios secundarios de la casa se nombran a través de los diálogos o las indicaciones escénicas. Estos espacios ayudan al espectador a imaginar el diseño completo de la casa. Se hace alusión a un balcón-terraza donde desayuna Otomán, y a su habitación; a la habitación donde duerme Mehdi y otra donde duerme Karim.

Hay verticalidad como horizontalidad de espacios. En el caso de la verticalidad, se utilizan a menudo los dos términos “arriba” y “abajo” para referirse a la direccionalidad en los movimientos de los personajes: “arriba” es un término equivalente a subir al piso superior, donde se encuentran las habitaciones, y “abajo” es sinónimo de bajar al sótano o salir fuera. (“**Otomán**: Baja las camisas de la habitación para lavar”. “**Otomán**: Subo a coger mi ropa”).

En el caso de la Horizontalidad, se hace referencias indirectas a espacios que están al mismo nivel del salón principal como puede ser la cocina o el otro salón donde las mujeres ven la serie de televisión. (Saâdia: Mi señora os llama; dice que vengáis a tomar el té.)

También hay un juego espacial entre “dentro”, se refiere al salón y “fuera”, que señala la puerta. De hecho, la puerta representa el espacio de paso de fuera para dentro; los personajes esperan antes de entrar en la casa, o lo que sería lo mismo, al salón. A través del telefonillo se anuncia la llegada de los personajes y se les da paso para que entren.

La puerta es un espacio de espera:

-donde espera Mehdi.

-donde esperan los dos carteros antes de la entrega de las dos cartas.

-donde mantiene Ilham una charla con su vecina.

En la obra hay referencia a varios espacios externos:

-Rabat, la capital administrativa de Marruecos, donde se encuentra el Parlamento delante el cual se desarrolla la manifestación en la que participa Karim.

-La estación de tren de Rabat, donde coge Otomán el tren para ir de vacaciones a Marrakech.

- El mercado de coches de Rabat, donde compra Mehdi el coche de alta gama.
- Casablanca simboliza el comercio y el movimiento económicos, donde Mehdi trabaja y construye su casa.
- Los espacios de venta ambulante en los que Karim probó suerte: la puerta del mercado, las cafeterías y la calle de su casa, todos en Rabat.
- Mulay Yaâqub, Sidi Harazem y Marrakech como destinos turísticos, de relajación y de descanso. (Saddiq pasa unos días en Mulay Yaâqub y Otomán en Marrakech.)
- Beni Mellal, Essaouira y Rabat son los destinos de trabajo de Otomán.

Los personajes hacen referencia también a múltiples lugares extranjeros:

- Italia: un destino de emigrantes, una fuente de ingresos.
- Francia: otro país del primer mundo, un ejemplo de democracia y defensa de los derechos humanos.
- Oriente Medio: una zona que representa la fortuna, riqueza y el poder económico.
- China: un país de donde se importa el té.
- Canadá: destino de emigración en busca de empleo.

## **5. 10 Tiempo**

Todos los personajes de esta obra están a la espera del acontecimiento de algo propio o de un ser querido. A corto plazo, Otomán espera el nuevo destino de su traslado e Ilham, espera la respuesta del Banco; a medio plazo, Karim espera conseguir un puesto de trabajo y, Saâdia y Mehdi encontrar su media naranja. KENZA y JADIJA están a la espera de que las cosas les vayan bien a su pequeña y gran familia.

Salvo los dueños de la casa, los demás personajes (Mehdi, JADIJA, Karim, Saddiq y el Alcalde de barrio) están de visita por lo que tendrán que marcharse. Este hecho, implica la continuidad temporal entre los tres primeros actos y la proximidad del cuarto a los mismos. Este salto temporal, entre el tercer y el cuarto acto, se ha

resuelto con el paso de un acto a otro. Todo lo que pasa en escena entre los personajes de esta pieza es tiempo presente y real.

El primer acto se desarrolla, a las nueve y media de la mañana del domingo. En este mismo acto se recuerdan tiempos de infancia por parte de Kenza y Otomán. Se habla de recuerdos; de tiempos pasados, comunes e históricos del país, como la Independencia y la Marcha Verde.

El segundo acto transcurre en la tarde del domingo, el mismo día del primer acto, aunque hay dudas y contradicciones razonables sobre ello. De hecho, Ilham duda de la posibilidad de encontrar una farmacia abierta siendo un domingo; Karim, participa en una manifestación delante del Parlamento, manifestarse delante de un Parlamento vacío no sería eficaz, y Saddiq viaja a Casablanca para hablar con la administración de su empresa que convoca una reunión para tratar su caso, tampoco es lógico que los directivos trabajen un domingo.

El tercer acto acontece por la mañana del día siguiente, el lunes, alrededor de las nueve y media. Se habla de la cita de Mehdi con el dueño del coche a las once. Se adjudican los papeles a cada miembro de la familia para llevar a cabo el plan perfecto para salvar a la familia.

Finalmente, el cuarto acto comienza, una vez más, por la mañana a partir de las nueve y media. Al principio, tanto Kenza como Ilham cuentan las cosas que ya están en marcha por la causa familiar. Cuando entra el Alcalde de barrio empieza el tiempo ficticio, que termina con la salida de éste, lográndose así los objetivos y la felicidad de la familia.

Como vimos en el punto anterior, al-Jem emplea la unidad del espacio. En cuanto al tiempo, aunque no es continuo, da la impresión de que lo es. Desde el primer capítulo empezamos a descubrir los problemas de la familia, lo que lleva Mehdi a proponerse encontrar la solución.



## Conclusiones generales

El teatro es patrimonio de la humanidad. En todas las Escuelas de Arte Dramático se estudia a Antón Chéjov y a Bertolt Brecht; y en todos los países del mundo se representan obras de William Shakespeare y de Molière. Sea como fuese el detonante del comienzo del teatro en Marruecos, los historiadores, críticos y artistas son conscientes de que es un arte originado y desarrollado en occidente y, por lo tanto, ajeno a la cultura árabe musulmana.

En Marruecos durante los años 20, tanto el teatro nacionalista como el teatro que se hacía para el entretenimiento utilizaban obras y herramientas occidentales para la puesta en escena. Por ello y durante el auge del teatro aficionado, en los años setenta del siglo pasado, artistas y teóricos intentaron buscar una identidad propia, explorar la herencia cultural e inspirarse en la estética local. Tres décadas después de los comienzos observamos que las compañías profesionales del siglo XXI han vuelto a tomar como ejemplo el teatro occidental, con el objetivo de una proyección universal para sus creaciones artísticas.

Las compañías profesionales del siglo XXI están lideradas por los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat, una generación que apostó por un teatro híbrido en todos los aspectos de forma y contenido: un teatro en el que se introducen otros géneros como el cine, la danza y la fusión lingüística y géneros literarios. Los directores utilizan en su puesta en escena todos los elementos a su alcance para impactar en el espectador a través de la identificación o el rechazo: la imagen, el vídeo, el sonido, la música, la luz y las herramientas técnicas que ofrece la moderna tecnología. Todo ello, para establecer una nueva lectura visual y estética del espectáculo teatral al margen del poder del texto dramático, lo que constituye una característica generacional entre dichos artistas.

En una sociedad como la marroquí, sumergida en prejuicios de todo tipo, el teatro profesional seguirá siendo un proyecto de modernidad difícil de alcanzar. La falta del desarrollo corporal del personaje deja al descubierto las carencias en las bases de la interpretación que son una referencia en el teatro occidental y que los directores marroquíes quieren imitar. Cuando hablamos del teatro occidental nos referimos al teatro moderno europeo que se desarrolló a partir del siglo XIX.

Marún al-Naqash era un gran comerciante, descendiente de una familia acomodada. Los directores de las compañías nacionalistas tanto en Fez como en Tánger pertenecían a familias de clase alta, tenían estudios y sabían idiomas. Los directores del teatro aficionado y los del teatro profesional del siglo XX tenían trabajo fijo como funcionarios, algunos trabajaron incluso en el Gobierno. Los directores de las compañías profesionales del siglo XXI son, en su mayoría, funcionarios del Ministerio de Cultura, y otros son autónomos bajo la tutela del Ministerio de Cultura. Con ello constatamos que para hacer teatro en Marruecos es preciso contar con ingresos de otras fuentes.

Como se ha demostrado a lo largo de este trabajo de investigación, la mayoría de los protagonistas de este trabajo de investigación son artistas profesionales que han ocupado diversos cargos como ministros, directores de instituciones culturales, directores de festivales, funcionarios, profesores y periodistas.

Para no ser excluyentes, hay que reconocer que existe una minoría que intenta vivir exclusivamente del teatro. Esa minoría, lejos de enfrentarse a la recaudación de la taquilla, sobrevive gracias a las subvenciones del Ministerio de Cultura y las ayudas de otros organismos nacionales e internacionales. Son los que hemos llamado “artistas funcionarios de teatro”. Unos y otros ejercen la autocensura para seguir recibiendo las subvenciones, por lo que se refugian cada vez más en aspectos estéticos de la representación. Los directores del siglo XXI no tienen la libertad creativa ni económica suficiente como para poder renovar e innovar el teatro en Marruecos. Seguramente por ello, la adaptación del repertorio universal ha sido siempre un recurso natural y frecuente a lo largo de toda la historia del teatro en el reino alawita.

En lo que se refiere a la distribución de las tareas artísticas dentro de la compañía, hemos visto cómo la pauta se repite en todo el recorrido del teatro en Marruecos. Tanto en las compañías nacionalistas, aficionadas como profesionales, en la mayoría de los casos el presidente de la compañía es a la vez dramaturgo, director y actor. Creemos que esa carga de tareas impide a los directores elaborar una estrategia conceptual en un área concreta, desarrollar una metodología de trabajo propia y buscar un nuevo lenguaje escénico. Dada la situación precaria del teatro, estamos seguros de que tal dominio se debe a una finalidad económica.

Lo que antecede explica la ausencia de debates, por parte de los profesionales que ejercen la labor teatral, sobre múltiples aspectos que afectan al teatro en Marruecos, cuando dicho debate resulta imprescindible. También explica el vacío teórico, por parte de los directores de escena, sobre las aspiraciones ideológicas, didácticas y estéticas de su trabajo. En este sentido, Amín<sup>273</sup> (2007) explica: “Por ello, observa el individuo que la práctica teatral en Marruecos sigue girando en un círculo vacío. A pesar de todas las experiencias acumuladas, aún no es contundente en las bases teóricas.” (p. 173)

Gracias a directores como Stanislavski, Meyerhold, Michael Chéjov, Copeau, Decroux, Artaud, Brecht, Brook y Grotowski, quienes han reflexionado en profundidad, el teatro es un arte con metodología. Hoy en día, los directores y actores del siglo XXI en Marruecos se inspiran en esas mismas fuentes, lo que ha generado una riqueza de estilos y una variedad de técnicas utilizadas en los montajes teatrales. Aunque la percepción de las mismas es diferente, ya que está condicionada por el contexto árabe y musulmán.

En el terreno de la formación académica, consideramos, así lo hemos manifestado, que es urgente la creación de la especialidad de Dirección Artística en el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat. Es ésta una institución muy cuestionada por la calidad de su profesorado, el cual carece de formación pedagógica para impartir clases de Interpretación, a lo que se une la inexistencia de un plan de estudios oficial que marque los objetivos de cada curso. En el siglo XXI, hablar del teatro profesional en Marruecos es cuestionable cuando todos los directores son autodidactas. La importancia del director radica en ser el Maestro de ceremonias y el responsable de transformar en expresión todos los elementos escénicos y trasladar a escena el mundo imaginario que evocan las palabras.

La tarea del director está ligada a la del dramaturgo. Todos los directores de los que se habla en esta tesis son o han sido dramaturgos, gran parte de cuyas producciones son adaptaciones. En el año 2013, en el Festival Nacional de Teatro, todos los textos eran adaptaciones salvo dos: *Lágrimas con rímel* y *El vigilante*, ambos del mismo autor, Isam al-Yúsfi, quien ganó el premio a la mejor obra por la

---

<sup>273</sup> Amín, Jálid, *El arte teatral y el mito del origen. Espacios del silencio*. Altopress, Tánger, 2007, p. 173.

primera de ellas. El recurso a la adaptación de obras del repertorio universal es utilizado para romper los estereotipos y hablar de los tabúes, temas que ya vienen reflejados en esas obras. Son textos cuya puesta en escena se permite por ser referencias mundiales, obra de dramaturgos respetados. Para una pieza firmada por un autor marroquí, las posibilidades son bastante más remotas.

Las piezas de teatro forman parte del legado y la memoria cultural del país. Consideramos que las obras escritas en los idiomas locales son patrimonio de los marroquíes. Por ello, el teatro no es únicamente un arte visual, espectacular y de entretenimiento, sino también un archivo histórico del país por conservar su idioma y reflejar el choque social que se vive en un momento determinado. De hecho, el teatro nacionalista se distinguía por defender los símbolos patrios y la ideología de la autoestima; el teatro aficionado era pionero en la experimentación y la teorización de su práctica; y el teatro profesional destaca por abrirse a las nuevas tecnologías y trabajar para el público. Los temas tratados como los prejuicios sociales y religiosos, la batalla de los parados, la corrupción política y la lucha de las clases bajas por sobrevivir siguen siendo tan válidos en el siglo XXI como lo eran en el siglo XX. Se percibe evolución en las formas y continuidad en el tratamiento de los mismos contenidos.

La obra escrita y los planteamientos teóricos son la parte duradera de un arte efímero. Archivar y digitalizar todo lo relacionado con el teatro es una labor urgente y necesaria y una vía para conservar la memoria de las obras que se representan sobre los escenarios de Marruecos. Los debates que se hacían en los años ochenta de una manera profunda, literaria y pausada en las revistas especializadas, ahora se hacen a través de programas puntuales, tanto en la televisión como en la radio, y después se publican en los canales de Internet. Entre varios de estos espacios destacamos el programa FBM (*Face à Bilal Marmid*) presentado por el periodista Bilal Marmid بلال مرميد. Marmid es licenciado por *L'Institut Supérieur de l'Information et de la Communication*. Marmid, nacido en Sefrou, provincia de Mequinez, en 1980, se dedica a las crónicas de cine y de teatro en un formato radiofónico en el canal *Médi 1 radio* que luego pasó a otro televisivo en *Médi 1 TV*.

Dicho programa, de los pocos especializados, tiene como objetivo generar y asentar la cultura de un debate constructivo con los profesionales, con el análisis en

cada episodio del trabajo del invitado. La sensación general que transmiten las entrevistas es de escasa cultura teatral y la ignorancia de las metodologías escénicas. La mayoría de los invitados son actores, quienes coinciden en las siguientes reflexiones: en primer lugar, la necesidad de un director capaz de sacar el talento y la energía que poseen; en segundo lugar, la imposibilidad de rechazar una propuesta que consideran inadecuada por las escasas ofertas de trabajo; por último, confiesan no haber leído la Ley del Artista, ni haberse interesado por ella. Una situación que muestra la fragilidad de la profesionalidad del teatro de este siglo en Marruecos.

Los diferentes capítulos de esta tesis han sido situados de una manera cronológica con el objetivo de facilitar al lector interesado el recorrido por los acontecimientos más relevantes de la historia del teatro en Marruecos. Hemos comenzado en la introducción con la contextualización teatral en una sociedad árabe y musulmana. Remontar a los comienzos de la civilización árabe y musulmana no es gratuito, es para demostrar que desde un principio el espectáculo estaba en manos de hombres y era de base oral. Cuando en el comienzo del teatro griego, por ejemplo, había obras de protagonismo absoluto de la mujer interpretadas por actrices.

Luego, en el primer capítulo, hemos expuesto los antecedentes teatrales propios del país: los comienzos y el desarrollo, desde el teatro nacionalista hasta el teatro profesional del siglo XX, pasando por el teatro aficionado. De todo ello, concluimos con la preponderancia de los hombres en este arte, el control por parte de la Administración y la complejidad social, económica y política, aspectos que han afectado negativamente a la evolución del teatro en el país magrebí.

En el segundo capítulo hemos entrado de lleno en cuestiones fundamentales para entender la situación del teatro profesional en el siglo XXI, como son la formación académica, las infraestructuras y el público. En este capítulo hemos expuesto la precariedad pedagógica de los estudios en el Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat, el control del Ministerio de Cultura sobre los artistas a través de las subvenciones y el peso de las creencias religiosas y sociales sobre el público marroquí. Por lo que, una vez más, hemos de reconocer que el desarrollo del teatro depende en gran medida de la mentalidad de su público.

El tercer capítulo está dedicado a los maestros del teatro profesional, quienes abrieron el camino de la modernidad a través de la explotación de la tradición; sin ellos no se puede entender el teatro profesional en el siglo XXI. El resultado de la trayectoria de dichos maestros confirma el potencial de estos grandes hombres de teatro, quienes han luchado entre dos frentes: conseguir el apoyo de la Administración por un lado y el desafío de atraer al público a las salas de teatro por el otro. En nuestra humilde opinión, algunos sólo consiguieron lo primero.

Tanto en el cuarto capítulo como en el quinto, el análisis de las obras características de cada uno de los directores elegidos era necesario para entender el funcionamiento del teatro profesional del siglo XXI. El cuarto capítulo pone en la palestra las experiencias más relevantes de los profesionales del siglo XXI y el análisis de sus respectivas obras. Una producción que está en desarrollo en la actualidad. De nuestro análisis deducimos: uno, que la adaptación de obras sigue vigente con fuerza y, dos, que es un teatro con gran presencia de las nuevas tecnologías, utilizadas casi siempre de una manera un tanto forzada.

En el quinto capítulo hemos escogido conscientemente a un dramaturgo/actor al que los críticos nombran de una manera indirecta para hablar del teatro comercial, sin analizar su obra. De hecho, el objetivo del análisis de una de sus piezas es especialmente para mostrar que la comedia es la única vía para criticar a la Administración sin sufrir la censura en Marruecos. Muhammad al-Jem, un artista en mayúsculas, hace feliz al espectador y quiere que éste tome conciencia de su contexto a través de la risa. Su teatro refleja la mentalidad de la gente y habla de sus problemas.

El análisis de la obra *¡Eres...tú...!* deja claro que es un teatro poco innovador en cuanto a escritura dramática. Se incardina dentro de un discurso populista en el que el grupo defiende una ideología mesiánica. La moraleja de que se puede conseguir la justicia a través de la mentira no deja de ser frustrante. La idea de que los fines nobles justifican los medios pone en cuestión el aspecto pedagógico que Muhammad al-Jem aspira a transmitir a su público. La lectura sociopolítica se hace a través de los personajes, los cuales representan un orden social determinado. La obra carece de un conflicto central claro, al tiempo que trata temas graves con mucha superficialidad.

Pero la obra *¡Eres...tú...!* destaca en dos puntos interesantes que son la figura social de los personajes y los temas que proyectan. En definitiva, es una obra que sirve de espejo a las contradicciones en las que vive el espectador marroquí. En una entrevista personal, realizada el 17 de septiembre de 2018 en el Teatro Nacional Muhammad V de Rabat, Nabil Lahlu nos confesó: “La sociedad marroquí es cotilla y morbosa, por lo que necesita un cambio de mentalidad que haga que la gente piense de manera distinta.”. Un objetivo que el teatro, de momento, no ha conseguido.

Para establecer una cultura teatral es imprescindible que los niños y jóvenes tengan una educación teatral y que el teatro forme parte de la cultura popular y la mentalidad del pueblo marroquí. Mientras tanto, el Ministerio de Cultura tiene la obligación de diseñar una política cultural a largo plazo, pues no en vano es el responsable de la difusión del arte teatral; como responsables son también los medios de comunicación y los propios artistas.

La sociedad marroquí, pertenece a un país en desarrollo, pasó del analfabetismo a la situación actual, en la que una amplia base social tiene estudios y títulos universitarios. Además, vemos cómo cada vez más, hay una gran afición de los niños y jóvenes en las escuelas y en los centros culturales por hacer teatro. Por todo ello esperemos que el teatro se vaya normalizando paulatinamente dentro de las actividades culturales de una sociedad conservadora.

Para conseguir la implicación social con el teatro hay que apostar por un largo proceso de cambios. En primer lugar, ha de existir un profesorado de calidad y se deben implantar las especialidades de Dirección y Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte Dramático. En segundo lugar, los profesionales, conscientes de la complejidad de la sociedad marroquí, deben hacer un teatro para un cambio drástico de mentalidad. En tercer lugar, el público ha de esforzarse por desarrollar el hábito de ir al teatro. Por último, la Administración tiene que apoyar con todos los medios a las artes escénicas.

Siempre hemos pensado que la labor del teatro va más allá del entretenimiento y la estética, acorde con la opinión de Bunit<sup>274</sup> (2015) en el periódico Bayan al-Yawm:

Mientras que el teatro esté rodeado de analfabetismo, seguirá siendo extraño para la sociedad. Ha llegado el momento para que los hombres de teatro se unan a los que hacen el llamamiento para un cambio profundo en la educación en nuestro país, con el objetivo de producir una revolución verdadera de nuestra relación con la cultura para eliminar el analfabetismo real y el disfrazado que nada en nuestro país. (p. 7).

La primera oportunidad de formación que tuvieron los artistas marroquíes para hacer el teatro de una manera profesional ha sido con el dramaturgo francés André Voisin. Antes, a pesar de que las obras escritas eran expresamente para defender la soberanía nacional, todos los elementos de la puesta en escena seguían las normas occidentales. Después de la Independencia, en los años 70, hubo una gran corriente en todo el mundo árabe para buscar un teatro con identidad propia. En Marruecos, esa corriente intentó rescatar vida y obra de los héroes árabes y marroquíes con una puesta en escena inspirada en las formas preteatrales como *al-Halqa*, en un teatro con un escenario a la italiana. Asimismo, los artistas tomaron conciencia de que todas las herramientas que utilizaban, y siguen utilizando, son occidentales sea como fuera el tema tratado o el idioma de la representación: “No hay un teatro árabe, sino que hay un teatro escrito en la lengua árabe.”<sup>275</sup> (Amín, 2007, p. 156)

Deseamos, para concluir esta tesis, que el teatro sea el motor del cambio social en Marruecos.

---

<sup>274</sup> Bunit, Izz al-Din, *El teatro, el público y el problema del analfabetismo*. Bayan al-Yawm, Rabat, 2015, p. 7.

<sup>275</sup> Amín, J, (2007), o.c., p. 156.



## Bibliografía

### Libros en árabe:

- ابن الصديق, احمد. ( 1941). اقامة الدليل على حرمة التمثيل. القاهرة, مصر. دار العهد الجديد للطباعة.
- ابن زيدان, عبد الرحمان. (1987). اسئلة المسرح العربي. الدار البيضاء, المغرب. منشورات دار الثقافة.
- ابن زيدان, عبد الرحمان. (2001). التجريب في النقد و الدراما. الدار البيضاء, المغرب. مطبعة النجاح الجديدة.
- احدادو, رضوان. (2005). ثريا حسن. رائدة مسرحية من الشموخ. تطوان, المغرب. مطبعة الخليج العربي.
- الريحاني. يوسف. (2016). موت و حياة المسرح. تطوان, المغرب. منشورات باب الحكمة.
- السلامي, محمد. (2010). المسرح المغربي. جدلية التأسيس. الرباط, المغرب. منشورات ابي رقرق.
- السميحي, عبد القادر. (1986). ظهور المسرح و الرياضة في المغرب. الرباط, المغرب. مكتبة المعارف.
- الكفاط, محمد. (1986). بنية التأليف المسرحي بالمغرب. من البداية الى الثمانينيات. الدار البيضاء, المغرب. دار الثقافة.
- المنيعي, حسن. (1981). افاق مغربية. مكناس, المغرب. المطبعة المغربية.
- المنيعي, حسن. (1990). هنا المسرح العربي, هنا بعض تجلياته. مكناس, المغرب. منشورات السفير.
- المنيعي, حسن. (2001). ابحاث في المسرح المغربي. مكناس, المغرب. مطبعة صوت مكناس.
- المنيعي, حسن. (2015). عن المسرح المغربي. المسار و الهوية. الدار البيضاء, المغرب. منشورات امينة للابداع.
- الناجي, سعيد. (2003). المسرح المغربي. خرائط التجريب. الدار البيضاء, المغرب. دار النشر المغربية.
- امين, خالد. (2007). الفن المسرحي و اسطورة الاصل. مسحات الصمت. طنجة, المغرب. مطبعة الطوبريس.

-امين, خالد. (2004). المسرح المغربي بين التنظير و الحرفية. تطوان, المغرب. جامعة عبد المالك السعدي.

-اليوسفي, عصام. (2013). دموع بالكحول. الرباط, المغرب. ايسكيس.

-بحراوي, حسن. (1994). المسرح المغربي. بحث في الاصول السوسيو ثقافية. الدار البيضاء, المغرب. المركز الثقافي العربي.

-بغداد, مصطفى. (2008). المسرحيات المغربية الاولى. الدار البيضاء, المغرب. دار الثقافة للنشر و التوزيع.

-بلخيري, احمد. (2001). دراسات في المسرح. المحمدية, المغرب. مطبعة فضالة.

-بناني, رشيد. (2001). حفريات في ذاكرة المسرح المغربي. تجارب و اعلام. الدار البيضاء, المغرب. مطبعة العثمانية.

-بهجاجي, محمد. (1991). ضلال النص. قراءات في المسرح المغربي المعاصر. الدار البيضاء, المغرب. دار النشر المغربية.

-بهجاجي, محمد. (2012). بلاغة الاتباس. قراءة في المسرح المغربي. الدار البيضاء, المغرب. دار النشر المغربية.

-بونيت, عز الدين. (1992). الشخصية في المسرح المغربي. بنيات و تجليات. اكادير, المغرب. منشورات كلية الاداب.

-بونيت, ع, اليوسفي, ح, امحجور, ر, ابن ياسر, ع و لوليدي, ي. (2002). دراسات الفرجة. بين المسرح و الانترنتولوجيا. تطوان, المغرب. جامعة عبد المالك السعدي.

-رمضاني, م, اليوسفي, ح, برشيد, ع و بن زيدان, ع. (2004). المسرح المغربي بين التنظير و المهنية. تطوان, المغرب. جامعة عبد المالك السعدي.

-شقرن, عبد الله. (1988). فجر المسرح العربي بالمغرب. تونس, تونس. منشورات اتحاد اذاعات الدول العربية.

-شقرن, عبد الله. (2003). الوان من الفنون المغربية. الدار البيضاء, المغرب. مطبعة النجاح الجديدة.

- عزام, محمد. (1987). المسرح المغربي. دمشق, سوريا. منشورات اتحاد الكتاب العرب .
- عزيزة, محمد. (1988). الاسلام و المسرح. الدار البيضاء, المغرب. منشورات عيون المقالات.
- عوزري, عبد الواحد. (1998). المسرح في المغرب. اتجاهات و بنيات. الدار البيضاء, المغرب. دار تيقال للنشر.
- عوزري, عبد الواحد. (1998). المسرح في المغرب. اتجاهات و بنيات. الدار البيضاء, المغرب. دار تيقال للنشر.
- عوزري, عبد الواحد. (2017). قريبا من الخشبات, بعيدا عنها. الدار البيضاء, المغرب. دار النشر المغربية.
- فاضل, يوسف. (1984). سفر السيد محمد. الدار البيضاء, المغرب. منشورات بنشرة.
- كويندي, سالم. (2006). عتبات المسرح. الدار البيضاء, المغرب. مطبعة النجاح الجديدة.
- لحلو, نبيل. (2015). اوفيليا لم تمت. الرباط, المغرب. دار المناهل.
- مسعية, احمد. (2012). دليل المسرح المغربي. نصف قرن من الابداع المسرحي بالمغرب. الرباط, المغرب. مطبعة المناهل.
- نهاد, ص, امين, خ, المنيعي, ح, الناجي, س و امحجور, ر. (2003). المرتجلة في المسرح. الخطاب و المكونات. تطوان, المغرب. جامعة عبد المالك السعدي.
- نور الدين, عصام. (2005). معجم الثقافة الكبير. الدار البيضاء, المغرب. منشورات دار الثقافة.
- وعزيز, الطاهر. (2006). من تاريخ المسرح في الشبيبة و الرياضة. الرباط, المغرب. دار ابي رقرق.

## Libros en castellano

- Artaud, Antonin. (1978). *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona, España: Edhasa.
- Bones Naves, M<sup>a</sup> Carmen. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid, España: Arco Libros.
- Brook, Peter. (1969). *El espacio vacío*. Traducción de Ramón Gil Novelas. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Dahrouch, Charifa. (2008). *La obra dramática de Mohamed Dahrouch*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Diccionario de la Lengua Española. (1992). Madrid, España: Espasa-Calpe.
- El Corán. (1992). Edición preparada por Julio Cortés. Barcelona, España: Editorial Herder.
- El Gamoun, Ahmed. (1989). *Estudio comparativo entre algunas obras escénicas de Federico Garcia Lorca y algunas representaciones teatrales marroquíes*. Fez, Marruecos: Universidad de Mequinez.
- Gonzalo Fernández Parilla y Rosario Montoro Murillo. (1999). *El Magreb y Europa: literatura y traducción*. Ciudad Real, España: Universidad Castilla la Mancha.
- Grotowski, Jerzy. (2008). *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz. Madrid, España: Siglo XXI.
- Louassini, Zouhir. (1992). *La identidad del teatro marroquí*. Granada, España: Universidad de Granada.
- Pavis, Patrice. (1990). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*.

Barcelona, España: Paidós.

-Redondo Goicochea, Alicia. (2009). *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid, España: Siglo XXI.

-Ubesfeld, Anne. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid, España: Cátedra.

-Ubesfeld, Anne. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

-Yacoubi.H. T, Aicha. (2012). *Dramaturgia femenina en el magreb: Fátima Gallaire, Jalila Baccar y Aicha Harun Yacoubi*. Granada, España: Universidad de Granada.

## **Revistas en castellano**

-Al-Mniâi, Hasan. (1999). El teatro en Marruecos. *Primer Acto*. Nº 281, p. 94.

-Al-Sqali, Nora. (2007). La rebelión de Adela. *Primer Acto*. Nº 319, p. 41.

-Aqariu, Sámia. (2007). La rebelión de Adela. *Primer Acto*. Nº 319, p. 43.

-Muntasar, Rashid. (2007). Tres corrientes. *Primer Acto*. Nº 319, p. 46.

-Ruiz Bravo, Carmen. (1991). La otra orilla mediterránea. *Primer Acto*. Nº 237, p. 8.

## Obras de Muhammad al-Jem

- الجم, محمد. (2015). هذا...انت...! الرباط, المغرب: منشورات دار التوحيدي.
- الجم, محمد. (2015). المرأة التي. الرباط, المغرب: منشورات دار التوحيدي.
- الجم, محمد. (2015). الرجل الذي. الرباط, المغرب: منشورات دار التوحيدي.
- الجم, محمد. (2015). جا و جاب. الرباط, المغرب: منشورات دار التوحيدي.
- الجم, محمد. (2015). وجوه الخير. الرباط, المغرب: منشورات دار التوحيدي.
- الجم, محمد. (2015). ساعة مبروكة. الرباط, المغرب: منشورات دار التوحيدي.

## Entrevistas

- Anas al-Âqel. El día 25 de noviembre de 2017 en Tánger.
- Directora artística del Centro Cultural Francés de Tetuán. El día 25 de septiembre de 2018 en Tetuán.
- Muhammad al-Jem. El día 19 de septiembre de 2018 en Rabat y el día 5 de diciembre de 2018 en Tetuán.
- Muhammad Benhsayen. El día 18 de septiembre de 2018 en Rabat.
- Yúsef al-Raihani. El día 26 de septiembre de 2018 en Tetuán.

## Referencias en internet

- Artículo (consultado el 14 de marzo de 2018) de UNESCO: *El espacio cultural de la plaza Jemaa el-Fna* en Marrakech. En castellano. Recuperado de <https://ich.unesco.org/fr/RL/lespace-culturel-de-la-place-jemaa-el-fna-00014>

- Ubicación (consultada el 14 de marzo de 2018) del *Théâtre National Mohamed V* de Rabat por Juan Gómez Chicuelo. En castellano. Recuperado de <https://chicuelo.com/event/chicuelo-faiz-ali-faiz-qawwali-flamenco/>
  
- Artículo (consultado el 14 de marzo de 2018) del periódico digital Libération: *Ce corps de Latifa Ahrar qui dérange les esprit hermetiques: les dangers d'une instrumentalisation annoncée*, firmado por Narjis Rerhaye el 19 de octubre de 2010. En francés. Recuperado de [https://www.libe.ma/Ce-corps-de-Latifa-Ahrar-qui-dérange-les-esprits-hermetiques-Les-dangers-d-une-instrumentalisation-annoncee\\_a14672.html](https://www.libe.ma/Ce-corps-de-Latifa-Ahrar-qui-dérange-les-esprits-hermetiques-Les-dangers-d-une-instrumentalisation-annoncee_a14672.html)
  
- Artículo (consultado el 20 de marzo de 2018) del periódico digital Aujourd'hui: *Ahmed Tayeb Al Alj: Fés me fascine énormément*. En francés. Recuperado de <http://aujourd'hui.ma/culture/ahmed-tayeb-al-alj-fes-me-fascine-enormement-88831>
  
- Página web Wikipédia (consultada el 20 de marzo de 2018) sobre la trayectoria de Al-Tayeb Al-Saddiqi. En inglés. Recuperado de [https://fr.wikipedia.org/wiki/Tayeb\\_Saddiki](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tayeb_Saddiki)
  
- Artículo (consultado el 20 de marzo de 2018) del periódico digital Aujoud'hui: *Abdelkrim Berrchid: Le théâtre au Maroc manque d'innovation*. En francés. Recuperado de <http://aujourd'hui.ma/archives/abdelkrim-berrechid-le-theatre-au-maroc-manque-dinnovation-90718>
  
- Artículo (consultado el 20 de marzo de 2018) del periódico digital ELAyam2: *Nabyl Lahlou, cinéaste marocain*. En francés. Recuperado de <http://niarunblog.unblog.fr/la-vie-culturelle/omar-racim-une-grande-figure-de-la-peinture-algerienne/nabyl-lahlou-cineaste-marocain/>
  
- Galería de fotos (consultada el 20 de marzo de 2018) de Dialna TV: Théâtre troupe marocaine de Mohamed El Jem au BOZAR. En francés. Recuperado de <http://www.dialna.tv/photos/index.php?gallery=2013%20-%20Theatre%20troupe%20marocaine%20de%20Mohamed%20El%20Jem%2>

0au%20BOZAR&image=02.jpg&lang=fr

-Artículo (consultado el 20 de marzo de 2018) del periódico digital Aujourd'hui: *Portrait: Zerouali, l'aventurier du théâtre*. En francés. Recuperado de <http://aujourd'hui.ma/culture/portrait-zerouali-laventurier-du-theatre-86295>

-Artículo (consultado el 25 de octubre de 2018) del periódico digital Aujourd'hui: *Bousselham, membre du jury des journées théâtrales de Sharjah*. En francés. Recuperado de <http://aujourd'hui.ma/culture/daif-bousselham-membre-du-jury-des-journees-theatrales-de-sharjah>

-Página de youtube (consultada el 25 de octubre de 2018) publicada por al-Hawás el 12 de octubre de 2018. En árabe. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_5cq4vuz\\_3I](https://www.youtube.com/watch?v=_5cq4vuz_3I)

-Artículo (consultado el 25 de octubre de 2018) de la revista digital telquel: *Je ne comprends pas le féminisme islamique*, publicado el 6 de abril de 2018. En francés. Recuperado de <http://eng.babelmed.net/article/7257-sexual-freedom-at-the-kingdom-of-conservatives/>

-Artículo (consultado el 25 de octubre de 2018) del periódico digital Libération: *Asmaa Hourri, metteur en scène, la prétention tue le meilleur d'un artiste*; firmado por Mustapha Elouizi el 28 de junio de 2013. En francés. Recuperado de [https://www.libe.ma/Asmaa-Houri-metteur-en-scene\\_a39610.html](https://www.libe.ma/Asmaa-Houri-metteur-en-scene_a39610.html)

-Página de youtube (consultada el 25 de octubre de 2018) publicada el 1 de septiembre de 2016. En árabe. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=qga6\\_4\\_beKM](https://www.youtube.com/watch?v=qga6_4_beKM)

-Artículo (consultado el 25 de octubre de 2018) del periódico digital Aujourd'hui: *Jaouad Essounani: Éveiller la société marocaine*. En francés. Recuperado de <http://aujourd'hui.ma/culture/jaouad-essounani-veiller-la-societe-marocaine-67098>

-Página de youtube (consultada el 25 de octubre de 2018) publicada por La Question Maroc el 23 de abril de 2014. En árabe. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=EeI5hd-gEHE>

- Página de youtube (consultada el 25 de octubre de 2018) publicada por al-Hawás. En árabe. Recuperado de <https://www.traveler.video/channel/haouasse-abdelmajid/UCR7kYQhUiMXnDPyrFtgQEMg>
  
- Artículo (consultado el 25 de octubre de 2018) del periódico digital Le monde: *Sur scène, des marocaines osent parler du "leur"*. En francés. Recuperado de [https://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/04/10/sur-scene-des-marocaines-osent-parler-du-leur\\_4613354\\_1654999.html](https://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/04/10/sur-scene-des-marocaines-osent-parler-du-leur_4613354_1654999.html)
  
- Artículo (consultado el 25 de octubre de 2018) del periódico digital Libération. En francés. Recuperado de [https://www.libe.ma/%E2%80%8BAsmaa-Houri-retrouve-les-planches-avec-The-Spirit-Level-on-stage\\_a62641.html](https://www.libe.ma/%E2%80%8BAsmaa-Houri-retrouve-les-planches-avec-The-Spirit-Level-on-stage_a62641.html)
  
- Artículo (consultado el 25 de octubre de 2018) del periódico digital L'Economiste: *Hadda, de prostituée à kamikaze*. En francés. Recuperado de <https://www.leconomiste.com/article/903336-th-tre-hadda-de-prostitu-e-kamikaze>
  
- Página web (consultada el 25 de octubre de 2018) sobre *La performance Partie dehors I*. En francés. Recuperado de <http://icpsresearch.blogspot.com/2009/03/performance-by-youssef-raihani.html>
  
- Artículo (consultado el 25 de octubre de 2018) del periódico digital les Eco.ma: 36 trupe á la conquête des MRE, publicado el 3 de febrero de 2018. En francés. Recuperado de <http://www.leseco.ma/les-cahiers-des-eco/weekend/63395-36-troupes-a-la-conquete-des-mre.html>
  
- Página de youtube (consultada el 25 de octubre de 2018) publicada el 21 de abril de 2013. En árabe. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EAeMOJ4wcIU>



## **Anexo**

**Muhammad al-Jem**

محمد الجم

## **¡Eres...Tú...!**

**Comedia social en cuatro actos<sup>276</sup>**

---

<sup>276</sup> La traducción de esta pieza teatral está basada en la primera edición hecha en 2015 por la editorial Dar al-Tawhidia منشورات دار التوحيدية.

## Personajes

**Otomán** عثمان: ingeniero, 58 años.

**Kenza** كENZA: ama de casa, mujer de Otomán.

**Ilham** الهام: diplomada en farmacia, hija de Kenza y Otomán.

**Saâdia**<sup>277</sup> السعدية: criada en casa de Kenza.

**Mehdi** المهدي: hermano de Kenza.

**Jadija** خديجة: ama de casa, hermana de Kenza y Mehdi.

**Saddiq** الصديق: sindicalista en una empresa de Casablanca, marido de Jadija.

**Karim** كريم: Doctor en económicas, hijo de Jadija y Saddiq.

**Alcalde de barrio**<sup>278</sup> المقدم: trabajador del ayuntamiento de Rabat.

---

<sup>277</sup> La traducción fonética del nombre original sería al-Saâdia, pero por motivos de agilizar la pronunciación para los actores hemos optado por Saâdia سعدية, puesto que la traducción permite cierta libertad en este sentido. Mismo caso para Mehdi مهدي y Saddiq صديق

<sup>278</sup> Alcalde de barrio es la traducción más fiel al castellano de la esencia de *moqadem*: es la persona que el Alcalde nombra en ciudades y en municipios dispersos para que ejerza las funciones que éste le delega, entre ellas control del orden público, informar sobre asuntos civiles y auxiliar en las causas graves al juez letrado, según recoge El diccionario Enciclopédico abreviado Espasa-Calpe, S.A. edición séptima, 1972.

## Primer Acto

*Se levanta el telón sobre el bonito salón de estar del chalé propiedad del ingeniero Otomán. La asistente Saâdia limpia el salón.*

### Primera escena

*Saâdia*

**Saâdia:** Perdónenme, querría presentarme ante ustedes... Yo soy Saâdia; algunos me llaman Suâad... Esta gente para la que trabajo me crió desde que yo tenía siete años... Son muy buena gente, sin menospreciar a los presentes... Me trataron como si fuera hija suya. La señora Kenza, la dueña de la casa, es una mujer bondadosa. Tiene un pequeño defecto: a veces cuenta algunas mentiras en las que resbalaría un camello... Aun así, no tiene mal corazón. Ahora, su marido, el señor Otomán... ¿Qué puedo decirles de él? Son necesarias todas las buenas cualidades para describir su persona: la generosidad, la bondad y el amor por los demás... Nunca he visto un hombre como él. Trabaja como ingeniero director en el ayuntamiento. Estuvo al principio en Beni Mellal, luego lo trasladaron a Essaouira, y hace un año que está en Rabat... Esta casa en la que vivimos, herencia de su padre, se encuentra en un barrio de gente rica e influyente. Pero el señor Otomán tiene un defecto: es muy suyo, se encierra en sí mismo. Dice que su trabajo lo obliga a no relacionarse con la gente para que no se aprovechen de él. Vivo bien, gracias a Dios. Sólo hay una cosa que me preocupa, y es que no entiendo por qué nadie se ha presentado a pedirme la mano, siendo guapa, educada y una perfecta ama de casa. Ahora tengo 34 años, pero aparento menos edad... Soy cariñosa, afectuosa, y quiero casarme con un joven que tenga un trabajo fijo para poder mantener a la familia. No me importa que esté divorciado, que sea viudo o casado; lo importante, que sea buena persona. A quien se interese por mí, le ruego que se ponga en contacto conmigo en la siguiente página de internet [www.saadan.com](http://www.saadan.com).

*(Se escucha la voz de Kenza desde fuera.)*

### Segunda escena

*Kenza-Saâdia*

**Kenza:** Saâdia... Saâdia... ¿Dónde estás?

**Saâdia:** Sí, señora, estoy abajo... *(Al público.)* A la señora, ayer mismo le quitaron la escayola del pie. La pobre lo tenía roto, resbaló en la ducha. A la gente de fuera le dice que estuvo en París y, cuando iba a bajar del avión, se torció el pie y lo rompió en la escalerilla.

**Kenza:** (*Entra Kenza.*) ¡Saâdia! ¿Dónde se ha metido ésta?... Por eso no es bueno vivir en una casa, hay muchos recovecos, si quieres buscar a alguien te pasas media hora para encontrarlo... Si no fuera por miedo a que mis padres me maldijeran, ya la habría vendido y ahora estaría más descansada. Mi padre, que Dios tenga en su gloria, cuando me la compró como regalo de cumpleaños y la registró a mi nombre, mi padre, me pidió que no la vendiera; me dijo: deja que mi olor permanezca en ella... ¡Saâdia!

**Saâdia:** (*Se acerca.*) Sí, señora... Buenos días.

**Kenza:** ¿Dónde estabas, que hace una hora que te busco? He bajado al sótano y no te he encontrado, he subido arriba y lo mismo ¿Dónde te habías metido?

**Saâdia:** Estaba regando las macetas, señora.

**Kenza:** Deja lo que tienes entre manos y vete a comprarle la prensa al señor.

**Saâdia:** Sí, señora. (*Se prepara para salir.*)

**Kenza:** Ven, ven, no me has preguntado cómo se encuentra mi pie.

**Saâdia:** Perdóneme ¿Cómo se encuentra tu pie?

**Kenza:** El pie, bien; soy yo la que no se siente del todo bien.

**Saâdia:** ¿Qué te pasa, no estarás enferma?

**Kenza:** No, no estoy enferma, simplemente desgana.

**Saâdia:** Que Dios aleje de ti todo lo que te produzca desgana.

**Kenza:** He tenido un sueño muy malo.

**Saâdia:** Que sea señal de salud y paz.

**Kenza:** Soñé que salía de una boda y llevaba todas mis joyas. Caminaba por una calle, de repente sale un ladrón, saca un cuchillo y dice: o me das todas tus joyas o te mato... y le respondo: por favor llévate todo el oro y te daré más dinero, pero no me toques. Metí la mano en el bolso, como si quisiera sacar el dinero, y saqué una pistola; le apunté a la cabeza, una sola bala y cayó muerto al suelo.

**Saâdia:** ¿De dónde sacaste la pistola, señora?

**Kenza:** Es del señor; cuando iba a salir me dijo: no salgas sin el arma, que hay muchos ladrones.

**Saâdia:** ¿Pero por qué tiene pistola el señor?

**Kenza:** Es que los hombres con cargos importantes tienen permiso para tener armas.

**Saâdia:** Y después, ¿qué pasó cuando lo mataste?

**Kenza:** Vino la policía y estuvo apuntando cosas. Cuando supieron que mi marido era un hombre importante, me dejaron marchar bajo fianza.

**Saâdia:** ¡Gracias a Dios!

**Kenza:** ¿Ilham se ha despertado o no?

**Saâdia:** Aún no.

**Kenza:** Pues vete a despertarla, y dile que ya ha dormido bastante.

**Saâdia:** Hoy es domingo. Déjala que descanse un poco.

**Kenza:** Vete a despertarla para que desayune y nos ayude a preparar el almuerzo, que hoy vienen mi hermana Jadija y su hijo Karim a comer con nosotros.

**Saâdia:** ¿La señora Jadija viene a almorzar con nosotros? ¡Cuánto la echo de menos! Me cae muy bien esa mujer...

**Kenza:** También viene el listillo de mi hermano Mehdi de Casablanca... Vienen a felicitarme por haberme quitado la escayola.

**Saâdia:** Mehdi es un encanto. (*Con mimo.*) Deberías buscarle esposa.

**Kenza:** Primero tiene que querer él; chicas de buenas familias, las hay.

**Saâdia:** Juro que las hay; sólo que los hombres no quieren.

**Kenza:** ¿Sabes? Mañana me pondré *henna*<sup>279</sup> en el pie que estaba roto.

**Saâdia:** ¡Salud, señora! Se lo merece... El pie curado necesita un hermoso dibujo de *henna*.

(*En estos momentos entra Ilham.*)

### Tercera escena

*Saâdia- Kenza- Ilham.*

**Ilham:** Buenos días a todos.

**Kenza:** Buenos días.

---

<sup>279</sup> Es un polvo que se prepara triturando hojas de una planta especial que al mezclarlo con agua se obtiene un tinte rojizo que se utiliza con fines estéticos para teñir el pelo y tatuar las manos y los pies.

**Ilham:** Mamá, ¿Qué tal el pie? ¿Mejor?

**Kenza:** Bien, gracias a Dios.

**Ilham:** Saâdia, por favor, hermana, ¿Me traes aquí el desayuno?

**Kenza:** Saâdia acaba de recoger el salón... vas a volver a desordenarlo... vete a desayunar con tu padre.

**Ilham:** ¿Papá se ha levantado?

**Kenza:** Se despertó y está desayunando en el balcón... vete a desayunar con él. Y tú, vete de una vez a comprarle la prensa al señor.

**Saâdia:** ¿En qué quedamos? ¿Le compro los periódicos o la prensa?

**Kenza:** Anda, vete y no pierdas más el tiempo.

*(Sale Saâdia sonriendo.)*

#### **Cuarta escena**

*Kenza- Ilham*

**Ilham:** Mamá, ¿es verdad que mi tía Jadija y su hijo Karim vienen a almorzar con nosotros?

**Kenza:** Sí, también tu tío Mehdi... Como se han enterado de que me han quitado la escayola, vienen a felicitarme. Yo iba a contratar un *cáterin* y bailarinas; iba a hacer una fiesta como Dios manda. Pero lo pensé mejor y me dije a mí misma que con ese dinero era mejor ayudar a mi hermana, que falta le hace. ¡Si supieras los apuros por los que pasa la pobre últimamente! Por cierto, no te conté que me atacó un ladrón cuando salí de la boda; quería robarme las joyas y lo maté.

**Ilham:** ¡Dios mío, mamá! ¿Cuándo pasó?

**Kenza:** Ayer por la noche.

**Ilham:** Pero, ¡Tú ayer no estuviste en ninguna boda!

**Kenza:** ¡Que Dios te bendiga! Ya lo leerás en los periódicos... aunque dudo que lo pongan cuando se enteren de que soy la mujer de un hombre importante.

**Ilham:** Mamá ¡¿Qué es lo que dices?!

**Kenza:** ¡Dios, qué tonta eres! Simplemente era un sueño.

*(En estos momentos entra Otomán.)*

## Quinta escena

*Otomán- Ilham- Kenza*

**Otomán:** Buenos días.

**Ilham:** Buenos días, papá. ¿Qué tal has dormido?

**Otomán:** Muy bien, gracias a Dios... ¿Por qué? ¿No se me nota?

**Kenza:** Claro que se te nota, que Dios te bendiga... Ilham, vete por favor a desayunar, que vas a coger frío.

**Ilham:** Vale, mamá. (*Sale Ilham.*)

**Otomán:** ¿Aún no ha traído Saâdia la prensa?

**Kenza:** Ha ido a buscarla. ¿Otomán, me darás un poco de dinero para mi hermana Jadija?

**Otomán:** Naturalmente, ¿alguna vez te he dicho que no?... Tienes que ayudarla, no es una desconocida.

**Kenza:** Dios es testigo de su estado y del de su marido también.

**Otomán:** ¡Has visto cuánta injusticia... lo acusaron de un delito y lo despidieron del trabajo! Decían que incitaba a los trabajadores a hacer huelga, que se dedicó al vandalismo y que insultaba al director. ¿Ese director, quién se cree que es?

**Kenza:** No, no, él también tiene lo suyo... cuando le pica la boca no controla la lengua.

**Otomán:** ¿El que quiere reivindicar sus derechos tiene acaso que quedarse mudo? ¡Dios nos proteja! Los directivos quieren que trabajes, que cumplas sus órdenes sin protestar. ¿Eso es democracia?

*(Vuelve Ilham con un vaso de zumo en la mano.)*

**Kenza:** ¿Has terminado de desayunar?

**Ilham:** He cogido sólo el zumo, el café se ha enfriado.

**Kenza:** Caliéntalo... no puedes saltarte el desayuno. Recuerdo que, cuando yo era pequeña, desayunaba con diez huevos, manteca con carne, pan con mantequilla y miel, y una tetera entera de té para mí.

**Otomán:** ¡Es verdad, Kenza! Cuando éramos pequeños, nuestros padres, que en paz descansan, no tenían nada que comer, todo se compraba por cartillas de racionamiento.

**Kenza:** Yo no recuerdo la época de las cartillas, aún no había nacido.

**Ilham:** Mamá aún es joven. ¿Mamá, cuándo naciste?

**Kenza:** Si mal no me acuerdo, cuando conseguimos la Independencia.

**Otomán:** ¡No! En la Marcha Verde. Y lo que pone el carné de identidad... ¿a quién se lo contamos?

**Kenza:** Mi padre, que en paz descansa, se confundió al hacer el libro de familia, y nos pusieron más años.

**Ilham:** Entonces, ¿quién es mayor, tú o la tía Jadija?

**Kenza:** Nacimos seguidas la una y la otra.

**Otomán:** No, responde: ¿quién es la mayor?

**Kenza:** Ella es mayor. Pero el caso es que en el libro de familia me pusieron antes a mí.

**Ilham:** Cuando te casaste con papá, ¿cuántos años tenías?

**Kenza:** ¡Dios! ¿A qué viene este interrogatorio? Dejadme en paz. ¿Cuántos años tenía cuando nací? No es asunto vuestro; quien pierde el tiempo con vosotros no hace nada en todo el día. Voy a hacer mis labores. (*Sale.*)

### Sexta escena

*Ilham- Otomán*

**Otomán:** Tu madre odia que le pregunten su edad.

**Ilham:** No solamente ella, ninguna mujer quiere cumplir años.

**Otomán:** No sólo las mujeres, también los hombres empezaron a tener ese complejo. Cuántos hombres conozco que, cuando cumplen los 60 y se jubilan, empiezan a quitarse años, inventándose excusas como que sus padres no sabían leer y ponían fechas aproximadas; pero se olvidan de que en su fecha de nacimiento aparecen clarito día, mes y año.

*(En esos momentos vuelve Saâdia con varios periódicos.)*

### Séptima escena

*Saâdia- Ilham-Otomán*

**Saâdia:** Buenos días, señor. Aquí tiene la prensa.

**Ilham:** (*Coge un periódico y se aparta a un lado.*) Déjame ver un periódico.

**Otomán:** Se llama diario, no periódico.

**Ilham:** Pues a mí me gusta llamarlo periódico.

**Otomán:** Tráeme un café.

**Saâdia:** Sí, señor. *(Sale.)*

**Ilham:** *(La para.)* Para mí también.

**Saâdia:** Muy bien.

*(Sale Saâdia.)*

*(Otomán coge otro periódico y lo lee.)*

**Ilham:** Escucha, papá, este titular en la primera página: “Otra Caja de Ahorros pública quiebra por culpa de la corrupción”.

**Otomán:** Escucha este otro titular: “¿Hasta cuándo las manos sucias manipularán el bien público?” Nuevo director se suma a los directivos que sólo piensan en sus intereses particulares.

**Ilham:** “El comité de inspección descubre desvíos valorados en millones de dirhams<sup>280</sup> y la investigación sigue...”

**Otomán:** ¡Esa gente no tiene conciencia!

**Ilham:** ¡Si supieras el sueldo tan alto que tienen esos que roban! ...Y aún quieren más.

**Otomán:** Les falta el amor a la patria... Si tuvieran respeto hacia su país no robarían.

**Ilham:** Esto va en aumento. Mientras que ninguno de estos corruptos que roban el dinero del pueblo tenga su merecida condena, vamos a seguir siempre así.

*(En estos momentos entra Saâdia con el café.)*

**Saâdia:** *(Pone la bandeja y da a cada uno su taza.)* El café, señor.

**Otomán:** Gracias.

**Saâdia:** Señorita Ilham.

**Ilham:** Gracias.

---

<sup>280</sup> Moneda oficial de Marruecos. Un dirham equivale a 10 céntimos de euro.

**Saâdia:** Dice la señora que, cuando termines, vayas a ayudarla, aunque sólo sea limpiando sésamo.

**Ilham:** ¿Para qué quiere el sésamo?

**Saâdia:** Para ponerlo encima de las ciruelas.

*(Se escucha el teléfono móvil de Otomán.)*

**Otomán:** Diga... ¿quién es?... Sí, en persona... ¿Con quién hablo, por favor?... Hombre, señor Idriss. ¡Qué alegría! Cuánto tiempo sin verle. ¿Dónde está?... Sí señor. Diga, sí, le escucho. Perdóneme señor Idriss, sabe que le tengo en gran estima, pero es imposible que yo firme ese expediente... Todo lo que contiene es ilegal... y yo, eso lo he escrito ya en mi informe... Mire, por favor, las amenazas las he oído, pero yo cumplo con mi deber. El señor director dice que me vaya a mi casa hasta que me envíe la orden de traslado... Estoy en mi casa, señor mío, y aunque me envíen al fin del mundo no cedo en mis principios. Usted ya me conoce. Que hagan lo que quieran; es asunto suyo, pero yo no quiero que conste que di permiso a un proyecto que no cumple con las normas legales... Es lo que hay... ¿No son ellos los que llaman al orden y a la transparencia?... Dejo todo en manos de Dios... ¿Cuándo?... ¿Ahora?... Conforme, nos vemos dentro de un rato en aquella cafetería... Vale... con Dios... De acuerdo... Adiós.

*(Cuando aún habla por teléfono suena el timbre de la puerta una vez, y cuando termina varias veces.)*

**Otomán:** *(Se prepara para salir.)* Mirad a ver quién es... *(Sale hacia su habitación, cuando Saâdia sale de la cocina.)*

## Octava escena

### *Kenza-Saâdia-Jadija*

**Saâdia:** *(Por el telefonillo de la puerta.)* ¿Quién es?... ¡Ah! Señora Jadija, adelante, entra... *(Llama a la señora.)* Señora Kenza, la señora Jadija acaba de llegar... Me gusta que la gente esté unida. Entran, salen y lo pasamos estupendamente...

**Kenza:** *(Kenza entra en el salón.)* Jadija, ¿dónde estás?

**Jadija:** *(Entra.)* Estoy aquí, querida. *(Se abrazan.)* Estoy aquí, corazón.

**Kenza:** ¿Qué tal estás, hermana?

**Jadija:** No me preguntes por mi estado; tu hermana está en una situación que no se la desees ni a tu peor enemigo... *(A Saâdia.)* ¿Y tú qué tal, hija?

**Saâdia:** Bien, tía.

**Kenza:** ¿Dónde está Karim, por qué no ha venido contigo?

**Jadija:** Me ha dicho que va al centro a ver a un amigo suyo y luego viene... ¿Dónde está Ilham?

**Kenza:** Creo que en la ducha. ¡Si hubieras visto su estado estos días! Vino un empresario muy rico a pedirle la mano, nos dio diez millones como adelanto. Pero ella no quiere casarse hasta abrir su propia farmacia.

**Jadija:** ¿Y cómo está el tema de la farmacia?

**Kenza:** Su padre le propuso comprarle el local y yo los medicamentos, pero no quiso; nos contó que había pedido un crédito al banco, pero todavía sigue esperando la respuesta... Saâdia ¿Por qué nos estás mirando? Vete a atender tus asuntos.

**Saâdia:** Vale, señora. Bienvenida, tía. *(Sale.)*

*(Entra Otomán.)*

**Otomán:** Jadija, ¿qué tal estás? *(Se saludan.)*

**Jadija:** Bien, Otomán. Gracias por preguntar.

**Otomán:** Kenza, salgo aquí cerca y vuelvo.

**Kenza:** No tardes; no nos hagas esperar para comer... *(Sale Otomán.)* Cuéntame hermana, ¿cómo te va la vida?

**Jadija:** La vida de los pecadores maltratados, hermana. De sobra sabes lo que hay. A veces no tenemos ni para comer. Ayer, juro por Dios, cenamos sólo pan del día anterior y té.

**Kenza:** ¡Hasta ese punto!

**Jadija:** ¿Qué te crees? Mi marido tiene el sueldo embargado; consiguiendo cosas por aquí y por allá, intentamos sobrevivir.

**Kenza:** ¿Hasta cuándo?

**Jadija:** No sé, hermana... lo importante es que él no se calla. Escribió a sus superiores y los compañeros se han solidarizado con él. Tiene esperanzas, ha ido a Casablanca y la dirección central va a hacer una reunión para tratar su caso.

**Kenza:** Y tu hijo está sin trabajo...

**Jadija:** Ha enviado muchas solicitudes, y nada; me ha dicho que, para no quedarse de brazos cruzados estos días, está pensando iniciar algún negocio. El pasado año preparó una cesta de cacahuets tostados y empezó a vender en las cafeterías. Lo poco que ganaba lo empleaba en comer fuera. Se quedó sin ganancias y sin fondos. Así que compró bolsas de plástico para venderlas en la puerta del mercado. Los policías se las

quitaron. Quiso vender cigarrillos sueltos al final de nuestra calle, pero un drogadicto le reclamó el sitio. ¡A ver lo que le depara el destino...!

**Kenza:** ¡Pero es Doctor!

**Jadija:** Sí, señora, ¡Un gran Doctor que no tiene ni para ir al *hammam*<sup>281</sup>!... ¿No es una locura? Me arrepiento de no haber trabajado antes, cuando había mucho trabajo. Me dejé convencer por las palabras de mi marido, que me decía que no quería que su mujer fuera funcionaria.

### Novena escena

*Ilham-Kenza-Jadija*

**Ilham:** (*Saluda a su tía.*) Tía, ¿qué tal estás?

**Jadija:** Bien, gracias a Dios, hija. ¿Y tú, qué tal? De aquí a poco estarás vendiéndonos medicamentos, ¿Verdad?

**Ilham:** Si Dios quiere ¿Dónde está Karim, no vino contigo?

**Jadija:** Ha ido al centro a ver a un amigo suyo; luego vuelve.

**Kenza:** Vamos al otro salón para tomar un vaso de té.

**Ilham:** Vale, mamá, cuando lleguen Karim y el tío Mehdi, os avisaré.

**Kenza:** Voy a ver qué hace Saâdia... Jadija, quítate la *chilaba*<sup>282</sup>.

**Jadija:** Vale, hermana, me la quitaré en cuando haya descansado un poco.

(*Sale Kenza.*)

### Décima escena

*Ilham-Jadija*

**Ilham:** Dime, tía, ¿Qué ha hecho Karim? ¿Encontró trabajo?

**Jadija:** Karim, hija mía, está mano sobre mano sin hacer nada y yo no sé qué hacer con él. Dice que quiere irse a Canadá; no sé... compró una *darbuka*<sup>283</sup> y está todo el día golpeando en ella.

---

<sup>281</sup> Un baño público, en Marruecos. Muchas familias de clase media y alta lo utilizan, aunque dispongan de duchas y bañeras de agua caliente en casa.

<sup>282</sup> Una túnica típica árabe, con pequeños adornos de diseño; algunas se utilizan para estar en casa y otras para salir. La llevan hombres y mujeres.

**Ilham:** ¿Y qué tiene que ver Canadá con la *darbuka*?

**Jadija:** Mira, Ilham, Karim tiene un amigo que es director de una banda de música. Esto que quede entre nosotras, por favor, no he querido decir nada a tu madre.

**Ilham:** Tranquila, tía.

**Jadija:** Llamaron al director de la banda para participar en un festival cultural marroquí en Canadá... Propuso a Karim ir con ellos como músico. Y, una vez allí, podría quedarse.

**Ilham:** No, no, tía; no tiene a nadie allí; lo va a pasar mal.

**Jadija:** Karim no está hecho para sufrir, pero Dios sabe que no hay otra salida.

**Ilham:** (*Suena su teléfono móvil.*) ¡Diga!... ¿Quién es?... ¡Ah, Karim!... ¿Estás bien?... ¿Quieres hablar con tu madre? Está aquí... toma, tía.

**Jadija:** ¡Sí...! ¿Dónde estás? ¿Vas a comer con tu amigo?... Cuando termines ven a ver a tu tía... ¡No, no! Me ha invitado ella, voy a dormir en su casa... Sí, el tío Mehdi también va estar... aún no ha llegado. Hasta luego, que Dios te bendiga... (*Devuelve el teléfono a Ilham.*) Dice que su amigo lo ha invitado y se va a quedar a comer con él.

**Ilham:** No tiene importancia, deja que cambie de aires un poco.

(*En estos momentos entra Saâdia.*)

### Undécima escena

*Ilham-Jadija-Saâdia*

**Saâdia:** La señora las llama; dice que vengan a tomar el té.

**Ilham:** Vamos, tía... Saâdia, recoge, por favor, esos periódicos. (*Recoge las dos tazas de café.*)

**Jadija:** (*A Ilham.*) Saâdia es toda una mujer, que Dios la bendiga; no le falta más que un marido. (*Salen.*)

**Saâdia:** (*Disimula haber oído.*) ¿Y dónde está ese marido? No se atreven con las funcionarias, van a atreverse con las criadas de las casas. Pero eso es cuestión de suerte, no de belleza ni de dinero. Lo que Dios dispone... Como dicen nuestros hermanos egipcios: es el destino... y yo no tengo suerte. (*Se oye el timbre de la puerta. Coge el telefonillo.*) ¿Quién es?... ¡Ah, señor Mehdi, bienvenido! Entre, señor

---

<sup>283</sup> Un instrumento de percusión.

Mehdi. Este hermano de mi señora... es el más inteligente de la familia. En verdad, me cae bien este hombre... aunque es un poco mayor... pero sigue siendo apuesto. Y lo que más me gusta en él es que no está casado.

*(Entra Mehdi con un ramo de flores en la mano.)*

### Duodécima escena

*Mehdi-Saâdia*

**Mehdi:** Hola, Saâdia.

**Saâdia:** Hola.

**Mehdi:** ¿Dónde están mis hermanas?

**Saâdia:** Tomando el té.

**Mehdi:** ¿Y tú?

**Saâdia:** Lavo, preparo el pan, friego y limpio.

**Mehdi:** ¡Una verdadera ama de casa!

**Saâdia:** ¡Con quién! ¿Dónde están los hombres de esas casas?

**Mehdi:** ¡No me digas ahora que has oído que compré una casa en Casablanca y por eso me tiras los tejos!

**Saâdia:** No soy tan ambiciosa, quien se viste a su medida mejor le queda el vestido.

**Mehdi:** ¿Y tú, eres de mi medida?

**Saâdia:** ¡De su medida y más!

**Mehdi:** Saâdia, mira que un día me lo voy a tomar en serio.

**Saâdia:** Inténtalo si eres hombre...

**Mehdi:** Esta chica va a acabar conmigo.

**Saâdia:** No te creo, tienes un corazón de piedra.

**Mehdi:** Te juro por Dios, Saâdia, que he pensado venir algún día a pedir tu mano a mi hermana.

**Saâdia:** ¡Pedir mi mano, Dios mío! *(Se desmaya, dejándose caer en un sofá.)*

**Mehdi:** Eso es lo que no quiero...Saâdia...Suâad, ¡levántate!... Kenza... Ilham... ¿Dónde estáis? Venid a ayudar a esta chica. *(Sale en dirección al salón.)* Por eso no

quiero venir a la casa de mi hermana... A ésta, con sólo decirle que le iba a pedir la mano se ha desmayado. ¡Si llego con los papeles de la boda, se acabó, se me muere!

*(Entra el grupo.)*

### **Décimotercera escena**

*Mehdi-Saâdia-Jadija-Ilham-Kenza*

**Kenza:** ¿Estás ahí? ¿Qué pasa?

**Jadija:** Bienvenido, hermano. ¿Qué le pasa?

**Mehdi:** Se ha desmayado.

**Ilham:** ¿Por qué se ha desmayado?

**Mehdi:** No lo sé, entré y la encontré desmayada.

**Kenza:** Despierta, hija, despierta.

**Jadija:** Toma la llave de mi casa, pónsela en la mano.

**Ilham:** Poned bien a Saâdia, ponedla bien.

**Kenza:** Estaba perfectamente de salud. ¿No le habrás dicho alguna cosa rara?

**Mehdi:** No le he dicho nada, solamente le he dicho que le iba a pedir...

**Kenza y Jadija:** ¿A pedirle?

**Mehdi:** A pedirle... a Dios que cuidara de mi hermana Kenza para que pudiera caminar bien después de la fractura que ha tenido en su pie derecho. Cuando estaba diciendo “que venía a pedirle”, justo ahí se desmayó.

**Saâdia:** *(Sonido entrecortado.)* ¡Ah... ah...!

**Jadija:** En nombre de Dios, ¿qué te pasa hija?

**Kenza:** Saâdia, mira... mírame...

**Ilham:** Puede que simplemente esté cansada; ahora se le pasará... No te asustes, mamá.

**Mehdi:** O lo mismo tiene que ver con la edad de casarse; esto les sucede a las que se les pasa el arroz.

**Kenza:** ¡Tampoco vamos a pasear con ella con una pancarta haciendo propaganda!

**Jadija:** Su gran día todavía no ha llegado.

**Saâdia:** ¡Mi corazón, Dios mío, mi corazón!

**Mehdi:** Se ha curado, ¿no os lo he dicho?

**Kenza:** Saâdia, hija, ¿qué le pasa a tu corazón?

**Ilham:** Mamá, tenemos que llamar al médico.

**Jadija:** ¡Cómo! ¿Un médico? Estáis exagerando... ¡Por un desmayo!

**Mehdi:** Esperad, esperad, salid y dejadme a solas con ella. Yo me encargo de despertarla.

**Kenza:** ¿Que te dejemos a solas con ella? ¡Estás loco!

**Mehdi:** ¿Estabais aquí cuando se desmayó?

**Kenza y Jadija:** No.

**Mehdi:** Cuando se despierte no debéis estar presentes... Tened confianza y salid de aquí.

**Jadija:** Vamos hermana, a ver qué va a hacer....

**Kenza:** Está bien, pero no tardes.

*(Se esconden las mujeres, sólo quedan Mehdi y Saâdia.)*

**Mehdi:** Saâdia... Suâad... Despierta, ya vale de escándalos.

**Saadia:** ¿Qué me pasa?, ¿qué ha sucedido?

**Mehdi:** ¡Y yo qué sé! Puede que tengas mal el corazón o hayas sufrido por amor al haber escuchado que iba a pedir tu mano.

**Saâdia:** Nunca pensé que alguien se desmayase por una petición de mano.

**Mehdi:** Algunas peticiones hasta matan.

**Kenza y Jadija:** *(Desde fuera.)* ¿Se ha despertado?

**Mehdi:** Casi.

**Saâdia:** ¿Dónde están ahora?

**Mehdi:** Están esperando a que te despierte.

**Saâdia:** ¿Llevas, quizás, encima un amuleto?

**Mehdi:** Juro que no... sólo que Dios me dio dos dones: la palabra dulce y caer bien a la gente.

**Kenza y Jadija:** ¿Se ha despertado?

**Mehdi:** Casi.

**Saâdia:** Y ahora, ¿qué les digo?

**Mehdi:** Diles: ¡Dios mío, socorro, casadme!

**Saâdia:** Pero, ¿qué te crees, que me he vuelto loca?

**Kenza y Jadija:** ¿Se ha despertado?

**Mehdi:** Ya está, venid... venid.

*(Entran las mujeres, encuentran a Saâdia de pie.)*

**Kenza:** Saâdia, hija...

**Jadija:** ¿Estás mejor?

**Ilham:** ¿Qué te pasó?

**Saâdia:** ¿Qué os pasa?

**Kenza:** ¿Qué te pasa a ti?

**Saâdia:** ¡A mí, no me pasa nada!

**Jadija:** Dios mío, ¡te has desmayado, y dices que no tienes nada!

**Saâdia:** *(Enfadada.)* ¡Ay, Dios mío!

*(Sale.)*

**Kenza:** ¡Mirad la jovencita ésta! Nos da un susto de muerte y es ella la que se enfada.

**Mehdi:** Basta, olvidad este tema. Gracias a Dios no fue nada grave ¡No me habéis preguntado por mis asuntos!

**Ilham:** Es que tú no me preocupas.

**Kenza:** ¡Ah! ¡Enhorabuena por la nueva casa!

**Mehdi:** Que Dios te bendiga. Dime, ¿por dónde anda la escayola que te han quitado?

**Jadija:** ¡Por Dios! ¿Para qué la quieres, para volver a venderla?

**Mehdi:** No, quiero añadirle más yeso para tapar agujeros en el salón de mi casa.

**Ilham:** Te juro, tío, que te echamos de menos a ti y a tus bromas.

**Kenza:** Yo quiero contarte lo que llevo dentro de mi corazón.

**Jadija:** Y yo te quiero contar mis problemas.

**Ilham:** Y yo quiero que me aconsejes en un asunto.

**Mehdi:** Vamos, señoras mías, cada una que me diga lo que quiera. Soy todo oídos.

*(Se mezclan las voces... después de hablar todas a la vez.)*

**Kenza:** Mi marido lleva un mes en casa esperando el traslado.

**Jadija:** Mi hijo ha estudiado mucho, pero no encuentra dónde colocarse. Y a mi marido lo han sancionado en el trabajo.

**Ilham:** Y yo mandé la solicitud en regla al banco para pedir el préstamo con el que abrir mi farmacia, y todavía sigo esperando.

*(Se mezclan las voces.)*

**Mehdi:** Callad... hablad de una en una... ¿Quién empieza?

**Kenza:** Empieza tú, Jadija.

**Jadija:** No, que empiece Ilham.

**Ilham:** No, tía. No puedo hablar antes que mi madre.

*(Se mezclan las voces otra vez.)*

**Kenza:** No, puedes empezar hija.

**Jadija:** Deberías empezar tú, Kenza, que eres la mayor.

**Ilham:** ¡Basta, empieza tú, tía!

**Mehdi:** Silencio... ¿Sabéis lo que vais a hacer? Dejadme descansar un poco; después del almuerzo os digo quién empieza la primera. Saâdia, prepara el almuerzo.

**Telón**

## Segundo acto

*Se levanta el telón sobre el mismo decorado.*

*Las mujeres están reunidas en una fiesta familiar. Jadija acaba de terminar la operación de dibujar con la henna el pie de su hermana Kenza.*

### Primera escena

*Kenza-Ilham-Jadija-Saâdia*

**Jadija:** Recemos y pidamos la paz a nuestro profeta Mahoma para que interceda por nosotros ante Dios Todopoderoso. ¡Alegría, chicas!

**Ilham:** *(Besa a su madre.)* ¡Dios te de salud, mamá!

**Saâdia:** ¡Salud, señora!

**Kenza:** ¿Sabes qué, Jadija? Cuando empezaste a dibujar con la *henna* en la zona del pie que se quebró, sentí como si la herida se cerrara sin dejar huella. Si supiera esto, te habría pedido que me la dibujaras con la *henna* el primer día, en vez de escayolarme.

**Jadija:** No, hermana, no exageres. ¡Con calma!

**Kenza:** Saâdia, ¡baila para nosotras!

**Ilham:** Saâdia, imita a las mujeres que bailan en las bodas.

**Saâdia:** No tengo ganas de bailar.

**Kenza:** Levántate, levántate hija, por favor, para hacernos reír un poco.

**Saâdia:** *(Con mimo.)* Por Dios, señora, no puedo; no tengo ganas.

**Jadija:** Hazlo por mí. ¡Nunca te he visto bailar!

*(Empiezan a cantar fragmentos de música popular, moderna, andalusí... Saâdia baila de una manera graciosa.)*

**Ilham:** Baila como una campesina. *(Baile popular.)*

**Kenza:** Saâdia, baila como una señorona orgullosa y segura de sí misma. *(Baile moderno.)*

**Jadija:** Y ahora, como la tímida que no se mete con nadie, cuando la hacen levantarse para bailar ¿Cómo hace? *(Baile andalusí.)*

**Ilham:** Imita a la espabilada, la poderosa que domina las técnicas del baile. (*Baile de Oriente Medio.*)

**Kenza:** ¡Que Dios te bendiga, hija! (*Risa de las tres mujeres.*)

**Ilham:** ¡A mí, me mata y me remata!

**Jadija:** ¡Diablos, tienes mucho que decir!

**Saâdia:** Que Dios os bendiga, pero no tengo suerte...

**Kenza:** ¡Afortunado será quien se case contigo!

(*En estos momentos entra Mehdi.*)

### Segunda escena

*Kenza-Jadija-Ilham-Saâdia, Mehdi*

**Mehdi:** ¡Salud y paz, hermanas!

**Kenza:** Dios te dé la salud a ti, hermano ¡Y huevos para Jadija, que me puso la *henna*!

**Mehdi:** ¡Crees que soy una gallina!

**Kenza:** Saca, saca el dinero y no seas agarrado.

**Mehdi:** ¡Por Dios! Mi hermana Jadija lo merece. (*Saca de su bolsillo un billete de doscientos dirhams y se lo da a Jadija.*)

**Jadija:** Por favor, hermano, me da vergüenza.

**Kenza:** Toma, toma; no tiene por qué darte vergüenza.

**Mehdi:** Cógelo antes de que me arrepienta.

**Jadija:** (*Coge el dinero.*) Que Dios te lo pague.

**Ilham:** Tío, ¿te preparo un vaso de té?

**Mehdi:** No, prefiero café...

**Kenza:** (*A Saâdia.*) Prepárale el café a tu tío.

**Saâdia:** Prepararé el café a mi querido amigo. ¿Por qué no? (*Sale.*)

**Mehdi:** ¿Dónde está Karim? Quiero verlo antes de marcharme.

**Kenza:** Juro por Dios que no te marcharás hoy.

**Mehdi:** ¡No hace falta jurar!

**Ilham:** Quédate con nosotros algunos días, hasta que sepamos a dónde trasladarán a papá.

**Mehdi:** ¡Eso! ¡Dejo mi trabajo y me quedo con vosotros!

**Jadija:** Basta de tanto trabajar; descansa un poco. ¿Qué pasa? ¿tienes que alimentar a los calvos?

**Mehdi:** Tengo una ganga empresarial importante y no la quiero perder.

**Ilham:** Tío, ¡Cuántas veces te quiero preguntar y me olvido! ¿En qué trabajas?

**Mehdi:** Soy autónomo, hago negocios... Compró y vendo de todo: sector inmobiliario, coches, terrenos, ropa de segunda mano, cosas embargadas... Y cuando me quedo sin negocio, hago de taxista. Lo importante es que la banca trabaje. Pero todo lo hago con seriedad, y la legalidad que ordena el profeta de Dios... No robo ni cojo lo que no es mío. Y Dios me va ayudando.

**Jadija:** ¡Que Dios te bendiga, hermano! No es necesario preocuparse por ti. Ya eras espabilado desde pequeño.

**Kenza:** Recuerdo que, cuando éramos pequeños, vino con un anillo de oro; dijo que lo había encontrado en el suelo, y se lo vendió a mamá por diez reales... Se lo quitó a mamá y me lo volvió a vender a mí por otros diez reales. Me lo cogió a mí también, y esta vez se lo vendió a mi hermana Jadija por diez reales más.

**Mehdi:** Al final, se lo quité a Jadija y lo devolví a la esposa del carbonero, porque vi cuando se le cayó de las manos... Me dije a mí mismo que le sacaría provecho antes de devolvérselo a su dueña.

*(Suena el teléfono móvil de Mehdi.)*

**Mehdi:** ¡Diga! Hola... Espera no cortes, perdonadme.

**Kenza:** Ven, ¿A dónde vas a ir? Quédate... Nosotras vamos a la otra habitación y puedes hablar tranquilo. Por Dios, hermanas, ayudadme.

*(Salen haciendo el cántico festivo: grito de alegría.)*

**Mehdi:** ¡Diga!... No, no es una boda; están poniéndose la *henna*... Dime, ¿Se acabó, la vendiste? ¡Enhorabuena!... ¿Te quedó margen de ganancia?... ¿Cuánto nos toca a cada uno de nosotros?... ¡Diez mil dirhams! Alabado sea Dios, nos da en abundancia... No, no; me quedo en casa de mi hermana algunos días... Me ha insistido mucho, y quiero ver a la familia y los amigos de Rabat. Hace mucho que no los veo... Está bien. Cuidate. Cuando regrese a Casablanca te llamaré. Si hay alguna ganga urgente, avísame, puedo reunirme contigo... Bueno, adiós.

*(Saâdia entra en los últimos momentos de la llamada... Mehdi no la ve.)*

### **Tercera escena**

*Mehdi-Saâdia*

**Saâdia:** *(Pone el café y comienza a recoger algunos objetos que se utilizaron en la fiesta.)* Toma tu café, querido Mehdi.

**Mehdi:** Eso de querido, ¿lo dices de corazón?

**Saâdia:** De corazón o no, ¿qué más da?

**Mehdi:** Tengo que asegurarme...

**Saâdia:** No se puede hacer más. No he escatimado en señales, pero tú estás en otro mundo.

**Mehdi:** Perdóname, soy un hombre mayor, y tengo miedo de que te burles de mí.

**Saâdia:** ¡Sería un pecado si me burlara de ti!

**Mehdi:** ¡Que Dios te bendiga! ¿Puedo atreverme? *(Intenta cogerla de las manos.)*

**Saâdia:** Sí, antes de que te arrepientas. *(Intenta salir.)*

**Mehdi:** Ven, quiero hablar contigo.

**Saâdia:** ¡Por Dios, déjame, sé educado! ¿Estás loco? ¡Si entra alguien de repente y nos pilla!

*(Se escucha la voz de Otomán fuera.)*

**Otomán:** Saâdia... Saâdia...

**Saâdia:** *(Sale rápido.)* ¡Dios mío, el señor...!

**Mehdi:** Esta chiquilla acaba conmigo, ¡Me encanta! *(Coge la taza de café.)*

*(Entra Otomán.)*

### **Cuarta escena**

*Mehdi-Otomán-Saâdia*

**Otomán:** *(Llamando a Saâdia, se sorprende al ver a Mehdi sentado.)* ¡Saâdia!... ¡Buenos días!

**Mehdi:** Buenos días.

**Otomán:** Ya veo que tú no duermes la siesta.

**Mehdi:** No, tengo miedo a engordar.

*(En estos momentos entra Saâdia.)*

**Saâdia:** ¿Me ha llamado el señor?

**Otomán:** Sí. Tráeme un café y que Dios te lo pague.

**Saâdia:** Ahora mismo, señor. Y tú, querido ¿Quieres beber algo? *(Con mimo.)*

**Mehdi:** *(Nervioso.)* No, yo ya he tomado café.

**Saâdia:** Pensaba que querías algo más. *(Sale.)*

**Otomán:** Dime, Mehdi, ¿Te has acostumbrado a Casablanca?

**Mehdi:** Sí, es ahí donde tengo mi medio de vida.

**Otomán:** ¿Fluye la cosa, hay movimiento?

**Mehdi:** ¡Que Dios proteja mi hacienda! Lo importante es sobrevivir.

**Otomán:** ¡Y que lo digas! ¿Te has mudado a la nueva casa que has construido?

**Mehdi:** En ella he empleado los ahorros de los diez años que pasé en Italia.

**Otomán:** ¿No piensas volver a Italia?

**Mehdi:** ¿A dónde vuelvo? Pasé diez años de inmigrante sin papeles, escondiéndome de la policía como si fuera un criminal. Ahora que Dios me ha ayudado a ganar dinero y construir mi casa... ¡La dejo para volver! ¿Y que se me metan okupas, como les ha pasado a algunos?

**Otomán:** Sí, me han contado una historia de este tipo. Un emigrante que construyó una casa, la cerró y volvió a Francia; cuando regresó, la encontró ocupada.

**Mehdi:** Y los que compran un terreno, cuando vuelven lo encuentran vendido por segunda vez y construido. O los que hacen negocios con la familia y cuando vuelven a su país, o bien les niegan haber recibido nada, o se encuentran con que se han gastado todo el dinero. Todo el año trabajando como mulos, y cuando vuelven en verano para descansar, tienen que emplear sus vacaciones en solucionar estos problemas.

**Otomán:** Los pobres emigrantes sufren mucho.

**Mehdi:** Sufren aquí y allí. Salvo muy pocas personas que hayan tenido más suerte... Pregúntame a mí, ¿Qué crees que estuve yo haciendo en Italia? Todo el día comprando y vendiendo chatarra. ¡Tendrías que ver la dureza del trabajo! Ganábamos tan poco que no teníamos donde dormir ni dinero para comer. ¡El infierno mismo!

**Otomán:** Aun así, la gente se mata por ir al extranjero, todo el mundo quiere emigrar.

**Mehdi:** Dios ampare a esa gente. No saben qué hacer ¡aquí hay tan pocas oportunidades...!

**Otomán:** Yo me pregunto por el dinero que circula en manos de los poderosos ¿Cómo no se han vaciado las arcas públicas, cuando escuchamos el robo de millones, por parte de políticos y directivos?... Es un milagro que el país no esté en bancarrota.

**Mehdi:** Hermano, esto no existe en el extranjero. ¿Sabes que en Italia si sospechan que un responsable público tiene indicios de corrupción, lo persiguen? Y en un día o dos, el Ministro de quien dependía ese corrupto presenta su dimisión. Aquí oyes que lo han detenido, que lo están investigando; que después lo han juzgado y lo han dejado en libertad, para volver a detenerlo e investigarlo para juzgarlo. Y, al final, lo dejan libre.

**Otomán:** ¡Eso es lo que hay! Dime, Mehdi ¿Cuándo estabas en Italia te vestías así, a la marroquí?

**Mehdi:** Tu hermano siempre viste así... Ser diferente te hace ser conocido; esta manera de ir vestido me dio fama allí, e hizo que los italianos me respetasen. Algunos querían imitarme, pero la ropa no les quedaba tan bien como a mí.

*(En estos momentos vuelve Saâdia, vestida con una chilaba, llevando en una mano una pequeña bandeja con una taza de café, y en la otra mano una bolsa con dos botellas vacías.)*

**Saâdia:** Perdóname, señor, si he tardado con el café; lo acabo de preparar.

**Otomán:** No pasa nada.

**Saâdia:** Dice la señora que me dé dinero para comprar bebidas.

**Mehdi:** *(Saca dinero de su bolsillo.)* Toma, para comprar bebida.

**Saâdia:** No, por favor, eres un invitado.

**Otomán:** Saâdia tiene razón... guarda tu dinero. ¡Dios bendiga a tus padres!... Toma, cien dírhams...

*(Se oye fuera la voz de Ilham.)*

**Ilham:** Saâdia... Saâdia.

**Saâdia:** Sí, señorita.

*(Entra Ilham.)*

## Quinta escena

*Otomán-Mehdi-Ilham-Saâdia*

**Ilham:** (*Entra.*) Dice mi madre que traigas una botella de aceite, que no queda.

**Saâdia:** De acuerdo. (*Sale.*)

**Ilham:** ¿Puedo sentarme con vosotros un poco? ¿O estáis hablando de política? A mí no me gusta hablar de política.

**Mehdi:** No debería interesarte. Mira a tu tío Saddiq; se metió en la política hasta el punto de arruinarse la vida.

**Otomán:** ¡Vaya! Saddiq, que Dios lo bendiga, se enfada y pierde los estribos rápidamente.

*(En ese momento vuelve Saâdia gritando.)*

**Saâdia:** ¡Señora Jadija, señora Jadija! (*Entra en el salón.*) ¡Señor, señor Mehdi, vengan, vengan a ver, no sé qué le pasa al señorito Karim!... (*sale apresurada*) ¡Señora Jadija, señora!

**Mehdi:** ¿Qué le pasa a ésta?

**Ilham:** ¡Algo le ha pasado a Karim!

**Otomán:** ¿Dónde está Karim?

*(En estos momentos, entra Karim con una venda en la frente y el brazo en cabestrillo.)*

## Sexta escena

*Karim-Otomán-Mehdi-Ilham-Jadija-Kenza, Saâdia*

**Karim:** (*Entra en silencio mirando a todo el mundo; luego se sienta y llora.*)

**Mehdi:** Karim, ¿qué te pasa?

**Karim:** (*Llora con rabia.*)

**Ilham:** Por favor, ¡maldita sea, que eres un hombre!

**Otomán:** Dinos, ¿qué te pasa?

*(Entran Jadija, Kenza y Saâdia.)*

**Jadija:** ¡Hijo mío, amor mío, corazón mío! ¿Qué te pasa, quién te ha hecho esto?

**Karim:** (*Grita llorando.*) ¡Mamá!

**Kenza:** Dios, ¡Dice “mamá”! ¡Un hombre tan alto como un poste de la luz, dice “mamá”!

**Jadija:** (*Lo abraza y empieza a lamentarse.*) ¡Hijo, hijo mío, el destino te maltrata! No tienes suerte.

**Las mujeres:** ¡Ah... Ah... Ah...! (*lloran.*)

**Kenza:** Maldice al diablo, Jadija, pero vuelve con Dios.

**Jadija:** ¡Hijo, hijo, te desprecia la vida y la gente también!

**Las mujeres:** ¡Ah... Ah... Ah...!

**Kenza:** Yo no puedo llorar si no estoy preparada.

**Jadija:** ¡Hijo, hijo, tienes un destino nefasto, como tu madre!

**Las mujeres:** ¡Ah... Ah... Ah...!

**Kenza:** No me gusta esta música, estos lloros; ni siquiera lloré cuando rompí la pierna.

**Ilham:** ¡Para tía! Tenemos el corazón destrozado. (*Llora.*)

**Saâdia:** Destrozado no, aplastado. (*Llora.*)

**Mehdi:** ¡Es el descanso que buscaba yo! ¡Callad, dejadnos saber lo que le pasa!

**Otomán:** ¡Basta, basta hijo, basta... Sé un hombre! ¿Te has peleado con alguien?

**Karim:** No.

**Jadija:** Mi hijo, nunca se pelea.

**Ilham:** ¿Has sufrido un accidente?

**Karim:** No.

**Jadija:** Mi hijo, no sufre accidentes.

**Kenza:** Si no te metes con nadie, nadie se meterá contigo.

**Mehdi:** ¿Sufriste la agresión de alguna banda?

**Karim:** No.

**Jadija:** Mi hijo no sufre agresión de ninguna banda.

**Kenza:** Nadie se atreve a acercarse a él, se defiende bien. ¡Dinos sin rodeos qué te pasa!

**Otomán:** ¡Di, hijo mío, di qué te pasa!

**Karim:** Fui a ver a un amigo, y me cogieron... Me cogieron... Me cogieron.

**Mehdi:** ¿Quién te cogió?

**Karim:** Me invitó a comer con él.

**Kenza:** Eso lo sabemos. ¿Qué más?

**Ilham:** ¡Cállate mamá! Deja que hable. Cuéntanos con tranquilidad.

**Karim:** Cuando terminamos de comer... Me preguntó si quería ir con él a una manifestación de los doctores universitarios en paro delante del Parlamento, a las dos de la tarde.

**Otomán:** Ahora se entiende todo...

**Kenza:** Aún no se ha aclarado nada, deja que nos cuente quién le pegó.

**Ilham:** Sí, dejad que termine...

**Karim:** Le dije que sí. Allí encontramos grupos de todas las ciudades. Comenzamos a gritar y a repetir las consignas en las que pedíamos nuestro derecho al trabajo... Poco después nos rodeó la policía, que empezó a dispersar a los manifestantes...Comenzaron los empujones. Me caí en medio de la multitud. Los manifestantes me pisaron y los policías me pegaron con la porra en las costillas.

**Jadija:** ¡Madre mía, madre mía! ¡Qué hijo! ¿Por qué participas en una manifestación? ¿No viste a dónde llevaron a tu padre?

**Otomán:** ¿Te duele ahora?

**Karim:** Me llevaron al hospital y me hicieron radiografías... Me han dicho que no tengo ningún hueso roto.

**Saâdia:** Bueno, está bien que no tengas nada roto. No pasó nada grave.

**Mehdi:** ¡Estudias hasta doctorarte para que luego te muelan a palos!

**Kenza:** Se acabó, cambiemos de tema. Gracias a Dios, todo salió bien.

**Jadija:** Cuando se entere tu padre, se va a enfadar y se pondrá furioso.

**Ilham:** Tía, mejor no decirle nada.

**Karim:** En este papel están apuntados los medicamentos.

**Mehdi:** ¡Matan a la persona y van a su entierro...! Dame el papel, voy a comprarte los medicamentos.

**Kenza:** ¿A dónde vas, hermano?

**Mehdi:** Voy dar una vuelta al mercado de los coches.

**Otomán:** Espérame, yo también voy al centro... Me cambio y vuelvo.

**Ilham:** Tío, hoy es domingo; las farmacias estarán cerradas.

**Mehdi:** Buscaré una de guardia. Es lo que podemos hacer cuando uno reivindica sus derechos. Adiós, cuando baje Otomán dile que estaré esperando en la puerta. *(Sale.)*

**Saâdia:** Señorito Karim, ¿Te preparo un zumo?

**Karim:** No, gracias, sólo quiero echarme un poco.

**Kenza:** Hermana, lo subiremos a la habitación de arriba para que descanse.

**Jadija:** Dame la mano. *(Lo coge de los brazos.)*

**Karim:** ¡Ay, con cuidado!

**Jadija:** ¡Te dieron fuerte, hijo, te dieron fuerte...! *(Llora.)*

*(Karim intenta salir apoyándose en su madre y su tía.)*

*(Vuelve Otomán con la chaqueta puesta.)*

**Otomán:** ¿Dónde está Mehdi?

**Kenza:** Te espera en la puerta.

**Otomán:** No te pasará nada, hijo mío, ya crecerás y te olvidarás... Me voy.

**Karim:** Tío, si bajas al centro averigua si los discapacitados siguen en la manifestación delante del Parlamento.

**Otomán:** ¡De tal palo, tal astilla! *(Sale.)*

*(Salen Kenza, Jadija y Karim.)*

## Séptima escena

### *Saâdia-Ilham*

**Saâdia:** ¿Por qué les tiene que pasar esto a los que tienen estudios?

**Ilham:** El pobre sufrió mucho.

**Saâdia:** A mí, me da la impresión de que está atontado, ¿no?

**Ilham:** ¡Estás loca! ¿Existe algún doctor atontado?

**Saâdia:** Dime, ¿en qué es doctor? ¿Cura a los burros?

**Ilham:** Doctor, no significa médico... Es doctor en económicas.

**Saâdia:** Ah, ¿sí? ¿Cuántos años puede tener tu primo?

**Ilham:** Me lleva dos años. ¿Por qué lo preguntas?

**Saâdia:** Sólo pregunto. Ya veo, ¡la limosna para los familiares primero!

**Ilham:** No entiendo.

**Saâdia:** Si estuviera casado, no le pasaría todo esto.

**Ilham:** ¡Y cómo se iba a casar, si no tiene para comprar un billete de autobús!

**Saâdia:** Hay hijas de buena familia que le podrían ayudar. Sólo... que él no las conoce.

**Ilham:** Así que... ¿Te estás refiriendo a mí?

**Saâdia:** Simplemente he dicho que mejor no dar lo nuestro a otras...

**Ilham:** Yo ante él me siento acobardada; además, siempre lo he considerado como a un hermano.

**Saâdia:** Pues no lo consideres como a un hermano; sino te pasará como a mí.

**Ilham:** ¿En qué piensas, Saâdia? No me ocultes nada; para mí eres como una hermana.

**Saâdia:** Dios me proteja. ¡Estás loca!

**Ilham:** ¿En qué piensas?

**Saâdia:** Antes no le daba importancia; pensaba que algún día aparecería un buen hombre para pedirme. Pero tarda y tarda, y de momento no ha aparecido nadie.

**Ilham:** Te casaremos con mi tío.

**Saâdia:** ¡Pecadora! ¿Quieres casarme con un hombre de la misma edad que mi padre?

**Ilham:** ¡De la misma edad que tu padre! Primero tendría que aceptarte él a ti.

**Saâdia:** Bueno, si no me acepta, nada puedo hacer.

*(En estos momentos entran Kenza y Jadija.)*

## Octava escena

*Ilham-Jadija-Kenza-Saâdia*

**Ilham:** ¿Lo llevasteis arriba? ¿Duerme?

**Jadija:** Se ha dormido, hija; el pobre tiene todo el cuerpo amoratado.

**Kenza:** ¡Qué desastre, nos hemos reído un poco y fíjate cómo ha acabado la cosa!

**Ilham:** No es ni el primero ni será el último a quien le pase esto; en las manifestaciones siempre hay accidentes.

**Saâdia:** Te juro que el pobre me ha conmovido. No lo merece; es un joven amable y educado.

**Jadija:** ¡Es su destino, hija!

**Kenza:** Saâdia, prepara el pan para cenar, ve con Dios.

**Saâdia:** ¿Cuántos panes?, ¿dos o tres?

**Kenza:** ¿Cómo dos o tres? Haz más; y que sean iguales. ¡Ay, que Dios te dé un marido! A Mehdi le gusta mucho tu pan.

**Saadia:** Y si le gusta, ¿a mí qué me cuentas? *(Sale.)*

**Jadija:** Muy pillá es esa chica que tienes.

**Kenza:** La pobre, creo que tiene treinta y cuatro años... Nunca nadie vino a pedir su mano, ni de broma.

**Ilham:** No creo que mi tío quiera casarse con ella.

**Jadija:** ¿Cómo que tu tío? Si no le han gustado las italianas, que le iban a conseguir los papeles ¿Cómo le va a gustar ésta? ¿Para qué le prepare el pan?

**Kenza:** Con lo mimado y exigente que es, no creo que vaya a casarse.

**Ilham:** ¿Por qué? Hombres mayores que él se han casado.

*(Se escucha el timbre de la puerta.)*

**Ilham:** *(Coge el telefonillo de la puerta.)* ¿Quién es?... Sí, sí está... Entra.

**Kenza:** ¿Quién es?

**Ilham:** El tío Saddiq.

**Jadija:** ¡Dios! Las cosas empeoran... Me había dicho que iba a Casablanca y que no vendría hasta mañana...

**Kenza:** ¡No le digas que le han dado una paliza a su hijo en la manifestación!

**Jadija:** Avisa a todos, hija; si se entera, vamos a tener otra manifestación en esta casa.

*(En estos momentos entra Saddiq.)*

### **Novena escena**

*Saddiq-Kenza-Jadija-Ilham*

**Saddiq:** Hola.

**Las mujeres:** *(Tensas.)* Hola.

**Saddiq:** Jadija, ¿dónde está mi hijo?

**Las mujeres:** Durmiendo.

**Saddiq:** ¿Está durmiendo o le pasa algo? ¿Por qué duerme, está enfermo?

**Las mujeres:** No está enfermo, solamente durmiendo.

**Saddiq:** Jadija, vete a despertarlo, dile que su padre lo llama.

**Las mujeres:** Deja descansar al chiquillo.

**Saddiq:** ¡Por favor, hablo con mi mujer, que me responda ella!

**Jadija:** Saddiq ¿Qué te pasa? Te he dicho que el niño está durmiendo, así que déjalo dormir.

**Saddiq:** ¿Sabes? Si encuentro una sola marca en su cuerpo, monto un escándalo; iré hasta el Tribunal Supremo... Escribiré en todos los periódicos... Un artículo con un gran título: Sindicalista sufre despido y su hijo, Doctor universitario, víctima de una agresión. No los dejaré en paz, aunque me lleven a la cárcel.

**Kenza:** ¿Quiénes son esos a los que no vas a dejar en paz?

**Saddiq:** A los que le pegaron. Conocemos la ley, y la huelga es un derecho que recoge la Constitución. Y también la manifestación, para exigir el cumplimiento de los derechos, forma parte de la democracia. Y éste es un país democrático. ¡No a la discriminación, no a las agresiones!

**Ilham:** Pero, tío, igual han causado disturbios.

**Saddiq:** ¿Quién causa los disturbios? Los causa el paro... La malversación, la prevaricación, el cohecho, el soborno... Los que inventaron el interés privado y los que compran las conciencias.

**Jadija:** Basta, tranquilízate... Ahora, ¿quién es capaz de hacerlo callar?... ¡Basta, es suficiente por hoy!

**Saddiq:** Dime con sinceridad: ¿Cómo está el chaval?

**Ilham:** Está bien, tío; esté tranquilo.

**Kenza:** Toma aire y di: “Que se aleje de nosotros el diablo”. Eso también pasa en los países del primer mundo... El otro día en Francia, vi con mis propios ojos cómo los franceses gritaban con pancartas delante del Parlamento y los policías les echaban agua... La verdad, no les pegaban; simplemente les echaban agua.

**Jadija:** Si no hay agua para beber, no van a tirarla a los manifestantes.

**Saddiq:** Bien. Kenza, ¿cuándo estuviste en Francia para contarnos ese cuento?

**Kenza:** Lo he visto en las noticias de la tele... Basta ya de tanto enfado.

**Jadija:** Vete, tranquilízate; date una ducha, reza y pide a Dios que nos proteja del mal y que nos dé sus bienes.

**Kenza:** Dios es sabio y poderoso, y en un instante transforma la pobreza en riqueza.

**Saddiq:** Nuestro Señor todopoderoso... *(Sale, Jadija lo retiene.)*

**Jadija:** Ven aquí Saddiq ¿Cómo te has enterado?

**Saddiq:** Me lo han dicho sus amigos del barrio. Al acabar la reunión, pensé que no tenía por qué quedarme a dormir; cuando fui a casa me dijeron que a mi hijo le habían pegado en la manifestación y que lo habían llevado al hospital.

**Ilham:** ¡Las noticias vuelan!

**Kenza:** Hay que actuar bien, no se puede esconder nada.

**Saddiq:** ¿Dónde está? Sólo quiero ver cómo se encuentra.

**Jadija:** Está dormido arriba, no lo despiertes.

*(Sale Saddiq.)*

**Jadija:** ¿Habéis visto? Hoy no se enfadó tanto como de costumbre; será porque vino muy cansado de la reunión que tenía hoy.

**Kenza:** ¡Qué aguante tienes, hermana! Es raro que con tanto ajetreo no te duela la cabeza.

**Ilham:** Tía, deberías meterte en una asociación de mujeres.

**Jadija:** Sí, hija; ya estuve; me cansé y salí.

**Ilham:** Tenías que dedicarle mucho tiempo, ¿no?

**Jadija:** ¡No es por eso! Pero todo el tiempo estaba escuchando a las mujeres que venían a la asociación a quejarse; la mayoría eran de las aldeas... Te mentaría si no dijera que siguen maltratando a la mujer... Aún sufre vejaciones y violencia; aún la mujer trabaja y el marido le coge el dinero... Total, que aún se pisotean sus derechos.

**Kenza:** No exageres; no es como antes, hermana; nuestra madre, que Dios la tenga en su gloria, no podía moverse sin permiso de nuestro padre, que Dios lo tenga en su gloria también, No, hermana, han cambiado mucho las cosas.

**Ilham:** Pero, mamá, aquella era otra época y estos son tiempos...

*(Entra Saâdia nerviosa.)*

### **Décima escena**

*Kenza-Jadija-Ilham-Saâdia*

**Saâdia:** ¡Señora Kenza, tía Jadija, vengan! ¡Zobida<sup>284</sup> ha muerto!

**Kenza y Jadija:** ¿Quién es Zobida?

**Saâdia:** La mujer del señor Metuwali<sup>285</sup>. *(Sale rápido.)*

**Kenza:** Me ha asustado. ¡Ay, es que ha empezado la telenovela!... Ven, ven hermana, vamos a verla.

**Jadija:** Pero si la hemos visto ya en ramadán<sup>286</sup>.

**Kenza:** Volvemos a verla, ¿qué perderemos?

**Ilham:** ¿Viste cómo trataba a las mujeres el señor Metuwali?

**Kenza:** Dios le dio salud y quien tenga envidia que haga como él.

**Jadija:** Con más años que él algunos hacen más cosas.

**Ilham:** Yo no la voy a ver, no me gusta.

---

<sup>284</sup> Es un personaje de la telenovela egipcia *Si Sayed*, representa la mujer recatada y la madre ejemplar en una sociedad machista.

<sup>285</sup> El marido de Zobida, representa el hombre de clase media alta árabe que aparenta ser serio y respetuoso con los mandamientos del Islam, cuando no lo es.

<sup>286</sup> Es un mes en el que los musulmanes no comen ni beben desde el amanecer hasta la puesta del sol. Es un mes lunar por lo que puede caer en cualquier estación del año.

**Kenza:** ¡No vienes! A ti las que te gustan las series occidentales, cuando empiezan a besarse unos con otros sin ninguna vergüenza.

**Jadija:** Kenza, ¡vamos!, deja de hablar.

*(Salen.)*

**Ilham:** *(Sola.)* Tonterías, tengo más cosas que hacer. Esa no es una novela que merezca la pena... El hombre manda a las mujeres como si fueran objetos de su propiedad... Pero la culpa es de las que aceptan casarse con él. Si mi marido se casara con otra, juro que me lo aso vivo... lo mato y se acabó.

*(En estos momentos entra Karim.)*

### Undécima escena

*Ilham-Karim*

**Karim:** Hola.

**Ilham:** Hola, Karim. ¿Qué tal te encuentras?

**Karim:** Un poco mejor. ¿Dónde está mi madre?

**Ilham:** Están todos viendo la telenovela... ¡Viste que tu padre ha venido!

**Karim:** Sí, lo vi... Cuando subió a verme estaba despierto.

**Ilham:** Pues, siéntate y hablamos un poco.

**Karim:** No, quiero marcharme.

**Ilham:** ¿A dónde?

**Karim:** Con mi madre...

**Ilham:** Siéntate, quiero hablar contigo de tus cosas personales y del futuro.

**Karim:** ¡El futuro! ¿Dónde está el futuro? Mi madre siempre me dice: tu prima es amable y vale mucho.

**Ilham:** Yo ya sé que mi tía me aprecia.

**Karim:** Y yo también. Si yo tuviera un trabajo y si tú hubieras abierto tu farmacia, ahora mismo estaríamos juntos y felices.

**Ilham:** Entonces, llama al destino.

**Karim:** Tienes razón. Los golpes que he recibido hoy son mi destino.

**Ilham:** En fin, eres una buena persona y gente como tú no se encuentra hoy en día.

**Karim:** Y tú también, Ilham, eres una buena persona y una joven como tú no se encuentra en nuestros tiempos.

**Ilham:** Soy tímida y no me atrevo con los chicos.

**Karim:** Yo también soy tímido y no me atrevo con las chicas.

**Ilham:** Si yo estuviera enamorada de alguien no podría decírselo, aunque fuera mi primo.

**Karim:** Yo tampoco, si estuviera enamorado de alguien no podría decírselo, aunque fuera mi prima.

*(Entra Saâdia.)*

*(Encuentra a Ilham y Karim en un estado de enamoramiento.)*

### **Duodécima escena**

*Saâdia-Ilham-Karim*

**Saâdia:** ¡Qué os pasa, Ilham!... ¡Karim, qué pasa!

**Karim:** Nada, ¿dónde está mi madre? *(Sale corriendo.)*

**Saâdia:** ¿Qué estabais diciendo?

**Ilham:** No es asunto tuyo, ¿por qué nos espías? ¿Es que una no puede hablar con su primo?

**Saâdia:** A mí me parece un poco tonto...

**Ilham:** Eres tú la tonta. Espera a que gane dinero y ya verás cómo cambiará.

**Saâdia:** Esas son las palabras que te quería escuchar.

**Ilham:** *(Mimosa.)* Hoy me gustó.

**Saâdia:** Tiene que gustarte siempre. Échale rápido el guante, sino te lo va a quitar otra. He olvidado para qué he venido... ¡Ah! Dice tu tía que vengas a comer el bizcocho con nosotras.

**Ilham:** ¿Sigue aquel Metuwali en la pantalla?

**Saâdia:** No; ya ha terminado la telenovela

*(Se preparan para salir en la dirección de la cocina... se oye el timbre de la puerta, Saâdia coge el telefonillo e Ilham sale.)*

**Saâdia:** ¿Quién es?... Ah, señor Mehdi, entra. ¡No sé por qué, pero este hombre me gusta! Quizás sea porque no encuentro otro mejor... Es mayor, la verdad... Pero, ¿qué puedo hacer? Más vale pájaro en mano que ciento volando... Total, mejor esto que nada.

*(En estos momentos entra Mehdi contento.)*

### **Décimotercera escena**

*Saâdia-Mehdi*

**Mehdi:** *(Se sorprende cuando ve a Saâdia.)* Saâdia, la persona más buena y educada del mundo. ¿Dónde están mis hermanas?

**Saâdia:** Querido señor Mehdi. ¿Qué le pasa?

**Mehdi:** Kenza, Jadija, Ilham venid para escuchar una buena noticia.

**Saâdia:** ¡Buena noticia! ¡Hace mucho tiempo que no entra una buena noticia en esta casa!

**Mehdi:** ¿Dónde estáis? ¿Estáis sordas?

**Saâdia:** ¿No será que has bebido unos tragos y te ha subido el ánimo?

*(Entra el grupo: Ilham, Saddiq, Karim, Kenza y Jadija.)*

**Kenza:** Hermano, ¿qué te pasa?

**Jadija:** Hermano, ¿estás bien?

**Mehdi:** ¿No se puede estar alegre?

**El grupo:** ¡Alegre!

**Mehdi:** Alegre significa feliz... ¿Cómo está el señor Saddiq y su lucha sindical?

**Saddiq:** Hacemos lo que podemos... ¿Qué es este escándalo que has montado? ¿Será que...? *(Hace señal de beber alcohol.)*

**Mehdi:** ¡Dios me aparte de semejante vicio! Lo que insinúas no lo hice ni siquiera en Italia, donde lo encuentras en cualquier sitio.

**Ilham:** Entonces, tío ¿qué sucede?

**Karim:** ¿Me has comprado los medicamentos?

**Mehdi:** Me acabo de acordar, sí, los compré, los dejé en el coche.

**El grupo:** ¡El coche!

**Mehdi:** Sí, es la causa de mi alegría. Fui a dar una vuelta por el mercado de los coches... Por azar encontré a un amigo que conocí en Italia y que estaba vendiendo un buen coche que aquí vale sesenta millones.

**El grupo:** ¿Sesenta millones?

**Mehdi:** Sí. Me preguntó qué hacía en el mercado; le expliqué que quería comprar un coche y me propuso venderme el suyo, diciendo que nadie mejor que yo lo merecía. Como tiene que volver mañana a Italia me lo dejó en diez millones... el modelo es del año 2000.

**Saddiq:** ¿Está dado de alta?

**Mehdi:** ¡Que Dios te bendiga! Pregunté en las aduanas y me han dicho que costará unos veinte millones darlo de alta. Total, que me va a salir en treinta millones.

**Kenza:** ¡Cuidado, que puede ser robado!

**Mehdi:** Os he dicho que es un amigo; lo conozco muy bien... Es una ganga que me envió Dios. Por lo menos, me va a hacer ganar diez millones netos.

**Jadija:** Y tú sigues luchando para que nos suban dos céntimos en la paga.

**Saddiq:** Mira, señora mía, cada uno hace lo que considera necesario y oportuno. La lucha y las mejoras sociales no se compran ni venden con dinero.

**Saâdia:** Me gustaría ver ese coche de sesenta millones.

**Mehdi:** Por supuesto, vamos a verlo juntos, venid conmigo.

## Telón

## Tercer acto

*Se levanta el telón sobre el mismo salón.*

*(Otomán sentado, lee el periódico, como suele hacer todas las mañanas, ante una taza de café.)*

### Primera escena

*Otomán-Ilham*

**Otomán:** *(Se levanta, llama a Ilham al sorprenderse con un artículo del periódico.)*  
¡Ilham, Ilham! Ven a escuchar una importante noticia. ¡Hay que ver lo espabilado que es Saddiq! Todavía no han pasado 24 horas desde lo que sucedió... ¡Y ya está en el periódico!

*(Entra Ilham.)*

**Ilham:** ¿Me has llamado, papá?

**Otomán:** Sí, ven a escuchar lo que tu tío ha escrito en el periódico.

**Ilham:** ¡No me digas que lo ha vuelto a hacer y que ha insultado a alguien!

**Otomán:** Escucha por lo menos el título: “Represión de la cultura”. ¿Has entendido lo que insinúa?

**Ilham:** Claro que entiendo; sigue, ¿qué dice el artículo?

**Otomán:** *(Leyendo.)* Sabemos que muchos intelectuales se formaron siendo gente sin recursos. Y así pudieron, con sus esfuerzos, lograr sus metas. Entre ellos, científicos, profesores, filósofos, etc. Pero, atención a lo que les pasó ayer a los pobres diplomados. Delante del Parlamento se congregaron los diplomados universitarios en paro para denunciar la discriminación y el nulo apoyo que reciben por parte de las instituciones del Estado. La respuesta ha sido en forma de palos y de golpes ¿Qué será lo siguiente? Firmado, Abu Karim. Es decir, el padre de Karim.

**Ilham:** Que Dios lo ilumine. Pero Saddiq va a traernos problemas.

**Otomán:** Creo que lo que escribió puede perjudicarlo.

**Ilham:** Todo esto podría ser normal si no tuviera antecedentes por críticas a las autoridades.

*(En estos momentos entra Mehdi.)*

## Segunda escena

*Ilham-Otomán-Mehdi*

**Mehdi:** Buenos días a todos.

**Ilham:** Buenos días.

**Mehdi:** ¿Dónde están éstos, siguen durmiendo?

**Ilham:** No tío, mi madre ha ido al hospital; tiene una cita con el médico; van a hacerle una revisión en el pie.

**Otomán:** Y la acompaña su hermana Jadija, que le sirve de bastón.

**Ilham:** Tío, ¿te traigo el desayuno?

**Otomán:** Sólo quiero un café, si hay.

**Ilham:** ¿Solo?

**Mehdi:** Si es fuerte, lo prefiero.

*(Ilham se ríe, y sale para traer el café.)*

**Otomán:** ¿Has visto lo que Saddiq ha escrito esta mañana en el periódico?

**Mehdi:** *(Coge el periódico.)* Déjame ver... *(Lee para sí.)* Eso no es nada en comparación con ciertos temas que aparecen en algunos periódicos... Yo cuando los leo me asusto.

**Otomán:** ¿Por qué te asustas? Hoy en día hay la libertad de expresión... el periodismo no es como antes.

**Mehdi:** ¡Que Dios te bendiga! Sí, Otomán, dejémonos de política por la mañana.

**Otomán:** ¿Qué harás con el coche que has comprado, vas a revenderlo?

**Mehdi:** Primero voy a disfrutar de él un poco; luego, si me lo pagan bien, lo vendo.

**Otomán:** ¿El asunto de los papeles está todo arreglado?

**Mehdi:** Voy a las once con el dueño a ponerlo a mi nombre.

**Otomán:** Bueno, te has comprado una buena casa, un coche de alta gama, sólo te falta una mujer.

**Mehdi:** ¿Y dónde está esa mujer que me aceptaría?... ¿Sabes dónde encontrarla?

**Otomán:** Déjate de cháchara, a mí no me engañas. Tú, no es que no hayas encontrado una mujer... Te has acostumbrado a estar solo... pero, ¿hasta cuándo? Si un día te pones enfermo, no tendrás quien te lleve un vaso de agua.

*(Entra Saâdia con el café.)*

### **Tercera escena**

*Otomán-Mehdi-Saâdia*

**Saâdia:** Aquí está el café, señor Mehdi.

**Mehdi:** Ponlo ahí, gracias.

**Otomán:** Dios te bendiga, Saâdia, hija... Baja las camisas para lavar que hay en la habitación.

**Saâdia:** Sí, señor... ¿Y tú, Mehdi, no tienes nada para lavar?

**Mehdi:** ¡Ah... Nada!... Sólo si me traes el reloj que me olvidé en la habitación.

**Saâdia:** Claro.

*(Sale.)*

### **Cuarta escena**

*Mehdi-Otomán*

**Otomán:** Mehdi, vamos a ver: ¿por qué no te casas con Saâdia? Es simpática, educada y trabajadora.

**Mehdi:** Yo también soy simpático, educado y trabajador.

**Otomán:** ¡Entonces haríais una buena pareja!

**Mehdi:** Pero la ciencia insiste en que una mujer y un hombre con el mismo carácter no deben casarse.

**Otomán:** No, no. Te juro que te hablo en serio... Hazme caso, ámate, yo la avalo.

**Mehdi:** ¿Cuántos años tiene?

**Otomán:** Creo que unos treinta y cuatro años... Sí, treinta y cuatro.

**Mehdi:** Y yo tengo cincuenta y dos; así que... dieciocho años de diferencia. En ese caso, tengo que casarme con otra más, de dieciocho años, para compensar la diferencia.

**Otomán:** Eres un pillo. Yo simplemente te lo he propuesto; tú sabrás lo que te conviene.

**Mehdi:** Si esto es bueno, que venga Dios y lo vea.

**Otomán:** Voy a subir a cambiarme. Te quedas aquí, ¿no?

**Mehdi:** Un poco más.

**Otomán:** ¿Para cuándo quedaste con el señor del coche?

**Mehdi:** A las once, delante del ayuntamiento.

**Otomán:** Es temprano, aún son las nueve y media.

*(Sale Otomán.)*

**Mehdi:** No sé por qué ahora todos quieren que me case con Saâdia. La verdad es que es buena; si uno la coge y le hace algunas mejoras se convertiría en una estrella. Tengo miedo de que después de las mejoras me salga rana.

*(Entra Saâdia sin que se entere Mehdi.)*

### **Quinta escena**

*Mehdi-Saâdia*

**Saâdia:** Aquí tienes el reloj.

**Mehdi:** Me has asustado.

**Saâdia:** No exageres. ¡Un hombre con tus años se va a asustar!

**Mehdi:** ¿No sabes que el ser humano se asusta toda la vida, hasta la muerte?

**Saâdia:** Cuando tiene motivos... A no ser que yo te asuste.

**Mehdi:** Por favor, tú no asustas. Aunque estás de miedo...

**Saâdia:** Eso no lo entiendo, no lo he pillado.

**Mehdi:** Cuando se presente la ocasión te lo explicaré con claridad.

**Saâdia:** Me mareas con tus palabras; no sé si eres moderno o tradicional.

**Mehdi:** Soy tradicional con la tradición y moderno con la modernidad.

**Saâdia:** Así que estás a la defensiva...

**Mehdi:** ¿Qué quieres que haga? En estos tiempos hay que espabilar para vivir.

**Saâdia:** Tienes razón. Hemos sido, a veces, demasiado buenas personas.

**Mehdi:** No, no, la bondad debe seguir existiendo, aunque se haga rara.

**Saâdia:** Nada... Salvo con personas como tú.

**Mehdi:** (*Enfadado.*) ¿Con quién?

**Saâdia:** Contigo, Mehdi ¿Por qué desconfías?

(*Se escucha la voz de Otomán desde el exterior.*)

**Saâdia:** ¡Por Dios, mi señor! (*Sale.*)

**Otomán:** (*Desde fuera.*) ¡Ilham, Ilham!

**Mehdi:** Esta Saâdia va a acabar conmigo, pero es joven... ¿Que sea joven, a mí qué me importa? Es ella la que me quiere, no puedo hacer nada. Que asuma su responsabilidad.

(*Entra Otomán.*)

### Sexta escena

#### *Mehdi-Otomán-Ilham*

**Otomán:** Hasta luego, Mehdi; nos vemos a la hora del almuerzo.

**Mehdi:** Voy a coger mi carné de identidad; lo dejé en la maleta y lo voy a necesitar... (*Sale.*)

(*Entra Ilham.*)

**Ilham:** Papá, dime, ¿qué quieres?

**Otomán:** Voy al Ayuntamiento para ver en qué estado está el asunto del traslado.

**Ilham:** ¿Por qué molestarte? Espera a que te avisen.

**Otomán:** Quiero ir; hay algunas cosas mías en el despacho que quiero recoger.

**Ilham:** Por favor papá, cuando vayas al banco pregunta en qué estado se encuentra mi solicitud.

**Otomán:** No tengo por qué preguntar. En tu informe está todo lo que piden. Espera a que llegue el aviso que tienen que enviarte.

(*Se oye el timbre de la puerta.*)

**Ilham:** (*Coge el telefonillo.*) Creo que es mi madre... Ha venido del hospital... ¿Quién es?... Espere, ahora vamos... ¡Saâdia, Saâdia!

**Saâdia:** Dime, Ilham... (*Desde fuera.*)

**Ilham:** Ven, por favor... Ven un momento.

*(Entra Saâdia.)*

### Séptima escena

*Ilham-Otomán-Saâdia-Mehdi*

**Saâdia:** ¿Qué quieres?

**Ilham:** Sal a ver quién ha llegado.

**Otomán:** ¿Quién es?

**Ilham:** No sé, he oído como si fuera el cartero... Pero no es su horario... En general, suele pasar a eso de las once u once y cuarto... *(volviéndose a su padre.)* Papá, ¿así que me aconsejas esperar hasta que a los del Banco les dé la gana de responder?

*(Vuelve Saâdia.)*

**Saâdia:** Señor, el cartero le ha traído una carta.

**Otomán:** ¿Dónde está la carta?

**Saâdia:** No quiso dármela; dice que le tiene que mostrar su tarjeta de identidad para dársela en persona.

*(Sale Otomán.)*

**Ilham:** ¿Es el mismo cartero que nos trae habitualmente las cartas?

**Saâdia:** Éste también trabaja en correos, pero nunca lo he visto.

**Ilham:** Es de esos que sólo reparten las cartas certificadas.

*(Entra Mehdi.)*

**Mehdi:** ¿Dónde está Otomán? ¿Salió?

**Ilham:** No, no, está en la puerta recogiendo una carta.

**Saâdia:** Señor Mehdi, ¿qué quieres comer hoy?

**Mehdi:** Yo como de todo.

**Saâdia:** *(Recoge las tazas de café.) (Aparte.)* Eso es lo malo; le gustan todas y eso es lo que le impide casarse. *(Sale.)*

*(Vuelve Otomán.)*

**Ilham:** ¿Qué dice la carta?

**Otomán:** No lo sé, espera a que la abra (*Abre la carta y lee en voz alta.*)

“Respetado señor Otomán Âsul...

**Mehdi:** Por lo menos ponen “Respetado señor”.

**Otomán:** (*Prosigue la lectura.*) “Por haber faltado a su trabajo últimamente sin ningún permiso escrito, y por negarse a acudir a su puesto durante ese mismo período, se ha decidido trasladar su caso a la Junta Disciplinaria... Se le ruega ponerse en contacto con la Administración a la mayor brevedad de tiempo para informarse sobre el tema. Acepte nuestros respetos...”

**Ilham:** ¡La Junta Disciplinaria! Papá, ¡pero, si fue el director quien te mandó a casa!

**Otomán:** Es verdad, me lo dijo. Pero a solas él y yo; no de una manera oficial.

**Mehdi:** ¡Ya está, te la han jugado!

**Ilham:** Te han preparado una trampa para vengarse de ti.

**Otomán:** Me quieren apartar para poner en mi lugar a otra persona a la que puedan manipular fácilmente... Pero yo no pienso callarme, pase lo que pase.

**Mehdi:** Yo estoy contigo. El hombre que defiende sus principios tiene que tener el valor de asumir las consecuencias. Sino, que acepte que rueda también su cabeza. Adiós... Me voy. Ya llego con retraso a la cita que tengo del coche. No te preocupes. Todo saldrá bien.

**Otomán:** No, no. Esto, ya lo esperaba.

**Mehdi:** Me marchó, luego seguimos hablando... Adiós, Ilham.

**Ilham:** Adiós, tío.

(*Sale Mehdi.*)

## **Octava escena**

*Ilham-Otomán*

**Otomán:** ¡Por Dios, hija! ¡No sé si metí la pata cuando me mandó el director a casa! Debí exigirle que me lo ordenara por escrito.

**Ilham:** Tienes que presentar una queja.

**Otomán:** ¿A quién? ¡Dios te bendiga! Tú no los conoces. Cuando van a por alguien, no hay escapatoria.

(*Se oye el timbre de la puerta.*)

**Ilham:** (*Coge el telefonillo de la puerta.*) ¿Quién es?... Sí... Mamá. No tiene las llaves... Es mamá...

**Otomán:** Mira, no le digas nada... hasta que encuentre el momento adecuado para contárselo.

**Ilham:** ¡Papá, por Dios, estoy preocupada!

**Otomán:** Hija, no tienes por qué preocuparte... Al contrario, estoy feliz y orgulloso de mí mismo. Durante todos mis años en la Administración he hecho mi trabajo con dedicación y profesionalidad. (*Entran Kenza y Jadija.*)

### Novena escena

*Jadija-Kenza-Otomán-Ilham-Saâdia*

**Jadija:** Hola.

**Ilham:** Mamá ¿Qué te ha dicho el médico?

**Kenza:** ¡Esta historia del médico no se puede contar!

**Otomán:** ¿Qué ha pasado?

**Jadija:** Una historia rara, como sacada de una película de ciencia ficción.

**Ilham:** ¿Cómo? ¿Qué? Me tenéis intrigada.

**Kenza:** ¿Dónde está mi hermano? Llamadlo para que lo escuche él también.

**Jadija:** Llamad a Saâdia, porque lo que ha sucedido deben escucharlo todos... Para reír un poco.

**Ilham:** (*Llama a Saâdia*) ¡Saâdia... Saâdia... Saâdia!... Tienes razón tía, necesitamos reír.

**Kenza:** Jadija, quítate la *chilaba*.

**Jadija:** Vale, ahora me la quito.

**Ilham:** Mamá, ¿qué ha pasado?

**Kenza:** Espera que me quite la *chilaba*.

(*Entra Saâdia.*)

**Saâdia:** Bienvenidas, ¿habéis llegado?

**Jadija:** ¿No nos ves?

**Saâdia:** ¿Qué te ha dicho el médico?

**Kenza:** Pues, siéntate para escuchar lo que me ha pasado con el médico.

**Otomán:** Espero que no sea un cuento más, como los de siempre.

**Jadija:** No, Otomán; éste es real; lo he visto con mis propios ojos.

**Saâdia:** ¿Os ha pasado algo gracioso?

**Kenza:** Para morirse de risa.

**Otomán:** A ver, escuchad y estad bien atentos.

**Kenza:** Fuimos al hospital; tenía cita con el médico para la revisión de la pierna.

**Ilham:** Mamá, esta parte la sabemos. ¿Qué más?

**Kenza:** Ahora voy al grano... Esperando al médico en la sala, se sienta a nuestro lado una mujer que se había roto el pie el mismo día que yo. Cuando empezamos a conversar nos enteramos de que también se llama Kenza... Tenía el pie hinchado, y gritaba de dolor. Se había caído por las escaleras y cuando fue al médico...

**Jadija:** Cuando empezó a quejarse le cogí la radiografía para verla y vi que ponía un nombre: Kenza al-Hamdouchi. Le pregunté cómo se llamaba y me dijo que era: Kenza Hamdouch. Así descubrimos que había un error en las radiografías. A mi hermana, que no tenía nada roto, le pusieron la escayola; y a la señora, que tenía el pie roto, le dijeron que no le pasaba nada.

**Ilham:** ¡Qué marroquíes! El error sucedió por Hamdouch y Al-Hamdouchi.

**Kenza:** ¡Habéis visto! Tu madre, quince días con la escayola para nada.

**Otomán:** Cuando vieron a la mujer rota de dolor ¿Le volvieron a hacer radiografías?

**Jadija:** No le hicieron caso. Si hubieras visto el estado de aquel hospital y de los pobres enfermos, llorarías.

**Saâdia:** Es verdad, caminabas bien, no parecía que tuvieses ninguna fractura.

**Otomán:** Yo, que Dios me perdone, pensé que era fingimiento nada más.

**Kenza:** Chicas, levantaos para hacer las tareas, ¿Qué habéis preparado para comer?  
(*Intenta salir.*)

**Saâdia:** Todo está preparado, sólo hace falta sentarse a la mesa...

**Ilham:** Vamos, dejad de hablar.

**Otomán:** Kenza, quiero hablar contigo.

**Kenza:** Jadija, llama a Karim para que coma con nosotros.

**Jadija:** ¿Cómo lo llamo? Hace días que no tengo saldo en el teléfono, y él no puede recibir llamadas.

*(Salen Ilham, Jadija y Saâdia.)*

### **Décima escena**

*Otomán-Kenza*

**Otomán:** Kenza, quiero decirte algo... Quiero que me escuches sin gritos ni escándalos.

**Kenza:** ¡Que Dios nos envíe buenas noticias! Me estás poniendo nerviosa, Otomán.

**Otomán:** Sin rodeos... Esta mañana, he recibido una carta de la Administración que me informa de que me envían a la Junta Disciplinaria.

**Kenza:** ¡La Junta Disciplinaria! ¿Por qué, qué has hecho? ¿Te pillaron robando, o aceptando un soborno? ¿O es porque no quieres hacer como ellos, o lo que quieren ellos?

**Otomán:** Te he dicho que no te exaltes.

**Kenza:** Otomán, déjame hablar... El silencio es lo que nos pierde... Si te quieren humillar, humíllalos tú a ellos. Total, ¿qué puede pasar?

**Otomán:** No pasará nada... No puedo con ellos; saben que no conozco a nadie ni tengo contactos.

**Kenza:** A ti no te hace falta el apoyo de nadie, vales por tus propios méritos.

**Otomán:** ¿Crees que yo pelearé con gente sin escrúpulos?... Me desafían porque saben que tengo las alas cortas.

**Kenza:** ¡Dios me perdone! Si me hubieras dejado ir allí... les hubiera destapado todo sus secretos y los trapos sucios.

**Otomán:** Naturalmente, cuando vaya a la Junta Disciplinaria no me voy a callar, me voy a defender, y luego que hagan lo que quieran.

**Kenza:** ¡Qué bonito! ¡O eres un corrupto o te mando a la Junta Disciplinaria!

**Otomán:** Ahora esto no nos importa... Me quedan dos años con ellos y cojo la jubilación... A ver qué se puede hacer para salir airoso.

**Kenza:** Ya, pero la rabia se le queda a uno en las tripas.

**Otomán:** Total, voy a pasar por allí; dicen que tengo que ponerme en contacto con la Administración cuanto antes.

**Kenza:** ¡Dios los avergüence, a ellos y a su Administración! Si quieres mi opinión, quédate en casa y que hagan lo que quieran.

**Otomán:** Quiero enfrentarme a ellos... Adiós.

*(Quiere salir y Kenza lo detiene.)*

**Kenza:** ¡Ah, Otomán!... ¡Que sea lo que Dios quiera!

**Otomán:** Adiós.

*(Kenza llora.)*

**Kenza:** ¡Ah, madre mía! Mi pobre marido y lo que le pasa... ¡Hermana!... ¡Hermana! ¡Jadija! ¡Ven a ayudarme, que me voy a caer!... No tienen vergüenza. El hombre tiene cincuenta y ocho años y lo quieren llevar a la Junta Disciplinaria. Siempre han hecho con él lo que han querido. Lo han trasladado de un sitio para otro; y él, como un burro, diciendo siempre sí.

*(Entra Ilham y Saâdia.)*

### Undécima escena

*Kenza-Jadija-Ilham-Saâdia*

**Kenza:** ¡Jadija, hermana mía, Jadija!...

**Jadija:** ¿Qué te pasa?

**Kenza:** ¡Ven, hermana mía, para abrazarnos y llorar por lo que les pasa a nuestros maridos!

**Ilham:** ¡Basta, mamá! ¡Maldito sea el demonio!

**Jadija:** Dime primero lo que te pasa para que al menos sepa por qué voy a llorar.

**Kenza:** Mi marido, hermana mía, mi marido...

**Jadija:** ¿Qué le pasa?

**Kenza:** Lo envían a la Junta Disciplinaria.

**Jadija:** ¿Y por eso quieres que llore? ¡Al mío, desde que me casé con él, lo están enviando a la Junta Disciplinaria! ¿Qué hace? ¿Roba, secuestra? A mi marido, por defender el bien público, le hicieron la vida imposible... Si hubiera tenido el pico cerrado, ¡sólo Dios sabe hasta dónde habría llegado!

**Ilham:** Mi tío Saddiq tiene valor para gritar y reivindicar; sin embargo, a mi pobre padre no le gustan los problemas.

**Jadija:** Ellos... Ellos. Ya lo veis, quien no quiere hacer como ellos y bailarles el agua, ya puede gritar, nadie lo escuchará.

*(Se oye el telefonillo de la puerta.)*

**Ilham:** *(Coge el telefonillo.)* ¿Quién es?... Sí. Bien... De acuerdo, señor. Gracias. ¡Saâdia... Saâdia!

**Kenza:** ¿Quién es?

**Ilham:** Es el señor de correos.

**Kenza:** Entonces, ¿quién le trajo a tu padre la carta?

**Ilham:** Uno que trae sólo las cartas certificadas.

*(Entra Saâdia.)*

**Saâdia:** ¿Me has llamado, Ilham?

**Ilham:** Sí... Coge la carta que trae el cartero.

**Saâdia:** Sí, señorita.

**Kenza:** Eso sí, esto es una burla. El hombre lleva treinta y dos años con ellos y al final, para rendirle homenaje, lo envían a la Junta Disciplinaria. Si la gente se entera, ¡sólo sabe Dios qué barbaridades pensarán que habrá hecho!

**Ilham:** No nos debe importar lo que diga la gente. ¡Que digan lo que quieran!

**Jadija:** ¡Si hubieras oído la cantidad de rumores que se han dicho de Saddiq! Pero los que trabajan con él saben la verdad.

*(Vuelve Saâdia con una carta. A Ilham.)*

**Saâdia:** Creo que esta carta es para ti.

**Ilham:** *(En voz baja.)* “Después de un análisis en profundidad, la Administración concluye que su perfil no cumple con los requisitos obligatorios para la concesión del préstamo solicitado. Lamentamos tener que comunicarle que no podemos satisfacer su petición. Con cordialidad y respeto...” No puede ser, mamá... *(Se desmaya.)*

**Kenza:** ¡Hija! ¿Qué te pasa?

**Jadija:** ¡Basta, Ilham, tranquilízate!

**Kenza:** ¡Dios mío... Dios mío, ¡mi hija se me muere! *(Se desmaya también.)*

**Saâdia:** ¡Señora, señora!

**Jadija:** ¡Saâdia, trae una cebolla, colonia, unas llaves o amoníaco<sup>287</sup>!

**Saâdia:** ¿Qué traigo? ¿Cebolla, colonia, llaves o amoníaco?

**Jadija:** ¡Trae lo primero que encuentres!

*(Antes de salir se oye el timbre de la puerta.)*

**Saâdia:** (Coge el telefonillo en un estado de nervios.) ¿Quién es? Sí, entra.

*(Sale.)*

**Jadija:** Kenza, Ilham, levantaos, ¡Maldito sea Satanás!... *(No se mueven.)*

*(En estos momentos, entra Karim agitado.)*

### Duodécima escena

*Jadija-Kenza-Ilham-Saâdia-Karim-Mehdi*

**Karim:** Mamá, ¿dónde estás?

**Jadija:** Delante de ti... Karim, ¿qué pasa?

**Karim:** Se lo han llevado a la cárcel, otra vez.

**Jadija:** A la cárcel... ¡Dios! *(Se desmaya.)*

**Karim:** Estamos acostumbrados, ¡Levántate mamá! Enseguida lo pondrán en libertad.

*(Vuelve Saâdia, trae colonia, llaves y cebolla.)*

**Saâdia:** Tía, sólo encontré la colonia, las llaves y la cebolla... *(Observa que Jadija también se ha desmayado... Pregunta a Karim.)* ¿Qué le pasa?

**Karim:** Se ha desmayado.

**Saâdia:** ¡Se ha desmayado! ¿Voy a ser yo la única que aguante? ¿Crees que soy la más fuerte?

*(Se desmaya ella también.)*

**Karim:** ¡Levantaos, levantaos, por favor... ahora me voy a desmayar yo también!... ¡Mamá... Tía... Ilham... Saâdia! ¡Dios tenga piedad de nosotros! ¡Levantaos, no puede ser que cuatro mujeres se desmayen a la vez! *(Observa la carta en la mano de Ilham.)* ¡Puede que se hayan desmayado por culpa de esta carta!

---

<sup>287</sup> Son elementos que se utilizan, según la sabiduría popular, para hacer volver en sí a un desmayado.

*(Se oye el timbre de la puerta.)*

*(Coge Karim el telefonillo.)*

¿Quién es?... Ah, Tío Mehdi, entra... ¡Animaos y levantaos!... Basta ya de desmayos; no exageréis, que me vais a asustar.

*(Entra Mehdi.)*

**Mehdi:** ¿Qué es esto?, ¿qué les pasa?

**Karim:** Desmayadas.

**Mehdi:** ¿No será que hay una epidemia en esta casa?

**Karim:** Se han desmayado por las noticias.

**Mehdi:** ¡Noticias! ¿Qué noticias? Las malas o las rápidas.

### **Decimotercera escena**

*Mehdi-Karim*

**Mehdi:** En esta familia hay muchos problemas.

**Karim:** No tenemos suerte.

**Mehdi:** No es cuestión de suerte; somos buena gente. El problema es que mis dos hermanas se casaron con hombres muy implicados en sus trabajos, lo pasan mal y harán que sus hijos lo pasen mal. Pero esto... Ven que te digo... ¿Preparado?...

*(Susurra al oído de Karim, y no se oye nada.)*

**Karim:** Claro que estoy dispuesto; haré todo lo que me digas, total no voy a perder nada.

**Mehdi:** Si me haces caso irás; el único problema va ser Otomán y Saddiq. Los tengo que apartar hasta llevar a cabo mi plan... Yo sé cómo hacer entrar en razón a mis hermanas... Despiértalas.

**Karim:** De acuerdo Tío.

**Mehdi:** Mira qué cuñados me tocaron... Los dos con principios políticos y conciencia. Dicen que quieren aplicar la ley. Así es como tendrían que ser las cosas, pero yo, que Dios me perdone, tengo que mentir y hacer trampas... para arreglarles la vida. Sino, se van a perder ellos y sus hijos.

*(En este momento vuelven en sí todas las mujeres.)*

## Décimocuarta escena

*Mehdi-Karim-Ilham-Saâdia-Kenza-Jadija*

**Kenza:** Aquí estamos, hermano. ¿Qué quieres?

**Mehdi:** Tengo algo que deciros.

**Jadija:** Adelante hermano, guíanos... Dios y tú sois nuestra última esperanza.

**Saâdia:** Habla, te escuchamos.

**Ilham:** Preparada, tío...

**Mehdi:** En nombre de Dios, mis queridas hermanas, mis sobrinos y casi sobrina.

**Kenza:** También ella es mi hija, no digas “casi”.

**Mehdi:** No, tiene que ser “casi”, yo sé lo que digo.

**Jadija:** Vale, “casi sobrina”, pero termina...

**Saâdia:** Yo soy “casi sobrina”. ¡Lo que me tenía escondido el destino!

**Ilham:** Basta, callaos, dejad que termine.

**Mehdi:** En realidad la situación desesperada en la se encuentra esta familia es dolorosa. Es urgente encontrar una solución para devolverle sus derechos y que la familia vuelva a ser respetada y considerada, ya que sus miembros son gente pacífica; quieren vivir en paz y desean el bien para los demás.

**Kenza:** Dices la verdad, es lo que queremos para la gente, con la ayuda de Dios.

**Mehdi:** Por ello, os informo de que...

*(Palabras que no se entienden acompañadas de música.)*

**Mehdi:** ¿De acuerdo?

**Todos:** ¡De acuerdo!

*(Se oye el sonido el teléfono de Ilham.)*

**Ilham:** ¡Diga!... ¿Quién es?... Ah, mi tío Saddiq, ¿Qué tal estás? Sí están los dos.

**Jadija:** Pásamelo.

**Ilham:** No cuelgues, te paso a mi tía.

**Jadija:** ¡Diga! ¿Estás bien, qué han hecho contigo?... ¿Qué vas a hacer ahora?... ¿A las termas de Moulay Yacoub<sup>288</sup>, para calentarte los huesos?... ¡Que Dios te bendiga! Descansa un poco... Si tengo tiempo iré a verte... ¡Adiós; de tu parte... adiós...! Como de costumbre, lo cogen, le dan una paliza y lo sueltan.

**Mehdi:** Según he entendido, Saddiq va a Moulay Yacoub. Así se quita de en medio... Sólo me queda el problema de Otomán. Tiene que alejarse, no debe de entrar en el juego.

**Kenza:** Es difícil que Otomán salga de casa, no está acostumbrado.

**Ilham:** Pero, mamá, si encuentras una excusa y lo convences, no creo que se niegue.

**Mehdi:** Ya la encontré. ¿Sabéis lo que vamos a hacer? Cuando vuelva, entre todos lo vamos a convencer de que está enfermo y necesita viajar para cambiar de aires.

*(Se oye el timbre de la puerta.)*

**Saâdia:** *(Coge el telefonillo.)* ¿Quién es?... Ah, señor, entre... Es el señor.

**Kenza:** Ha hecho bien en llamar; sino, se hubiera presentado aquí sin que nos enteráramos, y no podríamos hablar cómodos.

**Mehdi:** Mirad, no mezcléis las conversaciones, hablemos de uno en uno.

*(Entra Otomán.)*

### Decimoquinta escena

*Mehdi-Ilham-Jadija-Kenza-Saâdia-Karim-Otomán*

**Otomán:** Hola.

**Todos:** Hola.

**Kenza:** ¿No te llevaste las llaves?

**Otomán:** Las he olvidado en el coche.

**Mehdi:** Cuéntanos, ¿qué han hecho contigo?

**Otomán:** ¿Qué van a hacer conmigo? Me han dicho: Vete a tu casa; dentro de veinte días vuelves para pasar ante la Junta Disciplinaria.

---

<sup>288</sup> Es un municipio de Fez en el que se encuentran estas termas medicinales; tiene un gran prestigio como destino vacacional. También el lugar donde está enterrado Moulay Yacoub, uno de los hombres santos de Marruecos, de ahí viene el nombre del municipio.

**Mehdi:** ¿No está un poco amarillo?

**Todos:** Amarillo... Amarillo.

**Otomán:** No sé, igual por el cansancio.

**Mehdi:** ¡No sé por qué el individuo se empeña en luchar contra el tiempo!

**Karim:** La salud lo es todo. Muchos de los que hicieron conmigo el doctorado murieron de tristeza.

**Ilham:** Que Dios proteja a mi padre, ¡Si hubieras hecho algún viajecito para descansar un poco!

**Otomán:** ¿A dónde voy a viajar? ¡Para viajes estoy yo!

**Jadija:** Claro que es hora de irse de viajes. Saddiq va a Moulay Yacoub, vete con él.

**Otomán:** No, no voy a Moulay Yacoub, ¡Está abarrotado de gente!

**Saâdia:** Pues a Sidi Harazem<sup>289</sup>, entonces.

**Mehdi:** Si me hicieras caso, irías a un buen hotel en Marrakech, y pasarías allí unos quince días descansando.

**Kenza:** Puedes ir, Otomán; me parece muy bien.

**Mehdi:** ¿No será que tienes problemas de dinero? Yo te pago el viaje y la estancia.

**Ilham:** No, no; papá tiene dinero.

**Saâdia:** Viaja, viaja y olvídate de lo malo para que lo malo se olvide de ti... Yo en tu lugar me dedicaría a pasear y a viajar, ¿Qué se lleva uno de esta vida, sino lo que ha comido, bebido y visto?

**Kenza:** Ya está, te vas de viaje.

**Karim:** Sí, te vas de viaje, y así descansas tú y nos dejas descansar a nosotros.

**Otomán:** ¿Cómo...?

**Mehdi:** Quiere decir que tu descanso es el nuestro.

**Otomán:** Pero, ¿Quién se quedará con Kenza, Ilham y Saâdia?

**Todos:** Nosotros quedamos con ellas.

**Otomán:** ¿Hasta cuándo...?

---

<sup>289</sup> Otro de los dos municipios de Fez que tiene termas medicinales, y denominado así por estar enterrado allí el hombre santo Sidi Harazem.

**Todos:** Hasta que vuelvas.

**Otomán:** ¿Y si necesitaran algo?

**Todos:** No te preocupes y vete con Dios.

**Otomán:** Voy con la ayuda de Dios... Subo a recoger mi ropa y esta noche, si Dios quiere, duermo en Marrakech. Estoy agobiado, así cambio de aires... ¿Sabéis cuánto tiempo hace que no viajo?

*(Sale.)*

**Mehdi:** Todo apunta a que la estrategia va por buen camino, Sabes, hermana, ¿cuál es tu misión ahora?

**Kenza:** Pídemelo lo que quieras; estoy dispuesta.

**Mehdi:** Necesito tus dotes, quiero que hagas hablar de mí... a la gente del barrio, díles que tu hermano, que vivía en Italia, ha vuelto con mucho dinero y se ha casado con una poderosa mujer de Oriente Medio.

**Todos:** ¡Poderosa mujer de Oriente Medio...!

**Kenza:** Por eso no te preocupes. Haré correr la voz de que eres el hombre más rico del mundo.

**Mehdi:** Y tú, Saâdia, vas a hacer el papel de la poderosa mujer de Oriente Medio.

**Saâdia:** No hay nada más fácil que esto.

**Ilham:** Danos un ejemplo, para que cuando hables te entendamos.

**Saâdia:** (Con entonación árabe, y de forma ampulosa.) Vuestra casa es grande. *(Risa del grupo.)*

**Ilham:** Muy inteligente, hermana.

**Mehdi:** Bravo, lo haces muy bien.

**Kenza:** Aún no has visto nada. Ésta habla siete idiomas, no lo olvides.

**Mehdi:** Y tú, Jadija, vas a hacer el papel de la primera dama de honor.

**Jadija:** Voy detrás de mi señora como si fuera su sombra; seré obediente y haré todo lo que me pida.

**Kenza:** Saâdia, disfruta de lo que te toca.

**Saâdia:** Claro, seré la jefa durante un rato, aunque sea puro teatro.

**Mehdi:** Y tú, Karim, vas a ser nuestro guardaespaldas personal.

**Karim:** Y a quien se os acerque ¡Lo machaco!

**Jadija:** No, hijo mío. ¡No vas a machacar a nadie! Es sólo teatro.

**Mehdi:** Ilham, tú serás mi secretaria personal.

**Ilham:** Es una buena ocasión para demostraros mis capacidades en la interpretación. Cuando era pequeña, en la escuela, imitaba a algunos profesores. Todo el mundo me dijo que iba ser actriz y no lo he sido.

*(Entra Otomán.)*

**Otomán:** ¡Adiós!

**Ilham:** ¡Que Dios te bendiga, papá!

**Kenza:** ¿Vas a coger el coche o vas en tren?

**Mehdi:** Mejor coger el tren, para poder descansar.

**Otomán:** Tienes razón, el tren es lo mejor.

**Jadija:** Sí, Otomán, ¡que Dios te ayude a ir y a volver en buenas condiciones!

**Todos:** ¡Amén!

**Saâdia:** Adiós, señor, cuídate.

**Otomán:** Es la primera vez que viajo solo desde que me casé; os echaré de menos.

**Karim:** Puedes echarnos de menos, no tengas miedo.

**Otomán:** Tengo dudas... Puede que llegue hasta la estación y me vuelva a casa.

**Mehdi:** ¿Sabéis lo que vamos a hacer?

**Todos:** No, ¿qué...?

**Mehdi:** Vamos todos con él hasta la estación, hasta que coja el billete, suba al tren, y cuando salga, volvemos. ¿Qué os parece?

**Todos:** ¡Perfecto!

**Telón**

## Cuarto acto

*Se levanta el telón, sobre el mismo salón. Se puede añadir un escritorio y sillas...  
Ilham, está sentada para recibir las llamadas con un teléfono móvil y una agenda.*

### Primera escena

*Ilham-Kenza*

**Ilham:** *(Suena el teléfono móvil.)* ¡Sí!... La secretaria del empresario al-Haj al-Karkochi, ¿Quién pregunta?... No, señor; ahora mismo está hablando con sus contactos de la bolsa de Nueva York... De acuerdo, señor. ¿Cuál es su número de teléfono? 0661201020; de acuerdo señor, adiós...

*(Suena el teléfono móvil otra vez.)* ¡Sí! La secretaria del empresario al-Haj al-Karkochi... Dígame, ¿de parte de quién, señor?... Es usted quien llama. No señor; está jugando al tenis, no puedo pasarle ninguna llamada. ¿Cuál es su nombre, para informarle? ¿Me dice su número de teléfono?... 0667117730. Conforme, señor. Adiós...

*(Entra Kenza.)*

**Kenza:** ¡Que Dios te ayude, hija, con este teléfono!...

**Ilham:** ¿Sabes que los que llaman a mi tío son gente poderosa?

**Kenza:** ¿Qué te crees? Soy yo quien le hace la publicidad.

**Ilham:** ¿Repartiste todas las tarjetas de visita que te dio?

**Kenza:** Se las di a intermediarios, administradores, trabajadoras del *hammam*, la peluquera, el encargado del *cáterin*... No te miento, me divierte esta patraña; me lo paso bien; cada mentira mejor que la anterior.

**Ilham:** ¿Como cuál?... *(Suena el teléfono.)* Perdóname... ¡Sí! La secretaria del empresario al-Haj al-Karkochi... ¿Me dice su nombre, señora?... No, no, el señor sólo recibe llamadas de once a doce... No, no le puedo facilitar su número privado, lo siento. Muy bien, señora, adiós.

*(Nada más terminar la llamada, suena el teléfono otra vez.)*

**Ilham:** Este teléfono no nos dejará hablar tranquilas...

**Kenza:** Si no lo apagas, no dejará de sonar. Conozco bien a las personas con las que he hablado; son unos expertos en divulgar las noticias.

**Ilham:** Cuéntame, mamá, lo que les decías.

**Kenza:** Les decía que mi hermano llevaba veinte años en Italia traficando con drogas.

**Ilham:** ¡Drogas!

**Kenza:** Y también joyas; que tiene acciones en grandes empresas de aviación americanas y japonesas. Que está casado con una poderosa mujer de Oriente Medio, heredera de un gran campo de pozos petrolíferos...

**Ilham:** Mamá, eso es un poco exagerado. ¿Y te creen?

**Kenza:** Me creen cuando les suelto un dinerillo después de la noticia.

**Ilham:** ¡Ay! ¡Mucho dinero va a perder el tío en esta comida!

**Kenza:** ¿Qué dinero?... Lo que se gastó en la cena no llega a los tres mil dirhams, pasteles incluidos.

**Ilham:** ¡Qué éxito tiene mi tío! Todos los que lo llaman están forrados.

**Kenza:** Mehdi enviará un intermediario para hablar con el jefe de tu padre y solucionar el problema.

*(Suena el teléfono de la casa.)*

**Ilham:** *(Lo coge.)* ¡Diga!... ¿Quién es?... ¡Ah, papá! ¿Qué tal estás? ¿Estás descansando?... Tu salud es lo primero. Aquí también hace calor... Está conmigo... *(a su madre.)* Es papá...

**Kenza:** ¿Qué tal estás? ¡Gracias a Dios! ¿Para qué te quieren?... ¡Enhorabuena!... ¡Buen viaje de regreso!... Todos bien... Adiós. Ilham, en estos momentos tu padre vuelve de Marrakech... Me ha dicho que su jefe lo llamó, se disculpó y le dijo que tiene que reincorporarse a su trabajo cuanto antes.

**Ilham:** Aquel ministro que quería comprarle el chalé a mi tío fue quien intermedió.

**Kenza:** Me lo contó. ¡Estaba tan contento cuando hablaba conmigo!

**Ilham:** No puede enterarse de que alguien intercedió, ya conoces a mi padre.

**Kenza:** Puedes estar tranquila, nadie se lo dirá.

*(En estos momentos entra Karim.)*

## Segunda escena

*Kenza-Ilham-Karim*

*(Suena el teléfono móvil. Ilham habla, sin escucharse su voz.)*

**Karim:** Buenos días.

**Ilham:** Buenos días. *(Sigue al teléfono.)*

**Karim:** Tía, ¿has visto mi corbata azul?

**Kenza:** Pregunta a Saâdia.

**Karim:** Saâdia no ha querido hablar conmigo; dice que está concentrada en su papel.

**Kenza:** Pues busca dónde la pusiste, o coge otra de las de tu tío.

**Karim:** Tiene que ser la azul; voy a buscarla.

*(Sale.)*

**Ilham:** Vale, se lo diré.

**Kenza:** Hoy Mehdi va a recibir al Alcalde de barrio, para darle información que pueda luego difundir.

**Ilham:** ¿Cuándo quedó en recibirlo?

**Kenza:** A las nueve y media.

*(Se oye el timbre de la puerta.)*

**Kenza:** *(Coge el telefonillo.)* ¿Quién es?... ¡Ah!, el Alcalde de barrio... sí, señor, un momento... Ya está aquí...

*(Sale para recibir al Alcalde de barrio.)*

**Ilham:** *(Suena el teléfono.)* ¡Sí! La secretaria del empresario al-Haj al-Karkochi... ¿De parte de quién?... Se lo diré... ¿Cuántas hectáreas dice? Veinte... De acuerdo, señor... *(En broma, a su madre.)* Vamos a llevar también una inmobiliaria, si Dios quiere.

## Tercera escena

*Ilham-Kenza-Alcalde de barrio*

**Kenza:** Entre, señor Alcalde de barrio, bienvenido. ¡Está usted en su casa!

**Alcalde de barrio:** Gracias, señora Kenza. Dios le otorgue larga vida y muchos bienes.

**Ilham:** Adelante, señor.

**Alcalde de barrio:** Gracias, hija.

**Ilham:** ¿Me permite su carné de identidad, por favor?

**Alcalde de barrio:** Claro, hija. *(Lo busca en sus bolsillos.)*

**Kenza:** Ésta es mi hija Ilham, secretaria personal de mi hermano Mehdi... Dejó su farmacia para ayudar a su tío.

**Alcalde de barrio:** Toma el carné, hija.

**Ilham:** Gracias... Siéntese, por favor. *(Sale.)*

**Kenza:** Escúcheme, señor Alcalde de barrio. Tiene mucha suerte de que mi hermano quiera recibirlo. Tenga cuidado y no abuse de él. No le diga que no tiene donde vivir o que sus hijos no encuentran trabajo, ni le pida dinero. Si usted le cae bien, bien lo va tratar. Y si le cae en gracia a su esposa, Dios lo guiará a usted por el recto camino.

**Alcalde de barrio:** ¿Y si no le caigo bien, a él o a su mujer?

**Kenza:** En tal caso, tenga por seguro que la suerte le habrá vuelto la espalda... Ahora vuelvo.

**Alcalde de barrio:** Que soy un pobre sin suerte, de eso no tengo duda; lo sé por experiencia; cuando hay mordidas o algo que rascar en el ayuntamiento, siempre se olvidan de mí y no ponen mi nombre en la lista.

*(Entra Ilham con una bandeja con un vaso de zumo.)*

**Ilham:** Aquí tiene, señor.

**Alcalde de barrio:** Dios te lo pague. Dime, hija...

**Ilham:** Perdóneme, señor, no puedo hablar con usted; si se entera Al-Haj Al-Karkochi me despedirá; me tiene prohibido hablar con los hombres cara a cara.

*(Sale.)*

#### **Cuarta escena**

*Alcalde de barrio-Karim*

*(Alcalde de barrio coge el vaso de zumo. Entra Karim.)*

**Karim:** Deja el vaso y levántate.

**Alcalde de barrio:** (*Se levanta.*) Mira, hijo, estoy...

**Karim:** ¿Eres el alcalde de barrio?

(*Karim saca un arma y apunta al alcalde de barrio.*)

**Karim:** ¡Arriba las manos! ¿Vas armado?

**Alcalde de barrio:** (*Temblando.*) Yo, señor, jamás toqué un arma en mi vida.

**Karim:** Y me lo dices con la boca llena. Cuando lucharon los nacionalistas para la Independencia, ¿dónde estabas?

**Alcalde de barrio:** Era un niño.

**Karim:** (*Lo cachea como los policías.*) ¿Llevas algo?

**Alcalde de barrio:** Nada señor.

**Karim:** ¿Y qué es esto que se mueve en tu bolsillo?

**Alcalde de barrio:** Son sólo llaves y monedas.

**Karim:** Saca todo de tu bolsillo.

(*Entra Kenza.*)

**Kenza:** Déjalo, hijo, ya vale; es un hombre de confianza.

**Karim:** Métete en tus asuntos, por favor; déjame hacer mi trabajo; cuando trabajo no hago excepciones, ni con mi padre.

**Alcalde de barrio:** ¡Eso es un buen hijo!

**Karim:** Cuando te habla el jefe, no te muevas ni repliques. ¿Has entendido?

**Alcalde de barrio:** Sí, hijo mío, lo he entendido.

**Karim:** Si te mueves de tu sitio, te machaco.

(*En estos momentos entra Mehdi, con un traje de lujo. Un puro entre sus dedos, y hablando por su teléfono móvil.*)

**Mehdi:** Déjalo en medio millón... No me queda margen... Todo perfecto. Cuando te llegue la mercancía, llámame. Que Dios te bendiga. Adiós.

**Kenza:** Hermano, ¿qué tal estás?

**Al-Mehdi:** Cansado, no he dormido bien.

**Kenza:** ¿Por qué? ¿Qué te pasa?

**Mehdi:** Tengo un millón de dólares tirados al mar.

**Kenza:** ¿Qué me dices?

**Mehdi:** Anoche, mi barco, que traía té desde China, cuando estaba a punto de entrar en el puerto, por evitar una barca de emigrantes, chocó contra el espigón; se abrieron los fardos y todo se estropeó.

**Kenza:** No pasa nada. Dios te lo quita de un lado y te lo dará por otro.

**Mehdi:** Me lo quita de un lado, sí, pero ¿me lo dará por otro? Ilham, ¿no me ha llamado nadie?

**Kenza:** Perdóname, hermano, voy a saludar a la poderosa dama de Oriente, la señora Marjana.

**Mehdi:** Adelante... Adelante.

**Ilham:** Señor, le ha llamado el Director general del banco, y le he dejado su número.

**Mehdi:** ¿Qué quiere ése? ¿Qué meta todo mi dinero en su banco? Ya veremos. ¿Alguien más?

**Ilham:** Señor, le ha llamado un asesor inmobiliario. Quiere que lo ayude en un proyecto.

**Mehdi:** Puede colaborar conmigo en la construcción de diez empresas. De acuerdo, ya veré.

**Ilham:** También le ha llamado el ministro.

**Mehdi:** ¿Era ministro o lo sigue siendo?

**Ilham:** No me lo ha dicho señor; me dijo sólo ministro. Le dejó su número por si quiere llamarlo.

**Mehdi:** Lo llamaré cuando lo necesite. ¿Quién más ha llamado?

**Ilham:** Muchas mujeres, que no querían dar sus nombres. Dijeron que volverían a llamarle.

**Mehdi:** Que no se entere mi esposa, la señora Marjana. Se pondría furiosa.

**Ilham:** ¡Por Dios, no diré nada!

**Mehdi:** Pásame al director general del banco.

**Ilham:** A sus órdenes, señor. *(Marca el número varias veces, lo encuentra ocupado.)*

**Mehdi:** *(Se dirige hacia Karim.)* Karim, tengo ganas de... de liarme a puñetazos.

**Karim:** *(Se descubre el vientre.)* Pegue lo que quiera, señor.

**Mehdi:** ¡Con los puños!

**Karim:** Con los puños, sí, señor.

**Mehdi:** Ahí vamos. *(Pega a Karim como un boxeador.)* Gracias.

**Ilham:** No cuelgue; señor al-Haj al-Karkochi, el director general del banco quiere hablar con usted.

**Mehdi:** Pues déjalo, que espere un poco.

**Ilham:** No cuelgue. Está hablando por otra línea.

**Mehdi:** ¡Karim!

**Karim:** Sí, señor, lo que usted quiera, señor. *(Destapa su vientre.)*

**Mehdi:** No, ya no me apetece más. Ilham, dame el teléfono.

**Ilham:** Tome, señor.

**Mehdi:** ¡Diga!... Encantado, señor director general. Tengo aproximadamente unos quinientos millones de dirhams... Estoy descontento con la entidad bancaria que usted dirige. He oído que una joven pidió un préstamo en una de sus sucursales para abrir una farmacia y no han querido concedérselo. ¿Es verdad o no?... Yo, cuando pongo mi dinero, quiero que ayuden a los jóvenes empresarios. Abrió una cuenta en la sucursal La Estrella... Se llama Ilham Âsul. Seguro que la conocen. Correcto... Adiós. Ilham, tu asunto está resuelto. Llama para el asunto de Karim y ¡se cierra el telón! ¿Has entendido?

**Ilham:** Sí, he entendido.

**Mehdi:** ¿Dónde está la señora Marjana?... ¡Marjana... Marjana!

*(Sale Mehdi.)*

**Alcalde de barrio:** No ha hablado conmigo.

**Karim:** Hablará, ten paciencia.

**Alcalde de barrio:** ¿Será porque yo no he dicho ni mu?

**Karim:** Si hubieras hablado, aún estarías recogiendo dientes por el suelo.

*(Se oye el sonido del teléfono.)*

**Ilham:** La secretaria del empresario al-Haj al-Karkochi... ¿De parte de quién, por favor?... Inmobiliaria *al-Azhar*, sí. ¿En qué condiciones está el chalé? ¿Y cuánto piden? ¿Sólo quinientos millones?... ¡No, no! Ellos quieren algo más caro... De acuerdo, señor... Adiós.

*(En estos momentos vuelve Mehdi con Saâdia y detrás Jadija.)*

### Quinta escena

*Ilham-Mehdi-Alcalde de barrio-Karim-Saâdia-Jadija-Kenza*

**Mehdi:** Aquí viene mi mujer, ¡la señora Marjana!

*(Cantan una canción típica de Oriente para recibir a Saâdia. Kenza preside la procesión. Entra Saâdia, vestida con una túnica negra, un pañuelo de pelo negro; detrás, Jadija abanicándola. Todos los diálogos de Saâdia son pronunciados con entonación “de Oriente medio”.)*

**Saâdia:** Buenos días ¿Qué tal estás Ilham?

**Ilham:** Que Dios la bendiga, señora.

**Jadija:** Mi señora Marjana. ¡Luce la mañana al contemplar su semblanza y admirar sus bienes inmensos y cien camellos en lontananza!

**Saâdia:** Dile a Karim que no conduzca demasiado rápido.

**Mehdi:** Conforme, Marjana, de acuerdo.

**Karim:** Sí, señora; no volveré a conducir tan rápido.

*(Mehdi hace señales a Karim para que salga.)*

**Kenza:** Mehdi, hermano, Dios te bendiga, habla con este señor para que pueda marcharse.

**Mehdi:** ¿Quién es el señor?

**Kenza:** Alcalde de barrio, ¿No recuerdas?

**Mehdi:** Deja que espere un rato más.

**Kenza:** Dios te bendiga. Atiéndelo, el pobre está agotado.

**Mehdi:** ¡Qué más quisiera yo! Le quiero encargar una misión, pero estoy esperando a que se arregle el asunto de Karim.

*(Se oye el sonido del teléfono de Saâdia.)*

**Saâdia:** ¡Diga! ¿Qué tal estás, padre? Vale. Todos te mandan saludos, te echo de menos papá... envíame un poco de dinero... ¡Un millón de reales! Dios te proteja, padre. De acuerdo... *(Termina con la llamada.)* ¡Mehdi, mi padre me va a enviar un millón de reales!

**Mehdi:** Tenemos mucho dinero... ¿Por qué, Marjana, le pides dinero a tu padre?... sabes que te lo tengo prohibido.

**Saâdia:** No me grites o lloro. *(Llora.)*

**Jadija:** No llores, que lloren tus enemigos, los que no te quieren.

**Saâdia:** Mira Jadija, Mehdi me está dando un disgusto.

**Jadija:** Basta, hija, no te disgustes.

*(Entra Karim.)*

*(Se oye el sonido del teléfono móvil de Ilham.)*

**Ilham:** La secretaria del empresario al-Haj al-Karkochi, ¿me dice su nombre, señor?... No, está ocupado, tiene una reunión con unos empresarios extranjeros, ¿le quiere dejar algún mensaje?... De acuerdo señor... De acuerdo, gracias... *(Feliz.)*

Es el director general de la empresa “Coge y Agarra”, dice que esta noche sale de viaje, y que el currículo del doctor Karim está en marcha... Hoy le enviarán el aviso para que se incorpore a su puesto de trabajo.

**Jadija:** *(Hace el grito típico de alegría.)* ¡Ha oído, señora!

**Saâdia:** Sí, lo he oído. Mantén la cordura para que no nos descubran.

**Kenza:** Hermano, da gracias a Dios; tus asuntos están en buen puerto.

**Mehdi:** *(A Karim.)* ¡Enhorabuena, señor!

**Karim:** Gracias. ¡Que Dios le bendiga!

**Mehdi:** ¿Sabes lo que vas a hacer ahora? *(Susurra al oído a Karim.)*

**Karim:** De acuerdo, sí, señor.

**Mehdi:** Ahora puedo hablar con el Alcalde de barrio. Tú, escucha.

**Alcalde de barrio:** *(Que ya había dado una cabezada.)*

**Mehdi:** ¿Me estás escuchando? Estoy hablando contigo.

**Alcalde de barrio:** Lo escucho, señor; perdóneme.

**Mehdi:** Te llamé... Para que convenzas a un vecino de esta calle para que me venda su chalé.

**Alcalde de barrio:** Todos, señor, están dispuestos a vender si alguien les propone un buen precio... Usted elija, que yo haré mi trabajo.

**Saâdia:** He visto un chalé que me ha encantado.

**Jadija:** Dios proteja sus encantos, señora.

**Mehdi:** ¿Aceptarías... un dinerillo?

**Alcalde de barrio:** Estamos al servicio de la gente, si hay un regalo no lo rechazamos.

*(En estos momentos se oye el timbre de la puerta.)*

**Kenza:** *(Coge el telefonillo.)* ¿Quién es?... Sí, sí está... ¿Quién pregunta por ella?... Ahora... Enseguida llega... *(Deja el telefonillo.)* Un señor del banco, que dice que viene ahora con tus documentos. *(A Ilham.)* Voy a coger la chilaba para ir contigo... *(Sale.)*

**Ilham:** *(Contenta.)* ¿Qué te parece, tío?

**Mehdi:** De acuerdo, coge los papeles... Y dile al Director que tu tío le manda saludos.

**Ilham:** ¿Qué hago con este teléfono?

**Mehdi:** Apágalo y déjalo ahí hasta que vuelvas.

*(Pone el teléfono móvil encima de la mesa.)*

**Mehdi:** Ilham, dile a Karim que me llame... Todo bien.

*(Sale.)*

## Sexta escena

*Saâdia-Alcalde de barrio-Mehdi-Jadija-Karim*

**Saâdia:** Señor Alcalde de barrio, quiero que se esfuerce por ayudarme a comprar un chalé cerca de los míos.

**Alcalde de barrio:** ¿Qué ha dicho?

**Jadija:** Le ha dicho que tiene que hacer un gran esfuerzo para ayudarle a comprar un chalé cerca de su gente.

**Alcalde de barrio:** ¡Que sea lo que Dios quiera!

*(Se oye el sonido del teléfono móvil del Mehdi.)*

**Mehdi:** ¡Diga! Sí, soy yo... ¿Cómo que no se puede?... No, no es mucho. ¡Esa gente no tiene educación, no tiene conciencia!... No, no tengo nada que probar. Ya está, no voy a trabajar más con ellos... ¡Dios nos ayudará!... Aquel dinero me costó mucho ganarlo, mucho esfuerzo. Se acabó, he tomado mi decisión; voy a volver a Italia...Adiós.

**Saâdia:** ¡Dios te bendiga! El médico te prohibió enfadarte.

**Mehdi:** Marjana, no puedo con esta gente... Cuando supieron que tenía mucho dinero, quisieron robarme... *Peccato... Peccato. ¡Porca miseria!*

**Jadija:** Basta, basta, *al-Haj*<sup>290</sup>, tranquilízate. Hay que tener cuidado con esa diabetes.

**Karim:** *(Dirige sus palabras al Alcalde de barrio.)* ¿Qué le pasa al señor, se ha enfadado por tu culpa?

**Alcalde de barrio:** No, hijo, no fui yo...

**Mehdi:** Mira, señor Alcalde de barrio, yo ya no quiero ni chulé ni nada. Esa gente con quien trato no me inspira confianza; quieren robarme, ya lo has oído.

**Alcalde de barrio:** Lo he oído todo señor, que Dios le ayude.

**Mehdi:** Marjana, ve a coger toda tu ropa y tus maletas, yo no puedo pasar ni una sola noche más aquí.

**Saâdia:** Déjanos un poco más... Jadija, ¡habla, di algo!

**Jadija:** Yo, señora, no puedo llevarle la contraria, pero la última palabra la tiene *al-Haj*.

**Mehdi:** A ver, ¿qué esperas? Estoy hablando contigo.

**Saâdia:** De acuerdo... No te enfades... Jadija, ven conmigo.

**Jadija:** A sus órdenes, señora. *(Salen.)*

**Mehdi:** Esto, señor Alcalde de barrio, se lo tienes que decir a los habitantes de este barrio... Yo, he venido de Italia para invertir mi dinero, pero por desgracia no me han dejado. Toma quinientos dirhams, no tengo suelto.

---

<sup>290</sup> Es una manera respetuosa de llamar a un hombre; en principio, es un nombre que se otorga a los hombres que han hecho la peregrinación a la Meca.

**Alcalde de barrio:** ¡Dios le recompensará!

**Mehdi:** Y cuando llegue a Italia te enviaré un contrato de trabajo para que se lo puedas vender a alguien.

**Alcalde de barrio:** No, no lo quiero vender; se lo daré a mi hijo que es licenciado en paro.

**Karim:** Ya está, ya has hablado bastante, adiós.

**Alcalde de barrio:** Adiós, señor al-Karkochi, tenga paciencia.

**Karim:** Ya está, salga.

*(Sale Karim en compañía de Alcalde de barrio.)*

**Mehdi:** Una locura: Un poco de publicidad, un coche de alta gama, una tarjeta de visita respetable, una mujer vestida a la oriental y un puro en la mano, me convierten en una persona importante. Los grandes jefes me llaman para conocerme, pero ¡ay! no tengo tiempo para ellos. *(Coge el mismo teléfono móvil que utilizaba en sus llamadas.)* Hasta esta línea que me unía a ellos termina su función. *(Abre el teléfono, coge la tarjeta y la rompe.)*

*(Entra Karim.)*

**Karim:** Tío, no sé cómo darte las gracias. *(Le da un beso.)*

**Mehdi:** Sólo he hecho lo que he podido. *(llama.)* ¡Jadija, Jadija! Hijo, tú has estudiado, lo normal es que hubieras encontrado trabajo; pero desgraciadamente la gente de ahora sólo sabe hablar el idioma del dinero, y hemos tenido que hablar con ellos en su idioma para que nos entendieran.

*(Entra Jadija.)*

**Jadija:** Hermano Mehdi, enhorabuena... Has maquinado un plan perfecto, y lo has conseguido.

**Mehdi:** Y vosotros también habéis interpretado bien vuestros papeles. Es la prueba de que lo mejor que hace el hombre es mentir y ser falso ¿Dónde está Saâdia?

**Jadija:** Cambiándose de ropa, le asfixiaba la túnica.

**Mehdi:** Yo también iré a cambiarme de ropa, me siento incómodo...

*(Sale Mehdi.)*

## Séptima escena

*Jadija-Karim-Saddiq*

**Jadija:** La representación dio resultado.

**Karim:** ¡Gracias a Dios! Pero yo no estaré tranquilo hasta ver la orden de empleo.

*(Se oye el timbre de la puerta.)*

**Jadija:** ¿Quién? ¡Bienvenido! Entra... Es tu padre, que acaba de llegar de Moulay Yacoub.

**Karim:** Va a llevarse una sorpresa cuando se entere de que voy a trabajar.

**Jadija:** ¡Ojo! Si te pregunta cómo lo conseguiste, dile que enviaste tu solicitud y te han contestado positivamente.

**Saddiq:** *(Entrando.)* ¿habéis visto lo que ha pasado gracias al artículo que publiqué en el periódico? ¡Los muchachos tienen trabajo!... Y es que con esta gente, si te callas lo pierdes todo.

**Jadija:** Sí, sí; tienes razón.

*(En estos momentos entran Kenza e Ilham.)*

## Octava escena

*Kenza-Ilham-Jadija-Saddiq-Karim*

**Kenza:** Señor Saddiq, bienvenido.

**Saddiq:** Dios te bendiga.

**Jadija:** ¿Qué, hermana? ¿Qué ha pasado con Ilham?

**Kenza:** Se acabó, fue allí y lo consiguió. Mañana le van a ingresar el crédito en su cuenta.

**Karim:** ¿Dónde está ahora?

**Kenza:** La dejé en la puerta hablando con una vecina, ¿Dónde está Mehdi?

**Jadija:** Subió para cambiarse.

**Kenza:** ¿Qué tal en Moulay Yacoub? ¡Felicidades por volver a tu trabajo!

**Saddiq:** Lo han hecho obligados. Si no me hubieran readmitido, habrían tenido problemas.

**Jadija:** (*Aparte con su hermana.*) Sí, sí, dile que sí y haz un guiño a la pared.

**Kenza:** (*A Saddiq.*) Por Dios, prepáranos un té como tú sabes.

**Saddiq:** Ahora mismo.

**Jadija:** Karim, ven hijo, que vamos a tomar un vaso de té.

**Karim:** No, a mí no me apetece ahora.

(*Salen Kenza, Jadija y Saddiq.*)

### Novena escena

*Karim-Ilham*

**Karim:** Si en este momento entrara Ilham ¿Qué le diría? Ahora no tengo motivos para avergonzarme... ¡Tengo trabajo! ¿Cuánto ganarán un director y una farmacéutica?... ¿Qué pasará...?

(*Entra Ilham.*)

**Karim:** Ilham... ¡Ya está! Me han enviado la carta; la ha encontrado mi padre debajo de la puerta de nuestra casa; me han asignado el puesto de director.

**Ilham:** ¡Pues, enhorabuena! ¡Estoy feliz de que tengas trabajo!

**Karim:** Yo también estoy feliz porque te han concedido el crédito... Si me atrevo a hablar con mis padres para que pidan tu mano a los tuyos, ¿aceptarás?

**Ilham:** Primero tendrás que dar ese paso.

**Karim:** Se acabó, estás de acuerdo, lo sé por tu risa. Voy a hablar con ellos, y será lo que tenga que ser.

**Ilham:** ¿Y si no me aceptan?

**Karim:** Te aceptarán, ahora lo verás. Mi madre está encantada contigo.

**Ilham:** Tu madre encantada conmigo, ¿y tú?

**Karim:** Yo... (*Se calla.*) Tengo vergüenza en decírtelo. (*Sale avergonzado.*)

**Ilham:** Si alguien viese a Karim con sus músculos y su planta no pensaría que es tímido... Pero yo lo quiero así; una amiga mía me contaba que su prometido era más tímido todavía... pero cuando se casaron, Dios lo cambió... y dejó de ser tímido.

## Décima escena

*Ilham-Otomán-Mehdi*

**Otomán:** ¡Hola!

**Ilham:** ¡Bienvenido, papá!

**Otomán:** Gracias, hija, ¿Dónde está tu madre?

**Ilham:** Está con mi tío, mi tía, su marido y su hijo.

**Otomán:** ¡Están todos aún aquí!

**Ilham:** Todos.

**Otomán:** ¿Ya sabéis que voy a volver a mi trabajo y que el director me llamó para disculparse personalmente?

**Ilham:** Lo sabemos, y te diré más, han aceptado mi solicitud y mañana me dan el crédito.

**Otomán:** ¿Sabes, hija, de qué es consecuencia todo esto?

**Ilham:** Lo sé papá, lo sé.

**Otomán:** Cuando una persona tiene principios y es fiel en su trabajo, siempre tiene una buena recompensa.

*(Entra Mehdi.)*

**Mehdi:** Señor Otomán, bienvenido.

**Otomán:** Gracias.

**Mehdi:** *(A solas.)* ¿Ilham, qué tal?

**Ilham:** Todo en orden. *(Sale.)*

**Mehdi:** Dile a Saâdia que me traiga un café, Dios te bendiga. Señor Otomán... ¿Has descansado bien?

**Otomán:** No me han dejado... El director me llamó personalmente pidiéndome disculpas.

**Mehdi:** Algún informe que no han entendido, y quieren que se lo expliques.

**Otomán:** ¡Dios te bendiga! Tenían miedo de que les montara un escándalo. Cuando me comunicaron que me enviarían a la Junta Disciplinaria, los amenacé diciéndoles que no iba a quedarme callado.

**Mehdi:** Y los asustaste.

**Otomán:** ¡Claro que se asustaron!... Espera, voy a quitarme los zapatos, que me aprietan. Vuelvo ahora y te contaré más. *(Sale.)*

**Mehdi:** Tómate tu tiempo, yo te espero... ¡El pobre no se entera de nada! ¡Dice que se asustaron!... pero, ¡hay que dejarlo! Está bien que tenga confianza en sí mismo, aunque sea sin razón.

*(En estos momentos entra Saâdia.)*

### Undécima escena

*Mehdi-Saâdia-Kenza-Otomán-Jadija-Saddiq-Ilham-Karim*

**Saâdia:** Me ha dicho Ilham que quieres un café.

**Mehdi:** Sí, ¿dónde está?

**Saâdia:** Ahora, ¿qué? ¡Se acabó mi trabajo!

**Mehdi:** El teatro se ha terminado.

**Saâdia:** Y yo, ¿qué he ganado yo con este teatro? Todos sacan algo en claro menos yo.

**Mehdi:** Tú también te has beneficiado.

**Saâdia:** Pues no he visto nada.

**Mehdi:** Te lo voy a decir, pero no te marees.

**Saâdia:** Vas a pedir mi mano al señor... ¡Eso ya suena a disco rayado!

**Mehdi:** No, no, esta vez lo voy a hacer de verdad.

**Saâdia:** Compórtate como un hombre y yo te mostraré de lo que soy capaz.

**Mehdi:** ¿Y qué haremos cuando nos casemos?

**Saâdia:** ¡Qué tonto! Haremos lo que hacen los casados.

**Mehdi:** No, quiero decir...

**Saâdia:** *(Lo interrumpe.)* No hay nada que decir; en dos palabras: puedes o no puedes.

**Mehdi:** Puedo. ¿Cómo que no puedo?

**Saâdia:** *(Con mimo.)* Pues, ¡adelante, de una vez! *(Sale.)*

**Mehdi:** ¡Esta chiquilla acaba conmigo, me derrite! Pero yo también la pongo nerviosa. Le he hecho muchas promesas... que se las ha llevado el viento... Hasta tal

punto que ahora sospecha de mí... No sé por qué no estoy seguro. Por una parte, quiero y por la otra no quiero... *(En estos momentos entra Kenza con Otomán en una conversación privada sin darse cuenta de la presencia de Mehdi.)*

**Kenza:** ¿Dónde encontraremos a alguien mejor que él?

**Otomán:** Pero, aún no han empezado a trabajar... ¿Y ya quieren casarse?

**Kenza:** Lo importante es que se comprometa con su primo. Y cuando estén preparados, hacemos la boda.

**Otomán:** *(Se da cuenta de la presencia de Mehdi.)* ¡Ah, Mehdi! ¿Estás aquí?... Vamos, Kenza, vamos a otra parte para charlar.

**Mehdi:** No os preocupéis, que ya me voy yo.

**Kenza:** No, por Dios, nos vamos nosotros. *(Salen Kenza y Otomán.)*

**Mehdi:** ¿Qué hago ahora? De verdad, estoy mareado... Nunca, en mi vida, una mujer me ha puesto patas arriba como la espabilada de Saâdia.

*(En estos momentos entran hablando Ilham y Karim, sin darse cuenta de la presencia de Mehdi.)*

**Karim:** ¿Sabes?, cuando le pedí a mi padre para que hablara con el tuyo, el corazón me latía fuerte.

**Ilham:** A mí también; mientras tu padre hablaba con el mío, el corazón no me cabía en el pecho.

**Karim:** He leído en un libro que cuando late el corazón muy fuerte, eso es señal de amor.

**Ilham:** *(Se da cuenta de la presencia de Mehdi.)* ¡Ah, tío, perdónanos! Vamos a otra parte.

**Mehdi:** No, podéis quedaros tranquilos.

**Los dos:** No, tío, nos da vergüenza. *(Salen Ilham y Karim.)*

**Mehdi:** *(Habla consigo mismo.)* ¡Habéis visto de lo que son capaces los hombres! Aún no trabaja y ya pide la mano; y yo, que tengo de todo, me da miedo dar el paso... Vamos a ver, igual me han hechizado o algo así. Si esto se alarga, tengo que buscar una solución.

*(En estos momentos entran hablando Jadija con Saddiq, sin darse cuenta de la presencia de Mehdi.)*

**Saddiq:** ¿Has visto cómo el niño, Dios le bendiga, va trabajar y se va a casar?

**Jadija:** Ya, somos viejos Saddiq.

**Saddiq:** ¿Cómo que somos viejos? Vamos a cuidarnos, ahora que no tendremos que preocuparnos por el niño.

**Jadija:** (*Se da cuenta de la presencia de Mehdi.*) ¡Ay, hermano Mehdi! Vamos a otra parte a terminar nuestra conversación.

**Mehdi:** (*Nervioso.*) Por Dios, no vayáis a ningún sitio; quedaos, yo quiero hablar con vosotros, hermana. (*Llama a todos.*) Otomán, Kenza, Ilham, Karim, Saâdia...

**Jadija:** ¿Para qué los quieres? Cada cual está a lo suyo...

**Mehdi:** ¡Y yo! ¿No tengo mis propios asuntos, no soy un hombre?

(*Entra Kenza con Otomán.*)

**Kenza:** Hermano, ¿me has llamado?

**Mehdi:** Sí, ¿dónde están los demás?

(*Entra Ilham con Karim.*)

**Ilham:** Aquí estamos, tío. ¿Nos has llamado?

**Mehdi:** Si, ... Saâdia...Saâdia

(*Entra Saâdia.*)

**Saâdia:** (*Enfadada.*) ¿Qué quieres, señor Mehdi?

**Mehdi:** Escuchadme todos, me lo he pensado y he decidido casarme.

**Todos:** ¿Casarte?

**Mehdi:** Sí, casarme. ¿Os parece una locura?

**Todos:** ¿Y con quién quieres casarte?

**Mehdi:** Con el teatro... (*Recapitula.*) ¡Ah, con Saâdia!

**Todos:** ¡Saâdia!

**Mehdi:** Sí, Saâdia (*A Saâdia.*) ¿Qué te pasa? ¿Qué os pasa? ¿No os gusta?

**Todos:** Nos encanta, que Dios os bendiga.

**Telón**



## Resumen de la tesis en castellano

La tesis con el título de *El teatro profesional del siglo XXI en Marruecos. Muhammad al-Jem, trayectoria y análisis de su obra ¡Eres...tú!* es un trabajo panorámico de la situación actual del teatro profesional en dicho país. Una investigación que muestra la fuerte influencia del teatro occidental sobre la práctica teatral en Marruecos.

El objetivo principal de esta tesis es hacer un repaso de los acontecimientos más relevantes de la historia del teatro en Marruecos desde sus comienzos oficiales en 1924 hasta 2015. Por lo tanto y desde la introducción hemos resaltado la particularidad de la sociedad marroquí como árabe y musulmana. Por la abundancia de los trabajos de investigación sobre la trayectoria del teatro en Marruecos en el siglo XX, el primer capítulo ha sido un resumen de las características de las primeras tres etapas de su historia desde el teatro nacionalista, pasando por el teatro aficionado y llegando a la primera generación del teatro profesional.

Desde el segundo capítulo, hemos abordado la situación del teatro profesional del siglo XXI en Marruecos. Asimismo, hemos comenzado por la formación académica, las infraestructuras y la mirada del público marroquí al Arte Dramático. Convencidos de que la historia la escriben los hombres; también, hemos indagado sobre los maestros que han sentado las bases de la profesionalidad en el teatro; y por último, las características artísticas de la segunda generación del teatro profesional, liderada por los licenciados del Instituto Superior de Arte Dramático y Animación Cultural de Rabat.

Finalmente, en este trabajo de investigación hemos enfocado nuestro interés sobre un icono nacional de la comedia social, quien lidera una compañía que apuesta por un teatro con referencias locales y comprometido con la sociedad. Hablamos de su trayectoria como actor y como director; y hemos realizado la traducción y el análisis de una de sus obras más representativas: *¡Eres...tú...!*

Durante todo el trabajo los datos avalan nuestra tesis sobre la influencia de occidente, que se palpa en la formación académica (André Voisin ha sido el primer profesor de los maestros del teatro profesional de Marruecos); en la adaptación del repertorio universal (Molière, Shekspeare, Brecht...); en la puesta en escena (incluso en la etapa del teatro aficionado cuando la experimentación llegó a lo más alto, las

corrientes innovadoras tenían cierta similitud con las aportaciones de Artaud, Brecht y Grotowski); en la metodología que se utiliza en la interpretación (el Sistema de Stanislavski); y para concluir, en la propia estructura del edificio teatral en todo el reino alawita, inspirada en la arquitectura occidental.

## Resumen de la tesis en inglés

The thesis entitled *Twentieth Century professional theater in Morocco, Muhammad al-Jem, his career and analysis of his work It's...you...!* is a panoramic study of the current situation of professional theater in Morocco. A study which shows the strong influence of Western theater on theatrical method in Morocco.

The main objective of this thesis is to review the most relevant events in the history of theater in Morocco from its official beginnings in 1924 to 2015. Therefore, in the introduction we have stressed the particularity of Moroccan society as Arabic and Muslim. As there is an abundance of research on the development of theater in Morocco in the 20<sup>th</sup> century, the first chapter is a summary of the characteristics of the first three stages of its history starting with nationalist theater, continuing with amateur theater and finally the first generation of professional theater.

In the second chapter, we have addressed the situation of professional theater in Morocco in the twenty-first century. We have started with training, infrastructure and the attitude of Moroccan audiences towards dramatic art. In the firm belief that it is people who write history; we have also turned our attention to the great artists who have laid the foundations of professionalism in the theater; and lastly, the artistic characteristics of the second generation of professional theater, led by the graduates of the Higher Institute of Dramatic Art and Cultural Animation of Rabat.

Finally, in this study we have focused our interest on a national icon of social comedy, who leads a socially engaged company which draws on typical Moroccan symbols. We discuss his career as an actor and playwright and we have translated and analysed one of his most representative plays: *It's...you...!*

Throughout this study the data supports our thesis of Western influence, which is manifest in theatrical training (André Voisin was the first teacher of the masters of professional theater in Morocco), in the adaptation of universal repertoire (Molière, Shakespeare, Brecht...), and in staging (even during the period of amateur theater when experimentation was at its highest, innovative currents bore a certain similarity to the works of Artaud, Brecht and Grotowski). It is also evident in the methodology

used in performance (the Stanislavski system); and finally, in the actual structure of theater buildings throughout the Alawite kingdom, inspired by Western architecture.