

# De 1980 en adelante: un intento de escenificar el selfi de una generación



Tiran Manucharyan

University of St Andrews, UK

tm84@st-andrews.ac.uk

<https://orcid.org/0009-0007-5741-3569>

Fecha de recepción: 20/06/2024.

Fecha de aceptación: 28/08/24

## Resumen

Inspirado por la alusión del dramaturgo sirio Sa'dallah Wannous a un espejo imaginario situado en el escenario, este artículo explora la forma en que la puesta en escena de la obra egipcia de 2012 *De 1980 en adelante* (*1980 wa-anta tali'*) funciona como analogía de este anhelo de Wannous. Al utilizar uno de los fenómenos más populares y cotidianos vinculados al progreso tecnológico de nuestros días, los selfis, el elenco de este espectáculo transformó el final de su actuación en un auténtico selfi. Antes de la finalización de cada representación se tomaban selfis colectivos que incluían a los espectadores, selfis que, posteriormente, eran compartidos en las páginas de las redes sociales de la producción teatral. El artículo examina cómo estos selfis no solo fueron esenciales en la promoción de dicho espectáculo teatral entre los jóvenes, sino que también resultaron significativos para la representación en sí. Se sugiere que los selfis reforzaron la sensación de que el escenario reflejaba las experiencias de los espectadores. Además, se argumenta que, de esta manera, estos funcionan como vehículo para trasladar “el clamor de una generación” –expresión utilizada tanto por el autor de la obra Mahmoud Gamal Hedeny como por el director del espectáculo Mohamed Gabr en relación con la producción– más allá del teatro, convirtiendo la representación teatral en un fenómeno de las redes sociales.

■ Palabras clave: Teatro egipcio; Selfi; Redes sociales; Nuevas tecnologías; Revolución.

## 1980 Onwards: An Attempt to Stage the Selfie of a Generation

### Abstract

This article analyzes the 2012 production of the Egyptian play *1980 Onwards* (*1980 wa-anta tali'*) and contends it stages Syrian playwright Sa'dallah Wannous's allusion to an imaginary mirror placed on stage. The play explores one of the most common

phenomena of our everyday spurred by technological progress—selfies—and ends when the cast takes an actual self-portrait. Before concluding each performance, cast members of the 2012 production took collective selfies that included the spectators and shared them on social media accounts associated with the show. This article examines how these selfies, while being instrumental in promoting the show among young millennial audiences, were also meaningful for the show itself. It suggests that the selfies strengthened the sense that the stage reflected the experiences of those in the auditorium. Furthermore, it argues that by doing so, these selfies amplified “the scream of a generation”—an expression used by playwright Mahmoud Gamal Hedeny and director Mohamed Gabr to describe their production. Thus, the selfies allowed the play's effect to be felt beyond the theater, turning the show into a social media phenomenon.

■ Keywords: Egyptian theater; Selfies; Social Media; New Technologies; Revolution.

En su artículo-manifiesto “El teatro como espejo”, el dramaturgo sirio Sa‘dallah Wannous (1941-1997) imagina, situado en un escenario teatral, un verdadero espejo que reflejara, en dicho escenario, al público ubicado en el auditorio. Tal y como él escribe:

Lo más útil que podemos hacer en el momento actual es ignorar la metáfora de la frase “el teatro como espejo”. En lugar de la ilusión de un espejo situado sobre el escenario, se debería instalar en el escenario un espejo real del tamaño del telón. Deberíamos ubicarlo frente al respetable público que habitualmente asiste a nuestras escasas salas de teatro. Me imagino con nitidez que esta audiencia estaría compuesta principalmente por los pequeños y los grandes burgueses. Este es precisamente el público que me impulsa a poner orden en mi mente caótica, a intentar encontrar dentro del teatro el potencial más salvaje y encumbrado de mi mente. (1988, p. 403)

Wannous quería asustar a sus espectadores al exponerlos sobre las tablas ante sus propios ojos. Esperaba que, tras ver su verdadero yo reflejado en el espejo del escenario, al menos algunos se sintieran “enojados y frustrados”. Incluso aunque decidieran en ese momento abandonar el lugar ante su incapacidad de ser espectadores de sí mismos, estarían “horrorizados al ser conscientes de que el espejo tras ellos los observaba mientras se marchaban”. El dramaturgo no era optimista y pensaba que no todos los espectadores se sentirían igualmente perturbados por su reflejo en el escenario. Por ello, en la imaginación del dramaturgo, el espejo debería permanecer sobre las tablas del teatro “hasta que el rostro del espectador [menos afectado] se desvaneciese o, perturbado y asustado, chillase” (p. 404).

En la década de 2010 se presentó en la escena teatral caiota la obra *De 1980 en adelante* (*1980 wa-anta tali'*). Escrita por Mahmoud Gamal Hedeny y puesta en escena por Mohamed Gabr, estableció una curiosa costumbre con su público. Al final de cada representación, el reparto al completo de la obra se tomaba selfis desde el escenario, los cuales incluían también a todo el auditorio. Dichos selfis eran más tarde compartidos en las redes sociales del espectáculo, tanto en Facebook como en Instagram (aunque esta última era menos popular). El hecho de hacerse selfis fue parte fundamental de la promoción de la obra.

Por supuesto, hacerse un selfi con el público durante o al final de la representación no es la idea más original y se practica ampliamente en los escenarios de todo el mundo. Sin embargo, lo que hace de este un caso excepcional es la popularidad sin precedentes que obtuvo entre el público más joven a lo largo de toda la década de 2010, entre la generación de los nacidos a partir de la década de los 80 del siglo pasado, a los cuales (tal y como indica el título de la pieza teatral) se dirigía la representación.

Quizás no sea exagerado afirmar que este espectáculo fue el mayor éxito teatral de la década de 2010 en los escenarios cairotas y que mantuvo su éxito triunfal hasta el final de dicha década. Según el director de la producción, “cuando bajaron el telón de forma definitiva en 2019”, la audiencia total del espectáculo había aumentado a cerca del millón de personas (Amin, 2021).

Este artículo considera la práctica de hacerse selfis llevada a cabo por el equipo de producción de *De 1980 en adelante* como una experiencia comparable a la invitación de Wannous a reflejar sobre el escenario al público mediante la colocación de un espejo real. Al explotar uno de los fenómenos más habituales y cotidianos en nuestras vidas debido al progreso tecnológico, los selfis, el elenco convirtió el final de su espectáculo en un verdadero selfi, no del “público habitual que generalmente asiste” a los teatros de El Cairo, parafraseando las palabras de Wannous, sino de un nuevo público objetivo, una nueva audiencia compuesta por aquellos que no solían asistir al teatro, un tipo de público buscado y anhelado por este específico equipo de producción.

Sin embargo, la reacción buscada en este público objetivo no coincidía tampoco plenamente con la propuesta de Wannous. Mientras que Wannous imaginaba a su público huyendo del auditorio, asustado o chillando ante la incapacidad de soportar su propia exposición a su verdadero yo en el espejo del escenario, el equipo de Hedeny y Gabr asumía la responsabilidad de expresar en las tablas del teatro esos clamores y gritos de sus espectadores. En este intento de ser el marco de expresión que canalizase las quejas y lamentos de los asistentes a la función, la representación teatral reconoce la inviabilidad de cumplir de una forma exhaustiva con esta responsabilidad. De todas formas, este artículo señala que la intención de expresar el clamor del público no termina con la actuación en sí, ya que una vez finalizado el espectáculo los selfis se publican en las redes sociales, en Facebook e Instagram, adonde se transfiere el lamento alegórico de una generación. Ahora en estas plataformas los selfis vuelven a reunir a la audiencia, brindándole espacios donde poder expresar sus “clamores”, unidos por los temas que han sido escenificados durante la representación teatral.

La obra se representó originalmente en enero de 2012, un año después de la revolución de 2011 en Egipto y un año antes de la contrarrevolución de 2013, a la que la función sobrevivió. Finalmente encontró su ubicación en el escenario del teatro Husaber de El Cairo, donde el autor de este artículo pudo disfrutarla en 2016. Este recinto, perteneciente a la comunidad armenia de Egipto, es sede frecuente de compañías de teatro independientes. Aunque el autor del artículo ya haya discutido brevemente esta obra en su monografía, *Of Kings and Clowns: Leadership in Contemporary Egyptian Theatre Since 1967* (Manucharyan, 2024, p. 216-219), los pormenores del compromiso establecido entre la pieza teatral y su público a través de las modernas tecnologías y las redes sociales merecen una consideración más detallada. Sin embargo, para poder ubicar mejor esta obra en el panorama teatral posterior a 2011 en Egipto es necesario plantear un breve esbozo de algunas tendencias importantes definidoras de la escena teatral egipcia durante y tras el proceso revolucionario.

Por un lado, el movimiento y las manifestaciones revolucionarias de 2011 y los acontecimientos posrevolucionarios en Egipto trajeron consigo nuevas formas de compromiso artístico-intelectual con un público que, con anterioridad, no había especialmente destacado en la escena cultural del país. Entre estas nuevas formas se podrían señalar grafitis o blogs o, en lo que al teatro se refiere, el llamado *teatro verbatim* o *performances* basadas en testimonios, que surgieron en la escena teatral egipcia durante y después de la revolución de 2011. Por otro lado, las formas más tradicionales de teatro y los profesionales, dramaturgos y directores de teatro ya establecidos también intentaron involucrarse con el movimiento revolucionario a través de las viejas formas teatrales basadas en la narración y la exposición.

Sin embargo, las formas tradicionales institucionalizadas de teatro no parecían las más adecuadas para la escena revolucionaria, sumida en constante cambio y evolución. Además de esto, los profesionales de teatro de la vieja escuela ya establecidos eran vistos por aquellos que habían salido a las calles y plazas de El Cairo como parte del *establishment* existente que los revolucionarios querían apartar. Aunque se pueda argumentar que, a través de su práctica artística anterior a la revolución, el *establishment* artístico-intelectual de Egipto, incluidos aquellos profesionales del teatro, había allanado el camino para la revolución, paradójicamente, frente a la escena revolucionaria real, se llegaron a encontrar fuera de ella. Su forma de participación pública carecía de las herramientas necesarias que les permitieran dirigirse a los que estaban en las calles, las herramientas que les permitieran responder adecuadamente a las protestas públicas y, de esa forma, convertirse en parte de la escena política. Quizás también se podría argumentar que, al promover el cambio, en muchos casos la producción cultural prerrevolucionaria, con sus frecuentes referencias a la posibilidad de una revolución, podría llegar a entenderse como una llamada explícita a un levantamiento público; en ese sentido, estaría advirtiendo contra los desastres que una revolución pudiera acarrear en lugar de pedirla realmente.

En cuanto a las nuevas formas y prácticas teatrales emergentes en El Cairo durante y después de la revolución de 2011, tales como los testimonios y otras variantes del teatro documental, se puede debatir su impacto real y su prevalencia en la escena cultural de la época. Aun así, al ser algo novedoso en Egipto, inmediatamente atrajeron la atención de investigadores dentro y fuera del país. El limitado interés por el teatro postrevolucionario egipcio demostrado hasta este momento por los eruditos occidentales se ha centrado principalmente en el trabajo de los profesionales del teatro más jóvenes, en directores-dramaturgos que han cultivado formas documentales de teatro, tales como Leila Soliman, Dalia Basiouny o Sondos Shabayek. Por el contrario, el trabajo de figuras ya establecidas en el teatro egipcio posterior a 1970 como Mohamed Abul-‘Ela El-Salamouny (1941-2023) o Lenin El-Ramly (1945-2020), cada uno de los cuales ha sido autor de entre treinta y cuarenta obras a lo largo de sus carreras, muchas de ellas grandes éxitos en los escenarios egipcios, pasó casi desapercibido. Ambos presentaron nuevas producciones durante el período 2011-2013, pero estas producciones no atrajeron demasiada atención por parte de los especialistas más allá de Egipto.

Al analizar las *performances* testimoniales de 2011 en Egipto, Nesreen Hussein (2015) sugiere que "estas recreaciones teatrales aportan a las experiencias reales y documentadas un toque personal que ayuda a mantener vivos momentos intensos de la revolución con los que muchos pueden identificarse" (p. 361). Acercaron sus propias experiencias a los espectadores en un lenguaje carente de retórica, consignas pomposas o tono condescendiente. Citando al investigador y crítico teatral egipcio Nehad Selaiha:

Representados por la propia persona o en nombre de ella, los testimonios [en *performances* documentales] poseían un auténtico sello de verdad; estaban redactados con sencillez y franqueza, sin rastro de retórica vacía o de heroicidad hueca; hablaban íntimamente de cómo habían sido sus experiencias en la plaza Tahrir y de lo que había significado para ellos, así como la forma en que les había afectado. (2011, s/p)

Sin embargo, otra investigadora de teatro árabe, Margaret Litvin, sostiene que, de maneras diferentes,

las *performances* testimoniales de Basiouny y Shabayek pretendían "registrar", "guardar" o "recuperar" los acontecimientos y las emociones del levantamiento

egipcio. Sin embargo, no ofrecían ningún recurso para ayudar a los egipcios o a los expertos en Egipto a obtener una perspectiva filosófica sobre las decepciones recurrentes que le siguieron. (2013, p.119)

Litvin sugiere que “otros artistas luchan por entender unos acontecimientos que ocurren con tal rapidez que hace necesario recurrir a un elemento quizás inesperado: el drama guionizado cuasi histórico” (p.119). En este caso, según Litvin, “el impulso documental o conmemorativo da paso a un [...] [impulso] *profético*”. Como ella explica, “lo que importa no es lo que pasó ayer o hace dos años sino lo que sucederá en el futuro, lo que sucede *siempre*” (p. 120, [énfasis en el original]).

A este respecto, la obra *De 1980 en adelante* parece establecer un vínculo de conexión entre las *performances* propias del teatro documental, improvisadas y abiertas al cambio, basadas en testimonios, y las representaciones tradicionales basadas en la expresión narrativa. Combinaba la inmediatez de las *performances* testimoniales y la estructura de las formas tradicionales establecidas que fijaban de una manera muy notoria la distinción entre espectáculo y público. En el verano de 2016, cuando el autor de este artículo asistió a la representación en compañía del fallecido Hazem Azmy, un investigador teatral y un entusiasta promotor del teatro egipcio en el ámbito global, *De 1980 en adelante* estaba en la cima de su éxito. El público era extremadamente receptivo. Animado durante toda la obra, llenaba el auditorio con frecuentes risas, en algunos momentos reemplazadas con expresiones de tristeza si la representación lo requería.

La profesional del teatro egipcio Dalia Basiouny (2015), que asistió a la representación en 2015, destaca que, si bien “la mayoría de los teatros administrados por el gobierno sufren de escasez de público, [ ] esta obra ha llenado un teatro con más de 500 espectadores, con ocho representaciones a la semana, de forma continua durante los últimos seis meses” (p. 1). Sin embargo, a diferencia de sus entusiastas espectadores, Basiouny no se deja impresionar por ello. Como ella explica, hay problemas en el espectáculo con respecto a “todos los aspectos del drama: mala redacción, diálogos descuidados, sin lógica precisa ni progresión razonable del argumento. La actuación, en su mayor parte, es exagerada y llena de clichés, a lo que la música tampoco ayuda”(p. 1). Basiouny vincula el fantástico éxito de la obra con su habilidad para “abordar el tema candente de las frustraciones juveniles” (p. 1), gracias a lo cual, según ella, “esta representación conmueve a sus espectadores y los lleva a la risa o al dolor, [de manera que] la recomienda firmemente a sus colegas en El Cairo y más allá” (p. 1).

La obra consta de varias escenas o cuadros interconectados entre sí que dramatizan los desafíos a los que se enfrenta la generación más joven de la sociedad egipcia contemporánea. Los temas abordados en la obra varían desde las restricciones de género que sufren las mujeres hasta las luchas financieras que impiden que los jóvenes se casen, intercalados con frecuentes comentarios sobre las realidades políticas y sociales actuales. Los actores se presentan vestidos con su ropa de diario, ya que representan a los jóvenes de hoy en día que visten de manera similar. El escenario aparece prácticamente vacío, y la naturaleza de la narrativa, basada en esta diversidad de escenas, hace que la representación recuerde a una rutina cómica llevada a cabo por un grupo de monolguistas. El propio dramaturgo participa en el espectáculo con su nombre real, y, como consta en la nota del autor al inicio de la versión publicada de la obra, “algunas de las escenas de la pieza teatral escenas fueron improvisadas por los actores” (Hedeny, 2012, p. 1).

La implicación del escritor en la acción, la versatilidad del contenido de la obra, que le permite reaccionar y adaptarse adecuadamente a cualquier tema de actualidad del país, la capacidad de respuesta del público, parte del cual permanece de pie en el

auditorio (ya que el local cuenta con localidades de pie) o sentado en las escaleras, crea una sensación carnavalesca y frívola. La versión original publicada del texto como apéndice de la revista *Al-Masrah (Teatro)* incluye solo diez escenas. Cuando el autor de este artículo asistió a la representación en 2016, el número de escenas se había prácticamente duplicado.

En la última escena, el dramaturgo deja claro que la obra es un intento de expresar el lamento de su propia generación, la cual se ha extraviado en medio de la incertidumbre causada por los acontecimientos posrevolucionarios del país. La escena muestra a Hedeny y a otro actor perdidos en la oscuridad y en la niebla, incapaces de ver el camino a seguir. Intentan desesperadamente gritar, pero no lo logran. La conclusión de Hedeny es que el problema radica en el lugar en el que se encuentran. Al no tener ni ayuda ni guía, sugiere que la solución está en seguir moviéndose sin tener idea de hacia dónde se dirigen. Cuando el otro personaje insiste en su necesidad de claridad para seguir caminando, la respuesta de Hedeny vincula su situación de extravío a la falta de unidad entre ellos. Como él dice:

Puesto que no puedes resolverlo, continúas perdido, sin saber a dónde vas y de dónde vienes, perdido entre plaza y plaza, entre religión y religión, entre color y color, entre viaje e inacción, entre pertenecer y no pertenecer, entre la revolución y el sofá [“fiesta del sofá” (*hizb al-kanaba*) es un término del argot egipcio usado para describir la llamada mayoría silenciosa], entre la verdad y la falsificación, entre un nacionalista y un agente. La niebla se acumula ante nuestros ojos mientras permanecemos en nuestro lugar esperando a que llegue la mañana. Cuando llegue la mañana, abarrotada de gente y llena de humo, todavía no podremos ver el camino con claridad. Vámonos entonces, caminemos sin parar. (p. 45)

Sin embargo, aunque sepa que la niebla no tiene fin (p. 46), tras la reunión de él y su compañero con el resto de los actores, juntos deciden colectivamente continuar su marcha en la oscuridad y a través de la niebla. La conclusión de la obra, que incita al espectador a seguir avanzando, también permite ser interpretada como la aceptación de continuar su camino aún en medio de la oscuridad en oposición a la necesidad de tomar el control de su viaje. El final de la última escena replica con precisión la escena inicial, en la que cada uno de los miembros del elenco se presenta a sí mismo y dice su edad. Esto también contribuye a una interpretación circular, en la que el supuesto avance de los miembros de esa generación los lleva de nuevo de regreso al punto de partida.

Como resultado, esta representación teatral no termina convirtiéndose en un convincente clamor de juventud, algo reconocido en la misma obra por la impotencia e incapacidad de gritar de sus héroes. Tampoco parece incitar a dicho clamor. Esta impresión pesimista general del final se ve aliviada por la reunión del elenco al final, lo que sugiere la importancia de la unidad al marchar en la oscuridad. Antes de finalizar el espectáculo, el elenco también se hace un selfi colectivo en el que se incluye a los espectadores. Como ya he mencionado anteriormente, estos selfis son compartidos luego en las páginas de las redes sociales dedicadas a esta obra, lo que fortalece el sentido de unidad que este final intenta crear.

La estructura caótica y anárquica de la obra y su final, con su poso de incertidumbre, refleja la transición de la sociedad desde la euforia revolucionaria al estado de desilusión causado por los acontecimientos posrevolucionarios en el país. A diferencia de las *performances* testimoniales posteriores a la revolución, esta obra no se centra ni reflexiona sobre la revolución en sí. Su declaración de la necesidad de seguir adelante es un intento de devolver a la sociedad a la realidad del presente, en lugar de estar constantemente repensando el pasado. Como representante de la generación

dramatizada en el escenario, Hedeny da prioridad a la importancia de eliminar el caos y el desorden, y lograr la unidad de todos.

Más allá del contenido de la pieza teatral, devolver al público a la realidad conlleva también el devolverlo al recinto tradicional del teatro. En esta tarea el éxito de Hedeny es indiscutible, como lo demuestra la aceptación sin precedentes de esta obra en todo el país. Mediante ella, Hedeny logró que la gente regresara a los teatros desde las calles y plazas, desde los espacios donde tuvieron lugar las revueltas, desde la caótica situación del levantamiento, a un recinto de encuentro tradicional con el liderazgo artístico-intelectual. De esta manera, la obra de Hedeny reafirmó la importancia de las formas ya establecidas de compromiso artístico con el público a pesar de cualquier turbulencia temporal en la vida social y política del país. Desde entonces, Hedeny ha demostrado ser uno de los dramaturgos más prolíficos del Egipto posrevolucionario. Las producciones de sus nuevos montajes teatrales cuentan con el apoyo de un público devoto, lo cual se debe en gran medida al éxito de esta obra, y su trabajo se ve recompensado a menudo con diversos premios otorgados en el ámbito del teatro.

En el siglo XXI, los espacios donde puedan tener lugar levantamientos populares o aquellos donde expresar quejas públicas se encuentran, cada vez más a menudo, en las redes sociales antes que en las calles. Por lo tanto, quizás sería más correcto decir que Hedeny y Gabr, junto con su elenco, lograron atraer al público al recinto teatral a través de las redes sociales. Por un lado, algunos podrían argumentar que las redes sociales proporcionan medios más eficaces para la participación pública, ya que acceden a un público mucho más amplio que incluso el de las producciones teatrales más populares. Por otro lado, los discursos en las redes sociales son más caóticos, desorganizados y difíciles de sistematizar. Si bien hay muchas experiencias que buscan hacer del teatro un elemento más participativo e involucrar al público en el discurso dramatizado sobre las tablas, la experiencia de este espectáculo en particular con su empleo de una forma muy simple de las nuevas tecnologías nos ofrece una clave para integrar entre sí las posibilidades del teatro y los medios de comunicación de una manera única que aprovecha al máximo las ventajas de cada ámbito.

Para concluir, los selfis tomados por el reparto de *De 1980 en adelante* con toda la audiencia y luego publicados en las redes sociales, principalmente en Facebook, desempeñaron un papel fundamental en la promoción del espectáculo entre la juventud. Al hacerlo, promovieron el arte del teatro en sí. Estos selfis también contribuyeron a enfatizar las ideas que este espectáculo intentaba comunicar a su público. En primer lugar, fortalecieron la sensación de que el escenario reflejaba las experiencias de aquellos que formaban parte del público, funcionando como el espejo que el teatro debería ser, de acuerdo con Wannous. Sin embargo, en esta ocasión, el objetivo de este “espejo” no era hacer chillar al público, sino ser un canal de expresión de sus lamentos. De esta forma, la importancia de estos selfis radicaba en su capacidad de traspasar el clamor de una generación más allá del teatro, convirtiendo el espectáculo en un fenómeno de las redes sociales y estableciendo un compromiso público más estrecho, dentro de las redes sociales, con el tema planteado en el escenario.

Tras la revolución de 2011, que atribuyó una importancia quizás desmesurada a las redes sociales, el traslado del clamor popular del teatro a las redes sociales señala el conflicto entre la libertad imaginada de las redes sociales y las limitaciones del sistema. Cuando se habla de teatro en Egipto, las limitaciones vinculadas a sus formas ya establecidas incluyen las inherentes a la forma en sí y las impuestas externamente, por ejemplo, por la censura o por las diversas presiones sociales y religiosas. Aunque dentro del espectáculo y dentro de las salas teatrales institucionalizadas (siempre en menor medida que en las salas regidas por el Estado), vigiladas por el sistema de

poder, la protesta no sea siempre posible, los jóvenes que han sido atraídos por este espectáculo tienen la oportunidad de seguir participando en la protesta mediante sus quejas en redes sociales, comentando sus selfis y discutiendo en ellas su experiencia en la sala del teatro.

El teatro es todavía relevante ya que es la actuación en escena la que orienta estas discusiones y sistematiza el desorden de las redes sociales. En una entrevista en 2015, el dramaturgo de *De 1980 en adelante* dice: “En algún momento, incluso representar [la obra] era doloroso para nosotros, principalmente porque [está] inspirada en tristes hechos reales. Sin embargo, cuando la audiencia aumentó, este hecho nos afectó positivamente; los jóvenes que venían a vernos alimentaban nuestras esperanzas” (Hedeny, 2015). A la luz de este comentario de Hedeny se puede interpretar que la obra tiene un final más optimista de lo que parece a primera vista, si consideramos que el final real de la obra no es la acción prescrita y dramatizada en el escenario sino los propios selfis. Estos selfis existirán en las redes sociales de forma más duradera que los propios espectáculos que los originaron, quizás para bien, reflejando constantemente a los espectadores del espectáculo y proporcionándoles espacios en donde ellos puedan expresarse, siempre que estos sitios sigan disponibles para ellos.

Traducido del inglés al español por Juan José Mosquera Ramallo.



## Bibliografía

---

- » Amin, B., (2021). Courting Creativity: How Indie Troupes Revived Egyptian Theatre. *Middle East Eye*, 7 septiembre <https://www.middleeasteye.net/discover/egypt-independent-theatre-scene-back-alive>
- » Basiouny, D., (2015). *1980 and Above: A Cultural Rather Than Theatrical Phenomenon*. *Ahram Online*, 10 junio <https://english.ahram.org.eg/News/132407.aspx>
- » Hedeny, M., G., (2012). *1980 wa-inta tali'*. *Al-Masrah*. Verano-otoño 2014, Appendix.
- » Hedeny, M., G., (2015). *1980 and Upwards Represents True suffering of Our Generation, Says Writer*; interviewed by A. El-Fekky. *Daily News Egypt*, 28 abril <https://www.dailynewsegypt.com/2015/04/29/1980-and-upwards-represents-true-suffering-of-our-generation-says-writer/>
- » Hussein, N., (2015). Gestures of Resistance between the Street and the Theatre: Documentary Theatre in Egypt and Laila Soliman's No Time for Art. *Contemporary Theatre Review*. 25 (3), 357–370. <https://doi.org/10.1080/10486801.2015.1049822>
- » Litvin, M., (2013). From Tahrir to “Tahrir”: Some Theatrical Impulses toward the Egyptian Uprising. *Theatre Research International*. 38 (2), 116–123. <https://doi.org/10.1017/S0307883313000217>
- » Manucharyan, T., (2024). *Of Kings and Clowns: Leadership in Contemporary Egyptian Theatre since 1967*. Routledge.
- » Selaiha, N., (2011). Tahrir Tales. *Masress*. *Al-Ahram Weekly*, 7 abril <https://www.masress.com/en/ahramweekly/26298>
- » Wannous, S., (1988). “Theatre as Mirror”, in: S. Wannous (2019). *Sentence to Hope: A Sa'dallah Wannous Reader*. Yale University Press, 403–404.