Université d'Oran 2

Faculté des Langues étrangères

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat

«Classique » En Langue Espagnole

Aproximación histórico-literaria al teatro argelino y español en el siglo XX (1926-1972).

Présentée et soutenue publiquement par: **DJELAMANI Zabeida**

Devant un jury composé de:

MOUS Latéfa	Professeur	Université d'Oran 2	Présidente
MOKDAD Zohra Karima	Professeur	Université d'Oran 2	Rapporteur
BEDEB Kheira	MCA	Université d'Oran 2	Examinatrice
BENMAMAR Fouad	MCA	Université de Tlemcen	Examinateur
BOUTALEB Fatima	MCA	Université de Tlemcen	Examinatrice
BELMEKKI Mekkia	MCA	Université de Tiaret	Examinatrice

Année Universitaire: **2025/2026**

Aproximación histórico-literaria al teatro argelino y español en el siglo XX:

(1926-1972).

Resumen

El objetivo de esta investigación es ofrecer una nueva interpretación del marco histórico y cultural en el que se inscriben las producciones teatrales de Argelia y España entre 1926 y 1972. La primera parte reconstruye el contexto político, social y cultural que condicionó la creación dramática y analiza las dinámicas de censura, resistencia y renovación estética. La segunda parte desarrolla un estudio literario de *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine e *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo, resaltando su dimensión crítica y testimonial. El análisis comparado permite identificar similitudes y diferencias en la representación de la colonización, la represión y las aspiraciones de emancipación social. La metodología combina un enfoque histórico-descriptivo y hermenéutico en la parte teórica, y un enfoque comparativo en la parte práctica. Así, el estudio muestra cómo el teatro se convierte en espacio de memoria, denuncia e identidad colectiva.

Palabras clave: teatro argelino, teatro español, dramaturgia, colonización, identidad.

Abstract

The aim of this research is to offer a new interpretation of the historical and cultural framework in which Algerian and Spanish theatrical productions between 1926 and 1972 are inscribed. The first part reconstructs the political, social, and cultural context that conditioned dramatic creation and analyzes the dynamics of censorship, resistance, and aesthetic renewal. The second part develops a literary study of *Le Cadavre encerclé* by Kateb Yacine and *Historia de una escalera* by Antonio Buero Vallejo, highlighting their critical and testimonial dimension. The comparative analysis makes it possible to identify similarities and differences in the representation of colonization, repression, and aspirations for social emancipation. The methodology combines a historical-descriptive and hermeneutic approach in the theoretical part, and a comparative approach in the practical part. Thus, the study shows how theatre becomes a space of memory, denunciation, and collective identity.

Keywords: Algerian theatre, Spanish theatre, dramaturgy, colonization, identity.

الملخص

يهدف هذا البحث إلى تقديم قراءة جديدة للإطار التاريخي والثقافي الذي تندرج فيه الإنتاجات المسرحية في الجزائر وإسبانيا بين عامي 1926 و1972. تعيد الجزء الأول بناء السياق السياسي والاجتماعي والثقافي الذي أثر في الإبداع الدرامي، وتُحلِّل ديناميات الرقابة والمقاومة والتجديد الجمالي. أما الجزء الثاني فيتناول دراسة أدبية لمسرحية *Le Cadavre encerclé* لكاتب ياسين و *Historia de una escalera* لأنطونيو بويرو باييخو، مبرزًا بعدها النقدي والشهاداتي. ويتيح التحليل المقارن تحديد أوجه التشابه والاختلاف في تمثيل الاستعمار والقمع وتطلعات التحرر الاجتماعي. وتجمع المنهجية بين مقاربة تاريخية-وصفية وتأويلية في الجانب النظري، ومقاربة مقارنة في الجانب التطبيقي. وهكذا يوضح البحث كيف يتحول المسرح إلى فضاء للذاكرة والاحتجاج وبناء الهوية الجماعية.

الكلمات المفتاحية : المسرح الجزائري، المسرح الإسباني، الدراماتورجيا، الاستعمار، الهوية

Dedicatoria

A la memoria de mi amado padre, cuyo recuerdo sigue iluminando mi camino y cuya ausencia se ha convertido en una fuerza silenciosa que me inspira cada día. Que su alma repose eternamente en paz.

A mi madre, ejemplo de ternura, sacrificio y fortaleza, por haber sido siempre el pilar inquebrantable de mi vida y la fuente inagotable de amor y esperanza.

A mi familia entera, por su cercanía, su apoyo y sus palabras alentadoras que me han sostenido en cada etapa de este recorrido.

Este trabajo es, en esencia, un reflejo de todo lo que ustedes han sembrado en mí: amor, paciencia y perseverancia.

Agradecimientos

Deseo expresar mi más profunda gratitud a mi directora de tesis, la profesora **MOKDAD Zohra Karima,** por su perseverancia, paciencia y constante disposición para guiarme. Su apoyo, sus correcciones y, sobre todo, la confianza depositada en mi trabajo han representado un aporte invaluable tanto en mi formación académica como en mi desarrollo como investigadora.

Al principio, extiendo un sincero agradecimiento a la presidenta del tribunal, la profesora **MOUS Latéfa** por el honor de haber formado parte de la evaluación de este estudio. Del mismo modo, manifiesto mi reconocimiento a los distinguidos profesores **BEDEB Kheira, BENMAMAR Fouad, BOUTALEB Fatima** y **BELMEKKI Mekkia** , quienes con generosidad, aceptaron leer y valorar este trabajo, enriqueciendo su calidad académica con sus observaciones y criterios.
Asimismo, quiero expresar mi agradecimiento a todos los profesores de la Universidad de Orán 2, cuyo conocimiento y dedicación han influido de manera significativa en el desarrollo de mi trayectoria universitaria.

De manera especial, agradezco a mi familia: a mi padre y a mi madre, por su amor, sacrificio y apoyo incondicional; y a mis hermanas, por su constante aliento, motivación y la fuerza que me transmitieron para no rendirme en este camino de investigación.

Finalmente, deseo expresar mi profundo agradecimiento al dedicado y siempre disponible personal de la biblioteca de la Universidad de Orán 2 Mohamed Ben Ahmed. Su apoyo constante y trato cordial fueron fundamentales para la realización de este trabajo. Además, gracias a su generosa colaboración, pude acceder a recursos valiosos que facilitaron el avance seguro de mi investigación. Este reconocimiento refleja mi sincera gratitud por su labor incansable y su espíritu solidario.

Siglas utilizadas :

ALN . el Ejército de Liberación Nacional

B.N. Biblioteca Nacional.

BNE. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

FLN. Frente de Liberación Nacional

PPA Partido del Pueblo Argelino

PSOE Partido Socialista Obrero Español

OLP. Organización de Liberación de Palestina

ONU. Organización de las Naciones Unidas: es la institución internacional que sustituyó en 1946 a la antigua Sociedad de Naciones. España no pudo entrar en ella al principio porque el régimen de Franco estaba aislado y mal visto tras la Segunda Guerra Mundial.

S.F. Sin Fecha.

S.N. Sin Año.

T. Tomo

T.N.A. El Teatro Nacional Argelino

Trad. Traducción

V. Volumen

Índice

Introducción general **1**

Primera parte: Panorama histórico y cultural del teatro argelino y español de la segunda mitad del siglo XX (1926-1972) **7**

Capítulo I: Evolución histórica de Argelia y España (1926-1972) 7

Introducción …… 10

1. Contexto histórico de Argelia ..... **10.**

1.1. Argelia bajo dominio francés (1830-1962) ..... **10.**

1.2. Argelia independiente 15

1.2.1. Primeros años tras la independencia **15**

2. . Contexto histórico de España 17

2.1. Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) 17

2.2. Segunda República española (1931-1936) 20

2.3. Guerra civil española (1936-1939) 21

2.3.1. El preludio de la Guerra Civil Española 21

2.3.2. Su desarrollo 22

2.4. Dictadura de Francisco Franco (1939-1975) 24

3. Relaciones entre Argelia y España 26

3.1. España y la Argelia Francesa (1936-1954) 26

3.1 .1. Las repercusiones de la guerra civil española en el Oranesado 27

3.2. Relaciones entre Argelia y España tras la independencia argelina 30

Conclusión 31

Capítulo II ..... :**Panorama general del teatro argelino y español de la segunda mitad del siglo XX (1926-1972)** .....

Introducción 33

1. El desarrollo de las etapas teatrales del teatro argelino 33

1.1. Génesis del teatro argelino **3**4

1.2. Teatro argelino de expresión popular (1926) **3**9

1.3. Teatro argelino bajo Mahieddine Bachtarzi: del entretenimiento a la denuncia y la apertura cultural **4**2

2. El teatro argelino después de la independencia 44

2.1. El teatro circular 47

2.1.1. La Halqa 48

2.1.2. Al Gual o AL-Maddah 49

2.1.3 Autores más destacados: Kateb Yacine y Abdelkader ALlloula 51

3. Principales teatros en Argelia 54

3.1. Teatro Nacional Argelino (T.N.A) 55

3.2. Teatro Regional de Orán (T.R.O)..... 56
4. El teatro español anterior y posterior a 1939..... 56
4.1. Teatro anterior a 1939..... 57
4.1.1. Tradición y continuidad..... 57
4.1.2. Innovación y vanguardismo..... 58
4.2. Teatro en la Guerra Civil (1936-1939)..... 61
4.3. Teatro posterior a 1939..... 63
4.4. Los años 50 y 60: Teatro existencial y realista..... 65
4.5. Los años 60 y 70: Teatro experimental..... 66
4.5.1. Teatro experimental..... 67
4.5.2. Fernando Arrabal y el ‘‘teatro del absurdo’’..... 67
Conclusión..... 68
Capítulo III : **El teatro como expresión artística, espacio de resistencia y espejo de la sociedad: Aproximación teórica**.....
Introducción..... 71
1. El teatro como expresión artística..... 72
1.1. Definición del teatro..... 72
1.2. Marco teórico del teatro..... 75
1.3. El texto dramático : estructura, lenguaje y función..... 77
1.3.1. La acción dramática..... 78
1.3.2. Los personajes..... 79
1.3.3. El espacio..... 80
1.3.4. El tiempo..... 81
1.3.5. Lenguaje teatral..... 82
13.5.1. Definición..... 82
1.3.5.2. Desde la perspectiva de Karl Bühler..... 83
1.3.5.3. Funciones del lenguaje dramático..... 84
1.4. La representación y sus rasgos teatrales..... 88
1.4.1. Actores..... 90
1.4.2. Público..... 91
1.4.3. Escenografía..... 91
1.4.4. Guión teatral..... 92
1.4.5. Iluminación..... 92
1.4.6. Maquillaje..... 93
1.4.7. Vestuario..... 93
1.4.8. Sonido..... 94
1.4.9. Director..... 95
1.4.10. El decorado..... 96
1.5. Técnicas teatrales..... 96
1.5.1. La dicción..... 97

1.5.2. Los gestos 98
1.5.3. La espontaneidad 100
1.5.4. La improvisación 101
1.6. El vínculo entre dramaturgia y representación 102
2. El teatro como espacio de resistencia en Argelia y España 105
2.1. Resistencia política 106
2.1.1. El teatro frente a la dominación colonial 107
2.1.2. La escena bajo la censura dictatorial 108
2.2. Resistencia cultural en Argelia y España: lengua e identidad 110
2.2.1. El teatro como memoria cultural 112
2.3. El teatro como espejo de la sociedad 114
3.2.1. Teatro comprometido o existencial 114
2.4.2. Teatro realista o de realismo social. 116
Conclusión 119
Segunda parte: Estudio estructural y temático del teatro argelino y español (1926-1972) /Casos de estudio: *Le Cadavre encerclé de* Kateb Yacine *e Historia de una escalera Antonio Buero Vallejo*.....
Introducción ..... **Error! Bookmark not defined.**
Capítulo I:**Presentación literaria de las obras : *Le Cadavre encerclé de* Kateb Yacine *e Historia de una escalera Antonio Buero Vallejo*.....** 121
Introducción 124
1. Kateb Yacine: Poeta insular y dramaturgo comprometido **124**
1.1. El poeta y el político: el 8 de mayo de 1945 en la escritura de Kateb Yacine **125**
1.2. Contexto de la obra : *Le cadavre encerclé* 128
1.2.1. Nacimiento de una literatura francófona en Argelia 129
1.2.2. Literatura en lengua francesa y el recuento histórico 129
1.3. *Le cadavre encerclé* : Drama histórico y poético en Kateb Yacine 130
1.3.1. Teatro minimalista y compromiso político 131
2. Antonio Buero Vallejo: Dramaturgo realista y obsevador social 135
2.1. Elementos principales de su dramaturgia 135
2.1.1. Realismo y simbolismo **135**
2.1.1.1. Realismo social 136
2.1.1.2. Realismo simbólico 137
2.1.2. Tragedia 142
2.1.3. Compromiso social 142
2.2. Buero Vallejo y su distanciamiento crítico en las tramas 143
3. Contexto de la obra : *Historia de una escalera* 144
3.1. Marco histórico **.....** 144
3.2. Marco cultural 144
3.3. Historia de una escalera : una obra social y comprometida 145

4. Resumen de las obras 146
4.1. *Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine* 146
4.2. *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo 147
5. Argumento de las obras dramáticas **147**
5.1. Estructura dramática de *Le Cadavre encerclé* 148
5.2. Estructura dramática de la historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo 149

Conclusión 149

Capítulo II: Análisis estructural y temático de las obras : *Le Cadavre encerclé de* Kateb Yacine *e Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo* .....

Introducción **151**
1. Estructura dramática de *Le Cadavre encerclé* **152**
1.1. Estructura externa **152**
1.1.1. El título **152**
1.1.2. Título polisémico: Denotación / Connotación **154**
1.2. Estructura interna **156**
1.2.1. Trama y conflictos principales **156**
1.2.2. Personajes principales **162**
1.2.2.1. Lakhdar: Héroe y símbolo de la lucha argelina **162**
1.2.2.2. Nedjma: Encarnación de la identidad y la nación **165**
1.2.3. Personajes secundarios **167**
1.3. El para-texto didascálico o acotaciones **171**
1.4. Espacio escénico **179**
1.4.1. Espacio entre realidad y símbolo 180
1.5. Tiempo dramático 181
1.5.1. Tiempo escénico y presencia dramática **181**
1.6. Lenguaje y voz poética teatral 184
1.6.1. La voz épica y colectiva de Lakhdar **186**
1.6.2. La voz lírica y subjetiva de Nedjma **187**
2. Aplicación de la teoría de Bobes Naves en la obra *Le Cadavre encerclé* **188**

2.1. Acción dramática **188**
2.1.1. Trama literaria 189
2.1.2. Dinámica escénica 190
2.2. Personajes **191**
2.2.1. Construcción literaria **191**
2.2.2. Representación en escena 192
2.2.2.1. Signo de tragedia: efecto textual y escénico **197**
2.3. Espacio y tiempo 199
2.3.1. Escenario: Texto vs Realidad **199**
2.3.2. Tiempo dramático 200

2.4. Las acotaciones.....201
3. Principales temas en la obra *Le Cadavre encerclé*.....202
3.1 Identidad y nacionalismo.....202
3.2 Compromiso político y social.....203
3.3 Memoria histórica.....204
4. Estructura dramática de *Historia de una escalera*.....**205**
4.1. Estructura externa.....206
4.1.1. El título.....211
4.2. Estructura interna.....212
4.2.2. Estudio de los personajes.....212
4.2.2.1. Perfil de los personajes.....212
4.2.3. Clasificación de los personajes.....**219**
4.2.3.1. Personajes Principales.....220
4.2.4. 2 Personajes Secundarios.....220
4.2.4. El espacio.....221
4.2.4.1. Tipos de espacios escénicos en *historia de una escalera*.....**221**
4.2.4.2. Simbología del espacio.....225
4.2.5. Estudio del Tiempo.....227
4.2.6. El estilo.....224
4.2.7. El lenguaje.....225
4.2.7.1. Construcción del lenguaje en la obra.....225
5. Construcción de la teoría de Bobes Naves en *Historia de una escalera* de Buero Vallejo.....**229**

5.1. Acción dramática: estructura y funcionamiento.....229
5.2. Los personajes como constructores textuales y dramáticos.....241
5.3. Espacio y tiempo: dimensión literaria y escénica.....**242**
5.4. Las acotaciones: del texto a la representación.....245
6. Estudio temático de *historia de una escalera*.....246
6.1. La cuestión social.....246
6.2. Frustración y sueños rotos.....247
6.3. Relaciones familiares y sociales.....248
6.4. El tiempo y el desengaño vital.....249
6.5. El destino.....250
Conclusión.....251

Capítulo III: Estudio comparativo: *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine e *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo.....
Introducción.....253

1. Autores y contextos : Argelia y España.....253
1.1. Kateb Yacine: Argelia colonial.....256
1.2. Buero Vallejo: España franquista.....256

1.3. Diferencias contextuales entre Kateb Yacine y Buero Vallejo 257
2. Teatro argelino Vs Teatro Español del siglo XX 259
2.1. Kaeb Yacine: Teatro como arma política 259
2.2. Antonio Buero Vallejo : Teatro como testimonio social 261
2.3. Convergencias y diferencias entre el teatro de Kateb y el de Buero 264
2.3.1. Similitudes 265
2.3.2. Diferencias 265
3. Estructura dramática de las obras: *le cadvre encerclé y la historia de una escalera* 268

3.1. Estructura Externa: actos y escenas 268
3.2. Estructura Interna: trama y conflictos 270
4. Temas 272
4.1. Convergencias: opresión y memoria 273
4.2. Divergencias: dimensión colectiva vs. frustración individual 274
5. Personajes y símbolos 276
5.1. Estudio comparativo de los personajes 276
5.1.1. Personajes principales 276
5.1.2. Personajes secundarios 277
5.2. Estudio comparativo de los símbolos 278
5.2.1. Símbolos en la obra *Le Cadavre encerclé* 279
5.2.2. Símbolos en *Historia de una escalera* 279
5.2.3. Comparación de la función simbólica en ambas obras 279
6. Espacio y tiempo en Kateb Yacine y Buero Vallejo 280
6.1. Espacio escénico 281
6.2. Tiempo dramático 281
7. Lenguaje y estilo en Kateb Yacine y Buero Vallejo 285
Conclusión general 293
Bibliografia ....
A**péndice** ....
Anexos ....

Índice de tablas

Tabla N°1: Población francesa y española en algunos municipios 27

Tabla N°2: La divergencia entre el texto y la representación …… …….. . ……..... 104

Tabla N° 3 : Los personajes principales..... 166

Tabla N° 4: Los personajes secundarios..... 170

Tabla N° 5: Las didascalias funcionales..... 174

Tabla N°6 : Las didascalias textuales..... 178

Tabla N°7 : Los temas principales en la obra de kateb Yacine Le Cadavreencerclé..... 205

Tabla N° 8 :… Primer Acto de *Historia de una escalera*…… *207*

Tabla N° 9 :… Segundo acto de *Historia de una escalera* *208*

Tabla N° 10 :… Tercer acto de *Historia de una escalera*..... *209*

Tabla N° 11 : Los personajes dela obra : *Historia de una escalera* 212

Tabla N° 12 : Tiempo externo de la obra..... 228

Tabla N° 13: Tiempo cíclico de la obra : Historia de una escalera 230

Tabla N° 14: Tiempo narrativo en historia de una escalera 232

(según Gérard Genette)

Tabla N° 15: Principales hitos en la vida y obra de Kateb Yacine en relación con el contexto político argelino..... 255

Tabla N° 16: Comparación entre las dos obras 258

Tabla N°17: Las similitudesy diferencias del teatro de Kateb y teatro de Buero 267

Tabla N°18 : Comparación entre la estructura externa e interna de ambas obras 272

Tabla N°19 Los principales temas presentes en ambas obras/ 275

Tabla N°20 Un análisis comparativo entre los espacios y tiempos dramáticos en Le Cadavre Encerclé y Historia de una escalera …… ….. . …… 283

INTRODUCCIÓN GENERAL

Introducción general

El teatro es una manifestación artística fundamental y dinámica que, desde sus orígenes en la Grecia clásica, ha trascendido la mera función de entretenimiento. Se constituye como un espacio donde la palabra, el gesto y la emoción se combinan para transmitir las inquietudes, los conflictos y las aspiraciones más profundas del ser humano. A lo largo de la historia, esta forma de creación ha sabido adaptarse a los cambios culturales, sociales y políticos, conservando su papel como espejo de la sociedad así como instrumento de educación, crítica y transformación social.

Al abordar la creación teatral, resulta imprescindible considerar la vida cotidiana, cuyos altibajos y contradicciones han inspirado a dramaturgos, directores y actores. Estos convierten en expresión artística aquello que refleja la realidad de los individuos y de la colectividad, lo que evidencia que la sociedad misma funciona como un gran teatro cuyas representaciones imitan, en múltiples formas, la vida diaria. Por ello, el estudio del fenómeno teatral constituye un campo de investigación privilegiado para comprender los procesos culturales, políticos e históricos de cada época.

Ahora bien , el teatro se concibe como una expresión artística plural que requiere la colaboración de distintos agentes. El dramaturgo produce el texto literario destinado a la escena, mientras que el director lo transforma en una experiencia estética y sensible. La interacción estrecha entre ambos asegura la calidad de la obra, que alcanza su pleno sentido únicamente en la representación.

Asimismo , toda obra teatral está destinada al público, cuya presencia garantiza la transmisión del mensaje y constituye un elemento esencial para el éxito de la obra. En consecuencia, el teatro cumple una doble función: por un lado, entretiene y ofrece momentos de evasión; por otro, instruye, cultiva y fomenta la reflexión crítica. Esta combinación de placer estético y pensamiento convierte al teatro en un fenómeno social de primer orden.

En el contexto del siglo XX, tanto en Argelia como en España, el teatro adquiere una dimensión particular. En el caso argelino, emerge como un medio de afirmación cultural frente a la colonización y como una herramienta de movilización durante la lucha por la independencia. A través de la escena, se recupera el patrimonio colectivo, se denuncian injusticias y se consolidan las aspiraciones de libertad e identidad nacional. En el caso español, el teatro atraviesa igualmente una etapa compleja, marcada por la dictadura de Primo de Rivera, la Guerra Civil, el franquismo y la censura.

En esta línea , los dramaturgos españoles hacen del escenario un espacio de denuncia, resistencia y reflexión sobre la condición humana.

La motivación de la presente investigación surge de la identificación de un vacío académico respecto al estudio comparado del teatro argelino y español durante el siglo XX. Por ello, resulta necesario un análisis que reconozca la riqueza estética, histórica y social de ambas tradiciones teatrales. Cabe destacar que este período estuvo marcado por guerras, censura y luchas de liberación, factores que condicionaron de manera decisiva la producción dramática.En consecuencia, una aproximación histórico-literaria al teatro entre 1926 y 1972 se presenta como un enfoque pertinente y necesario. A la vez, este estudio permite comprender cómo, en contextos distintos pero atravesados por tensiones semejantes, la escena teatral se erige en espacio de resistencia y memoria. De igual modo, se evidencia su función como vehículo de identidad colectiva y conciencia crítica. Así, el teatro no se limita a un hecho artístico, sino que actúa como instrumento de transformación social. Finalmente, a partir de esta motivación hemos dedicado nuestra tesis doctoral al tema de investigación titulado *Aproximación histórico-literaria al teatro argelino y español en el siglo XX (1926-1972)*.

El estado de la cuestión muestra que, en las últimas décadas, la investigación sobre el teatro español del siglo XX ha experimentado un notable impulso, orientado tanto hacia la revisión historiográfica como también hacia la exploración de nuevas corrientes escénicas. En primer lugar, Manuel Pérez Jiménez (1992), en *Las teorías teatrales durante el período de la Transición Política*, analiza las propuestas críticas y metodológicas surgidas en este contexto, destacando el vínculo entre práctica escénica y cambios sociopolíticos. Asimismo, se suma la reflexión de Ángel Berenguer (1991), cuya obra *Teoría y crítica del teatro* constituye un referente indispensable para comprender la evolución de los enfoques metodológicos aplicados al estudio teatral contemporáneo. Finalmente, en esta misma línea, Antonio Fernández Lera (1985, reed. en los noventa) coordina el volumen *Nuevas tendencias escénicas: la escritura teatral a debate*, en el que se discute la renovación de la dramaturgia desde perspectivas críticas y creativas.

Por su parte, Wilfried Floeck (2003), en estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX, y posteriormente en El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad (2004), amplía el análisis con una visión crítica sobre el teatro español en el marco de la modernidad y la postmodernidad, subrayando la necesidad de situar la dramaturgia en diálogo con

procesos culturales europeos e iberoamericanos. En continuidad con esta perspectiva, César Oliva (2004), en La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días, ofrece un estudio sistemático del teatro español desde la transición democrática hasta los primeros años del siglo XXI, examinando los retos estéticos y políticos de la escena en democracia. Más recientemente, Xavier Marcé Carol (2009), en su artículo El teatro español y el futuro de sus autores, reflexiona sobre la situación de los dramaturgos contemporáneos, alertando sobre la necesidad de políticas culturales que favorezcan la creación y la visibilidad de nuevas dramaturgias.

En conjunto, estos trabajos recientes evidencian un desplazamiento de la crítica hacia enfoques que privilegian la revisión metodológica, el análisis de la escena en contextos transnacionales y la atención a los procesos de renovación y continuidad en la dramaturgia española.

En contraste, el teatro argelino del mismo periodo ha recibido una atención más limitada y dispersa, centrada principalmente en sus orígenes y en su función dentro de la lucha anticolonial. Entre las aportaciones pioneras destacan los trabajos de Rachid Bencheneb, quien en *Les mémoires de Mahieddine Bachtarzi ou vingt ans de théâtre algérien* (1971) y *Allalou et les origines du théâtre algérien* (1977) reconstruyó la trayectoria de figuras fundacionales como Mahieddine Bachtarzi y Allalou, al tiempo que analizó las adaptaciones locales de clásicos europeos, como *L'Avare* de Molière. A esta línea se suma el estudio de Arlette Roth, *Le théâtre algérien de langue dialectale: 1926*-1954 (1967), que examina el desarrollo del teatro en árabe dialectal y resalta su papel en la consolidación de una tradición escénica nacional.

Posteriormente, la reflexión crítica se amplió con los aportes de Abdelkader Cheniki, quien en *Le Théâtre en Algérie. Histoire et enjeux* (2002) y *L'Algérie contemporaine. Cultures et identités* (2019) exploró la evolución del teatro desde una perspectiva histórica y política, poniendo de relieve su diálogo con los procesos de modernización cultural así como con las tensiones derivadas de la colonización y la independencia**.** Asimismo, la contribución de Hadj Dahmane, a través de su estudio *Les influences occidentales sur théâtre algérien* (2018), analiza la apropiación de modelos europeos, particularmente Molière y Brecht, destacando el carácter híbrido de la producción teatral argelina.

Por ende, Hadj Miliani, en *Éléments pour une étude des entrepreneurs culturels et des expériences théâtrales en régime colonial en Algérie: 1950-1962* (2015), sitúa la práctica teatral en el marco de las dinámicas coloniales, subrayando el papel de los creadores como agentes de resistencia y como promotores de experiencias culturales alternativas. En conjunto, estos estudios coinciden en

señalar la importancia del teatro argelino como espacio de memoria, de lucha y de afirmación nacional, aunque persiste la necesidad de un análisis comparativo que lo ponga en diálogo con otras tradiciones mediterráneas, como la española, en un periodo marcado por censura, guerras y proyectos de emancipación.

La investigación se enfrenta a la cuestión de cómo el teatro, en contextos atravesados por guerras, censura y luchas de liberación, se convierte en un espacio de resistencia y de construcción de identidad colectiva. En este sentido, surge la necesidad de preguntarse:

- ¿Cómo influyó el contexto histórico y cultural de Argelia y España entre 1926 y 1972 en el teatro?

- ¿Cómo refleja *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine la opresión y la colonización en el teatro argelino?

- ¿Cómo representa *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo la represión y las dificultades sociales en el teatro español?

- ¿Qué similitudes y diferencias existen entre Kateb Yacine y Antonio Buero Vallejo en su uso del escenario?
- ¿Qué aporta un estudio comparativo de Le Cadavre encerclé y Historia de una escalera para comprender mejor el teatro como memoria, denuncia y transformación social?

Tras la problemática planteada, se impone la necesidad de precisar los objetivos.El objetivo principal de esta tesis es ofrecer una nueva interpretación del marco histórico y cultural en el que se inscriben las producciones teatrales de Argelia y España durante la segunda mitad del siglo XX. A partir de esta perspectiva general, se derivan varios objetivos específicos que guiarán el trabajo.

En primer lugar, se busca reconstruir el panorama histórico y cultural que condicionó la creación teatral en ambos países entre 1926 y 1972, atendiendo a las particularidades políticas, sociales y culturales de cada contexto. En segundo lugar, se pretende analizar las dinámicas de censura, resistencia y renovación estética que marcaron la evolución del teatro en dichos espacios. En tercer lugar, se aspira a examinar de manera literaria y temática las obras Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine e Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo, con el fin de poner de relieve su función crítica y testimonial. En cuarto lugar, se intenta establecer un estudio comparado que permita identificar semejanzas y diferencias en la representación de la colonización, la represión y las aspiraciones de emancipación social. Finalmente, se busca valorar el papel del teatro como

lugar de memoria, denuncia y transformación, situándolo en el marco más amplio de las tradiciones culturales del Mediterráneo en el siglo XX.

La metodología adoptada en este trabajo combina enfoques histórico, hermenéutico y comparativo, con el propósito de ofrecer una visión integral del teatro argelino y español en el periodo comprendido entre 1926 y 1972. Con el fin de analizar las obras, se aplica un enfoque histórico-descriptivo que permite situar la producción teatral en el contexto de las guerras, la colonización, el franquismo y los movimientos de emancipación, evitando así una lectura descontextualizada de las obras. Asimismo, se recurre a una perspectiva hermenéutica orientada al análisis de los textos teatrales a partir de sus claves culturales, políticas y simbólicas, considerando tanto el lenguaje escénico como la función crítica que desempeñan en sus respectivos contextos sociales. Del mismo modo, se adopta un enfoque comparativo que facilita poner en diálogo las experiencias de Argelia y España, identificando convergencias y divergencias en la representación de la opresión, la resistencia y la construcción de una identidad colectiva.

La investigación se estructura en dos grandes partes:

La primera parte ofrece un panorama histórico y cultural que contextualiza la producción teatral de Argelia y España entre 1926 y 1972.

El Capítulo I expone la evolución política de ambos países: la dominación colonial en Argelia y, en el caso español, la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República, la Guerra Civil y el franquismo.

El Capítulo II define los conceptos fundamentales del teatro (texto, representación, técnicas y arte escénico) y analiza la evolución del teatro argelino de carácter social, político y educativo y del español, con especial atención al teatro de vanguardia, republicano y de posguerra.

El Capítulo III presenta a los principales pioneros teatrales en ambos contextos, destacando a figuras como Allalou, Kateb Yacine y Alloula en Argelia, y a Federico García Lorca, Rafael Alberti, Buero Vallejo y Alfonso Sastre en España.

En conjunto, esta primera parte establece el marco histórico y cultural indispensable para comprender la función del teatro como espacio de resistencia, denuncia y memoria colectiva.

La segunda parte se centra en el estudio literario y temático, con especial atención a dos obras emblemáticas.

El Capítulo I aplica los enfoques teóricos de M.C. Bobes Naves al análisis del texto dramático y examina los argumentos de Le Cadavre encerclé e Historia de una escalera.

El Capítulo II realiza un análisis estructural detallado de ambas obras:título, trama, personajes, acotaciones, espacio escénico, tiempo dramático y lenguaje , cuyo objetivo consiste en ofrecer una comparación de sus similitudes y diferencias.

El Capítulo III aborda el estudio temático: en la obra de Kateb Yacine predominan los temas de identidad, nacionalismo, memoria histórica y compromiso político; mientras que en la de Buero Vallejo destacan la crítica social, la frustración, los sueños incumplidos y las relaciones familiares. Finalmente, se contrastan los temas comunes y las especificidades de cada tradición teatral.

De este modo, la segunda parte evidencia cómo, en contextos de colonización y dictadura, el teatro se convierte en un instrumento de resistencia cultural y construcción de identidad colectiva.

En definitiva, este trabajo busca contribuir a llenar un vacío crítico al situar en diálogo dos tradiciones teatrales que, aunque distantes en su geografía y en ciertos aspectos de su desarrollo, comparten experiencias de represión, censura y lucha por la emancipación. A través del análisis histórico y literario, se pretende demostrar que el teatro, tanto en Argelia como en España, fue mucho más que un arte escénico: constituyó un espacio de resistencia cultural, de memoria histórica y de construcción de identidad colectiva, cuyas resonancias aún iluminan los debates sobre el papel del arte en la sociedad contemporánea.

Primera parte: Panorama histórico y cultural del teatro argelino y español de la segunda mitad del siglo XX (1926-1972)

Introducción

En esta primera parte, buscamos demostrar que el teatro argelino y el español, entre 1926 y 1972, no fueron meros reflejos pasivos de sus respectivas realidades históricas, sino agentes activos en la configuración de las mismas. Se probará que, pese a sus contextos divergentes :la España bajo el yugo franquista y la Argelia en plena lucha anticolonial y posterior construcción nacional, ambos escenarios compartieron una función esencial. Para ello, es importante evidenciar cómo la dramaturgia se convirtió en un campo de batalla ideológico y en una herramienta crucial para la resistencia cultural. Intentaremos demostrar que, tanto en la censurada escena española como en la combativa escena argelina, el teatro fue un espacio privilegiado para negociar, desafiar y, en última instancia, forjar una identidad nacional frente a la opresión. Por tanto, nuestro análisis se centrará en probar esta funcionalidad paralela como constructores de conciencia colectiva.

Capítulo I

Marco histórico de Argelia y España (1926-1972)

En este capítulo, ilustraremos el convulso marco histórico que definió a España y Argelia entre 1926 y 1972, dos naciones cuyas trayectorias, aunque no conectadas directamente, discurrieron por sendas paralelas de conflicto y autoritarismo. Abordaremos para España el colapso de la monarquía, el advenimiento de la Segunda República, la fractura de la Guerra Civil y la posterior implantación de la larga dictadura franquista. Simultáneamente, expondremos para Argelia la consolidación del sistema colonial francés, el auge del movimiento nacionalista y la sangrienta Guerra de Independencia que culminó con la soberanía en 1962. Este recorrido es fundamental para comprender las tensiones ideológicas, sociales y culturales que servirán de telón de fondo a las expresiones artísticas de la época.

1. **Contexto histórico de Argelia**

El presente estudio se enfoca en el contexto histórico de Argelia, con el propósito de ofrecer al lector una comprensión de los acontecimientos políticos, sociales y culturales que influyeron en sus respectivas producciones teatrales. Este análisis resulta esencial para valorar cómo el teatro reflejó la opresión, la resistencia y la construcción de identidad en Argelia

1.1. Argelia bajo dominio francés (1830-1962)

Argelia ha sido considerada una tierra rebelde del Magreb Central junto a Marruecos y Túnez. Así, ha experimentado a lo largo de su historia numerosas invasiones y periodos de dominación.[1] Para ello, la ocupación francesa, iniciada en 1830, tuvo como propósito establecer una colonia de poblamiento. Entre sus causas destacan, por un lado, motivos económicos, dado que Francia debía 35.000 francos-oro al Dey Hussein[2]; y, por otro lado, razones geográficas, ya que Argelia constituía un punto estratégico para la expansión francesa en África. El proceso militar incluyó dos sitios importantes, en 1836 y 1837, y concluyó con la rendición del emir Abdelkader en 1847[3]. Para ello, la colonización francesa marcó un cambio profundo en la organización política y social del país.

Entre 1830 y 1847, Argelia tenía una minoría europea importante: 1 millón de personas sobre 9 millones de habitantes al comenzar la guerra de independencia. Esto quiere decir que, aunque eran

[1] ALEJANDROJorge , FELIX cardona (2013) *Argelia:Un Ejemplo Para Las Colonias* Francesas De África.Independencia Y Primerosaños Hasta 1992. Recuperado De Https://Revistas.Uaa.Mx/Index.Php/Horizontehistorico/Article/View/1240 (Consultado El 12 De Junio De 2014)

2 Hussein Dey (en árabe: حسين داي; Esmirna, 1765 – Alejandría, 1838) fue el último gobernador otomano de Argel. Su mandato se caracterizó por la creciente presión de Francia, especialmente por deudas comerciales, lo que culminó en la invasión y ocupación francesa de Argelia en 1830. Tras la caída de su gobierno, se exilió en Alejandría, donde murió en 1838.

3 ALEJANDROJorge , FELIX cardona (2013) .*Op.Cit.*, P. 44

pocos en comparación con la población total, los europeos tenían mucha influencia en la economía y la política del país.[4]

Al respecto Torres Martínez afirma que:

> Los europeos llegaron a Argelia buscando una nueva vida y, a menudo, para quedarse definitivamente. Además de los franceses, destacaban los españoles, italianos y malteses, asentados sobre todo en la costa y las llanuras de Orán y Argel. Entre los españoles había obreros, artesanos y jornaleros, especialmente menorquines, valencianos, murcianos y andaluces orientales[5]

En busca de una vida nueva, muchos europeos, principalmente franceses y españoles, llegaron a Argelia y, por lo tanto, se asentaron de manera permanente. Además, se instalaron sobre todo en la costa y en zonas fértiles, donde trabajaban como obreros, artesanos y jornaleros.

Desde entonces, el territorio se configuró como una colonia de poblamiento: a medida que las tropas francesas consolidaban su control, se establecieron en él no solo civiles franceses, sino también otros europeos. Esta política respondía a una estrategia claramente definida, pues la instalación de un elevado número de colonos ofrecía a Francia las garantías necesarias para explotar de manera sistemática los recursos de Argelia y, con ello, reforzar la estructura económica del Imperio[6]. En este contexto, Balta afirma que :

> Argelia, un territorio amplio, posee importantes reservas de hidrocarburos y minerales como el uranio, además de más de mil kilómetros de costa y tierras fértiles en el norte. Su infraestructura de carreteras, ferrocarriles y pequeñas industrias, aunque limitada, superaba la dejada por otros países colonizados. Por otro lado, contaba con pocos profesionales, pero de gran nivel[7]

4 WABGOU Maguemati,(2016). Estado moderno en Argelia: Poder y sociedad. Recuperado de https://revistas.unal.edu.co/index.php/peju/article/view/60772/pdf (consultado el 15 de septiembre de 2017) P.449
5 MARTÍNEZ Torres (2011): "La colonización europea de Argelia", disponible en http://suite101.net/article/la-colonizacion-europea-de-argeliaa70424# axzz2IE8GDHRq.
6 WABGOU Maguemati,(2016). *Op.Cit.*, P443
7 BALTA, Paul.(2000) ,*Argelia, un dique de la historia" en El granMagreb. Desde la independencia hasta el año 2000,* España : Editores, S.A.p. 74.

En consecuecia , Francia garantizaba la explotación sistemática de los recursos y el fortalecimiento de la economía imperial, ya que la colonia ofrecía tierras fértiles para la agricultura, minas ricas en hierro y otros minerales, así como mano de obra local barata.

Durante la colonización francesa, en Argelia surgieron numerosos movimientos políticos que defendían la causa independentista, como el Partido del Pueblo Argelino (PPA), su brazo militar el Ejército de Liberación Nacional (ALN) y el Frente de Liberación Nacional (FLN). En este contexto, Ahmed Ben Bella desempeñó un papel central: primero en el PPA, donde trabajó en la reorganización, y más tarde en el Movimiento para el Triunfo de las Libertades Democráticas. En 1947 creó la Organización Especial, destinada a la lucha armada contra los franceses, y su acción más destacada fue la organización del ataque a la Central de Correos[8]. En este marco, Ahmed Ben Bella destacó al fundar en 1947 la Organización Especial y organizar el ataque a la Central de Correos.

El 1 de noviembre de 1954, a medianoche, más de tres mil *Muyahidines*[9] iniciaron el plan revolucionario mediante una serie de ataques coordinados en gran parte del territorio argelino, dirigidos contra los principales centros de poder y las instituciones representativas de la autoridad colonial[10] De este modo, las operaciones se distribuyeron estratégicamente en distintos puntos del país, con el fin de evitar el fracaso de los levantamientos del siglo XIX, que habían quedado limitados a áreas reducidas.

En este contexto, se proclamó el nacimiento del Frente de Liberación Nacional (FLN[11]), el cual, a través de un comunicado oficial, precisó la naturaleza del movimiento y estableció como objetivos fundamentales la independencia y la reconstrucción del Estado argelino[12]. Así, el

[8] KEBDANI Fouad , ATALLAH habib (2015), "Aspectos más destacados de la revolución argelina y el establecimiento de un Estado independiente:homenaje a Ahmed Ben Bella y Houari Boumediène" *Revista Ouloum insania* Volume 4, Numéro 2, Pages 37.Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/aspectos-m%C3%A1s-destacados-de-la-revoluci%C3%B3n-argelina-y-el-establecimiento-de-un-estado-independiente_-homenaje-a-ahmed-ben-bella-y-houari-boumedi%C3%A8ne_%20(1).pdf (consultado el 14 de avril de 2026)

[9] En el contexto de Argelia, los muyahidines eran los combatientes independentistas que participaron en la Guerra de Liberación (1954-1962) contra el dominio colonial francés.

[10] KEBDANI Fouad , ATALLAH habib (2015), *Op.Cit*.,P33

[11] FLN significa Frente de Liberación Nacional (*Front de Libération Nationale* en francés).
Fue el movimiento político y militar que lideró la lucha por la independencia de Argelia contra Francia entre 1954 y 1962. Fue el motor principal de la insurrección argelina durante la guerra de Argelia (1954-1962). Entre 1962 y 1964, se transformó en el Partido del Frente de Liberación Nacional (PFLN) y permaneció durante mucho tiempo como la principal formación política de Argelia, ejerciendo como partido único, estrechamente vinculado al ejército y al Estado, entre 1963 y 1989, bajo las presidencias de Ahmed Ben Bella, Houari Boumediene y Chadli Bendjedid.Recuperado de https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/FLN/120458

[12] *Ibid.,* P33

levantamiento del 1 de noviembre de 1954 marcó el inicio de la Guerra de Liberación, organizado por el FLN como una lucha coordinada en todo el territorio, su finalidad era poner fin al dominio colonial francés y fundar un estado argelino independiente.

El Frente de Liberación Nacional (FLN), liderado por jóvenes como Mohamed Boudiaf[13] y Ahmed Ben Bella[14], tenía como objetivo principal liberar el territorio argelino de la dominación francesa. Por ello, sus combatientes iniciaron las hostilidades contra el gobierno colonial.

Asimismo, en agosto de 1955, el conflicto se intensificó en la región de Constantina, donde los independentistas lograron un notable éxito, lo que, sin embargo, dio lugar a una dura represión por parte de las autoridades francesas[15]. Por lo tanto, el FLN se convirtió en la principal fuerza de la lucha por la independencia. Su estrategia fue usar la acción armada y movilizar al pueblo contra el poder colonial. El caso de Constantina en 1955 lo muestra bien: el éxito de los argelinos fue seguido por una dura represión francesa.

Entre 1956 y 1957 tuvo lugar la Batalla de Argel, durante la cual el FLN realizó varios atentados. En respuesta, el general Jacques Massu empleó paracaidistas y recurrió a torturas y ejecuciones. Esto resulta significativo, ya que, aunque se negó oficialmente el uso de tales métodos, la realidad demuestra que los abusos del ejército francés fueron numerosos en esa época[16]. Aunque las autoridades francesas negaban el uso de torturas y ejecuciones, los testimonios y documentos de la época demuestran que estas prácticas fueron frecuentes y severas. Esto indica que, para mantener el control sobre Argel, el ejército francés recurrió a métodos extremos que afectaron gravemente a la población civil.

A partir de 1959, el general De Gaulle[17] aceptó que el pueblo argelino tenía derecho a decidir su futuro. Después empezaron negociaciones difíciles, porque había muchos desacuerdos sobre la

[13] Mohamed Boudiaf (1919-1992) fue uno de los fundadores del Frente de Liberación Nacional (FLN) y miembro del "Grupo de los Seis" que organizó el levantamiento del 1 de noviembre de 1954. Tras la independencia tuvo discrepancias con Ben Bella y vivió en el exilio durante varias décadas. En 1992 regresó a Argelia como presidente del Alto Comité de Estado, pero fue asesinado pocos meses después.

[14] Ahmed Ben Bella (1916-2012) fue uno de los principales líderes de la lucha por la independencia de Argelia y miembro del "Grupo de los Seis" que organizó el levantamiento del 1 de noviembre de 1954. Tras la independencia, se convirtió en **el primer presidente de Argelia** (1963-1965), impulsando reformas socialistas y de nacionalización. En 1965 fue derrocado por un golpe de Estado dirigido por Houari Boumédiène y permaneció largo tiempo en prisión y luego en el exilio.

[15] BENMAMAR Fouad, OUNANE Ahmed (2022). "Testimonios vivos de mujeres argelinas en la guerra de liberación a través de "Mujeres en la guerra de Argelia" *Revista el oussour vol 21/ Nº 02, P.423* Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/testimonios-vivos-de-mujeres-argelinas-en-la-guerra-de-liberaci%C3%B3n-a-trav%C3%A9s-de-%E2%80%9Cmujeres-en-la-guerra-de-argelia%E2%80%9D-de-dani%C3%A8le-djamila-amrane-minne..pdf (consultado el 16 de julio de 2024)

[16] ALEJANDROJorge , FELIX cardona (2013), *Op. Cit.*, P.46

[17] El general Charles De Gaulle fue el presidente de Francia durante la guerra de independencia de Argelia. A partir de 1959, reconoció que el conflicto no podía resolverse únicamente con la fuerza militar y abrió el camino hacia la

soberanía y el territorio[18]. Al final, en marzo de 1962, los Acuerdos de Evian[19] permitieron organizar un referéndum que llevó a la independencia de Argelia.

Dentro de este marco, el historiador Kebdani señala que:

> Las negociaciones, que se prolongaron hasta las últimas mesas redondas celebradas en Evian entre el 7 y el 18 de marzo de 1962, desembocaron en la convocatoria de un referéndum sobre la independencia y en la firma de los Acuerdos de Evian, los cuales establecieron el alto el fuego con efecto a partir del 19 de marzo de 1962 a las doce horas[20].

Esto significa que la culminación de las negociaciones en Evian, desarrolladas entre el 7 y el 18 de marzo de 1962, condujo a la convocatoria de un referéndum sobre la independencia. Además, este proceso político permitió la firma de los Acuerdos de Evian. Por lo tanto, dichos acuerdos establecieron el alto el fuego a partir del 19 de marzo de 1962 al mediodía.

En efecto, los archivos de esta historia revolucionaria transmiten hasta la actualidad las huellas de una guerra que segó la vida de gran parte de la población argelina. Las fotografías, los documentales, las producciones cinematográficas y, sobre todo, los testimonios de quienes vivieron aquellos hechos, continúan mostrando la crudeza de la política colonial francesa frente a la revolución[21]. Asimismo, como argelinos, hemos tenido la fortuna de recibir de nuestros abuelos y padres relatos auténticos sobre la lucha de nuestro país

negociación. Finalmente, bajo su mandato se llevaron a cabo los Acuerdos de Evian (1962), que condujeron a la independencia de Argelia

[18] KEBDANI Fouad , ATALLAH habib (2015),*Op.Cit.*,P.35

[19] Los Acuerdos de Evian se firmaron el 18 de marzo de 1962 entre el gobierno francés y el Frente de Liberación Nacional (FLN). Estos acuerdos pusieron fin a la guerra de independencia y reconocieron el derecho del pueblo argelino a la autodeterminación. Poco después, el referéndum del 1 de julio de 1962 confirmó la independencia, que fue proclamada oficialmente el 5 de julio de 1962.

20 Giuseppe Mammarella, Historia de Europa contemporánea desde 1945 hasta hoy, Trad. Francisco J. Ramos & Juana Bignozzi, Barcelona, 2008, p, 198, habla del inicio de las negociaciones entre las dos partes en Mayo 1961 en un atmósfera perturbado por los actos del terrorismo por parte de la OAS (organización Armada Secreta qui actuó contra cualquiera posibilidad de la independencia). Estas negociaciones llegaron a firmar el alto el fuego el 19 de Marzo de 1962 y la preparación de un referéndum programado el 1 de Julio de 1962. “Las conversaciones celebradas en Evian del 7 al 18 de marzo de 1962 entre el Gobierno de la República el Frente de Liberación Nacional han llegado a la siguiente conclusión: un alto el fuego se ha acordado; concluirán las operaciones militares y la lucha armada en territorio argelino el 19 de marzo”. Véase, Fernando, Martínez Rueda & Mikel Urquijo Goitia, Materiales para la historia del mundo actual II, Madrid, 2006, p. 307.

[21] BENMAMAR Fouad, OUNANE Ahmed (2022*). Op.Cit*.,P.424

1.2. Argelia independiente (1962)

La independencia de Argelia marcó un punto de inflexión en la historia contemporánea, no solo para el país sino también para los movimientos de liberación en el mundo.

En efecto, el 1 de julio de 1962 se confirmó la determinación del pueblo argelino de lograr su independencia, tras conocerse los resultados del referéndum en el que participó el 99,7 % de la población.[22] Posteriormente, el 3 de julio se proclamó oficialmente la independencia, y el día 5 se eligió para celebrarla. Gracias a ello, los historiadores consideran la revolución argelina como una de las más destacadas resistencias contra el colonialismo en el siglo XX, ya que, aunque nació en una zona local del Magreb, se transformó en un símbolo de lucha para los pueblos árabes y para todos los movimientos de liberación del Tercer Mundo[23].Por ello, diversos especialistas consideran la revolución argelina una de las manifestaciones más significativas de resistencia al colonialismo en el siglo XX. Además, aunque surgió en el Magreb, se transformó en un símbolo de libertad para numerosos pueblos del mundo.

Tras la independencia, los argelinos enfrentaron el desafío de construir su estado, iniciando proyectos en distintos ámbitos y creando leyes para una sociedad moderna. Para ello, necesitaron crear un conjunto de leyes y normas que permitieran establecer una sociedad moderna. La vida del país después de la independencia se organizó en torno a dos ejes: uno civil, dirigido por el FLN, y otro militar, representado por el ALN[24]. Así, estos dos ejes marcaron la forma en que se desarrollaron los acontecimientos en el período post-independencia. Esto significa que, tras la independencia, Argelia tuvo que organizarse políticamente y militarmente al mismo tiempo, combinando decisiones civiles y acciones militares para construir su nuevo Estado.

A partir de la independencia en 1962, Argelia se enfrentó al desafío de construir un Estado moderno y estable. El país adoptó un modelo centralizado, influido por ideas socialistas, con un partido único y un papel destacado del ejército en la vida política[25]. Ahmed Ben Bella, primer presidente (1962-1965), consolidó este sistema, promoviendo reformas políticas y sociales[26]. Por lo tanto , el presidente Houari Boumediène[27] (1965-1978) continuó y fortaleció la centralización

[22] EINAUDI, Jean-Luc, (1991). *La Bataille de Paris: 17 octobre 1961*, Paris : Seuil,
[23] KEBDANI Fouad , ATALLAH habib (2015),*Op.Cit.*,P.36
[24] *Ibid.*, P.38
[25] *Ibid.* , P38
[26] *Ibid.* , P39
[27] Houari Boumédiène (en árabe: هواري بومدين), cuyo nombre de nacimiento era Mohamed Boukherouba (en árabe: محمد بوخروبة), nació oficialmente el 23 de agosto de 1932 en Clauzel, cerca de Guelma, en la Argelia francesa, y falleció

del poder, impulsando la industrialización y la planificación económica, mientras el estado mantenía un control .Este último buscó consolidar el prestigio del Estado argelino tanto dentro del país como en el extranjero. Así, durante los años setenta, Argelia tuvo un papel diplomático destacado a nivel regional, continental e internacional. Por ejemplo, participó activamente en la organización de la unión africana y en la organización de países no alineados, fortaleciendo su influencia política[28].Esto significa que el presidente Boumediène no solo se centró en asuntos internos, sino que también promovió la presencia y el respeto de Argelia en el mundoriguroso sobre la política y la sociedad.

1.2.1. **Primeros años tras la independencia**

Desde 1962, primer año de la independencia, se implementaron diversas medidas educativas destinadas a arabizar el país. Sin embargo, esta tarea resultó ser mucho más compleja de lo que se había anticipado, como se analizará más adelante al examinar los desafíos que enfrentó esta decisión política,[29]. Por tal motivo, la arabización de la educación en Argelia tras la independencia fue un proceso difícil y lleno de retos. Enfrentó problemas administrativos, escasez de docentes y resistencia cultural. Además, implicaba transformar un sistema heredado del colonialismo francés. Esta experiencia muestra las dificultades de reconstruir un país tras la independencia.

> Desde su independencia en 1962, Argelia decidió establecer el árabe como lengua oficial del país. Sin embargo, el proceso de arabización tras la colonización francesa resultó muy complejo. A diferencia de otros países que lograron la independencia en los años 60 y 70, Argelia enfrentaba una situación lingüística histórica complicada, lo que hacía que este camino fuera especialmente difícil y laborioso[30]

El principal obstáculo para la arabización fue el elevado nivel de analfabetismo y semianalfabetismo que presentaba la población al lograr la independencia a comienzos de los años

el 27 de diciembre de 1978 en Argel. Fue colonel y hombre de Estado argelino, desempeñándose como segundo jefe de Estado de 1965 a 1976 y posteriormente como presidente de la República de 1976 a 1978.

[28] MARTÍNEZ Rueda, Fernando & URQUIJO Goitia, Miquel,(2006). *Materiales para la historia del mundo actual II*, Madrid

[29] MARTOS QUESADA Juan .(2022). "La Independencia De Argelia Y El Proceso De Arabización". R*evista* argelina , núm. 16, pp. 77-94. Recuperado de https://rua.ua.es/server/api/core/bitstreams/874e4b8a-6cfb-4e28-87c5-8fc884c4d4ff/content consultado el 11 de julio de 2023)

[30] NADIR, R. y GUTIÉRREZ-COLÓN Plana, M., "El mapa lingüístico argelino", en Anaquel de Estudios Árabes, 2018, vol. xxix, pp. 175-294

sesenta. La educación impartida por los franceses entre la población autóctona fue tan limitada que, en 1954, el 91 % de la población era analfabeta y solo el 13 % de los árabes argelinos contaba con algún grado de alfabetización. Consciente de esta situación, el gobierno incluyó en la Carta de Argel del I Congreso del FLN, en abril de 1964, un apartado específico dedicado a la educación[31]. Así, el alto nivel de analfabetismo dificultó la implementación de la arabización en Argelia. La educación colonial francesa había sido insuficiente para preparar a la población. Por eso, el gobierno incluyó la enseñanza como una prioridad en la Carta de Argel de 1964.

> Para asegurar la elevación social y cultural del pueblo y para dar al país el personal que necesita en todos los campos, es un imperativo categórico la eliminación del analfabetismo y el desarrollo de la enseñanza[32]

De este modo, el gobierno argelino consideraba esencial erradicar el analfabetismo para lograr el progreso del país. La educación se veía como la clave para elevar cultural y socialmente a la población. Además, era necesaria para formar el personal capacitado en distintos sectores. Sin una población alfabetizada, sería imposible consolidar el Estado independiente. Por ello, el desarrollo de la enseñanza se convirtió en una prioridad nacional.

2 . Contexto histórico de España

Entre 1923 y 1975, España vivió profundas transformaciones políticas, sociales y culturales. Por un lado, la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República generaron tensiones y reformas.Posteriormente, la Guerra Civil (1936-1939) dividió al país y dio paso a la dictadura franquista.De este modo, la literatura y el teatro reflejaron los conflictos y cambios de la sociedad española.

2.1. Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)

La crisis del sistema de la Restauración se evidenciaba en la inestabilidad gubernamental, reflejada en los trece gobiernos que se sucedieron entre 1917 y 1923. En este contexto, el 13 de septiembre de 1923, Miguel Primo de Rivera (1870-1930), capitán general de Cataluña, encabezó un golpe de Estado que recibió de inmediato el apoyo de los capitanes generales de otras regiones militares. El rey Alfonso XIII legitimó la acción al cederle el poder, lo que permitió a Primo de Rivera

[31] MARTOS QUESADA Juan .(2022*).Op cit* p.9
[32] *Ibd*.p85

presentarse con el propósito de «regenerar» el país.[33] La Restauración vivía una crisis marcada por la inestabilidad política. Primo de Rivera aprovechó esta situación para dar un golpe de Estado en 1923, con apoyo militar. El rey lo aceptó y le entregó el poder con la promesa de renovar España.

Además, el patriotismo se convirtió en un elemento esencial del texto promulgado por Primo de Rivera, utilizado como justificación de su acción. Ante la gravedad de los múltiples problemas que atravesaba España, el golpe fue presentado como una solución urgente y necesaria para poner fin a los males que aquejaban al país.

Bajo esta perspectiva, el dictador Primo de Rivera manifiesta que:

> No tenemos que justificar nuestro acto, que el pueblo honesto exige y respalda. Asesinatos de prelados, exgobernadores, agentes de la autoridad, patronos, capataces y obreros; atrevidos e impunes atracos; devaluación de la moneda; despilfarro de millones en gastos reservados […] turbias intrigas políticas utilizando como pretexto la incertidumbre ante el grave problema nacional; libre propaganda comunista; evidente propaganda separatista; pasiones interesadas alrededor del problema de las responsabilidades y…, por último, seamos justos, un solo acierto a favor del Gobierno, que sobrevive desde hace nueve meses gracias a la paciencia inagotable del pueblo español: una frágil e incompleta persecución del vicio del juego.[34]

Además, este discurso de Primo de Rivera refleja la manera en que buscaba legitimar su golpe de Estado. Presenta al «pueblo sano» como la fuente de apoyo a su acción, mientras señala una lista de males que, según él, justificaban la intervención militar. Entre ellos menciona asesinatos, robos, crisis económica, corrupción política y la propagación de ideologías peligrosas como el comunismo y el separatismo. Con ello, intenta mostrar que el Gobierno era incapaz de resolver los problemas. Finalmente, resalta que solo había un pequeño mérito: una débil persecución del juego, sostenida por la paciencia del pueblo español.

La soledad final de Miguel Primo de Rivera no se limitó a la de un dictador que cometió errores y no resolvió el problema fundamental para el que había llegado al poder: cambiar la estructura

[33] SANTOS RAMÍREZ Juan Ignacio, (2017). *La dictadura de primo de rivera (1923-1930*). Recuperado de http://www.iesmediterraneomalaga.com/wp-content/uploads/2012/09/Tema-8-La-dictadura-de-Primo-de-Rivera1.pdf (consultado el 10 de abril de 2018).P.05

[34] Fragmento del discurso de Primo de Rivera "Al País y al Ejército" en ÁLVAREZ REY, Leandro. Bajo el fuero militar: la dictadura de Primo de Rivera en sus documentos. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2006 .Recuperado de : https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/20014/PEREZRUIZALBERTO.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consultado el 12 de Mayo de 2020)

política de la nación. También reflejaba la soledad de Alfonso XIII, quien quedó asociado al fracaso de la dictadura.[35]

La crisis económica mundial de 1929 alcanzó también a España y fue una de las causas del fracaso final de la didactura, que tuvo que luchar contra la oposicion de muchas fuerzas politicas y sociales.[36] Este contexto de crisis debilitó aún más al régimen, aumentando el descontento social y político, y contribuyó a que la dictadura de Primo de Rivera no pudiera mantenerse en el poder. La falta de soluciones efectivas frente a la recesión económica aceleró su caída y preparó el terreno para la proclamación de la Segunda República Española.

Durante la dictadura, la sociedad no presentó transformaciones visibles. Sin embargo, la crisis económica mundial de 1929 y la creciente presión de los intelectuales provocaron la dimisión de Primo de Rivera en 1930. Además, la figura del rey quedó debilitada. A consecuencia de ello, la alianza de los republicanos permitió que llegaran al poder y se proclamara la Segunda República..[37] De este modo, el trono fue abandonado por el rey y las clases medias y populares lograron una victoria frente a los sectores más poderosos.

Por consiguiente, Primo de Rivera presentó su dimisión el 28 de enero de 1930, seguida posteriormente por el debilitamiento de la Monarquía. A raíz de las elecciones municipales celebradas el 12 de abril de 1931, se consolidó el surgimiento de la Segunda República, proclamada formalmente el 14 de abril de ese mismo año [38]

El final de la dictadura y el debilitamiento de la Monarquía marcaron un cambio decisivo en la historia política de España. La celebración de elecciones municipales permitió que el pueblo expresara su voluntad de cambio. La proclamación de la Segunda República abrió un periodo de reformas políticas y sociales. Este nuevo régimen reflejó las aspiraciones de amplios sectores de la sociedad, especialmente de las clases medias y populares. La transición demostró que la participación ciudadana podía transformar el rumbo del país. En suma, 1931 representa un punto de inflexión hacia la modernización y la democratización en España.

[35] GAY ARMENTERO, J.C (1986). *La España del siglo XX*. Madrid: Edi-6, pp.38-39.
[36] ROLDAN, J.M (1989). *Historia de España.* Madrid: Edi, p.118..
[37] LOPEZ FALCON, J (2004). *Op.Cit*., p.18.
[38] BENHAMAMOUCHE, F. (2004). *Dos poetas en su tiempo (de la restauración a la guerra civil), Manuel y Antonio Machado*. Orán: Dar El Gharb.P.38

2.2. Segunda República española (1931-1936)

La Segunda República española puso fin a la decadencia de la Restauracion después de la dictadura militar de los generales Primo de Rivera y Berenguer. Instauró un nuevo régimen constitucional adoptado como consecuencia de las elecciones municipales de 1931.

Desde sus comienzos, los gobiernos de la República afrontaron la tarea de transformar profundamente las estructuras sociales, económicas y políticas del país. Para ello, impulsaron importantes reformas en la constitución autonómica, en la democratización política, en el régimen de propiedad de la tierra, en la reforma agraria, en la organización militar y en la secularización de la enseñanza pública. De este modo, buscaban establecer un estado moderno y más justo, capaz de responder a los retos de la época.[39]

El 14 de abril de 1931 fue proclamada la República por Alcalá Zamora (1877-1949), jefe del gobierno, quien debía proceder a la instauración del nuevo modelo constitucional. Sin embargo, la crisis mundial y las profundas contradicciones internas impidieron que los intentos de transformación tuvieran éxito. Ante la incapacidad del gobierno para controlar la situación, surgieron movimientos revolucionarios y los partidos comunista y falangista (este último, de ideología fascista, fundado en 1933 por José Antonio Primo de Rivera) adquirieron creciente simpatía entre la población desilusionada con la República.[40]

Asimismo, comenzaron los conflictos entre los diferentes partidos, seguidos de violentas luchas entre extremistas de izquierda y de derecha, que culminaron con el asesinato de varios políticos, entre ellos Calvo Sotelo (1893-1936). Este hecho provocó el pronunciamiento del general Franco el 17 de julio de 1936, marcando así el inicio de la guerra civil española.

Por tanto, este período histórico muestra cómo la combinación de reformas insuficientes, tensiones sociales y extremismos políticos condujo al colapso de la República y al estallido de un conflicto armado de gran magnitud[41] había de provocar el pronunciamiento del general Franco, el 17 de julio de 1936. La guerra civil iba a empezar.

En conclusión, la proclamación de la Segunda República en 1931 representó un intento de modernización política; sin embargo, la crisis mundial y las contradicciones internas debilitaron

[39] Gran Referencia Anaya (2002). Barcelona: SPES, p.6476.
[40] LOPEZ FALCON, J, (2004). *Op.Cit.,* p.18
[41] José Calvo Sotelo fue un político y jurisconsulto español, ministro de Hacienda entre 1925 y 1930 durante la dictadura de Primo de Rivera.

su estabilidad. Además, los movimientos revolucionarios y la creciente simpatía por partidos extremistas reflejaron el descontento social. Por otra parte, los conflictos entre distintas fuerzas políticas generaron violencia y asesinatos de figuras clave, como el de Calvo Sotelo. Como consecuencia, estas tensiones prepararon el terreno para el pronunciamiento militar del general Franco el 17 de julio de 1936. En suma, la fragilidad de la República y la polarización interna llevaron directamente al estallido de la Guerra Civil Española.

2.3. Guerra civil española (1936-1939)

La Guerra Civil Española (1936-1939) fue un conflicto decisivo que enfrentó a republicanos y sublevados en un choque político, social e ideológico. Es decir, las disputas entre la extrema derecha y la extrema izquierda, unidas a la crisis económica mundial de 1929, impidieron las reformas que la izquierda buscaba durante la Segunda República. La sociedad se fue dividiendo cada vez más, hasta llegar al golpe militar fallido iniciado en Marruecos el 17 de julio de 1936 y continuado en la Península al día siguiente. Este fracaso desencadenó una Guerra Civil de tres años que terminó con la dictadura de Franco, prolongada por casi cuatro décadas[42].Esto Constituyó una de las tragedias más profundas del siglo XX, cuyas consecuencias marcaron a España durante décadas.

2.3.1. El preludio de la Guerra Civil Española

la Guerra Civil Española refleja un período de profundas tensiones políticas y sociales. La creciente desigualdad y el descontento popular frente a un régimen monárquico conservador generaron conflictos crecientes. Estas condiciones sentaron las bases para el estallido de un conflicto armado que marcaría la historia de España.

El rey Alfonso XIII gobernaba alejado de las verdaderas necesidades del pueblo, apoyado en un régimen parlamentario sustentado en elecciones manipuladas. La mayoría de los dirigentes pertenecían a la gran propiedad terrateniente o a la alta burguesía, mientras que la Iglesia católica, especialmente su alto clero, se alineaba con las clases dominantes. Del mismo modo, el ejército respaldaba al monarca, pues los militares de la época mantenían una visión conservadora y se consideraban los guardianes de la patria [43]. Desde luego, la monarquía contaba con el respaldo de

[42] Vease Tesis doctoral BOUSARIA Abdelmadjid (2025). *La Revolución Argelina Y Sus Repercusiones En La España Franquista (1939-1962)* Universidad de Zaragoza. P.69. Recuperado de https://zaguan.unizar.es/record/161942/files/TESIS-2025-213.pdf (consultado el 10 de julio de 2025) .

[43] ESLAVA GALÁN, Juan (2002). *Historia de España contada para escépticos*. Madrid: Planeta.P.205

terratenientes, alta burguesía, Iglesia y ejército. Esta alianza mantenía el poder en manos de las élites y reforzaba la autoridad conservadora del rey.

Por ende, el punto culminante de Primo de Rivera se produce en 1925, en el Protectorado de Marruecos, cuando el ejército español derrota a los guerrilleros anticoloniales. Esta victoria incrementa el prestigio de los llamados militares africanistas, entre ellos Goded[44], Mola[45] y Sanjurjo[46]. Destaca especialmente un joven coronel de 33 años, Francisco Franco Bahamonde, quien gracias a su desempeño en combate se convierte en el general más joven de Europa[47]

De tal forma, la victoria en Marruecos consolidó la reputación de Primo de Rivera y reforzó la influencia de los militares africanistas. Además, mostró cómo el éxito en campañas coloniales podía catapultar a jóvenes oficiales como Francisco Franco. Este prestigio militar tuvo un impacto directo en la política española, aumentando la autoridad del ejército. Así, se sentaron las bases para futuros líderes con ambiciones políticas y militares.

2.3.2. Su desarrollo

El 12 de abril de 1931 se celebraron elecciones municipales en las que los partidos republicanos triunfaron en la mayoría de las ciudades. Dos días después, proclamaron la República, mientras en las calles los ciudadanos celebraban con entusiasmo, cantando la Marsellesa como símbolo de libertad. En los ayuntamientos se reemplazó la bandera rojigualda por la tricolor, y sin apoyo, el rey se vio obligado a exiliarse antes del atardecer[48]. Las elecciones de abril de 1931 marcaron el fin del reinado de Alfonso XIII y el inicio de la Segunda República. La reacción popular y los cambios simbólicos reflejan el deseo generalizado de libertad y renovación política.

En un clima de creciente tensión, se celebraron las elecciones de febrero de 1936. La izquierda se unió bajo el Frente Popular, mientras que la derecha se presentó como defensora de la religión, la

[44] San Juan de Puerto Rico, 15 de octubre de 1882 – Barcelona, 12 de agosto de 1936. Fue un militar español que participó en la Guerra del Rif y al comienzo de la Guerra Civil Española, Diccionario biográfico de personajes históricos del siglo XX Español. pdf ,pág.44 consultado el 23/01/2018
[45] Placetas, entonces en la Capitanía General de Cuba, 9 de julio de 1887-Alcocero, provincia de Burgos, 3 de junio de 1937. Fue un militar español que desempeñó un papel relevante durante la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda República. Fue también el cabecilla «el Director» del golpe de Estado de 1936. Ibid. consultado el 23/01/2018
[46] Pamplona, 28 de marzo de 1872-Estoril, 20 de julio de 1936. Fue un destacado militar español durante el primer tercio del siglo XX, a quien el rey Alfonso XIII concedió el título de Marqués del Rif por su amplia participación durante la guerra del Rif, en especial durante el desembarco de Alhucemas ; en 1936 fue uno de los militares implicados en el Golpe de Estado de julio de 1936. Idem, pág.45, consultado el 23/01/2018
[47] LAMRAOUI Mohamed,(2017). *La participación árabe en la Guerra Civil Española. Árabes franqui*.Universidad de Tlemecen . Recuperado de http://dspace.univ-tlemcen.dz/bitstream/112/11325/1/mamraoui-mohamed.pdf (consultado el 12 de junio de 2018)
[48] Ibid, P.12

familia, el orden y la prosperidad. Surgió también la Falange Española, un partido de ideología fascista fundado por José Antonio Primo de Rivera, hijo del exdictador. Aunque al principio era un grupo minoritario, pronto adquiriría un papel fundamental en la política española[49]. En este sentido, las elecciones de 1936 reflejaron la polarización política en España. La formación del Frente Popular y el fortalecimiento de la Falange mostraron la división entre izquierda y derecha. Esta situación sentó las bases para un conflicto que marcaría profundamente la historia del país.

El impacto humano de la guerra fue profundamente significativo. Se estima que las víctimas superaron el medio millón de personas, entre ellas los caídos en combate, los represaliados en la retaguardia, donde se produjeron episodios de represión masiva y sangrienta, así como los ejecutados por los vencedores tras el conflicto.[50]. De esta manera **,** la Guerra Civil provocó enormes pérdidas humanas, afectando tanto a combatientes como a civiles. La violencia y las represalias dejaron una huella profunda en la sociedad española.

En los últimos meses de la guerra, miles de combatientes republicanos y familias que habían apoyado públicamente al gobierno legal se vieron obligados a abandonar España de forma apresurada, dejando atrás sus pertenencias y propiedades.

En el puerto de Alicante, última ciudad en caer bajo control franquista, se agolpaban soldados, intelectuales y militantes de partidos y sindicatos, esperando un lugar en los barcos que los llevarían a países dispuestos a acogerlos. Asimismo, en la frontera catalana, numerosos ciudadanos cruzaron los Pirineos hacia el sur de Francia, enfrentando las duras condiciones del exilio y alejados de su tierra natal[51]En consecuencia, los últimos meses de la guerra obligaron a miles de republicanos a huir de España. El exilio forzado significó perder hogares, bienes y seguridad. Esta situación muestra las graves consecuencias humanas y sociales del conflicto.

La Guerra Civil española adquirió rápidamente una dimensión internacional y muchos historiadores la han considerado el preludio de la Segunda Guerra Mundial.

[49] LÀZARO Fontana , CASANOVA Josep , VILLARES, RAMÓN Julián- (2007). *República y guerra civil,* Volumen 8.Madrid:Grupo Planeta.P 115
[50] LAMRAOUI Mohamed,(2017).*Op cit*., P20
[51] PRESTON, Paul (2011). *El holocausto español: Odio y exterminio en la Guerra Civil y después.Madrid*: o España: Editorial Penguin Random House Grup .P.148

En este sentido, el historiador Julián Casanova señaló que:

> La guerra dejó de ser un conflicto exclusivamente interno y pronto se internacionalizó, aumentando así su brutalidad y destrucción. España se transformó en un verdadero campo de pruebas para las nuevas armas que se estaban desarrollando en aquellos años de rearme, preludio de la gran guerra que se avecinaba[52]

Además, la Guerra Civil española trascendió lo interno y adquirió un alcance internacional. Esta dimensión incrementó la violencia y la destrucción, ya que el territorio fue utilizado como espacio de ensayo para armamento moderno. De esta manera, el conflicto se convirtió en un claro antecedente de la Segunda Guerra Mundial.

Por fin , La guerra civil española es considerada por muchos como un prólogo de la Segunda Guerra Mundial, al convertirse en un escenario de confrontación entre potencias que más tarde serían enemigos: fascistas contra demócratas y comunistas. Alemania e Italia, parte del Eje, apoyaron activamente a Franco para consolidar su poder en España, mientras que la Unión Soviética brindó ayuda a la República. Esta intervención extranjera otorgó al conflicto una dimensión internacional[53]. La guerra no solo fue un conflicto interno, sino también un enfrentamiento entre ideologías y potencias mundiales. La participación de países extranjeros intensificó la lucha y adelantó las tensiones que estallarían en la Segunda Guerra Mundial.

2.4. Dictadura de Francisco Franco (1939-1975)

El franquismo fue un régimen de dictadura militar que se extendió desde el final de la Guerra Civil hasta la muerte de Francisco Franco. Su carácter profundamente personal provocó reacciones extremas entre los españoles, generando apoyos apasionados o rechazos viscerales. Durante casi cuatro décadas, Franco gobernó con mano férrea, sin tolerar críticas ni oposición alguna. Su formación militar influyó en su concepción del gobierno, basada en una visión rígida y centralizada del país, tratándolo casi como una estructura jerárquica bajo control absoluto. [54] Este estilo de gobierno centralizado y autoritario buscaba mantener el orden y la estabilidad a toda costa. Sin embargo, generó fuertes tensiones sociales y políticas, dejando poco espacio para la participación ciudadana y la diversidad de opiniones.

[52] CASANOVA Julián y GIL ANDRÉS Carlos,(2009) *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, edición para ePub base r1.2, cap. 8.
[53] LAMRAOUI Mohamed,(2017*).Op cit.*, P26
[54] CASTELLO, J.E. (1988*). España: siglo XX, 1939-1978*. Madrid: Anaya, p.6.

Por lo tanto, la censura franquista restringió la libertad artística y cultural, impidiendo cualquier obra que cuestionara o se opusiera a las normas y directrices del régimen.[55] Esto afectó la literatura, el teatro, el cine y otras manifestaciones culturales, limitando la creatividad y la crítica social

El régimen totalitario se instituyó siguiendo en parte un modelo inspirado en el fascismo italiano. Esto significó el culto al líder, la organización corporativa del Estado, una política económica autárquica y la limitación de las libertades individuales. Además, se identificaron los intereses del Estado con la ideología de un solo partido y la voluntad del dictador, se reprimió a la oposición política, se militarizó a la juventud y se promovió el adoctrinamiento de la sociedad.[56] En suma, el franquismo buscaba un control absoluto sobre todos los aspectos políticos, sociales y culturales del país

Siguiendo la misma idea, el historiador y sociólogo español, Santos Juliá Díaz, escribió estas plabras sobre la censura durante el franquismo:

> Los medios de comunicación estuvieron bajo la censura imperativo, obligados no sólo a tocar ciertos cuestiones sino a tratar de otras en los términos establecidos por la autoridad competente… fue que La opinión pública, por definición, no existe, pues no hay espacio público en el que pueda expresarse y debatirse una opinión.[57]

Las secuelas que deja el conflito son terribles: hambre, aislamiento internacional, destrucción, odio, represión, fuerte censura…los años cincuenta están marcados por una pequeña apertura (España entra en la ONU (Organización de las Naciones Unidas)[58], la censura se relaja un poco. Surgen los primeros movimientos universitarios y obreros.

En los setenta España se incorpora tímidamente a la sociedad industial, con varias décadas de retraso. Es destacable el impulso económico gracias al auge del turismo. Crece la opsición al régimen y se produce una mayor liberalización.

[55] MILLARES CANTERO, S. (1998). *España en el siglo XX.* Madrid: Edinum, pp.53-77.
[56] Gran Referencia Anaya. (2002). *Op.Cit*., p.3185.
[57] JULIA DIAZ. S. (2000). *La sociedad. En José Luis García Delgado (Coord.). Franquismo, el juicio de la sociedad*. Madrid: Temas de Hoy, p.86.
[58] Es una organización internacional fundada en 1945 tras la Segunda Guerra Mundial por 51 países que se comprometieron a mantener la paz y la seguridad internacional.

A mediados de los setenta, España es la décima potencia económica mundial y se incorpora a la sociedad de consumo. La situación política no concuerda con este progreso. Se incrementa la oposición al régimen. Surgen partidos y sindicatos que cada vez son menos clandestinaos. Se respira un ambiente de cambio. Muere Franco en 1975.

Al morir Franco, comenzó un nuevo periodo en la historia de España, caracterizado por la reinstauracion del sistema monarquico y el comienzo de un proceso de democratizacion politica y social. Es proclamado rey don Juan Carlos I (nació en1938) [59], nieto de Alfonso XIII (1886-1941). Se prueba una nueva Constitucion en 1978. Hay separación de los tres poderes, el ejecutivo, el legestivo y el judicial. Se produce desde entonces la alternancia entre socialistas y conservadores.[60]

Con ello, el arte y la cultura mostraron un gran dinasmo durante el primer tercio del siglo XX, y a pesar de la censura y del dirigismo franquistas, renacieron tras la guerra civil.[61]

En conclusión, la muerte de Franco marcó el inicio de una nueva etapa democrática en España, con la reinstauración de la monarquía y la aprobación de la Constitución de 1978. La separación de poderes permitió una mayor estabilidad política y la alternancia entre socialistas y conservadores consolidó el sistema democrático. Asimismo, la libertad recuperada favoreció el renacer del arte y la cultura, que mostraron un notable dinamismo tras décadas de censura y control. Este periodo evidenció la capacidad de España para transformar su historia reciente y avanzar hacia la modernización política y social. En suma, la transición democrática sentó las bases de un país más plural y participativo.

3. Relaciones entre Argelia y España

Las relaciones entre Argelia y España han estado marcadas por la historia compartida y por los grandes cambios políticos del siglo XX. Durante la etapa de la Argelia francesa, la guerra civil española y el exilio republicano dejaron una huella profunda en el Oranesado. Tras la independencia de 1962, los vínculos entre ambos países se transformaron, abriéndose a nuevas formas de cooperación y de tensiones.

3.1. España y la Argelia Francesa (1936-1954)

Entre 1936 y 1954, las relaciones entre España y la Argelia francesa estuvieron profundamente influenciadas por los acontecimientos históricos de la época. La guerra civil española tuvo

[59]Juan Carlos I ha sido rey de España desde 1975 hasta 2014, cuando abdicó la corona en su hijo Felipe VI.
[60]LOPEZ FALCON, J. (2004). *Op. Cit*., pp.18-19.
[61] QUESADA SEBASTIAN, M. (2005). *Op.Cit., p*. 148.

repercusiones directas en el Oranesado, debido a la cercanía geográfica y a la presencia de una numerosa comunidad española. Al mismo tiempo, Argelia se convirtió en un lugar de refugio para miles de republicanos que huían de la represión franquista. Por su parte, el régimen de Franco, en búsqueda de legitimidad internacional, comenzó a acercarse al mundo árabe. Este periodo, por tanto, refleja la compleja interacción entre la política española y la situación colonial de Argelia.

3.1 .1. Las repercusiones de la guerra civil española en el Oranesado

La guerra civil española (1936-1939) tuvo un impacto considerable en el Oranesado, donde residía una importante comunidad de emigrantes españoles, cuya presencia se había consolidado a lo largo de varios siglos. Desde los primeros movimientos migratorios relacionados con la expansión musulmana en la Península, hasta la llegada masiva de emigrantes españoles en los siglos XIX y XX, la población hispana en Argelia creció de manera significativa, especialmente en la zona occidental del país.

A partir de 1875, esta tendencia se mantuvo, especialmente en la zona occidental, y, como señala Vilar, su crecimiento se explicó tanto por el excedente de nacimientos sobre defunciones como por la continua llegada de emigrantes[62], como muestra el siguiente cuadro:

Municipio	**Total Población**	**Población Francesa**	**Población española**
Ain el Turk	479 hab..	118 hab	299 hab.
St.Denis du Sig	9.008 hab.	5.145 hab.	1.179 hab.
Mazalquivir	1.690 hab.	830 hab.	284 hab.
Sidi bel Abes	10.008 hab	6.736 hab.	. 2.044 hab.

Tabla N°1: Población francesa y española en algunos municipios

Según la tesis docoral Ahmed Kaddour, en 1850 Argelia recibió 41.525 emigrantes españoles (33 %) y en 1871, 71.366 (25,5 %), predominando en municipios como Ain el Turk y Sidi Bel Abes. La comunidad española también dejó su huella en la vida cultural y social, con la aparición de periódicos en Argel y Orán que reflejaban la realidad sociopolítica de los emigrantes, tal como

[62] MECHERNENE Fayza , (2017)." El elemento español y supatrimonio lingüístico cultural en la sociedad del Oranesado" *Revista antopoloujia el adyane* Volume 13, Numéro 1, P. 55. Recuperado de https://asjp.cerist.dz/en/article/78505(consultado el 2 de enero de 2019).

señala Cencillo Pineda al comentar el flujo migratorio histórico entre España y Argelia[63].Es decir, la inmigración española en Argelia fue numerosa y desempeñó un papel importante en la vida cultural y social del país.

Durante la guerra civil, las tensiones políticas y sociales en España repercutieron directamente en la comunidad española del Oranesado. La cercanía geográfica, las oportunidades de trabajo y el proceso de asimilación hicieron que esta comunidad fuera la más numerosa junto con la italiana, y que sus miembros se viesen afectados por los debates y divisiones ideológicas de la península.

Durante este período, comenzaron a aparecer los primeros periódicos en Argel y Orán, muchos de ellos con nombres españoles, los cuales reflejaban la realidad sociopolítica de la comunidad española en el país[64]. Al respecto, Cencillo Pineda señala que "*la expansión del dominio musulmán por toda la Península dio lugar a un flujo migratorio en ambas direcciones*[65]"En otras palabras, la ocupación musulmana no solo implicó un cambio político, sino también un intercambio poblacional y cultural significativo entre diferentes regiones.

La presencia de los franceses de origen español aumentó mucho en las primeras décadas del siglo XX[66], como señaló la historiadora Anne Dulphy:

> Il a donné naissance à la colectivité étrangère la plus nombreuse, quoique réduite par les effets de l'asmilation: 110 000 en 1931 (12 % de la population européenne), 92 000 en 1936 (9,7). Le poids des Français d'origine espagnole (dits «néo») s'est accru par répercussion : 40 % des 524 000 Européens nés en Algérie en 1931. Des liens étroits étaient maintenus avec le pays d'origine[67]

[63] *Ibid., P56*
[64] MECHERNENE Fayza , (2017).*Op.Cit.P54*

[65] KADDOUR Ahmed, (2013) Contribución al estudio de los hispanismos en el oeste de Argelia: corpus léxico, análisis fonético, morfológico y semántico, Tesis doctoral, Universidad de Madrid, p23
[66] *Ibid* , p.70
[67] Traduccion nuestra del texto original : Dio lugar a la colectividad extranjera más numerosa, aunque reducida por los efectos de la asimilación: 110.000 en 1931 (12 % de la población europea), 92.000 en 1936 (9,7 %). El peso de los franceses de origen español (llamados «neo») aumentó como consecuencia: 40 % de los 524.000 europeos nacidos en Argelia en 1931. Se mantenían estrechos lazos con el país de origen.
DULPHY Anne ,(2010). *L'Algérie entre la France et l'Espagne de 1936 à 1939 : les répercussions de la guerre civile, Matériaux pour l'histoire de notre temps, 3 n° 99 (2010) : 51-59.* https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l- histoire-de-notre-temps-2010-3-page-51.htm?ref=doi, consultado el 6 de julio de 2021.

Además, estos datos muestran que la comunidad española en Argelia era la más numerosa entre los extranjeros, aunque disminuyó por el proceso de asimilación. En 1931 alcanzaba los 110.000 miembros, lo que representaba el 12 % de la población europea, pero en 1936 bajó a 92.000, es decir, un 9,7 %. Al mismo tiempo, creció el peso de los franceses de origen español, conocidos como "neo", que representaban el 40 % de los europeos nacidos en Argelia en 1931. Esto refleja cómo la inmigración española marcó profundamente la composición social de la región.

Así, la guerra no solo influyó en el sentimiento político de los emigrantes, sino que también intensificó la cohesión social, la movilización comunitaria y la participación en actividades culturales, reafirmando la identidad española en la región. En consecuencia, el conflicto español dejó una huella duradera en la demografía, la política y la cultura del Oranesado, evidenciando la estrecha interconexión entre los acontecimientos de la península y la vida de los emigrantes en Argelia. Esto fue posible gracias a la compañía Mendoza-Guerrero, una de las más destacadas de España, que, aprovechando las facilidades de transporte, logró llegar a Argelia, especialmente a Orán, y ofrecer funciones relevantes. Entre sus intérpretes, sobresalió Rosario Pino, considerada una de las mejores actrices en la interpretación del teatro de Benavente.[68] De tal forma, continuó la estrecha relación entre los inmigrantes españoles y el teatro en Orán. Este espacio artístico permitió conservar las costumbres y la lengua de la comunidad española. Las representaciones teatrales se convirtieron en un punto de unión y de intercambio cultural. Además, ofrecieron a los emigrantes un medio para expresar su identidad y su nostalgia por la tierra natal. Así, el teatro desempeñó un papel esencial en la vida social y cultural de los españoles en Argelia.

En suma, el oranesado fue considerado, sin lugar a dudas, la región argelina con mayor implicación en la Guerra Civil española. Esta participación se explicó por la fuerte presencia de la comunidad española en la zona y por la cercanía geográfica[69].Finalmente, se conservaron vínculos muy estrechos con la tierra de origen.

3.2. Relaciones entre Argelia y España tras la independencia argelina

En efecto, una de las características de la presencia española en el territorio que, en 1962, se convertirá en la Argelia independiente, es la ruptura histórica, política y humana provocada por la colonización francesa a partir de 1830. Como consecuencia, el contacto y el conocimiento entre españoles y argelinos, así como entre España y Argelia, fueron muy limitados. Ahora bien, Alicante sobre todo, pero también Almería, Murcia, Baleares y, en general, el Levante español,

[68] SANCHEZ ESTEBAN, I. (1954). *Jacinto Benavente y su teatro*. Barcelona: Ariel, p.77.
[69] BOUSARIA Abdelmadjid (2025).*Op cit*., P.74

regiones estrechamente vinculadas a la historia de Argelia, permanecieron separadas de ella hasta la independencia.

A partir de entonces, tanto los españoles descendientes de las primeras migraciones, como los llegados en busca de trabajo, los exiliados republicanos e incluso los vinculados al franquismo, reaccionaron de manera similar a los *pieds-noirs*[70] franceses y, por ello, abandonaron el país masivamente desde 1962, e incluso antes[71]. Por lo tanto, la colonización francesa desde 1830 provocó una ruptura entre España y Argelia. Así, el contacto entre los dos pueblos fue muy limitado durante más de un siglo. Además, las regiones españolas más cercanas a Argelia, como Alicante o Almería, quedaron separadas hasta la independencia. Finalmente, en 1962, muchos españoles abandonaron Argelia al igual que los *pieds-noirs* franceses.

Este éxodo no se explica solo porque muchos habían adquirido la nacionalidad francesa o porque desconfiaban del nuevo régimen surgido de la revolución de 1954. La verdadera razón fue la extrema violencia de los últimos años de la guerra. Por un lado, el Ejército francés aplicó una represión muy dura contra los nacionalistas argelinos. Por otro, los propios franceses se enfrentaban entre sí: unos, apoyados por De Gaulle, defendían la negociación con el FLN, mientras que otros, los colonos y militares ultras, luchaban por mantener la "Argelia francesa". En medio de este clima de miedo e inestabilidad, tanto españoles como franceses optaron por marcharse[72]

En realidad, los españoles no se fueron solo por tener la nacionalidad francesa o por temor al nuevo régimen. Lo que más influyó fue la gran violencia de los últimos años de la guerra. El ejército francés reprimió con dureza a los nacionalistas, mientras los propios franceses se dividieron entre negociar con el FLN o defender la "Argelia francesa". Ante este clima de miedo e inseguridad, muchos decidieron marcharse

En la década de 1950, España empezó a superar el aislamiento internacional al que había sido relegada tras la guerra civil. Durante años se le negó el ingreso tanto en la Sociedad de Naciones

---

[70] Los pieds-noirs eran colonos europeos, en su mayoría franceses, que vivieron en Argelia durante la colonización (1830-1962). Tras la independencia, muchos fueron repatriados a la Francia metropolitana, lo que generó tensiones sociales. Aunque no usaban ese nombre, el término fue adoptado en 1962 por los franceses metropolitanos para referirse a ellos. Hoy designa a los franceses de origen europeo que residían en Argelia antes de la independencia..Recuperado de SEMPERE SOUVANNAVONG Juan David (2005). *Los "pieds-noirs" en alicante las migraciones inducidas por la descolonización* .Aliante: Espagrafic.*P.21*

[71] MARQUINA Antonio (2017*). Las Relaciones Hispano-Argelinas Contexto histórico, desafíos y proyectos comunes. Recuperado de https://www.unisci.es/wp-content/uploads/2017/03/libro_Relaciones-HipanoArgelinas.pdf (consultado el 12 de agosto de 2018) P.24*

[72] *Ibid.,* P. 24

como en la recién creada ONU (Organización de las Naciones Unidas) en 1946. El punto de inflexión llegó con la visita del presidente estadounidense Eisenhower a Madrid en diciembre de 1959. De esa visita surgieron acuerdos que permitieron a Estados Unidos instalar bases militares en España en condiciones muy desfavorables. Estas concesiones generaron dificultades diplomáticas que solo comenzaron a resolverse tras la llegada del PSOE((Partido Socialista Obrero Español) al poder en 1982 [73]

Sin embargo, en los años cincuenta y comienzos de los sesenta, España y Argelia compartían un contexto marcado por la descolonización. Mientras España trataba de salir de su aislamiento internacional y acercarse a Estados Unidos y a la ONU, Argelia vivía la guerra de independencia contra Francia (1954-1962). Este proceso afectó también a la comunidad española en Argelia, que se vio atrapada en un clima de violencia y de tensiones políticas. Tras la independencia en 1962, muchos españoles que residían allí emigraron masivamente, de manera similar a los *pieds-noirs* franceses.

En conclusión, el periodo comprendido entre 1926 y 1972 refleja la compleja evolución histórica de Argelia y España, marcada por crisis políticas, conflictos sociales y transformaciones profundas. Argelia transitó del dominio francés a la independencia, tras una lucha prolongada que consolidó la unidad y la libertad nacional. Por su parte, España experimentó dictaduras, la proclamación de la Segunda República, la Guerra Civil y el franquismo, procesos que moldearon su estructura política y social. A pesar de los desafíos internos y externos, ambos países mantuvieron intercambios culturales y relaciones bilaterales, como lo evidencia la presencia del teatro español en Argelia. Así, la historia compartida de conflictos y resistencias contribuye a entender la dinámica social, política y cultural de ambos países en el contexto del siglo XX.

[73] *Ibid.,* P.25

Capítulo II

Panorama general del teatro argelino y español de la segunda mitad del siglo XX (1926-1972)

En la segunda mitad del siglo XX, el teatro se consolidó como un espacio privilegiado de expresión artística y cultural tanto en Argelia como en España.

En Argelia, la escena teatral reflejó las tensiones sociales, políticas y culturales surgidas tras la independencia, abordando temáticas vinculadas a la identidad nacional, la memoria histórica y los desafíos de la construcción de un Estado nuevo.

Por su parte, España experimentó una transformación del teatro bajo la censura franquista, en la que las compañías y los autores buscaron innovar y expresar críticamente la realidad social y política del país.

Este periodo estuvo marcado, además, por la influencia de intercambios culturales y movimientos migratorios que favorecieron el contacto entre artistas y públicos de ambos países. La presencia de compañías españolas en Argelia, y el reconocimiento de intérpretes destacados, evidencian la circulación de saberes y estéticas teatrales. En este contexto, el teatro no solo funcionó como espectáculo, sino también como espacio de debate, reflexión y encuentro cultural. De este modo, el estudio de las representaciones dramáticas permite comprender mejor las dinámicas sociales, políticas y culturales de Argelia y España. En suma, este capítulo pretende demostrar cómo el teatro se convirtió en un vehículo de intercambio cultural, resistencia y construcción identitaria en ambos países durante la segunda mitad del siglo XX

1. El desarrollo de las etapas teatrales del teatro argelino

El teatro, en el sentido europeo del término, hace su aparición en Argelia tras la Primera Guerra Mundial. El público argelino, hasta entonces ajeno a esta forma de expresión importada de Europa y Oriente Medio, no mostró de inmediato interés por ella. Sin embargo, investigadores y especialistas coinciden en que los años veinte marcaron el surgimiento en Argelia de un teatro de corte aristotélico que, pese a la indiferencia del gran público, actuó como motor de las primeras iniciativas teatrales en el país[74] Sin embargo, durante los años veinte, estas primeras iniciativas impulsaron la creación de un teatro organizado, sentando las bases del desarrollo del teatro moderno en Argelia.

[74] ALLOULA Rihab,(2024). « Théâtre et traduction en Algérie coloniale et postcoloniale. » *Revista* ALTRALANG Journal. Volume 6 Issue 1 / June 2024. Recuperado de : file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/th%C3%A9%C3%A2tre-et-traduction-en-alg%C3%A9rie-coloniale-et-postcoloniale%20(1).pdf (consultado el 15 de julio de 2024)

1.1. Génesis del teatro argelino

Desde la época de la colonización francesa, el teatro argelino ha conocido una evolución notable. A lo largo de la historia nacieron varias troupes[75] se crearon muchas obras para representar la Argelia colonial y la revolucionaria.

En 1921, un actor libanés-egipcio, Georges Abiad[76], organizó una gira por los países del norte de África con dos obras escritas e interpretadas en árabe clásico:" *Salaheddine-El-Ayyubi* ", y" *charat el Arab*". Respecto a eso Saad el Dine ben Chanb nos afirma lo siguiente:

> قدمت فرقة "جورج أبيض"، التي كانت تضم ثلاثة ممثلين ثلاث مسرحيات باللغة الفصحى مستمدة كلها من تاريخ العرب وكان العرضان الأولان في مسرح "كورسال" بالعاصمة من تأليف "نجيب حداد" هما "صلاح الدين الأيوبي" و "شارات العرب" غير أنه لم ينل ما كان يتوقعه من نجاح، لأن تلك العروض لم تلق إقبالا جماهيريا كبيرا ولعلا ذلك يرجع إلى قلة المثقفين وتشتتهم في ارجاء الوطن.[147] [77]

Por consiguiente, la cita indica que la compañía de Georges Abiad, compuesta por tres actores, presentó tres obras en árabe clásico basadas en la historia árabe, incluyendo *Salah Eddine el Ayyoubi* y *Tha'rat el Arab*. Sin embargo, estas obras no tuvieron el éxito esperado porque no atrajeron al público general. Esto se debió principalmente a la escasez de personas cultas interesadas en el teatro y a que estaban dispersas por todo el país..

En 1921, Georges Abiad presentó en Argel, junto con su compañía egipcia, dos obras teatrales: *Tha'rat el Arab* y *Salah Eddine el Ayyoubi*. A excepción de algunos intelectuales, las

[75]- Según la RAE, son una compañía de artistas, especialmente de teatro, danza, cine o circo que trabajan juntos, desplazándose de un lugar a otro.

[76]- Cinematógrafo y dramaturgo libanés, nacido en Beirut, Líbano, presentó la primera película de canto egipcio y fue el primer capitán de los actores en Egipto. En1944 nombró a George White como profesor de Actuación y Dirección. En 1952 fue nombrado director de la Banda Egipcia de Actuación y Música, pero renunció en julio de 1953 por problemas de salud. Continuó enseñando en el Instituto de Artes Escénicas hasta su muerte el 25 de mayo de 1959.

[77] Traduccion nuestra del texto original: La compañía de Georges Abiad, que contaba con tres actores, presentó tres obras en árabe literario, todas inspiradas en la historia de los árabes. Las dos primeras, *Salah Eddine Al-Ayyoubi* y *Tha'rat Al-Arab*, escritas por Najib Haddad, se representaron en el teatro **Cursaal** de la capital. Sin embargo, no alcanzaron el éxito esperado, ya que estas funciones no lograron atraer a un gran público. Esto se debió probablemente al escaso número de intelectuales dispersos por todo el país, así como a diversas condiciones desfavorables. BEN CHANB, Saad el Dine . (1980). EL masrah el arabi limadinat el djazair.tatawourah.Universidad de Orán: ed RAched, p.33

representaciones, dadas en árabe literario y en salas cerradas, no lograron atraer al gran público, que ya contaba con su propio lenguaje y formas teatrales fuera de estos espacios[78]. En este contexto el dramaturgo cheniki dice:«*Le public populaire resta totalement indifférent ; il préférait les conteurs, les jongleurs, les prestidigitateurs et les charmeurs de serpents*» [79]

Las obras escritas y representadas en árabe clásico tras la visita de Georges Abiad sufrieron el mismo destino, con muy poco éxito y solo un reducido grupo de intelectuales como espectadores. En este contexto, merece mencionarse la experiencia de la asociación Al-Mouhadiba **(La e**ducadora**)**, creada en 1921 con el objetivo de educar al público en el gusto por el arte teatral. La asociación, dirigida por Tahar Ali Chérif, produjo tres obras en árabe clásico: *Achifa baâd el âna* (La curación tras la prueba) en 1921, *Khadiât el gharam* (Las decepciones del amor) en 1922 y *Badiâ* en 1924. Las iniciativas de Tahar Ali Chérif introdujeron novedades en los temas tratados, pero sus esfuerzos no fueron suficientes para establecer un teatro argelino propio[80]. En consecuencia a pesar de los esfuerzos pioneros de Georges Abiad y de la asociación Al-Mouhadiba, el teatro en árabe clásico no logró consolidarse en Argelia. Las obras atrajeron solo a un reducido grupo de intelectuales, y el público general permaneció distante. Esto evidencia los desafíos culturales y sociales para la creación de un teatro argelino propio.

A pesar del escaso impacto inicial en el público, las experiencias de Georges Abiad y Tahar Ali Chérif contribuyeron al inicio de la actividad teatral en Argelia. En 1922, Mohamed Mansali creó otra compañía llamada Tamthil El Arabi (el teatro árabe), que reunió a actores como Brahim Dahmoun, Mahieddine Bachtarzi, Aziz Lakhal y Allel Larfaoui, presentando las obras *Fi Sabil El Watan* (Por la patria) en 1922 y *Foutouh El Andalous* (La conquista de Al-Ándalus) en 1923[81]. Posteriormente, en 1924, una compañía egipcia llamada Azzedine llevó a escena en Argel dos obras de William Shakespeare, *Julio César* y *Romeo y Julieta*, también en árabe literario. Al mismo tiempo, entre 1923 y 1925, la asociación El Moutribia promovió la música andalusí bajo la

[78] ALLOULA Rihab,(2024). *Op.Cit., P.215*
[79] CHENIKI, A. (2002). *Le Théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*. Aix-en-Provence : Édisud ,p.18

[80] *Ibid.,* P.215
[81] Ibid, p.216

dirección de Edmond Yafil, contando entre sus integrantes a Mahieddine Bachtarzi[82] (1887-1944), Rachid Ksantini[83] (1897-1986) y Allalou[84] o Ali Sellali considerado el padre del teatro argelino.

> علالو ورشيد القسنطيني وباش، طارزي، فكان هؤلاء يستمدون موضوعاتهم من الدب الشعبي كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة فضلا على أنهم كانوا يخاطبون الجمهور بلغته العامية لأنه لم يكن على مستوى عال الثقافة المسرحية وعلى دراية بهذا الفن بحكم ظروف الاستعمار ورغم ذلك كان يتفاعل مع العروض المسرحية ويتجاوب معها لأنها كانت تمثل الواقع الاجتماعي.[85]

En efecto, el teatro argelino se comprometió en la lucha por la liberación nacional, organizando giras por todo el planeta para dar a conocer la batalla librada por los argelinos contra el dominio colonial. Para ello, entendemos que la presencia de la colonización francesa en la tierra argelina incentivó a los pensadores argelinos a encontrar medios para escaparse de esta situación crítica caracterizada de sufrimientos y dolores inaguantables. El teatro ha sido el medio más adecuado para entretenerse y escaparse de ese modo de vida

Durante estos conciertos, Allalou tuvo la idea de introducir pequeñas escenas cómicas en árabe cotidiano para animar la velada. Así, comenzó a componer piezas de un acto junto a Aziz Lakhal

---

[82]- Mahieddine Bachtarzi, nacido el 15 de diciembre de 1897 en la Casbah de Argel y fallecido el 6 de febrero de 1986 en Argel, fue uno de los principales artífices del teatro argelino. También fue cantante de ópera (tenor), actor, dramaturgo y director del Teatro Nacional de Argelia (Ópera de Argel).

[83]- Rachid Ksentini, cuyo verdadero nombre era Rachid Belakhdar, chansonnier y hombre de teatro argelino, nacido el 11 de noviembre de 1887 en la Casbah de Argel y fallecido el 4 de julio de 1944 en Argel. Tras la independencia de Argelia, fue director del Conservatorio Municipal de Argel (1966-1974) y escribió sus memorias, publicadas por Sned en tres volúmenes. Sigue siendo el intérprete que más ha trabajado por la música arábigo-andaluza de Argel. Obtuvo numerosas distinciones honoríficas a lo largo de su vida y falleció el 6 de febrero de 1986 en Argel a la edad de 88 años. Después de haber recibido las palmas tunecina (1929) y marroquí (1962), caballero de la Orden del Ouissam alaouite y comandante del mérito humano decretado por las autoridades suizas por su contribución y el papel que desempeñó para dar a conocer la cultura y la música argelina. Su país le honró a título póstumo el 21 de mayo de 1992 concediéndole la medalla de la Orden del Mérito Nacional.

[84]- Autor, director y actor, nacido el 30 de marzo de 1902 en Argel, Ali Sellali, conocido como Allalou, creció en la Casbah de Argel. Su verdadero nombre es Ali SELLALI, Allalou soñaba con ser cantante desde muy joven. De adolescente, tomó clases de teoría musical y luego debutó en la asociación "El Moutribia". Se le ocurrió la idea de "añadir un toque de diversión a los conciertos creando una especie de comedia". Compuso sketches cortos y en 1925 fundó la compañía "Zahia troupe" (La compañía alegre). En 1926, puso en escena la obra "Djeha", seguida de "Zouadj Beni akline". A continuación, realizó adaptaciones antes de abandonar definitivamente el teatro en 1932. Su libro "L'aurore du théâtre algérien" (El amanecer del teatro argelino) se publicará con motivo de Tlemcen, Capital de la Cultura Islámica 2011.

[85]- Traducción nuestra del texto original:"Mahieddine Bachtarzi, Rachid Ksentini y ALLALOU se inspiraron por temas folklóricos tales como paseos folclóricos y cuentos de mil noches. Además, usaron la lengua vernácula en sus trabajos artísticos para el público porque no era de un alto nivel de cultura debido a la colonización francesa. Aunque, esta situación social critica, se nota la fusión del público con las representaciones teatrales porque sus temas reflejan la realidad social. MIRATH, A. (2009). *EL masrah el djairi nachatouh wa tatawourah*.Universidad de Orán: Ed RAched, p.19.

y Brahim Dahmoun, logrando un notable éxito entre el público. Motivado por esta acogida, Allalou pasó de la música al teatro y, en 1926, creó la primera obra argelina de expresión popular: *Djeha* [86]

Ahora bien, las iniciativas de Abiad, Tahar Ali Chérif y Mansali sentaron las bases del teatro moderno en Argelia, a pesar del escaso interés inicial del público. Asimismo, la fusión de música, humor y lenguaje cotidiano por parte de Allalou permitió acercar el teatro a la población general. Estos esfuerzos muestran cómo la creatividad y la innovación pueden transformar la recepción cultural. Además, la creación de *Djeha* marcó un hito al establecer una expresión teatral auténticamente argelina. Por lo tanto, estas experiencias iniciales fueron decisivas para el desarrollo de un teatro nacional

El asunto del lenguaje teatral ha quedado como algo a lo que los autores y escritores han de enfrentarse entre la lengua árabe clásica y el dialecto.

Desde esta óptica, la lengua árabe es la lengua oficial del país argelino que se divide en dos categorías, clásica y dialectal.

En este sentido, G. Guillaume considera que:

> La langue arabe dite classique ou coranique, essentiellement écrite, mais peu diffusée du fait de sa mise à l'écart par le régime de colonisation, elle est considérée principalement comme langue de l'islam, valeur refuge durant la colonisation [87]

De un lado, la lengua árabe clásica se enseña en las escuelas y en los medios de comunicación en lo cual sigue circunscrito a espacios oficiales como administración, los lugares de culto y los establecimientos escolares, los medios de comunicación.

De otro lado, se ve que el árabe argelino, dialectal, "Darija" es un lenguaje cotidiano o coloquial utilizado por la mayoría de los hablantes argelinos y que refiere al dialecto hablado diariamente de una variedad baja: es la lengua en la que nos aprendemos en la casa con nuestros padres, amigos,

[86] *Ibid p* .216

[87]- Traducción nuestra del texto original: La lengua árabe llamada clásica o coránica, principalmente escrita, pero poco difundida debido a su marginada por el régimen de colonización, se considera principalmente como lengua de islam, valor refugio durante la colonización). GRANDGUILLAUME, G. (2006). *Spécialiste du Maghreb et du monde arabe*. France : Mayotte, p. 28.

la calle, tiendas, en modo general en nuestra vida cotidiana. R. Chibane nos explica la importancia del árabe dialectal :

> Malgré l'importance numérique de ses locuteurs, et son utilisation dans les différentes formes d'expression culturelle (le théâtre et la chanson), l'arabe dialectal n'a subi aucun processus de codification ni de normalisation [88]

El árabe dialectal es de origen del árabe literal con influencias extranjeras si tomamos un ejemplo concreto: el árabe argelino que está influenciado por los franceses, españoles y bereberes. Es la lengua oral en la que se puede utilizar alfabeto árabe para escribirlo otros.

Según A. Cheniki[89], experto y gran conocedor del teatro en Argelia, si los argelinos optan por escribir un teatro en dialecto argelino es porque su público analfabeto, en su mayoría, sólo les podía entender y razonar en su propia lengua: el argelino. Ni el francés ni el árabe clásico hubiesen hecho su función comunicativa en esta rama literaria tan importante y necesaria.

En este sentido, Cheniki explica que:

> Les adeptes des idiomes populaires (surtout l'arabe «algérien») pensent que l'arabe «classique» exclurait du théâtre le large public et altèrerait considérablement la communication. […] Le choix est tout à fait clair et simple : il ne s'agit nullement d'une entourloupette idéologique mais d'une décision née de la relation qu'entretiennent les hommes de théâtre avec leur public. Il ne faut pas perdre de vue que le théâtre en Algérie est le fait d'hommes issus du «peuple». […] Comment pouvaient-ils se permettre

[88]- Traducción nuestra del texto original en árabe: (a pesar de la importancia digital de sus hablantes, y su uso en diferentes formas expresión cultural (el teatro y la canción), el árabe dialectal no ha sufrido ningún proceso de codificación y normalización). CHIBANE, R. (2009). *Etude des attitudes et des motivations des lycéens de la ville de Tizi-Ouzou à l'égard de la langue française : cas les élèves du lycée Lala Fatma N'soumer*. Magisterio : Tizi-Ouzou : Universidad de Tizi-Ouzou, p. 20.

[89]- Ahmed CHENIKI: nacido en Skikda en 1954 donde realizó parte de sus estudios y terminó su educación secundaria en el instituto Mansourah de Constantina obteniendo el Bachillerato en 1974. Se graduó en el Instituto Nacional de Arte Dramático de Bordj el Kiffan en 1976, y comenzó una carrera como periodista mientras preparaba una licenciatura en francés en la Universidad de Argel que obtuvo en 1980. En 1983 obtuvo un D.E.A. en la Universidad de París IV-Sorbona, Centro Internacional de Estudios Francófonos, y unos años más tarde un Doctorado bajo la dirección de Jean Déjeux y Robert Jouanny sobre el tema: El teatro en Argelia, itinerario y tendencias, que obtuvo con honores. En septiembre de 2001, obtuvo la habilitación para dirigir la investigación en literatura de la Universidad de París 12. En la actualidad, es profesor de literatura en lengua francesa en la Universidad de Annaba, al tiempo que ejerce su vocación de periodista colaborando con diversos periódicos y revistas.

d'exclure de leur espace de représentation les gens auxquels ils s'adressaient ?"[90]

Mientras, las obras escritas en árabe popular argelino que más marcaron la historia del arte dramático en Argelia llevan la firma de Allalou y de Ksantini. A modo de ejemplo, citaremos las obras que siguen encabezando la producción teatral argelina. Se trata de: Dar el M'habel (Hospital psiquiátrico), Ash Galu (Qué dijeron) y Faqu (Se dieron cuenta) son algunas de las obras escritas por Ksantini que con mucha inteligencia supo fustigar las injusticias sociales de su época. Sus obras muestran la miseria en la que vivía el pueblo indígena durante la colonia francesa.

Como lo afirma Dabène: « *En Algérie, le français conserve le statut de langue seconde pour toute une génération d'Algériens colonisés, il a laissé des traces importantes sous forme d'emprunts dans l'arabe dialectal »*[91]

Por eso, esta etapa no tenía demasiado éxito como dice Ahmed Toufik Madani: "أما في مدينة الجزائر، فالمسرح لا يستطيع أن يكون من أول وهلة عربيا فصيحا بصفة بحتة، لقلة من يفهم تلك اللغة بين طبقات العمال الفقيرة، وطبقات المتعلمين تعلما فرنسيا[92]

El árabe clásico no se entiende en los círculos populares debido a la persistencia del analfabetismo .Para ello, esa lengua está destinada solamente a las capas sociales (ricos) y a las clases intelectuales que estudian francés.

1.2. Teatro argelino de expresión popular (1926)

Djeha de Allalou es considerada la primera obra del teatro argelino en lengua dialectal. Escrita en 1926, narra las aventuras del personaje mítico Djeha y de su esposa "Hîla," símbolo de astucia. Compuesta por tres actos y cuatro cuadros, esta comedia se inspira, según el propio autor, en un

[90]- Traducción nuestra del texto original en francés: Los partidarios de las lenguas populares (sobre todo del árabe "argelino") consideran que el árabe "clásico" excluiría al gran público del teatro y perjudicaría considerablemente la comunicación. [La elección es clara y sencilla: no es un truco ideológico, sino una decisión que nace de la relación entre el teatro y su público. No hay que perder de vista que el teatro en Argelia es obra de hombres del "pueblo". [...] ¿Cómo podían permitirse excluir de su espacio de actuación a las personas a las que se dirigían. CHENIKI, A. (2019). *L'Algérie contemporaine : cultures et identités.* Paris. HAL, archives-ouvertes.fr p.220

[91]- Traducción nuestra del texto original en francés En Argelia, el francés conserva el estatus de segunda lengua para toda una generación de argelinos colonizados, y ha dejado importantes huellas en forma de préstamos en el árabe dialectal .Recuperado de. DABENE, L. (1981). *Langues et Migrations*, Grenoble, Publications de l'université de Grenoble III. P.39.

[92]- Traducción nuestra del texto original:" En Argel, el teatro no puede ser una mirada árabe puramente elocuente, por la falta de comprensión de ese idioma entre las clases pobres y las clases de estudiantes que estudian francés". EL MADANI, T. (1989). *Mémoires de combat (témoignage),* Alger: OPU, p.56.

cuento de *Las mil y una noches*, *Qamar ezzamane*, así como en un relato medieval occidental, Le vilain mire. Durante sus primeras funciones, la obra tuvo un gran éxito, llenando siempre el teatro. [93]

Para Abd El Malik Mortad: "أول مسرحية فهمها الشعب الجزائري، وتذوقها كانت مسرحية جحا التي تم تمثيلها في أفريل *1926*"[94]

Según Abd El Malik Mortad, la obra *Djeha*, representada en abril de 1926, fue la primera que el público argelino comprendió y disfrutó plenamente.Esta obra marcó un hito en el teatro argelino al conectar de manera directa con la experiencia y la cultura popular.

Su éxito demuestra la importancia de utilizar un lenguaje accesible y cercano al público para consolidar la comunicación teatral.

Asimismi, Bachtarzi señala que:

> "لقد كانت سنة 1926م سنة عظيمة في تاريخ المسرح الجزائري...، فان الشعلة التي أضاءت طريق المسرح الجزائري هي مسرحية "جحا" ذات ثلاثة فصول، التي قدمت في عام 1926م والتي امتد عرضها الى يوم 23 مارس 1927"[95]

La obra *Djeha*, compuesta por tres actos, inauguró un nuevo camino para el teatro local. Su representación, que se extendió hasta el 23 de marzo de 1927, simboliza el inicio de una etapa significativa en la consolidación del teatro popular en Argelia.

Ese mismo año, Allalou y su colaborador Dahmoun dieron un paso decisivo en la búsqueda de un lenguaje teatral argelino, tomando como referencia uno de los personajes más populares de la tradición oral. Salalu presentó así su primera obra en dialecto argelino, causando un gran impacto, junto a otras producciones como Zawaj Boubrama, Bab Kadour Ettamaa y Ched Rohek,

[93] ALLOULA Rihab,(2024).*Op cit* ., p216

[94]- Traducción nuestra del texto original “La primera obra que el pueblo argelino entendió y saboreó fue "Juha", estrenada en abril de 1926. MORTAD, M. (1983). *Founoun el nathr el adabi fi el djazair*. Alger: Diwan el matbouaat el djamiya.p36

[95]- Traducción nuestra del texto original: “el año 1926 fue un gran año en la historia del teatro argelino que iluminó el camino del teatro argelino. Fue una obra de teatro "Juha" de tres capítulos, presentada en 1926 y se extendiéndose hasta el 23 de marzo de 1927". BACHTARZI, M. (1986). citado por MIRATH, El aid. (2009). *EL masrah el djairi nachatouh wa tatawourah*.Universidad de Orán: Ed RAched, p.55.

protagonizadas por Rachid Ksentini. Todas estas piezas reflejaron la realidad argelina, tal como lo señalaba Mahieddine Bachtarzi[96].

Todas estas obras trataron la realidad argelina como menciona Bachtarzi, Mahieddine:

> "هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن، نعبر من خلاله عن أنفسنا وبلغتنا، ونعالج فيه مشاكلنا اليومية، ونسلط من خلاله الضوء على شخصياتنا التاريخية البارزة، كما نكشف من خلاله أيضا عن اخفاقاتنا التي يجب معالجتها لتداركه[97].

En efecto, todas estas obras reflejaron la realidad argelina; según Mahieddine Bachtarzi, su propósito era crear un teatro propio que permitiera expresar la identidad y la lengua del pueblo. Además, abordaban los problemas cotidianos y destacaban personajes históricos relevantes. De igual manera, revelaban los fracasos sociales con el fin de identificar las áreas que requerían ser corregidas.

A pesar de la censura colonial y de las numerosas dificultades económicas y técnicas para producir y difundir las obras, estos artistas pioneros lograron introducir un género hasta entonces desconocido para el público local. Allalou, en particular, se distinguió por emplear el árabe popular en sus obras. Con Djeha, estableció los contornos lingüísticos del teatro argelino al usar un idioma comprensible para todos, lo que captó y sedujo al público masivo. Aunque esta elección reforzó el conflicto lingüístico entre defensores del árabe clásico y partidarios del uso de la lengua popular, fue indispensable para consolidar la comunicación teatral y crear una relación sólida y duradera con los espectadores.

Como señala Cheniki" *Djeha supuso una auténtica revolución al romper con el uso exclusivo del árabe literario, limitado a las élites, y al abrir el teatro al gran público mediante un lenguaje cercano y accesible."*

La idea quiere decir que Djeha cambió el teatro porque no usó solo el árabe literario de los sabios, sino un idioma sencillo que todos podían entender. Gracias a eso, la gente común también pudo disfrutar del teatro.

En conclusión, *Djeha* marcó un cambio importante en la historia del teatro argelino. Al dejar de lado el árabe literario exclusivo de las élites, se abrió la puerta a un lenguaje accesible.

---

[96] ALLOULA Rihab,(2024).*Op cit* ., p216

[97]- Traducción nuestra del texto original: Nuestro objetivo es crear un teatro para nosotros, a través del cual nos comunicamos. También, abordamos nuestros problemas cotidianos, destacamos las figuras históricas, y asimismo revelamos nuestros fracasos y luego podremos resolverlos. BACHTARZI, M. (1986). citado por MIRATH, El aid. (2009). *EL masrah el djairi nachatouh wa tatawourah*. Universidad de Orán: Ed RAched,p.19

De esta manera, el público popular pudo identificarse con las obras y disfrutarlas plenamente. Así, el teatro se convirtió en un medio cultural compartido por todos.

1.3. Teatro argelino bajo Mahieddine Bachtarzi: del entretenimiento a la denuncia y la apertura cultural

Entre 1926 y 1934, el teatro argelino se manifestaba principalmente a través de farsas y pequeños sketchs, centrados en los problemas sociales y las costumbres cotidianas. Sin embargo, a partir de 1934, bajo la dirección de Mahieddine Bachtarzi, adquirió un carácter más comprometido, denunciando tanto la administración colonial como ciertos notables musulmanes corrompidos, lo que provocó censura y múltiples obstáculos oficiales[98]. La llegada de la Segunda Guerra Mundial modificó este panorama, ya que las autoridades de Vichy permitieron a Bachtarzi actuar en distintas regiones del país, incluso en hospitales y cuarteles. Durante este período, amplió su repertorio al incluir traducciones de obras universales, iniciando con El avaro de Molière, presentada en 1940 bajo el título dialectal *El Mech'hah*.(tacaño)[99]

En efecto, la trayectoria de Bachtarzi refleja la transformación del teatro argelino desde un arte popular de entretenimiento hacia una herramienta de denuncia y, posteriormente, de apertura cultural. Su valentía frente a la censura lo consolidó como pionero, mientras que su labor de difusión permitió acercar el teatro a públicos alejados de los centros urbanos y establecer un diálogo fructífero entre la tradición local y el patrimonio teatral universal.

Bachterzi se vio obligado a abandonar el mundo del teatro a causa de la administración francesa, a pesar de su pasión por este arte y de todos sus esfuerzos por hacerlo amar. En este sentido, el colono francés afirma que :"

> Monsieur Mahieddine, si vous voulez créer un théâtre algérien pour le plaisir de l'art et pour votre profit personnel, l'administration fera tout ce qui est en son pouvoir pour vous aider. Mais, si vous faites un théâtre algérien qui provoquera des troubles en Algérie, non seulement l'administration ne fera rien pour vous aider, mais elle est assez forte pour vous empêcher de nuire[100]

[98] ALLOULA Rihab,(2024).*Op cit* ., p217

[99]*Ibid., p217*

[100] Traducccion nuestra del texto original : Señor Mahieddine, si usted quiere crear un teatro argelino por el placer del arte y para su beneficio personal, la administración hará todo lo posible por ayudarle. Pero, si usted hace un teatro argelino que provoque disturbios en Argelia, no solo la administración no hará nada

Según Cheniki, Bachterzi abandonó el teatro porque este no alimentaba a nadie. Después de haber presentado la obra *Ma yenfaa ghir Essah*,(Nada sirve excepto la verdad), dejó el arte escénico, dejando un gran apoyo y una verdadera aportación en la historia del teatro argelino.

Esta parte se caracterizó por la abundancia de las representaciones que tuvieron relación con los movimientos políticos nacionales, con ellas los dramaturgos intentaron despertar el nacionalismo luchando contra la colonización por eso los hombres del teatro recurrieron al dialecto (lengua de los argelinos) para escapar de la vigilancia francesa.

Las obras trataban temas políticos incitando al pueblo a defender sus principios y proteger su personalidad. Es una manera para propagar una conciencia política en la gente.

Bachtarzi y Ksentini produjeron varias obras, *Ghalo* (*Dijeron), Al ennif* (*El Honor*), *El Kedabine* (*Los mentirosos*), *El Khaddaine* (*Los traidores*), *Khod kitabi* (*Toma mi libro*), *Ya Hasra Alik* (*Qué lástima*), *Ech Ghalou* (*¿Qué dijeron?*)…Hay otros autores, por ejemplo tenemos a Mohamed Wadeh con su obra *Souadaoue el Hob* (*Felices en Amor*) y *Keif Ya Motahem* (*Levántate, culpable*) de Chaoui Abd El Wahed.[101]

En 1944, Argelia perdió unos grandes personajes como Rachid Ksentini y Saad Allah Ibrahim conocido por Ibrahim Dahmoun. En esta etapa, surgieron varios equipos como: el Grupo de Teatro Argelino de Mustafa Kateb en 1946, el Grupo de Teatro Al Ghad de Reda Al Hadj Hammouen 1949, el Grupo del Centro Regional de Arte Dramático de Mustafa Gharbi en 1949. La mayoría de estos textos fueron presentados en francés, y uno de los más famosos fue katib Yacine[102]. Sus obras "halakat el daght w elirhab «, "dem elahrar y " el akdamoun yzadadouna kowa. Además de obras que trataban de los temas de la lucha y la defensa de la patria, como "El “Inmortal””.

para ayudarle, sino que además es lo suficientemente fuerte como para impedirle causar daño recuperado de: BACHTERZI, M. (1968). *Mémoires*. Alger : SNED.P.205

[101] RAMDANI, B. (1984). *El masreh el djaziri beyn el madhi wa el hadher*. Alger: Moassassa el watania likiteb, p.17.

[102]- Yacine Kateb, conocido como Kateb Yacine, fue un escritor argelino, nacido el 2 de agosto de 1929 en Zighoud Youcef, municipio de la willaya de Constantina, y fallecido el 28 de octubre de 1989 en Grenoble.Escribió novelas, poemas y obras de teatro.

Después de 1954, los escritores dramaturgos comenzaron a interesarse cada vez más por el teatro; así, al recurrir a la escritura dramática y dialogada, lograron transmitir la tragedia y la miseria del pueblo argelino durante la guerra de liberación.

En este mismo contexto se muestra, igualmente, valiente, y tratan temas espinosos que conciernen a todas las capas sociales. Tiene por lema defender la causa de la libertad individual, las injusticias sociales, y también el papel de la mujer en la sociedad argelina. Son por excelencia temas que todos los dramaturgos argelinos abordaron en sus textos. Unos en francés y otros en árabe dialectal argelino.

Entre estos dramaturgos se destacan Kateb Yacine con *Mohamed, prends ta valise* (*Mohamed, toma tu maleta*), Hocine Bouzaher con *Des voix dans la Casbah* (*Voces en la Casbah*),, Ahmed Djelloul con *La Kahéna* (*La Kahéna*) y Mohamed Boudia con *Naissances* (*Nacimientos*)[103].

En 1959, Kateb Yacine escribió una tétralogía que incluye tres piezas y un poema dramático (Le cadavre encerclé – El cadáver rodeado, Les ancêtres redoublent de férocité – Los antepasados redoblan su ferocidad, La Poudre d'Intelligence – El polvo de la inteligencia, Le Vautour – El buitre), además de dos obras trágicas, una sátira y un extenso poema dramático[104].

Con estas creaciones, Yacine combina elementos trágicos y épicos para transmitir un mensaje al pueblo argelino: a pesar de la miseria y la muerte, es necesario mantener un espíritu optimista. Asimismo, este enfoque refleja una tendencia del teatro argelino de finales de los años cincuenta, marcado por la lucha por la independencia, la denuncia social y la búsqueda de un lenguaje artístico capaz de expresar tanto la tragedia colectiva como la esperanza del pueblo. Por ello, el teatro se convierte en un espacio de reflexión política y cultural, donde se entrelaza la narración épica con la dimensión dramática de la realidad argelina. En consecuencia, las obras de Yacine no solo representan la experiencia histórica, sino que también inspiran a la audiencia a mantener la resiliencia y la identidad cultural frente a la adversidad.

2. El teatro argelino después de la independencia

En los primeros años después de la independencia, el teatro argelino vivió un periodo lleno de entusiasmo y energía, reflejo de la alegría de un pueblo que había recuperado su libertad. Esta

[103] ZEHHAR Riane, (2019). Memoria de Master . *Les aspects culturels dans le théâtre algérien : étude analytique et comparative de La fête virile de Fatima Gallaire et d'Au-delà du voile de Slimane Benaissa* Univ.ghardaia.P 20
[104] CHENIKI, A. (2002).*Op.Cit.* P.59

efervescencia se manifestó en la creación artística, donde las obras buscaban expresar la esperanza y el deseo de construir un futuro mejor para la nueva nación.[105]De este modo, el teatro pasó a ser una herramienta de unión, educación y construcción de identidad colectiva. Gracias a él, los argelinos pudieron reforzar sus lazos culturales y transmitir a las nuevas generaciones los valores de libertad y soberanía.

Los dramaturgos combinaron influencias locales e internacionales, abordando temas de liberación, justicia social y reconstrucción cultural. Este período estuvo marcado por un teatro comprometido, destinado no solo al entretenimiento sino también a la educación y la concienciación del público[106]. Entre las obras destacadas se encuentran “El cadavre encerclé” (Kateb Yacine), que explora los conflictos sociales y políticos, , y “La Poudre d’Intelligence” (Mahieddine Bachtarzi), que mezcla crítica social con humor. Además, dramaturgos como Rachid Ksentini y Mouloud Feraoun promovieron un teatro popular que llegaba a amplias audiencias y reforzaba la identidad cultural argelina.

Después de la independencia, Argelia nacionalizó el teatro argelino mediante un decreto emitido el 8 de enero de 1963 y adoptado por Mustafa Kateb[107].

La primera representación teatral se mostró después de la Nacionalización de "*los Hijos de la Kasbah* "

En 1963, hubo el nacimiento del “Teatro Nacional Argelino” como institución nacional de promoción del arte teatral. También fue creada la Escuela Nacional de Artes Dramáticas de Bordj-El-Kifan[108].

La lista publicada en febrero de 1963 sobre la gestión del Teatro Nacional bajo la presidencia de Mustafa Kateb mencionó:

"أصبح المسرح في الجزائر التي تبني الاشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا لخدمته بحيث يكون المسرح معبرا عن الواقع الثوري في إطار الواقعية التي تبني المستقبل، إن المسرح سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب"[109]

---

[105] DERRAR Abdelkhalek, (2010).*Nueva visión del teatro contemporáneo en el Arco oeste mediterráneo. Tesis doctoral .Univ Oran2.*P.80 Recuparado de https://ds.univ-oran2.dz:8443/handle/123456789/3236 (consultado el 5 de mayo de 2015)

[106] *Ibid*, p. 68

[107]- Ibid, p.60

[108] *Ibid*, p.44

[109]- Traducción nuestra del texto original: “El teatro en Argelia se ha basado en el socialismo que estaba al servicio del pueblo. Además, El teatro era un reflejo de la realidad revolucionaria a través del cual, nos trasmitó todo lo que ocurría en la sociedad para un buen futuro. Por fin, El teatro luchará contra todos los fenómenos negativos que sean incompatibles con los intereses del pueblo. MUSTAFA Kateb citado por MIRATH, El aid. (2009). *EL masrah el djairi nachatouh wa tatawourah*.Universidad de Orán: Ed RAched, p.45.

Y para Mustafa Kateb dice:

"اليوم فقط يولد المسرح الجزائري"[110]

En 1970 se reorganizó el Teatro Nacional Argelino y se convertió en embajador de Argelia en el ámbito cultural. Después del año 1973, el movimiento del teatro profesional se expandió para incluir las ciudades más grandes de Argelia, a través del establecimiento de cuatro teatros regionales en Orán, Annaba, Sidi Bel Abbas y Constantine[111].

En esta etapa, el teatro Argelino no sabía que se había estancado, pero que la obra teatral había disminuido porque un escritor que renunció a la dirección de teatro, y ese puesto fue seguido por mucho, y no fue una producción teatral. De acuerdo con Makhlouf:

> ″ورغم الانعكاسات التي تعرض لها المسرح في الجزائر في هذه الفترة من أثار اللامركزية ...إلا انه برزت بعض العوامل التي حققت الانتعاش، فقد بدأت باهتمام الدولة بالحركة المسرحية والتي تحدث في إقامة الندوات وأيام المسرح، حيث اخدت على عاتقها مهمة تطور المسرح الجزائري، فعالجت مجموعة من القضايا العالقة في القضاء المسرحي، النص المسرحي لغة، ومضمونا، وشكلا الإخراج والتمثيل بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتكوين المسرحي ″[112]

Aunque el teatro en Argelia enfrentó problemas después de la independencia, el Estado ayudó a que volviera a crecer. Por ejemplo, organizó festivales y días de teatro para dar más vida a la escena artística. También mejoró los textos teatrales, el uso del árabe en los diálogos, la forma de actuar, la puesta en escena y hasta creó espacios de formación para los jóvenes artistas.

La reorganización del Teatro Nacional en 1970 permitió proyectar Argelia culturalmente. A partir de 1973, se crearon teatros regionales en Orán, Annaba, Sidi Bel Abbás y Constantine, ampliando la actividad teatral. Sin embargo, la producción disminuyó debido a cambios en la dirección y falta de obras nuevas.

---

[110]- Traducción nuestra del texto original: " Hoy, solamente, el teatro argelino ha nacido" Ibíd., p.57.

[111] MIRATH, El aid. (2009).*Op cit*.P.75

[112]- Traducción nuestra del texto original:"A pesar de las repercusiones en el teatro de Argelia durante este período de descentralización... han surgido algunos factores que han provocado la recuperación. Tomando la tarea de desarrollar el teatro argelino, abordó una serie de cuestiones pendientes en el poder judicial teatral. El texto teatral es lenguaje, contenido y forma, dirigir y actuar, así como organizar estructuras teatrales y composición teatral", BOUKROUH, M. (1982). *Malameh ane el masrah el djazairi* .Alger: El charika el wataniya linachr watawzie.P.33

2.1. El teatro circular

Tras la independencia de Argelia en 1962, el teatro experimentó un proceso de renovación que buscaba recuperar las raíces culturales y populares del país. Entre las formas más representativas se encuentra el teatro circular, donde el público rodea al narrador o intérprete, creando una interacción directa y comunitaria. Esta modalidad se basa en tradiciones orales anteriores a la colonización y ha servido históricamente como espacio de transmisión de valores, historias y crítica social. Entre las manifestaciones más importantes destacan la halqa y el Al Gual o Al-Maddah, que constituyen un patrimonio escénico de gran relevancia para la identidad teatral argelina. Por consiguiente, Alloula fue nombrado director del Teatro Regional de Oran[113] en 1972, abriéndose a mas experiencias nuevas, como sus proyecciones de las visiones del célebre dramaturgo alemán "Bertholdbrecht"y su teoría de romper la divergencia y romper la cuarta pared. Al igual que Alloula también se preocupaba por el trabajo colectivo, que encarnaba tanto a nivel de escritura como de dirección.

Alloula fue la primera acompañada por Kaki, en presentar el personaje de "Al-Halqa" o"Al-Goual"(el narrador), el signo más destacado del teatro del episodio, donde se consideran dos tipos de expresiones culturales ancestrales, que estimularon el desarrollo de un nuevo sexo teatral. Los años 1980-1990 fueron para este artista un periodo crucial para realizar una obra integral y dar sentido a la autenticidad del teatro argelino, y consecuentemente, a través de la trilogía"Al-Goual"(1980),"Al-Ajwad"(1985)y "El-Litham"(1989),así como "Arlukan el sirviente de los dos amos"(1993);Alloula pudo destacar un teatro maravilloso y sincero a través de una investigación muy profunda sobre los discursos, el lenguaje y la decoración.

Además, se inspiró en las obras de teatro de la sociedad, ya que consideraba a la sociedad como uno de los aspectos importantes de la composición escénica, de la que tomo sus temas y de ella abordo los problemas sociales y políticos que padece la sociedad, y con ello apunta crear y arraigar un arte teatral acorde con las características de la sociedad y el entorno argelino, en una entrevista realizada por M'hamed Djellid confirmó:

[113]- Uno de los centros culturales más importantes de Argelia, ya que se considera una obra maestra de la arquitectura y un gran legado artístico debido a las obras de teatro que contiene de diversa índole.

> J'écris pour notre peuple avec une perspective fondamentale : son Emancipation pleine et entière. Je veux lui apporter, avec mes modestes Moyens et ma matière, des questions, des prétextes, des iclées avec lesquels, tout en se divertissant, il trouvera matière et moyens de se ressourcer, de se valoriser pour se libérer et aller de l'avant [114].

En efecto, Alloula solía abordar los problemas que enfrentaba al país a través de sus ideas socialistas con el fin de arrojar luz sobre la democracia o sea la libertad de expresión. Eso era el objetivo fundamental de nuestro genial dramaturgo argelino. Creía en su país y deseaba una vida más digna para su pueblo:

> J'écris et je travaille pour ceux qui travaillent et qui créent manuellement et Intellectuellement dans ce pays, pour ceux qui, souvent de façon anonyme, Construisent, édifient, inventent dans la perspective d'une société libre Démocratique et socialiste. [115]

Por lo tanto, esta cita muestra que el autor se preocupa por quienes trabajan y crean para la sociedad. Además, resalta la importancia de quienes contribuyen de manera anónima, construyendo y desarrollando la comunidad sin reconocimiento. Asimismo, subraya que la creación artística e intelectual tiene un propósito social y colectivo. De este modo, el arte deja de ser solo un acto personal y se convierte en una herramienta para mejorar la sociedad. En consecuencia, la cita refleja un compromiso ético y político del creador con su país. Finalmente, nos recuerda que cada esfuerzo, grande o pequeño, contribuye a construir una sociedad libre, democrática y justa.

2.1.1. La Halqa

Etimológicamente, el diccionario de la lengua árabe المعانيdefine la palabra *halqa* como **كل شيء استدار**, es decir, "todo aquello que tiene forma de círculo". En el ámbito teatral, este término se refiere a un escenario circular completamente rodeado por el público. A lo largo del siglo XX, esta

[114]- Traducción nuestra del texto original: escribo para nuestra gente con una perspectiva fundamental: su emancipación total y completa. Quiero traerlo, con mi modestia medios y mi material, preguntas, pretextos, ideas con las que, mientras de divierte, encontrara material y medios para recargar sus pilas, para valor para liberarse y avanzar. BENAICHA, N. (2018). *Abdelkader Alloula y su trilogía: un teatro, una lengua, un estilo y una ideología*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante, p.37 Recuperado de : https://rua.ua.es/entities/publication/b12301cd-e627-4c67-8e83-ba5a38f2dd41 (consultado el 15 de septiembre de 2017)

[115]- Traducción nuestra del texto original : Escribo y trabajo para quienes trabajan y crean manualmente e intelectualmente en este país, para aquellos que, a menudo de forma anónima, construir, edificar, inventar en la perspectiva de una sociedad libre democrática y socialista. BENAICHA, N. (2018). *Op. Cit*, p.37.

disposición espacial se ha utilizado en diversas ocasiones y culturas, evidenciando su vigencia y versatilidad. Sus raíces históricas se remontan a formas tradicionales de representación, que hasta hoy siguen sirviendo como base para la interacción directa entre actores y espectadores[116]

En este marco el dramaturgo CHENIKI dice:

> Cada pueblo tiene sus propias manifestaciones y códigos artísticos. Cada sociedad genera sus propios signos culturales, sus referentes artísticos y sus diferentes espacios de representación. Las reclama-ciones sociológicas e históricas constituyen elementos importantes en la producción de obras de arte"[117]

En efecto, el arte y el teatro son expresiones profundamente vinculadas a la cultura y la identidad de cada sociedad. Cada pueblo desarrolla sus propios códigos, símbolos y formas de representación, que reflejan sus valores, creencias y experiencias colectivas. En consecuencia, una obra de arte no puede entenderse de manera aislada, sino como un producto de las circunstancias culturales, sociales e históricas que la originan.

En relación con el teatro de tradición oral, conocido en todo el Magreb como مسرح الحلقة(*Masrah al-halqa*, teatro de la halqa), no puede considerarse ajeno a los elementos del teatro circular griego, ya que los incorpora y luego los adapta al contexto particular de cada comunidad de la región. Este tipo de teatro se desarrolla, en sus orígenes, al aire libre, formando un círculo que se inspira en los zocos y en la vida cotidiana. Su estructura se apoya en las narraciones del القوال(*Al-Gual*), un narrador que ocupa un papel central e imprescindible en la puesta en escena y en la interacción con el público [118].

Esta descripción muestra que el teatro de la halqa combina tradición e innovación al adaptar elementos del teatro circular griego a la vida cotidiana del Magreb. Además, destaca la función central del Al-Gual, cuyo relato guía la acción y conecta directamente con el público. De este modo, se subraya la importancia de la interacción comunitaria y de la oralidad en esta forma teatral.

2.1.2. Al Gual o AL-Maddah

El cuentacuentos, conocido como Al-Gual, Al-Maddah, Hakawati, narrador, relator o trovador, constituye la figura central del teatro descrito por los dramaturgos mencionados. Sin su presencia,

[116] BENAICHA Ziani Naima(2022). *Teatro argelino : origen, evolucion y perspectivas*.Jaen:Editorial universidad de Jaen.p.139
[117] CHENIKI, A. (2002), *Op .Cit.*, p45
[118] BENAICHA Ziani Naima(2022). *Op* .Cit.,P.140

la halqa carecería de sentido; en efecto, se puede afirmar que halqa y Al-Gual son dos caras de la misma moneda, pues una no podría existir sin la otra. Una halqa sin un narrador perdería su fuerza, mientras que un narrador sin un espacio circular en el que desarrollar su cometido, transmitir su mensaje e interactuar con el público, vería limitado su papel y su propósito[119]

Es una de las principales figuras patrimoniales en el Teatro Alloula y uno de los personajes más destacados en sus obras, ya que ya que el Goual es el personaje central en el Teatro, este personaje que lleva muchos significados en el folclore de los países del Magreb, especialmente en Argelia y Marruecos, y quizás la característica más importante De este personaje es el portador de todo el patrimonio oral, ya que compone, canta y cuenta cuentos y leyendas que circulan.[120]

El repertorio de este narrador es amplio y diverso: abarca desde cuentos populares, poesías improvisadas y leyendas, hasta relatos de tradición oral, y también aborda temas de actualidad relacionados con la política, la economía, la religión, el matrimonio, la moral o la educación. Su función es tanto lúdica como didáctica y educativa, y su papel, lejos de ser superficial o frívolo, resulta esencial, ya que sobre él recae la transmisión de todo el mensaje.

Como señala Ahcen Talinani, esta figura desempeña un papel fundamental en la consolidación y transmisión del teatro popular argelino[121]

> Estos nombres argelinos pueden mezclarse con lo que les es simi-lar en algunos países árabes, que es lo que indica (Kamal al-Din, Muhammad) cuando menciona que al-maddah, el imitador y el narrador o cuentacuentos árabe son nombres que se utilizan para denotar el arte de los narradores que se distinguían por su capacidad para presentar historias e imitar a sus personajes, ya sea corporal o con la palabra[122]

Tras examinar la evolución del teatro argelino, desde la halqa y Al Gual/Al-Maddah hasta las propuestas innovadoras de Alloula, se observa cómo la tradición y la modernidad se entrelazan para reflejar tanto la identidad cultural como los cambios sociales del país.

[119] *Ibid.*, 145
[120]- AL HADLI, A. (2009). *Tawdif el thurat al chaabi al halkawi f al djazair*: magisterio, p.149.
[121] BENAICHA Ziani Naima(2022). *Op* .Cit.,P.146
[122] TALILANI Ahssen,(2016) *Tawdif el gawal wa al halka fi el massrah el djazairi . Massrahiya el ajwad. Abd el kader ALLOULA. Namoudaja* Revue el Athar p2.

Texto original , su transcripción y traducción:

القوال[123]

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة.

فيها اللي شريعة عظلم ترعظ غواشي هادئة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة تعفن

الخواطر تهيج وتحوزك للفتنة

فيها التي تتموّج في طريقها توصل محقنة تتسرسب تفيض على الخلق وتفرض المحنة.

Al-guāl

Al aqwal wa s-sama liyyā fihā anwa' anwaanwa' ktīra.

Fihā al-li sria 'adlam traad gwāšī hādna kaz-zalzla tay'al al-qawm mafyü'a 'aŷlāna taffan al-jwaṭar thayyaŷ wa thūzak lalfatna.

Fiha al-li tatmawwaŷ fi trīqhā tawṣal mhaqqna tatsarsab tfid la al-jolq w tafrad al-mahna.

El Narrador

Las habladurías, oh oyente mío, son de muchos tipos. Las hay como un relámpago, fugaces, sacuden hasta los más templados. Las hay como un terremoto, afligen a cualquiera, lo agobian, asquean, enfurecen los conducen a la fitna (discordia), una fitna que se tambalea en su camino, llega inyectando veneno, inundándose sobre las personas imponiendo aflicción y desgracia.

2.1.3 Autores más destacados: Kateb Yacine y Abdelkader ALlloula

2.1.3.1. Kateb Yacine nació el 06 de agosto de 1929 en Canstantine. Era un escritor, poeta, novelista, director y periodista argelino[124]. Entró a edad temprana en la escuela coránica, y luego se matriculó en la escuela francesa y pasó despué a la escuela secundaria de Sétif.

Los sucesos del 08 de mayo de 1945[125], fueron decesivos en su toma de conciencia política. En 1945 publicó su primer libro de poemas (poemario), "*Soliloques"*. Es una confesión que toca tres

[123] BENAICHA Ziani Naima(2022). *Op* .Cit.,P.1 50

[124] CHENIKI, A. (2014). *Théâtre et guerre de libération nationale*. Alger: DGRSD-CRASC, p. 163.

[125] Una manifestacion para festejar el final de la Segunda Guerra Mundial en la ciudad de Sétif, Guelma y kherrata acabó en una mantanza. Miles de argelinos fueron matados por parte de la policía y el ejército francés.

temas: la familia, la decepción amorosa y las manifestaciones del 08 de mayo de 1945, que el poeta de 15 años las vivió de una manera trágica.

Muy pronto se acercó a los partidos nacionalistas y llegó a afiliarse al Partido Comunista Argelino. En 1948 comenzó a trabajar como reportero en *Alger Républicain*. Esto muestra su compromiso político temprano y su interés en vincular la militancia con la actividad periodística[126]

En 1951, el autor se trasladó a Francia donde probó todos los oficios. En 1956, se publicó Nedjma y en 1959 "Le Cercle des Représailles". En 1966 "Le Polygone Etoilé" y en 1967 "Voyage au Viet-Nam". En 1970, "L'Homme aux sandales de caoutchouc". En 1978, "Palestine trahie", y en 1977, "Le Roi de L'Ouest", y otros más. En 1968 se representó La poudre d'intelligence en París y, al año siguiente, en 1969, fue puesta en escena en árabe en Argel. Sus obras fueron estrenadas en el extranjero durante la Guerra de Argelia, y en Argelia tras la Independencia del país.

En 1972, el dramaturgo se instaló en Argelia, donde asumió la dirección de la compañía teatral *Action Culturelle des Travailleurs*. Con ella puso en escena obras en árabe dialectal argelino, entre las que destacan *Mohamed, prends ta valise* (*Mohamed, toma tu maleta*) y *La Guerre de 2000 ans* (*La guerra de 2000 años*).

Mohamed, prends ta valise se representó inicialmente en Francia entre febrero y julio de 1972 con la compañía Théâtre de la Mer, fundada y dirigida por Kaddour Naïmi, la cual más tarde adoptó el nombre de Action Culturelle des Travailleurs (A.C.T). .[127]

De regreso a Argelia, la compañía realizó una gira por distintas regiones del país, presentándose ante trabajadores, campesinos y estudiantes. La obra también se representó en el marco de diversas "semanas culturales" y durante el mes de Ramadán. [128]

Por fin, Kateb Yacine es un dramaturgo esencial de la modernidad argelina, cuyo teatro unió la estética vanguardista con el compromiso político y social. Sus obras, escritas tanto en francés como en árabe dialectal, reflejan la lucha contra la opresión y la búsqueda de una identidad colectiva. Además, supo acercar el arte dramático a los trabajadores, campesinos y estudiantes, transformando la escena en un espacio de resistencia, conciencia y liberación cultural. De este

[126] Alger Républicain es un periódico argelino fudado por Jean-Pierre Faure y Paul Schmitt.
[127] A.C.T. compañía subvencionada por el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales..
[128] BAFFET, R. (1985). *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*. Paris: L'Harmattan, pp.132-133.

modo, se consagra como una de las figuras más influyentes y renovadoras de la dramaturgia argelina contemporánea.

2.1.3.2. Abdelkader Alloula

Abdelkader Alloula, fue un actor, director y dramaturgo argelino, nació en Ghazaouet estado de Tlemcen, el 08 de julio de 1939, en el seno de una familia de izquierdas. Es el segundo de seis hijos, todos ellos amantes de las letras, independientemente de las profesiones posteriormente ejercidas, de un padre gendarme y una madre ama de casa.

Se interesó por el teatro desde muy joven ya que participo en las celebraciones de fin de curso escolar que le dieron la oportunidad de expresarse a medida que aumentaba la fama y la diferenciación entre sus amigos. En 1956, en una de las escuelas secundarias de Orán, donde conoció a amigos que se preocupaban por el teatro y lo practicaban en la casa de juventud, incursiono en el movimiento juvenil, y este movimiento fue mixto de hombres y mujeres y se limitó a los argelinos .Solo, ya que el grupo estaba dirigido por un componente argelino llamado Touati que solía citar las obras de Tawfik Hakim[129]. Gracias a este grupo Alloula inicio su carreara artística y gracias a ella también tomo los primeros principios del arte teatral, represento varias obras de teatro con este grupo, y luego se convirtió en asistente de animación de la banda hasta la independencia.

Alloula se brilló en particular inmediatamente después de la independencia de Argelia, cuando contribuyo al establecimiento del Teatro Nacional Argrlino[130] en 1963,y una de sus columnas se convirtió en la compañía del fallecido Mustafa Kateb[131] , Oueld Abd Al-Rahman Kaki[132] ,Abd Al-Halim Rais[133] y Rouiched. Este año marca el inicio de su carreara teatral como actor, y ha actuado en varias obras de producciones nacionales como “la vie est un songe” de Calderon de Barca,en este año Alloula consigue su primer papel secundario en una obra escrita por Abdel-Halim Rais ,los hijos del casbah que se presenta ante el público en el teatro nacional de Argelia, bajó la dirección del dramaturgo Mustapha Kateb. Y en el año 1965 se convirtió en actor y director profesional al mismo tiempo.

[129]- Escritor egipcio, uno de los pioneros de la novela y la dramaturgia árabe, y uno de los nombres destacados en la historia de la literatura árabe moderna.
[130]- Una institución cultural afiliada al Ministerio de Cultura, es considerado el teatro más grande de Argelia y data de 1853 por las autoridades de ocupación francesas.
[131]- Actor de teatro y cine argelino, fundador del grupo de teatro árabe en la ópera y director del Teatro Nacional de Argelia.
[132]- Actor y dramaturgo argelino, fundador del conjunto El Garagouz, en el que dio un nuevo enfoque al teatro argelino.
[133]- Actor y dramaturgo argelino, la estrella del teatro de ópera.

Asismismo, fue nombrado director del Teatro Regional de Oran[134] en 1972, abriéndose a mas experiencias nuevas, como sus proyecciones de las visiones del célebre dramaturgo alemán "Bertholdbrecht"y su teoría de romper la divergencia y romper la cuarta pared. Al igual que Alloula también se preocupaba por el trabajo colectivo, que encarnaba tanto a nivel de escritura como de dirección.

En una entrevista realizada por M'hamed Djellid confirmó:

> « J'écris pour notre peuple avec une perspective fondamentale : son Emancipation pleine et entière. Je veux lui apporter, avec mes modestes Moyens et ma matière, des questions, des prétextes, des iclées avec lesquels, tout en se divertissant, il trouvera matière et moyens de se ressourcer, de se valoriser pour se libérer et aller de l'avant »[135.]

En efecto, Alloula solía abordar los problemas que enfrentaba al país a través de sus ideas socialistas con el fin de arrojar luz sobre la democracia o sea la libertad de expresión

De manera análoga, el teatro español del siglo XX experimentó transformaciones profundas, en las que las corrientes vanguardistas, los conflictos históricos y la censura condicionaron la producción de los autores y la configuración de la escena. En este análisis, intentaremos ilustrar las distintas etapas del teatro español, considerando sus formas, estilos y funciones, así como el modo en que se adaptaron y respondieron a los cambios de cada periodo.

3. Principales teatros en Argelia

El teatro en Argelia ha jugado un papel fundamental en la vida cultural y artística del país, reflejando tanto la historia como la identidad nacional. Desde la época colonial hasta la actualidad, los espacios teatrales han servido como escenarios de expresión artística y de conciencia social. Entre los teatros más importantes se encuentran el Teatro Nacional Argelino (T.N.A) y el Teatro Regional de Orán (T.R.O), que han acogido producciones de gran relevancia y a destacados dramaturgos argelinos. Estos teatros no solo presentan obras clásicas y contemporáneas, sino que también fomentan la formación de nuevos artistas y la difusión de la cultura local. Además, han

[134]- Uno de los centros culturales más importantes de Argelia, ya que se considera una obra maestra de la arquitectura y un gran legado artístico debido a las obras de teatro que contiene de diversa índole.

[135]- Traducción nuestra del texto original: escribo para nuestra gente con una perspectiva fundamental: su emancipación total y completa. Quiero traerlo, con mi modestia medios y mi material, preguntas, pretextos, ideas con las que, mientras de divierte, encontrara material y medios para recargar sus pilas, para valor para liberarse y avanzar. BENAICHA, N. (2018).*Op.Cit.,* , p.37

sido espacios de resistencia cultural durante la colonización y de promoción de la identidad árabe e islámica tras la independencia. Su actividad contribuye a fortalecer los lazos entre la sociedad y el arte escénico, consolidando el teatro como un componente esencial del patrimonio cultural argelino.

3.1. Teatro Nacional Argelino (T.N.A)

El Teatro Nacional Argelino (T.N.A), de estilo neo-barroco, fue inaugurado el 29 de septiembre de 1853 en Argel. Su construcción estuvo a cargo del arquitecto francés Chassériau y se prolongó por más de tres años. Sin embargo, en 1882, el edificio sufrió un incendio devastador, del cual solo la fachada quedó intacta. Posteriormente, el arquitecto Oudot participó en su reconstrucción y reforma, devolviendo al teatro su esplendor original. Desde sus inicios, quedó claro que la población francesa de la época necesitaba un espacio como el Teatro-Ópera para satisfacer sus demandas artísticas y culturales. Así, el T.N.A se convirtió en un referente cultural en Argel, contribuyendo a la vida social y al desarrollo del arte escénico en la ciudad[136]

Sin embargo, El Teatro Nacional Argelino no solo fue un edificio arquitectónico importante, sino también un espacio clave para la vida cultural de Argel. Permitió a la población disfrutar de óperas, obras de teatro y conciertos, acercando a la ciudad a las tendencias artísticas europeas. Además, su reconstrucción tras el incendio mostró la importancia que se le daba a la cultura en la sociedad colonial. Con el tiempo, el T.N.A se convirtió en un símbolo del arte escénico y un lugar de encuentro para artistas y público. Su legado sigue siendo fundamental para el teatro en Argelia. En este contexto el dramaturgo Budía dice:

> Nous souhaitons qu'une politique cohérente et rationnelle sur le théâtre maghrébin puisse s'élaborer un jour afin de sortir le plus rapidement possible de la tutelle culturelle occidentale. À ce propos, les portes du TNA sont largement ouvertes devant les dramaturges maghrébins afin que naisse et sedéveloppe une dramaturgie non seulement nationale, mais aussi maghrébine[137]

[136] .*Ibid*., .P126

[137] Traducción nuestra del texto original : Deseamos que algún día se pueda elaborar una política coherente y racional sobre el teatro magrebí, con el fin de liberarse lo más rápidamente posible de la tutela cultural occidental. Al respecto, las puertas del Teatro Nacional Argelino (T.N.A) están ampliamente abiertas para los dramaturgos magrebíes, de manera que pueda nacer y desarrollarse una dramaturgia no solo nacional, sino también magrebí. Recuperado de : Jeune Afrique, 1965 : 30-31. https://gerflint.fr/Base/Algerie10/mohamed_karim.pdf. [Última consulta el 8 de junio de 2020].

De tal forma, el texto subraya la necesidad de una política teatral coherente y racional en el Magreb, que permita a la región liberarse de la influencia cultural occidental. Las puertas del Teatro Nacional Argelino (T.N.A) se presentan como un espacio abierto para los dramaturgos magrebíes, favoreciendo la creación y el desarrollo de obras propias. Este apoyo busca fomentar una dramaturgia que no solo refleje la identidad nacional de Argelia, sino también una perspectiva más amplia del Magreb. Así, el T.N.A se consolida como un centro de innovación cultural y resistencia artística, promoviendo el teatro como herramienta de afirmación regional y expresión de las tradiciones locales.

3.2. Teatro Regional de Orán (T.R.O)

El Teatro Regional de Orán (T.R.O), construido a principios del siglo XX por el arquitecto Inez, comenzó a funcionar como teatro en 1907 con el nombre de Ópera de Orán[138]. Inicialmente fue propiedad del municipio de la ciudad y, en marzo de 1963, pasó a ser del recién proclamado Estado de Argelia. Este teatro sigue siendo un referente cultural y artístico en la región[139].El Teatro Regional de Orán refleja la historia cultural de la ciudad, pasando de ser un espacio municipal a formar parte del patrimonio del Estado argelino. Además, sigue siendo un centro clave para la difusión del teatro y la formación de artistas locales.

De esta manera, el teatro de Orán se convirtió en un teatro de carácter nacional. Inicialmente recibió el nombre de T.N.A.O (Teatro Nacional Argelino de Orán) y, poco después, pasó a llamarse T.N.O.A (Teatro Nacional del Oeste de Argelia). El 14 de noviembre de 1972, Abdelkader Alloula, con amplia experiencia en gestión teatral tras haber dirigido el Teatro Nacional de Argel, asumió la dirección del T.N.O.A, aportando su visión artística y administrativa para consolidar el teatro como un referente cultural en la región[140]

Por lo tanto, la conversión del teatro de Orán en institución nacional y la gestión de A. Alloula reforzaron su importancia como referente cultural y artístico en el oeste de Argelia.

4. El teatro español anterior y posterior a 1939

En este apartado intentaremos ilustrar la evolución del teatro español desde la década de 1920 hasta 1972, una etapa marcada por profundos cambios estéticos, sociales y políticos. Durante los años veinte y treinta, surgieron las propuestas de vanguardia con autores como Gómez de la Serna,

[138] Recuperado de : https://theatreoran.dz/ (consultado el 12 de abril de 2020)
[139] . BENAICHA, N. (2018)*Op .Cit.*P.129
[140]*Ibid.,* P.129

Valle-Inclán, Lorca y Alberti, junto al auge del teatro popular y cómico. La Segunda República abrió nuevas posibilidades de creación, mientras que la Guerra Civil transformó la escena en un instrumento de propaganda y compromiso social, provocando también el exilio de numerosos dramaturgos.

En la posguerra, el teatro quedó condicionado por la censura franquista, favoreciendo modelos comerciales y escapistas, aunque con un lugar destacado para el humor y el absurdo. A partir de los años cincuenta, emergió una corriente de realismo crítico y social encabezada por Buero Vallejo y Alfonso Sastre, junto con el auge del teatro universitario e independiente. Finalmente, en los sesenta y principios de los setenta, se abrió paso una renovación experimental con grupos como "Tábano" y dramaturgos como Arrabal, consolidando así la diversidad y riqueza de la dramaturgia española contemporánea.

4.1. Teatro anterior a 1939

El teatro español anterior a 1939 se caracteriza por la coexistencia de dos tendencias fundamentales: la tradición y la innovación. Por un lado, pervive un teatro comercial de gran aceptación popular, marcado por la comedia burguesa y el teatro poético. Al mismo tiempo, emergen propuestas renovadoras que buscan romper con los moldes establecidos, influidas por las corrientes europeas y las vanguardias. Este doble movimiento refleja las tensiones sociales, políticas y estéticas de la época. Figuras como Valle-Inclán y Lorca encarnan con fuerza esa voluntad de transformación

4.1.1. Tradición y continuidad

El teatro en España no puede entenderse únicamente como una simple manifestación literaria, sino como una auténtica síntesis que refleja y representa en escena la vida de todo un pueblo: sus creencias religiosas, pensamientos filosóficos, ideales artísticos, costumbres, tradiciones y leyendas, así como su propia historia, es decir, todo aquello que define y caracteriza a sus habitantes.[141] Jack Horace Parker comenta al respecto:

> Los españoles siempre se han interesado y se interesan por el teatro representado. Para ellos la vida ha de ser un drama, lo cual expresan no

[141] EMAN AHMED Khalifa, (2023). "El teatro español traducido al árabe en egipto: visión panorámica y apuntes a considerar". *Majalt koliat el adab-AL ZAQAZIQ.N105.P.245.Recuperado de : https://journals.ekb.eg/article_300033_32c3dac7fe2289812365062 91ae369b8.pdf (consultado el 15 de Mayo de 2023)*

> sólo en la escena sino también en la fiesta religiosa y laica, en los toros, en la política. Desde los albores de la nacionalidad española hasta la actualidad, sigue muy fuerte en los países hispánicos la tradición teatral y la afición que se demuestra en este sentido.[142]

En efecto, el teatro constituye para los españoles una forma esencial de expresión colectiva, presente tanto en la escena como en sus prácticas culturales. Esta profunda tradición teatral se mantiene viva desde los orígenes de la nación hasta la actualidad.

En los primeros años del siglo XX, el teatro español se configuraba como una prolongación de las formas escénicas del siglo anterior. En este contexto, la comedia burguesa ocupaba un lugar destacado al reflejar, aunque de manera suavizada, los defectos de esta clase social, siendo Jacinto Benavente su representante más relevante. Asimismo, el teatro poético, cultivado en verso, alcanzó prestigio gracias a autores como Eduardo Marquina y Francisco Villaespesa. Por su parte, el teatro cómico de orientación costumbrista halló en los hermanos Álvarez Quintero y en Carlos Arniches a sus principales exponentes. Sin embargo, como advierte Ferreras, la comedia burguesa respondía a una función ideológica, pues tendía a legitimar el orden establecido al omitir los conflictos y problemáticas de la realidad social[143]

De igual modo, la comedia burguesa de comienzos del siglo XX representó la continuidad de modelos tradicionales. Si bien mostraba ciertos defectos de la clase alta, lo hacía de manera ligera y sin profundizar en las tensiones sociales.

4.1.2. Innovación y vanguardismo

El teatro español anterior a 1939 estuvo marcado por una tensión constante entre la tradición y la renovación. Autores como Unamuno y Azorín buscaron dotar a la escena de un contenido existencial y reflexivo, mientras que Jacinto Grau y Ramón Gómez de la Serna incorporaron elementos vanguardistas que desafiaban la superficialidad del teatro burgués.Por esta razón , Valle-Inclán se consolidó como figura clave al crear el esperpento, una forma de crítica deformada de la realidad.

En 1920, Valle-Inclán culmina su búsqueda estética con la creación del esperpento, fórmula en la que confluyen sus líneas anteriores de experimentación. Con la primera versión de Luces de

[142] HORACE PARKER, Jack (1957). *Breve historia del teatro español*, Ediciones de ANDREA, México.P.11

[143] DA SILVA FILHO José Francisco (2022). "Literatura e historia en la españa del siglo xx: el teatro de federico garcía lorca" . *Revista de Letras JUÇARA, Caxias – Maranhão, v. 06, n. 01, p. 249 – 268.Recuperado de https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2800/2049 consultado el 16 de junio de 2023) P.5*

bohemia, el autor da nombre a un género literario propio, caracterizado por la deformación sistemática de personajes y valores, a través de la cual realiza una incisiva denuncia de la sociedad española de su tiempo[144] Por último, desarrolla el esperpento, un estilo que deforma la realidad y a los personajes para generar situaciones absurdas. Para ello, recurre a la ironía, la sátira y un lenguaje coloquial, acompañado de extensas acotaciones escénicas de gran valor poético. Su obra más representativa es *Luces de bohemia*, donde realiza una crítica grotesca que pone al descubierto la falsedad y la hipocresía de la sociedad española.[145]

Paralelamente, Federico García Lorca elevó el teatro poético y simbólico con obras de gran fuerza trágica. El teatro de Lorca sobresale frente al de otros autores como Salinas, Alberti o Miguel Hernández, al representar una profunda renovación mediante la incorporación de elementos líricos y simbólicos. Su obra refleja una clara dimensión social y didáctica, lo que lo llevó a fundar *La Barraca*, compañía destinada a acercar el teatro al pueblo. En sus inicios se inclinó por un teatro de inspiración modernista, como muestra *El maleficio de la mariposa* (1920), para luego adentrarse en nuevas técnicas escénicas. Entre ellas destaca la farsa, un género de raíz popular ejemplificado en *La zapatera prodigiosa*.[146] De ahí, , Federico García Lorca renovó el teatro español al combinar elementos líricos, simbólicos y populares, abordando temas sociales y humanos con gran fuerza expresiva. Su obra busca tanto la belleza poética como la crítica social, acercando el teatro al pueblo.

A su vez, los miembros de la Generación del 27, como Rafael Alberti y Alejandro Casona, aportaron nuevas perspectivas influenciadas por el vanguardismo europeo. De esta manera, la escena española se convirtió en un espacio de experimentación y modernidad. Así pues , surge el fenómeno de la vanguardia, que abrió nuevas perspectivas estéticas y renovó la concepción del hecho teatral.

El término *vanguardia*, según el Diccionario de la Real Academia Española, significa estar "en primera posición, en el punto más avanzado". Tiene tres sentidos principales: el militar, el constructivo y el que se refiere a la "avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político,

[144] DOMÍNGUEZ BARAJAS Patricia (2018). el teatro anterior a 1939. tendencias, autores y obras principales recuperdao de https://patrilenguayliteratura.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/02/resc3bamenes-temas-456_patricia1.pdf (consultado el 2 de febrero de 2018).p.2

[145] BAENA MARTÍN Marta (2018). *teatro anterior al 39: tendencias, autores y obras principales.Recuperado de https://curroenlengua.com/wp-content/uploads/2018/07/teatro-anterior-a-1939.pdf (consultado el 12 de marzo de 2018)p.1*

[146] *Ibid* ., p.2

literario o artístico".[147]. Para ello, Souriau sela lo siguiente : *el uso del término vanguardia o vanguardismo se antoja cada vez más confuso, porque designa «a los artistas o a las obras que manifiestan voluntad de romper radicalmente con las tradiciones, convenciones o escuelas establecidas"*[148]

El teatro vanguardista es una corriente artística innovadora que surgió en Europa a inicios del siglo XX con la intención de romper las convenciones clásicas y explorar nuevas formas de expresión escénica. Sus raíces se encuentran en las vanguardias de finales del siglo XIX y comienzos del XX, con propuestas transgresoras como *Ubú Rey* de Alfred Jarry y las reflexiones de Antonin Artaud en El teatro y su doble.

A lo largo del siglo, este movimiento se diversificó por ejemplo, con la antinovela francesa de los años cincuenta y se caracterizó por rechazar la narración lineal, la psicología tradicional y el realismo escénico, privilegiando estructuras fragmentadas y la representación de un mundo incoherente que desafía el lenguaje y la comunicación[149]. Por un lado, que el teatro vanguardista nace como ruptura frente al teatro clásico. Por otro lado, se explica que sus raíces se hallan en autores y obras clave que marcaron el cambio. Finalmente, se subraya que su esencia radica en cuestionar las formas tradicionales de narrar, representar y comunicar en escena.

Entre las principales características del teatro vanguardista de los años 20 y 30 destacan:

- **Estructura fragmentada y no lineal**: se rompe con la narración clásica. Un ejemplo es *Luces de Bohemia* (1920) de Ramón María del Valle-Inclán, que introduce el "esperpento", donde la realidad aparece deformada y grotesca.
- **Lenguaje innovador y poético**: se emplean imágenes, símbolos y metáforas para crear un efecto estético nuevo. Esto se observa en *El público* (1930) de Federico García Lorca, obra surrealista que desafía al espectador con escenas cargadas de simbolismo.
- **Personajes simbólicos y universales**: no se busca una psicología realista, sino arquetipos que representen ideas. En *Así que pasen cinco años* (1931), Lorca presenta personajes misteriosos y oníricos que encarnan el paso del tiempo y la frustración.

[147] LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2024). *El teatro de las vanguardias históricas y la renovación de la escena contemporánea* .Recuperado de https://aat.es/las-puertas-del-drama/el-teatro-de-las-vanguardias-historicas-y-la-renovacion-de-la-escena-contemporanea/ (consultado el 16 de mayo de 2023)

[148] SOURIAU, Etienne (1998): *Diccionario de Estética*. Madrid. Akal.P.1051

[149] BLANCO, C, AGUINAGA,j.Rodriguez,PUERTOLAS,I.M Zavala,(1978):*historia social de la literatura española*. Madrid:Ed. Castalia,p.260.

- **Influencia de otras artes y de las vanguardias europeas**: se introducen elementos del surrealismo, el simbolismo y la poesía. Valle-Inclán y Lorca se inspiran en estas corrientes para renovar la escena española.

En conjunto, el teatro vanguardista se caracterizó por su ruptura con el realismo y la búsqueda de nuevas formas expresivas. A través de obras como *Luces de Bohemia*, *El público* o *Así que pasen cinco años*, autores como Valle-Inclán y Lorca abrieron un camino innovador que transformó la dramaturgia española y la conectó con las grandes corrientes europeas del momento.

4.2. Teatro en la Guerra Civil (1936-1939)

Durante la Guerra Civil española (1936-1939), el teatro se convirtió en un medio de expresión ideológica y en un espacio de confrontación cultural. Con el estallido de la Guerra Civil, todo se transforma, destacando especialmente la aparición del llamado teatro de urgencia[150]

En este contexto Domenech dice :

> Se trata generalmente de un teatro muy simple, que se basa en la exposición de situaciones que estaban en la mente de todos: la muerte de un compañero en el campo de batalla, la represión en la España nacionalista, el hambre y la necesidad de armas… [151]

Este tipo de teatro se caracteriza por su simplicidad estructural y temática, centrada en situaciones de conocimiento y vivencia generalizada. Aborda hechos como la muerte de compañeros en el frente, la represión ejercida por el bando nacionalista, así como las carencias materiales, incluyendo el hambre y la escasez de armamento.

La Guerra Civil Española (1936–1939) tuvo un impacto devastador en la vida intelectual de España[152] Sus consecuencias se dejaron sentir con especial intensidad en el teatro español de la posguerra, afectándolo en tres ámbitos distintos:

1. Muchos autores que se quedaron en España limitaron su creatividad por la censura.

[150] ORTIZ AULA, Olga (2016*). El espacio en La libertad en el tejado de María Teresa León*. Trabajo de de fin de grado .Universidad de Zaragoza. Recuperado de: https://core.ac.uk/download/pdf/289986357.pdf) p.11
[151] DOMENECH, Fernando, «El teatro en la Guerra Civil española», ADE Teatro: *Revista de la Asociación de Directores de Escena Españoles*, nº 77 (1999), p.81
[152] ARMIÑAN Jaime de, (2000)*La dulce España. Memorias de un niño partido en dos*, Barcelona, Tusquets. P45

2. Otros, en contra del régimen, se fueron al exilio y publicaron sus obras fuera del país; como Rafael Alberti o Alejandro Casona.
3. Por último, algunos se quedaron en España y sufrieron censura y aislamiento, por lo que muchas de sus obras se han olvidado o no se han publicado[153]

Durante la posguerra, algunos autores en España limitaron su creatividad por la censura, mientras que otros se exiliaron, como Rafael Alberti y Alejandro Casona. También hubo quienes permanecieron en el país, pero sufrieron aislamiento y muchas de sus obras se perdieron o no se publicaron. En general, la censura y el exilio marcaron la producción literaria de la época

A finales de 1937 se llevó a cabo una destacada iniciativa para introducir la producción cultural de la retaguardia en el frente: la creación de las "Guerrillas del Teatro". Esta medida retomaba una experiencia previa, menos organizada, del Quinto Regimiento, y fue dirigida por María Teresa León, contando con la aprobación del decreto del 14 de diciembre de 1937[154]

La iniciativa de las "Guerrillas del Teatro" evidencia cómo el teatro se convirtió en un medio de movilización cultural durante la Guerra Civil, articulando arte y compromiso político. Según E. García (1983) y F. Alberti (1965), estas experiencias muestran la importancia del teatro como vehículo de educación popular y concienciación social, donde la participación de figuras como María Teresa León consolidó la función del arte como herramienta de resistencia y cohesión en tiempos de conflicto.

En conjunto, el teatro durante la Guerra Civil se convirtió en un reflejo de la polarización ideológica que vivía España. Tanto republicanos como nacionalistas lo utilizaron como arma cultural y propagandística, otorgándole un papel social y político inédito. Más allá de la confrontación bélica, esta etapa subraya el poder del arte como herramienta de resistencia y manipulación. Finalmente, el teatro de la Guerra Civil se erige como un testimonio histórico invaluable que permite comprender cómo la cultura también libra sus propias batallas.

---

[153] -*CANEDO, ENRIQUE, Diez (1968.) ."*Artículos de critica teatral. El teatro espan˜ol desde 1914 a 1936*." Vol. I, Me´xico, Ed. Joaquín Moratiz. P.41*

[154] MARTÍN GIJÓ Mario, (2011). " el teatro durante la guerra civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana." *revista lectura y signo, n°6* . Recuperado de : https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/article/view/3558/2566 (consultado el 11 de junio de 2013

4.3. Teatro posterior a 1939

El teatro de posguerra en España estuvo marcado por la censura y el control ideológico del régimen. Por un lado, en el exilio destacaron Alberti, Max Aub y Casona; por otro lado, en el interior prevalecieron la comedia burguesa y el humor de Mihura y Jardiel Poncela. En consecuencia, estas corrientes reflejan tanto la represión cultural como la resistencia creativa de los dramaturgos. . Intentaremos citar y dar algunos dramaturgos más destacados:

4.3.1.-Teatro en el exilio

El teatro del exilio surgió como respuesta a la represión y la censura impuestas en España tras la Guerra Civil. A pesar de la distancia, los dramaturgos mantuvieron viva la creación dramática con obras de gran valor humano y artístico.

Sin duda, pese a las duras circunstancias a las que se enfrentaron los dramaturgos en el exilio, lograron construir una producción teatral no solo abundante, sino también de notable calidad. Este logro, admirable e indiscutible, demuestra la fuerza creativa y el compromiso cultural que supieron mantener lejos de su tierra[155].Aunque estaban lejos de España y vivían muchas dificultades, los autores siguieron escribiendo y creando buenas obras. Con esto demostraron que el exilio no les quitó ni su talento ni sus ganas de aportar a la cultura. Citaremos algunos dramaturgos más destacados:

- **Rafael Alberti** continuó escribiendo teatro político antes y después de la Guerra Civil. En *El adefesio* abordó el tema de la intolerancia del poder.
- **Max Aub** publicó en 1942 *San Juan*, donde relató las dificultades de un grupo de judíos que, huyendo del nazismo en el barco "San Juan", no logran encontrar refugio en ningún puerto. Sus obras giran en torno a los desastres de la guerra, la soledad y la ética del exiliado.
- **Alejandro Casona** estrenó en Buenos Aires piezas como *La dama del alba* (1944), *La barca sin pescador* (1945) y *Los árboles mueren de pie* (1949). Fue criticado por cultivar un teatro de evasión, aparentemente alejado de la realidad sociohistórica del momento

4.3.2. La comedia burguesa, también llamada *alta comedia* o *comedia benaventina*, constituye un teatro de evasión donde la burguesía se reconoce y reafirma en sus valores. Sus protagonistas

[155] RODRÍGUEZ RICH ART. J (2012). En torno al teatro español del exilio. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_17_10_77/boletin_17_10_77_14.pdf consultado el 6 de Junio de 2012) P.131.

pertenecen a esta clase social, rodeados de comodidad, y la acción suele desarrollarse en interiores. Se centra en defender principios morales como la religión, la familia y la autoridad, dejando de lado los conflictos sociales del momento. Aunque no es un teatro crítico, en ocasiones insinúa leves cuestionamientos y utiliza enredos amorosos, adulterios o infidelidades como temas recurrentes. Finalmente, se caracteriza por su búsqueda de la obra "bien hecha", con diálogos cuidados, comicidad ingeniosa y efectos calculados para conmover o divertir al espectador. [156]

El principal representante de este teatro es **Jacinto Benavente** (Galapagar, Madrid, 1866-1954), cuya obra *La honradez de la cerradura* (1942) constituye una comedia burguesa que critica la moral hipócrita y el adulterio. Junto a él destacan otros dramaturgos como **José M.ª Pemán** (Cádiz, 1897-1981), autor de *Hablar por hablar* (1944), *Callados como muertos* (1952) o *La viudita naviera* (1960); **Juan Ignacio Luca de Tena** (Madrid, 1887-1975), con títulos como *Dos mujeres de a nueve* (1949) o *Don José. Pepe y Pepito* (1952); y **Joaquín Calvo Sotelo** (La Coruña, 1905-Madrid, 1993), creador de piezas como *La muralla* (1954) y *Una muchachita de Valladolid* (1957), entre otras[157]

Sin embargo, la comedia burguesa se convirtió en un reflejo amable y conservador de la sociedad de su tiempo, reafirmando los valores tradicionales. Autores como Benavente, Pemán, Luca de Tena y Calvo Sotelo consolidaron este modelo teatral con obras de gran éxito entre el público.

4.3.3. El **teatro humorístico** surgió como una forma renovadora que buscaba ir más allá de la risa fácil para ofrecer un humor más elaborado, próximo al *teatro del absurdo* de Ionesco. Sus autores, como Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura, ya habían comenzado a escribir antes de la Guerra Civil, inspirados en las Vanguardias y alejándose del realismo decimonónico. Este género se caracteriza por el predominio de lo inverosímil, lo fantástico y lo insólito, llegando incluso al delirio. En sus obras abundan las situaciones sorprendentes, la multiplicación de tramas, la complejidad escénica y el uso del tema amoroso como pretexto para plantear conflictos insólitos[158]

En síntesis, la comedia burguesa buscaba entretener al público sin provocar conflicto, manteniendo un tono amable y moralizante. En cambio, el teatro de humor supuso un giro innovador, ya que ridiculizó la rigidez social y cuestionó los valores tradicionales. De esta forma, ambos modelos

[156] ANTONIO José , (2009). *El teatro español desde 1939 hasta 1970*. Recuperado de https://www.geocities.ws/jacr282002/bachillerato_2/literatura_2_bac/tema_10/tema_10.pdf (consultado el 10 de junio de 2015) P.103
[157] *Ibid*, P.104
[158] *Ibid* . , p.104

muestran dos caminos distintos: uno conservador y otro crítico, pero igualmente significativos en la evolución del teatro español del siglo XX.

4.4. Los años 50 y 60: Teatro existencial y realista

Durante las décadas de 1950 y 1960, el teatro español experimentó una profunda transformación. Frente al teatro evasivo y de humor de la posguerra, surge un teatro social y crítico que refleja las tensiones de la realidad española bajo la dictadura. Los dramaturgos buscan denunciar la injusticia, la opresión y la falta de libertades, utilizando un lenguaje simbólico y directo. En tal sentido, el escenario se convierte en un espacio de conciencia y de resistencia cultural.

4.4.1. Teatro existencial, muy distinto de las corrientes anteriores, aparece en la década de 1940 y alcanza su declive a mediados de los años cincuenta. Su rasgo esencial es la voluntad de plasmar con fidelidad las vivencias, emociones e inquietudes de los españoles en la inmediata posguerra. Entre sus principales representantes destacan Antonio Buero Vallejo, con Historia de una escalera, *«Con la Historia de una escalera se acabaron las bromas»*[159], escribe Ricardo Dome´nech resaltando la gran importanciade la obra .

De hecho, esta obra marcó un verdadero hito en el surgimiento del denominado "teatro social", que alcanzó su mayor desarrollo entre las décadas de 1950 y 1960[160] y Alfonso Sastre, con *Escuadra hacia la muerte*. No obstante, ambos dramaturgos pasarán a liderar, a partir de 1955, una nueva orientación: el realismo social[161]Es decir, el teatro existencial buscaba reflejar la angustia y las preocupaciones del individuo en la posguerra. Más tarde, Buero Vallejo y Sastre evolucionaron hacia un teatro de denuncia social centrado en la realidad colectiva.

4.4.2. Teatro realista o realismo social surge a mediados de los años cincuenta y evoluciona de manera paralela al teatro de humor evasivo. Su rasgo esencial es el compromiso con la realidad española del momento, a la que busca dar voz desde una postura crítica y política, incitando al espectador a reflexionar y actuar. Las obras se centran más en el mensaje y en la profundidad psicológica de los personajes que en la innovación formal, recurriendo a una estructura sólida y

---

[159] DOMENÉCH, Ricardo, (1973*). El teatro de Buero Vallejo*: Una meditación española.Madrid: Gredos.P23

[160] ABBAS Khaled Mohammad. (2013). *Análisis de Fondo y Lis, una Obra del Teatro del Absurdo de Fernando Arrabal* . revista *Journal of King Saud University –Languages and Translation* N° 25, PP.53–63 Recuperado de https://doi.org/10.1016/j.jksult.2012.12.005 (consultado el 6 de Julio de 2016)

[161] MARTINEZ SALASRAA Antonio Ramon , (2018). *El teatro español posterior a 1936: tendencias, rasgos principales, autores y obras más significativas*.P.6 Recuperado de http://www.iesjuandopazo.es/Wpg/wp-content/uploads/2018/09/Tema-9.lit18A1.pdf (consultado el 11 de febrero de 2018)

reconocible[162]. La intención principal es lograr la identificación del público con los conflictos representados en escena. Entre sus máximos representantes destacan Antonio Buero Vallejo, con un teatro social y testimonial, y Alfonso Sastre, con un teatro comprometido y de carácter político.

4.4.3. Autores más destacados : Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre

4.4.3.1. Antonio Buero Vallejo es el dramaturgo más destacado del teatro español de la segunda mitad del siglo XX, por su función testimonial y la renovación del género trágico. Su obra combina una visión humanista y existencial con un fuerte compromiso político y social, abordando temas como la Guerra Civil, la injusticia o la soledad. Mezcla realismo y simbolismo para construir una tragedia moderna, apoyada en el efecto de inmersión y en detalladas acotaciones escénicas. Entre sus piezas más relevantes figura *Historia de una escalera, En la ardiente oscuridad, El sueño de la razón* o *El tragaluz* [163]

4.4.3.2. Alfonso Sastre fue un dramaturgo de temprana vocación literaria, entregado al teatro comprometido y de protesta. Su espíritu combativo se reflejó en diversos manifiestos, reunidos bajo el nombre de *Teatro de Agitación Social*, lo que, junto a la censura y al desinterés empresarial, limitó la difusión de su obra. Su producción dramática evolucionó desde una etapa vanguardista hasta concebir el teatro como un auténtico instrumento de transformación social. Con *Escuadra hacia la muerte* inauguró un teatro existencial y experimental, para después orientarse hacia un teatro social y crítico con obras como *La mordaza*, *Tierra roja* o *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. También sobresalen sus tragedias complejas, de humor negro y profundo, que recuerdan la herencia del esperpento de Valle-Inclán, como *La sangre y la ceniza* o *La taberna fantástica*. [164]

En suma, el teatro español de los años 50 y 60 se consolidó como un espacio de denuncia y reflexión, en contraste con el teatro evasivo de la posguerra. A través de la obra de Buero Vallejo y Sastre, se unieron existencialismo, realismo social y compromiso político, dando voz a las inquietudes de una sociedad silenciada. De este modo, el teatro se convirtió en un medio de resistencia cultural y búsqueda de verdad.

4.5. Los años 60 y 70: Teatro experimental

Durante las décadas de 1960 y 1970, el teatro español vivió una etapa de renovación y apertura hacia nuevas formas escénicas. Frente al agotamiento del realismo social, los dramaturgos

[162] *Ibid.*, P.6
[163] *Ibid.*, P.7
[164] *Ibid.*, P.8

comenzaron a explorar lenguajes innovadores, inspirados en las vanguardias europeas y en el teatro del absurdo. Se introdujeron técnicas de experimentación formal, simbolismo y ruptura de la estructura tradicional. Así, el escenario se transformó en un laboratorio artístico que buscaba nuevas vías de expresión y de comunicación con el público.

4.5.1. Teatro experimental

Hacia los años setenta surge en España un teatro experimental que rompe con el realismo tradicional e incorpora influencias extranjeras como el teatro del absurdo, de la crueldad o el *living theatre*. Aunque adopta formas alegóricas y simbólicas, mantiene una fuerte preocupación por los problemas políticos, sociales y morales del país. El texto dramático deja de ser el centro y se convierte en punto de partida para la creación escénica. Se potencia el lenguaje poético y vanguardista, los personajes adquieren valor simbólico y se introducen recursos sonoros, visuales, mecánicos y electrónicos. Este nuevo teatro concibe al espectador como parte activa en la interpretación del espectáculo[165]

4.5.2. Fernando Arrabal y el ‘‘teatro del absurdo’’

Los dramaturgos vanguardistas, influenciados por el teatro del absurdo y el de la crueldad, tienen en Fernando Arrabal a su principal representante con su llamado teatro pánico. Este se distingue por la mezcla de confusión, humor, terror, azar y euforia, así como por el uso de un lenguaje cargado de elementos surrealistas y una escenografía minimalista. Entre sus obras más destacadas se encuentran *El cementerio de automóviles*, *Pic-Nic* y *¿Se ha vuelto loco Dios?*.[166]

A continuación, el teatro pánico de Arrabal busca provocar y desestabilizar al espectador mediante la ruptura de las normas teatrales tradicionales. Su propuesta combina lo lúdico y lo caótico con una profunda crítica social y existencial. La primera etapa de la obra de Arrabal se caracteriza por una audacia intencionada en todos los aspectos. Según César Oliva, se trata de una creación «totalmente innovadora»[167] y Martin Esslin lo sitúa con firmeza en la corriente denominada “Teatro del Absurdo”[168]. Entre los principales representantes de esta corriente fuera de España se encuentran Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter, Tom Stoppard y Edward Albee, entre otros. Según los estudiosos de su obra, Arrabal halló una gran fuente de

[165] *Ibid.,* P.7
[166] *Ibid* ., p.8
[167] OLIVA, (2004). *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días* ,Madrid: Catedra.P.419
[168] GARCÍA´ TEMPLADO, Jose´ ,(1992). *La generación simbolista’’, en El teatro español actual*. Madrid: Anaya. P73

inspiración especialmente en los tres primeros. El propio autor reconoce esta influencia.[169] Ángel Berenguer nos afirma lo que dice Arrabal:

> Ionesco y Beckett y Adamov llamaron mi atención tanto por su teatro como por su calidad humana, llamo´ mi atención su tono de libertad que fue sostenido contra viento y marea, ya que solamente encontré´ en los grupos de vanguardia esta disposición de romper con ese mundo anquilosado por la esclavitud [170]

De esta manera, Arrabal reconoce en Ionesco, Beckett y Adamov no solo la originalidad de su teatro, sino también la firmeza de su espíritu libre frente a las adversidades. Asimismo, destaca que esa misma actitud de ruptura solo la halló en los grupos de vanguardia. Así, su admiración se fundamenta tanto en lo artístico como en lo humano.

En definitiva, la apertura hacia nuevas formas dramáticas en España entre los años sesenta y principios de los setenta significó un cambio de paradigma en la concepción del teatro. A través de propuestas como el teatro pánico, los dramaturgos lograron desafiar los límites de la censura y conectar con las corrientes internacionales. De este modo, el teatro se consolidó no solo como un espacio de resistencia estética, sino también como un laboratorio de innovación y modernidad.

Conclusión

La evolución del teatro argelino y español durante el siglo XX revela un paralelismo fundamental: en ambos casos, la escena se constituyó como un espacio de resistencia, identidad y transformación social. En Argelia, el teatro nace en el contexto de la colonización francesa como un instrumento de afirmación cultural, pasando de manifestaciones populares ligadas al folclore a una forma organizada y con conciencia nacional. Con figuras como Mahieddine Bachtarzi, el teatro dejó de ser mero entretenimiento para convertirse en una plataforma de denuncia y apertura cultural, anticipando el papel que desempeñaría tras la independencia como vehículo de memoria colectiva y consolidación identitaria.

---

[169] ABBAS Khaled Mohammad. (2013).*Op.Cit.*, p.55

170 BERENGUER, Ángel, (1991). *Fernando Arrabal, en Teoría y critica del teatro: Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá´ de Henares, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá´ de Henares .P.301

Por su parte, el teatro español atravesó etapas de gran complejidad, en las que se reflejan las tensiones de la historia del país. Desde la vanguardia y el teatro popular de los años veinte y treinta hasta el teatro de la República, la escena se convirtió en un espacio de experimentación y compromiso político. La Guerra Civil supuso una ruptura decisiva, con la aparición del teatro de propaganda y el exilio de numerosos dramaturgos. Durante la posguerra, en medio de la censura franquista, emergieron el teatro del humor y del absurdo como formas de evasión, y posteriormente, en los años cincuenta, el realismo crítico consolidó una dramaturgia comprometida con la realidad social, cuyo máximo exponente fue Buero Vallejo. Finalmente, tanto en Argelia como en España, el teatro del siglo XX se convierte en reflejo de la historia, la política y la cultura de sus pueblos. Más allá de las diferencias contextuales, ambos teatros comparten la voluntad de cuestionar la realidad, preservar la identidad y abrir caminos de innovación. Esta evolución demuestra que el teatro no solo es un arte escénico, sino también un testimonio vivo de la lucha, la memoria y la creatividad de las sociedades en su tránsito hacia la modernidad.

Capítulo III

El teatro como expresión artística, espacio de resistencia y espejo de la sociedad: Aproximación teórica

Tras haber explorado en el capítulo anterior la evolución del teatro argelino y español durante la segunda mitad del siglo XX, resulta imprescindible profundizar en su dimensión artística, social y política. En efecto, el teatro no se limita a ser un simple entretenimiento, sino que se erige como un vehículo de expresión estética, capaz de transmitir emociones, ideas y valores. Además, constituye un espacio privilegiado donde confluyen el lenguaje, la acción dramática y la representación escénica, generando una experiencia integral tanto para los actores como para el público.

Por otra parte, el teatro funciona como un espacio de resistencia frente a contextos de dominación y censura. Así, en Argelia, se observa cómo la escena teatral desafió la colonización francesa y se convirtió en un medio para reivindicar la identidad cultural y la lengua autóctona. Del mismo modo, en España, frente a la censura dictatorial, muchos dramaturgos utilizaron la creatividad y la innovación para expresar críticas veladas y reflexionar sobre la realidad social. Así, el teatro se transforma en un espejo de la sociedad, reflejando conflictos, tensiones y aspiraciones colectivas.

Asimismo, analizar el teatro desde una perspectiva teórica permite comprender sus múltiples dimensiones. Por ejemplo, el estudio del texto dramático, la estructura narrativa, los personajes y el espacio escénico revela cómo se construye el sentido de la obra. Igualmente, la consideración del lenguaje teatral, de la dicción, los gestos, la improvisación y la escenografía pone de manifiesto la complejidad de la representación. Es decir, la interacción entre texto y puesta en escena amplifica el impacto de la obra y potencia su capacidad de comunicación.

Finalmente, este capítulo se propone establecer un puente entre la tradición estudiada en el capítulo anterior y las funciones contemporáneas del teatro. Por consiguiente, se analizará cómo la dramatización, los recursos técnicos y las estrategias expresivas contribuyen a convertir el teatro en un instrumento de reflexión, crítica y transformación social. De ahí que, el lector podrá apreciar tanto la riqueza artística como la relevancia histórica y política del teatro en Argelia y España, reconociendo su valor como espacio de resistencia y de conciencia cultural.

1. El teatro como expresión artística

En este apartado, intentaremos ilustrar cómo el teatro se configura como una expresión artística compleja y multifacética, capaz de integrar palabra, gesto y espacio en una experiencia estética completa. En primer lugar, se analizará el texto dramático, donde la acción, los personajes, el tiempo y el espacio se entrelazan para otorgar coherencia y profundidad a la obra. Además, se considerará el marco teórico, en el que destacan las perspectivas de Bobes Naves y Tadeusz Kowzan, las cuales permiten comprender tanto la función estética como la estructura interna del drama. Por otra parte, el lenguaje teatral, desde la perspectiva de Karl Bühler, cumple funciones comunicativas y expresivas esenciales que amplifican la interacción con el público. Asimismo, la representación integra elementos indispensables como actores, escenografía, iluminación, vestuario, maquillaje y sonido, generando una experiencia sensorial completa. De igual modo, las técnicas teatrales :dicción, gestos, improvisación y espontaneidad que fortalecen la verosimilitud y el dinamismo de la puesta en escena. Para concluir, se abordará la relación entre texto y representación, mostrando cómo la interpretación escénica transforma la obra escrita en un arte vivo, capaz de emocionar, persuadir y reflejar la complejidad de la condición humana. En consecuencia, estudiar el teatro como expresión artística implica examinar simultáneamente su dimensión literaria, técnica y performativa, consolidando su valor cultural y social.

1.1. Definición del teatro

Hemos podido observar que el término teatro tiene diversas acepciones:

Según el diccionario de la Real Academia Española: "*el termino teatro se define como un edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas u otros espectáculos públicos propios de la escena*"[171]. La palabra teatro designó el lugar ocupado por el espectador aunque luego se extendió al edificio en su totalidad.[172]De esta manera, el término teatro no solo alude al arte dramático, sino también al espacio físico donde este se lleva a cabo. Se trata de un lugar preparado para reunir a actores y espectadores en torno a la representación. Así, el edificio mismo se convierte en parte esencial de la experiencia teatral.

[171]- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española.* Madrid: Espasa Calpe. P.2143

[172] GONZALEZ de GAMBIER, E. (2002). *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Síntesis, p.392.

Patrice PAVIS define el teatro de la manera siguiente:

> Teatralizar un acontecimiento o un texto, es interpretarlo escénicamente utilizando escenarios y actores para instalar la situación. El elemento visual de la escena y la puesta en situación de los discursos son las marcas de la teatralización[173].

De un lado , Patrice Pavis entiende que teatralizar significa transformar un hecho o un texto en una acción escénica mediante actores y escenarios. Esto quiere decir que no basta con contar una historia, sino que hay que mostrarla en el espacio teatral. Los elementos visuales, como decorados, gestos o luces, hacen que el discurso cobre vida. Por ejemplo, un simple diálogo escrito adquiere fuerza cuando se representa con actores en un escenario real.

Según el diccionario de María Moliner: "*El teatro como género literario, como conjunto de obras dramáticas de una nación, de una época, de un autor, etc., que se expresan*[174]".

En este sentido, María Moliner muestra que el teatro no es solo un edificio o un escenario, sino también un género literario.

Asi, El teatro puede entenderse, ante todo, como una presencia que se materializa en un espacio destinado a la representación. La denominada "cuarta pared" actúa como mediación entre la escena y el público, de modo que, al levantarse el telón, se establece un espacio compartido en el que ambos participan del acontecimiento teatral. Este carácter de comunión convierte la representación en una experiencia viva que trasciende la simple observación para convertirse en acto de presencia. Tal como señala Peter Brook, el teatro se funda en un "espacio vacío" que reclama ser llenado, y en esta exigencia radica precisamente el reto fundamental de la creación escénica[175] De esta manera, el teatro se configura como un espacio compartido entre actores y espectadores.

De otro lado, algunos definen el teatro como un espejo de la sociedad y de la condición humana. A través de producciones dramáticas, los dramaturgos presentan historias que tocan la realidad y

---

[173] - PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, P.102

[174]- MARÍA MOLINER. (1984). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, p.185.

[175] BROGGI Marc Antoni , (2015). 'El Teatro Como Experiencia'. *Folia humanística, revista de salud, ciencias sociales y humanidades* Nº 1, *Setiembre*-octubre 2015.ISSN 2462-2753. Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/adminpro,+5_Broggi_FH1.pdf (consultado el 10 de septiembre de 2016)p.35

los eventos locales, los problemas sociales y el hecho de que todo lo que toca a las personas puede ser capturado en la escena.

Además, es un medio de conciencia y diversión. Para UMBERTO Ursina:

> El teatro parece haberse alejado de la posibilidad de interpretar nuestro tiempo y las tormentas sociales y humanas que padecemos, tanto locales como universales. Está claro que el teatro no hace las revoluciones, pero ayuda a los hombres a comprenderla[176].

Constantin Stanislavski dice *"El teatro sin duda, es creado por fuerzas humanas y refleja fuerzas humanas a través de sí mismo"*[177].

También, Añadimos la siguiente definición de Chancerel [178], el teatro sería:

> L'art d'interpreter des réalités quotidiennes ou des fictions (…) Le divertissement au théâtre n'est pas un but, mais un moyen (…), mais le véritable intérêt du théâtre est dans ce qu'il exprime. (…) Le but du théâtre est d'être au service des idées, sa mission est complète s'il sert les idées qui préocupent le peuple en posant les problèmes franchement et en cherchant leurs solutions. Le théâtre sort du peuble, il doit être au service du peuple(…).[179]

Esto significa que el teatro requiere del ser humano, un actor vivo que habla al calor del público. De este modo, se observa que el teatro no se limita a ser un espacio de diversión, sino también un medio de conciencia social. En efecto, como señala Umberto Ursina, el teatro no hace las revoluciones, pero contribuye a comprender los cambios y conflictos humanos. Asimismo, Stanislavski lo concibe como una creación humana que refleja las fuerzas de la vida misma. Por su parte, Chancerel subraya que el entretenimiento no es un fin, sino un medio al servicio de las ideas. En este sentido, el teatro tiene la misión de exponer los problemas del pueblo y plantear

[176]-SEKRANE, Y. (2020). *El caso de la mujer asesinadita de Miguel MIHURA: del teatro al cine*. Trabajo de fin de Master. Oran: universidad de Oran 2, p. 27.

[177]- ALBARRACIN CASTILLO, J. P. (2021). *Concepto de Teatro según autores*: Madrid, p.1. Recuperado por: https://www.google.com/url?esrc=s&q=&rct=j&sa=U&url=https://www.studocu.com/pe/document/universidad-catolica-san-pablo/etica/conceptos-de-teatro-segun-autores/25513286&ved=2ahUKEwjams7A2bT_AhWXhf0HHSK5DfUQFnoECAEQAg&usg=AOvVaw3gbYT94YvkOcyFxBR-BFR1. (Consultado el 20/04/2023)

[178] Actor y dramaturgo francés (1886-1965).

[179] Texto original: Le théâtre serait: El arte de interpretar realidades cotidianas o ficciones (…) El entretenimiento en el teatro no es un fin, sino un medio (…), pero el verdadero interés del teatro está en lo que expresa. (…) El objetivo del teatro es estar al sevicio de las ideas, su misión está completa si sirve las ideas que preocupan el pueblo exponiendo los problemas francamente y buscando soluciones. El teatro sale del pueblo, tiene que estar al sevicio del pueblo. (…). MILIANI, H. (2014*). Histoire et institutions du champ culturel en Algérie*. Alger: DGRSDT-CRASC, p.248.

posibles soluciones. En consecuencia, se reafirma como un arte vivo que surge del pueblo y debe estar al servicio de su realidad.

Después de estas definiciones podemos considerar que la palabra teatro se entiende como una expresión artística y una forma de comunicación viva. Esta comunicación se establece entre el creador de la representación, que puede ser el dramaturgo o el director, y el receptor, ya sea el lector del texto o el público asistente. En este proceso, el texto dramático adquiere un valor central, pues sirve de base para la representación. Sin embargo, es en el escenario donde cobra vida a través de los actores, los gestos y los recursos visuales. De este modo, el teatro articula palabra, acción y emoción en un mismo acto comunicativo. Además, su carácter colectivo refuerza la interacción entre emisores y receptores. Por ello, sigue siendo un medio dinámico de transmisión cultural y de reflexión social. En consecuencia, el teatro mantiene su vigencia hasta nuestros días como una de las artes más completas.

1.2. Marco teórico del teatro

El enfoque teórico de M.C. Bobes [180]Naves ofrece una visión profunda del texto dramático, considerando tanto su estructura interna como su función expresiva. Esta perspectiva permite analizar cómo el autor construye los conflictos, los personajes y la acción escénica. Intentaremos ilustrar, a través de ejemplos concretos, la manera en que estas teorías se aplican en la práctica teatral. Así, se revela la riqueza del texto dramático más allá de su mera lectura.

1.2.1. Enfoque teórico de María del Carmen Bobes Naves

La teoría de María del Carmen Bobes Naves sostiene que el texto dramático posee una doble naturaleza: es literario, porque puede leerse como narración con personajes, acción, espacio y tiempo; y es escénico, porque está destinado a la representación, donde la palabra se transforma en voz, gesto y acción.

[180] María del Carmen Bobes Naves, nacida en Oviedo en 1930, es una destacada filóloga española especializada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Fue la primera directora del Instituto Bernaldo de Quirós de Mieres y pionera en introducir la Semiología en España. Obtuvo la cátedra universitaria en 1970 y es autora de numerosos libros y artículos. Su formación académica incluyó estudios de Filología Románica y una tesis doctoral premiada sobre toponimia romana en Asturias. A lo largo de su carrera combinó la docencia con la investigación, trabajando en diversos institutos y bibliotecas Recuprerado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_del_Carmen_Bobes_Naves consultado el 23-05-2022)

La ensayista, en *Semiología de la obra dramática* (1997), diferencia entre el texto dramático, creado para ser representado en escena, y el texto literario, propio de otros géneros de la manera siguiente:

> Todos los signos del texto dramático se dirigen a la lectura, pero no se agotan en ésta, se prolongan en una virtual representación. El proceso de comunicación dramática se inicia en el texto literario y, a través de la lectura intermedia, culmina en la representación escénica, la cual implica un proceso de transducción, es decir, de interpretación o lectura y de nueva expresión mediante varios sistemas de signos. La representación escénica consiste en mantener los diálogos y dar forma visual y auditiva a los signos del texto espectacular.[181]

La cita nos habla de cómo el texto dramático funciona en dos niveles: primero como obra literaria para leer, y luego como obra escénica para representar. En otras palabras, el texto no es solo un conjunto de palabras, sino un sistema de signos que cobra vida en la escena. La comunicación dramática empieza cuando el autor escribe el texto y continúa cuando el lector o el director lo interpreta. Cada elemento de la representación tiene un significado: un gesto puede mostrar miedo o respeto, la música puede aumentar la emoción y el espacio escénico puede reflejar la pobreza o la opresión de los personajes. Así, la obra mantiene los diálogos originales, pero los signos del texto se amplían y se transforman en experiencia sensorial y emocional.

Esto significa que la obra no se limita a lo que está escrito, sino que se prolonga en la representación, donde intervienen actores, escenografía, música, luces y vestuario.

La teoría del texto dramático, por tanto, consiste en estudiar cómo un texto literario se convierte en espectáculo. Se enfoca en la transducción, que es el paso de la lectura a la interpretación visual y sonora. Por ejemplo, en Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo, los diálogos entre los vecinos muestran conflictos sociales y familiares, pero en escena, los gestos, el tono de voz y la iluminación permiten percibir emociones y tensiones que no se captan solo leyendo.

El objetivo de esta teoría es comprender cómo el texto literario puede generar un efecto artístico completo en el espectador. Busca explicar cómo se produce la comunicación dramática y cómo los signos del texto se amplían y se interpretan en la representación.

[181] BOBES NAVES, María Del Carmen(1997): *Semiología De La Obra Dramática*. Madrid: Arco LibrosP.105

Según la autora, el diálogo es la esencia misma del drama, lo adopta como *"...forma única y obligada del discurso dramático, porque es la forma en que pueden intervenir los personajes en el drama."*[182]

En pocas palabras, la teoría nos permite entender que el teatro es un lenguaje que va más allá de las palabras, uniendo lectura, interpretación y experiencia sensorial para transmitir la historia de manera más profunda y completa.

En resumen, el texto dramático es un punto de partida que se enriquece en escena: lo que se lee en papel se convierte en acción viva, permitiendo al público comprender y sentir la obra más allá de las palabras.

1.3. El **texto dramático : estructura, lenguaje y función**

El texto dramático constituye uno de los pilares fundamentales del arte teatral, ya que en él se organiza la materia literaria que será posteriormente representada en escena. Se define como un conjunto coherente de enunciados que conforman una unidad de sentido con una intención comunicativa específica, expresada a través de signos lingüísticos y convenciones teatrales. A diferencia de otros géneros literarios, el texto dramático está concebido desde su origen para ser representado, lo que le confiere un carácter doble: literario y escénico.

Texto dramático es un tipo de texto literario en el que se relatan los hechos de una obra a través de diálogos, monólogos y direcciones escénicas, cuyas manifestaciones tienen lugar en tiempo presente y la acción es directa, es decir, no implica el narrador. Más simplemente, un texto teatral es la parte escrita de un guión.[183]

En términos más simples, puede afirmarse que el texto dramático constituye la parte escrita de un guion teatral. Este texto, sin embargo, no se limita a una única dimensión, sino que se estructura en dos niveles complementarios: el texto principal y el texto secundario.

El texto principal es aquel que transmite la historia y la acción dramática a través de los diálogos, los monólogos y, en ocasiones, los apartes. El diálogo es el elemento esencial, pues articula la interacción entre los personajes y organiza el desarrollo de la acción. Gracias a él, se construyen las relaciones entre los protagonistas y se define el conflicto dramático. El monólogo, por su

[182] *Ibíd*., p.117
[183]- SALVAT, R. (1983). *El teatro como texto, espectáculo*. Barcelona: Montesinos, p. 88.

parte, se presenta como un discurso individual en el que un personaje revela sus pensamientos o sentimientos, sin dirigirse a ningún interlocutor concreto. A través de este recurso, el espectador accede al mundo interior del personaje, lo que enriquece la dimensión psicológica de la obra.

El texto secundario consiste en una serie de notas e instrucciones que explican cómo se debe organizar el texto. Por ejemplo, indicar las acciones de los personajes en el escenario, la vestimenta y los personajes, el tipo de escenario en el que se desarrolla la acción.[184]

Estas notas, conocidas también como acotaciones, incluyen precisiones sobre los movimientos, gestos o actitudes de los personajes, la disposición del escenario, la iluminación, la vestimenta o incluso la ambientación sonora. Aunque no están destinadas a ser pronunciadas por los actores, estas indicaciones resultan esenciales, ya que orientan la labor del director y de los intérpretes en la construcción del espectáculo.

El autor de un texto dramático recibe el nombre de dramaturgo. Su tarea consiste en concebir las acciones, los personajes y los diálogos que darán forma a la obra, siempre con la conciencia de que estos elementos deberán materializarse en escena. En consecuencia, el dramaturgo trabaja no solo con la palabra escrita, sino también con la proyección de su realización teatral.

En definitiva, el texto dramático no puede ser comprendido de manera aislada, sino como parte de un proceso de comunicación artística. Su valor radica tanto en la calidad literaria de sus enunciados como en su potencial de representación, donde la palabra se convierte en acción y la acción en experiencia estética para el público.

1.3.1. La **acción dramática**

La acción dramática constituye el núcleo esencial de toda obra teatral, pues en ella se articulan los sucesos que impulsan la trama. En efecto, se presenta como una sucesión de hechos, reales o ficticios, organizados de manera coherente para dar sentido al relato. Asimismo, estos acontecimientos están íntimamente ligados a las decisiones y comportamientos de los personajes, quienes con sus actos desencadenan el desarrollo de la obra. Por otra parte, dicha acción se estructura en escenas que permiten mantener el interés del espectador. Además, a través de este proceso narrativo se configura el conflicto central, indispensable para dotar de tensión y dinamismo al drama. En consecuencia, sin la acción dramática no habría evolución ni desenlace

[184]- *Ibíd*., p.89.

en el texto teatral. Por ello, puede afirmarse que este componente representa la base sobre la cual se construye toda representación escénica.

Tal como señala el profesor Campolongo: "*la acción dramática entendida como la manera a través de la cual cada autor organiza la fábula*[185] *a través de la temporalidad, la espacialidad, los personajes, el discurso*[186]".

En este proceso, el dramaturgo articula el tiempo y el espacio en los que se desarrolla la obra. Además, son los personajes quienes, mediante sus actos y decisiones, impulsan el conflicto. Finalmente, todo se transmite a través del discurso dramático, que integra palabra, gesto y situación escénica.

1.3.2. Los personajes

Los personajes constituyen el tercer elemento esencial del mundo dramático, entendido como la realidad ficticia creada por el autor. En efecto, encarnan ideas, sentimientos y hechos que se desarrollan a lo largo de la obra, y lo hacen a partir de enunciados semánticos que adquieren un valor semiótico en el transcurso de la representación. Así, pueden distinguirse diversas categorías: protagonista, antagonista, personaje secundario o colectivo, entre otros.

Además, no puede concebirse un drama sin personajes, pues son ellos quienes sostienen la acción escénica. A través de sus palabras, gestos, movimientos y disfraces, configuran el desarrollo dramático y transmiten al público el sentido profundo de la obra. El lector o espectador accede a este universo mediante las intervenciones de los personajes y, en particular, gracias a las didascalias que orientan la recepción.

Por ejemplo, en *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine, el personaje de Nedjma simboliza a la vez la patria perdida y el deseo de libertad, de modo que trasciende el papel individual para convertirse en una figura colectiva. De manera similar, en *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo, el protagonista Fernando refleja la frustración y la imposibilidad de ascenso social, representando las limitaciones históricas de toda una generación. Ambos casos ilustran cómo los personajes dramáticos no solo mueven la acción, sino que también encarnan tensiones sociales, históricas y simbólicas que enriquecen el discurso teatral. De acuerdo a la definición dada por Alonso de

[185]- La fábula entendida como la cadena de acontecimientos que afectan al personaje según un principio de causalidad.
[186] - CAMPOLONGO, C. (2014). *Apuntes sobre la acción dramática*. Madrid, p.15.

Santos: "(…) *Es un elemento esencial para que puedan existir las acciones en el teatro, ya que éstas son realizadas por personajes que se manifiestan como tal al realizarlas*[187] (…)".

Los personajes constituyen el núcleo del teatro, pues sin ellos no habría acciones. Son los encargados de ejecutar y dar sentido a los hechos representados en escena. A través de sus palabras y gestos, la acción dramática se desarrolla y progresa. Además, permiten que el conflicto cobre vida y se haga visible al espectador. En definitiva, los personajes son el motor indispensable de toda obra teatral.

1.3.3. El espacio

El espacio constituye un elemento esencial en la configuración de la obra dramática, ya que no solo delimita el lugar de la acción, sino que también contribuye a dotarla de sentido. Se trata de un marco referencial [188]en el que se inscriben los personajes, sus movimientos y las tensiones que construyen el conflicto. Más allá de ser un simple escenario físico, el espacio adquiere un valor simbólico que refleja tanto la dimensión social como psicológica de los protagonistas.

Así, puede funcionar como un espacio abierto, cargado de dinamismo y libertad, o cerrado, marcado por el encierro y la opresión. Su carácter puede ser realista, evocando lugares concretos y reconocibles, o metafórico, proyectando una visión abstracta del mundo dramático. La relación entre espacio y acción resulta fundamental, pues cada acontecimiento modifica su percepción. En consecuencia, el espacio dramático se convierte en un elemento vivo que evoluciona al ritmo del relato escénico

Podemos apoyar nuestra idea a la siguiente definición de Alonso de Santos

> El espacio teatral es el lugar donde sucede la acción dramática también fue, de algún modo, el ámbito del drama en el imaginario del escritor. El origen por tanto no es el texto, sino "el lugar" que imaginó el escritor para situar en él sus acciones[189].

De este modo, el espacio no es solo un lugar de representación, sino también un componente esencial de la construcción dramática. El dramaturgo lo concibe desde la génesis de la obra, al

[187]- ALONSO DE SANTOS, J-L. (2007). *Manual de Teoría y Práctica Teatral.* Madrid: Castalia, p.113

[188]- El universo referencial se entiende como el marco o bien el lugar donde sucede dicha acción.

[189]- ALONSO DE SANTOS, J-L. *Op. Cit.,* p.186

situar en él los sucesos que articularán la acción. Además, el espacio condiciona las posibilidades de interacción entre los personajes y delimita los sentidos que adquieren sus actos. Así, puede ser real o simbólico, abierto o cerrado, íntimo o colectivo, pero siempre cumple una función significativa. En definitiva, el espacio es tanto escenario material como universo imaginado que da coherencia y sentido a la trama.

1.3.4. El tiempo

Es uno de los elementos básicos de una representación dramática, incluyendo la duración, el orden y la secuencia de los hechos que en ella tienen lugar, que pueden ser cortos, largos, lentos o rápidos. Al mismo tiempo, se garantiza el orden cronológico y la vinculación de los eventos.[190] En consecuencia, el tiempo dramático no se limita a marcar una cronología, sino que construye la coherencia interna de la obra. Permite al espectador comprender la progresión de los acontecimientos y anticipar sus consecuencias. Asimismo, genera tensión, suspenso o alivio según su manejo. Su control es clave para mantener el interés y la emoción en la representación..

Para ello, El tiempo dramático, como unidad sintáctica de creación dramática, impone a las obras dramáticas restricciones que otros géneros no tienen, es decir, sólo puede ser considerado calculando el tiempo transcurrido desde el inicio hasta el final de la obra leerlo o verlo representar.[191] El tiempo dramático, entendido como un elemento esencial de la creación teatral, se presenta como un marco que organiza y condiciona la obra. A diferencia de otros géneros literarios, el teatro está sometido a limitaciones precisas, ya que su duración debe ajustarse al recorrido que va desde el inicio hasta el desenlace.

Dicho de otro modo, el tiempo dramático no se mide de manera abstracta, sino a partir del desarrollo mismo de la acción, ya sea cuando el espectador asiste a la representación o cuando el lector sigue el texto escrito. Este carácter particular convierte al tiempo en un factor decisivo para la construcción de la obra, pues regula tanto el ritmo de los acontecimientos como la percepción del público.

Siguiendo la definición de Pavis:

> El tiempo dramático es el tiempo específico de la representación teatral.
> Solo existe como vivido por la conciencia del espectador, como vivencia,

[190]- BARRIENTOS, J. G. (1991). *Drama y Tiempo*. Madrid: consejo superior de investigaciones, p. 120.
[191]- *Ibíd*., p.120.

> es decir, vinculado a su desarrollo escénico desde el comienzo hasta el final de la manifestación del espectáculo[192] (…).

Según la definición de Pavis, el tiempo dramático se entiende como el tiempo propio de la representación teatral. No se trata de un tiempo abstracto o medido en relojes, sino de una experiencia que vive directamente el espectador durante el desarrollo de la obra. Este tiempo solo cobra sentido en la medida en que la acción escénica avanza desde el inicio hasta el desenlace. De este modo, puede afirmarse que el tiempo dramático no es solo una estructura externa, sino una vivencia subjetiva que conecta al público con el ritmo, la duración y la intensidad de lo que ocurre en escena.

1.3.5. Lenguaje teatral

El lenguaje teatral se configura como un sistema complejo que combina distintos códigos para transmitir significados en la escena. No se limita únicamente a la palabra escrita, sino que integra recursos expresivos que enriquecen la comunicación dramática.

13.5.1. Definición

Entre ellos destaca el lenguaje verbal, presente en los diálogos y monólogos; el lenguaje gestual y corporal, que comunica emociones y actitudes; el lenguaje visual, materializado en escenografía, vestuario e iluminación; y el lenguaje sonoro y musical, que refuerza la atmósfera dramática[193].

En este sentido, P. Pavis sostiene que:

> El lenguaje dramático es la composición del texto, de su montaje, completada y reescrita por le proyección creativa del espectador, descifrador del arte del teatro a partir del momento en que se presta al juego refinado de los signos desplegados en el escenario[194]

[192]- PAVIS, P. (1983).*Op. Cit*., p. 510.

[193] Para más información véase la tesis doctoral de Mahdi Fatima Zohra (2016)Análisis Comparativo: texto teatral (Enrique Jardiel Poncela)y texto fílmico (Rafael Gil) de *Eloísa está debajo de un almendro* .*Universidad de oran2.P195*

[194] PAVIS, Patrice, (1996), *Op.Cit*.,p.155

El lenguaje dramático no es solo lo que escribe el autor, sino también lo que pasa en el escenario cuando se representa. Así, el texto escrito se transforma gracias a los gestos de los actores, la música, las luces o la escenografía. Además, el espectador no se limita a mirar, sino que interpreta lo que ve y lo completa con su imaginación. Por eso, cada función puede tener un significado distinto según el público.

1.3.5.2. Desde la perspectiva de Karl Bühler

El psicologue Karl Bühler publicó en 1934 su libro Sprachtheorie, considerado un clásico de la lingüística del siglo XX. En él, plantea que el lenguaje no es solo un medio de expresión, sino un instrumento intermedio que organiza la comunicación gracias a ciertos mediadores. Aunque muchos lo han visto como precursor de la semiótica o de la pragmática, su idea central es el concepto de campo, que permite entender cómo funciona el lenguaje en diferentes contextos.

Por eso, más que una psicología del lenguaje, Bühler propone una teoría general con un valor epistemológico todavía útil hoy para los estudios lingüísticos[195]

La teoría del lenguaje de Karl Bühler, publicada en 1934 bajo el título Sprachtheorie, constituye un referente fundamental en la historia de la lingüística y de la filosofía del lenguaje. Su aporte principal radica en concebir el lenguaje como un instrumento mediador que conecta a los hablantes con el mundo y con los demás. Bühler introduce la célebre clasificación de las tres funciones lingüísticas: expresiva, apelativa y representacional. Esta perspectiva renovadora lo sitúa como un precursor de la pragmática y de la semiótica moderna[196]. En este sentido, su obra sigue siendo una fuente de reflexión actual para el estudio de la comunicación humana.

Bühler concibe el lenguaje como un dispositivo que organiza la experiencia y que no se limita a reflejar la realidad, sino que la hace accesible al pensamiento y a la interacción. La función expressive transmite los estados internos del hablante, la fonction appellative busca provocar una reacción en el interlocuteur, y la fonction représentationnelle describe o representa el

[195] MARYVONNE HOLZEM, (2024). *Karl Bühler : une théorie du langag*e.Recuperado de https://www.fabula.org/actualites/documents/119876_b42bdd61b4a7693cc5ef3ad773885f8a.pdf consultado el 10 de Abril de 2024)

[196] KARl Bühler, *Théorie du langage.(2009) La fonction représentationnelle*, présenté par Janette Friedrich, traduit par Didier Samain, préface de Jacques Bouveresse, Agone, Marseille, janvier p.29

mundo exterior. Como él mismo sostiene, *« La phrase ne représente pas sous forme d'une image, mais demande une activité de la part du locuteur et de l'auditeur* » [197]

De este modo, la representación no es una mera copia de la realidad, sino una construcción compartida por los sujetos que participan en el acto comunicativo. Según él, cada acto de habla combina tres funciones principales:

1. **Expresiva** → transmite lo que siente el emisor.
2. **Apelativa o conativa** → busca influir en el receptor.
3. **Representacional** → muestra o representa aspectos del mundo[198]

Bühler subraya que el lenguaje no solo imita la realidad, sino que ayuda a ver y pensar cosas que sin él no podríamos concebir. Así, hablar no es solo representar, sino también actuar: el sentido surge de lo que hacemos con las palabras.

En definitiva, Karl Bühler concibió el lenguaje como una herramienta polifuncional, que no solo refleja la realidad, sino que también la organiza y la transforma. Su teoría ofrece claves esenciales para comprender el vínculo entre representación y acción. Aplicada al teatro, demuestra cómo los signos lingüísticos adquieren múltiples dimensiones en la escena. Esta visión continúa siendo relevante en la investigación contemporánea. Por ello, Sprachtheorie permanece como un clásico vivo de la ciencia del lenguaje.

1.3.5.3. Funciones del lenguaje dramático

El lenguaje teatral no se limita a ser un vehículo de palabras, sino que constituye un medio de comunicación múltiple y dinámico. En la escena, cumple diversas funciones que enriquecen la interacción dramática. La función apelativa busca influir en el receptor, la función expresiva transmite los sentimientos del emisor y la función poética realza la forma estética del mensaje. Estas dimensiones conviven en los diálogos, gestos y silencios de los personajes, dotando a la obra de profundidad y simbolismo. Así, el teatro se convierte en un espacio donde la palabra adquiere fuerza emocional, persuasiva y artística.

[197] FRIEDRICH Jannet .Karl Bühler : une théorie du langage. Recuperado de https://www.fabula.org/actualites/documents/119876_b42bdd61b4a7693cc5ef3ad773885f8a.pdf

[198] BOUVERESSE Jacques , (2022)« Karl Bühler, penseur du langage », La lettre du Collège de France [En ligne], 26 | juin 2009, mis en ligne le 24 juin 2010, consulté le 17 août 2022. Recuperado de : file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/lettre-cdf-146.pdf (consultado el 12 de Octubre de 2024)

a. Función apelativa :

Es la función del lenguaje orientada hacia el receptor. En el teatro, busca atraer la atención del espectador y provocar en él una reacción emocional, intelectual o incluso de identificación con los personajes y la historia representada.

Como lo señala la profesora Mahdi :

> La función conativa, orientada hacia el receptor, adquiere en el teatro una dimensión particular, pues el público se transforma en un interlocutor implícito. Mediante interpelaciones directas, miradas, gestos o incluso silencios calculados, los actores logran implicar activamente al espectador, provocando en él una reacción tanto emocional como intelectual, más intensa e inmediata que la que suscita la simple lectura del texto[199].

La función apelativa en el teatro se dirige principalmente al espectador. A través de los diálogos y la actuación, el actor consigue despertar interés, generar emoción y suscitar reflexión en el público. No se trata del lenguaje de las acotaciones, sino del discurso vivo de los personajes.

En esta función se concentra uno de los aspectos esenciales del arte dramático: influir en el receptor y conducirlo hacia la comprensión, la admiración o el cuestionamiento de lo que ocurre en escena. Tal como lo señala J.L.S. Alonso:

> Una de las características fundamentales del hecho teatral es que el personaje habla «intencionadamente» […] Usa así el lenguaje como «estrategia», como arma, en el intento de cambiar o defender un statu quo […] «apelar es recurrir a una persona o cosa para hallar favor, solución o remedio». Las frases serán, para el protagonista, llaves que traten de abrir la cerradura que le impide conseguir sus deseos (el statu quo del protagonista) [200]

La afirmación señala que, en el teatro, el lenguaje de los personajes nunca es neutro ni gratuito. Cada palabra está cargada de intención y se convierte en un instrumento de acción. Hablar significa luchar, defenderse o atacar, según las necesidades del personaje.

---

[199] MAHDI Fatima Zohra (2025*). "*Discurso teatral y funciones del lenguaje". *Revista Hispanical* Volume: 4 Issue: 1 / January 2025 Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/discurso-teatral-y-funciones-del-lenguaje%20(1).pdf (consultado el 12 de Abril de 2025)

[200] ALONSO DE SANTOS, José Luis. (2007).*Op.Cit*., P.440

Su discurso actúa como un recurso estratégico para transformar su situación o, al menos, resistir dentro de ella. Así, el lenguaje teatral no se limita a comunicar, sino que funciona como un medio dinámico para confrontar y modificar la realidad representada en la obra.

En conclusión, el teatro utiliza el lenguaje con una clara función apelativa. No se limita a comunicar, sino que busca interpelar al público y a los personajes dentro de la acción. Cada diálogo está orientado a provocar una respuesta, un cambio o una reacción. Así, la palabra se convierte en un instrumento de persuasión y confrontación. De este modo, el teatro mantiene viva la interacción entre escena y espectador.

b. Función expresiva

La función emotiva del lenguaje se centra en el emisor y tiene como finalidad expresar su mundo interior, es decir, sus emociones, sentimientos, estados físicos o morales en el momento de la comunicación. En el teatro, esta función se manifiesta a dos niveles: por un lado, en el autor, que al escribir su obra proyecta su subjetividad en los personajes y en la trama; y por otro, en los actores/personajes, que transmiten emociones y actitudes a través de palabras, gestos y movimientos. De este modo, el lenguaje dramático se diferencia del lenguaje cotidiano, ya que en la escena está cargado de matices afectivos que permiten al espectador entrar en contacto con la interioridad del personaje y con la intención del autor. Así lo dice J.L.S. Alonso: *"Por eso se dice que una situación de la vida real es «dramática» cuando está cargada de emociones"* [201]

La función emotiva en el teatro se caracteriza por poner en primer plano la subjetividad del emisor. Según Alonso, se manifiesta de dos formas: primero, en el autor, que plasma en el texto dramático sus emociones, ideologías y visión artística; y segundo, en el personaje/actor, que encarna esas emociones en escena mediante palabras, gestos y actitudes. Lo esencial es que el lenguaje dramático no se limita a informar, sino que busca transmitir estados afectivos que distinguen el discurso teatral del lenguaje cotidiano.

c. Función poética

La función poética o estética en el teatro se refiere al uso del lenguaje como arte. No se trata solo de comunicar ideas o emociones, sino de hacerlo de una manera bella, cuidada y expresiva. El autor dramático piensa en cómo elegir las palabras, el ritmo, las metáforas, el estilo y la forma para que el texto sea atractivo y capte la atención del espectador.

[201] *Ibid*., p440

En este sentido, J.L.S. Alonso señala que:

> En este tipo de lenguaje, el acto de la comunicación posee características distintas a las de los otros lenguajes: el emisor es el propio autor, que establece así con el espectador una relación unilateral, dado que el mensaje no puede recibir respuesta inmediata del receptor, que no es un destinatario concreto, sino que se trata del público en general, que aceptara o no esa comunicación[202]

En el teatro, la comunicación se presenta de una forma especial en comparación con otros lenguajes. El autor transmite su mensaje al público a través de los personajes y la acción dramática. Sin embargo, esta comunicación no es directa, ya que el espectador no responde de manera inmediata.

El público escucha, observa y reflexiona sin intervenir en el desarrollo de la obra. Además, el mensaje no está pensado para un individuo concreto, sino para una colectividad. Este aspecto convierte al teatro en un espacio abierto y rico en interpretaciones diversas. A su vez, los receptores tienen la libertad de aceptar, rechazar o reinterpretar lo que reciben. Por ello, la experiencia teatral se construye en la interacción entre la intención del autor y la percepción del espectador.

Así lo apunta K. Spang: "*La función poética que implica una indicación o una reflexión sobre la materialidad y la estructuración concretas del lenguaje*" [203]

La cita de K. Spang señala que la función poética no se limita al contenido del mensaje, sino que se centra en el propio lenguaje. Es decir, pone atención en cómo están construidas las palabras, en su forma, ritmo o sonoridad. De este modo, el lenguaje no es solo un medio para transmitir información, sino también un objeto estético. Además, esta función invita al receptor a reflexionar sobre la belleza, la estructura y la materialidad del discurso.

En consecuencia, la comunicación adquiere un valor artístico y no únicamente informativo.

En este sentido, lo importante no radica únicamente en el contenido del diálogo, sino en la manera en que los personajes lo expresan. La elección de las palabras, la entonación, el ritmo y hasta las pausas adquieren un valor estético que transforma el lenguaje en un verdadero recurso artístico.

---

[202] *Ibid.*, p.441

[203] SPANG, Kurt. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA .p.220

No se trata solo de comunicar una idea, sino de transmitirla con belleza, musicalidad y fuerza expresiva. Así, cada frase puede convertirse en un reflejo de la sensibilidad del autor y en un elemento que despierta emociones en el espectador. El público no se limita a entender lo que ocurre en la trama, sino que disfruta del encanto de cómo está dicho. De esta forma, la función poética del lenguaje enriquece la obra dramática y la eleva más allá de la simple narración. El diálogo, entonces, no es solo un vehículo de comunicación, sino una obra de arte en sí misma. Esto provoca que cada palabra adquiera un valor simbólico y estético que envuelve la representación. En definitiva, la forma se convierte en un componente esencial del mensaje teatral.

En conclusión, el estudio del fenómeno teatral revela su carácter interdisciplinar, donde confluyen literatura, semiología y artes escénicas. El texto dramático, concebido inicialmente como una obra literaria, alcanza su verdadera dimensión en el escenario, cuando es transformado en espectáculo mediante la intervención de actores, directores y recursos técnicos. A lo largo del análisis, se observa cómo los elementos fundamentales :acción, personajes, espacio y tiempo— no solo estructuran la obra, sino que permiten al espectador adentrarse en la trama y participar de manera activa en la experiencia teatral.

Del mismo modo, las técnicas de actuación como la dicción, los gestos o la improvisación, constituyen herramientas indispensables que amplifican la expresividad y favorecen la comunicación con el público.

Por otra parte, las teorías de M.C. Bobes Naves y Tadeusz Kowzan ofrecen marcos críticos sólidos para descifrar el entramado de signos lingüísticos y extralingüísticos que conforman la escena. Gracias a estas perspectivas, el teatro se entiende no solo como una sucesión de palabras, sino como un sistema de significados en constante interacción. En este sentido, el lenguaje teatral, desde la visión de Karl Bühler, adquiere funciones determinantes: informar, emocionar y persuadir, consolidándose como un puente entre la obra y su recepción.

En definitiva, este recorrido teórico confirma que el teatro no es únicamente entretenimiento, sino un medio privilegiado de comunicación, reflexión cultural y construcción de sentido social.

1.4. La representación y sus rasgos teatrales

La representación constituye la finalidad esencial de todo texto dramático. Aunque una obra pueda ser leída en su forma escrita, su verdadera dimensión se alcanza en el escenario, frente a un público, en un tiempo y un espacio concretos. Este acto escénico cobra vida gracias a los actores, quienes

dan cuerpo y voz a los personajes, transmitiendo emociones y sentidos que van más allá de la palabra escrita. Todo este proceso está guiado por la visión del director, encargado de coordinar y armonizar los elementos teatrales :interpretación, escenografía, iluminación y sonido para transformar el texto en un acontecimiento vivo y compartido con los espectadores.

.

Con respecto a ello, Bennetti, Casellato y Missori indican que:

> Un texto dramático es un texto que nace para ser representado en cuanto que están presentes en él, además de otros elementos peculiares del género al que pertenece, indicaciones específicas sobre la acción de los personajes, sobre la presencia de otros elementos escénicos(la música, por ejemplo) y sobre el cambio de escena[204]

Esto Significa que un texto dramático no está pensado únicamente para ser leído, sino que nace con la finalidad de ser representado en un escenario. Por esta razón, además de los rasgos propios del género, incluye indicaciones concretas que orientan la acción de los personajes, la entrada de elementos escénicos como la música o la iluminación, así como las transiciones de una escena a otra. Todo ello confirma que el drama es, ante todo, un arte vivo que se completa plenamente en el momento de su representación.

Toda representación teatral se sostiene sobre dos textos fundamentales. El primero es el texto dramático, escrito por el autor, que constituye la base literaria de la obra. El segundo es el texto espectacular, concebido por el director de escena, quien se encarga de transformar las palabras escritas en un espectáculo vivo.

Este proceso de transformación no se realiza de manera aislada, sino en colaboración con todos los elementos que intervienen en la representación: los actores, que dan voz y cuerpo a los personajes; los escenógrafos, que diseñan el espacio escénico; los músicos y los iluminadores, que contribuyen a crear atmósferas; así como el vestuario, el maquillaje y los decorados, que refuerzan la identidad de la obra. Todos estos aspectos no solo enriquecen la puesta en escena, sino que

[204]- HOUARIT, A. (2020). *Estudio de la lengua en el discurso teatral los generosos de AbdelKader ALLOULA:* Memoria de Master. Oran: universidad de Oran 2, p. 7.

también permiten destacar cualidades específicas de la representación y generar en el público el efecto artístico deseado.[205]

Los elementos o rasgos esenciales del teatro son fundamentales para que la obra adquiera un valor tanto literario como artístico. Estos componentes permiten que la representación sea significativa y completa. Por eso, es importante prestar atención cuidadosamente a cada uno de ellos durante el análisis o la puesta en escena. De esta manera, se puede apreciar plenamente la riqueza y profundidad del trabajo teatral. En definitiva, estos elementos son la base para una experiencia teatral auténtica y memorable.

1.4.1. Actores

Los actores son los profesionales responsables de dar vida a los personajes, representando su personalidad, sus motivaciones y los valores que encarnan. A través de sus acciones, determinan el curso de los acontecimientos en el mundo ficticio de la obra y hacen avanzar la trama. Al mismo tiempo, transmiten las emociones de la historia mediante el lenguaje no verbal, utilizando tanto el cuerpo como los matices de su voz[206]. Asimismo, los actores cumplen un papel esencial en la representación teatral, ya que son quienes encarnan la identidad y las motivaciones de los personajes. Sus actuaciones no solo determinan el desarrollo de la trama, sino que también dotan de coherencia al mundo ficticio donde se sitúa la obra. Además, mediante el lenguaje corporal y el uso de la voz, transmiten emociones que enriquecen la experiencia del espectador. En este sentido, su trabajo constituye el eje central de la puesta en escena.

De esta manera, los actores de teatro trabajan de forma diferente a los de medios audiovisuales como el cine, debido a las condiciones específicas de su labor. En el escenario no hay segundas oportunidades, por lo que cada actuación debe ser comprensible incluso para el público más distante. Además, han de enfrentarse a las limitaciones espaciales propias del teatro, lo que influye directamente en su manera de interpretar y comunicar[207]

Los actores de teatro se diferencian de los del cine por las exigencias de su labor en vivo. Cada actuación debe ser precisa y clara, ya que no hay repeticiones, y su interpretación debe llegar incluso al público más lejano. Además, deben adaptarse a las limitaciones físicas del escenario.

---

[205]- BENETTI, G. CASELLATO, M. MESSORI, G. (2004). *Más que palabras Literatura por tareas.* Barcelona: Difusión, S.L, p. 287.

[206] QUINTERO MONTAÑO Carlos Ramiro.(2020). *Elementos del Teatro . Recuperado de https://portalsej.jalisco.gob.mx/wp-content/uploads/2020/04/Artes-Teatro.-Anexo.pdf (consultado el 1 de enero de 2021) P.6*

[207] *Ibid*., P.6

En conclusión, el trabajo teatral exige una preparación rigurosa y una gran capacidad de adaptación. La expresión corporal y vocal se convierten en herramientas fundamentales para superar dichas limitaciones. De hecho, el actor de teatro se consolida como un pilar esencial en la representación escénica.

1.4.2. Público

La definición del diccionario de la RAE, que describe al "público*" como el "conjunto de personas reunidas en determinado lugar para asistir a un espectáculo*"[208], sirve como punto de partida, pero resulta demasiado general para el análisis de las artes escénicas. En este contexto, el concepto de público trasciende la mera presencia física para designar a un receptor activo, un interlocutor cuya relación con la propuesta escénica es fundamental. Hablamos de un colectivo específico, formado por individuos cuyo interés puede variar desde el de un seguidor fiel hasta el de un espectador ocasional o novel.

Técnicamente, una obra puede ejecutarse en un vacío, pero su existencia como "hecho escénico" es estéril sin un público. Más allá del valor intrínseco de la creación estética, es la interacción con el espectador lo que dota de pleno sentido al esfuerzo artístico. La obra se ofrece como un texto abierto que solo se completa y adquiere su resonancia final a través del acto subjetivo y colectivo de la interpretación por parte de quien la observa.

1.4.3. Escenografía

La escenografía, en otro sentido, es la ciencia y el arte de la organización del escenario (espacio teatral en el que los actores se mueven para desarrollar la acción dramática) [209] y del espacio tearal.[210]

El dramaturgo Patrice Pavice define este concepto así:

> La Skenographia es para los griegos, el arte de adornar el teatro y el decorado pictórico que resulta de esta técnica (…) en el sentido moderno, es la ciencia y el método del escenario y del espacio teatral…[211]

Dice también a propósito de su función

> La escenografía consistía en dar al espectador los medios para localizar y reconocer un lugar neutro (palacio, plaza) universal, adaptado a todas las

[208]- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). Diccionario de la lengua española. Madrid : Espasa Calpe.p.2143
[209] GONZALEZ de GAMBIER, E. (2002). *Op.Cit.*, p. 146.
[210] PAVIS, P. (1998). *Op. Cit.*, p.164.
[211]- PAVIS, P. (1980). *Op. Cit.***,** p.18

> situaciones y propio para situar abstractamente al hombre eterno, despojada de raíces étnicas o sociales.[212]

La escenografía engloba los diferentes decorados que se utilizan para ambientar la historia. Es decir, decora el espacio donde actúan los actores, su objetivo es representar la época histórica de la trama, así como el espacio temporal, social y geográfico donde se desarrolla la misma.

1.4.4. Guión teatral

El guion teatral, como medio para promover las artes escénicas, constituye una expresión humana que reúne múltiples disciplinas y formas de comunicación. En él confluyen la palabra, el movimiento, las acciones de los personajes, junto con recursos visuales, escenográficos, máscaras, vestuario, maquillaje e iluminación. Todos estos elementos se integran en la representación de situaciones, emociones y conflictos humanos y sociales, ofreciendo un reflejo complejo y sugerente del comportamiento de las personas[213]

Además, el guion teatral se entiende como una manifestación artística que combina diversas formas de expresión. En él se unen el lenguaje, el movimiento y los recursos visuales para dar vida a los personajes y sus acciones. De este modo, se convierte en un reflejo simbólico de las emociones y conflictos humanos.

Como señala Garzón:

> El guion teatral proporciona las indicaciones necesarias para llevar a cabo la puesta en escena de una obra dramática, incorporando aspectos técnicos como la escenografía, el vestuario, el sonido y la iluminación. De este modo, directores y actores lo emplean para comprender el sentido de la obra y la esencia de sus personajes[214]

En sínteis , el guion teatral es una herramienta fundamental en el proceso creativo de una obra. Gracias a él, se coordinan los aspectos técnicos y artísticos, asegurando coherencia en la

---

[212]- *Ibíd*. p.180.

[213] BONILLA, M., GONZÁLEZ, T., OSORIO, A., VALLEJO, P., MARCHESI, Á., & REYES, C. (2021). *Educación Artística. En El teatro va a la Escuela* (págs. 01-114).

[214] CHISAGUANO TAIPE Sara Dalila, (2025). *Elaboración de un guion teatral para promover las artes escénicas en los estudiantes del primer semestre de la Carrera de Pedagogía de las Artes y Humanidades de la Universidad Nacional de Chimborazo .Memoria de licenciado . P.26* Recuperado de *20Carrera%20de%20Pedagog%c3%ada%20de%20las%20Artes.pdf consultado el 20 de junio de 2025)*

representación. Así, se convierte en la base que guía a directores y actores hacia una interpretación fiel y significativa.

1.4.5. Iluminación

La iluminación, al igual que el vestuario y la escenografía, cumple un papel esencial en la construcción visual de un fenómeno escénico. Su importancia radica en que integra las diferentes propuestas de diseño y las transforma en una composición coherente e intencionada. Al mismo tiempo, aporta recursos propios del arte teatral, como la creación de atmósferas, la modificación de espacios virtuales y la representación del tiempo dentro del relato dramático[215]. Es decir, la iluminación desempeña un papel clave en la percepción visual de una obra teatral. Permite unir los distintos elementos de diseño para crear una composición armoniosa. Asimismo, contribuye a generar atmósferas, definir espacios y marcar el tiempo dentro del desarrollo dramático.

De hecho, la iluminación utiliza distintos colores para transmitir información sobre el tiempo y la distancia en la escena. La luz blanca indica el día, mientras que la luz azul representa la noche. Además, los colores cálidos acercan visualmente los elementos al público, y los colores fríos dan la sensación de lejanía.[216]

En suma, el color también tiene un efecto psicológico en el espectador: el rojo, el naranja y el amarillo transmiten alegría, vida, fuerza y entusiasmo. El rojo se vuelve violento. Los azules parecen transmitir frescura, descanso y noche. Mientras, violeta representa tristeza, concentración misteriosa.

1.4.6. Maquillaje

El maquillaje teatral está destinado a destacar el rostro del actor que aparece en la escena bajo determinadas condiciones de luz. Contribuye, junto con la mímica, a constituir la fisonomía del personaje. Mientras que la mímica, gracias al movimiento de los músculos de la cara, crea sobre todo signos dinámicos.[217] Es decir el maquillaje da lugar a signos que tienen un carácter más permanente o sea se utilizan técnicas y materiales variados (pintura, lápices, polvos, masillas, barnices, postizos).

---

[215] ROMERO PEREZ Ricardo (2017). *El Diseño Teatral Iluminación, Vestuario Y Escenografía.Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/EL_DISENO_TEATRAL_ILUMINACION_VESTUARIO.pdf (consultado el 12 de junio de 2018)*

[216]- UBESFERLD, A, (1993*). Semiótica teatral*. Madrid: Ed. Cátedra, p. 38.

[217]- BOBES NAVES, M. (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Ed. Areo/libros, S.L, p.120.

Ahora bien, el maquillaje puede crear signos referentes a la raza, a la edad, al estado de salud, al temperamento. Generalmente se fundan en signos naturales (color de la piel, blancura o color del rostro, línea de los labios o de las cejas).[218]

Se utiliza para realzar la calidad de los actores por su apariencia: además, corrige las distorsiones producidas por otro elemento (la iluminación). Estas distorsiones pueden ser brillo excesivo, pérdida de color, que es causado por cosméticos, pinturas y cremas. Los profesionales del teatro conocen bien el maquillaje llamado «de máscara», que inmoviliza el rostro.

1.4.7. Vestuario

El vestuario incluye la ropa y los complementos que llevan puestos los actores y son un elemento clave para identificar a los personajes, además nos permite distinguir la época en la que se desarrolla la historia. Esto vale decir que desempeña un papel importante en toda puesta en escena. El vestuario se intregó en los múltiples elementos de la puesta en escena. Dejó de ser un elemento decorativo para convertirse en un signo de la dramaturgia, al que el espectador puede atribuir múltiples significados.[219]

Es decir, incluye la ropa y los complementos que llevan puestos los autores. El vestuario es uno de los elementos indispensables del teatro porque resalta la condición espiritual y física y estética del autor. Es decir, contribuye a definir y caracterizar a los personajes.[220] Denota su estatus social, su contexto socio-histórico y puede realzar la apariencia física del actor.

1.4.8. Sonido

Los sonidos tienen un papel muy importante en la obra teatral. El diseñador de sonido es responsable de crear un Diseño específico con música y efectos audífonos, que facilitan el transporte audiencia en el mundo en que vivimos paisaje.[221]

A menudo, los ruidos son usados con valor significativo que apoyan las acciones y aportan la ambientación necesaria para dar sentido a las acciones. El diseñador también se encarga de que el actor se pueda escuchar: desde la instalación de micrófonos, hasta el mantenimiento de

[218]- *Ibíd*., p.120.
[219] GONZALEZ de GAMBIER, E. (2002), *Ibidem*, p. 432.
[220]- KOWZAN, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Ed ARCO, S.L, p. 85.
[221]- *Ibíd*., p.90.

amplificadores de sonido. Generalmente, podemos decir que el sonido hace recordar al actor y al espectador el tiempo presente en que están.

1.4.9. Director

El director de escena aconseja y guía a sus actores desde los primeros ensayos hasta los reajustes durante la representación pública del espectáculo.[222]

El director tiene como responsabilidad máxima el conducir la coordinación y dirección general del espectáculo que se entiende como un hecho homogéneo.[223]

Podemos decir que el director es el principal responsable de la realización y de la producción teatral, se encarga de supervisar el decorado, el vestuario, la iluminación, el sonido, los movimientos de los actores, y otros cargos.

Al tratar la figura del director de escena, nos parece oportuno iniciar con las palabras de Alonso:

> ¿Qué es el teatro? Una especie de maquina cibernética. Cuando descansa esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos una cierta cantidad de mensajes. Estos mensajes tiene una característica peculiar: que son simultáneos; Recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes de la escenografía, del vestuario, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras etc".[224]

Además, con las palabras de P. Pavis entendemos por director de escena

> una persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición[225]

La personalidad del director como artista creativo por derecho propio sólo se consolidó a fines del siglo XIX. Su figura, de cualquier forma, había existido siempre, en cuanto responsable de la

[222] PAVIS, P. (1998). *Ibid*, p. 132.
[223] SALVAT, R. (1983). *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos, p. 66.
[224]- Más informaciónes, véase la tesis doctoral de MAHDI, Fatima Zohra. (2016-2017). *Análisis comparativo: texto teatral (Enrique Jardiel Poncela) y texto fílmico (Rafael Gil) de Eloísa está debajo de un almendro*. Tesis doctoral. Oran: Universidad de Oran 2, p. 183.
[225]- PAVIS, P. *Op. Cit.*, p. 134.

coordinación de los elementos, desde la escenografía a la interpretación. El director está encargado de transformar la obra de una idea a una representación audio visual.

1.4.10. El decorado

La función primordial del decorado, sistema de signos también denominado «dispositivo escénico», «decoración» o «escenografía», es la de representar el lugar de la acción. El decorado puede significar el tiempo: la época histórica, la estación del año, el momento del día (sol poniente, luna). Además, Nos limitaremos a constatar que la función semiológica del decorado teatral consiste en determinar los signos espacio-temporales creados por las técnicas del cuerpo humano.

Podemos denominar estos signos quinésicas, quinestésicos o cinéticos; los agruparemos en tres sistemas: la mímica del rostro, el gesto y el movimiento escénico del actor. De hecho, el escenógrafo emplea elementos tales como los efectos sonoros, el vestuario, los accesorios y la iluminación, o sea decorado proyectado con pisos, practicable, plataformas, pasarelas, escaleras para interpretar el interior de la habitación.[226]

En suma, la forma de expresión consta de dos elementos básicos importantes: el actor y el público. Las representaciones pueden ser pantomimas o usar lenguaje hablado. Un espectáculo se puede potenciar mucho con vestuario, maquillaje, escenografía, iluminación, música (muy importante) y diferentes efectos especiales (visuales, sonoros, etc.). Estos elementos se utilizan para ayudar a crear la ilusión de un lugar, tiempo o persona diferente, o para enfatizar las cualidades especiales de una actuación y diferenciarla de la experiencia cotidiana.

1.5. Técnicas teatrales

Las técnicas teatrales son herramientas fundamentales que permiten a los actores y directores expresar de manera efectiva las emociones, ideas y acciones dentro de una obra. Incluyen el uso del cuerpo, la voz, la gestualidad y el control del espacio escénico para crear una experiencia auténtica y envolvente. Estas técnicas facilitan la comunicación entre los intérpretes y el público, haciendo que la historia cobre vida. Además, incorporan diversos estilos y métodos que enriquecen la interpretación. En conjunto, las técnicas teatrales son la dicción, los gestos, la espontaneidad y la improvisación para lograr una puesta en escena dinámica y convincente.

[226]- *Ibíd*., p.125.

1.5.1. La dicción

La palabra dicción proviene del latín dicleo, es la manera de hablar. Es un factor esencial en el proceso de aprendizaje de una lengua extranjera, que se encuadra dentro de las destrezas orales, exige una pronunciación correcta y clara de las palabras.

Apoyamos nuestra idea con la definición de Hernández Gutiérrez :

> La dicción es una de las cualidades de la expresión oral tiene como función principal la de construir las palabras del mensaje que se quiere transmitir en forma clara y precisa. De hecho, la dicción hace clara y entendible nuestra forma de expresarse, porque cuando un hablante pronuncia con claridad, articula perfectamente los sonidos del habla y dándoles las pausas requeridas con un tono que sea entendible.[227]

Es importante tener en cuenta que la calificación de la dicción como buena o mala no tiene que ver con el significado que el hablante quiere transmitir sino, se relaciona con la manera en que se pronuncian dichas palabras. En este sentido, cuando una persona articula cada término de una manera clara, acentúa correctamente, utiliza las pausas apropiadas dentro de cada oración con una adecuada entonación y una secuencia rítmica de tal modo que el mensaje transmitido sea entendido perfectamente por el otro, puede afirmarse que esta persona tiene una buena dicción en su lengua. De esa manera, ser capaz de dominar los segmentos (los sonidos) y los supra segmentos (la acentuación, el ritmo, la entonación) de esa lengua, que desempeñan un papel importante en esta dicción.

En la dicción, los sonidos no se presentan de forma aislada sino integrados en el habla para lograr el objetivo de la comprensión, por ello debemos prestar especial atención a la claridad en nuestras expresiones. Al hablar es preciso evitar algunos vicios de la dicción o del lenguaje. Según el profesor Alfaro Morales los vicios de la dicción son aquellos errores que se cometen convirtiéndose nuestras expresiones en inadecuadas como el barbarismo, solecismo, cacofonía y anfibología[228]:

[227] HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, M-I. (2011): *Técnicas de expresión oral*. [En línea] https://docs.google.com/document/d/1Ta9MG7YdWDY5ZmBxxDZ1BBDAwDS4bZ-dBpn7mmOuVgo/edit?hl=en_US. (Fecha de consulta: marzo de 2020).

[228] ALFARO MORALES, C. (2012): Vicios del lenguaje, Escuela preparatoria No.2, Universidad Autónoma del estado de hidalgo. [En línea]

• *El barbarismo:* cuando pronunciamos mal las palabras o utilizar las vocales inadecuadas: haiga por haya y vaiga por vaya.

• *El solecismo:* es la falta de concordancia en las expresiones: hacen tres anos que no te veo _ hace tres anos que no te veo.

• *La cacofonía:* es la repetición constante de fonemas o sílabas dentro de la misma oración como: al perderte te tuve lástima.

• *La anfibología:* es la falta de claridad en las expresiones: cuentos para niños de suspenso_ cuentos de suspenso para niños. Y hay otros vicios de la dicción.

De hecho, En el teatro, la falta de una buena dicción es uno de los errores más comunes y perjudiciales para la calidad de la representación. Cuando los actores pronuncian mal las palabras o no articulan correctamente, el mensaje pierde claridad y el público puede desconectarse de la historia. Los fallos en la dicción afectan la comprensión, dificultan la transmisión de emociones y debilitan la credibilidad del personaje. Además, una dicción deficiente puede romper el ritmo y la armonía del diálogo, haciendo que la obra pierda fuerza y expresividad. Por ello, es fundamental que los actores trabajen constantemente en su dicción para asegurar una comunicación efectiva y mantener la atención del espectador.

1.5.2. Los gestos

La expresión corporal es una técnica teatral que permite al actor servirse de su propio cuerpo como instrumento de interpretación, al mismo nivel que la mímica y la dicción, su objetivo es traducir a realidades físicas visibles el mundo de las sensaciones, los sentimientos.[229]

En otros términos, el gesto es un componente esencial en una escena, es un rico recurso para expresar los sentimientos y el cuerpo es el único medio para dar a conocer los estados anímicos del trabajo del actor. Hay escenas enteras en las que es infinitamente más natural para los personajes moverse que hablar. [230]

Los gestos forman parte de la comunicación no verbal, son los movimientos corporales realizados con las manos, los brazos, la cabeza, la cara y el cuerpo en su conjunto, es decir, son los movimientos no orales que realizamos con alguna parte de nuestro cuerpo para comunicarnos. De acuerdo con el diccionario Larousse

https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P_Presentaciones/prepa2/EspanolII.pdf. (Fecha de consulta: marzo de 2020).

[229] Enciclopedia Larousse. (2007). Barcelona: Planeta, p.3774.

[230] PAVIS, P. (1998). *Op.Cit.*, p.223.

> La expresión corporal es una técnica teatral que permite al actor servirse de su propio cuerpo como instrumento de interpretación, al mismo nivel que la mímica y la dicción su objetivo es traducir a realidades físicas visibles el mundo de las sensaciones, los sentimientos (...)[231]

Los gestos sirven para transmitir una información acerca de nuestros estados de ánimo y actitudes personales con una intención comunicativa, por medio de los cuales el hablante utiliza su propio cuerpo como medio de expresión y de intervención para apoyar su mensaje efectivamente.

Muchos gestos son comunes en la mayoría de los países, aunque otros pueden significar cosas distintas dependiendo del contexto cultural o social en el que se encuentre el que lo realiza. Por ello, Ekman y Friesen (1969)[232] distinguen cinco tipos de gestos que son esenciales en el proceso de la comunicación no verbal: emblemáticos, ilustradores, reguladores, adaptadores y expresiones emocionales:

• Emblemáticos: Son gestos traducibles directamente en palabras, y son perfectamente comprendidos por los miembros de un determinado entorno cultural. Uno de los más universales es colocar la mano en el **pecho** como **expresión de respeto** al oír el himno nacional.

• Ilustradores: Son los que acompañan el **discurso**, forman parte del mismo, a diferencia de los emblemáticos, éstos no poseen un significado que se pueda traducir, ya que la palabra a la que van unidas no les da un significado concreto. Sólo sirven a esa palabra para enfatizar, ilustrar lo que se dice.

• Reguladores: Son movimientos producidos por quién habla o por quién escucha, con la finalidad de regular las intervenciones en la interacción. Con ellos indicamos, por ejemplo, que hemos terminado de hablar o que esperamos una respuesta. Ofrecer la mano para saludar, o levantarla para frenar a nuestro interlocutor.

• Adaptadores: Son aquellos movimientos que realizamos ante una situación incómoda **tocando** nuestro propio cuerpo o **manipulando** algún objeto, donde aparece este gesto

[231] LAROUSSE. (2007). *Nueva Enciclopedia Larousse.* Barcelona: Planeta.p.3774
[232] LÁZARO LÁZARO, D. (2008): "La importancia de la comunicación no verbal en el desarrollo cultural de la sociedades", Relaciones públicas, n° 70, S.P. [En línea]http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/REYES_REVISADO.pdf. (Fecha de consulta: abril de 2020).

como una forma de adaptarnos a esa situación, nos sirven para **controlar** nuestro estado emocional. Por ejemplo, cepillarnos el pelo cuando nos sentimos nerviosos.

• Expresiones emocionales: También están vinculados a las emociones, según las circunstancias que rodeen al sujeto, pero se diferencian de los adaptadores nos sirven para **comunicar** a los demás nuestros **sentimientos.** A través de este tipo de gestos se expresan la ansiedad, muecas de dolor, triunfo y alegría, etc.

Los gestos pueden ser la vía que acude el profesor para encontrar la solución adecuada al problema con que se afronta porque, son muy útiles en gramática sobre todo en ser y estar cuando hablamos de estado duradero y estado pasajero. Soy feliz y estoy feliz pueden ser explicados por los gestos. Además, esta técnica teatral es una ventaja para las personas tímidas y para las que sienten inseguras en el uso de la lengua extranjera ya que su participación en una interacción comunicativa no depende exclusivamente de sus habilidades lingüísticas, sino también de las paralingüísticas pues, tienen en sus manos otras formas expresivas con las que adquieran su confianza y seguridad en sí mismos, aprendan a desinhibirse, aumenten su autoestima, compensen sus deficiencias verbales en la nueva lengua y así eviten todo lo que pueda crear barreras y bloqueos comunicativos.

1.5.3. La espontaneidad

La cualidad de espontáneo es usada para designar un conjunto de acciones inconscientes presentes en el comportamiento humano para expresar aquello que se realiza de manera voluntaria, innata y natural. Es aquella comunicación oral espontánea que se desarrolla siempre en forma de diálogo entre los interlocutores para cumplir algunos propósitos, en la que se predomina la naturalidad porque carece de un plan organizativo previo, es decir, ni los temas ni las estructuras están fijados anteriormente.

La espontaneidad es de tipo fluido en cuanto a la expresión, permite al aprendiz de una lengua extranjera articula sin dificultad, comportarse en todas las circunstancias con toda libertad, usa una lengua con claridad, brevedad y corrección. En palabras de Moreno "*es la respuesta adecuada a una nueva situación o la nueva respuesta a una situación antigua"*.[233] De hecho, la espontaneidad es la capacidad de responder adecuadamente ante cualquier situación ya sea inesperada o habitual en el momento presente.

[233] MORENO, J-L. (1966): *Psicoterapia de grupo y psicodrama*. México: Fondo de Cultura Económica. P.57

Asimismo, una técnica teatral y al mismo tiempo una característica de la expresión oral nos permite tener unas personas espontáneas libres. Como lo afirma Ibañez,: "*La principal finalidad de la expresión oral espontánea es la de favorecer el rápido intercambio de ideas entre las personas*"[234],

La espontaneidad en el teatro constituye uno de los elementos más fascinantes de la creación escénica. Aunque la obra se base en un texto escrito y en una puesta en escena cuidadosamente planificada, cada representación cobra un carácter único gracias a los matices espontáneos que surgen en el momento de la actuación. Esta imprevisibilidad transforma al teatro en un arte vivo, en contraste con otras formas artísticas fijadas en soportes materiales.

En definitiva, la espontaneidad en el teatro no es lo opuesto a la preparación, sino su complemento: es la chispa que rompe la rutina de la repetición, introduce vida en la representación y convierte cada función en una experiencia única e irrepetible.

1.5.4. La improvisación

La improvisación teatral, como técnica, constituye una de las prácticas más significativas dentro del arte escénico. Se basa en la capacidad de los actores para construir diálogos, situaciones y personajes en el mismo instante de la representación, sin recurrir a un guion previamente establecido. Este rasgo le otorga frescura, autenticidad y un carácter irrepetible a cada actuación.

Como una técnica teatral, es la habilidad de contar historias que se crean y desarrollan en el instante mismo de actuarlas. Permite a los actores estimular la creatividad tanto en las habilidades del pensamiento, como las expresiones corporales. Tal como señalan Fisher Y Amabile :

> Para improvisar, los actores deben descubrir nuevos retos y generar respuestas simultáneamente, con poco tiempo de preparación (...) La improvisación es "creativa" en el sentido de un proceso cuya intención es crear novedad, pero que puede tener éxito o fracasar.[235]

La improvisación obliga al actor a enfrentarse a situaciones inesperadas y a responder de manera inmediata . De hecho, la improvisación desarrolla la creatividad del intérprete, ya que lo obliga a inventar de manera inmediata recursos lingüísticos, gestuales y corporales. Al enfrentarse a lo

[234] IBAÑEZ, R-M. (2007): *Creatividad y generación de ideas.* Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. P66

[235] FISHER, C.; AMABILE, T. (2009): "Creatividad, improvisación y organizaciones", Harvard Deusto business review, n° 177, pp. 30-38. [En línea] http://www.academia.edu/2679705/Creatividad_improvisaci%C3%B3n_y_organizaciones. (Fecha de consulta: febrero de 2021).

inesperado, el actor aprende a pensar con rapidez, a explorar nuevas posibilidades expresivas y a transformar cualquier circunstancia en un estímulo para la creación.

En el ámbito teatral, se presenta como una práctica esencial que no sustituye al texto escrito, sino que lo complementa al abrir un espacio para la exploración de emociones, gestos y situaciones. Permite asumir distintos roles, desarrollar la imaginación y transformar lo imprevisto en un recurso expresivo. Gracias a ello, cada representación adquiere un matiz único, imposible de reproducir de manera idéntica.

Por fin , las técnicas teatrales como la dicción, los gestos, la espontaneidad y la improvisación constituyen los pilares esenciales de la creación escénica. Cada una aporta una dimensión particular: la claridad expresiva de la palabra, la fuerza comunicativa del cuerpo, la naturalidad del discurso y la capacidad de crear en el instante. En conjunto, configuran la base que permite al actor dar vida a los personajes y establecer un vínculo directo con el espectador. Estas herramientas no solo enriquecen la interpretación, sino que también aseguran la vitalidad del teatro como arte vivo. Comprender su importancia es fundamental para analizar cómo fueron aplicadas y transformadas en distintos contextos históricos. A partir de ello, resulta pertinente abordar la evolución del teatro en Argelia y en España, dos tradiciones marcadas por circunstancias sociales, políticas y culturales muy específicas que influyeron en su desarrollo escénico.

1.6. El vínculo entre dramaturgia y representación

El teatro se caracteriza por su doble dimensión: es un texto escrito y, al mismo tiempo, una representación escénica. La obra teatral no se limita a las palabras del autor, sino que integra gestos, sonidos, objetos, luces y espacios que contribuyen a su significado. Esta relación entre texto y representación permite que el público perciba múltiples niveles de interpretación. El texto escrito ofrece una guía, pero la puesta en escena completa su sentido. Así, comprender el teatro implica analizar tanto lo literario como lo escénico.

> Por ello Pavis Patrice dice:« La obra teatral, escrita o representada, conjuga una gran variedad de signos que adquieren todo su valor en la escena, donde todo lo que aparece es sigilo y aporta sentido al conjunto. El espectador interpreta lo presen[236]te en el espacio escénico con valor significativo. Si la obra es leída, los signos son linguísticos, pero el texto

[236] BOBES JOVITA,Naves, (1997): *Aspectos semiológicos del teatro de A. Buero Vallejo*. Madrid: Ed.Kassel-Reichenberger,p.4

> espectacular remite también a signos no linguísticos, con los cuales el lector se imagina la escena y consigue su propia interpretación » [114]

Pavis resalta que el teatro combina múltiples signos, no solo palabras, sino también elementos visuales, gestuales y sonoros. Estos signos alcanzan su máxima significación durante la representación, cuando el espectador los percibe en conjunto. La lectura del texto permite imaginar estos elementos, pero la experiencia escénica ofrece una comprensión más completa y directa. Cada componente del espacio escénico :decorados, movimientos e iluminación contribuye al significado global de la obra. Así, el espectador no solo sigue una historia, sino que interpreta signos en interacción. Esta perspectiva destaca la importancia de la puesta en escena como parte esencial de la obra teatral. La obra escrita es un punto de partida, pero la representación le da vida y permite múltiples interpretaciones

La lectura del texto dramático y su contemplación escénica ponen de manifiesto la profunda relación entre el ser humano y los signos, así como entre la acción del individuo y el sentido del contexto. Esto significa que la obra teatral, ya sea escrita o representada, provoca diferentes emociones y proporciona placer tanto al lector como al espectador. En la representación, se percibe no solo el desarrollo de las acciones, sino también el movimiento escénico del actor, la entonación, los gestos, los objetos, la iluminación y otros elementos que enriquecen la experiencia[237] , Asimismo, se reconoce que el texto dramático está concebido para la representación. Inicialmente, se refiere a la escritura del dramaturgo, y posteriormente al trabajo del director teatral para llevarlo a escena, incorporando diversos elementos característicos, como las acotaciones, la música, el decorado, el vestuario, el maquillaje, entre otros. Tal como lo señala P. Pavis:

> El texto dramático es un «guión» incompleto y que está a la espera de un escenario. Sólo adquiere su sentido en la representación, puesto por su naturaleza está «dividido» en tiradas y papeles, y sólo es comprensible so lo profieren actores en un contexto previamente escogido por el director de escena[238]

[237] Para más información véase la tesis doctoral de Mahdi Fatima Zohra (2016)Análisis Comparativo: texto teatral (Enrique Jardiel Poncela)y texto fílmico (Rafael Gil) de *Eloísa está debajo de un almendro* .*Universidad de oran2.P180*

[238] PAVIS, Patrice, (1996): *El análisis de los espectáculos* (Teatro, Mimo, Danza y Cine) Paris: Ed. Nathan ,p126

Por ende, el texto dramático por sí solo no transmite todo su sentido; es un guion que necesita cobrar vida en la escena. Su estructura, dividida en tiradas y papeles, requiere que los actores interpreten los diálogos para que la historia se haga comprensible. Además, el contexto escénico elegido por el director —incluyendo espacio, movimientos y decorado completa la obra. Por ejemplo, un diálogo que en el texto parece tenso, en la escena puede intensificarse mediante la entonación, la gestualidad y la iluminación, generando un efecto emocional pleno en el espectador.

En este punto, es de señalar la divergencia que nos proporciona el texto y la representación en el cuadro siguiente[239]:

Texto de teatro	**Representación teatral**
Signos lingüísticos Disciplina: lingüística Parentesco: literatura Lectura: lineal (una frase tras otra) y directa.Del autor al lector. Fijado: siempre al mismo	Signos lingüísticos y no lingüísticos Disciplina: Semiología Parentesco: literatura y otras artes Lectura-recepción simultánea e indirecta: autor👉 director👉 actores👉 escenógrafos.Cada vez distinta (según los intermediarios, el momento, etc.).

Tabla N°2: La divergencia entre el texto y la representación teatral

El texto dramático y la representación teatral se diferencian en su naturaleza y en la forma en que se perciben. El texto escrito utiliza signos lingüísticos, se relaciona con la lingüística y la literatura, y se lee de manera lineal y directa del autor al lector, permaneciendo invariable. Por su parte, la representación teatral integra signos lingüísticos y no lingüísticos, pertenece a la semiología y conecta la literatura con otras artes. Su lectura y recepción son simultáneas e indirectas, pasando por varios intermediarios :director, actores, escenógrafos, lo que genera experiencias siempre diferentes según el contexto y el momento.
Así, mientras el texto dramático es fijo y directo, la representación teatral es dinámica y múltiple, dependiente de los mediadores y del espacio escénico, lo que permite que cada función sea única y enriquecedora para el público

[239] TORRES, MONREAL, Francisco, (1999*): Antología del teatro*. Madrid: Ed. OCTAEDRO, S.L.p.7

2. El teatro como espacio de resistencia en Argelia y España

El teatro, a lo largo de la historia, ha sido un espacio donde la palabra escénica se convierte en un instrumento de denuncia y de lucha contra los sistemas opresivos.

En este sentido, Mohamed Boudia escribe en el *Manifiesto del Teatro Nacional Argelino* (abril de 1963):

> [le théâtre] devra, dans son expression artistique la plus élevée, confondre le caractère national et le caractère des masses ; pour travailler dans l'intérêt des masses, il lui faudra partir de leurs besoins et de leurs désirs. Il sera partisan du réalisme révolutionnaire. Réalisme qui dénonce la décadence et qui construit l'avenir. Il sera le partisan de la vérité dans le sens le plus profond, celle qui vivifie et non la vérité du détail superficiel, qui désoriente [240]

Este fragmento subraya la función social y política que se le atribuye al teatro en la Argelia independiente. La misión del arte escénico no se limita al entretenimiento, sino que busca reflejar la identidad nacional unida a las aspiraciones del pueblo. El realismo revolucionario aparece como una herramienta de denuncia frente a la decadencia y, al mismo tiempo, como motor de construcción del futuro. Asimismo, se plantea la necesidad de una verdad profunda, capaz de vivificar la conciencia colectiva. De este modo, el teatro se convierte en un instrumento de transformación cultural y social.

En Argelia y en España, el teatro desempeñó un papel esencial como medio de resistencia frente a la colonización y la dictadura. Para eludir la censura, los dramaturgos recurrieron a metáforas, símbolos y alegorías que transmitían mensajes profundos al público. En Argelia, muchas obras representaban la lucha por la independencia, mientras que en España, autores como Antonio Buero Vallejo introducían críticas sociales a través de sus obras tales como histoia de una escalera se

[240] Traduccion nuestra del texto original : [El teatro] deberá, en su expresión artística más elevada, fundir el carácter nacional con el carácter de las masas; para trabajar en beneficio de ellas, tendrá que partir de sus necesidades y de sus deseos. Será partidario del realismo revolucionario, un realismo que denuncia la decadencia y construye el porvenir. Será también defensor de la verdad en su sentido más profundo, aquella que da vida, y no de la verdad del detalle superficial, que desorienta.Recuperado de : Mohamed Boudia, *Manifeste du théâtre national algérien*, avril 1963 citado por: ANGAR Meriem, (2018). *L'impact de « El Helka » et « El Meddah » dans algérianisation du théâtre universel, cas de : Guerrab Wa Salihine de Oueld Abed Rahmane Kaki. Memoria de Master*. Universidad kasdi merbah Ouargla.

estrenó diez años después de la Guerra Civil, en pleno periodo de mayor dureza de la dictadura franquista. Este autor había formado parte del bando republicano y padecido de manera directa las consecuencias del conflicto. Condenado a muerte y encarcelado por el régimen, logró estrenar esta obra gracias al premio Lope de Vega. El éxito obtenido marcó el inicio de una trayectoria teatral extensa y fructífera[241] Esta obra refleja el ambiente opresivo de la posguerra y denuncia la falta de oportunidades para las clases populares.

> La escalera sigue siendo una himilde escalera de vecinos. El casero ha pretendido, sin éxito, disfrazar su pobreza con algunos nuevos detalles concebidos despaciosamente a lo largo del tiempo: la ventana tiene ahora cristales romboidales coloreados, y en la pared del segundo rellano, frente al tramo, puede leerse la palabra quinto en una placa de metal. Las puertas han sido dotadas de timbre eléctrico, y las paredes, blanqueadas[242]

A través de una escalera como espacio simbólico, Buero muestra la repetición de frustraciones entre generaciones. Su experiencia personal de cárcel y represión confiere autenticidad al mensaje dramático. Así, el estreno de la pieza supuso una renovación del teatro español bajo censura. De este modo, el teatro se erigió en un espacio de expresión de las aspiraciones de libertad y justicia.

Este carácter subversivo del teatro lo convirtió en un terreno de resistencia política y cultural, donde el espectador no solo recibía entretenimiento, sino también una invitación a reflexionar y rebelarse. En definitiva, el teatro se transformó en un refugio de conciencia crítica y en un espacio de resistencia frente a la opresión, la censura y la dominación.

2.1. Resistencia política

La historia reciente de Argelia y España demuestra cómo el poder utilizó la censura como herramienta para controlar la producción cultural y, en especial, la teatral. En Argelia, bajo la colonización francesa, se buscaba silenciar toda voz que expresara la identidad nacional y denunciara la violencia colonial. Sin embargo, dramaturgos como Kateb Yacine hicieron del teatro un medio para revelar las heridas colectivas, como ocurre en Le cadavre encerclé (1954), donde se refleja la opresión y la deshumanización de los argelinos bajo el yugo francés

---

[241] GOMEZ PALMEIRO , Rosendo, (2004). *Historia de una escalera. (1949) Antonio Buero Vallejo*. Recuperado de : https://nomesesunblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/11/escalera.pdf (consultado el 12 de abril de 2013)

242 IGLESIAS FEIJOO, Luis,(1993): *"Introducción", en BUERO VALLEJO,Antonio: Un soñador para un pueblo*, Madrid: Espasa-Calpe,.P36

> Dans le cadavre encerclé, l'auteur évoque une étape douloureuse de sa vie ; le jour du 8 mai 45 particulièrement douloureuse est la période de l'emprisonnement avec les tortures et la fausse exécution à l'aube, qu'il a vécu, et qu'il fera vivre à son héros Lakhdar [243]

Este pasaje refleja la dimensión autobiográfica de la obra, ya que el escritor traslada a la ficción episodios traumáticos de su propia existencia. El 8 de mayo de 1945 simboliza la represión sangrienta sufrida en Argelia tras las manifestaciones independentistas. Al proyectar en Lakhdar su dolor personal, el autor convierte al personaje en portavoz del sufrimiento colectivo. Así, la obra adquiere un valor testimonial y de memoria histórica.

En España, tras la Guerra Civil, el franquismo impuso un férreo control sobre la cultura. Dramaturgos como Antonio Buero Vallejo recurrieron al "posibilismo": obras como Historia de una escalera (1949) o El tragaluz (1967) presentaban una crítica velada a la represión y a la falta de libertad. Tanto Kateb Yacine como Buero demostraron que, aun en contextos autoritarios, la escena podía burlar la censura y mantener viva la memoria colectiva. Así, en ambos países, el teatro se consolidó como un espacio de resistencia frente a la colonización y la dictadura.

2.1.1. El teatro frente a la dominación colonial

Durante la colonización francesa, Argelia sufrió un proceso de alienación cultural que intentó suprimir la lengua, la memoria y la identidad del pueblo. Frente a ello, el teatro se convirtió en una herramienta de resistencia cultural y política. Kateb Yacine, considerado uno de los mayores dramaturgos argelinos, denunció en Le cadavre encerclé la violencia colonial y el despojo humano sufrido por los argelinos.

[243] Traduccion nuestra del texto original : En *El cadáver rodeado*, el autor evoca una etapa dolorosa de su vida; el día 8 de mayo de 1945 resulta especialmente duro, así como el período de encarcelamiento con torturas y la falsa ejecución al amanecer, experiencias que él mismo vivió y que hace revivir a su héroe Lakhdar. Reuperado de : REHAILIA Abdelaziz (2014), *Le cadavre encerclé de Kateb Yacine entre texte et représentation*.Memoria de Master.Universidad de Guelma.Argelia. p 26

En este contexto el dramaturgo Kateb Yacine indica que:

> Notre théâtre est un théâtre de combat ; dans la lutte de ses classes, on ne choisit pas son arme. Le théâtre est la notre. Il ne peut pas être discours, nous vivons devant le peuple ce qu'il a vécu, nous brassons mille expériences en une seule, nous poussons plus loin et c'est tout. Nous sommes des apprentis de la vie [244]

El pasaje pone de relieve la concepción del teatro argelino como instrumento de resistencia y transformación en el marco de la lucha social y política. Su función trasciende la mera dimensión discursiva para convertirse en una representación viva de las experiencias históricas y cotidianas del pueblo. Los personajes encarnan múltiples vivencias colectivas, lo que permite condensar en la escena una memoria compartida. De hecho , el teatro se configura como un espacio de acción y reflexión que supera la simple mímesis artística. Finalmente, los dramaturgos se reconocen como aprendices de la vida, en constante interacción con la realidad que recrean y transmiten.

El teatro argelino, en lengua francesa y más tarde en árabe dialectal, se transformó en un arma contra la colonización, afirmando la identidad nacional y preparando al público para la liberación.

A través de escenas simbólicas, se expresaba el grito de un pueblo que no podía callar. De este modo, la escena argelina fue un campo de batalla cultural, donde la resistencia se ejercía mediante la palabra, la memoria y la afirmación de la dignidad.

2.1.2. La escena bajo la censura dictatorial

El contexto de la Guerra Civil española (1936-1939) fue decisivo para la aparición de distintas formas de escritura,245pero al mismo tiempo abrió el camino a un periodo marcado por fuertes restricciones a la libertad creativa.

En España, el franquismo impuso durante décadas una rígida censura que limitaba drásticamente la labor de los creadores. Como es sabido, esta censura tuvo su origen en la propia guerra, cuando bajo la dirección de Dionisio Ridruejo los falangistas organizaron un aparato de prensa y

[244] Traducción nuestra del texto original : Nuestro teatro es un teatro de combate; en la lucha de clases no se elige el arma. El teatro es la nuestra. No puede ser solo un discurso: vivimos delante del pueblo lo que él ya ha vivido, reunimos mil experiencias en una sola, vamos más lejos y nada más. Somos aprendices de la vida. *Ibid.,* P .2

[245] MANE Mamadou (2023) " Historia de una escalera yel concierto de san ovidio de antonio buero vallejo: un ejemplo del posibilismo teatral" . *Revista* Akofena n°008, Vol.2. Recuperado de https://www.revue-akofena.com/wp-content/uploads/2023/05/28-T08v03-06-Mamadou-MANE_335-346.pdf (consultado el 16 de enero de 2024) P.353

propaganda destinado a controlar todos los medios de comunicación: la prensa escrita, la radio, el cine, el teatro y, en general, cualquier forma de expresión pública. Esta censura, nacida en tiempos de guerra, no desapareció con la dictadura, sino que se consolidó y se volvió aún más estricta[246]. Precisamente, este fenómeno ha sido objeto de estudio por parte de investigadoras como Berta Muñoz Cáliz, cuya obra se presenta como la continuación de dos volúmenes publicados en 2005 y 2006, titulados El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores y Expedientes de la censura teatral franquista.En conjunto, estos estudios constituyen la materialización de una investigación rigurosa, amplia y sistemática de la autora sobre la censura en el teatro de posguerra[247].

En efecto, la censura teatral ejerció un control determinante que no se restringió únicamente al texto dramático mediante la eliminación de frases, escenas completas o incluso de obras enteras sino que se proyectó también sobre la representación escénica. Dicho control no se redujo a cuestiones superficiales, como la longitud de las faldas o la profundidad de los escotes, sino que alcanzó aspectos fundamentales del hecho teatral: la interpretación de los actores, el diseño del vestuario, la escenografía, la música y, en general, el conjunto de signos escénicos[248]. De este modo, la censura no solo limitaba la creatividad literaria, sino que también condicionaba la libertad expresiva en la escena.

En este contexto, el ámbito teatral, una de las figuras más relevantes de la posguerra fue Antonio Buero Vallejo. Combatiente republicano frente al ejército franquista, al concluir la Guerra Civil se volcó en la escritura, especialmente en el teatro. Su producción se orientó hacia la reconstrucción del pasado y la representación de la vida cotidiana en la España de posguerra. Ante las represalias ejercidas contra los escritores de tendencia revolucionaria, muchos autores optaron por estrategias literarias que les permitieron permanecer en el país, escribir sobre su realidad y publicar sus obras evitando la censura y los castigos directos[249]. En este sentido, la trayectoria de Antonio Buero Vallejo ilustra claramente la situación de muchos dramaturgos de la posguerra. En efecto, la rígida

---

[246] MUÑOZ CÁLIZ Berta (2015) . *Los Expedientes De La Censura Teatral Como Fuente Para La Investigación Del Teatro Español Contemporáneo. Recuperadp de https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1226&context=teatro (consultado el 12 de marzo de 2016) P.4*

[247] TERUEL MARTÍNEZ Susana Mª (2011). " Censura y exilio en el teatro español".*Revista MONTEAGVDO* Págs. 251-254 N.º 1 6 Recuperado de https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/231311/178401 (consultado el 12 de mayo de 2015)

[248] MUÑOZ CÁLIZ Berta, (2008). *El Teatro Silenciado Por La Censura Franquista*. Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/Dialnet-ElTeatroSilenciadoPorLaCensuraFranquista-2283115.pdf (consultado el 11 de mayo de 2015)

[249] MANE Mamadou (2023) , *Op cit*., P3

censura franquista obligó a los escritores a recurrir a recursos como la alegoría, el simbolismo o la metáfora para tratar de forma indirecta los temas políticos y sociales prohibidos. Así, estas estrategias no solo les permitieron sortear la represión y mantenerse en el ámbito cultural español, sino que también enriquecieron el lenguaje teatral, dotándolo de una mayor densidad crítica y expresiva. De este modo, el teatro de Buero, al igual que el de otros autores de su generación, se consolidó como un espacio de resistencia cultural frente a las limitaciones impuestas por el régimen.

De este modo, Berdones señala que :

> Si muchos escritores, por miedo a represalias, fueron adictos al franquismo o huyeron para desterrarse a otros países, por su parte Buero Vallejo se quedó en España donde siguió expresando sus talentos artísticos con un teatro que consiste en « volver a la realidad misma para verla desde una nueva perspectiva, volverla sobre sí misma para mirar otras máscaras de lo real [250]

En efecto, el fragmento refleja la concepción teatral de Antonio Buero Vallejo en el contexto de la posguerra. Mientras muchos escritores optaron por el exilio o se adhirieron al franquismo para evitar represalias, Buero decidió permanecer en España y afrontar la censura desde dentro. En este sentido, su teatro buscaba «volver a la realidad misma», es decir, representar la vida cotidiana y las tensiones sociales de su tiempo, pero siempre desde una nueva perspectiva que permitiera al espectador descubrir aspectos ocultos. De ahí la referencia a «mirar otras máscaras de lo real», que alude al empleo de símbolos, metáforas y recursos expresivos con los que Buero ofrecía una visión crítica y profunda de la sociedad española, sorteando al mismo tiempo los límites impuestos por la censura.

2.2. Resistencia cultural en Argelia y España: lengua e identidad

El teatro ha sido, tanto en Argelia como en España, un espacio privilegiado para la afirmación cultural y la defensa de la identidad frente a los intentos de dominación política y social. En el caso argelino, aunque el teatro en Argelia nació a comienzos del siglo XX de la mano de Allalou y Mohamed Bachtarzi y se escribió, sobre todo, en la lengua del pueblo, fue a partir de 1954 cuando numerosos intelectuales empezaron a interesarse por crear dramaturgia en registro popular. En este contexto, el curso de los acontecimientos impulsaba a llevarlos a escena y a darles proyección ante

[250] BERDONES Callejones . (2008).*Aproximación al teatro filosófico de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Universidad de Complutense .P.3

la opinión internacional[251]Así, el teatro argelino se convirtió en un medio de expresión política y cultural, a través del cual los autores denunciaban la colonización. Al mismo tiempo, funcionó como una herramienta para sensibilizar a la opinión internacional sobre la lucha del pueblo argelino.

En efecto, el teatro argelino en dialecto árabe apareció como una expresión popular más que como un símbolo de identidad nacional. En los años veinte se sentaron las bases de una nueva literatura en árabe, paralela a la escrita en francés, gracias al apoyo de la prensa y de nuevas estructuras culturales. De esta manera, nació un teatro popular en lengua dialectal dirigido a un público amplio, distinto al de la élite arabófona y francófona[252].

Por fin , el teatro argelino en dialecto árabe no fue solo una manifestación artística, sino también un reflejo auténtico de la vida cotidiana de los hablantes. De este modo, se convirtió en un espacio donde la cultura popular encontraba reconocimiento y valor. Al mismo tiempo, permitió la afirmación de una identidad colectiva distinta de la de las élites arabófonas y francófonas. Por ello, este teatro contribuyó de manera decisiva a la construcción de la identidad cultural argelina.

En España, La creación teatral inmediatamente posterior a la Guerra Civil, al igual que la poesía y la narrativa, se vio profundamente marcada por el exilio de los autores más innovadores. Esta situación provocó que el panorama teatral español quedara al margen de las corrientes renovadoras impulsadas por los dramaturgos europeos. A ello se sumó la estricta censura ejercida sobre los textos y las representaciones, lo que llevó a muchos autores a limitar, de forma consciente o inconsciente, su propia libertad creativa[253]. Esto significa que tras la Guerra Civil española, muchos dramaturgos creativos e innovadores tuvieron que marcharse al exilio. Eso hizo que el teatro en España quedara estancado, sin contacto con las corrientes modernas que se desarrollaban en Europa. Además, la fuerte censura del régimen franquista limitaba lo que se podía escribir y representar en escena. Como consecuencia, los autores que permanecieron en España redujeron su libertad creativa, muchas veces de manera consciente para evitar problemas.

[251] BENAICHA ZIANI Naima.(2017). "Sobre El Lenguaje En El Teatro Árabe Argelino (Iii").*Revista Argelina* 4 (Primavera 2017): pp.59-62 Reuperado de https://rua.ua.es/server/api/core/bitstreams/6e644115-1fbc-490d-9297-0986aed915eb/content (consultado el 11 de junio de 2018) P.60
[252] *Ibid*, p 60
[253] CAESARINA IES Norba (2019). *El Teatro Desde La Guerra Civil Hasta Los Años 50. Recuperado de https://lenguanorba.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/tema-8.el-teatro-desde-la-guerra-civil-hasta-los-an%CC%83os-50.pdf (consultado el 15 de julio de 2020).P1*

En este sentido , los dramaturgos optaron por un lenguaje sencillo, directo y cercano al habla cotidiana, con el fin de reflejar los problemas reales de la sociedad: la injusticia, la falta de libertad, la pobreza o las tensiones familiares. Este uso del idioma buscaba conectar con el público común, hacerle sentir que los personajes hablaban como ellos y que los conflictos en escena eran también los suyos.

2.2.1. El teatro como memoria cultural

El teatro no solo actúa como un medio de entretenimiento, sino que también constituye un espacio de memoria, donde se evocan episodios colectivos que marcan la identidad de un pueblo. En Argelia, las obras teatrales de la posindependencia recuperaron episodios de la lucha contra el colonialismo, transmitiendo a las nuevas generaciones los valores de resistencia y sacrificio. Kateb Yacine, por ejemplo, con Le Cadavre encerclé (1954), convirtió el escenario en un espacio de memoria y denuncia, mostrando los horrores de la guerra y la dignidad de los resistentes.

Desde esta perspectiva, Mekki Dalila plantea lo siguiente:

> Dès ses premières pièces, Kateb Yacine a manifesté le désir de créer un théâtre populaire, et son usage des langues en témoigne. Le parcours de l'auteur dramatique, marqué d'abord par une écriture en français à partir de 1959 avec *Le Cercle des représailles* publié au Seuil, puis par une pratique collective en arabe vernaculaire dès les années 1970, ne suffit pas à rendre compte de la constance de sa volonté : établir une communication théâtrale tournée vers un public algérien familier à la fois de l'arabe et du français.[254]

De este modo, la trayectoria de Kateb Yacine evidencia su propósito constante de acercar el teatro al pueblo argelino. Desde sus inicios, concibió la creación teatral como un medio de comunicación accesible, no limitado a una élite cultural. En una primera etapa, recurrió al francés, lo que le permitió inscribirse en la literatura internacional y ofrecer sus obras a un público amplio. Posteriormente, a partir de los años setenta, optó por el árabe vernáculo con el fin de llegar

---

[254] Traducccion nuestra del texto original : Desde sus primeras obras, Kateb Yacine mostró el deseo de crear un teatro popular, y su uso de las lenguas así lo demuestra. El recorrido del dramaturgo, marcado primero por una escritura en francés a partir de 1959 con *El círculo de las represalias* publicado en Seuil, y luego por una práctica colectiva en árabe vernáculo desde los años setenta, no basta para dar cuenta de la constancia de su voluntad: establecer una comunicación teatral dirigida a un público argelino familiar tanto con el árabe como con el francés.MEKKI Dalila, (2010), « La bi-langue du théâtre de Kateb Yacine. » *Revista Synergies Algérie n° 10 - 2010 pp. 65-73 Recuperado de https://gerflint.fr/Base/Algerie10/dalila.pdf (consultado el 12 de abril de 2014)P.66*

directamente a las masas populares de su país. En efecto, la trayectoria de Kateb Yacine muestra su deseo de acercar el teatro a todo el pueblo. Desde el inicio, eligió el francés para situarse en la literatura internacional, pero más tarde recurrió al árabe popular para llegar directamente a las masas.

Esta elección refleja la realidad doble de Argelia, entre la herencia colonial y la búsqueda de identidad propia. En la obra *Le cadavre encerclé*, por ejemplo, se aprecia cómo el autor combina una fuerte crítica política con un lenguaje cercano al público. Así, el teatro se convierte en un medio de memoria colectiva, donde se recuerdan la colonización, la resistencia y las luchas por la libertad. La oralidad refuerza este aspecto, pues permite transmitir la historia de manera viva y accesible. De esta manera, la obra de Yacine se transforma en un puente entre el pasado y el presente.

En España, durante el franquismo, el teatro cumplió una función semejante: dramaturgos como Antonio Buero Vallejo representaron, de manera velada, la memoria de la guerra civil y las heridas aún abiertas de la sociedad. Obras como Historia de una escalera (1949) reflejaban el desencanto y la frustración de generaciones atrapadas por la represión.

De este modo Doménech señala que,

> En su afán de representar la realidad, Buero Vallejo otorga al espacio escénico un papel de testimonio frente a la dura vida cotidiana en la España de posguerra. Con *Historia de una escalera* (1949), su primera obra publicada, introduce una nueva visión del drama basada en el realismo. En un país todavía herido por la Guerra Civil, el autor convierte el teatro en un medio para mostrar de manera directa las dificultades económicas y sociales de la época. Así, su propuesta escénica se aleja de la evasión y apuesta por un arte comprometido con la verdad[255]

En este caso de Buero Vallejo, el teatro funciona como un espacio de memoria colectiva, ya que sus obras reflejan las huellas de la Guerra Civil y las dificultades sociales de la posguerra. En Historia de una escalera, la vida de varias generaciones atrapadas en la pobreza se convierte en

[255] DOMÉNECH, R. (1959). *Reflexiones sobre el teatro de Buero Vallejo,Primer Acto, noviembre– diciembre*, Madrid: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de laMúsica, P.14.Recuperado de : https://www.revue-akofena.com/wp-content/uploads/2023/05/28-T08v03-06-Mamadou-MANE_335-346.pdf (consultado el 12 de mayo de 2015) p.337

testimonio de una época, mostrando cómo el teatro puede conservar y transmitir la experiencia histórica de un pueblo

En Argelia y en España, el teatro puede comprenderse como una forma de memoria cultural, pues actúa como un espacio donde se inscriben y se transmiten las huellas de la historia colectiva. En efecto, en el contexto argelino, las representaciones escénicas han conservado la memoria de la colonización, de la resistencia y de la construcción identitaria, mientras que en el caso español, el teatro ha reflejado las marcas de la Guerra Civil y las dificultades de la posguerra. De este modo, el escenario se convierte en un archivo vivo que no solo recuerda los acontecimientos pasados, sino que también los resignifica para las nuevas generaciones. Asimismo, gracias a su dimensión oral y visual, el teatro logra preservar valores, emociones y luchas compartidas, garantizando así la continuidad de la identidad cultural. En consecuencia, puede afirmarse que el teatro, más allá de su función artística, desempeña un papel esencial como guardián de la memoria histórica en ambos contextos

2.3. El teatro como espejo de la sociedad

El teatro no solo constituye un espacio de creación artística, sino también un reflejo fiel de las realidades sociales, culturales y políticas de cada época. Desde sus orígenes, la escena ha funcionado como un espejo en el que se proyectan los problemas, aspiraciones y contradicciones de los pueblos. Gracias a su cercanía con el público, el teatro logra mostrar de manera directa y crítica las tensiones que atraviesan a la sociedad. Este carácter de “espejo social” permite al espectador identificarse con los personajes y las situaciones representadas, reconociendo en ellas su propia experiencia.

De este modo, el teatro no se limita a entretener, sino que también cuestiona, educa y despierta la conciencia crítica. En esta perspectiva, se inscribe el teatro comprometido y social, que abordaremos posteriormente, como una forma de arte destinada a denunciar injusticias y promover la reflexión colectiva.

2.4.1. Teatro comprometido o existencial

Surge como una forma de arte que asume una función social y política, más allá del simple entretenimiento. Se caracteriza por denunciar injusticias, cuestionar estructuras de poder y dar voz a quienes no la tienen. En Argelia, este tipo de teatro se desarrolló sobre todo durante y después de la guerra de independencia, cuando dramaturgos como Kateb Yacine utilizaron la escena para

reivindicar la identidad nacional y denunciar la opresión colonial. En este contexto, Nabil Boudraa afirma lo siguiente :

> Kateb compare la guerre du Vietnam avec celle de l'Algérie et valorise droits de l'homme dans le monde entier afin d'« inscrire son combat dans un contexte internationaliste, [il] avait l'ambition de défendre les causes de tous les opprimés, et s'élevait contre l'injustice ou comme disait Rachid Mimouni, des causes perdues, mais justes[256]

A continuación, su teatro y su pensamiento no se limitan a la lucha por la independencia de Argelia, sino que se orientan hacia la defensa de los pueblos oprimidos y de los derechos humanos en todo el mundo. Las dimensiones del compromiso marcan toda la obra katebiana. Este autor prolífico afirma que:" *« le théâtre, c'est mettre le doigt sur ce qui ne va pas, le théâtre c'est avant tout, le risque de dire la vérité* »[257]

En la concepción de Kateb Yacine, el teatro trasciende la función meramente recreativa para convertirse en un espacio de revelación y de confrontación con la realidad. La expresión "poner el dedo en lo que no funciona" alude a la capacidad del arte dramático para señalar las injusticias, las contradicciones sociales y las carencias colectivas. El dramaturgo, en este sentido, asume una responsabilidad ética, puesto que su labor consiste en enunciar verdades silenciadas aun cuando ello suponga riesgos. El teatro se configura, por tanto, como un instrumento de crítica, resistencia y transformación social. Desde esta perspectiva, la obra de Kateb Yacine se inscribe en una tradición en la que el arte no se separa del compromiso, sino que lo encarna en su esencia misma.

A lo largo de su trayectoria artística, Kateb Yacine exploró múltiples formas teatrales y recurrió a diversas técnicas narrativas, integrando elementos del teatro tradicional argelino con recursos de la dramaturgia moderna. Esta fusión permitió renovar y enriquecer el panorama teatral nacional, dotándolo de nuevas perspectivas y mayor diversidad. Su legado constituye un testimonio vivo del poder transformador del arte, capaz de influir en la sociedad y de trascender tanto las fronteras culturales como las políticas[258]. De esta manera, este dramaturgo argelino supo unir lo tradicional

[256] Traduccion nuestra del texto original :
BOUDRAA Nabil. (2006). *Hommage à Kateb Yacine.* L'Harmattan. Paris.P.19
[257] KATEB.Y. (1987). *Le Provocateur Provoqué. Actualité de l'Emigration*. Paris.P.24
[258] BOUKHALFA Souhila, (2024). *El dessarollo del teatro argelino a lo largo de los siglos XIX y XX, Kateb yacine como caso de estudio*.Memoria de Master.Universidad de Oran2-P.40

y lo moderno, creando un teatro innovador y cercano al pueblo. Con sus diversas técnicas narrativas, consiguió renovar la escena argelina y dotarla de nuevas perspectivas. Su obra revela que el arte puede convertirse en un instrumento de transformación social, capaz de trascender las fronteras culturales y políticas.

En España, el teatro comprometido aparece sobre todo después de la Guerra Civil (1936-1939), en el contexto de la dictadura franquista. Frente a la censura y la represión, algunos dramaturgos utilizan el teatro como instrumento de denuncia social y reflexión crítica, aunque de manera simbólica para evitar la prohibición.

A diferencia de las corrientes anteriores, esta tendencia aparece en la década de los cuarenta y comienza a decaer a mediados de los cincuenta. Se distingue por su objetivo de reflejar con fidelidad las experiencias, emociones e inquietudes de los españoles en la inmediata posguerra. Entre sus representantes más destacados figuran Antonio Buero Vallejo (Historia de una escalera) y Alfonso Sastre (Escuadra hacia la muerte). No obstante, a partir de 1955, ambos dramaturgos se convierten en los principales impulsores de una nueva corriente teatral: el realismo social[259]

Ambos dramaturgos, si bien inician su carrera en esta corriente, se orientan a partir de 1955 hacia nuevas formas de expresión teatral. A continuación , contribuyen al surgimiento del realismo social, que marcará una etapa decisiva en la evolución del teatro español contemporáneo.

Este tipo de teatro actúa, por tanto, como un medio de concienciación colectiva. Los dramaturgos, conscientes de la fuerza transformadora de la palabra y de la representación escénica, convierten sus obras en instrumentos de resistencia y de lucha simbólica. No solo buscan emocionar, sino también despertar la reflexión crítica del público, generando un espacio donde el arte y la vida se confunden.

2.4.2. Teatro realista o de realismo social.

El teatro realista o de realismo social se concibe como una manifestación dramática orientada a denunciar injusticias y reflejar la vida cotidiana, con el propósito de despertar la conciencia crítica del público.

[259] MARTINEZ SALASRAA Antonio Ramon (2018). *El realismo social en los años cincuenta.: antonio buero vallejo y alfonso sastre. Recuperado de http://www.iesjuandopazo.es/Wpg/wp-content/uploads/2018/09/Tema-9.lit18A1.pdf (consultado el 2 de abril de 2020) P.6*

En Argelia, el teatro social también adquirió un papel decisivo durante la colonización francesa y tras la independencia. Figuras como Kateb Yacine con Le Cadavre encerclé (1954) o Les Enfants du nouveau monde denunciaron la represión colonial y el sufrimiento del pueblo, situando al teatro como altavoz de la dignidad y la lucha por la libertad. Tras la independencia, el teatro continuó abordando temas de marginación, desigualdad social y búsqueda de identidad, conectando directamente con las vivencias del pueblo argelino.

De esta forma, el teatro social se erige en espejo crítico de la realidad, creando una relación dialógica entre escenario y sociedad. Cada representación busca interpelar al espectador, recordándole que la injusticia no es un destino inmutable, sino una construcción humana que puede y debe transformarse.

En España, el teatro realista surge a mediados de los años cincuenta como una alternativa al teatro de humor evasivo. Su rasgo esencial es el compromiso con la realidad inmediata de la sociedad española, a la que pretende reflejar desde una mirada crítica y política. Su finalidad consiste en revelar la verdad de los problemas colectivos e invitar al espectador a reflexionar y a implicarse en la búsqueda de soluciones[260] .En efecto, Este teatro refleja las tensiones de la España franquista y denuncia la desigualdad social. A través de una crítica directa, pretende convertir al espectador en sujeto activo de cambio.

No obstante, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre se erigen como referentes esenciales del teatro social y político. Ambos manifiestan, desde un espíritu de rebeldía, su rechazo al sistema vigente, aunque con enfoques distintos: Sastre orienta su protesta hacia lo político, mientras que Buero lo hace desde una perspectiva social[261]. Por ello, Buero Vallejo y Sastre utilizan el teatro como medio de denuncia en la posguerra. Cada uno refleja su rebeldía desde un ángulo diferente: Sastre critica la represión política, mientras que Buero muestra los problemas sociales de la vida cotidiana. Así, ambos contribuyen a dar voz a una sociedad silenciada.

[260] Ibid, P.6

[261] MENEZES SOUZA Antonielle, CARVALHO DA SILVA Marcio (2018). *El Realismo Social .Recuperado de https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalago/16224802022018Literatura_Espanhola_III_Aula_6.pdf (consultado el 5 de febrero de 2019) P.69*

Los temas centrales de este período se concentran en dos ejes fundamentales: la denuncia de la injusticia y la desigualdad social, y la alienación del ser humano dentro del nuevo orden social. En cuanto a los recursos técnicos empleados en las obras, se pueden destacar[262]:

- Un realismo directo, de carácter objetivo.
- Un realismo que incorpora elementos de las comedias de costumbres de Carlos Arniches, como la ambientación popular y el uso de un lenguaje sencillo.
- La aplicación de técnicas esperpénticas, que deforman la realidad mediante la animalización de los personajes, su cosificación o la degradación de los protagonistas.
- La influencia de corrientes como el expresionismo y el simbolismo.

Dentro de esta línea , resulta clave comprender cómo lo social invade el ámbito teatral y artístico en general:

> Hacia 1950, las corrientes dramáticas empiezan a perfilarse con mayor nitidez y se hacen más visibles las diferencias entre los autores de generaciones anteriores y los de las nuevas. El cambio más significativo se encuentra en la presencia de lo social en la escena, un fenómeno amplio que también aparece, en mayor o menor medida, en otros géneros literarios y en diferentes artes.[263]

Este teatro no resulta muy innovador, ya que los autores se centran más en el contenido y en el mensaje. Por ello, buscan la "obra bien hecha", cuidan la evolución psicológica de los personajes y justifican cada una de sus acciones. De esta manera, intentan que el público se identifique con ellos y viva los conflictos que aparecen en escena. Así pues , destacan dos dramaturgos principales: Antonio Buero Vallejo, que desarrolla un teatro social y de testimonio, y Alfonso Sastre, que apuesta por un teatro comprometido y de carácter político[264]

Lo más relevante de esta transformación es la aparición de lo social como tema central en la escena, lo que refleja la necesidad de representar los problemas reales de la sociedad. Este fenómeno no se limita al teatro, sino que se extiende también a otros géneros literarios y a diversas

[262] HASHAD, Ahmed Ali (2020)." Las nuevas tendencias en el teatro español a finales del siglo XX" *Revista* BSU International Journal of Humanities and social science. P.112 Recuperado de https://journals.ekb.eg/article_88599_24e9dfe340262f0aa5825575ada0f057.pdf (consultado el 12 de abril de 2021)
[263] RODRIGUEZ RICHART J. (1965). "Entre renovación y tradición, direcciones principales del teatro español actual". Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo, N. 3 y 4, Año XLI, julio-diciembre, pp. 383-418
[264] *Ibid, p.9*

manifestaciones artísticas, mostrando así una tendencia general de la cultura de posguerra hacia la denuncia y la reflexión social.

Conclusión

En conclusión, el estudio del panorama histórico y cultural del teatro argelino y español entre 1926 y 1970 permite comprender cómo la creación dramática estuvo profundamente vinculada a los contextos políticos y sociales de ambos países. En el caso de Argelia, el peso de la dominación francesa determinó que las primeras expresiones teatrales se construyeran en torno a la denuncia y a la afirmación identitaria. Por ejemplo, Mahieddine Bachtarzi transformó el teatro en una herramienta de concienciación, pasando del simple entretenimiento a un medio de protesta contra las injusticias coloniales.

Con la independencia en 1962, el teatro argelino experimentó una renovación, recuperando formas tradicionales como la halqa o el al-maddah, que reforzaban el vínculo entre cultura popular y expresión artística. Autores como Kateb Yacine, con El círculo de las represalias, o Abdelkader Alloula, con obras de marcado carácter popular, introdujeron una dramaturgia comprometida, destinada a educar y movilizar al pueblo en un contexto de reconstrucción nacional.

En paralelo, España vivió una evolución marcada por la inestabilidad política. Durante la Segunda República (1931-1936) se fomentó un teatro innovador y comprometido, como lo demuestra la experiencia de La Barraca dirigida por Federico García Lorca, cuyo objetivo era acercar la cultura al pueblo. Sin embargo, la Guerra Civil (1936-1939) interrumpió esta dinámica y dio paso a un teatro de urgencia, concebido como arma ideológica en los frentes de batalla.

Con la dictadura franquista (1939-1975), el teatro español quedó sometido a estricta censura, lo que limitó su capacidad de crítica. No obstante, autores como Antonio Buero Vallejo utilizaron recursos simbólicos en obras como Historia de una escalera para reflejar las frustraciones colectivas sin enfrentarse directamente al régimen. Asimismo, Alfonso Sastre, con piezas como Escuadra hacia la muerte, denunció la alienación del individuo en un sistema autoritario.

En los años sesenta, las nuevas generaciones españolas apostaron por la experimentación, recurriendo al absurdo y a la ruptura formal. Fernando Arrabal, por ejemplo, incorporó elementos del teatro del absurdo para mostrar la irracionalidad de la opresión política y social. De esta forma,

el teatro se convirtió en un espacio de resistencia y reflexión, aunque bajo estrategias indirectas para eludir la censura.

Tanto en Argelia como en España, el teatro funcionó como espejo de la sociedad, pero también como un espacio de rebeldía frente a la opresión. En Argelia, la escena fue un medio de liberación cultural y de consolidación nacional tras más de un siglo de colonización; en España, se convirtió en un terreno ambiguo entre la evasión y la crítica encubierta, capaz de transmitir mensajes de protesta bajo formas alegóricas o simbólicas.

Por último, cabe señalar que las relaciones culturales entre ambos países también influyeron en el ámbito teatral. La cercanía geográfica y las experiencias compartidas de represión y censura favorecieron un intercambio de ideas que enriqueció la producción escénica. Así, el teatro se configuró como un fenómeno transnacional, donde la denuncia de la injusticia, la defensa de la identidad y la resistencia política se entrelazaron de manera constante.

En definitiva, el período 1926-1972 demuestra que el teatro, lejos de ser un simple entretenimiento, desempeñó un papel fundamental en la construcción de la memoria colectiva y en la defensa de la libertad. Por medio de sus autores, sus espacios de representación y sus formas expresivas, tanto Argelia como España hicieron del teatro un vehículo de lucha, de educación y de transformación social.

Segunda parte: Estudio estructural y temático del teatro argelino y español (1926-1972) /Casos de estudio: *Le Cadavre encerclé de* Kateb Yacine *e Historia de una escalera Antonio Buero Vallejo*

Introducción

El presente estudio se centra en el análisis estructural y temático del teatro argelino y español entre 1926 y 1972, periodo en el que ambas tradiciones teatrales reflejan profundas transformaciones sociales y políticas. En primer lugar, se examinan dos obras representativas: *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine y *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo, seleccionadas por su relevancia histórica y artística. Asimismo, se pretende mostrar cómo estas piezas expresan, a través de la ficción dramática, los conflictos colectivos y las tensiones individuales de sus respectivos contextos. Por otro lado, la investigación aborda tanto la estructura externa e interna de las obras como la utilización del lenguaje y los recursos escénicos, lo que permite establecer comparaciones significativas. Además, se analiza el tratamiento de los temas principales, tales como identidad, nacionalismo, compromiso social, crítica social y memoria histórica, vinculando los elementos simbólicos con las dinámicas sociales. En consecuencia, este estudio busca identificar similitudes y diferencias entre el teatro argelino y español, así como la función social del teatro en la denuncia y reflexión sobre la realidad. Finalmente, se pretende ofrecer una visión integral que articule forma, contenido y contexto, permitiendo comprender cómo el teatro se convierte en un espejo crítico de la sociedad y en un vehículo de expresión cultural.

Capítulo I

Presentación literaria de las obras : *Le Cadavre encerclé de* Kateb Yacine *e Historia de una escalera* Antonio Buero Vallejo

El presente capítulo se centra en el estudio de dos figuras fundamentales del teatro del siglo XX: Kateb Yacine y Antonio Buero Vallejo. Ambos autores, aunque inmersos en contextos históricos y culturales distintos, comparten un compromiso con la realidad social y política de sus respectivos países. Kateb Yacine, poeta insular y dramaturgo comprometido, utiliza el teatro como instrumento de denuncia y reflexión sobre la opresión colonial y la búsqueda de identidad en Argelia. Su obra *Le cadavre encerclé* (1954)refleja la combinación de un lenguaje simbólico con la economía de medios escénicos propia del teatro minimalista, con el fin de transmitir un mensaje político y popular. Por su parte, Antonio Buero Vallejo desarrolla un teatro social que retrata la España de la posguerra, mostrando las dificultades económicas, las desigualdades sociales y la frustración de varias generaciones, como se evidencia en *Historia de una escalera*(1949) .Por fin, Este capítulo abordará, primero, el contexto histórico y literario de cada autor, destacando la emergencia de la literatura francesa

1. Kateb Yacine: Poeta insular y dramaturgo comprometido

Kateb Yacine, reconocido poeta y dramaturgo argelino, se caracteriza por su firme compromiso político y social, plasmando en sus obras la realidad de Argelia durante y después del colonialismo francés. Su producción literaria articula la tradición oral con la modernidad, explorando la identidad cultural y la memoria histórica de su país. A través de sus escritos, denuncia la injusticia, la opresión y las desigualdades sociales, consolidándose como una voz crítica frente al poder establecido. Su lenguaje, frecuentemente innovador y poético, establece un diálogo profundo con el lector y el espectador, incorporando elementos tanto del teatro popular como del experimental. En este sentido, su escritura, desconcertante y profundamente innovadora, ha sido calificada de "revolucionaria". El especialista en literatura magrebí Charles Bonn la define como una « "*…écriture révolutionnaire par son innovation formelle, son utilisation du substrat mythique et une dérision décapante* ».[265] Asimismo, la obra de Kateb refleja la complejidad del individuo ante la historia y la política, presentando personajes cargados de contradicciones y humanidad. No se limita únicamente a la narrativa, sino que concibe el arte como un instrumento transformador y de conciencia social. Su teatro, en particular, se distingue por su capacidad para suscitar reflexión y cuestionamiento.

[265] Traducción nuestra del texto original: Escritura revolucionaria por su innovación formal, su utilización del sustrato mítico y una mordacidad demoledora. BEN ACHOUR Bouziane, (2002).*le Théâtre en Mouvement*, Oran :Éditions Dar El Gharb. p. 267.

En este marco, la obra *Le cadavre encerclé* , escrita en 1954 y publicada en 1959 en el volumen *El círculo de las represalias*, ocupa un lugar central en su producción. La pieza escenifica las masacres del 8 de mayo de 1945 en Sétif y expresa, a través de una escritura lírica y dramática, la memoria colectiva, la resistencia y la búsqueda de identidad nacional. Lejos de ser un simple testimonio, esta obra eleva la historia a la categoría de epopeya trágica, donde el sufrimiento individual se funde con el dolor del pueblo. A propósito de esta creación, Jacqueline Arnaud afirma: *« »*[266]. Esta imagen del azogue subraya el carácter inasible y cambiante de la escritura katébiana, siempre en transformación y de una riqueza inagotable. En tal sentido , analizar *El cadáver cercado* supone enfrentarse a un desafío tan complejo como apasionante, ya que la obra nunca deja de abrir nuevas perspectivas de interpretación.

1.1. El poeta y el político: el 8 de mayo de 1945 en la escritura de Kateb Yacine

El 8 de mayo de 1945, durante las manifestaciones, Kateb Yacine, que tenía entonces dieciséis años, era alumno interno en el Colegio Colonial Albertini de Sétif, actual liceo Mohamed Kerouani. Su familia vivía en el pueblo de La Fayette, hoy Bougaa, a unos sesenta kilómetros de la ciudad. Junto a algunos de sus compañeros, participó en la manifestación. Fue arrestado y brutalmente «interrogado», y en el campamento militar de Sétif presenció escenas de tortura que lo marcaron de por vida. Esta dolorosa experiencia de la represión policial fue vivida de manera doble: por un lado, como un profundo impacto emocional, y por otro, como un verdadero detonante. En efecto, el joven Yacine comprendió que la resistencia del pueblo argelino existía, y expresó esta toma de conciencia en los siguientes términos[267]:

> Avant 1945, je n'avais aucune conscience de ce qui se passait dans le pays, j'étais un écolier, je vivais dans la poésie, dans les livres : je ne comprenais nullement à ce qui se passait autour de moi. Puis je me souviens il y a eu une manifestation dans les rues…Je ne comprenais pas du tout le sens de la manifestation. Je suis resté dans le cortège, et ça a mal tourné ; par la suite il y a eu une dizaine de milliers de victimes…Il y a eu Sétif et Guelma. Nous avons reçu des coups des deux côtés…. Lorsque je suis sorti de prison, j'avais une vision du peuple . Ces gens que je n 'avais jamais remarqués…quand je les vus en prison, et que nous avons parlé ensemble, quand nous avons eu les mêmes tortures, les mêmes chocs, j'ai commencé

[266] Traduccion nuestra del texto original : Pretender esclarecer la obra de Kateb, proliferante y retorcida, en plena fermentación, es intentar desgarrar las apariencias, querer pasar al otro lado del espejo. Una empresa tan desesperante como exaltante: perseguir, aun a riesgo de extraviarse, las gotas de azogue. JACQUELINE Arnaud (1986). *la Littérature Maghrébine de la Langue Française, II/le Cas de Kateb Yacine,Publisud, p. 77*

[267] BENACHOUR Nedjma,(2017*). Evénement historique, et Ecriture littéraire: Le 8 mai 1945 dans les textes de Kateb Yacine.* Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/ev%C3%A9nement-historique%20-et-ecriture-litt%C3%A9raire_-le-8-mai-1945-dans-les-textes-de-kateb-yacine%20(1).pdf (consultado el 12 de Abril de 2018)

> vraiment à les connaître. Et sorti de prison… j'étais tout à fait convaincu qu'il fallait faire quelque chose… [268]

En efecto, antes de 1945 Kateb Yacine vivía en un mundo dedicado a la poesía y a los libros, sin conciencia real de la situación política de su país. Sin embargo, las manifestaciones del 8 de mayo y su paso por la cárcel transformaron radicalmente su visión.

Esta experiencia se volcará en la literatura, que se convierte, así, en un verdadero desahogo. Primero poética, después teatral y finalmente novelística, la escritura ayuda al joven autor a contener la angustia provocada por la violencia y la muerte. Conviene recordar que su familia, sobre todo por parte materna, perdió a varios de sus miembros, lo que llevó a su madre a hundirse, poco a poco, en la locura[269].De este modo, el contacto directo con el pueblo oprimido y las torturas compartidas despertaron en él una conciencia política profunda. Así, el poeta descubrió en la experiencia del dolor colectivo la fuerza de una voz comprometida. Por consiguiente, Kateb Yacine se convirtió en el poeta y el político, fusionando en su escritura la sensibilidad estética con la resistencia

A los 18 años, él mostraba un profundo compromiso con la historia y la identidad argelina. Su conferencia en París sobre el Emir Abdelkader no solo resalta la importancia de esta figura histórica, sino que también subraya cómo Kateb, desde muy joven, se posicionó como un defensor de la resistencia nacional. Al hablar del Emir, un líder que unificó a las tribus contra el colonialismo, Kateb estaba conectando su propia lucha con un legado de resistencia que resonaba en la memoria del pueblo argelino[270]

Desde muy joven, su obra refleja la preocupación por la justicia, la libertad y la dignidad del pueblo argelino, especialmente durante la lucha por la independencia.

> C'est en prison (…) que j'ai accumulé ma première réserve poétique. Je me souviens de certaines illuminations que j'ai eues. Rétrospectivement ce sont les plus beaux moments de ma vie. J'ai découvert les

[268] Traducción nuestra del texto original : Antes de 1945, no tenía ninguna conciencia de lo que pasaba en el país, era un escolar, vivía en la poesía, en los libros: no comprendía en absoluto lo que ocurría a mi alrededor. Luego recuerdo que hubo una manifestación en las calles… No entendía en lo más mínimo el sentido de la manifestación. Me quedé en la marcha, y todo salió mal; después hubo decenas de miles de víctimas… Hubo Sétif y Guelma. Recibimos golpes de ambos lados… Cuando salí de prisión, tenía una visión del pueblo. Esa gente a la que jamás había prestado atención… cuando los vi en prisión, y hablamos juntos, cuando sufrimos las mismas torturas, los mismos choques, empecé realmente a conocerlos. Y al salir de prisión… estaba absolutamente convencido de que había que hacer algo.*Ibid.,* P.37

[269] Ibid., P.38

[270] KHADDA Naget(2020) *KATEB YacineUne vie, une oeuvre* . France : centre culturel du livre .p19

> deux choses qui me sont les plus chères, la poésie et la révolution[271]

Como poeta, utiliza un lenguaje cargado de simbolismo y musicalidad, capaz de transmitir emociones profundas y despertar conciencia en sus lectores. A partir de 1946, él comenzó a escribir su primer poemario, "Soliloquios"[272.] Sin embargo, se hizo amigo de Armand Gatti, un hombre de teatro revolucionario, y en 1948 publicó en la revista *Le Mercure* de France un largo poema: Nedjma ou le poème ou le couteau (Nedjma o el poema o el cuchillo). Este poema, visto en retrospectiva, se considera la base de su obra futura, en particular del "ciclo Nedjma", un conjunto de libros donde aparece la heroína[273]

Como político, su escritura denuncia las desigualdades y cuestiona las estructuras de poder que oprimen a su sociedad. El autor eligió la escritura dialógica para expresar y testimoniar el sufrimiento de su pueblo. En su libro "Vérités du théâtre en Algérie" (Verdades del teatro en Argelia),

En este sentido, el profesor Ahmed Cheniki afirma que:

> Les lettrés algériens écrivaient de préférence des romans, des essais et des poèmes. Ce n'est qu'après 1954 que les écrivains commencèrent à s'intéresser au théâtre. Kateb Yacine, Hocine Bouzaher et Henri Kréa, Ahmed Djelloul et Mohamed Boudia se mirent à exposer la tragédie algérienne et à exprimer les luttes séculaires de leur peuple en recourant à l'écriture dialogique[274]

Sus textos no solo buscan entretener, sino también educar y movilizar, transformando el arte en herramienta de resistencia. La intersección entre lo poético y lo político se observa en su habilidad para narrar la historia de Argelia desde la perspectiva de los marginados y los silenciados.

---

[271] Traducccion nuestra del texto original : Fue en la cárcel (...) donde acumulé mi primera reserva poética. Recuerdo ciertas iluminaciones que tuve. En retrospectiva, son los momentos más hermosos de mi vida. Descubrí las dos cosas que más aprecio, la poesía y la revolución. *Ibid*.,26

[272] BOUCHENE, (1991) *Soliloques*, poèmes, Alger : p.64

[273] KHADDA Naget(2020).*Op .Cit.* , p19

[274] Los intelectuales argelinos escribían preferentemente novelas, ensayos y poemas. No fue sino hasta después de 1954 que los escritores comenzaron a interesarse por el teatro. Kateb Yacine, Hocine Bouzaher, Henri Kréa, Ahmed Djelloul y Mohamed Boudia se dedicaron a exponer la tragedia argelina y a expresar las luchas seculares de su pueblo recurriendo a la escritura dialógica. CHENIKI Ahmed, (2006). *Vérités du théâtre en Algérie*, Oran : Éditions DAR EL GHARB, p. 96.

El autor utiliza un tipo de teatro que rompe con las clasificaciones tradicionales, optando por un género fragmentado. Este enfoque, que se ha vuelto común en el teatro actual, rechaza las etiquetas y los códigos establecidos para mostrar una mayor libertad creativa. Al relatar los trágicos eventos del 8 de mayo de 1945, el autor recurre a su propia experiencia, lo que le permite contar la historia con gran autenticidad y credibilidad. Así, su vivencia personal se convierte en la base de su obra, dando lugar a un teatro que es a la vez libre y profundamente arraigado en la realidad[275]

En sus obras teatrales, la dimensión política se entrelaza con la dramatización de conflictos humanos universales, haciendo que el mensaje social sea más impactante. Así, Kateb Yacine logra que la literatura sea un espacio de reflexión crítica y de acción política. Su legado revela cómo el arte puede servir como puente entre la sensibilidad estética y la conciencia cívica.

En definitiva, su figura demuestra que la poesía y la política pueden coexistir y potenciarse mutuamente en la búsqueda de un cambio social profundo.

1.2. Contexto de la obra : *Le cadavre encerclé*

La obra *Le cadavre encerclé* de Kateb Yacine surge en un contexto marcado por la lucha por la independencia de Argelia y las tensiones sociales derivadas del colonialismo francés. Escrita en los años posteriores a la guerra de liberación, refleja la realidad de una sociedad fracturada por la violencia, la injusticia y la desigualdad. Para ello, Kateb reclamaba la responsabilidad de defender los derechos de los oprimidos y exigía a los intelectuales que se ganaran la libertad de ser ellos mismos. En cuanto a él, se propuso libremente ponerse al servicio del pueblo para que este recuperara la capacidad de construir su propio destino[276].

La obra se inscribe dentro del nacimiento de la literatura francófona argelina, que buscaba construir una identidad propia frente a la influencia cultural europea, al tiempo que denunciaba las opresiones históricas y contemporáneas. Además, el teatro de Kateb Yacine se caracteriza por su compromiso político, usando el escenario como un espacio de crítica social y de reflexión sobre la memoria histórica del país.

[275] PRUNER Michel (2012). *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris : Armond Colin 2éme édition, p10.
[276] KHADDA Naget(2020) *Op*. Cit.,P. 13

1.2.1. Nacimiento de una literatura francófona en Argelia

Yacine Kateb (1929-1989) fue contemporáneo de Mouloud Feraoun (1913-1962), Mouloud Mammeri (1917-1989), Mohammed Dib (1920-2003), Malek Haddad (1927-1978) y Assia Djebar (1937-2015). Pertenece, por tanto, a la generación de escritores que contribuyó a consolidar y prestigiar la literatura argelina escrita en lengua francesa[277].En otras palabras, Kateb forma parte de los escritores que fortalecieron la literatura argelina de lengua francesa

En Argelia, el surgimiento de esta literatura representa un momento clave en la historia de la resistencia de los pueblos originarios frente a la ocupación colonial, anticipando así el proceso de descolonización[278] En relación con ello , el surgimiento de esta literatura muestra la resistencia cultural y política frente al colonialismo. Los escritores expresan el sufrimiento y los derechos del pueblo. Sus obras inspiran unidad y conciencia nacional. Así, se convierten en un preludio al proceso de descolonización. Este último permitió reconstruir la identidad nacional y reafirmar las tradiciones y valores propios.

1.2.2. Literatura en lengua francesa y el recuento histórico

A lo largo de la primera mitad del siglo XX, el ámbito cultural argelino (y, en general, magrebí) experimentó profundas transformaciones, que desembocaron en la década de 1950 en un cambio decisivo que condujo a la independencia[279]

En 1956, la publicación de *Nedjma* irrumpió en medio del fragor de la Guerra de Liberación, como un verdadero golpe de impacto que llamó la atención de la intelectualidad francesa sobre esta escritura poética de fuerte carga revolucionaria y sobre «el drama argelino».[280]En efecto,

Su publicación destacó por su fuerza literaria y poética, mostrando la intensidad de la lucha por la independencia. Además, captó la atención de los intelectuales franceses, quienes comenzaron a interesarse por la literatura argelina. La obra refleja, así, tanto la dimensión artística como el drama político y social de Argelia en ese periodo.

No obstante, Driss Chraïbi, Mohammed Dib, Mouloud Mammeri, Assia Djebar y Yacine Kateb renovaron la literatura magrebí al rechazar explicaciones únicas sobre su identidad. Por un lado, consideraron la especificidad magrebí como resultado de la convergencia de diversas culturas; por

[277] *Ibid*., P33
[278] *Ibid*., P37
[279] *Ibid*., p.37
[280] *Ibid*., P40

otro, integraron elementos de la tradición magrebí dentro de los códigos literarios occidentales, creando así obras donde conviven dos sistemas culturales, a veces en conflicto y a veces complementarios[281].Un ejemplo claro es *Le Cadavre encerclé* de Yacine Kateb. En esta obra, se utiliza la estructura del teatro occidental, con actos y escenas tradicionales, pero los personajes, los conflictos y los diálogos reflejan profundamente la historia, la mentalidad y las tensiones sociales argelinas. Así, Kateb combina los códigos literarios occidentales con la realidad y la tradición magrebí, mostrando cómo coexisten y se confrontan ambos mundos en la narrativa.

1.3. *Le cadavre encerclé* : Drama histórico y poético en Kateb Yacine

Desde sus orígenes, el teatro ha cumplido diversas funciones, tanto nacionales como humanas y sociales. Además, su dimensión dramática busca educar al espectador y hacerlo reflexionar sobre la vida y la convivencia. Por lo tanto, no se limita únicamente a la estética, sino que también pretende estimular la conciencia moral del público. Asimismo, rompe con las normas tradicionales de lo bello, lo feo o lo malvado, enfocándose en lo social. Sin embargo , el lenguaje dramático se convierte en un puente entre la expresión artística y el análisis crítico del pensamiento[282].Por ello, El teatro cumple una función social y educativa que va más allá de lo artístico.

Por ejemplo, en Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine, el drama invita al espectador a reflexionar sobre la opresión y la resistencia. Se trata de una obra que combina elementos del teatro popular con un mensaje político de gran fuerza. Su creación se orienta deliberadamente hacia el teatro por su potencial como herramienta de educación popular. Si bien Le Cercle des représailles ya había mostrado su eficacia para movilizar a un público instruido y francófono, ahora el propósito es alcanzar a un público argelino más amplio, en su mayoría analfabeto. De esta manera, el teatro se transforma en un medio accesible para difundir ideas, despertar la conciencia social y transmitir valores culturales a toda la población.[283]

En otras palabras, Kateb concibe el teatro como un instrumento de formación y concienciación social. Su intención es llegar a todos, incluso a quienes no saben leer, para comunicar mensajes políticos y culturales. Al mismo tiempo, cuestiona las concepciones tradicionales de la belleza, del bien y del mal, y orienta su mirada hacia valores humanos y sociales. Así, el lenguaje dramático

[281] *Ibid*., P.43
[282] BENNADJI lelila (2019).*Op.Cit.,* P.20
[283] *Ibid*., P.87

se convierte en un puente entre la expresión poética y el pensamiento crítico. El público, por lo tanto, no solo disfruta de la obra, sino que también se ve implicado en una reflexión ética y social.

En esta perspectiva , en la obra , la dimensión poética no constituye un obstáculo para el desarrollo dramático; al contrario, se erige en el núcleo que confiere a la pieza su fuerza expresiva. El texto katébiano logra articular una teatralidad intensamente marcada con una invención poética constante, fusión que, como subraya Jean-Marie Thomasseau, otorga a la obra su eficacia estética singular[284] y su profundo impacto en el espectador:"*Son écriture complexe où les images et les métaphores multiplient les connotations et les résonances expressives, transforme l'oeuvre toute entière en une métaphore développée"*[285]

Así, las imágenes y metáforas de la obra refuerzan su dimensión poética y su fuerza expresiva. Por ejemplo, al presentar la calle de los Vandales como un lugar lleno de historia y dolor, Kateb convierte toda la escena en una metáfora de la opresión y la resistencia del pueblo.

1.3.1. Teatro minimalista y compromiso político

El dramaturgo Kateb Yacine adopta un estilo minimalista que enfatiza la acción y el diálogo sobre decorados elaborados. El minimalismo permite centrar la atención del público en los conflictos humanos y sociales. Cada personaje representa ideas o tensiones específicas de la sociedad argelina .En esta línea Zohra Siagh afirma lo siguiente:

> Le spectacle de Kateb s'apparente au « théâtre pauvre » de Grotowski[286]. Construit avec la plus grande économie de moyens, il se suffit d'un petit nombre d'acteurs pouvant jouer plusieurs rôles et de quelques rares objets chargés de concentrer une multiplicité de sens. Les personnages et leurs accessoires rassemblés sur scène selon un principe de stricte autarcie, créent la plastique, le son, le temps et l'espace comme dans la halqa (le cercle du conteur) sur les places de marchés du Maghreb[287]

[284] Véase mémoire de Master .BOUSSAAD Amel(2007). *La Dimension Poetique Dans « Le Cadavre Encercle »De Kateb* Yacine. Université de Batna. Recuperado de https://dspace.univ-batna2.dz/server/api/core/bitstreams/e044e351-7d83-44fb-b613-2f2fd69e67ef/content consultado el 10 de julio de 2014) P.3

[285] Traducción nuestra del texto original: Su escritura compleja, donde las imágenes y las metáforas multiplican las connotaciones y las resonancias expresivas, transforma la obra entera en una gran metáfora desarrollada.*Ibid*.p3

[286] .Jerzy Grotowski, director de escena polaco (1933-1999), teórico del teatro y pedágogo.

[287] Traducción nuestra del texto original : El espectáculo de Kateb se asemeja al «teatro pobre» de Grotowski. Construido con la mayor economía de medios, se basta de un pequeño número de actores capaces de interpretar varios papeles y de algunos pocos objetos cargados de una multiplicidad de significados. Los personajes y sus accesorios, reunidos en escena según un principio de estricta autarquía, crean la plástica, el sonido, el tiempo y el espacio como en la *halqa* (el círculo del narrador) en las plazas de los mercados del Magreb.*Ibid*., P.89

Ahora bien , el teatro de Kateb se relaciona con el "teatro pobre" de Grotowski porque utiliza pocos recursos materiales. Con un reducido número de actores y objetos sencillos, logra múltiples significados. Esta simplicidad recuerda a la halqa magrebí, donde el narrador crea todo un universo con lo mínimo.

Además, el nuevo teatro se apoya en un lenguaje sencillo y en la eficacia de un discurso de agitación basado en el humor popular. Mediante juegos de palabras, malentendidos y escenas carnavalescas, logra entretener al público y, al mismo tiempo, transmitir un mensaje crítico[288]

La obra aborda temas como la resistencia, la identidad y la libertad. Los símbolos y metáforas refuerzan la crítica política sin perder la fuerza dramática. Kateb, con su nuevo teatro, rompe con dos grandes tabúes en Argelia. Primero, al unir el árabe vernáculo con el árabe culto, pone sobre la mesa la cuestión del árabe argelino como lengua nacional, un tema casi siempre evitado. Segundo, da un lugar visible al tamazight dentro del teatro nacional, reconociendo así su importancia cultural. De esta manera, su obra construye un lenguaje teatral satírico, crítico y pedagógico que combina tres lenguas árabe, amazigh y francés, reflejando la diversidad lingüística y cultural del país [289].

En este contexto Bensmaia nos explica que :

> Le nouveau théâtre de Kateb casse deux tabous. D'une part, en établissant un continuum entre la langue arabe vernaculaire et la langue arabe savante, le problème toujours éludé de l'arabe algérien comme langue nationale est mis sur la table. D'autre part, en donnant droit de cité à la langue tamazight sur les planches du théâtre national. A travers ce théâtre, se poursuit l'invention d'un langage satirique, subversif et didactique qui exploite une "pratique tri-jumelée de l'arabe, du kabyle et du français 290

En conjunto, la economía de recursos escénicos refleja también la austeridad de la vida bajo el colonialismo. A través de la simplicidad, se logra un impacto emocional directo y profundo. Kateb

[288] *Ibid., P93*
[289] *Ibid., P.95*
[290] Traduccion nuestra del texto original : El nuevo teatro de Kateb rompe con dos tabúes. Por una parte, al establecer un continuo entre la lengua árabe vernácula y la lengua árabe culta, se pone sobre la mesa el problema, siempre eludido, del árabe argelino como lengua nacional. Por otra parte, al otorgar derecho de ciudadanía a la lengua tamazight en los escenarios del teatro nacional. A través de este teatro, se continúa la invención de un lenguaje satírico, subversivo y didáctico que explota una "práctica triple del árabe, del amazigh y del francés. *Ibid.,p.95*

logra que el teatro sea un espacio de reflexión y conciencia social. De esta manera, el minimalismo se convierte en un vehículo para un mensaje político potente y claro.

2. Antonio Buero Vallejo: Dramaturgo realista y obsevador social

Antonio Buero Vallejo destacó como figura clave del teatro español de posguerra. En un contexto marcado por la ausencia de grandes creadores y por obras ligeras o propagandísticas, abrió el camino hacia un teatro profundo, humano y comprometido.

Su propuesta, conocida como **"posibilismo"**[291], consistió en criticar la realidad social y política de forma sutil, camuflando los mensajes para sortear la censura franquista y despertar la conciencia del espectador[292]Su obra refleja un profundo compromiso con la realidad social y política de su tiempo.

En relación con esto, el autor Callejones señala lo siguiente:

> El teatro se fundamenta en la representación, es decir« volver a la realidad para verla para verla desde una nueva perspectiva; volver sobre sí misma para mirar otras mascaras de lo real. Se representa desde sí mismo para sí mismo[293]

Por lo tanto, el teatro se entiende como un medio de retorno a la realidad para contemplarla desde una nueva perspectiva. A través de la representación, se revelan distintos rostros de lo real que permanecen ocultos en la vida cotidiana. De este modo, el arte dramático se convierte en un espejo crítico que la sociedad ofrece a sí misma. En efecto, Buero Vallejo se consolida como el dramaturgo más relevante tras la Guerra Civil española (1936-1939). Su vocación se refleja en la solidez de sus estructuras dramáticas, la publicación de numerosas obras y el reconocimiento obtenido a través de diversos premios literarios.[294]

---

[291] Posibilismo: El "posibilismo" de Antonio Buero Vallejo fue una estrategia teatral y estética que buscaba decir la verdad sin decirla directamente, es decir, criticar la injusticia y la represión del franquismo sin enfrentarse abiertamente a la censura.

[292] LÓPEZ ASENJO Mario, FERNÁNDEZ LÓPEZJusto, (2018). *Introducción (estudio) al teatro de BueroVallejo.* Recuperado de https://laventanaazulblog.com/wp-content/uploads/2018/01/introduccic3b3n-al-estudio-de-buero-vallejo.pdf (consultado el 1 de Abril de 2018)

[293] CALLEJONES BORDONÉS, M. (2008*). Aproximación al teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Universidad de Complutense.P15

[294] MANEMamadou, (2024). "Antonio Buero Vallejo, Personaje Y Autor De Su Teatro"*Revista . Akofena* | Varia n°11, Vol.1 | CC BY 4.0.P.388. Recuperado de : https://www.revueakofena.com/wp-content/uploads/2024/02/32-M11-v01-37-Mamadou-MANE_383-392.pdf (consultado el 15 de Mayo de 2024)

También, proyecta su propia experiencia vital en sus personajes y en las situaciones dramáticas de sus obras. Su identificación con ellos nace de su trayectoria personal y de los acontecimientos que marcaron su vida, como su participación en el bando republicano durante la Guerra Civil, su encarcelamiento y su compromiso con la sociedad de posguerra. Estos elementos biográficos se filtran en sus obras, haciendo que los personajes expresen, de manera simbólica o directa, las frustraciones, esperanzas y dilemas del propio dramaturgo[295]

En efecto, la experiencia personal de Buero Vallejo, marcada por su participación en el bando republicano y su encarcelamiento, se refleja en sus obras, ya que sus personajes encarnan sus propias vivencias, frustraciones y esperanzas. Asimismo, por una inclinación artística, se establece una estrecha relación entre los personajes dramáticos y el propio autor de las obras. La etapa militar de Buero Vallejo se refleja claramente en estas consideraciones.

A este respecto, Miras indica lo siguiente:

> No tardó en ser llamada su quinta, incorporándose a filas en el Ejercito de la Republica en 1937, lo que suponía una especie de revancha o compensación de la anterior frustración que el padre había impuesto. Sin embargo esta revancha tuvo un sabor amargo. En circunstancias normales, le habría sabido como una victoria sobre el padre autoritario, pero algo ha ocurrido poco antes, algo muy importante; en los breves meses que van desde la prohibición de enrolarse como voluntario que tuvo que ser en julio- agosto del año 36 hasta su conscripción forzosa en el 37, esta fecha del 7 de noviembre de 193[296]

Buero Vallejo no revela de forma explícita los detalles de su vida en sus obras, pero sí deja huellas perceptibles en la construcción de sus tramas. Su experiencia personal, en especial su paso por el servicio militar durante la Guerra Civil, resuena en la atmósfera de su teatro. Esta vivencia se manifiesta de manera simbólica o codificada, invitando al lector y espectador a una reflexión más profunda. De este modo, los personajes se convierten en espejos de la vida interior y social del autor. En consecuencia, su dramaturgia surge de la sociedad y vuelve a ella como forma de compromiso y memoria colectiva[297]

Por consiguiente, en obras como *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta* y *El concierto de San Ovidio* se percibe una narración simbólica estrechamente vinculada a la situación personal de

[295] *Ibid*.,384
[296] MIRAS, D. (2016). *La libertad de Buero Vallejo*, Monteavdo, p.32
[297] MANE Mamadou, (2024*). Op.Cit*., P.285

Buero Vallejo. Aunque su propósito era reflejar la sociedad española de la posguerra, el dramaturgo introduce, por inclinación artística, su propia experiencia dentro de esa realidad colectiva que sostiene sus tramas. Por ende, su vida queda proyectada en valores simbólicos que se inscriben en los espacios dramáticos, estableciendo una conexión profunda entre el autor y el contenido de sus obras.[298]. En suma, Buero Vallejo refleja la sociedad española de la posguerra y, al mismo tiempo, introduce su propia experiencia personal en sus obras. Así, los símbolos dramáticos funcionan como un puente entre la vida del autor y el contenido de sus piezas teatrales.

El autor se convierte así en un testigo de su tiempo, capaz de transformar la experiencia individual en memoria colectiva. Asimismo, Lorenzo señala algunos de los temas del teatro Bueriano son :*la injusticia social, de la explotación del hombre por el hombre, de las condiciones inhumanas de la vida del empleado y de la clase media.»*[299]Su teatro sigue siendo, hoy en día, una llamada a la conciencia crítica del público.

2.1. Elementos principales de su dramaturgia

La obra de Buero Vallejo se caracteriza por una crítica constante a la realidad de su tiempo, plasmada en un lenguaje directo y en escenas cargadas de violencia y tragedia. A pesar de la censura que limitó la difusión de muchas de sus piezas, su teatro desempeñó un papel decisivo en la recuperación del arte dramático de posguerra. Junto con su labor creativa, también impulsó la revista *Primer Acto*, de gran influencia entre los jóvenes dramaturgos[300]. Dentro de esta producción, pueden identificarse una serie de elementos esenciales que marcan su dramaturgia. Son los siguientes:

2.1.1. Realismo y simbolismo

El teatro de Buero Vallejo combina siempre **realismo y simbolismo**, aunque en unas obras predomine más uno u otro, como ocurre en *Irene o el tesoro* y *La tejedora de sueños*, de carácter más simbólico. En todas se parte de un conflicto humano y social desarrollado de manera lógica, pero enriquecido con símbolos que otorgan al drama una dimensión trascendente. Así, en *Historia de una escalera*, la vida cotidiana refleja las dificultades de la posguerra mientras la escalera simboliza el inmovilismo social y personal. Otros símbolos habituales son la **ceguera**, presente en

[298] *Ibid.*, P.387
[299] LORENZO, L.G. (1980). *El teatro después de Franco*, Madrid, Seguismundo.P.52
[300] LÓPEZ ASENJO Mario, FERNÁNDEZ LÓPEZ Justo(2018). *Op cit.*, P.2

En la ardiente oscuridad y *El concierto de San Ovidio*, o la **sordera** en *El sueño de la razón*. En contraste, la **luz** representa el hallazgo de la verdad y la superación de las limitaciones humanas.[301]

De este modo, Buero logra trascender la mera representación de la realidad al dotarla de un valor universal y humano. El realismo conecta al espectador con su entorno inmediato, mientras que el simbolismo abre la puerta a una reflexión más profunda. Gracias a esta fusión, su teatro no solo denuncia una situación histórica concreta, sino que también interpela a la condición humana en general. En consecuencia, sus obras alcanzan una vigencia que trasciende el contexto de la posguerra

2.1.1.1. Realismo social

Durante las décadas de 1950 y 1960, en España surge un teatro centrado en la representación fiel de la realidad social cotidiana, con un marcado propósito de denuncia. Este tipo de teatro comprometido evita las fantasías y las idealizaciones, mostrando los problemas y tensiones de la sociedad de manera directa y verosímil[302]Este tipo de teatro refleja con claridad las dificultades de la vida cotidiana. Al mismo tiempo, invita al espectador a tomar conciencia de las injusticias sociales. De esta manera, la obra cumple una función reflexiva y crítica

Asimismo, el realismo social se enfoca en las clases bajas, presentando personajes conscientes de su conflicto con el orden impuesto y enriquecidos por su lucha interna. De este modo, sus acciones invitan al espectador a reflexionar sobre su propia posición en la sociedad. Además, los finales inciertos enfatizan la importancia de los valores éticos por encima de los materiales[303]

Así, el teatro realista de denuncia social se enfrenta a la censura, ya que el régimen de Franco no tolera las críticas. Además, el público conservador, acostumbrado a comedias ligeras de autores como Jardiel Poncela, Mihura o Pemán, rechaza las novedades. Por ello, este teatro se desarrolla en inferioridad frente al teatro cómico comercial. En este contexto, Buero Vallejo se destaca como uno de los autores más importantes de la posguerra y del realismo social[304].Este contexto evidencia la valentía de Buero Vallejo al abordar temas sociales frente a la censura y la resistencia del público. Su teatro refleja con realismo los conflictos cotidianos, destacando la función crítica del arte.

[301] *Ibid*.,P.3
[302] DERRAR Abdelkhalek, (2010).*Op.Cit.*, p.136
[303] *Ibid., P.139*
[304] *Ibid., P.136*

En relación con ello, Buero indica que:

> Nuestra verdadera problemática social». Teatro social no es sólo el que muestra problemas de clase, sino «aquél que aborda toda problemática humana que tenga su origen o que se encuentre en relación con estas imperfecciones estructurales [...] Sustentando, finalmente, todo el edificio de finalidades sociales, se encuentra un objetivo básico: el del deleite estético, que por sí solo no justificaría ningún teatro, pero sin el cual ningún teatro es válido como espectáculo». Y concluye que «en el amplio sentido que acabo de esbozar» es, desde luego, un autor de teatro social[305]

Por ende, el teatro social no solo aborda los problemas de clase, sino también cualquier conflicto humano vinculado a las imperfecciones de la sociedad, y que debe captar el interés del público. Por ejemplo, en *Historia de una escalera*, Fernando anhela mejorar su vida y Carmina, resignada, acepta casarse con Urbano por seguridad económica. Estas tensiones muestran cómo las difíciles circunstancias sociales condicionan a los individuos. De este modo, la obra refleja de manera realista y profunda la problemática social.

2.1.1.2. Realismo simbólico

El realismo simbólico no es solo realismo ni solo simbolismo, ni una simple mezcla de ambos, sino dos formas de ver la realidad que se apoyan mutuamente. No es solo una etiqueta para algunas obras de Buero Vallejo, sino una característica constante en su teatro. Sus obras muestran su compromiso con la sociedad y su tiempo, así como su interés por los problemas humanos. La originalidad de Buero está en cómo combina lo realista con lo simbólico[306] Por eso, el realismo simbólico permite comprender su teatro de manera creativa y única.

Durante la España de Franco, los dramaturgos de la posguerra desarrollaron un teatro que, pese a la censura y las limitaciones, intentaba revelar críticamente la realidad social, utilizando símbolos y metáforas para expresar lo que no podía decirse abiertamente.[307]. Este enfoque ofrece una vía para criticar la sociedad y sus limitaciones sin confrontar directamente la censura. Obras como *Historia de una escalera* muestran cómo los espacios, los objetos y los personajes reflejan la frustración, los sueños truncados y la inmovilidad social. De este modo, el teatro no solo retrata la

[305] PACO,Mariano de,(1994.):*Buero Vallejo, Antonio- el hombre y su obra*, Murcia: Universidad de Murcia, p 60.

[306] DERRAR Abdelkhalek, (2010).*Op.Cit.*, p.143
[307] Ibid.p.142

realidad, sino que invita al espectador a reflexionar sobre la condición humana y las injusticias sociales de la época

En esta línea, Ruiz Ramón afirma que:

> Toda realidad es simbólica». «Yo creo que el simbolismo, para mantener su viveza, tiene que estar unido a lo real. Ese simbolismo vivifica lo real». «Toda verdadera creación es simbólica y real a la vez». «Todo trozo vivo de lo real está colmado de significaciones implícitas». «La realidad es enigmática[308]

En efecto, la realidad y el simbolismo están inseparablemente unidos, pues todo elemento real posee significados implícitos que enriquecen la interpretación. Esto se relaciona directamente con el realismo simbólico, en el que lo cotidiano se convierte en un vehículo de reflexión profunda; los objetos, espacios y acciones representan ideas más amplias sobre la sociedad y la condición humana. Buero Vallejo combina lo tangible con lo simbólico para transmitir mensajes críticos sin perder verosimilitud. Como resultado, cada detalle de la obra adquiere un doble valor: real y simbólico.

Ahora podemos Ilustrar el realismo simbólico en la obra de la siguiente manera…", integrando ejemplos concretos de *Historia de una escalera:*

1- La escalera como símbolo social :

En *Historia de una escalera*, la escalera central funciona como símbolo del estancamiento y las limitaciones sociales de la sociedad española de posguerra. No es solo un espacio físico donde ocurren los hechos, sino un reflejo de las aspiraciones truncadas y la inmovilidad social de los personajes. Cada generación que habita la escalera repite errores y frustraciones de la anterior, lo que evidencia la dificultad de superar las barreras económicas y sociales. Como señala García Pavón: *"la escalera es imagen simbólica de la gran barrera que divide a los hombres en una serie de estadios económicos y de oportunidad social, sin la menor concesión en treinta años"*[309]Así,

[308] RUIZ RAMÓN, Francisco,(1977): *Historia del teatro espanol*, siglo XX, Madrid Cátedra,P.299
:
[309] GARCÍA PAVÓN, J. (s.f.). *Historia de una escalera (1949) de Antonio Buero Vallejo.* IES Padre Suárez. Recuperado de https://www.iespadresuarez.es/wp-content/uploads/2020/03/06-Historia-de-una-escalera-1949-A.-Buero-Vallejo.pdf (consultado el 15 de febrero de 2020)

el escenario no solo representa un espacio de acción, sino que se convierte en un elemento cargado de significado, que refleja la rigidez social y la lucha cotidiana por mejorar la vida.

La escalera simboliza el conocimiento, la corrupción, los enchufes y las propinas, elementos sin los cuales no es posible alcanzar ciertas metas. Esta imagen se refleja de manera expresiva en el comportamiento de Elvira, quien propone a su padre "comprar" el amor de Fernando, mostrando cómo las relaciones y los logros personales están condicionados por estas dinámicas sociales[310]

Sin embargo, esto se ilustra en la obra con el ejemplo de Elvira, quien propone a su padre "comprar" el amor de Fernando.

Ejemplo 1:

Don Manuel "Está bien, hombre, (Intenta seguir pero Elvira lo retiene tenazmente, indicándole que hable ahora a Fernando. A regañadientes, termina el padre por acceder.) Un día de éstos tengo que decirle unas cosillas*"*

En esta escena, la escalera simboliza el estancamiento social, porque los personajes no pueden avanzar libremente. Además, refleja cómo las decisiones dependen de las normas y jerarquías, como cuando Elvira retiene a su padre para indicarle qué decir a Fernando. Por otra parte, el espacio muestra la rigidez de la sociedad, ya que todos deben negociar y maniobrar para lograr algo. Así, la obra evidencia que las metas personales están condicionadas por las limitaciones sociales. Este ejemplo muestra cómo Buero Vallejo une lo real y lo simbólico en su teatro.

La escalera simboliza el estancamiento social y las limitaciones que condicionan las acciones y decisiones de los personajes. Este símbolo refleja cómo la sociedad impone restricciones que afectan sus aspiraciones y relaciones.

Es importante destacarla como un objeto cargado de múltiples significados[311], ya que en la obra funciona simultáneamente como símbolo del tiempo, del fracaso y como personaje central:

2- Símbolo del paso del tiempo : La escalera presencia el crecimiento de todos los personajes año tras año; los niños se convierten en jóvenes y, finalmente, en adultos. La historia de sus padres se

[310] DERRAR Abdelkhalek, (2010). *Op.Cit* , P.246
[311] *Ibid*., P.239

repite, y la escalera permanece como testigo constante del paso del tiempo y de la continuidad de las generaciones.

Por ejemplo, en esta escena se observa claramente la función de la escalera.

El primer acto transcurre en un día de 1919. Carmina y Fernando, dos jóvenes que viven en un modesto inmueble, se encuentran en el rellano o «casinillo» de la escalera. FERNANDO. – (Abrazándola por el talle.) Carmina, desde mañana voy a trabajar de firme por ti. Quiero salir de esta pobreza, de este sucio ambiente. Salir y sacarte a ti. Dejar para siempre los chismorreos, las broncas entre vecinos… Acabar con la angustia del dinero escaso, de los favores que abochornan como una bofetada, de los padres que nos abruman con su torpeza y su cariño servil, irracional… CARMINA. – (Reprensiva.) ¡Fernando!

FERNANDO. – Sí. Acabar con todo esto. ¡Ayúdame tú! Escucha: voy a estudiar mucho, ¿sabes? Mucho. Primero me haré delineante. ¡Eso es fácil! En un año… Como para entonces ya ganaré bastante, estudiaré para aparejador. Tres años. Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos. Ganaré mucho dinero. Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos en otro barrio, en un pisito limpio y tranquilo. Yo seguiré estudiando. ¿Quién sabe? Puede que para entonces me haga ingeniero. Y como una cosa no es incompatible con la otra, publicaré un libro de poesías, un libro que tendrá mucho éxito… CARMINA. – (Que le ha escuchado extasiada.) ¡Qué felices seremos![312]

3- Símbolo de fracaso

La escalera es testigo de cómo los mismos errores se repiten generación tras generación. Las experiencias de los mayores no logran evitar los conflictos, evidenciando que la incomprensión y los desacuerdos impiden alcanzar la verdadera felicidad.

Escena (Acto tercero, pp. 103-104):

FERNANDO, HIJO:

"Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres. Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera… Haciéndose cada día más mezquinos y más vulgares. Pero nosotros no nos dejaremos vencer por este ambiente." CARMINA
"¡Te necesito, Fernando! ¡No me dejes!"

El diálogo evidencia cómo la escalera simboliza la repetición de los errores y limitaciones de cada generación. Aunque los hijos intentan superar estos obstáculos, la influencia de los padres y la presión del entorno permanecen, demostrando que la incomprensión y los conflictos familiares continúan condicionando la vida de los personajes.

[312] BUERO VALLEJO, Antonio, *et al.,(1977): Teatro espanol actual*, Fundación Juan March, Madrid: Cátedra, pp.60-61

4- Personaje central

La escalera constituye el eje de la obra, ya que por ella suben y bajan todos los personajes. En torno a ella se desarrolla toda la acción, de modo que la historia de los protagonistas se entrelaza con la propia historia de la escalera. Por esta razón, se puede considerar un **personaje fundamental**, que presencia los conflictos, emociones y aspiraciones de cada generación, uniendo lo tangible y lo simbólico en la narrativa de Buero Vallejo.

Acto tercero (fragmento)

CARMINA, HIJA.– ¡Fernando! Ya ves… Ya ves que no puede ser. FERNANDO, HIJO.– ¡Sí puede ser! No te dejes vencer por su sordidez. ¿Qué puede haber de común entre ellos y nosotros? ¡Nada! Ellos son viejos y torpes. No comprenden… Yo *lucharé* para vencer. *Lucharé* por ti y por mí. Pero tienes que ayudarme, Carmina. Tienes que confiar en mí y en nuestro cariño.

CARMINA, HIJA.– ¡No *podré*

FERNANDO, HIJO.– *Podrás*. *Podrás*… porque yo te lo pido. Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres. Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera… Haciéndose cada día más mezquinos y más vulgares. Pero nosotros no nos *dejaremos* vencer por este ambiente. ¡No! Porque nos *marcharemos* de aquí. Nos *apoyaremos* el uno en el otro. Me *ayudarás* a subir, a dejar para siempre esta casa miserable, estas broncas constantes, estas estrecheces. Me *ayudarás*, ¿verdad? Dime que sí, por favor. ¡Dímelo![313]

En esta escena, la escalera actúa como **personaje central** porque no solo es escenario, sino también testigo de los sueños y frustraciones de las generaciones. Su presencia une pasado y futuro, mostrando cómo las limitaciones heredadas y las aspiraciones de cambio conviven en el mismo espacio, reforzando el realismo simbólico de la obra.

En *Historia de una escalera*, la escalera simboliza el paso del tiempo y las limitaciones sociales que afectan a los personajes. Por ejemplo, los niños de la primera generación crecen y sus historias se repiten con la siguiente generación, mostrando la continuidad de los errores y frustraciones. Además, refleja el fracaso, como se ve en los conflictos entre Fernando y Carmina, donde las aspiraciones personales se ven bloqueadas por la pobreza y las normas sociales. La escalera también actúa como un personaje central, siendo el eje donde ocurren todas las acciones y encuentros. Su deterioro físico, con puertas sin timbres y cristales sucios, evidencia la inmovilidad social y la falta de progreso. Así, Buero Vallejo combina elementos cotidianos y simbólicos para mostrar la lucha de los personajes contra las restricciones de su entorno.

[313] *Ibid., P.103*

2.1.2. Tragedia

Buero Vallejo recupera la tragedia en un momento en que casi no se escribía este género. Siguiendo la tradición de autores como Valle-Inclán o Lorca, la adapta a la realidad de la posguerra. En sus obras, el protagonista aparece como un ser humano que sufre y que lucha contra una sociedad dura y opresiva. Esa lucha suele terminar en derrota, pero siempre deja un mensaje profundo. Obras como *Historia de una escalera*, *En la ardiente oscuridad* o *El tragaluz* lo muestran claramente[314]En la tragedia de Buero Vallejo, el protagonista enfrenta los conflictos sociales y personales para descubrir la verdad a los demás. Solo enfrentando la realidad, aunque sea dura, se puede aspirar a resolver los problemas. Ejemplos claros son Ignacio (*En la ardiente oscuridad*), David (*El concierto de San Ovidio*) y Urbano (*Historia de una escalera*).

Gracias a la tragedia, Buero da al teatro español una fuerza especial que conecta con los problemas de la gente de su tiempo. Sus personajes reflejan la frustración y el dolor de una sociedad marcada por la censura y la pobreza. Sin embargo, sus historias no solo muestran sufrimiento, también invitan a pensar y a tomar conciencia. Aunque los héroes no logran vencer, el público encuentra una lección de vida. Así, la tragedia en Buero sigue teniendo sentido y valor en el siglo XX.

2.1.3. Compromiso social

En el teatro de Buero Vallejo, el ser humano y su sociedad son el eje central de la obra. La sociedad se presenta como un espacio de **opresión, falsedad y egoísmo**, frente al cual los personajes luchan con su voluntad y coraje. Aunque rara vez logran cambiar el mundo, sus protagonistas alcanzan la realización personal al enfrentarse a las dificultades y reconocer sus limitaciones. Obras como *En la ardiente oscuridad*, *El concierto de San Ovidio* o *Historia de una escalera* muestran cómo los héroes trágicos confrontan la injusticia social y la adversidad histórica. Así, Buero combina crítica social con un mensaje de honestidad y valentía frente a la realidad[315]

De esta manera , Buero Vallejo utiliza la sociedad como espejo de los problemas humanos, mostrando la dificultad de vivir en un entorno injusto. Sus personajes no siempre triunfan, pero su esfuerzo y ética los convierten en ejemplos de integridad y conciencia. Este enfoque permite al espectador reflexionar sobre su propio papel en la sociedad. La obra enseña que la verdadera

[314] *Ibid., P.3*
[315] *Ibid.P.4*

victoria está en enfrentar los problemas con honestidad y valentía. Así, su teatro mantiene una relevancia universal y ética, más allá del contexto de la posguerra.

2.2. Buero Vallejo y su distanciamiento crítico en las tramas

Buero Vallejo, dramaturgo de gran trayectoria, emplea diversos estilos artísticos en sus obras. Destaca especialmente su postura de distanciamiento frente a la trama dramática, lo que le permite observar con objetividad los conflictos sociales y humanos, sin que las experiencias de los personajes reflejen directamente su vida personal..[316]

En relación con ello, Rovira señala que :

> La literatura en nada se parece a una mentira, es más bien una verdad más profunda, una verdad y una realidad que muchas veces solamente el escritor ha visto o recordado y que siente la necesidad de contar a los demás[317]

Esto muestra que Buero utiliza el distanciamiento para revelar verdades universales y transmitir mensajes sociales y humanos sin involucrarse personalmente. Así, su teatro combina realismo y reflexión crítica sobre la sociedad.

En *Historia de una escalera*, se aprecia el distanciamiento de Buero Vallejo frente a los conflictos amorosos de los personajes. Fernando y Urbano, amigos, comparten a la misma mujer: Carmina, antigua novia de Fernando, se casa con Urbano. Esta situación se repite con sus hijos, Carmina hija y Fernando hijo. No existen evidencias de que estos conflictos reflejen la vida personal del autor, ni críticos que establezcan tal paralelismo. Por ello, estas escenas son recreaciones basadas en la observación de realidades externas, manteniendo al autor distante de la ficción.[318]

Por lo tanto, Buero Vallejo mantiene un distanciamiento frente a las tramas, lo que le permite observar los conflictos de los personajes con objetividad. Por ejemplo, los enfrentamientos amorosos entre Fernando y Urbano, así como entre sus hijos, no reflejan la vida personal del autor, sino situaciones verosímiles de la vida cotidiana. De esta manera, combina realismo y reflexión crítica, mostrando relaciones humanas universales desde una perspectiva externa y simbólica. Así, la obra evidencia patrones sociales y familiares, mientras que la complejidad de los personajes y la autenticidad de la trama se ven reforzadas gracias a esta técnica narrativa.

[316] MANE Mamadou, (2024*).Op.Cit.*P.391
[317] ROVIRA, A.J. (2017). *La función de la literatura en la sociedad*, Tegucigalpa, Heraldo.P.28
[318] MANE Mamadou, (2024*).Op.Cit.*P.392

3. Contexto de la obra : *Historia de una escalera*

3.1. Marco histórico

Con el final de la Guerra Civil en 1939, España quedó bajo la dictadura de Franco, la cual se caracterizó por la represión, la pobreza y el aislamiento internacional tras la derrota del nazismo[319] y el fascismo[320] en 1945. Sin embargo, a partir de los años 50, gracias al apoyo de Estados Unidos, el país inició una apertura con el Concordato (1953) y el ingreso en la ONU[321](1955). Más tarde, en los 60, el desarrollo económico y el auge del turismo impulsaron una transformación social. En este contexto, de frustración y falta de movilidad, surgió en 1949 *Historia de una escalera*[322] De este modo, Buero Vallejo plasmó, a través de varias generaciones de vecinos, la inmovilidad y las limitaciones de la sociedad española de posguerra.

3.2. Marco cultural

Durante la guerra fallecieron escritores destacados como Unamuno, Valle-Inclán, Maeztu, García Lorca o Muñoz Seca. Al terminar el conflicto, muchos autores, como Rafael Alberti o Luis Cernuda, optaron por el exilio, reflejando en sus obras la denuncia y la nostalgia por la patria perdida. Por otro lado, quienes permanecieron en España se vieron sometidos a la censura y desarrollaron una literatura alejada del presente y de las corrientes internacionales, recurriendo a la historia, el tradicionalismo o la alta sociedad. No obstante, en los años 50 surgió el realismo social, con autores que denunciaron injusticias y crueldades desde una perspectiva pesimista. Finalmente, en los años 60, la apertura permitió la llegada de turistas y la posibilidad de que los

---

[319] El nazismo : El **nazismo** fue el movimiento político e ideológico que se consolidó en Alemania bajo el liderazgo de Adolf Hitler y el Partido Nacionalsocialista Alemán, en el poder desde 1933 hasta 1945. De corte totalitario y afín al fascismo, se distinguió por su nacionalismo radical, su antisemitismo y su defensa de la supuesta superioridad de la raza aria. Promovió la militarización, el expansionismo territorial y la eliminación sistemática de los considerados inferiores, en especial los judíos. Su auge estuvo favorecido por la frustración tras el Tratado de Versalles (1919), la inestabilidad de la República de Weimar y la crisis económica de 1929, y su aplicación condujo directamente a la Segunda Guerra Mundial. Recuperado de : https://www.sabuco.com/historia/nazismobi.pdf (consultado el 12 de febrero de 2020)

[320] El fascismo : El término **fascismo** proviene de los *fasces*, haces de varas que simbolizaban la autoridad en la antigua Roma. También se asocia con la llamada *revuelta de los fasci* en Sicilia, a finales del siglo XIX. Benito Mussolini retomó el concepto al fundar en Milán, en **1919**, los *fasci di combattimento*, integrados por excombatientes que buscaban frenar las huelgas obreras. El término, empleado inicialmente en Italia, se extendió luego para designar a partidos o regímenes políticos con rasgos similares.Recuperado de https://www.sabuco.com/historia/fascismoitaliano.pdf ((consultado el 13 de febrero de 2020)

[321] La **Organización de las Naciones Unidas (ONU)** es un organismo internacional creado el **24 de octubre de 1945**, tras la Segunda Guerra Mundial, con el objetivo de mantener la paz y la seguridad internacionales, fomentar la cooperación entre los Estados y promover los derechos humanos. Su sede principal se encuentra en **Nueva York** y actualmente reúne a la mayoría de los países del mundo.

[322] PÉREZ GOMEZ Ángel Javier, (2023*). Historia de una escalera de* Antonio Buero Vallejo. Recuperado de https://trabajosdeliteratura.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/05/el-resumen-definitivo-de-historia-de-una-escalera-de-buero-vallejo.pdf(consultado el 11 de Abril de 2023)

intelectuales viajaran al extranjero, incorporando nuevas tendencias estéticas a la literatura española[323]. En este contexto, la literatura española de posguerra estuvo marcada por la represión y la censura, lo que obligó a los autores a adaptarse o exiliarse. El exilio permitió mantener la memoria de los acontecimientos y la denuncia de injusticias. La aparición del realismo social en los años 50 reflejó una crítica más directa a la realidad española. La apertura de los años 60 favoreció el contacto con tendencias internacionales.

En conjunto, se observa una evolución gradual de la literatura española de posguerra, desde la estricta autocensura hasta una profunda renovación estética y social. En este proceso, autores como Antonio Buero Vallejo destacan de manera sobresaliente, pues, a través de su obra *Historia de una escalera*, ofrecen un retrato vívido y conmovedor de la opresión cotidiana y las frustraciones personales de la sociedad de la época. Su teatro, marcado por un enfoque crítico y comprometido, combina la denuncia social con una innovadora construcción dramática que cautiva al espectador. Además, la sutileza de sus personajes y la fuerza de sus diálogos permiten que la crítica a la injusticia y al estancamiento social sea percibida de manera clara y profunda. De este modo, Buero Vallejo no solo refleja la realidad española, sino que también abre caminos hacia una literatura más consciente, reflexiva y transformadora. Esta evolución evidencia cómo, a pesar de la censura y las dificultades, la creatividad y el compromiso social lograron imponerse, consolidando un teatro que dialoga con la historia y la conciencia colectiva.

3.3. Historia de una escalera : una obra social y comprometida

Esta obra refleja las duras condiciones de la España de posguerra, donde la pobreza y la falta de movilidad social marcan la vida cotidiana. Buero Vallejo utiliza el espacio de la escalera como metáfora de la repetición de injusticias y del destino colectivo de los personajes.

La obra *Historia de una escalera* no surge de manera aislada, sino que está marcada por distintas influencias literarias. Buero Vallejo se inspira tanto en autores españoles, como Azorín o Claudio de la Torre, como en escritores extranjeros, especialmente H. G. Wells. Además, *La sirena varada* dejó en él una profunda huella, compartida con muchos jóvenes de su generación[324]. *Historia de una escalera* refleja un cruce de influencias diversas que enriquecen la obra de Buero Vallejo. Se nutre de modelos españoles como Azorín y Claudio de la Torre, pero también de referentes

[323] *Ibid*., P.3

[324] GARCÍA RUIZ Víctor, (1993). "Teatro español de preguerra y de posguerra:
ruptura y continuidad ». Journal of Hispanic Research (Londres), vol. 1 (1992-93) : p.378 recuperado de : https://dadun.unav.edu/server/api/core/bitstreams/093706ee-3058-4811-8ffe-998f0ca2d3d4/content (consultado el 15 de septiempre de 2020)

universales como H. G. Wells. Al mismo tiempo, su impacto personal con *La sirena varada* muestra cómo el dramaturgo asimiló corrientes literarias de su tiempo para transformarlas en un teatro propio, social y comprometido.

Por lo tanto, presenta la vida de personajes atrapados en un espacio reducido que funciona como símbolo de cautiverio. La escalera de vecindad adquiere una relevancia esencial, ya que su configuración escénica refleja la inmovilidad social. Este espacio se divide en varios pisos que contienen diferentes habitaciones, cada una con una puerta numerada (I, II, III y IV). Detrás de estas puertas, se encuentran personas o familias confinadas en su propia pobreza, incapaces de escapar de las duras condiciones que determinan su existencia[325]. En esa obra teatral , el espacio escénico simboliza la falta de movilidad social y el encierro de los personajes en la pobreza. Cada puerta representa una familia atrapada en las mismas limitaciones. Así, la escalera se convierte en metáfora de una sociedad inmóvil y sin horizontes.

4. Resumen de las obras

4.1. *Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine*

La obra narra la tragedia de Lakhdar, joven combatiente argelino atrapado en medio de la lucha contra el colonialismo francés. Tras múltiples desventuras, huidas y reapariciones, resulta herido y es acogido por Marguerite, una enfermera francesa, hija de un comandante colonial. Este comandante es finalmente asesinado por Hassan, amigo y compañero de lucha de Lakhdar.

Posteriormente, Lakhdar vuelve a la calle de los Vándalos, lugar simbólico de la opresión y la resistencia, donde es capturado por la policía, encarcelado y torturado por no delatar a los suyos. Aunque logra ser liberado, su padrastro Tahar, considerado un traidor, lo apuñala contra un naranjo, dejándolo morir lentamente ante la mirada de testigos: desde sus compañeros hasta el pueblo anónimo.

Al final, la escena se cierra con Ali, hijo de Lakhdar y de Nedjma, que lanza naranjas al público desde el mismo árbol donde murió su padre, gesto cargado de simbolismo sobre la herencia de la lucha y la continuidad de la resistencia.

[325] *Ibid*.,P.387

4.2. **Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo**

Historia de una escalera, escrita por Antonio Buero Vallejo, se desarrolla en un edificio modesto de un barrio de clase media-baja durante la Segunda República Española. La obra sigue la vida de varias familias a lo largo de tres generaciones, mostrando sus esperanzas, frustraciones y conflictos sociales. La escalera del edificio funciona como símbolo de la vida, el destino y la movilidad social, donde los personajes suben, bajan o permanecen atrapados.

En el Acto I, se presentan los vecinos y sus relaciones: Fernando, joven soñador, está enamorado de Carmina, mientras Elvira se interesa por su dinero. Urbano, amigo de Fernando, defiende la lucha obrera y el asociacionismo, contrastando con la pasividad de Fernando. Los personajes revelan sus aspiraciones y conflictos mediante diálogos cotidianos, mostrando la desigualdad social y los obstáculos personales.

En el Acto II, diez años después, la vida continúa con pocas mejoras. Las frustraciones y decepciones se profundizan: matrimonios fallidos, amores no correspondidos y dificultades económicas. Se intensifica el conflicto generacional y el enfrentamiento entre los sueños de juventud y la realidad de la vida adulta.

En el Acto III, veinte años después, la escalera sigue siendo la misma. Nuevas generaciones, como Fernando-hijo y Carmina-hija, enfrentan los mismos conflictos, aunque muestran determinación para superar los errores y limitaciones de sus padres. La obra refleja la permanencia de la desigualdad, la repetición de la vida cotidiana y la esperanza de cambio a través del esfuerzo y la unión de los jóvenes.

En conjunto, Buero Vallejo retrata de forma crítica la sociedad española del siglo XX, los conflictos familiares, la frustración social y la lucha por la superación personal, usando la escalera como potente símbolo del tiempo, la memoria y la condición humana.

5. Argumento de las obras dramáticas

5.1. **Estructura dramática de *Le Cadavre encerclé***

La obra se desarrolla en tres actos, centrada en la realidad colonial argelina tras los eventos del 8 de mayo de 1945. La acción transcurre principalmente en la Rue des Vandales, espacio simbólico de represión y resistencia. El héroe Lakhdar y sus amigos participan en la revuelta, reflejando la lucha del pueblo argelino. Tras resultar herido, Lakhdar es cuidado por Marguerite, enfermera francesa, mostrando un encuentro entre colonizador y colonizado.

Los conflictos principales giran en torno a la opresión colonial, la resistencia y la traición, con personajes que encarnan diferentes actitudes frente a la lucha política. La obra combina diálogo intenso y acotaciones precisas, que reflejan la tensión social y el sufrimiento colectivo. La estructura interna incluye apariciones y desapariciones, arrestos y torturas, que aumentan la tensión dramática.

El desenlace es trágico: Lakhdar es asesinado junto al oranger, símbolo de la memoria histórica. En el epílogo, su nieto Ali revive la lucha lanzando naranjas al público, cerrando el ciclo de la resistencia. La obra presenta una narrativa lineal con saltos temporales, alternando acción y reflexión política. La combinación de elementos simbólicos, sociales y políticos refuerza su función como teatro de combate y conciencia histórica.

5.2. Estructura dramática de la historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo

La obra inicia con la etapa inicial, en la que se nos presenta un bloque de vecinos en un barrio modesto durante la Segunda República española. A través de la visita del cobrador de la luz, se introducen los personajes y sus relaciones: Fernando sueña con un futuro mejor y está enamorado de Carmina, mientras Urbano representa la conciencia obrera y la lucha por la justicia social. Este primer acto refleja la pobreza, las aspiraciones frustradas y los conflictos de clase.

En el nudo, que ocurre diez años después, los personajes han envejecido y los problemas persisten; Fernando está casado con Elvira, frustrado y dependiente del dinero de su suegro, mientras Carmina y Urbano desarrollan su amor enfrentando las restricciones sociales y familiares. Las tensiones se multiplican a través de enfrentamientos, celos y decepciones, mostrando cómo las limitaciones económicas y sociales marcan la vida de todos. En la fase final, veinte años después, la primera generación ha envejecido y la escalera sigue igual, símbolo de la repetición de la vida y la rutina. Sin embargo, la segunda generación, con Fernando-hijo y Carmina-hija, representa la esperanza y la posibilidad de superar las limitaciones heredadas, mostrando que los sueños y la lucha por un futuro mejor continúan, a pesar de los fracasos de sus mayores.

Conclusión

El análisis realizado en este capítulo nos ha permitido presentar las obras Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine e Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo en su contexto histórico, cultural y literario. Se ha demostrado, en primer lugar, que ambos dramaturgos, aunque pertenecientes a realidades distintas —Argelia en proceso de descolonización y España en la posguerra—, coinciden en utilizar el teatro como medio de denuncia social y de compromiso político.

En el caso de Kateb Yacine, su obra refleja el nacimiento de una literatura francófona en Argelia, marcada por la memoria histórica y la resistencia cultural frente al colonialismo. Su escritura minimalista y popular muestra cómo el autor convierte el escenario en un espacio de reivindicación identitaria. Por su parte, Buero Vallejo ofrece en Historia de una escalera una radiografía crítica de la sociedad española de posguerra, denunciando la falta de movilidad social y la repetición generacional de la frustración y la pobreza.

El estudio de la estructura dramática de ambas piezas ha puesto en evidencia similitudes y diferencias: mientras Kateb se apoya en un teatro de ruptura, simbólico y comprometido con la independencia argelina, Buero desarrolla un realismo crítico que interpela directamente al espectador sobre la injusticia social.

En síntesis, los resultados de este capítulo muestran que ambas obras, pese a surgir en contextos distintos, se encuentran unidas por su función social y su valor testimonial. Constituyen ejemplos paradigmáticos de cómo el teatro puede ser, al mismo tiempo, arte y compromiso, memoria y denuncia.

Capítulo II:Análisis estructural y temático de de las obras : *Le Cadavre encerclé de* Kateb Yacine *e Historia de una escalera Antonio Buero Vallejo*

Introducción

En primer lugar, conviene destacar que el análisis estructural y temático constituye una herramienta esencial para comprender la riqueza de las obras dramáticas de Kateb Yacine y Antonio Buero Vallejo. En efecto, tanto *Le Cadavre encerclé* como *Historia de una escalera* no solo se presentan como creaciones artísticas, sino también como espacios de reflexión crítica sobre la sociedad de su tiempo.

Por una parte, el estudio de la estructura dramática permitirá abordar los aspectos externos e internos de ambas piezas, atendiendo al título, la trama, los personajes, el espacio y el tiempo. Así, se pondrá de relieve cómo cada dramaturgo organiza los elementos de la representación para transmitir un mensaje político y social.

Por otra parte, el análisis del lenguaje y del diálogo será clave para entender la fuerza comunicativa de sus textos, pues a través de la palabra se construyen identidades, se revelan conflictos y se proyecta la función testimonial del teatro.

Asimismo, se examinarán los principales temas presentes en cada obra. En el caso de Kateb Yacine, destacan la identidad, el compromiso político y la memoria histórica, mientras que en Buero Vallejo sobresalen la crítica social, la frustración generacional, las relaciones humanas y el valor simbólico de los espacios.

Del mismo modo, se tendrá en cuenta la recepción de las obras, ya que la puesta en escena y las reacciones del público forman parte esencial del sentido teatral.

Finalmente, a través de una comparación temática, se identificarán tanto los puntos de convergencia como las diferencias que caracterizan a ambos dramaturgos. De esta manera, se evidenciará la función social del teatro como herramienta de denuncia y de memoria colectiva.

Este capítulo busca mostrar que, aunque procedentes de contextos históricos distintos, *Le Cadavre encerclé* e *Historia de una escalera* comparten una misma voluntad: utilizar el teatro como medio de resistencia, conciencia crítica y compromiso con la sociedad.

1. Estructura dramática de *Le Cadavre encerclé*

La obra de Kateb Yacine se construye sobre una estructura dramática que combina elementos lineales y simbólicos. Se organiza en tres actos, con saltos temporales que permiten mostrar la lucha del pueblo argelino frente a la opresión colonial. La trama refleja conflictos políticos y sociales, mientras que los personajes representan distintas posturas frente a la resistencia. Además, el autor integra acotaciones precisas y símbolos que refuerzan la dimensión histórica y combativa del texto. El espacio y el tiempo dramático contribuyen a crear una tensión constante que acompaña la evolución de la narrativa.

1.1. Estructura externa

La estructura externa de la obra incluye elementos visibles que preparan al espectador para la interpretación del drama. Se destacan el título, que encierra significados simbólicos, y las acotaciones, que orientan la acción y la gestualidad de los personajes. También el espacio escénico y la disposición temporal contribuyen a la percepción de los conflictos. La organización en actos permite un desarrollo progresivo de la acción y facilita la comprensión del mensaje histórico y social. Estos elementos externos funcionan como guía interpretativa para el lector y el espectador.

1.1.1. El título

El título es el elemento fundamental del para-texto de una obra teatral porque suele aportar signos capitales para la comprensión de su estructura y significado. La elección de un título, su composición y disposición, invitan a una serie de análisis que, desde múltiples sectores, clarifican el efecto general de la obra y su sentido.

El título de una obra nunca es casualidad sino que, tiene una función determinada o sea tiene la función de embalaje. Es decir, breve, fácil de comprenderlo y memorizarlo. Según Roland Barthes es *un* aperitivo, insistiendo de este modo en su papel de apertura al texto y en consecuencia un índice que dirige la atención sobre el objeto del texto dando mayor información o menor información acerca del objeto[326]

[326] MARTHY, R. (2010). *Introducción a la semiótica.* España: Martica, Casa del libro, p.10

Según Christiane Achour el título es como un mensaje publicitario, debe producir tres funciones fundamentales: "*Primero informar (función referencial); segundo implicar (función conativa) y tercero incitar al interés o la admiración del lector*."[327]

Según Michel Pruner : « *La fonction du titre est triple : il permet d'identifier l'oeuvre, d'informer sur son contenu, enfin le titre doit, d'une manière ou d'une autre, attirer les spectateurs éventuels en stimulant leur attention où en sollicitant leur curiosité* »[328]

En síntesis, el título de una obra no es arbitrario, sino que cumple una función específica de presentación y orientación del texto. En este sentido, Roland Barthes lo concibe como un "aperitivo" que abre la lectura y dirige la atención del lector hacia el objeto de la obra. Asimismo, Christiane Achour lo compara con un mensaje publicitario que debe informar, implicar e incitar. De este modo, el título actúa como un elemento estratégico que facilita la comprensión y despierta el interés. En consecuencia, su papel resulta esencial en la construcción del sentido global de la obra.

El título *Le Cadavre encerclé* posee una fuerza simbólica que resume la tensión central de la obra. Literalmente significa "El cadáver cercado", aludiendo a un cuerpo atrapado en un espacio limitado, lo que refleja la situación de opresión sufrida por el pueblo argelino tras los hechos del 8 de mayo de 1945. Connotativamente, el "cadáver" no solo representa la muerte física, sino también la pérdida de libertad, esperanza y derechos bajo el régimen colonial.

El término "encerclé[329]" sugiere vigilancia, control y represión, creando una sensación de asedio constante. A través de esta imagen, Kateb Yacine anticipa los conflictos principales de la obra, donde los personajes enfrentan la violencia, la traición y la resistencia. Además, el título establece un tono trágico y comprometido, preparando al espectador para un drama intenso y simbólico. Al mismo tiempo, invita a reflexionar sobre la memoria histórica, la lucha colectiva y la injusticia social. En este sentido, el título funciona como un eje interpretativo que conecta la acción dramática con el mensaje político del autor. Asimismo, refuerza el carácter combativo del teatro de Yacine, orientado a la concienciación del público y a la representación de la realidad colonial. Por último, el título actúa como un primer símbolo de la obra, sintetizando su contenido, su conflicto y su intención pedagógica y política.

---

[327] CHRISTIANE, A. REZZOUG, S. (1995). *Convergences critiques*. Alger: Ed. OPU, P.45.

[328] Traducción nuestra del texto original: La función del título es triple: permite identificar la obra, informar sobre su contenido y, finalmente, debe de una u otra manera atraer a los posibles espectadores, ya sea captando su atención o despertando su curiosidad.PRUNER, Michel (2012).*Op.Cit*, p. 9.

[329] Traducción propia : cercado

En suma, el título *El Cadáver Cercado* ha despertado gran interés entre los críticos, ya que sugiere múltiples lecturas y significados sobre la obra. Desde el inicio, la palabra "cadáver" introduce una atmósfera de tragedia, de muerte y de violencia. Esta elección conecta a Kateb Yacine con la tradición clásica de lo trágico, pero al mismo tiempo le permite innovar desde su propia experiencia histórica. Así, el título actúa como una clave interpretativa que orienta al lector o espectador hacia el tono dramático de la pieza. En consecuencia, se convierte en un elemento esencial que une lo literario con lo político.

1.1.2. Título polisémico: Denotación / Connotación

La labor del investigador no se limita a leer el título en su sentido literal o denotativo, sino que debe ir más allá y profundizar en su dimensión connotativa, es decir, en el sentido figurado que guarda relación con la historia de la obra. Dichos significados se interpretan en dos planos: uno primario (denotación) y otro secundario (connotación), que aporta un valor simbólico o metafórico. Por ejemplo, el término *zorro* posee un sentido denotativo como animal mamífero de la familia de los cánidos, pero también un valor connotativo: «ser un zorro» puede aludir a la astucia o, en otro contexto, a la hipocresía. Esta dimensión connotativa, aunque a veces imprecisa, enriquece la interpretación del texto. El lingüista Todorov explica la la connotación de la manera siguiente: "*Es un concepto en el que cabe todo, que engloba todas las significaciones no referenciales*[330]

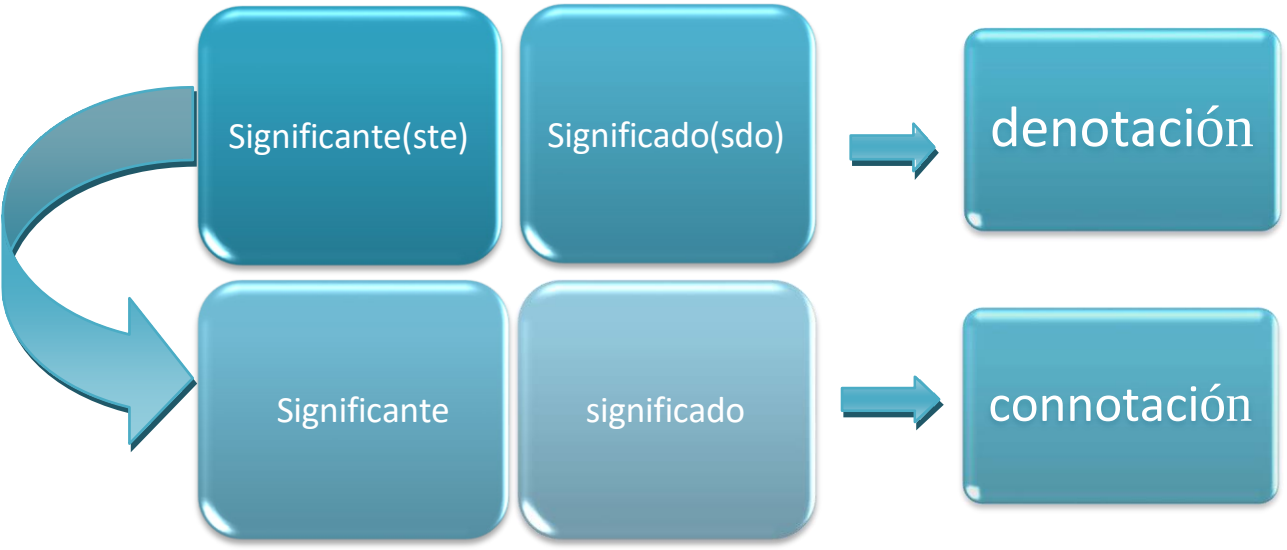
Finalmente, el título funciona como un verdadero símbolo inicial que sintetiza la atmósfera de opresión, el confl No habrá que olvidar, sin embargo, que la información que el receptor recibe, se encontrara preformada en dos niveles diferentes:

Uno primario: Código común de Denotación

Otro secundario y en el plano del contexto: Connotación

[330] MARCHESE, Á. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Madrid: Ed .Paidos, p.75.

La fórmula gráfica de la connotación sería[331]:



Es evidente que el escritor emplea la palabra con el fin de transmitir una idea, un hecho, una serie de acontecimientos, un plano del contenido, etc.

En este caso la palabra es el medio y el vehículo de expresión y transmisión, porque la función esencial del instrumento que es una lengua es la comunicación[332]

El acto de emisión y transmisión de un discurso hay que considerarlo como premisa indispensable para realizar una comunicación ; a fin de que ésta pueda establecerse debidamente, es necesario utilizar el esquema semiótico básico , con sus tres elementos: un emisor, una información o mensaje y un receptor: [333]

Por fin, la palabra es el medio esencial de comunicación, pues transmite ideas y hechos entre emisor y receptor. Así, el título adquiere un sentido denotativo directo y un connotativo que sugiere significados más profundos.

Sin embargo, el título *Le Cadavre encerclé* posee una doble dimensión que combina denotación y connotación, lo que le otorga una gran riqueza interpretativa.

[331]- ÁNGEL DÍAZ, A. (1980**).** *teoría y práctica semiótica*. Oviedo: Ed. Kassel, universidad de Oviedo, p.32.
[332]-*Ibid., p.42.*
[333]- *Ibid., p.46.*

En primer lugar, desde su sentido denotativo, significa literalmente "el cadáver cercado", es decir, un cuerpo sin vida rodeado por un espacio cerrado o vigilado. Esta imagen remite directamente a la represión del 8 de mayo de 1945 en Sétif y Guelma, cuando centenares de argelinos fueron asesinados y sus cuerpos quedaron atrapados bajo el control militar francés.

En segundo lugar, desde una perspectiva connotativa, el "cadáver" no se limita a la muerte física, sino que simboliza la pérdida de libertad, de derechos y de esperanza que caracterizó la experiencia colonial. En efecto, el término encarna no solo al individuo muerto, sino a todo un pueblo reducido al silencio. Por otra parte, el adjetivo "encerclé" sugiere vigilancia, cerco y asedio, elementos que reflejan el clima de control y represión permanente.

Así, la imagen del cadáver rodeado anticipa el destino de los personajes de la obra, quienes viven bajo la amenaza constante de la violencia y de la traición. Asimismo, el título establece un tono trágico y comprometido, orientando la lectura hacia un teatro político que denuncia las injusticias coloniales.

En este sentido, la elección de Yacine no es casual, pues busca impactar al espectador desde el inicio y predisponerlo a una reflexión crítica sobre la memoria histórica.

1.2. Estructura interna

1.2.1. Trama y conflictos principales

La obra teatral *le cadvre encerclé* se configura como una tragedia en tres actos en la que el autor revisita los acontecimientos del 8 de mayo de 1945, describiendo con gran intensidad aquellos momentos trágicos de la historia. Según el escritor martiniqueño Édouard Glissant, la obra pertenece al género de la tragedia moderna, donde el destino del hombre se confronta con el de los pueblos.

El destino individual se pone así al servicio del destino colectivo:

> L'oeuvre théâtrale de Kateb Yacine est un cas exemplaire de cette tragédie moderne que j'ai dite, par quoi l'art, en l'occurrence l'art théâtral, essaie d'approcher le monde, de le concilier à lui-même, et peut-être d'éclairer ainsi le destin commun de tous les hommes[334]

[334] Traducción nuestra del texto original : La obra teatral de Kateb Yacine constituye un caso ejemplar de esa tragedia moderna a la que me he referido, en la que el arte, en este caso el arte teatral, intenta acercarse al mundo, reconciliarlo consigo mismo y, quizás, iluminar de este modo el destino común de todos los hombres. KATEB Yacine, (1959)« *Le cadavre encerclé » in Le cercle des Représailles*, Paris : Éditions du Seuil, p, 3.

En la obra *Le Cadavre encerclé*, Kateb Yacine combina lo dramático con lo poético, transformando cada escena en un momento intenso lleno de significado. Además, utiliza imágenes y metáforas que convierten los elementos de la obra en símbolos cargados de emoción. Este recurso permite que el espectador no solo perciba la acción, sino también los pensamientos, recuerdos y sentimientos de los personajes, en especial los del héroe, Lakhdar.

La obra se inicia con un largo monólogo del héroe, caracterizado por una fluencia verbal casi continua. La voz del personaje ocupa toda la escena y, en ciertos momentos, el cuerpo y la voz parecen separarse, existiendo casi de manera independiente. Este recurso refleja los conflictos internos del héroe, su soledad y la presión de la historia y la sociedad sobre él. Así, lo teatral une lo físico con lo simbólico y poético, intensificando la fuerza dramática de la obra.

Ejemplo1:

« ici sont étendus dans l'ombre les cadavres que la police ne veut pas voir, mais l'ombre s'est mise en marche sous l'unique lueur du jour, et le tas de cadavres demeure en vie, parcouru par une ultime vague de sang, comme un dragon foudroyé rassemblant ses forces à l'heure de l'agonie » [335]

Este pasaje es un monólogo poético y dramático, donde la voz del narrador domina la escena sin interacción con otros personajes. Los cadáveres no aparecen como simples cuerpos inertes; se describen como vivos y llenos de fuerza, comparándolos con un dragón que aún conserva energía en su agonía. De este modo, Kateb transforma la escena en un espacio simbólico que refleja la violencia, la memoria histórica y la resistencia del pueblo. Además, el uso de la luz y la sombra intensifica el efecto dramático, permitiendo al espectador sentir la tensión y la carga emocional del momento.

En este ejemplo muestra cómo Kateb Yacine logra fusionar lo poético y lo dramático a través del monólogo. La escena transmite emociones, reflexiones y memoria histórica, mientras el héroe enfrenta la soledad, la inacción y los conflictos internos. Así, el monólogo se convierte en un instrumento que potencia la teatralidad y la fuerza simbólica de la obra, involucrando al espectador en una experiencia intensa y reflexiva. De todas maneras, el monólogo del héroe en la obra sirve

[335] Traducción nuestra del texto original : "Ahí yacen en la sombra los cadáveres que la policía no quiere ver, pero la sombra se ha puesto en marcha bajo el único resplandor del día, y el montón de cadáveres permanece vivo, recorrido por una última ola de sangre, como un dragón fulminado que reúne sus fuerzas en el momento de la agonía . *Ibid*.p.18

para relatar eventos pasados y expresar su pensamiento, permitiendo denunciar la precariedad de la condición humana y la opresión colonial. Además, refleja la dificultad de afirmar la identidad argelina frente al Otro y muestra el conflicto del colonizado de manera trágica y dramática.

De otra parte , Kateb Yacine transmite sus propias vivencias, evocando la etapa de su encarcelamiento, marcada por torturas y por una falsa ejecución al amanecer. Del mismo modo, al conceder a su protagonista, Lakhdar, los monólogos más extensos, el autor convierte a este personaje en su portavoz, con el fin de ofrecer un testimonio veraz de los hechos[336].En *El Cadáver Cercado*, Kateb Yacine recrea los sucesos del 8 de mayo de 1945 como una tragedia nacional. A través de su protagonista Lakhdar, convierte la experiencia personal del encarcelamiento y la tortura en un testimonio colectivo. De este modo, el personaje lakhdar actúa como portavoz de la memoria histórica argelina:

Ejemplo2:

« Casbah, au-delà des ruines romaines. Au bout de la rue, un marchand accroupi devant sa charrette vide. Impasse débouchant sur la rue en angle droit. Monceau de cadavres sur le pan de mur. Des bras et des tètes s'agitent désespérément. Des blessés viennent mourir dans la rue. A l'angle de l'impasse et de la rue, une lumière est projetée sur les cadavres qui s'expriment tout d'abord par une plaintive rumeur qui se personnifier peu à peu et devient voix, voix de Lakhdar blessé[337]. »

En este inicio, Kateb Yacine sitúa la acción en la Casbah, un espacio cargado de memoria histórica. La descripción de cadáveres y heridos crea una atmósfera trágica que refleja la violencia colonial. De este modo, la voz de Lakhdar emerge como símbolo del dolor colectivo.

Esta obra se desarrolla en dos planos. Por un lado, la vida individual y difícil del héroe; por otro, el destino miserable de la inocente y pura Nedjma, quien se convierte en símbolo de un país dominado por las nubes de la muerte y el sufrimiento. Lakhdar afronta la opresión y el dolor con valentía. Kateb decide derribar la barrera entre los muertos y los vivos, desmantelando así las fronteras de esa representación

[336] REHAILIA Abdelaziz , (2014). *OP.Cit* .,P.13

[337] Traduccion nuestra del texto original: Casbah, más allá de las ruinas romanas. Al final de la calle, un comerciante agachado frente a su carreta vacía. Un callejón que desemboca en la calle en ángulo recto. Un montón de cadáveres sobre el muro. Brazos y cabezas se agitan desesperadamente. Los heridos vienen a morir en la calle. En la esquina del callejón y de la calle, una luz se proyecta sobre los cadáveres, que al principio se expresan con un murmullo lastimero que poco a poco se va personificando hasta convertirse en voz, la voz de Lakhdar herido. KATEB Yacine, (1959) *Op.Cit*., P.15

Kateb Yacine evoca el destino del Magreb árabe mostrando las situaciones trágicas similares sufridas a lo largo del tiempo debido a la opresión de los invasores. Lakhdar aparece para expresar su arraigo con respecto al Magreb. Afirma su origen e indica, con el adverbio de lugar "aquí", la calle donde se desarrolla el acontecimiento. Primero le da un nombre: "Vándalos". Luego proclama su posesión: "aquí está nuestra calle". Más tarde la atribuye a Nedjma: "aquí está la calle de Nedjma". Finalmente, el héroe se identifica con esa calle, aunque sabe que la abandonará para siempre

Ejemplo 3:

« Ici est la rue des Vandales. C'est une rue d'Alger ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma, de Tunis ou de Casablanca Ah ! L'espace manque pour montrer dans toutes ses perspectives la rue des mendiants et des éclopés, pour entendre les appels des vierges somnambules, suivre les cercueils d'enfants et recevoir la musique des maisons closes, le bref murmure des agitateurs. Ici je suis né, ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout, avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre »[338] (C.E .p15).

El fragmento muestra cómo la calle de los Vándalos simboliza la historia trágica del Magreb; así, concentra escenas de miseria y de resistencia que marcan la memoria colectiva. De este modo, el protagonista afirma su vínculo con ese espacio, recordando que allí nació y sufrió. Por lo tanto, la calle se convierte en un signo de identidad y de lucha compartida.

En esta calle, la escena resulta increíble. Tras las masacres, hombres han muerto por una causa inexplicable. El héroe, igualmente, se entrega a la muerte, ya que lo que está en juego es la libertad. Lakhdar nos lo explica:

Ejemplo4:

« […] Homme tué pour une cause apparemment inexplicable tant que ma mort n'a pas donné des fruits […]. La victime apprend au bourreau le maniement des armes, et le bourreau ne sait pas que c'est lui qui

[338] Traduccion nuestra del texto original : Aquí está la calle de los Vándalos.
Es una calle de Argel o de Constantina, de Sétif o de Guelma, de Túnez o de Casablanca.
¡Ah! Falta espacio para mostrar en todas sus perspectivas la calle de los mendigos y de los lisiados, para escuchar los gritos de las vírgenes sonámbulas, seguir los ataúdes de los niños y recibir la música de los burdeles, el breve murmullo de los agitadores.
Aquí nací, aquí aún me arrastro para aprender a ponerme de pie, con la misma herida umbilical que ya no es tiempo de recoser. Ibid, P.16

subit, et la victime ne sait pas que la Matière gît inexpugnable dans le sang qui sèche et le soleil qui boit.[339] (C.E .p16)

En este pasaje, Kateb Yacine quiere mostrar una contradicción: la víctima parece débil, pero en verdad guarda la fuerza de la resistencia. Al mismo tiempo, el verdugo cree tener el poder, aunque en realidad queda atrapado en su propia violencia. De esta manera, el autor enseña que de la muerte nace una energía que supera la opresión.

En el segundo acto, apareció otra protagonista Nedjma, el personaje femenino, representa el símbolo de la madre patria y encarna la identidad nacional. La heroína es un elemento indiscutible, especialmente cuando se trata de una patria que se sitúa por encima de cualquier interés individual. Así, refleja la realidad del pueblo argelino, que se encuentra en un proceso de sacrificios para alcanzar su liberación y afirmación colectiva. Intentaremos ilustar su valor:

Ejemplo 5:

« Notre mère incorruptible, la matière jamais en défaut, tantôt génératrice de sang et d'énergie, tantôt pétrifiée dans la combustion solaire qui m'emporte à la cité lucide au sein frais de la nuit.» (C.E .p15.).[340]

En este pasaje, Kateb Yacine presenta a la patria como una madre incorruptible y poderosa. Representa tanto la fuerza vital como la resistencia ante la opresión. Así, la patria guía y protege al individuo incluso en medio de la violencia y el sufrimiento.

Entre los argelinos que se sacrifican por su patria, se encuentra Lakhdar, quien resulta herido durante la manifestación y los sucesos del 8 de mayo de 1945, apareciendo finalmente entre los montones de cadáveres. En ocasiones, se encuentra en la casa de la parisina Marguerite, hija del comandante francés, quien se encarga de cuidarlo: «*je vous laisse. Étendez-vous sur mon lit*»[341] (C.E. p.36). Otras veces, está con sus compañeros combatientes Mustapha y Hassan en la celda: «[…] *En gros plan, les barreaux de la prison militaire. À l'intérieur, Lakhdar, Mustapha et*

[339] Traduccion nuestra del texto original : […] Hombre muerto por una causa aparentemente inexplicable mientras mi muerte no haya dado frutos […]. La víctima enseña al verdugo el manejo de las armas, y el verdugo no sabe que es él quien sufre, y la víctima no sabe que la Materia yace inexpugnable en la sangre que se seca y en el sol que la bebe.*Ibid.*,P. 16

[340] Traduccion nuestra del texto original : Nuestra madre incorruptible, la Materia nunca falla, a veces generadora de sangre y de energía, otras veces petrificada en la combustión solar que me lleva a la ciudad lúcida, en el frescor de la noche. .*Ibid.*,P. 17

[341] Traduccion nuestra del texto original: Les dejo. Acuéstense en mi cama., *Ibid.*, P18

Hassan sont réunis dans la même cellule.»[342] (C.E. p.45). Cada vez, sin embargo, Lakhdar retorna a su punto de partida, que es la calle de los Vándalos.

Lakhdar, herido durante los sucesos del 8 de mayo de 1945, se encuentra entre los muertos y es cuidado a veces por Marguerite y otras veces junto a sus compañeros en la cárcel. A pesar de estos lugares distintos, siempre retorna a la calle de los Vándalos. Su recorrido refleja la constante oscilación entre peligro, cuidado y el regreso a su origen.

Al principio, pensamos que Lakhdar solo enfrenta el peligro de la guerra, pero su recorrido revela también momentos de cuidado y solidaridad. Su paso por la casa de Marguerite muestra la humanidad que encuentra en medio del conflicto. La cárcel simboliza la opresión y la unión con sus compañeros. Finalmente, su regreso a la calle de los Vándalos reafirma su vínculo con la patria y su origen.

En el último acto :

Mientras Lakhdar deambula entre esos lugares, Nedjma lo busca y se preocupa por su destino. Sufre por la pérdida de Lakhdar; para ella, Lakhdar ya no existe, ha regresado con sus compañeros cadáveres: hay una disyunción entre Nedjma y Lakhdar. Él se ha ido para siempre, y es su hijo Ali quien toma el relevo:

« Ali ne descend pas. Il puise des oranges dans ses poches, les places dans sa fronde, et vise en direction le public. […] la voix du choeur murmure dans le lointain : « Militants du Parti du peuple N e quittez pas vos refuges. » Noir. Lumières. Coups de gong prolongés. "(C.E p. 66)*[343]*

Por ende, Ali representa la continuidad del compromiso y la lucha de su padre. Además, el naranjo simboliza el arraigo y la conexión con la tierra y la identidad nacional. Por otra parte, Nedjma encarna la preocupación y el temor de la patria por la pérdida de sus hijos. A través del

[342] Traduccion nuestra del texto original: En primer plano, los barrotes de la prisión militar. En el interior, Lakhdar, Mustapha y Hassan están reunidos en la misma celda. *Ibid.*, P18

[343] Traduccion nuestra del texto original : Mientras Lakhdar deambula entre esos lugares, Nedjma lo busca y se preocupa por su destino. Sufre por la pérdida de Lakhdar; para ella, Lakhdar ya no existe, ha regresado con sus compañeros cadáveres: hay una disyunción entre Nedjma y Lakhdar. Él se ha ido para siempre, y es su hijo Ali quien toma el relevo. *Ibid.*,P. 18

lanzamiento de naranjas, Ali involucra al público, haciendo tangible la llamada a la acción. Finalmente, la escena transmite la urgencia de la participación y el compromiso con la nación.

1.2.2. Personajes principales

Los personajes principales de Le Cadavre encerclé representan distintas dimensiones de la resistencia y de la opresión colonial

1.2.2.1. Lakhdar: Héroe y símbolo de la lucha argelina

En primer lugar, Lakhdar domina la escena de *Le Cadavre encerclé*, simbolizando la fuerza y determinación del héroe. Su presencia constante refleja el destino y la lucha de Argelia. La obra se centra en su construcción como figura emblemática del compromiso y la acción.Él representa el destino, el devenir de Argelia. Como dice Jean-Marie Serreau[344]:"

> Lakhdar existe, presque immobile, au centre d'un univers qui tourne autour de lui […] personnage fixe au centre d'un monde qui n'en finit pas de se désorganiser et de se recomposer. C'est ainsi qu'il est, au sens le plus large, encerclé[345]

Esta cita muestra que Lakhdar es decidido y fuerte, incluso cuando está en peligro, como colgado del árbol. Así, su fuerza viene de su interior, no del entorno. Además, la frase "estar desarmado es ser incapaz de vencer al enemigo" indica que actuar es necesario frente a los problemas. Por eso, Lakhdar es valiente y sigue sus principios. En resumen, es un personaje firme en medio del caos. Su actitud refleja también la resistencia frente a la injusticia y la importancia de mantener la coherencia personal ante cualquier adversidad.

---

[344] Jean-Marie Serreau (Poitiers, 28 de abril de 1915 – 1973) se inicia muy joven en el teatro en un entorno artístico: su padre era director de la Escuela de Bellas Artes y su madre apasionada del piano. Tras el bachillerato, estudia arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de París en 1936, pero pronto se dedica al teatro. Antes de 1940 participa en actividades culturales con los "Compagnons de la route" y la Federación de albergues juveniles de Marc Sangnier. Durante la Segunda Guerra Mundial se integra en grupos de resistencia cultural en Lyon. En 1943 sigue los cursos de Charles Dullin y comienza su carrera como actor. En 1944 publica Veillées aux quatre vents de France, obra muy utilizada por los movimientos juveniles, consolidando su influencia en el teatro francés. El director de escena va a revelar el teatro africano y caribeño. Hace descubrir al público el teatro de otras culturas, con Kateb Yacine, Aimé Césaire, Bernard Dadié…Recuperado de https://www.upniort.fr/wp-content/uploads/2021/00/bio-Jean-Marie-Serreau-22-mai-2021.pdf (consultado el 10 de abril de2019)

[345] Traducción nuestra del texto original : Lakhdar existe, casi inmóvil, en el centro de un universo que gira a su alrededor […] personaje fijo en el centro de un mundo que no deja de desorganizarse y recomponerse. Así es, en el sentido más amplio, rodeado. KHADRAOUI Said, BOUSSAD Amel (2012), « La poétique théâtrale dans Le cadavre encerclé de Kateb Yacine .Revista Synergies Algérie n° 14 - 2011 pp. 77-87.Recuperado de https://gerflint.fr/Base/Algerie14/khadraoui.pdf (consultado el 11 de mayo de 2015).

En segundo lugar, Lakhdar desempeña un papel central a través del monólogo, que se convierte en la voz del héroe y de la tragedia. Así, su discurso permite revelar tanto su historia personal como los hechos que no pueden mostrarse directamente. Además, la intensa verbalización refleja la fragilidad de la condición humana y la lucha frente al poder del Otro. De esta manera, el monólogo sirve como un medio de existencia y resistencia para el héroe. También, muestra el drama del pueblo argelino y la dificultad de afirmarse frente al colonizador. En resumen, la palabra se convierte en el último signo de vida y en el instrumento del conflicto trágico. Intentarmeos ilustrar su función en el enunciado siguiente:

Ejemplo 5

« Dis-mol ce que tu vis
Au ciel de mes chimères
Quand ton regard brilla
Pour des mondes sans astres
Alors je foulerai
Tes lèvres de baisers !
Quoi que chantent les coqs aux matins qui
s'élancent
Je dirai à la nuit de nous fermer les yeux »[346]

En efecto, El monólogo del héroe transmite la tragedia de la existencia humana de manera intensa y concentrada. Así, el teatro funciona como un espacio experimental donde todo se reduce a lo esencial. Además, se muestra el sufrimiento del pueblo argelino de forma directa y transparente. De esta manera, el lector se convierte en testigo y partícipe de esa verdad. En resumen, la obra utiliza la desnudez y la austeridad dramática para comunicar un mensaje profundo y ejemplar.

Además, Lakhdar actúa como líder valiente y combativo frente a los oficiales franceses. Su grito refleja tanto dolor físico como emocional, mostrando cómo el sufrimiento impulsa su acción. "

[346] Traduccion nuestra del texto original:
Dime lo que vives
En el cielo de mis quimeras
Cuando tu mirada brilló
Por mundos sin astros.
Entonces pisaré
Tus labios con besos.
Sea lo que fuere que canten los gallos en las mañanas que despiertan,
Diré a la noche que nos cierre los ojos.» KATEB Yacine, Soliloques, poème cité dans l'oeuvre en fragment, éd Du réveil Bônois, 1946, p.55

Comme nous le constatons à travers ses propos adressés aux officiers français : Lakhdar (Hurlant):«C'est ça votre exécution? C'est ça ? A vous de parler. Allons, parlez !» (C.E., p. 62)[347]

Así, su voz vibrante se convierte en símbolo de resistencia y determinación. En la obra, la voz de Lakhdar refleja su dolor tanto físico como emocional. Su sufrimiento llega a un punto tan intenso que su voz parece vibrar. Esta herida se convierte en el motor de sus acciones. El autor enfatiza cómo el dolor impulsa al héroe a la lucha.

El tema del 8 de mayo ocupa un lugar central en la obra teatral *El cadáver cercado*. El extratexto de la pieza remite a la primera jornada de las manifestaciones. El personaje principal, Lakhdar, resulta gravemente herido por las balas de la policía colonial y, posteriormente, rematado a cuchilladas por su padrastro Tahar, traidor a la causa revolucionaria. A semejanza de Prometeo, el héroe permanece encadenado al árbol, agonizante. Durante esta agonía, recibe el apoyo de la multitud, del coro, de Nedjma y de sus compañeros Hassan y Mustapha[348]:

« Lakhdar : Ce matin- là les soldats étaient consignés dans leurs casernes, prêts à intervenir. Nos organisateurs l'ignoraient. Je savais seulement que la police finirait par venir. J'attendais les hommes du service d'ordre, et les premiers groupes étaient déjà encadrés. Le peuple vient toujours à la rue des Vandales. C'était le moment de déferler sur l'avenue….D'un balcon, les balles partirent au hasard. La foule s'était resserrée …Les soldats sont arrivés. Ils ont tiré par rafales, et je me suis retrouvé à terre, avec un goût ancien dans la bouche, assourdi, insensible, mais les yeux encore entrouvertsPuis la foule s'est mise à danser et je n'ai pas râlé, ou du moins je n'ai pas entendu mes râles, pas plus que ceux des autres blessés, car il y avait du plomb dans mon corps et du bruit dans la ville ; il me semblait tout simplement que le peuple s était mis à danser. C'était loin d'être triste…La flaque rouge où j'étais couché, je ne la voyais pas. Il faisait beau. La manifestation n'était pas terminée « [349]

[347] Traduccion nuestra del texto original: Como constatamos a través de sus palabras dirigidas a los oficiales franceses: Lakhdar (gritando): «¿Esto es su ejecución? ¿Es esto? Les toca hablar. ¡Vamos, hablen!» (C.E., p. 62).Ibid., P.83

[348]

[349] Traducción nuestra del teto original: *Aquella mañana los soldados estaban acuartelados, listos para intervenir. Nuestros* organizadores lo ignoraban. Yo solo sabía que la policía acabaría por llegar. Esperaba a los hombres del servicio de orden, y los primeros grupos ya estaban encuadrados. El pueblo siempre acude a la calle de los Vándalos. Era el momento de desbordarse por la avenida… Desde un balcón, las balas comenzaron a dispararse al azar. La multitud se había estrechado… Los soldados llegaron. Dispararon en ráfagas, y me encontré en el suelo, con un sabor antiguo en la boca, aturdido, insensible, pero con los ojos aún entreabiertos. Luego la multitud empezó a bailar y yo no gemí, o al menos no escuché mis gemidos, ni los de los otros heridos, porque había plomo en mi cuerpo y ruido en la ciudad; me parecía sencillamente que el pueblo se había puesto a bailar. Estaba lejos de ser triste… El charco rojo en el que estaba tendido no lo veía. Hacía buen tiempo. La manifestación no había terminado. *BENACHOUR Nedjma,(2017).Op .cit., P.40*

En primer lugar, Lakhdar representa al héroe trágico que encarna la violencia y la represión del 8 de mayo de 1945. De hecho, su agonía simboliza el sufrimiento del pueblo argelino y la lucha contra la opresión colonial. Durante esta agonía, recibe el apoyo de la multitud, del coro, de Nedjma y de sus compañeros Hassan y Mustapha, quienes cumplen un papel fundamental: Nedjma actúa como testigo y soporte emocional, representando la continuidad de la identidad y la esperanza, mientras que Hassan y Mustapha refuerzan la solidaridad y la resistencia colectiva. Así, la interacción entre el héroe y sus acompañantes transforma el dolor individual en experiencia compartida. Por consiguiente, la obra destaca la importancia de la unión del pueblo frente a la opresión. En última instancia, el rol de estos personajes subraya que la lucha y la memoria histórica no son solo individuales, sino colectivas.

1.2.2.2. Nedjma: Encarnación de la identidad y la nación

Por otro lado, Nedjma, personaje principal de la acción, se muestra durante la manifestación, y sus gestos resultan significativos, especialmente cuando busca a Lakhdar.

Ejemplo 6:

« Je l'ai pris par le bras. A ce moment la foule fuyante sous les balles m'a submergée. Je suis tombée. Je me suis relevée, et je suis tombée encore. Les hommes s'abattaient autour de moi, comme si leur dernière volonté n'était que de s'écraser sur un corps de femme inconnue »
(C.E., p. 33)[350]

Este pasaje muestra el peligro y el desorden que enfrenta Nedjma en la manifestación. Así, sentimos la violencia de la multitud y lo vulnerable que está. **Además**, al caerse varias veces, el riesgo se vuelve más real.

Además, Kateb describe a 'NEDJMA', a partir de estos versos:

« Nedjma », c'est l'Algérie,
Voilà ! L Algérie telle que je la voyais,
Telle que j'essayais de l'exprimer»[351]

[350] Traduccion nuestra del texto original : Lo tomé del brazo. En ese momento, la multitud que huía bajo los disparos me arrolló. Caí. Me levanté, y volví a caer. Los hombres caían a mi alrededor, como si su última voluntad fuera aplastarse sobre el cuerpo de una mujer desconocida. . KHADRAOUI Said, BOUSSAD Amel (2012),*Op.Cit.*,P.82

[351] Traducción nuestra del texto original: «Nedjma», es Argelia,
¡He ahí! Argelia tal como yo la veía,
Tal como intentaba expresarla.» DJAIDER, Mireille (1996), *La littérature maghrébine de langue française, ouvrage collectif*, sous la direction de CHARLES BONN, Paris, Edicef- Aupelf,P.102

En estos versos, Kateb Yacine identifica a Nedjma con la patria, haciendo de ella un símbolo de Argelia misma. La repetición de «c'est l'Algérie» subraya la fusión entre la figura femenina y la nación, reforzando la idea de identidad y pertenencia. La expresión «telle que je la voyais» refleja la subjetividad del autor, mostrando su visión íntima y personal del país. Asimismo, «telle que j'essayais de l'exprimer» evidencia la dificultad de traducir en palabras la complejidad de la nación y de su historia. Así, Nedjma se convierte en un emblema poético y político que encarna la memoria, el deseo y la lucha del pueblo argelino.

Intentaremos elaborar una tabla[352] que recoja los personajes principales:

Personaje	Papel	Simbología
Lakhdar	Héroe central de la obra; encarna la valentía, la resistencia y la coherencia frente a la adversidad. Su monólogo lo convierte en portavoz de la tragedia y del sufrimiento colectivo.	Representa la lucha y el destino de Argelia; símbolo de firmeza en medio del caos, de resistencia frente a la injusticia y de la voz del pueblo que se afirma contra el colonizador.
Nedjma	Figura femenina principal; aparece en la manifestación y en sus gestos revela tanto fragilidad como fuerza. Es buscada y deseada, pero también sufre la violencia de la represión.	Encarnación poética y política de la nación argelina; símbolo de identidad, pertenencia y memoria colectiva. Su figura fusiona lo femenino con la patria, reflejando la complejidad histórica y cultural de Argelia.

Tabla N° 3 : Los personajes principales

En suma, Lakhdar y Nedjma se erigen como personajes principales y simbólicos. Lakhdar representa al héroe firme y resistente, cuya voz refleja la lucha y el destino de Argelia frente al

[352] tabla: los personajes principales –Elabpración propia

colonizador. Nedjma, por su parte, encarna la nación misma: frágil y fuerte a la vez, su figura femenina se funde con la patria, convirtiéndose en emblema de identidad, memoria y pertenencia. Ambos personajes concentran el sentido poético y político de la obra, articulando la tragedia individual con la colectiva.

1.2.3. Personajes secundarios

Hassan: Este personaje puede considerarse un personaje secundario en Le Cadavre Encerclé. Aunque no es el protagonista como Lakhdar, su presencia es importante para comprender la obra y los otros personajes. Hassan actúa como observador y mediador, aportando claridad y reflexión sobre los actos de quienes le rodean. Su papel es especialmente relevante en la comprensión de Nedjma y la juventud afectada por la opresión social y política. Hassan se dirige a Nedjma hablando de ella y dice :

«Tu as tort de la détester. Ce n'est qu'une étrangère, simple fille dépaysée, désoeuvrée, séduite à la vie de caserne, étouffée par l'esprit de caste après d'un père sans pitié, sa solitude la jetée parmi nous comme une somnambule… »[353]

Ahora bien, Hassan muestra compasión y comprensión, señalando que las acciones de Nedjma no son maliciosas sino fruto de la sociedad y de la suerte. Al describirla como "somnambule", enfatiza su vulnerabilidad y la falta de control sobre su destino. Además, sus palabras permiten al público interpretar la complejidad de los personajes y de la situación política. Su papel secundario es clave porque facilita la conexión emocional con la audiencia y enriquece la narrativa. Aunque no protagoniza la acción principal, su voz guía la reflexión ética y social de la obra. Así, Hassan combina empatía, análisis y mediación, elementos esenciales en la trama.

-Marguerite :

En la sexta escena, Marguerite, la enfermera francesa, cuida de Lakhdar y surge una relación amorosa entre ellos. Marguerite se siente fascinada por el héroe argelino, mientras que Nedjma, sorprendida, experimenta celos hacia la pareja. Sin embargo, los amigos combatientes de Lakhdar irrumpen repentinamente en la casa de Marguerite, interrumpiendo este instante:

« Cinq projecteurs fusent sur scène. Le premier projecteur met en évidence le visage tuméfié de Lakhdar, que Marguerite fixe, fascinée, à la lueur du second projecteur, révélant cet amour nouveau, éclos à l'insu

[353] Traduccion nuestra del texto original : Te equivocas al odiarla. No es más que una extranjera, una simple joven desorientada, ociosa, atraída por la vida de cuartel, asfixiada por el espíritu de casta tras un padre sin piedad, su soledad la arrojó entre nosotros como una sonámbula …Kateb, Yacine, *Op, cit*, p 42.

du blessé. Le troisième projecteur désigne l'impuissante provocation de Nedjma, dont l'oeil amer semble dissoudre la douceur rivale. Le quatrième projecteur oscille avec le double regard de Mustapha distribue entre Nedjma et Lakhdar, Lakhdar qu'il commence à haïr et Nedjma qui achève de le désespérer. Le cinquième projecteur s'éteint le premier sur Hassan, légèrement en retrait, solitaire et solidaire à la fois .Puis Mustapha, puis Marguerite, puis Nedjma rentrent successivement dans l'ombre. Le dernier projecteur s'éteint aux lèvres de Lakhdar, au moment ou il donne de la voix[354]

Marguerite, como personaje secundario, cumple el papel de catalizadora de emociones y tensiones en la obra. Su cuidado hacia Lakhdar y la relación amorosa que surge entre ellos revelan un lado humano y vulnerable del protagonista. Además, su fascinación por Lakhdar genera celos en Nedjma, intensificando el conflicto emocional. Marguerite también permite explorar la interacción entre culturas, al ser francesa y relacionarse con un héroe argelino. En conjunto, su presencia aporta profundidad psicológica y dinamismo a la trama.

Mustapha:

El rol de Mustapha en la obra dramática *Le cadavre encerclé* es el de un personaje combativo que encarna la voz de la resistencia colectiva. Representa la conciencia militante frente a la represión, reafirmando la pertenencia del grupo a su tierra y rechazando la expulsión o el sometimiento. A diferencia de Tahar, más centrado en lo afectivo, Mustapha se posiciona en un plano político y revolucionario, reafirmando la dignidad y la solidaridad de los oprimidos.

Para ilustrar esta idea, intentaremos apoyarnos en el ejemplo siguiente:

Mustapha : « Nous sommes nés dans cette rue, tous. Ce n'est pas la police qui nous en délogera. Quant aux cadavres, la vieille rue en a vu d'autres… […] nous ne travaillons plus pour les vieux jours des larbins[355]

Este fragmento revela la función esencial de Mustapha como portavoz de la resistencia. Su afirmación de haber nacido en la calle simboliza el arraigo del pueblo a su espacio y a su identidad colectiva. Al desafiar a la policía, denuncia la represión colonial y exalta la fuerza del grupo frente a la violencia. Además, la referencia a los cadáveres muestra una aceptación trágica de la muerte como parte inevitable de la lucha. Por fin, Mustapha es un símbolo de la resistencia y la dignidad

[354] Traduccion nuestra del texto original: Cinco focos iluminan el escenario. El primer foco resalta el rostro magullado de Lakhdar, que Marguerite contempla, fascinada, a la luz del segundo foco, revelando este nuevo amor que ha surgido sin que el herido lo perciba. El tercer foco señala la impotente provocación de Nedjma, cuyo ojo amargo parece desvanecer la dulzura de su rival. El cuarto foco oscila mostrando la mirada dividida de Mustapha entre Nedjma y Lakhdar: Lakhdar, a quien comienza a odiar, y Nedjma, que termina de desesperarlo. El quinto foco se apaga primero sobre Hassan, ligeramente apartado, solitario y solidario a la vez. Luego Mustapha, después Marguerite y finalmente Nedjma entran sucesivamente en la sombra. El último foco se apaga sobre los labios de Lakhdar, en el momento en que alza la voz . KATEB Yacine,(1959). *Op.Cit.*P.38

[355] Traduccion nuestra del texto original: odos hemos nacido en esta calle. No será la policía la que nos expulse de ella. En cuanto a los cadáveres, la vieja calle ya ha visto otros… […] ya no trabajamos más para los viejos tiempos de los sirvientes. *Ibid.*, P.23

del pueblo argelino. Representa la fuerza colectiva que se niega a ser expulsada de su tierra. Su discurso muestra el arraigo a la calle, que funciona como un espacio de identidad y memoria. Al hablar de los cadáveres, Mustapha recuerda que la muerte siempre acompaña la lucha, pero no la detiene. Con él, se expresa la ruptura con la sumisión y el deseo de libertad

Ali: El papel de Ali en *Le cadavre encerclé* es el de un personaje secundario pero simbólicamente esencial. Representa la continuidad generacional tras la desaparición de Lakhdar: cuando este se pierde para siempre, Ali encarna la fuerza joven que toma el relevo. Su presencia sugiere que la lucha no se detiene con la muerte de los combatientes, sino que se transmite a los hijos y a las nuevas generaciones. Así, éste ultimo funciona como un eslabón entre pasado y futuro, manteniendo viva la memoria y la esperanza de liberación.

> « Ali ne descend pas. Il puise des oranges dans ses poches, les places dans sa fronde, et vise en direction le public. Pluie d'oranges dans la salle. Le rideau tombe, criblé de coups de fronde, tandis que la voix du choeur murmure dans le lointain : "Militants du parti du peuple Ne quittez pas vos refuges." Noir. Lumière. Coups de gong prolongés".[356]

Esta escena final otorga a Ali un papel altamente simbólico. Al lanzar naranjas hacia el público, convierte un gesto infantil en un acto de resistencia. El contacto directo con la sala rompe la barrera entre espectador y escena, implicando a cada uno en la lucha. Las naranjas, frutos de vida, se transforman en proyectiles de rebelión, metáfora de una insurrección inminente. El murmullo del coro vincula la acción individual de Ali con la voz colectiva del pueblo. La luz y los prolongados golpes de gong refuerzan la tensión dramática y proyectan la acción hacia un porvenir incierto. De este modo, Ali aparece como el portador de esperanza y de continuidad tras la muerte de Lakhdar, es decir, Ali tiene un símbolo central de continuidad y esperanza dentro de *Le cadavre encerclé*. Representa a la nueva generación que hereda la lucha después de la caída de Lakhdar y sus compañeros. Su gesto final con las naranjas no es un simple juego, sino una metáfora de la resistencia juvenil que transforma lo cotidiano en un acto de rebelión. Además, Ali simboliza la fuerza vital frente a la muerte, ya que, mientras los adultos son cadáveres o combatientes derrotados, él encarna el renacimiento, la memoria transmitida y la promesa de futuro. En suma, Ali es el símbolo del relevo generacional, la continuidad de la lucha nacional y la esperanza de liberación.

[356] Traduccion nuestra del texto original: Ali no baja. Saca naranjas de sus bolsillos, las coloca en su honda y apunta en dirección al público. Lluvia de naranjas en la sala. El telón cae, cribado de golpes de honda, mientras la voz del coro murmura a lo lejos: "Militantes del partido del pueblo, no abandonéis vuestros refugios." Oscuridad. Luz. Prolongados golpes de gong. *Ibid.*, P.66

Procederemos a esbozar una tabla en la que se presenten **los personajes secundarios** :

Personaje	Papel	Simbología
Hassan	Observador y mediador; interpreta y explica las acciones de los demás personajes, especialmente Nedjma.	Representa la voz de la reflexión y la empatía; simboliza la conciencia crítica que analiza la opresión y ayuda a comprender la complejidad humana y política.
Marguerite	Enfermera francesa; cuida de Lakhdar y genera tensiones amorosas y culturales en la trama.	Simboliza el cruce entre dos mundos (colonial y argelino); encarna tanto la fascinación como el conflicto cultural y emocional.
Mustapha	Militante combativo; portavoz de la resistencia y de la identidad colectiva frente a la represión.	Representa la fuerza del pueblo arraigada a la tierra y a la memoria; simboliza la dignidad, la solidaridad y la aceptación de la muerte como parte de la lucha.
Ali	Joven que aparece al final; toma el relevo tras la desaparición de Lakhdar.	Simboliza la continuidad generacional y la esperanza; las naranjas transformadas en proyectiles representan la rebelión juvenil y la promesa de futuro.

Tabla N° 4: Los personajes secundarios

Los personajes secundarios de *Le cadavre encerclé* cumplen funciones esenciales en la construcción simbólica de la obra. Hassan actúa como mediador y conciencia crítica, aportando empatía y reflexión frente a la opresión. Marguerite, desde su condición de extranjera, introduce el cruce cultural y desencadena tensiones emocionales que revelan la vulnerabilidad de Lakhdar y los celos de Nedjma. Mustapha se erige en portavoz de la resistencia colectiva, defendiendo el arraigo a la tierra y la dignidad del pueblo frente a la represión colonial. Finalmente, Ali representa el relevo generacional y la esperanza de futuro, transformando un gesto infantil en metáfora de la rebelión juvenil. En conjunto, estos personajes enriquecen la obra al simbolizar la memoria, la lucha y la continuidad histórica del pueblo argelino

1.3. El para-texto didascálico o acotaciones

El texto de una obra teatral se constituye por diálogos, monólogos y acotaciones. La extensión y la cantidad de estas últimas varían considerablemente, sin seguir reglas estrictas: algunos autores se limitan a indicar solo lo esencial, mientras que otros proporcionan descripciones muy detalladas sobre los personajes, sus acciones y el ambiente. Estas descripciones incluyen elementos arquitectónicos, decorado y objetos, que forman parte de las acotaciones, o mejor dicho, de las didascálicas.[357]

A este respecto, Benac describe las didascalias de la siguiente forma:

> La acotación es la parte del texto teatral que no pertenece al diálogo y mediante la cual el autor ofrece indicaciones sobre la comprensión o la forma de representar la obra. Estas acotaciones se presentan siempre entre paréntesis[358]

Además, Las didascalias incluyen también indicaciones de lugar y tiempo. Ayudan al actor a comprender y representar mejor su papel, tanto durante los ensayos como en la puesta en escena. De este modo, las didascalias forman una parte integral del discurso teatral.

De este modo, Anne Ubersfeld indica que:

[357] MOKDAD Zohra Karima (2015). *Análisis del discurso humorístico texto-representación en Tsc de Miguel Mihura.*Tesis doctoral .universidad de Oran2 .P.75
[358] BENAC , Henri, (1988), *Guide des idées litéraires*. Paris : Ed .Hachette p. 40

> Le terme désigne tout ce qui, dans le texte théâtral, n'est pas prononcé par l'acteur, c'est-à-dire tout ce qui relève directement de l'auteur. Les didascalies comprennent les indications scéniques proprement dites, concernant le lieu et le temps, ainsi que celles destinées à l'acteur, relatives au dialogue et à la gestuelle. En conséquence, la didascalie englobe tout ce qui permet de déterminer les conditions d'énonciation du dialogue et, de manière plus générale, du discours théâtral.[359]

Por lo tanto, en *Le Cadavre Encerclé*, las didascalias guían al actor sobre el lugar, el tiempo, los gestos y la forma de hablar de los personajes, ayudando a que el diálogo y la acción se representen correctamente. Intentaremos ilustrar las didascalias de la manera siguiente:

1-Las **didascalias funcionales** son aquellas que permiten al receptor identificar quién habla y entender la organización de la obra. Estas indicaciones incluyen las divisiones dramáticas, como actos y cuadros, las unidades de juego, como escenas o fragmentos, y los cambios de lugar o tiempo. Gracias a ellas, el lector o actor puede seguir la acción correctamente y comprender la dinámica de los personajes[360]. Michel Pruner explica el uso de didascalicas funcionales de la manera siguiente:

> Ces didascalies mettent en place ce qu'A. Ubersfeld appelle une « pragmatique de la parole », c'est-à-dire qu'elles précisent, avant chaque réplique, l'identité du locuteur, information essentielle pour la compréhension du dialogue. Par ailleurs, elles signalent les principales divisions dramaturgiques de l'œuvre (actes ou tableaux) ainsi que les différentes unités de jeu, telles que scènes, séquences ou fragments[361]

De hecho, las didascalias funcionales cumplen un papel clave al guiar al espectador en la comprensión del diálogo, indicando quién habla en cada momento. Además, organizan la obra en unidades dramáticas y escenas, facilitando la percepción de la estructura teatral. En *Le*

[359] Traduccion propia del texto original : El término designa todo aquello en el texto teatral que no es pronunciado por el actor, es decir, todo lo que proviene directamente del autor. Las didascalias incluyen las indicaciones escénicas propiamente dichas, relativas al lugar y al tiempo, así como aquellas dirigidas al actor, relacionadas con el diálogo y la gestualidad. En consecuencia, la didascalia abarca todo lo que permite determinar las condiciones de enunciación del diálogo y, más ampliamente, del discurso teatral . UBERSFELD Anne (1996) , *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, , Paris : Édition du Seuil p. 29.

[360] REHAILIA Abdelaziz(2014). *Op.Cit.*, p.16

[361] Traducción nuestra del txeto original: Estas acotaciones establecen lo que A. Ubersfeld denomina una «pragmática del habla», es decir, que indican, antes de cada réplica, la identidad del interlocutor, información esencial para la comprensión del diálogo. Asimismo, señalan las principales divisiones dramáticas de la obra (actos o cuadros), así como las diferentes unidades de juego, tales como escenas, secuencias o fragmentos. PRUNER Michel (2012),*Op.Cit.,*.P17

Cadavre Encerclé, estas acotaciones permiten situar a los personajes en su espacio y tiempo, mostrando sus movimientos y reacciones. Así, refuerzan la tensión dramática y la interacción entre los personajes, especialmente en los momentos de conflicto. De este modo, contribuyen a que el espectador comprenda la complejidad de la acción y la carga simbólica de la obra.

En nuestro corpus , esta categoría de acotaciones está especialmente presente. A modo de ilustración, presentamos un ejemplo siguiente:

Coups de feu. Coups de feu en salves prolongées ménageant un nouveau silence où Lakhdar laissera choir son délire et se dressera de toute sa taille pour prononcer lentement, mot à mot, la strophe suivante par laquelle il reprend conscience*)*[362]

En este caso, la acotación es funcional porque nos indica claramente lo que ocurre en la escena: los disparos en ráfaga crean un momento de tensión y silencio. Además, señala la acción de Lakhdar, quien deja su delirio y se pone de pie. La acotación también marca el ritmo de su habla, al pronunciar la estrofa lentamente, palabra por palabra. Gracias a esto, el espectador comprende que Lakhdar recupera la conciencia. Así, esta didascalia cumple una función dramática y narrativa esencial dentro de la obra.

En *Le Cadavre Encerclé*, las acciones de los personajes se describen cuidadosamente para informar al lector sobre sus movimientos y comportamientos. En la tabla siguiente, presentamos algunos ejemplos de acotaciones funcionales que ilustran esta dimensión de la obra[363]:

[362] Traducción nuestra del trexto original : Disparos. Disparos en ráfaga prolongada que dejan un nuevo silencio, durante el cual Lakhdar deja caer su delirio y se pone de pie por completo para pronunciar lentamente, palabra por palabra, la estrofa siguiente con la que recupera la conciencia. KATEB Yacine,(1959). *Op.Cit.*P.27
[363] REHAILIA Abdelaziz(2014). *Op.Cit.,* p.17

Les didascalies fonctionnelles/ Las didascalias funcionales	*Pages/ Páginas*
Nedjma, voilée, quittant sa chambre, va vers l'impasse. Elle déchire son voile, sa joue, sa robe et se lamente. (Nedjma, velada, saliendo de su habitación, se dirige hacia el callejón sin salida. Rasga su velo, su mejilla, su vestido y se lamenta.)	27
Marguerite sort. Entre Nedjma (Marguerite sale. Entra Nedjma.)	27
Hassan est sorti furtivement à la rencontre de la silhouette .Après un moment d'obscurité dans la scène, entre Nedjma, hagarde, le voile déchiré, suivi de loin par Hassan. Elle s'assied sur un banc (Hassan sale sigilosamente al encuentro de la silueta. Tras un momento de oscuridad en la escena, entra Nedjma, desorientada, con el velo rasgado, seguida de lejos por Hassan. Ella se sienta en un banco.)	19
Nedjma sort, suivie à regret par Tahar (Nedjma sale, seguida a regañadientes por Tahar).	25
Un silence, puis Nedjma, portant la tasse à ses lèvres, monologues à voix basse, comme fermée à ses propres paroles. (Un silencio, luego Nedjma, llevando la taza a sus labios, monologa en voz baja, como si estuviera cerrada a sus propias palabras.)	20
Coups de feu. Coups de feu en salves prolongées ménageant un nouveau silence où Lakhdar laissera choir son délire […], la strophe suivante par laquelle il reprend conscience. (Disparos. Disparos en ráfaga prolongada que dejan un nuevo silencio, durante el cual Lakhdar abandona su delirio […], la estrofa siguiente con la que recupera la conciencia.)	27

Tabla N° 5: Las didascalias funcionales

Esta tabla muestra varios ejemplos de didascalias funcionales, que cumplen un papel esencial en la comprensión de la obra. Por ejemplo, indican los movimientos y acciones de los personajes, como cuando Nedjma "sale de su habitación y se dirige hacia el callejón sin salida" o "se sienta en un banco", guiando al lector sobre su ubicación y comportamiento. También revelan el estado emocional o psicológico de los personajes, como cuando Nedjma "rasga su velo, su mejilla, su vestido y se lamenta" o cuando Lakhdar abandona su delirio tras los disparos. Además, estas acotaciones marcan el ritmo y la tensión de la escena, como en "disparos en ráfaga prolongada que dejan un nuevo silencio", lo que prepara al lector para la estrofa con la que Lakhdar recupera la conciencia. Asimismo, señalan las entradas y salidas de los personajes, por ejemplo, "Marguerite sale. Entra Nedjma" o "Nedjma sale, seguida a regañadientes por Tahar", organizando la acción dramática.

En conjunto, estas didascalias permiten al lector visualizar la escena, comprender la interacción entre los personajes y captar los cambios de tono y de emoción.

2- Didascalias de apertura: En esta obra, la acotación de apertura constituye una indicación escénica destinada al director y al lector, ya que sitúa el espacio y el lugar del drama.En este espacio dramático, los cadáveres se expresan mediante un murmullo lastimero, que se transforma progresivamente en la voz de Lakhdar.:

"Casbah, au-delà des ruines romaines. Au bout de la rue, un marchand accroupi devant sa charrette vide. Impasse débouchant sur la rue en angle droit. Monceau de cadavres débordant sur le pan de Mur. Des bras et des tètes s'agitent désespérément. Des blessés viennent mourir dans la rue. A l'angle de l'impasse et de la rue, une lumière est projetée sur les cadavres qui s'expriment tout d'abord par une plaintive rumeur qui se personnifie peu à peu et devient voix, la voix de Lakhdar blessé »[364]

En esta acotación de apertura, se nos muestra primero el espacio de la acción, la Casbah, marcado por las ruinas y los cadáveres, lo que sitúa al lector en un contexto de destrucción.

[364] Traduccion nuestra del texto original: Casbah, más allá de las ruinas romanas. Al final de la calle, un comerciante agazapado junto a su carreta vacía. Callejón que desemboca en la calle en ángulo recto. Montones de cadáveres se amontonan contra un muro, con brazos y cabezas que se agitan desesperadamente. Los heridos llegan a morir en la calle. En la esquina del callejón y la calle, una luz ilumina los cadáveres, que al principio se expresan mediante un murmullo lastimero que, poco a poco, se personifica y se convierte en voz: la voz de Lakhdar herido. . KATEB Yacine,(1959). *Op.Cit.*P.15

Además, se evidencia la violencia y el peligro, ya que los heridos mueren en la calle y los cuerpos se agitan desesperadamente. A continuación, la luz proyectada sobre los cadáveres dirige la atención del espectador hacia la acción central. Asimismo, la escena crea una atmósfera de tristeza y desesperación, que prepara el tono de la obra. Finalmente, el murmullo de los cadáveres evoluciona gradualmente en la voz de Lakhdar herido, estableciendo un vínculo entre el escenario y los sentimientos del personaje

3-Las acotaciones expresivas: Las acotaciones expresivas, que indican la manera de decir el texto, el ritmo del habla, el timbre de la voz, así como el sentimiento o la intención que guía la palabra. En nuestro corpus, estas acotaciones están presentes desde la apertura de la obra[365].

« Une lumière est projetée sur les cadavres qui s'expriment tout d'abord par une plaintive rumeur qui se personnifie peu à peu et devient voix, la voix de Lakhdar blessé.; Un silence, puis la voix de Lakhdar reprend »*[366]*

Esta acotación expresiva nos muestra claramente la sufrimiento del personaje, Lakhdar, mientras pronuncia su tirada, ya que se encuentra herido. Indica que su forma de hablar no será normal, sino que requerirá un gran esfuerzo físico y emocional. Además, permite al lector o espectador percibir el estado interior del personaje, sus emociones y su dolor. La manera en que se desarrolla la escena, con el murmullo de los cadáveres y el silencio posterior, refuerza esta sensación de tensión. Así, la didascalia expresa no solo la acción externa, sino también lo que siente Lakhdar, conectando su voz con su sufrimiento. Finalmente, contribuye a que el público comprenda la intensidad dramática del momento.

4- Las didascalias textuales : Estas acotaciones textuales se integran dentro del diálogo y sirven para orientar al lector o actor sobre cómo debe decirse una línea, qué emoción transmitir o qué gesto acompañar. A diferencia de las acotaciones al inicio o al margen, no interrumpen la acción ni la narrativa, sino que enriquecen la comprensión de la palabra y del personaje en el momento exacto en que se pronuncia. En este contexto Michel Pruner nos explica su función de la manera siguiente:

[365] REHAILIA Abdelaziz(2014). *Op.Cit.*, p.18
[366] Traduccion nuestra del texto original: Se proyecta una luz sobre los cadáveres, que al principio se expresan mediante un murmullo lastimero, el cual se personifica poco a poco y se convierte en voz: la voz de Lakhdar herido. Luego, un silencio, y la voz de Lakhdar retoma. . KATEB Yacine,(1959). *Op.Cit.*P.25

> Le dialogue porte en lui-même les informations qui rendent inutiles des didascalies précisant le jeu scénique. Les rapports gestuels, les mimiques, les mouvements, tout est là pour qui sait lire le texte[367]

Esto significa que el diálogo por sí solo puede transmitir la acción y los gestos de los personajes, sin necesidad de acotaciones externas. Los movimientos, expresiones y actitudes están implícitos en las palabras que dicen.

Así, el lector atento puede visualizar la escena y comprender la interacción entre los personajes. En la tabla[368] siguiente, intentaremos demostrar con ejemplos concretos cómo el diálogo comunica estas acciones y emociones:

Les didascalies textuelles / Las didascalias textuales	*Pages/ Paginas*
• **Brusquement tiré de sa somnolence** → De repente, sacado de su somnolencia • **Avec un rire forcé** → Con una risa forzada • **Revenant à la charge** → Volviendo al ataque • **Exaspéré** → Exasperado	19
• **Il s'assoit et offre des cigarettes** → Se sienta y ofrece cigarrillos • **Sans voir le signe de défiance de Mustapha** → Sin ver la señal de desconfianza de Mustapha • **Désignant Nedjma prostrée** → Señalando a Nedjma, postrada • **Se levant brusquement** → Levantándose de golpe	23
• **Lui fermant la bouche de sa main tendue** → Cerrándole la boca con la mano extendida	29

[367] Traduccion nuestra del texto original: El diálogo contiene en sí mismo toda la información necesaria, lo que hace innecesarias las acotaciones que precisan la puesta en escena. Los gestos, las mímicas y los movimientos están implícitos, disponibles para todo lector que sepa interpretar el texto. PRUNER Michel (2012),*Op.Cit*.P.19

[368] REHAILIA Abdelaziz(2014). *Op.Cit.*, p.18

• **S'efforçant de retourner parmi les cadavres →** Esforzándose por volver entre los cadáveres	
• **Ému → Emocionado** • **Douloureuse → Doloroso/a** • **D'une voix coupable → Con voz culpable** • **Brisant la glace → Rompiendo el hielo**	38
• **D'un ton encore plus dur** → Con un tono aún más duro • **Pour détourner la colère de Mustapha** → Para desviar la ira de Mustapha • **Furieux, s'approchant encore** → Furioso, acercándose más	32
• **Ému → Emocionado** • **Douloureuse → Doloroso/a** • **D'une voix coupable → Con voz culpable** • **Brisant la glace → Rompiendo el hielo**	38
• **Affolé** → Frenético, alterado • **Mustapha s'accroupit près du marchand, et le serre d'encore plus près** → Mustapha se agacha junto al comerciante y lo abraza aún más cerca • **Prostré** → Postrado • **S'approchant de l'autre côté** → Acercándose por el otro lado • **Désignant Nedjma** → Señalando a Nedjma	33

Tabla N°6 : Las didascalias textuales

Sin embargo, las didascalias textuales cumplen un papel fundamental dentro del diálogo, ya que proporcionan información sobre cómo deben pronunciarse las líneas, indicando el tono, el ritmo, la emoción o los gestos del personaje. Por ejemplo, expresiones como *(ému)* o *(furieux, s'approchant encore)* permiten al lector percibir la intensidad emocional de la escena y la actitud de los personajes. Además, estas acotaciones guían la interpretación, haciendo que las palabras no solo transmitan contenido, sino también sensaciones y estados internos. Así, el lector puede

visualizar la acción y comprender la dinámica entre los personajes sin necesidad de descripciones externas. De este modo, las didascalias textuales enriquecen la lectura, generando un impacto más profundo al conectar la palabra con la expresión corporal y la emoción. Por consiguiente, facilitan la inmersión en la obra y refuerzan la tensión dramática, haciendo que la experiencia sea más vívida y significativa.

1.4. Espacio escénico

En esta escena, el espacio escénico se centra en una celda de prisión, creando un ambiente cerrado y opresivo que refleja la tensión y el peligro que enfrenta Lakhdar. La acción ocurre principalmente a través del diálogo entre sus tres amigos combatientes: Hassan, Mustapha y Tahar, quienes discuten sobre la resistencia y la situación del protagonista. Este espacio simbólico permite al público sentir la presión del encierro y la amenaza constante, al mismo tiempo que resalta la solidaridad y el compromiso de los personajes. La celda funciona como un microcosmos de la lucha y el sufrimiento del pueblo argelino.

Tahar : « Et moi j'aurai perdu le meilleur de ma force à courir comme un misérable, à la recherche du maudit : ce fils adoptif que vous me reprochez d'aimer, moi qui suis le seul père qu'il ait jamais connu jusqu'au moment […] dans la rue même où ils venaient assister à vos réunions. »

Mustapha : « Nous sommes nés dans cette rue, tous. Ce n'est pas la police qui nous en délogera. Quant aux cadavres, la vieille rue en a vu d'autres… […] nous ne travaillons plus pour les vieux jours des larbins. »

Tahar : « Dans ce pays de malheur, tous les dix ans le sang coule. J'ai vu trop de blancs-becs enflammés comme vous courir […] parce qu'il avait eu la lubie de conserver vos journaux. »[369]

Este ejemplo muestra cómo el diálogo en un espacio reducido permite explorar la tensión, la historia y la resistencia de los personajes, haciendo que el espacio escénico sea clave para transmitir la fuerza de la obra

[369] Traducción nuestra del texto original: Tahar: «Y yo habría perdido lo mejor de mi fuerza corriendo como un miserable, en busca del maldito: ese hijo adoptivo al que me reprochan querer, yo que soy el único padre que ha conocido hasta ese momento […] en la misma calle donde venían a asistir a sus reuniones.»
Mustapha: «Todos nacimos en esta calle. No será la policía quien nos desalojará. En cuanto a los cadáveres, la vieja calle ha visto otros… […] ya no trabajamos para los viejos días de los sirvientes.»
Tahar: «En este país desgraciado, cada diez años corre la sangre. He visto demasiados jóvenes ardientes como ustedes correr […] solo porque le dio por conservar sus periódicos.». Kateb Yacine ,(1959). *Op.Cit.*PP.20-21

1.4.1. Espacio entre realidad y símbolo

En la obra , el espacio no se limita a su dimensión física, sino que adquiere un valor tanto simbólico como poético. Así, Lakhdar, el personaje principal, al haber perdido su tierra, se transforma él mismo en espacio, fusionando su cuerpo con la calle y estableciendo un vínculo entre lo humano y lo territorial. Es decir, este protagonista realiza casi un prodigio al convertirse en lugar; al no poder poseer la tierra arrebatada por el colonizador, su "yo" biológico se transforma en un "yo" inanimado, generando un juego entre lo orgánico y lo espacial que refuerza la dimensión simbólica de la obra[370]. Este juego entre lo biológico y lo físico permite que la obra exprese emociones, deseos y la lucha del pueblo argelino.

Lakhdar dice: « *je ne suis plus un corps, mais je suis une rue* » [371]. Aquí, su cuerpo se funde con el espacio de la calle, mostrando cómo la pérdida de su tierra lo convierte en parte del lugar que habita.

Lakhdar afirma: « *ici la rue de Nedjma mon étoile, la seule artère où je veux rendre l'âme* »[372]Nedjma puede ser una mujer, un sueño o un espacio, conectando lo humano con lo simbólico y lo poético.

Además, el protagonista no solo ocupa un espacio, sino que también lo hace suyo a través de su presencia y su mirada sobre el mundo. Aunque inicialmente se sitúa en un espacio reducido, como la "impasse" o "callejón sin salida " pronto amplía su perspectiva hacia lugares más grandes: "ici est la rue des Vandales. C'est une rue d'Alger ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma, de Tunis ou de Casablanca"[373]. Este uso del lenguaje muestra que las palabras de Kateb Yacine tienen doble función: "ici" indica tanto su presencia física como la existencia del espacio, mientras que la conjunción "ou" funciona como un y, sumando lugares y creando una visión amplia y continua del territorio.[374]

Además, al mencionar los "Vandales", Lakhdar evoca un acto de violencia pasada, estableciendo un vínculo entre la historia, la memoria y su propia fuerza. Este gesto refleja su deseo de revancha y poder, que se conecta simbólicamente con la fuerza de sus antepasados. De esta manera, el espacio deja de ser solo un lugar físico y se convierte en un elemento simbólico y poético, donde

[370] BOUSSAAD Amel(2007).*Op.cit*.P10
[371] Traducción nuestra del texto original : ya no soy un cuerpo, sino una calle. Kateb Yacine ,(1959). *Op.Cit* P18
[372] Traducción nuestra del texo original : Aquí, la calle de Nedjma, mi estrella, la única arteria donde quiero entregar mi alma. *Ibid*.P18
[373] traduccion nuestra del txeto original: Aquí está la calle de los Vándalos. Es una calle de Argel o de Constantina, de Sétif o de Guelma, de Túnez o de Casablanca.*Ibid*.p17

[374] BOUSSAAD Amel(2007).*Op.cit*.P.12

lo humano, lo territorial y la memoria histórica se entrelazan. La obra, por tanto, utiliza el espacio para expresar identidad, resistencia y continuidad histórica.

1.5. Tiempo dramático

1.5.1. Tiempo escénico y presencia dramática

En la obra , el tiempo teatral se manifiesta principalmente en el presente, tal como señala la teatrologa Anne Ubersfeld: "*Toda escritura teatral está sometida al sistema del presente. El teatro es un pasado; y el tiempo de los verbos solo puede inscribirse en el sistema del presente"*[375] Esto significa que, aunque los personajes recuerdan o mencionan hechos pasados, la acción se experimenta siempre en un presente vivo y real para el espectador.

Por ejemplo, cuando el héroe declara:

« Ici est la rue des Vandales. C'est une rue d'Alger ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma, de Tunis ou de Casablanca. Ah ! L'espace manque pour montrer dans toutes ses perspectives la rue des mendiants et des éclopés… Ici je suis né, ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout, avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre »[376]

En el pasaje que mencionas, Kateb Yacine utiliza el tiempo escénico para crear una sensación de inmediatez y presencia. Esto se logra principalmente a través de:

1-Deícticos temporales y espaciales:. Las palabras como *ici* ("aquí") y las referencias a ciudades como Argel o Sétif ayudan a situar la acción en un lugar concreto. Por lo tanto, el lector o espectador sabe exactamente dónde ocurre la historia. Además, estas palabras no evocan un recuerdo lejano, sino un espacio que se siente real y presente. Así, se crea la sensación de que lo que pasa ocurre en ese momento y en ese lugar, lo que hace que la escena sea más cercana y viva para quien la lee o la ve.

2-Presente dramático: La narración mezcla lo que ocurre "ahora" con lo que ocurrió en el pasado del personaje ("ici je suis né, ici je rampe encore"). El presente dramático muestra lo que ocurre

[375] UBERSFELD Anne ,(1996). *Lire le théâtre I*, Paris: Belin, p. 177

[376] Traduccion nuestra del texto original : Aquí está la calle de los Vándalos. Es una calle de Argel o de Constantina, de Sétif o de Guelma, de Túnez o de Casablanca. ¡Ah! Falta espacio para mostrar en todas sus perspectivas la calle de los mendigos y de los lisiados… Aquí nací, aquí todavía me arrastro para aprender a mantenerme de pie, con la misma herida umbilical que ya no hay tiempo de coser
Kateb Yacine ,(1959). *Op.Cit.*P.15

ahora, pero también integra recuerdos del pasado del personaje, como en *"ici je suis né, ici je rampe encore"*. Esto crea una mezcla entre presente y pasado.

En realidad, se trata de **una analépsis**, es decir, un salto hacia eventos anteriores dentro de la narración actual. Sin embargo, estos recuerdos no interrumpen la acción, sino que se funden con el presente escénico. Por eso, el espectador siente que todo ocurre al mismo tiempo. Así, se mantiene la unidad temporal y la historia se percibe como continua. De esta manera, la escena se vuelve más cercana y viva para quien la observa.

3-Integración del pasado en el presente escénico: La mención de la "blessure ombilicale" muestra que el héroe aún lleva consigo las heridas de su pasado**.** Por ejemplo, en francés dice: *"ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout, avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre"*, y en español se traduce como: *"Aquí todavía gateo para aprender a mantenerme de pie, con la misma herida umbilical que ya no hay tiempo de coser"*. Esto significa que el personaje no solo recuerda su nacimiento o su infancia, sino que su dolor pasado afecta directamente su vida presente.

Así, el espectador percibe que el sufrimiento del héroe sigue siendo real ahora y no solo un relato lejano. Además, la escena combina pasado y presente, lo que hace que la experiencia sea más inmediata y cercana. En conclusión, este recurso permite profundizar la acción actual y aumentar la emoción y la implicación del espectador, pues siente que vive los recuerdos y el dolor del héroe junto con él.

En suma, en la obra *Le Cadavre Encerclé*, Kateb Yacine utiliza el tiempo escénico de manera muy eficaz. De un lado, los deícticos como ici sitúan la acción en un espacio y momento concretos, creando sensación de inmediatez. De otro lado, la obra integra recuerdos del pasado mediante analépsis, que permiten conocer la historia personal del héroe sin romper la continuidad de la escena. Así, pasado y presente se fusionan, haciendo que la acción dramática se perciba como actual y viva. Además, esta mezcla permite que el espectador sienta la tensión de la escena y se identifique con los personajes. En consecuencia, el lector o espectador percibe la historia como una experiencia directa, no como un relato lejano. Finalmente, el uso combinado de deícticos y analépsis fortalece la implicación emocional y hace que la obra sea más realista y conmovedora

1.5.2. Fusión de pasado y futuro en la representación teatral

El tiempo dramático combina pasado, presente y futuro. Permite que el espectador sienta los recuerdos, la acción actual y la anticipación de lo que vendrá. Esto hace la obra más viva, intensa y conmovedora

En la obra *le cadavre encerclé* , el tiempo dramático es el tiempo que se vive en la escena, como si todo ocurriera ahora para el espectador. Aunque los personajes recuerden el pasado o hablen del futuro, la acción se siente presente y viva.

Por ejemplo:

« Il aura, criera, verront, comprendront »

("Tendrá, gritará, verán, comprenderán")

Aquí, el futuro hace que la acción parezca inminente. El espectador siente que lo que se va a pasar es real y cercano. Esto aumenta la tensión y hace que la historia sea más emocionante.

Otro ejemplo:

« En voyant le héros, l'héroïne prédit déjà son agonie »
("Al ver al héroe, la heroína ya predice su agonía")

Esto muestra que el presente de la representación se mezcla con anticipación del futuro. Así, el público vive la tragedia antes de que ocurra físicamente en escena.

Gracias a estos recursos, el tiempo escénico combina pasado, presente y futuro. Así, la anticipación y la premonición permiten que el público viva la acción y los conflictos del héroe con intensidad. La obra no solo muestra lo que ocurre, sino también cómo los personajes sienten, sufren y esperan los acontecimientos.

En resumen, Kateb Yacine utiliza el futuro y la anticipación para hacer palpable la tragedia. El tiempo escénico refuerza la tensión, la emoción y la percepción de inevitabilidad, integrando lo dramático con lo poético y lo simbólico.

1.6. **Lenguaje y voz poética teatral**

En el teatro de Kateb Yacine, la palabra constituye el núcleo de la acción dramática. Los personajes no resuelven sus conflictos mediante la violencia física, sino a través de un enfrentamiento verbal que adquiere la fuerza de un verdadero combate. Cada réplica se transforma en un acto creador, donde el lenguaje no solo expresa sentimientos, sino que también organiza la acción escénica. Lakhdar, en la obra *Le Cadavre encerclé,* demuestra cómo el verbo puede resistir al poder del enemigo, incluso en medio del sufrimiento. Su voz, marcada por la rebeldía, se convierte en un símbolo de lucha colectiva. La logomaquia, entendida en sentido positivo, revela las tensiones sociopolíticas que atraviesan la obra. La palabra, más que un ornamento literario, es la sustancia misma del teatro katébiano. Así, la dimensión poética del lenguaje otorga a los protagonistas un valor inmortal.

Intentaremos ilustar con algunos ejemplos :

1. **Lakhdar : « C'est ça votre exécution ? C'est ça ? »**[377]
   Esta frase no es solo una pregunta, sino un **desafío directo** a los soldados franceses. El lenguaje transforma la escena en un duelo verbal donde el prisionero domina con su voz.
2. **Lakhdar : « Allons, parlez ! »**[378]*(C.E., p. 62)*
   Lakhdar **invierte los papeles**: aunque encadenado, ordena a sus enemigos hablar. La palabra le permite mantener una **posición de poder** incluso en la derrota física.
3. **Lakhdar suspendu à l'oranger : « Est-ce que je suis désarmé ? »**[379]
   más que un lamento, esta pregunta es un **acto de resistencia interior**. La palabra se convierte en un medio de reflexión y reafirma su fuerza moral frente a la violencia.
4. **Lakhdar (vers poétiques) : « Dis-moi ce que tu vis / Au ciel de mes chimères / Quand ton regard brilla / Pour des mondes sans astres / Alors je foulerai / Tes lèvres de baisers ! / Quoi que chantent les coqs aux matins qui s'élancent / Je dirai à la nuit de nous fermer les yeux. »** [380]**(***C.E., p. 55)*

[377] Traducción nuestra del texto original: ¿Así es su ejecución? ¿Es así?"
[378] Traducción nuestra del texto original: ¡Vamos, diga algo!"
[379] Traducción nuestra del texto original: Lakhdar colgado del naranjo: '¿Estoy desarmado?'
[380] Traducción nuestra del texto original: Dime lo que sientes / en el cielo de mis quimeras / cuando tu mirada brilló / por mundos sin astros. / Entonces recorreré / tus labios con besos. / Pase lo que canten los gallos en las mañanas que se levantan, / le diré a la noche que cierre nuestros ojos."

En este pasaje lírico, la voz de Lakhdar se eleva por encima de la violencia. La palabra se vuelve poesía amorosa y cósmica, que abre un espacio de libertad y de eternidad frente al dolor de la opresión.

Asimismo, la palabra poética en Kateb Yacine adquiere una fuerza especial, cercana a una visión arabo-argelina auténtica. En *El cadáver cercado*, esta palabra se convierte en un acto de redención frente al poder destructivo de la muerte y en una victoria simbólica del colonizado. Su carácter instrumental y performativo le da una dimensión extraordinaria, capaz de negar la verdad absoluta de la muerte. La obra, dedicada a las víctimas del 8 de mayo de 1945, muestra cómo el verbo poético puede reconstruir lo que la muerte ha destruido y devolver sentido a lo que parecía perdido. Según esta visión, quien muere no desaparece del todo, sino que lo hace para dar nueva vida y unirse al todo universal con el que sigue en comunión. [381]

Por lo tanto, la palabra katébiana trasciende la muerte, transforma el dolor en creación y confiere al colonizado una victoria simbólica frente a la opresión. Ilustraremos esta concepción en el ejemplo siguiente, donde la voz de Lakhdar se eleva como una resistencia verbal y poética ante la violencia:

« Je descends dans la terre pour ranimer le corps qui m'appartient à jamais ; mais dans l'attente de la résurrection, pour que, Lakhdar assassiné, je remonte d'outre-tombe prononcer mon oraison funèbre … afin que la lunaire attraction ne fasse survoler ma tombe avec assez d'envergure » (C.E., p. 19)[382]

De este modo, Lakhdar afirma que, aunque muera, su voz seguirá viva para proclamar su propia resistencia. La palabra poética se convierte en una fuerza que desafía a la muerte y mantiene su presencia más allá de la tumba. Así, el verbo transforma la derrota física en una victoria espiritual y eterna.

De igual modo, en *la obra* , Kateb Yacine pone la poesía al servicio de la lucha política, la cual trasciende las preocupaciones inmediatas para situarse en una perspectiva de transformación revolucionaria.

[381] KHADRAOUI Said, BOUSSAD Amel (2012),*Op.Cit*.,P.84

[382] Traducción nuestra del texto original : Desciendo a la tierra para reanimar el cuerpo que me pertenece para siempre; pero a la espera de la resurrección, para que, Lakhdar asesinado, yo resurja de ultratumba para pronunciar mi oración fúnebre… para que la atracción lunar haga sobrevolar mi tumba con la amplitud necesaria.*Ibid*.,p84

En efecto, bajo su pluma, la poesía se configura como un sistema de interacciones recíprocas entre sus ideas, sus imágenes y sus medios de expresión. Dicho sistema tiende a suscitar un estado emotivo del alma. Ilustremos esto a través de los siguientes versos[383] :

« Je fume avec toi confondu
Terre écrasée, compagne imprévisible
De ton blé dur par surprise couché. » (C.E., p. 38)[384]

La poesía de Kateb Yacine no se limita a un discurso de prosa acompañado de música, sino que constituye una experiencia poética total que compromete al ser sensible. En ella predominan el sonido, el ritmo y la interacción física de las palabras, más que su significado fijo. Así, la poesía katébiana se convierte en un "lenguaje dentro del lenguaje" (Jacqueline Arnaud)[385], cuyo privilegio es despertar en el lector una resonancia interior, haciéndolo partícipe del universo poético y permitiéndole vivir una auténtica experiencia de poesía.

En suma, El lenguaje de Kateb Yacine se distingue por su carácter poético y revolucionario, donde las palabras no son simples vehículos de significado, sino instrumentos de resonancia y emoción. Su escritura convierte la poesía en un arma de lucha que refleja tanto la memoria colectiva como la resistencia frente a la opresión. Al integrar ritmo, metáforas e imágenes intensas, logra impactar profundamente al lector o al espectador, **es decir**, despierta una experiencia estética y política que transforma la percepción de la realidad y lo conecta con un universo poético cargado de compromiso.

1.6.1. La voz épica y colectiva de Lakhdar

La voz épica constituye una forma literaria en la que el poeta asume la voz de la colectividad y expresa el destino de todo un pueblo. En la obra *Le Cadavre encerclé*, Lakhdar encarna esta función al hablar en nombre de la comunidad de víctimas de la guerra[386]:

[383] *Ibid.* ,P.84
[384] Traduccion nuestra del texto original :

Fumo contigo confundido,
Tierra aplastada, compañera imprevisible,
De tu trigo duro sorprendido yaciendo.Ibid .,P.84

[385] *Ibid., P.84*
[386] LARAB Hayet.(2010). *Figurations De La Lutte Dans La Piece Theatrale : le cadavre encerclé de Kateb Yacine* .Mémoire de Magister. Université Mouloud Mammeri De Tizi Ouzou .Recuperdao de : https://dspace.ummto.dz/server/api/core/bitstreams/5de532a1-1131-4e28-a406-a8cc3e3c1503/content (consultado el 11 de mayo de 2015)

Ejemplo1: Ici je me dénombre et n'attend plus la fin [...] [387]

[...] et seule persiste ma voix d'homme pour déclamer la plénitude d'un masculin pluriel [388]

En la obra, Lakhdar deja de hablar solo de sí mismo y adopta una voz colectiva. En el primer enunciado («Ici je me dénombre et n'attends plus la fin» / «Aquí me cuento y ya no espero el fin»), se presenta como uno más entre los combatientes muertos, aceptando que su destino personal forma parte del destino común.

En el segundo («Et seule persiste ma voix d'homme pour déclamer la plénitude d'un masculin pluriel» / «Y solo persiste mi voz de hombre para declamar la plenitud de un plural masculino»), afirma que su voz, aunque solitaria, habla en nombre de muchos hombres sacrificados. De esta manera, Lakhdar asume una postura épica: se convierte en portavoz de un pueblo herido, y su sufrimiento individual refleja la memoria colectiva de todos los caídos.

Por lo tanto, el personaje se transforma en portavoz de un pueblo entero. Así, la narrativa épica se manifiesta en su discurso, ya que el dolor íntimo adquiere un valor colectivo. Finalmente, esta dimensión refuerza el signo trágico de la obra, donde la muerte del héroe refleja la memoria y el destino de toda una nación.

1.6.2. La voz lírica y subjetiva de Nedjma

En la obra, Nedjma representa la subjetividad. Su voz se enfoca en la experiencia íntima y en el sufrimiento personal, como se aprecia en el siguiente verso:

«[…] Tuve que ocultarle sus lágrimas y su cuchillo / Y aquí estoy, condenada a la noche solitaria»[389]

Su voz es esencialmente lírica, porque expresa sentimientos individuales y revela su condición de víctima de la Historia, sin capacidad de cambiar su curso. En cambio, Lakhdar adopta una postura opuesta, pues su palabra asume un valor colectivo:«Digo nosotros y desciendo a la tierra para revivir este cuerpo que me pertenece para siempre»[390]

---

[387] Traducción nuestra del texto original: Aquí me cuento y ya no espero el fin. KATEB Yacine (1959*) Op cit* ., p19
388 Traducción nuestra del texto original: Y solo persiste mi voz de hombre para declamar la plenitud de un plural masculino.*ibid.*, p19
389 Traduccion nuestra del texto original : Tuve que ocultarle sus lágrimas y su cuchillo / Y aquí estoy, condenada a la noche solitaria . *ibid.* P. 20
390 Digo nosotros y desciendo a la tierra para revivir este cuerpo que me pertenece para siempre. *ibid.P.20*

A través del uso del “nosotros”, su monólogo se convierte en testimonio épico, donde el destino personal se funde con el de toda la comunidad.

Estos dos ejemplos ilustran cómo la obra articula una forma literaria híbrida: el lirismo subjetivo de Nedjma contrasta con la voz épica y coral de Lakhdar. Esta dialéctica entre sujeto y objeto genera una escritura fragmentaria, en la que el drama individual y el drama colectivo se entrelazan en una misma estructura poética y teatral.

2. Aplicación de la teoría de Bobes Naves en la obra *Le Cadavre encerclé*

La teoría de María del Carmen Bobes Naves nos permite analizar el texto dramático desde una doble perspectiva: literaria y escénica. Según la autora, el texto no solo se lee, sino que se proyecta en la escena mediante voz, gesto, música y escenografía, transformando signos escritos en experiencias sensoriales y emocionales. Aplicar esta teoría a *Le Cadavre encerclé* permite observar cómo la acción dramática, los personajes, el espacio, el tiempo y las acotaciones funcionan en dos niveles simultáneos: la lectura literaria y la representación escénica. Cada elemento de la obra cobra significado al ser interpretado por actores y reflejado en la escenografía. Así, la trama literaria se enriquece en la dinámica escénica, mientras que los personajes adquieren profundidad a través de gestos y diálogos vividos. El espacio y el tiempo dramático se transforman en instrumentos que refuerzan la narrativa y los conflictos. Las acotaciones cumplen una función doble: guiar la lectura y servir como indicaciones para la representación. Por último, la recepción del público se convierte en un proceso activo, donde la lectura textual y la interpretación escénica generan un efecto estético completo. Esta aproximación permite comprender cómo un texto escrito se convierte en espectáculo, manteniendo su esencia literaria y ampliando su impacto sensorial y emocional.

2.1. Acción dramática

La teoría de María del Carmen Bobes Naves permite analizar el texto dramático desde una doble perspectiva: literaria y escénica. Según la autora, el texto no solo se lee, sino que se proyecta en la escena mediante voz, gesto, música, escenografía y movimiento, transformando los signos escritos en experiencias sensoriales y emocionales. Aplicar esta teoría a *Le Cadavre encerclé* nos permite comprender cómo la acción dramática, los personajes, el espacio, el tiempo y las acotaciones funcionan simultáneamente en la lectura literaria y en la representación escénica, enriqueciendo la percepción del espectador.

2.1.1. Trama literaria

La obra Le Cadavre encerclé se desarrolla en tres actos y narra los trágicos acontecimientos del 8 de mayo de 1945 en Sétif y otras localidades del Este argelino, mostrando la represión colonial francesa y la lucha del pueblo argelino. La acción principal ocurre en la Rue des Vandales, un espacio que se convierte en símbolo de resistencia, violencia y memoria histórica. A través de este escenario, Kateb Yacine refleja tanto la experiencia colectiva de un pueblo oprimido como los conflictos internos de los personajes.

El protagonista, Lakhdar, emerge como héroe trágico y portavoz de la memoria histórica. Su vida personal marcada por la injusticia, la violencia y el sufrimiento se entrelaza con el destino colectivo del pueblo argelino.

De hecho, Lakhdar participa activamente en la revuelta, es arrestado, torturado y herido, y sus experiencias se narran en monólogos poéticos y dramáticos que ocupan gran parte de la obra. Estos monólogos permiten al lector y al espectador acceder a sus pensamientos, emociones y reflexiones sobre la opresión y la identidad argelina.

Para ello, la figura de Nedjma, mujer idealizada y símbolo de la patria, atraviesa toda la obra, representando la fragilidad, la belleza y la esperanza del país. Su historia personal se mezcla con la tragedia colectiva, y su relación con Lakhdar refleja la imposibilidad de amar plenamente en un contexto de violencia y represión. La interacción de Lakhdar y Nedjma se desarrolla en escenas cargadas de simbolismo: ella camina sobre los cadáveres, él la adosa al oranger, mientras el espacio escénico se transforma en un testigo de la historia y del sufrimiento.

Otros personajes, como Marguerite, enfermera francesa que cuida a Lakhdar, o Tahar, quien finalmente lo mata, muestran las complejidades de la relación entre colonizador y colonizado, la traición y la solidaridad. La obra incorpora también personajes secundarios que reflejan distintas posturas frente a la opresión: hombres y mujeres del pueblo, militantes del Partido del Pueblo, madres que buscan a sus hijos, mendigos, heridos y cadáveres que, simbólicamente, parecen "vivir" a través de la voz del héroe.

La obra no sigue un orden estrictamente cronológico; los saltos temporales combinan pasado y presente, vida y muerte, memoria individual y colectiva. Este recurso literario intensifica la fuerza dramática y permite que el espectador perciba simultáneamente los conflictos internos de los personajes y los conflictos históricos de Argelia.

La voz narrativa y los diálogos de Kateb Yacine son extremadamente densos y poéticos: los personajes hablan de manera intensa y cargada de emoción, usando metáforas y símbolos que

transforman cada escena en un espacio literario y simbólico. Por ejemplo, el monólogo inicial de Lakhdar describe los cadáveres como “un dragón foudroyé parcourant ses forces à l’heure de l’agonie”, mostrando cómo la violencia se convierte en imagen poética y transmitiendo la tensión y la memoria histórica.

Finalmente, el desenlace trágico de la obra combina muerte y esperanza: Lakhdar es asesinado, pero su nieto Ali renueva la lucha lanzando naranjas al público, perpetuando el ciclo de resistencia y memoria.

De esta manera, la trama literaria de Le Cadavre encerclé integra la historia personal, la tragedia colectiva y el simbolismo poético, proporcionando un relato profundo sobre la opresión, la identidad y la resistencia del pueblo argelino.

.

2.1.2. Dinámica escénica

La puesta en escena de Arnaud Churin convierte el texto literario de Kateb Yacine en espectáculo vivo, mostrando cómo los signos escritos se transforman en experiencias sensoriales, tal como plantea Bobes Naves. La escenografía abierta, con un piano central alrededor del cual los actores interactúan, recrea la Rue des Vandales como espacio tangible y simbólico. La luz y la sombra, junto con la música de Jean-Baptiste Julien, amplifican la tensión y las emociones de los personajes.

Mohand Azzoug interpreta a Lakhdar, mostrando su sufrimiento y resistencia mediante gestos, voz y movimiento, mientras Emanuela Pace encarna a Nedjma, símbolo de la patria y la memoria histórica. Las canciones, los objetos simbólicos —como el oranger y los cadáveres— y la interacción con el público permiten que la obra trascienda la lectura literaria, creando un efecto estético completo donde lo poético y lo dramático convergen.

La dirección de Churin enfatiza la fuerza colectiva de los personajes y de la historia: los movimientos de la troupe, la música recurrente y la interacción de los actores con el espacio escénico transforman la tragedia escrita en experiencia sensorial. La escena final, con Lakhdar caído frente al oranger y Ali lanzando naranjas al público, ilustra cómo la memoria y la resistencia se prolongan más allá del texto, generando un impacto emocional y reflexivo profundo.

En conclusión, la acción dramática de *Le Cadavre encerclé* combina trama literaria, conflictos, simbolismo y monólogos poéticos con la dinámica escénica que la puesta en escena potencia. La teoría de Bobes Naves explica cómo el texto literario de Kateb Yacine se convierte en espectáculo vivo, donde la lectura, la interpretación y la experiencia sensorial del espectador se unen para transmitir la historia, la memoria y la resistencia del pueblo argel

1 Le Cadavre encerclé » de Kateb Yacine, mis en scène par Abd Hakim Medkour Recuperado de : https://lechangeur.org/media/pages/programmation/residences/archives/cadavre-encercle/3233331171-1667487742/dossier-le-cadavre-encercle-creation-2022-2023-abd-hakim.pdf (consultado el 12 de mayo de 2023)

2.2. Personajes

En *Le Cadavre encerclé*, los personajes constituyen el eje central de la obra, articulando la tensión entre opresión y resistencia. Cada figura refleja dimensiones individuales y colectivas de la lucha del pueblo argelino. Los protagonistas encarnan valores como valentía, coherencia y memoria histórica, mientras que los secundarios aportan dinamismo, reflexión y continuidad generacional. La construcción literaria de los personajes combina simbolismo, tragedia y poesía, creando una profundidad emocional y política. Así, la obra transforma la experiencia individual en un acto colectivo de memoria y resistencia.

2.2.1. Construcción literaria

En Le Cadavre encerclé, Kateb Yacine construye sus personajes como símbolos de la resistencia, la memoria y la identidad nacional. Lakhdhar, protagonista central, se presenta como héroe trágico y figura emblemática de la lucha argelina: su fuerza interior, coherencia y valentía se revelan incluso en la adversidad extrema, y sus monólogos articulan la voz del pueblo frente a la opresión

colonial. Nedjma, por su parte, encarna la patria misma, fusionando lo femenino con la nación y simbolizando la memoria colectiva, la fragilidad y la resistencia. Los personajes secundarios —Hassan, Marguerite, Mustapha y Ali— complementan esta construcción literaria al aportar reflexión ética, tensiones emocionales, conciencia colectiva y continuidad generacional. Cada figura está cuidadosamente delineada para reflejar dimensiones históricas, políticas y sociales, transformando la acción dramática en un espacio simbólico donde el sufrimiento individual y colectivo se entrelaza. La caracterización literaria permite así que cada personaje funcione como portavoz de ideas, emociones y conflictos, enriqueciendo la tragedia y la poética de la obra. En suma, la construcción literaria de Kateb Yacine combina profundidad psicológica, simbolismo y compromiso político, ofreciendo un teatro donde lo humano y lo colectivo se funden en una narrativa poderosa y universal.

2.2.2. Representación en escena

El teatro debe entenderse como la unión de dos dimensiones inseparables: el texto y la representación.
Según Patrice Pavis*:‹‹ La representación sólo existe en el presente común del actor, el lugar escénico y el espectador.* ››[1]

De este modo, la representación asume la función de dar vida a los signos mediante gestos y expresiones que cobran sentido frente al espectador.

La representación de *Le Cadavre Encerclé* encontró censuras y múltiples dificultades para estrenarse, reflejo de su fuerte carga política y simbólica. Citamos, en primer lugar, su estreno en el escenario del Teatro Antiguo de Cartago, el 4 de agosto de 1958. También la representación que tuvo lugar los días 25 y 26 de noviembre de 1958 en el Teatro Molière, en Bruselas (Bélgica)[391]. Por ejemplo, esto es lo que se lee en el sitio web del Teatro Molière de Bruselas sobre esta obra:

> Pendant la guerre d'Algérie, la pièce, publiée par la revue *Esprit* en 1954, restait interdite en France. En 1957, Jean-Marie Serreau tenta de la monter en Suisse, mais le projet n'aboutit pas. Finalement, elle fut créée le 30 juillet 1958 à Tunis avec des étudiants de l'UGET, puis quelques mois plus tard, elle connut sa première représentation en Europe au Théâtre Molière à Bruxelles. Paul Andrieu lança une souscription auprès des abonnés pour soutenir le spectacle, soulignant l'honneur de donner la parole à un auteur algérien et de montrer le déchirement et la lutte pour la liberté de son

391 PAVIIS, Patrice, (1980).*Op.cit*. p. 423

> peuple. Par la suite, la pièce fut jouée clandestinement le 17 avril 1959 au Théâtre Lutèce à Paris[392]

Este pasaje refleja la resistencia del arte frente a la censura y la opresión, mostrando cómo la creación artística puede desafiar prohibiciones políticas. La persistencia de Jean-Marie Serreau[393] y el apoyo de Paul Andrieu destacan la solidaridad humana y el valor de defender la voz de quienes luchan por la libertad. Asimismo, el director de escena Jean-Marie Thomasseau explica con claridad

> "Chez Kateb Yacine, le mot 'scène' est rendu à son sens fort de moment intense hors des contraintes techniques de la 'scène à faire'. Avec ses longueurs, ses langueurs, ses tensions et ses stases, 'La scène' Katébienne marque la pesanteur de la durée dans le drame… la lenteur des heures qui confinent le héros dans l'inaction et la solitude, les regrets du temps, qui passe et pèse là encore comme un poids mort, empêchent, avec l'ankylose sociale, l'élan de l'être hors de lui-même."[394]

De esta manera, la cita refuerza la idea de que la escena de la obra no es solo acción, sino un momento intenso de reflexión, inacción y carga emocional, que transmite al espectador la duración del tiempo y la presión de la historia sobre el héroe.

---

[392] Traduccion nuestra del texto original : Durante la guerra de Argelia, la obra, publicada por la revista *Esprit* en 1954, seguía prohibida en Francia. En 1957, Jean-Marie Serreau intentó estrenarla en Suiza, pero el proyecto no prosperó. Finalmente, la presentó el 30 de julio de 1958 en Túnez con estudiantes de la UGET, y pocos meses después tuvo su primer montaje europeo en el Teatro Molière de Bruselas. Paul Andrieu recaudó fondos entre los suscriptores para apoyar la representación, destacando el valor de dar voz a un autor argelino y reflejar el conflicto y la lucha por la libertad de su pueblo. Posteriormente, la obra se representó clandestinamente el 17 de abril de 1959 en el Teatro Lutèce de París.*Ibid.*, P.22

[393] Jean-Marie Serreau (1915-1973) fue un actor francés de teatro y cine, además de escenógrafo, director de escena y director de teatro, con una trayectoria sumamente rica. Aunque su obra se desarrolló durante treinta y cinco años en Francia y en el extranjero, suele ser olvidado en la transmisión de la historia teatral del siglo XX. Su producción resulta "inclasificable", ya que fue un artista que convirtió el teatro en un arte en constante evolución, a la vez poético, innovador y comprometido recuperado de : https://blogs.mediapart.fr/joel-cramesnil/blog/031122/biographie-de-jean-marie-serreau (consultado el 4 de marzo de 2023)

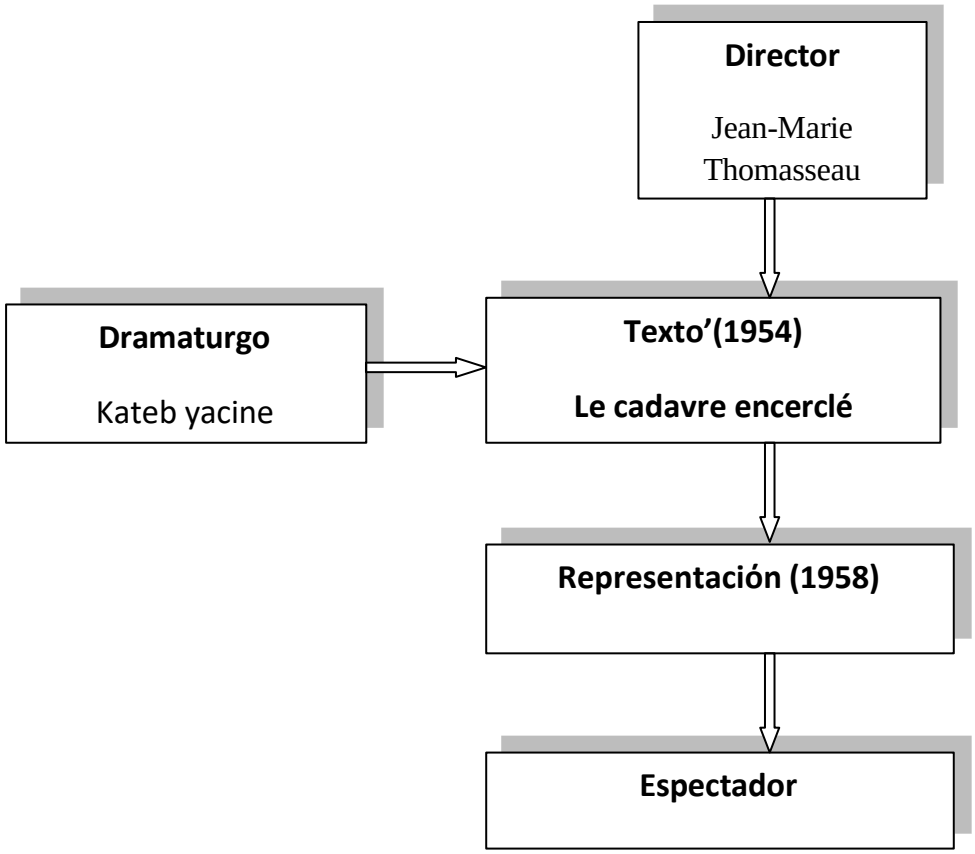
[394] Traduccion nuestra del texto original: En Kateb Yacine, la palabra 'escena' recupera su sentido pleno de momento intenso, fuera de las limitaciones técnicas de la 'escena obligatoria'. Con sus largas duraciones, sus languideces, sus tensiones y sus estasis, 'la escena' katébiana marca el peso del tiempo en el drama… la lentitud de las horas que confina al héroe en la inacción y la soledad, los remordimientos por el tiempo que pasa y que aún pesa como un peso muerto, impiden, junto con la rigidez social, el impulso del ser para salir de sí mismo. THOMASSEAU Jean-Marie (1995), Drame et Tragédie. Paris: Hachette Livre,P.186

.

Por ejemplo, Lakhdar queda atrapado en la "rue des Vandales" o "calle de los Vándalos", como se expresa en francés: « *Lakhdar reste bloqué dans la "rue des Vandales", observant les lieux et les souvenirs qui pèsent sur lui, incapable de passer à l'action…* »[395].

Por lo tanto, la representación teatral no solo muestra acciones, sino también la duración del tiempo, la reflexión y el peso de la memoria, haciendo de cada escena una experiencia viva y emocional para el espectador.

Podemos ilustrar lo dicho anteriormente con el esquema siguiente:



Asimismo, el director de esena Abd Hakim Medkour[396] plantea que montar *Le Cadavre Encerclé* de Kateb Yacine supone un gran desafío, ya que la obra nunca ha sido representada en

395 Traduccion nuestra del texto original: Lakhdar queda bloqueado en la "calle de los Vándalos", observando los lugares y los recuerdos que lo pesan, incapaz de pasar a la acción BOUSSAAD Amel (2007). *Op .cit.,* p.104

[396]Abd Hakim MEDKOUR Autor, director de escena y comediante. Nacido el 12 de febrero de 2002 en Marsella, en la región de Provenza-Alpes-Costa Azul, comenzó en el teatro muy pronto a través de los centros de ocio. Decidió continuar en la secundaria y luego en el bachillerato, y empezó a seguir cursos en paralelo con el Tangram (Escena Nacional Évreux-Louviers). Descubrió rápidamente una pasión por la escritura y la dirección escénica, y decidió escribir su primera obra *Los Otros*, que él mismo dirigió creando su propia compañía, la **Compagnie des Saty(i)res**, formada por sus amigos comediantes. Muy pronto se interesó en dar voz a obras impactantes por el mensaje que transmiten, y encontró en el teatro una dimensión y una función profundamente

su totalidad, pero considera que sus cuatro partes son complementarias. Su objetivo es transmitir al público la complejidad poética y simbólica del texto, al mismo tiempo que resalta su carga histórica vinculada a la guerra de independencia de Argelia.

En este sentido, Abd Hakim Medkour afirma que:

> Mettre en scène l'œuvre de Kateb Yacine est un véritable défi que j'ai envie de relever d'une part parce qu'à ma connaissance elle n'a jamais été montée dans son intégralité et pourtant les quatre parties me semblent très complémentaires les unes aux autres. Mais la véritable difficulté c'est de parvenir à traduire au spectateur le plus clairement et le plus fidèlement possible cette écriture poétique très complexe qu'adopte l'auteur en débutant par "Le Cadavre Encerclé", une pièce chargée d'histoire notamment dans sa difficulté à être représentée au début[397]

El testimonio de Abd Hakim Medkour resalta con fuerza la complejidad que encierra la obra teatral de Kateb Yacine. En efecto, llevar al escenario este corpus dramatúrgico no es una simple labor técnica, sino un verdadero reto artístico e intelectual. Su observación sobre la ausencia de una representación completa subraya el vacío escénico que aún persiste alrededor de Yacine. Además, al destacar la complementariedad de las cuatro partes, evidencia la riqueza estructural y temática de la obra. La dificultad mayor, según señala, radica en trasladar al público la densidad poética y simbólica de la escritura katebiana. De este modo, no se trata únicamente de representar un texto, sino de traducir un universo cargado de historia y memoria. Empezar con *Le Cadavre encerclé* es particularmente significativo, pues encarna la lucha y las tensiones de sus primeros montajes..

Por tanto, la puesta en escena de la obra de Kateb Yacine por parte de Abd Hakim Medkour adquiere toda su fuerza gracias a la colaboración de la Compagnie Les Saty(i)res[398], una troupe

política, una verdadera pasión que desea continuar a través de la dirección escénica en paralelo con una licenciatura en Letras Modernas en la Universidad de La Sorbona. Posteriormente, se embarcó en el ambicioso proyecto de montar *Le Cercle des Représailles* de Kateb Yacine en su totalidad.Recuperado de https://lechangeur.org/media/pages/programmation/residences/archives/cadavre-encercle/3233331171-1667487742/dossier-le-cadavre-encercle-creation-2022-2023-abd-hakim.pdf (consultado el 11 de junio de 2023)

[397] Traduccion nuestra del texto original : Poner en escena la obra de Kateb Yacine es un verdadero desafío que quiero asumir, en primer lugar porque, hasta donde sé, nunca ha sido representada en su totalidad y, sin embargo, las cuatro partes me parecen muy complementarias entre sí. Pero la verdadera dificultad consiste en lograr transmitir al espectador de la manera más clara y fiel posible esta escritura poética tan compleja que adopta el autor, comenzando con *El cadáver rodeado*, una obra cargada de historia, especialmente por la dificultad que tuvo para ser representada en sus inicios. Recuperado de https://lechangeur.org/media/pages/programmation/residences/archives/cadavre-encercle/3233331171-1667487742/dossier-le-cadavre-encercle-creation-2022-2023-abd-hakim.pdf (consultado el 11 de junio de 2023)

[398] la Compagnie Les Saty(i)res : fue fundada en 2020 tras una primera creación de Abd Hakim MEDKOUR en 2019.recuperado de https://lechangeur.org/media/pages/programmation/residences/archives/cadavre-encercle/3233331171-1667487742/dossier-le-cadavre-encercle-creation-2022-2023-abd-hakim.pdf(consultado el 11 de junio de 2023)

teatral que reúne a jóvenes actores comprometidos con un teatro de memoria y resistencia. En esta representación participan Marie Courandière, Léonard Barbier, Francis Vernet, Louise Wolz, Khaoula Jomni, Anissa El Jazouli y Valentin Hector, quienes con su entrega artística dan vida a la complejidad poética y simbólica del texto katebiano. La presencia de este elenco confirma que la obra no es solo un ejercicio escénico, sino un proyecto colectivo que encarna la pasión y la dimensión política del teatro.

Según Bobes Naves, la representación teatral es el resultado de la interacción entre texto dramático y texto espectacular, donde el primero contiene las potencialidades y el segundo las actualiza en escena[399]. En el caso de *Le Cadavre encerclé*, podemos afirmar que el montaje dirigido por Abd Hakim Medkour materializa esta teoría, ya que el texto de Kateb Yacine, cargado de simbolismo y memoria, solo cobra plena fuerza cuando se transforma en experiencia escénica gracias al trabajo actoral, la puesta en escena y la recepción del público.

De acuerdo con esta perspectiva, lo esencial no es solo el texto escrito, sino la traducción escénica que lo convierte en un hecho vivo, colectivo y político. El elenco de la *Compagnie Les Saty(i)res* demuestra cómo la dramaturgia katebiana, inicialmente concebida en papel, se convierte en un acto de resistencia en el presente del escenario.

En conclusión, desde la teoría de Bobes Naves, podemos decir que esta representación confirma que el teatro es un arte doble: escritura y escena, donde la segunda actualiza la primera y la dota de sentido frente al espectador.

1. Foto de la *Compañía de los Saty(i)res* durante la representación de *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine en 2022, recuperada de https://lechangeur.org/media/pages/programmation/residences/archives/cadavre-encercle/3233331171-1667487742/dossier-le-cadavre-encercle-creation-2022-2023-abd-hakim.pdf (consultado el 11 de junio de 2023)

[399] BOBES NAVES, María del Carmen (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus,P30

2.2.2.1. Signo de tragedia: efecto textual y escénico

En Semiología de la obra dramática (1997), Bobes Naves sostiene que el teatro debe entenderse como un sistema de signos en el que el texto escrito y la representación escénica se complementan. Según ella, la obra dramática se constituye en dos planos inseparables: el plano literario (palabra, didascalias, estructura) y el plano espectacular (gestos, espacio, iluminación, cuerpo del actor). Así, todo elemento del drama sea textual o representativo adquiere sentido porque funciona como un signo dentro de un sistema semiótico.[400]

En el caso de *Le Cadavre Encerclé*, el signo de la tragedia se manifiesta en ambos planos que describe Bobes Naves:

En el texto: la repetición obsesiva de "ici" o " aquí" funciona como signo lingüístico que encierra al héroe en un espacio cerrado y doloroso. Esta palabra, como signo verbal, remite al destino ineludible y al sufrimiento colectivo.

En la representación escénica: el mismo signo se amplifica a través de la voz del actor, la gestualidad y la escenografía. La palabra "ici" no solo se lee, sino que se escucha y se ve corporalizada, reforzando su carga trágica.

De acuerdo con Bobes Naves, los signos teatrales tienen siempre un carácter doble: son signos textuales y signos espectaculares. En este sentido, el signo de tragedia en la obra de Kateb Yacine cumple plenamente esta función, porque opera como un símbolo verbal y escénico que conecta lo individual (la herida de Lakhdar) con lo colectivo (el sufrimiento de su pueblo).

En el plano textual, la repetición obsesiva de *«ici»* ("aquí") funciona como signo lingüístico a través de la voz del héroe Lakhdar que percibimos el sufrimiento del pueblo argelino:

Ici se trouve la rue des Vandales, une rue qui pourrait être à Alger, Constantine, Sétif, Guelma, Tunis ou Casablanca. L'espace ne suffit pas pour montrer toutes les facettes de cette rue des mendiants et des estropiés, pour entendre les appels des vierges somnambules, suivre les cercueils d'enfants, percevoir la musique des maisons closes ou le bref murmure des agitateurs. Ici je suis né. Ici je rampe encore, portant la même **blessure ambiloculaire** qu'il est trop tard pour recoudre. [401]

[400] *Ibid*, pp. 497-503

[401] Traduccion propia del texto original : Aquí está la calle de los Vándalos, una calle que podría ser de Argel, Constantina, Sétif, Guelma, Túnez o Casablanca. El espacio no alcanza para mostrar todas las facetas de esta calle de mendigos y lisiados, para escuchar los llamados de las vírgenes sonámbulas, seguir los féretros de los niños, percibir la música de los burdeles o el breve murmullo de los agitadores. Aquí nací. Aquí todavía me arrastro, llevando la misma herida ambilocular que ya es demasiado tarde para coser.KATEB Yacine, (1959) *Le cadavre encerclé* in « Le cercle des représailles », Paris Ed Points 1959. P15

Aquí, el signo verbal no solo expresa su herida personal (*la blessure ambiloculaire*), sino también el sufrimiento colectivo de un pueblo sometido, aludiendo a la represión del 8 de mayo de 1945, a la prisión, a las torturas y a la falsa ejecución que el propio Kateb Yacine padeció.
En el plano espectacular, siguiendo la teoría de Bobes Naves, este mismo signo se intensifica: la palabra "ici", dicha por el actor en escena, acompañada de la gestualidad y de la escenografía sombría, transforma el signo textual en una experiencia sensorial para el espectador. Así, cuando Lakhdar describe los mendigos, los funerales de niños o los agitadores de la calle, el público percibe no solo la angustia individual del héroe, sino también la tragedia de todo un pueblo. De este modo, se confirma lo que señala Bobes Naves: los signos teatrales tienen un carácter doble —textual y espectacular—, y en *Le Cadavre Encerclé* el signo de tragedia se construye precisamente en esa interrelación, uniendo lo personal con lo colectivo.

Por lo tanto, en la obra *Le Cadavre Encerclé*, la tragedia se muestra como un ciclo que nunca termina. Por ejemplo, Lakhdar lucha constantemente contra la muerte; cada escena revela su resistencia, su dolor y su miedo, pero también su coraje frente a lo inevitable. Incluso cuando parece que podría escapar, la muerte lo sigue acechando, lo que refleja la imposibilidad de controlar completamente el destino. Otro ejemplo es la muerte de sus compañeros, que refuerza la idea de que el sufrimiento y los conflictos humanos persisten. Estas situaciones permiten al lector sentir la tensión de la tragedia y comprender cómo la vida y el destino se entrelazan de manera ineludible.

Así, Kateb Yacine expresa su concepción de la tragedia :

> À mon sens, la tragédie se déploie selon un mouvement circulaire et ne s'ouvre que jusqu'à un point imprévisible de la spirale, tel un ressort. Ce n'est pas un hasard si, dans notre métier, on parle des « ressorts de l'action ». Cette circularité, qui semble n'avoir ni commencement ni fin, incarne l'essence même de tout univers poétique et réel[402]

Además, Esta tensión se amplifica en su monólogo de apertura, donde primero expresa sus propios sentimientos y luego se dirige a los cadáveres de sus compañeros, al mismo tiempo que su voz simboliza un mensaje al pueblo del Magreb árabe. La muerte de sus compañeros y su sufrimiento

[402] Traducción nuestra del texto original : A mi juicio, la tragedia se despliega siguiendo un movimiento circular y solo se abre hasta un punto imprevisible de la espiral, como un resorte. No es casualidad que, en nuestro oficio, se hable de los «resortes de la acción». Esta circularidad, que parece no tener ni principio ni fin, encarna la esencia misma de todo universo poético y real. CHENIKI Ahmed « *Le thème de la guerre dans le théâtre algérien* »
In Cultures-Algérie http://cultures-algerie.wifeo.com/theatre-guerre.php (consultado el 25/04/2017)

transmiten al lector cómo los conflictos individuales reflejan el dolor colectivo, mostrando la tragedia tanto personal como social

Por fin, hemos percibido que la tragedia en *Le Cadavre Encerclé* se revela a través del sufrimiento de Lakhdar y de su pueblo. Su lucha constante contra la muerte y los conflictos inevitables muestran la fragilidad humana. La repetición de "ici" (aquí) refleja su arraigo y la imposibilidad de escapar de su destino. La herida ambilocal simboliza tanto el dolor personal como el colectivo. Así, la obra permite al lector comprender la intensidad de la tragedia y la unión entre lo individual y lo social.

2.3. Espacio y tiempo

En la obra *Le Cadavre Encerclé,* el espacio y el tiempo constituyen dos ejes fundamentales de la construcción dramática. El espacio no se limita a ser un simple decorado, sino que refleja tanto la opresión física de la prisión como la dimensión simbólica de la calle, asociada a la identidad y a la memoria colectiva. A su vez, el tiempo escénico se vive siempre en presente, aunque incorpore recuerdos del pasado y anticipaciones del futuro. Esta fusión temporal intensifica la tensión dramática y otorga a la acción un carácter vivo e inmediato. De este modo, espacio y tiempo se entrelazan para expresar la experiencia colonial, la resistencia y la continuidad histórica del pueblo argelino.

2.3.1. Escenario: Texto vs Realidad

En la obra *Le Cadavre Encerclé,* el escenario se sitúa entre lo real y lo simbólico. Por un lado, espacios como la celda de prisión muestran la dureza de la represión colonial y transmiten un ambiente de encierro y peligro. Por otro lado, estos lugares se transforman en símbolos de la resistencia y del sufrimiento colectivo. Kateb Yacine hace que el espacio sea un reflejo de la identidad perdida y de la memoria de su pueblo.

Esta fusión entre identidad y territorio se resume en las palabras de Lakhdar: Ejemplo1 : « Je ne suis plus un corps, mais je suis une rue » [403]

Esta afirmación resume la fusión entre ser humano y territorio: el cuerpo del protagonista se convierte en espacio, expresando la imposibilidad de separar identidad personal y tierra natal. Así, el escenario no solo representa la realidad histórica, sino que también se eleva a una dimensión simbólica y poética.

[403] Traduccion nuestra del texto original : « Ya no soy un cuerpo, sino que soy una calle ». Kateb Yacine,(1945).*Op.Cit.*P47

Ejemplo2 : « Ici est la rue des Vandales. C'est une rue d'Alger ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma, de Tunis ou de Casablanca »[404]

En este pasaje, el protagonista amplía el espacio escénico desde un callejón concreto hacia múltiples ciudades del Magreb. El deíctico ici sitúa la acción en un presente inmediato, mientras que la repetición de lugares unidos por "ou" crea una visión acumulativa que trasciende lo local para volverse colectiva. De este modo, la calle deja de ser solo un escenario físico y se convierte en un símbolo de unidad y de memoria compartida.

El escenario en Le Cadavre Encerclé no se limita a reproducir un entorno realista, sino que articula lo histórico, lo simbólico y lo poético. Las palabras del héroe convierten la calle en un espacio vivo que concentra dolor, memoria y resistencia. Así, lo particular se abre hacia lo universal y lo individual se funde con lo colectivo. En definitiva, el escenario funciona como un elemento activo de la acción dramática.

2.3.2. Tiempo dramático

Según la teoría de Bobes Naves, el tiempo dramático no es lineal, sino que combina pasado, presente y futuro en un mismo plano escénico, de modo que el espectador percibe todo como inmediato. En primer lugar, el presente se impone gracias al uso de deícticos y a la narración viva de los personajes. Por ejemplo, cuando Lakhdar afirma: *« Ici est la rue des Vandales… Ici je suis né, ici je rampe encore »*, el héroe sitúa la acción en un "aquí y ahora" que transmite inmediatez. Además, este presente no excluye el pasado, ya que el recuerdo de su nacimiento y de su herida umbilical se funde con la acción actual, mostrando cómo la memoria condiciona el presente.

En segundo lugar, el futuro también desempeña un papel esencial en la construcción temporal. Así, expresiones como *« Il aura, criera, verront, comprendront »* anuncian lo que está por venir, generando tensión y anticipación. Este recurso convierte la escena en un espacio de premonición donde el público vive el desenlace antes de que ocurra. En consecuencia, la fusión de tiempos permite intensificar la experiencia teatral, haciendo que el espectador participe activamente en el dolor, la memoria y la esperanza de los personajes.

En conclusión, el espacio en *Le Cadavre Encerclé* no se limita a una simple localización física, sino que adquiere un valor simbólico que articula el conflicto entre opresión y resistencia. Siguiendo la teoría de Bobes Naves, el escenario teatral cumple una doble función: referencial y

[404] Traduccion nuestra del texto original : « Aquí está la calle de los Vándalos. Es una calle de Argel o de Constantina, de Sétif o de Guelma, de Túnez o de Casablanca ».*Ibid., P.P52*

connotativa. Por un lado, remite a lugares concretos de Argelia y del Magreb, marcados por la violencia colonial. Por otro lado, se convierte en un espacio simbólico donde se proyectan la memoria, la identidad y la lucha colectiva. De este modo, Kateb Yacine logra que la representación teatral trascienda la realidad inmediata para convertirse en una metáfora de la historia y del destino de su pueblo

2.4. Las acotaciones

Según la teoría de Bobes Naves, las acotaciones cumplen un papel esencial dentro del texto dramático, ya que permiten establecer la escenografía[405], el tiempo, los movimientos y las emociones de los personajes. No se trata solo de indicaciones técnicas, sino de elementos narrativos que condicionan la lectura y la representación escénica. Así, las acotaciones constituyen un puente entre el texto escrito y su realización teatral.

Un primer ejemplo lo encontramos en la didascalia de apertura: *«Casbah, au-delà des ruines romaines. […] Monceau de cadavres débordant sur le pan de Mur. Des bras et des têtes s'agitent désespérément»* (p. 9). Según Bobes Naves, esta acotación cumple una función descriptiva y simbólica, pues no solo sitúa al espectador en un espacio real (la Casbah), sino que lo carga de significados al mostrar la violencia y el sufrimiento del pueblo argelino.

Otro ejemplo aparece en *«Coups de feu en salves prolongées ménageant un nouveau silence où Lakhdar laissera choir son délire et se dressera de toute sa taille»* (p. 27). Aquí, la acotación cumple una **función rítmica y expresiva**, ya que marca la pausa dramática y la transformación del personaje. Como señala Bobes Naves, este tipo de acotaciones estructuran la acción y orientan tanto al actor como al lector hacia la tensión emocional de la escena.

En efecto, Bobes Naves señala que el texto dramático necesita de la representación para mostrar toda su fuerza. En *Le Cadavre Encerclé*, la repetición de la palabra "ici" en el texto ya expresa encierro y dolor, pero es en escena donde adquiere más sentido: la voz del actor, sus gestos y el espacio escénico hacen sentir al público la angustia del personaje Lakhdar. Asimismo, la representación traduce los signos escritos en signos visuales y sonoros: cuando se mencionan los mendigos, los funerales de niños o los agitadores de la calle de los Vándalos, la puesta en escena puede mostrar imágenes o movimientos que refuercen la tragedia. De este modo, el autor, el director y los actores construyen juntos el mensaje, y el público lo completa con su propia

[405] La escenografia : Arte de proyectar o realizar decoraciones para el teatro, el cine o la televisión. Estudia escenografía en la Escuela de Artes Escénicas Recuperado de diccionario de Real Academia española https://www.rae.es/diccionario-estudiante/escenograf%C3%ADa (consultado el 1 de Abril de 2024)

experiencia, sobre todo en un contexto de memoria colonial. Así, la obra no ofrece un único significado: puede leerse como testimonio político o como expresión poética del dolor colectivo. En consecuencia, los resultados de este enfoque muestran que *Le Cadavre Encerclé* no se queda en el texto escrito, sino que se transforma en cada representación. Por ejemplo, en Argelia puede interpretarse como denuncia del colonialismo, mientras que en otro país puede destacarse más su dimensión universal de tragedia. En última instancia, esta visión confirma que la riqueza de la obra de Yacine está en la unión de escritura y representación, que convierten la tragedia en una experiencia viva para el espectador.

3. Principales temas en la obra *Le Cadavre encerclé*

Kateb Yacine aborda temas fundamentales que trascienden la trama dramática y reflejan la realidad histórica de Argelia. La obra explora cuestiones como la identidad, el nacionalismo, la resistencia y la memoria colectiva frente a la opresión colonial. Estos temas se entrelazan con los personajes y símbolos, dando a la pieza un profundo sentido político y poético.

3.1 Identidad y nacionalismo

En la obra , Kateb Yacine explora de manera profunda la cuestión de la identidad y el nacionalismo argelino en el contexto de la colonización. La obra muestra cómo los personajes encarnan simbólicamente la búsqueda de pertenencia y la afirmación de una nación que resiste la opresión. La identidad no es solo individual, sino también colectiva, ligada a la memoria, a la tierra y a la lucha por la libertad.

Un ejemplo claro aparece en los versos dedicados a Nedjma:
« Nedjma, c'est l'Algérie. Voilà ! L'Algérie telle que je la voyais, telle que j'essayais de l'exprimer. »

Este pasaje revela la fusión entre la figura femenina y la nación. Nedjma no es únicamente un personaje, sino la encarnación poética y política de Argelia. La repetición de "c'est l'Algérie" refuerza la identificación entre mujer y patria, mientras que las expresiones "telle que je la voyais" y "telle que j'essayais de l'exprimer" muestran la subjetividad del autor y la dificultad de representar en palabras la complejidad de la nación colonizada.

Esta cita evidencia que la identidad argelina se construye en la tensión entre la vivencia íntima y la historia colectiva. Nedjma simboliza la patria sufrida, deseada y defendida, convirtiéndose en

un emblema del nacionalismo. A través de ella, Kateb Yacine expresa el vínculo entre la lucha individual y la memoria nacional, proyectando la esperanza de una Argelia libre.

3.2 Compromiso político y social

El compromiso político y social constituye un eje fundamental que atraviesa la obra. Kateb Yacine da voz a la resistencia colectiva, denunciando la violencia del colonialismo y exaltando la dignidad de un pueblo que se niega a ser sometido. Este compromiso se manifiesta en la acción de los personajes, que reflejan la conciencia militante y la necesidad de lucha frente a la represión.

Primer ejemplo:
Nous sommes nés dans cette rue, tous. Ce n'est pas la police qui nous en délogera. Quant aux cadavres, la vieille rue en a vu d'autres…

Este fragmento muestra la firmeza de Mustapha como portavoz de la resistencia. Su afirmación de haber nacido en la calle simboliza el arraigo del pueblo a su tierra y a su identidad colectiva. Al mismo tiempo, el desafío a la policía denuncia la represión colonial, mientras que la referencia a los cadáveres subraya la aceptación de la muerte como parte inevitable de la lucha.

Aquí se expresa claramente la dimensión política del discurso, donde la calle se convierte en espacio de memoria y resistencia. Mustapha encarna la voz militante que rechaza la expulsión y reafirma la dignidad del pueblo frente al colonizador.

Segundo ejemplo:
« Militants du parti du peuple, ne quittez pas vos refuges. » (voz del coro en la escena final)

En este pasaje, la palabra del coro resuena como una exhortación colectiva. No se trata de una simple advertencia, sino de un llamado a la perseverancia en la lucha. La acción de Ali lanzando naranjas al público refuerza esta idea, convirtiendo un gesto infantil en símbolo de rebelión juvenil.

Este ejemplo muestra que el compromiso social no es solo de los combatientes adultos, sino también de las nuevas generaciones. El coro y Ali simbolizan la continuidad de la resistencia, asegurando que el sacrificio de los caídos no sea en vano. Kateb Yacine proyecta así la esperanza de un futuro de libertad.

3.3 Memoria histórica

En primer lugar, la obra pone en evidencia la importancia de la memoria histórica como elemento indispensable para comprender el presente y proyectar el futuro de Argelia. Kateb Yacine transforma la escena teatral en un espacio de recuerdo y denuncia, donde los personajes evocan las heridas del colonialismo, los sacrificios de los combatientes y la necesidad de no olvidar a los mártires. La memoria, lejos de ser estática, aparece como un motor que alimenta la resistencia y garantiza la continuidad de la lucha colectiva.

Primer ejemplo:
« Ici est la rue des Vandales. C'est une rue d'Alger ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma… Ici je suis né, ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout, avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre. »

Aquí la calle simboliza la memoria de todo un pueblo. Al mencionar ciudades como Sétif y Guelma, el texto recuerda las masacres coloniales del 8 de mayo de 1945. La "herida umbilical" representa una marca histórica que nunca cicatriza, es decir, el dolor transmitido de padres a hijos. Con esta imagen, Kateb muestra que la identidad argelina está profundamente ligada a esas heridas del pasado.

Segundo ejemplo:

« Quant aux cadavres, la vieille rue en a vu d'autres… » (palabras de Mustapha)
Con esta frase, Mustapha relaciona las muertes presentes con las del pasado, mostrando que la calle ha sido testigo de muchos sacrificios. Así, la memoria se convierte en herencia colectiva: cada nueva generación recuerda a los mártires anteriores y continúa la lucha. Mustapha demuestra que el sufrimiento del pueblo no es un hecho aislado, sino parte de una larga historia de resistencia contra el colonialismo.

En suma, la memoria histórica en la obra no se limita al recuerdo pasivo del pasado, sino que se convierte en fuerza activa que alimenta la resistencia y la esperanza. A través de los testimonios de Lakhdar y las evocaciones de Mustapha, Kateb Yacine muestra que recordar es también luchar, y que la historia de los sacrificios constituye la base de la identidad nacional y de la continuidad de la lucha por la liberación.

Podemos sintetizar los temas en la tabla siguiente :

Tema	**Idea central**	**Símbolos principales**	**Dimensión colectiva**	**Función en la obra**
Identidad y nacionalismo	Afirmación de pertenencia	Nedjma (mujer/Argelia)	Unidad pueblo-nación	Dar sentido a la lucha
Compromiso político y social	Denuncia y resistencia	Mustapha, coro, Ali	Lucha activa y militante	Teatro como tribuna de combate
Memoria histórica	Recordar para resistir	Calle, cadáveres	Transmisión intergeneracional	Convertir el pasado en motor de futuro

Tabla N°7 *:* **Los temas principales en la obra de kateb Yacine** ***Le Cadavre encerclé***

Por fin, La obra articula tres grandes ejes temáticos que se complementan entre sí. La identidad y el nacionalismo aparecen como afirmación de pertenencia, simbolizados en Nedjma, que encarna la unión del pueblo y la nación. El compromiso político y social se manifiesta en personajes como Mustapha, el coro y Ali, que transforman el teatro en un espacio de denuncia y resistencia. Finalmente, la memoria histórica asegura la continuidad de la lucha, al evocar el sacrificio de los mártires y convertir el pasado en motor de futuro.

4. Estructura dramática de *Historia de una escalera*

La obra *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, se erige como un referente fundamental de la dramaturgia de la posguerra española. En ella, el autor ofrece una mirada crítica al estancamiento social que padecía la clase media-baja en la España de los años cuarenta.[406]

La obra está dividida en tres actos que abarcan un periodo de treinta años en la vida de varias familias humildes. Cada acto se desarrolla en el mismo espacio: la escalera de una casa de

[406] PÉREZ GÓMEZ Ángel Javier, (2023). *Historia De Una Escalera Antonio Buero Vallejo.* Reccuperado de https://trabajosdeliteratura.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/05/el-resumen-definitivo-de-historia-de-una-escalera-de-buero-vallejo.pdf consultado el 9 de septiempre de 2023) .P.2

vecindad, lo que otorga unidad espacial y al mismo tiempo simboliza el encierro social. El estilo de Buero se caracteriza por la sobriedad escenográfica y la concentración de la acción en un único espacio cotidiano, que se convierte en metáfora del estancamiento social.

4.1. Estructura externa

La estructura externa de *Historia de una escalera* se organiza en tres actos, siguiendo la división clásica, aunque no respeta el esquema tradicional de planteamiento, nudo y desenlace del conflicto dramático.

Pues, la obra se divide en tres actos con varias escenas, marcadas por la entrada y salida de los personajes. Sin embargo, no sigue la estructura clásica de presentación, nudo y desenlace, ya que cada acto funciona como un episodio independiente. Aunque los hechos se conectan entre sí, no hay un nudo ni un desenlace definido. En conjunto, la historia culmina con un final abierto que permite al lector imaginar y reflexionar sobre lo que ocurre. De esta manera, la obra mezcla un orden formal en sus actos con libertad narrativa. Además, refleja de forma realista la vida cotidiana y los sentimientos de los personajes.

De este modo, la obra presenta una estructura original y flexible. Los episodios cotidianos reflejan la vida de los personajes y el final abierto genera intriga. Esta libertad narrativa resalta el realismo y mantiene el interés del lector hasta el final.

En este cuadro se refleja la estructura y la relación entre acción dramática, tiempo y lugar de ***Historia de una escalera***

Primer acto:

Acto	**Tiempo**	**Espacio**	**Acción dramática**	**1ª generación**	**2ª generación**
I	Un día de 1919	Escalera con dos rellanos en una casa modesta; en el rellano superior se encuentran cuatro puertas.	Cobro de la luz; sentimientos de amor de Elvira hacia Fernando; los proyectos de Fernando para su futuro con Carmina; y el inicio de la amistad, marcada por el primer conflicto, entre Fernando y Urbano.	Generosa, Señor Gregorio, Don Manuel, Paca, Señor Juan, Doña Asunción	Pepe, Carmina, Elvira, Urbano, Rosa, Trini, Fernando

[1]Cuadro del Primer Acto de *Historia de una escalera* – Elaboración personal

Primer acto *: Historia de una escalera*

Este cuadro presenta de manera resumida la acción, el espacio, el tiempo y los personajes del primer acto de *Historia de una escalera*. Su objetivo es facilitar la comprensión de la trama y las relaciones entre las diferentes generaciones que conviven en la misma escalera.

En el primer acto, la escalera funciona como espacio central donde se desarrollan las relaciones y tensiones entre los vecinos. La primera generación, representada por Generosa, Paca, Doña Asunción y don Manuel, muestra la precariedad económica y la solidaridad, pues algunos pagan a otros cuando no pueden afrontar los gastos. La segunda generación, con Fernando, Elvira, Urbano, Rosa, Trini y Pepe, comienza a manifestar sus sueños, amores y conflictos: Fernando declara su amor por Carmina, mientras mantiene debates y pequeñas disputas con Urbano y otros jóvenes. La escalera, con sus rellanos y puertas, es el escenario donde se mezclan reproches, consejos y acercamientos afectivos, reflejando la convivencia vecinal y las tensiones cotidianas. Por su parte, los jóvenes muestran aspiraciones de progreso y esfuerzo, intentando construir un futuro mejor pese a las dificultades. De este modo, la escalera simboliza la vida cotidiana, los lazos familiares y vecinales, y las primeras decisiones que marcarán a las generaciones futuras[407]

De este modo, la obra refleja los problemas económicos y las tensiones entre los vecinos. Además, muestra los sueños, amores y conflictos de todos los jóvenes. Así, combina la vida cotidiana con las aspiraciones de progreso personal

Segundo acto:

La acción tiene lugar diez años después

Acto	**Tiempo**	**Espacio**	**Acción dramática**	**1ª generación**	**2ª generación**	**3ª generación**
II	Un día de 1929	Escalera de la vecindad, rellanos y puertas; misma casa modesta	Entierro del señor Gregorio; declaración amorosa de Urbano a Carmina; tensión entre los vecinos por rencillas y recuerdos del pasado	Generosa, Paca, Señor Juan	Carmina, Fernando, Elvira, Urbano, Trini, Pepe, Rosa	Fernando hijo (bebé)

[2]Cuadro del segundo acto de *Historia de una escalera* – Elaboración personal

[407] *Ibid.*, P.6

En el segundo acto, la escalera sigue siendo el espacio central donde se entrelazan las vidas de los vecinos y sus relaciones familiares. La primera generación, representada por Generosa, Paca y el señor Juan, enfrenta la pérdida del señor Gregorio y la precariedad económica, mostrando vulnerabilidad y necesidad de apoyo. La segunda generación, con Fernando, Elvira, Urbano, Carmina, Rosa, Trini y Pepe, protagoniza conflictos y enfrentamientos, como la disputa entre Urbano y Pepe, que reflejan protección, celos y rencillas familiares. La escalera, con sus rellanos y puertas, es el escenario donde se cruzan reproches, reconciliaciones y gestos de ayuda, como la decisión del señor Juan de enviar dinero a Rosa y la aceptación de Carmina de la propuesta de matrimonio de Urbano. Por su parte, Fernando y Elvira logran finalmente dar el pésame a Generosa, mostrando cómo las relaciones vecinales y familiares se entrelazan. De este modo, la escalera simboliza la solidaridad, el apoyo mutuo y la reconciliación en momentos de dificultad.[408]

Por fin, la obra subraya cómo la solidaridad familiar, el amor y el perdón permiten enfrentar las adversidades, mientras la escalera sigue siendo el espacio donde se cruzan las vidas y decisiones de todas las generaciones.

Tercer acto: La acción tiene lugar veinte años después.

Acto	**Tiempo**	**Espacio**	**Acción dramática**	**1ª generación**	**2ª generación**	**3ª generación**
III	Un día de 1949	Escalera de la vecindad, misma casa modesta	Celebración del cumpleaños de Manolín; planificación del futuro de Fernando hijo junto a Carmina hija; y persistencia de los conflictos familiares y afectivos entre los personajes.	Paca	Fernando Elvira Urbano, Carmina, Rosa, Trini	Joven bien vestido Fernando hijo Manolín Carmina hija Señor bien vestido

[3]**Cuadro del segundo acto de *Historia de una escalera* – Elaboración personal**

[408] *Ibid.,* P.7

Tercer acto: ***Historia de una escalera***

En el tercer acto, la escalera sigue siendo el espacio central donde se entrelazan las vidas de los vecinos y las tres generaciones. La primera generación, representada por Paca, observa desde su posición la continuidad de la vida y los conflictos heredados. La segunda generación, con Fernando, Elvira, Urbano, Carmina, Rosa y Trini, protagoniza discusiones y reproches que reflejan fracasos pasados y enemistades, todo esto desarrollado en los rellanos y puertas de la escalera. La tercera generación, formada por Fernando hijo, Manolín y Carmina hija, transita por la escalera con esperanza, declarando sus afectos y buscando superar los rencores de sus padres. De este modo, la escalera simboliza tanto la memoria de las generaciones mayores como la transición hacia un futuro más prometedor[409].

Por fin , la escalera funciona como símbolo central de la vida vecinal y de las relaciones familiares, mostrando cómo los conflictos, rencores y experiencias de la primera y segunda generación afectan a los jóvenes. Sin embargo, la tercera generación representa la esperanza y la posibilidad de superar los errores del pasado. Así, la obra subraya la importancia del amor, la unión familiar y la solidaridad para construir un futuro mejor, mientras la escalera sigue siendo el espacio donde se cruzan las vidas y los destinos de todos los personajes.

[409] *Ibid.,* P.9

4.1.1. El título

Aunque el término *historia* suele entenderse como la «narración y exposición verídica de los acontecimientos pasados y de hechos memorables», también puede designar «la relación de cualquier suceso, incluso de carácter privado y sin trascendencia». El título de la obra de Buero Vallejo admite una doble interpretación. Por un lado, una lectura literal o denotativa, vinculada al sentido común del término *historia*; por otro, una lectura simbólica, que remite a significados más profundos y sugerentes. En este marco, Buero otorga a la palabra *historia* la dimensión de relato íntimo o suceso aparentemente insignificante, ampliando así el alcance semántico del título.

El título *Historia de una escalera* permite una doble lectura. En un sentido denotativo, alude al relato de los acontecimientos que se desarrollan en la escalera de una modesta casa de vecindad. En un plano simbólico, la escalera se convierte en metáfora de un espacio social cerrado, del que los personajes no logran salir debido a las limitaciones impuestas por sus condiciones personales y de clase, reflejando así el inmovilismo social.

El título Historia de una escalera posee un carácter metafórico y polisémico. En un sentido denotativo, designa la narración de lo que ocurre en un espacio común: la escalera de un edificio. Sin embargo, en el plano connotativo, la escalera simboliza la inmovilidad social, la rutina y el fracaso de los sueños de ascenso de los personajes. la escalera aparece como lugar de encuentros juveniles cargados de ilusiones; la misma escalera es testigo del desencanto y de la repetición del fracaso en la nueva generación. Por lo tanto, el título condensa la metáfora central de la obra: la vida de los personajes se desarrolla sin superar nunca los mismos peldaños de su condición social.

4.2. Estructura interna

4.2.1. Trama y conflictos principales

La trama gira en torno al paso del tiempo y la frustración de los proyectos de ascenso social de varias familias que conviven en el mismo inmueble. El conflicto central es doble: por un lado, la imposibilidad de los personajes de mejorar su situación económica y, por otro, la repetición generacional de los mismos errores.

4.2.2. Estudio de los personajes

Historia de una escalera reúne a varias generaciones de vecinos que reflejan la vida de la clase media-baja en la posguerra. Sus personajes, tanto principales como secundarios, encarnan sueños, frustraciones y conflictos que se repiten con el paso del tiempo.

4.2.2.1. Perfil de los personajes

En la obra, Buero Vallejo retrata la vida de varias familias a lo largo de tres generaciones que comparten un mismo espacio: el rellano de una escalera. En primer lugar, encontramos a los personajes de la **primera generación**, como Generosa y el señor Gregorio, don Manuel, Paca y el señor Juan, además de doña Asunción. Todos ellos representan el inmovilismo social y la falta de progreso que marcará también a sus descendientes. En segundo lugar, destaca la **segunda generación**, conformada por Fernando, Carmina, Elvira y Urbano, quienes llevan el peso central de la trama; junto a ellos aparecen Pepe, Rosa y Trini, que enriquecen el conflicto con sus distintas trayectorias vitales. Finalmente, se presenta la **tercera generación**, donde sobresalen Fernando hijo, Carmina hija y Manolín, cuyas ilusiones y desengaños repiten los mismos errores que sus padres y abuelos. Además, aparecen personajes secundarios como el Joven bien vestido, el Señor bien vestido y el Cobrador del gas, que ofrecen nuevas perspectivas sociales[410]. De este modo, la obra muestra cómo los sueños se transmiten de generación en generación, pero también cómo se perpetúa la frustración colectiva.

Intentaremos presentar una tabla de los personajes dela obra : *Historia de una escalera*

Genearción	**Personajes**	**Aspecto familal**	**Aspecto socoal/Simbólico**
Primera generación **(6 personajes)**	**Generosa .**	**Madre de Pepe y Carmina. Esposa del señor Gregorio.**	**Representa el sacrificio de las madres**
	Señor Gregorio	**Padre de Pepe y Carmina. Esposo de Generosa..**	**Refleja la pobreza resignada**
	Don Manuel	Tiene mejor posición económica y procura	Representa a un padre que protege

[410] *Ibid.*, P.12

		cumplir todos los deseos de su hija	y consiente a su hija, pero también muestra cómo el dinero crea ventajas y mantiene desigualdades.
	Paca	Madre de Urbano, Rosa y Trini. Esposa del señor Juan. Muy dura con su hija Rosa, a quien culpa de la muerte del padre.	Representa la figura de la madre autoritaria y rígida, marcada por la moral tradicional y el peso del juicio familiar
	Señor Juan	**Padre de Urbano, Rosa y Trini. Sufre por la mala vida de Rosa, pero la ayuda a través de Trini.**	Representa al padre bondadoso pero débil, que intenta sostener a la familia aunque carece de fuerza para cambiar las cosas.
	Doña Asunción	**Madre de Fernando. Ciega ante los defectos de su hijo, lo sobreprotege.**	Representa a la madre indulgente, que por amor ciego alimenta la falta de responsabilidad de su hijo.
Segunda generación **(7 personajes)**	**Fernando**	**Hijo de doña Asunción. Apuesto y soñador, pero perezoso. Deja a**	Representa al soñador que fracasa por falta

		Carmina por Elvira para asegurar trabajo y futuro fácil. Padre de Fernando hijo y Manolín.	de esfuerzo. Encierra la contradicción entre la ilusión de progreso y la comodidad del camino fácil.
	Carmina	**Hija de Generosa y Gregorio. Amable y responsable. Ama a Fernando, pero se casa con Urbano tras la muerte de su padre. Madre de Carmina hija.**	Representa la resignación y el sacrificio femenino. Su vida muestra cómo las mujeres soportan el peso de la familia y se ven obligadas a aceptar un destino impuesto.
	Urbano	**Hijo de Paca y señor Juan. Obrero sindicalista, cree en el progreso social. Se casa con Carmina pese a saber que ella ama a Fernando.**	Representa al obrero trabajador y sindicalista. Simboliza la esperanza en el progreso social, aunque sus sueños quedan frustrados por la realidad y la guerra.
	Elvira	**Hija de don Manuel. Autoritaria y consentida. Manipula a su padre para casarse con Fernando. Madre**	Representa el egoísmo y la ambición. Simboliza cómo el poder

		de Fernando hijo y Manolín.	económico abre caminos y refuerza la desigualdad dentro de la sociedad.
	Pepe	**Hermano de Carmina. Vividor y mujeriego, se aprovecha de Rosa.**	Representa la irresponsabilidad y el egoísmo, símbolo de quienes buscan sobrevivir a costa de los demás sin esfuerzo propio.
	Rosa	**Hermana de Urbano y Trini. Se junta con Pepe y luego lo echa de su casa. Vive con culpa por su pasado.**	Representa la fragilidad y las consecuencias de las malas decisiones. Simboliza la dificultad de las mujeres para liberarse del juicio social y familiar.
	Trini	**Hermana de Urbano y Rosa. Se sacrifica renunciando a ser esposa y madre para cuidar de sus padres.**	Representa la entrega y la renuncia personal. Simboliza a las mujeres que asumen el deber familiar por

			encima de sus propios deseos.
Tercera generación **(3 personajes)**	**Fernando hijo**	**Hijo mayor de Fernando y Elvira. Enamorado de Carmina hija. Como su padre, sueña con progresar, pero parece destinado a repetir sus errores.**	gual que su padre, es un soñador que habla de progreso, pero está condenado a repetir los mismos errores. Representa la repetición de un destino frustrado entre generaciones.
	Carmina hija	**Hija de Urbano y Carmina. Enamorada de Fernando hijo. Obedece a su padre al principio, pero acaba dejándose llevar por las ilusiones de su amado.**	Simboliza la repetición de la historia de sus padres, atrapada entre obediencia y amor. Representa cómo los jóvenes heredan los mismos sueños y frustraciones.
	Manolín	**Hijo pequeño de Fernando y Elvira. Travieso, desobediente y descarado.**	Representa la rebeldía infantil y la falta de respeto hacia la autoridad. Simboliza el inicio de una generación que

			cuestiona las normas familiare
Otros personajes	**Joven bien vestido y Señor bien vestido Vecinos nuevos del tercer acto.**	**Representan un nivel socioeconómico superior y las aspiraciones de progreso (coches, ascensor, mejores pisos).**	Representan el ascenso social y las nuevas aspiraciones de progreso (automóviles, ascensor, mejores viviendas). Simbolizan el cambio de mentalidad y la modernización, aunque siguen siendo asalariados.
	Cobrador del gas	**Aparece al inicio de la obra para mostrar las dificultades económicas de las familias.**	Su presencia sirve para mostrar las dificultades económicas de las familias y subrayar la precariedad de la clase media-baja.

Tabla N° 10 *:* los personajes de la obra : *Historia de una escalera…*

Según Ruiz Ramón, en *Historia del teatro español. Siglo XX*, "los personajes no son nunca simples tipos genéricos ni únicamente individuos, sino signos dramáticos"[411]

En varias obras de Buero, los personajes suelen dividirse en:

a) Personajes pasivos: Son aquellos que viven sin motivación, arrastrados por las circunstancias y atrapados en las mentiras que ellos mismos crean para soportar mejor el dolor de la vida. Su existencia refleja la impotencia y la frustración ante un entorno hostil.

b) Personajes rebeldes: también llamados héroes trágicos, se enfrentan a la falsedad del mundo para descubrir la verdad. Estos personajes muestran valor y determinación, y transmiten que solo desde la verdad se puede alcanzar la libertad y la verdadera felicidad[412]

En la obra *Historia de una escalera*, el perfil de los personajes se presenta del siguiente modo:

a- Personajes pasivos

Son aquellos que viven sin motivación, arrastrados por las circunstancias, resignados a su destino y a menudo atrapados en sus propias limitaciones:

- Generosa: Madre sacrificada, acepta la vida difícil sin cuestionarla.
- Señor Gregorio: Representa la pobreza resignada y la incapacidad de cambiar la situación familiar.
- Doña Asunción: Sobreprotege a Fernando y lo ciega ante sus defectos.
- Fernando: Soñador perezoso que busca el camino fácil y fracasa por falta de esfuerzo.
- Carmina: Resignada al sacrificio familiar, acepta un destino impuesto tras la muerte de su padre.
- Rosa: Vive con culpa y se ve atrapada por el juicio familiar y social.
- Trini: Se sacrifica por la familia, renunciando a su vida personal.
- Manolín: Rebeldía infantil más que constructiva; sigue siendo un personaje pasivo frente a la sociedad.

b- Personajes rebeldes

Son los que luchan contra la injusticia, la falsedad o las limitaciones, buscando la verdad o el progreso:

- **Urbano:** Obrero sindicalista, cree en el progreso social y lucha por mejorar la realidad.

[411] LÓPEZ ASENJO Mario, FERNÁNDEZ LÓPEZ Justo(2018). *Op cit.*, P.5

[412] *Ibid.,* P.5

- **Elvira:** Manipula para conseguir sus objetivos; activa en la búsqueda de poder y ventaja social.
- **Fernando hijo:** Aunque sigue los errores de su padre, busca amor y progreso, reflejando cierta iniciativa frente al destino.
- **Carmina hija:** Inicialmente obediente, luego sigue sus deseos amorosos, intentando cambiar su destino.
- **Joven bien vestido y Señor bien vestido:** Representan la modernización y aspiraciones de progreso social.

De este modo, Buero no crea personajes completamente buenos o malos; incluso los héroes cometen errores y los pasivos tienen rasgos nobles. Ambos perfiles se complementan, sugiriendo un equilibrio ideal y reforzando la complejidad humana en su teatro.

4.2.3. Clasificación de los personajes

4.2.3.1. Personajes Principales

Los personajes principales varían según el acto, ya que la obra presenta tres generaciones relacionadas con los tres actos. Algunos personajes desaparecen mientras que otros entran a medida que avanza la trama son los siguientes [413]:

- **Doña Asunción (Doña Bondadosa**): Mujer buena y humilde que trata de aparentar más de lo que tiene. En el primer acto se siente avergonzada por no poder pagar la luz. Es madre de Fernando y solo aparece en el primer acto, falleciendo antes del segundo.
- **Fernando**: Hijo de Doña Asunción, proviene de una familia humilde que aparenta ser rica. Trabaja en una papelería y sueña con mejorar su situación. Está enamorado de Carmina, pero termina casándose con Elvira por interés económico. En el tercer acto interfiere en la relación amorosa de su hijo con Carmina hija.
- **Don Manuel**: Padre de Elvira, rico y generoso, siempre ayuda a su familia y vecinos. Muy unido a su hija, fallece antes del segundo acto.
- **Elvira**: Hija de Don Manuel, consentida y caprichosa. En el segundo y tercer acto, casada con Fernando, no es feliz y siente envidia de Carmina.
- **Carmina**: Hija de Gregorio y Generosa. Vergonzosa y discreta, está enamorada de Fernando, pero termina casándose con Urbano.

[413] ORTEGA José(2021). *Historia de una escalera – Personajes*. Recuperado de https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/historia-de-una-escalera-personajes-5021.html (consultado el 11 de mayo de 2021)

- **Fernando hijo**: Hijo de Fernando y Elvira, repite los errores amorosos de su padre. Guapo pero perezoso, forma parte de la tercera generación.
- **Carmina hija**: Hija de Carmina y Urbano, se enamora de Fernando hijo y se parece mucho a su madre en apariencia y carácter.
- **Manolín**: Hijo pequeño de Fernando y Elvira, querido por la familia y algo aprovechado con su hermano.

Por fin, los personajes principales de *Historia de una escalera* se distribuyen a lo largo de tres generaciones, apareciendo o desapareciendo según el acto. Doña Asunción y Don Manuel mueren antes del segundo acto, mientras que Fernando, Elvira y Carmina desarrollan conflictos amorosos y familiares. La tercera generación, representada por Fernando hijo, Carmina hija y Manolín, repite patrones de sus padres, mostrando sueños, errores y relaciones similares. Así, la obra refleja la continuidad de la vida familiar y social a través del tiempo.

4.2.4. 2 Personajes Secundarios

Aunque tienen un papel menor en la trama, los personajes secundarios son igualmente relevantes para el desarrollo de la obra[414] :

- **Paca:** Madre de Urbano, Trini y Rosa, esposa de Juan. Es una mujer autoritaria que ejerce control sobre sus hijos y sobre su marido, reflejando la rigidez de la moral tradicional.
- **Urbano**: Amigo de Fernando, trabajador y con los pies sobre la tierra. Suele imponer su criterio en las discusiones con su amigo, mostrando firmeza y sentido común.
- **Gregorio:** Padre de Carmina y Pepe, esposo de Generosa. Su muerte temprana genera un profundo impacto emocional en su familia y condiciona las decisiones de los personajes.
- **Generosa**: Madre de Carmina y Pepe, afectada por la muerte de su esposo. Su tristeza prolongada marca su comportamiento y refleja el peso del dolor familiar.
- **Pepe**: Hermano de Carmina y esposo de Rosa. Hombre mujeriego y poco responsable, representa la irresponsabilidad y el egoísmo en las relaciones familiares.
- **Rosa:** Hermana de Urbano y esposa de Pepe. Su matrimonio infeliz la va consumiendo poco a poco, simbolizando la fragilidad de las mujeres ante las dificultades sociales y familiares.

[414] *Ibid.,* P1

Los personajes secundarios, a pesar de su menor protagonismo, desempeñan un papel fundamental al reforzar los conflictos familiares y sociales presentes en la obra. Paca y Generosa representan la autoridad y el peso del duelo familiar, mientras que Urbano, Pepe y Rosa evidencian actitudes de responsabilidad, egoísmo y fragilidad. Sus acciones y relaciones contribuyen a la comprensión de los personajes principales y enriquecen la estructura dramática de la trama

4.2.4. El espacio

En *Historia de una escalera*, el espacio escénico no es un simple decorado, sino más bien un elemento central y profundamente simbólico. Desde el inicio, la obra se desarrolla en un escenario único y cerrado: la escalera de una casa humilde y deteriorada. A lo largo de los años, este espacio inmutable y claustrofóbico se convierte en un espejo fiel de la sociedad, donde los sueños de progreso chocan con la dura realidad. En consecuencia, la escalera adquiere un valor dramático y expresivo, pues concentra la vida cotidiana, las tensiones colectivas y las frustraciones individuales. Así, lo que parece un lugar sencillo y limitado se transforma en un espacio cargado de significado, íntimo y trágico a la vez.

A continuación, procuraremos mostrar los principales tipos de espacio escénico, acompañados de ejemplos significativos que permitan comprender mejor su papel en la trama.

4.2.4.1. Tipos de espacios escénicos en *historia de una escalera*

a-El Espacio común o social : el rellano y la escalera

En primer lugar, este espacio es el escenario donde ocurre la mayor parte de la vida de los vecinos. Allí todos se encuentran y conviven, aunque a veces de manera forzada. Además, es un lugar que pertenece a todos y, al mismo tiempo, a nadie en particular. Por eso, lo que debería ser privado se convierte fácilmente en público, y los problemas personales se hacen visibles. De este modo, el rellano y la escalera reflejan la falta de intimidad y la continua tensión entre los personajes.

Ejemplo1: Acto I, p3

La humillación de Doña Asunción cuando no puede pagar la factura de la luz y el cobrador amenaza con cortarle el suministro delante de Don Manuel y Elvira.

Cobrador: *(A* Elvira, *que abrió la puerta II)* Buenos días. La luz. Seis sesenta y cinco.
(Elvira, una linda muchacha vestida de calle, recoge el recibo y se mete. El Cobrador aporrea otra vez

el IV, que es abierto inmediatamente por Doña Asunción, señora de luto, delgada y consumida).
Cobrador: La luz. Tres veinte.
Doña Asunción: *(Cogiendo el recibo)* Sí, claro... Buenos días. Espere un momento, por favor. Voy adentro...
(Se *mete.* Elvira *sale).*
Elvira: Aquí tiene usted. *(Contándole la moneda fraccionaria)* Cuarenta..., cincuenta..., sesenta... y cinco.
Cobrador: Está bien. *(Se lleva un dedo a la gorra y se dirige al IV).*
Elvira: *(Hacia dentro)* ¿No sales, papá?
(Espera en el quicio. Doña Asunción *vuelve a salir, ensayando sonrisas).*
Doña Asunción: ¡Cuánto lo siento! Me va a tener que perdonar. Como me ha cogido después de la

compra y mi hijo no está...

Este ejemplo ilustra perfectamente cómo el rellano funciona como un escenario público. La vergüenza de una familia se expone abiertamente, forzando la intervención de otros y mostrando cómo la pobreza no puede ocultarse en este espacio compartido.

Ejemplo 2: Acto 1,P.4

(Don Manuel, ***padre de*** **Elvira,** ***sale vestido de calle. Los trajes de ambos denotan una posición económica más holgada que la de los demás vecinos).***
Don Manuel: ***(A Doña Asunción)*** Buenos días. ***(A su hija)*** Vamos.
Doña Asunción: ¡Buenos días! ¡Buenos días, Elvirita! ¡No te había visto!
Elvira: Buenos días, doña Asunción.
Cobrador: Perdone, señora, pero tengo prisa.
Doña Asunción: Sí, sí... Le decía que ahora da la casualidad que no puedo... ¿No podría volver luego?
Cobrador: Mire, señora: no es la primera vez que pasa y...
Doña Asunción: ¿Qué dice?
Cobrador: Sí. Todos los meses es la misma historia. ¡Todos! Y yo no puedo venir a otra hora ni pagarlo de mi bolsillo. Conque si no me abona tendré que cortarle el fluido.
Doña Asunción: ¡Pero si es una casualidad, se lo aseguro! Es que mi hijo no está, y...
Cobrador: ¡Basta de monsergas! Esto le pasa por querer gastar como una señora en vez de abonarse a tanto alzado. Tendré que cortarle.

En el rellano se desarrolla la escena en la que Doña Asunción no puede pagar la factura de la luz y el cobrador la amenaza con cortarle el suministro delante de Don Manuel y Elvira. Lo que debía permanecer en la intimidad se convierte en un asunto público, transformando la deuda en un motivo de vergüenza colectiva. Don Manuel interviene pagando la cuenta, gesto que revela la desigualdad de clases, pues él dispone de más recursos mientras ella depende de la ayuda ajena. De esta forma, el espacio común expone tanto la pobreza como la humillación de los vecinos. Así, el rellano simboliza la fragilidad social de los personajes.

b- El espacio compartido: el "casinillo"

En primer lugar, el casinillo aparece descrito como un "entrante con una sucia ventana lateral". Además, este rincón apartado ofrece una pequeña ilusión de intimidad. Por eso, se convierte en el lugar elegido para

las conversaciones más sinceras, las confesiones y también las decisiones importantes. En consecuencia, funciona como un refugio temporal frente a la mirada constante de los demás vecinos.

Ejemplo1: Acto1, P.8

Fernando: Hola, Urbano. Nada.
Urbano: Tienes cara de enfado.
Fernando: No es nada.
Urbano: Baja al «casinillo». ***(Señalando el hueco de la ventana)*** Te invito a un cigarro. ***(Pausa)*** ¡Baja, hombre! ***(Fernando empieza a bajar sin prisa)*** Algo te pasa. ***(Sacando la petaca)*** ¿No se puede saber?
Fernando: ***(Que ha llegado)*** Nada, lo de siempre... ***(Se recuestan en la pared del «casinillo». Mientras hacen los pitillos)*** ¡Que estoy harto de todo esto!

El **casinillo** es un rincón más reservado que el rellano, lo que permite a los personajes hablar con mayor libertad. En la escena, Fernando y Urbano lo utilizan para fumar y discutir sus diferentes formas de ver la vida: la ambición individual de Fernando frente a la defensa de la solidaridad de Urbano. Este espacio crea una atmósfera de confianza que no se da en el espacio común de la escalera. Por eso, el casinillo se convierte en el lugar donde se revelan pensamientos íntimos y conflictos ideológicos. En conjunto, simboliza un refugio para la sinceridad y el contraste de visiones.

cEl espacio de entrada: los umbrales de las puertas

En los umbrales de las puertas se desarrolla un espacio de entrada donde lo íntimo y lo público se cruzan. Allí los personajes hablan entre lo propio y lo compartido, sin lograr una verdadera privacidad. Este lugar refleja la falta de límites claros entre las casas y la vida común. Además, sirve para mostrar pequeños conflictos o confidencias rápidas. Así, el umbral simboliza la frontera frágil entre lo personal y lo colectivo.

Las puertas de las viviendas funcionan como una frontera física y simbólica entre el interior privado de cada familia y el espacio común de la escalera. El umbral se convierte en una zona de transición donde los personajes pueden observar, vacilar antes de salir o incluso enfrentarse a los demás.

Ejemplo:Acto I, P.8

(Bajan charlando unas vecinas. Carmina sale del I. Es una preciosa muchacha de aire sencillo y pobremente vestida. Lleva un delantal y una lechera en la mano).
(Se abre el IV suavemente y aparece Fernando, que se apoya en la barandilla. Fernando es, en efecto, un muchacho muy guapo. Viste pantalón de luto y está en mangas de camisa. El IV vuelve a abrirse. Doña Asunción espía a su hijo).
Doña Asunción: ¿Qué haces?
Fernando: (Desabrido) Ya lo ves.
Doña Asunción: (Sumisa) ¿Estás enfadado?
Fernando: No.
Doña Asunción: ¿Te ha pasado algo en la papelería?
Fernando: No.
Doña Asunción: ¿Por qué no has ido hoy?
Fernando: Porque no.

En esta escena, el umbral de la puerta adquiere un fuerte valor simbólico. Doña Asunción lo utiliza para acercarse a su hijo y vigilarlo, pero Fernando la rechaza con brusquedad, empujándola hacia el interior. El umbral, como espacio de transición, muestra la dificultad de separar lo íntimo de lo público, ya que la tensión familiar se desarrolla a la vista de los demás. Además, refleja la desigual relación entre madre e hijo: ella aparece sumisa y dependiente, mientras él expresa rebeldía y desprecio. De este modo, el umbral se convierte en escenario del conflicto generacional y de la humillación social.

d- El espacio íntimo y onírico: Los peldaños

Aunque los peldaños forman parte del espacio común de la escalera, algunos se convierten en un lugar especial y simbólico. Allí, los amantes de las dos generaciones pueden aislarse del mundo para estar solos y compartir sus sueños. Además, en ese espacio susurran promesas y planifican una posible huida de la dura realidad. Así, crean una especie de burbuja donde reina el idealismo y la intimidad.

Ejemplo:Acto I, P.14

Carmina: Por favor. Fernando... ¡Suélteme!
Fernando: Cuando éramos chicos nos tuteábamos... ¿Por qué no me tuteas ahora? ***(Pausa).***
¿Ya no te acuerdas de aquel tiempo? Yo era tu novio y tú eras mi novia... Mi novia...
Y nos sentábamos aquí ***(Señalando a los peldaños)***, en ese escalón, cansados de jugar..., a seguir jugando a los novios.
Carmina: Cállese.
Fernando: Entonces me tuteabas y... me querías.
Carmina: Era una niña... Ya no me acuerdo.
Fernando: Eras una mujercita preciosa. Y sigues siéndolo. Y no puedes haber olvidado. ¡Yo no he olvidado! Carmina, aquel tiempo es el único recuerdo maravilloso que conservo en medio de la sordidez en que vivimos. Y quería decirte... que siempre... has sido para mí lo que eras antes.
Carmina: ¡No te burles de mí!
Fernando: ¡Te lo juro!

En este fragmento, el espacio adquiere un valor íntimo y protector. Aunque la acción ocurre en la escalera, Fernando lleva a Carmina al primer peldaño, transformándolo en un lugar casi privado, aislado de la mirada de los vecinos. Este espacio sirve como refugio para la confesión y la emoción: los personajes pueden expresar sus sentimientos más profundos, compartir recuerdos y reafirmar su amor sin interferencias externas. Los peldaños dejan de ser un simple elemento funcional de la escalera y se convierten en símbolo de intimidad y resistencia frente a la sordidez de su entorno. La proximidad física y los gestos sentarse juntos, coger la mano refuerzan la sensación de un espacio seguro y cargado de afecto, donde se entrelazan memoria, deseo y esperanza.

El espacio en 'Historia de una escalera' refleja tanto la vida como los sentimientos de los personajes." Aunque la escalera es un escenario común donde se muestran las tensiones sociales y la rutina diaria, al mismo tiempo algunos peldaños se transforman en lugares íntimos para el amor y los sueños. Además, el espacio simboliza la prisión social y el fracaso que se repite de generación en generación. Por ello, la escalera se convierte en un protagonista silencioso que organiza la acción y determina las relaciones entre los personajes.

4.2.4.2. Simbología del espacio

La escalera no es solo un escenario físico, sino el símbolo central que estructura toda la obra y condensa su significado. Su simbología es multifacética:

a. La escalera como reflejo de la sociedad

La escalera es una metáfora física de la pirámide social. Subir o bajar representa el ascenso o descenso económico. Sin embargo, la tragedia radica en que, a pesar de los intentos, nadie logra ascender de manera significativa. Los personajes envejecen, sus hijos repiten sus vidas, pero la escalera permanece igual. Simboliza así la frustración, el estancamiento y la imposibilidad de progreso en la España de la posguerra.

Ejemplo (Acto I, p. 9): Urbano le dice a Fernando: "Dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera y fumando en este ‘casinillo’". Esta frase pronostica el futuro inalterable de los personajes.

b. La escalera y el paso del tiempo

La escalera es el único testigo constante del paso de los años. Los actos transcurren con décadas de diferencia, pero el escenario es el mismo, solo desgastado por el tiempo. Esto subraya la repetición cíclica de las vidas: los hijos repiten los amores, los conflictos y las esperanzas frustradas de sus padres.

Ejemplo (Acto III, p. 23): Paca dice: "¡Qué vieja estoy! ¡Tan vieja como tú!" refiriéndose a la barandilla. La escalera envejece con los personajes.

c. Espacios públicos e íntimo

La escalera es un espacio liminal (de umbral) donde se difuminan las fronteras entre lo íntimo y lo colectivo.

- El Rellano y la Escalera:

Simbolizan la vida pública, la exposición y la falta de intimidad. Es el "teatro" donde se representan las humillaciones y se ventilan los conflictos.

Ejemplo (Acto I, p. 3-4): La humillación de Doña Asunción al no poder pagar la luz frente a todos.

- El Casinillo:

Simboliza un refugio precario. Es un espacio para la sinceridad, las confidencias y las ideologías.

Ejemplo (Acto I, p. 8): Fernando y Urbano discuten sobre el futuro y la solidaridad en el casinillo.

- Los Peldaños (específicos):

En contraste con el conjunto, peldaños concretos se transforman en islas de intimidad e idealismo. Para las parejas, estos escalones se cargan de un significado afectivo.

Ejemplo (Acto I, p. 14): Fernando y Carmina se sientan en los peldaños para recordar su infancia y soñar con un futuro juntos.

d- **Subidas y bajadas: la lucha vital**

La acción constante de subir y bajar escaleras se convierte en una metáfora de la lucha por la vida.

Subir: Simboliza el esfuerzo, la ambición, la esperanza.

Bajar: Simboliza el cansancio, la resignación, el fracaso.

Ejemplo (Acto II, p. 16): Generosa y Carmina suben la escalera llorando después del entierro, simbolizando la carga de la vida.

e. La escalera como prisión de la vida

Al final de la obra, la escalera ya no se percibe como un lugar de paso, sino como una trampa de la que es imposible huir. Los personajes están condenados a vivir y morir en ella.

Ejemplo (Acto III, p. 29): Urbano grita: "¡Sigues amarrado a esta escalera, como yo, como todos!".

En *Historia de una escalera*, el espacio no es solo un escenario, sino que refleja la vida, los sueños y las frustraciones de los personajes. Aunque la escalera muestra la rutina y la inmovilidad social, también permite momentos de intimidad en ciertos peldaños. Además, simboliza el paso del tiempo, ya que los hijos repiten los errores de sus padres. Por otra parte, la acción de subir y bajar

refleja la lucha vital, entre esperanza y fracaso. Finalmente, la escalera se convierte en una trampa inevitable que determina el destino de los personajes y carga la obra de significado trágico.

4.2.5. Estudio del Tiempo

En *Historia de una escalera*, el tiempo no cumple solo una función cronológica, sino que adquiere un valor estructural y simbólico dentro de la obra. En lo estructural, organiza la acción en tres actos separados por intervalos de diez años, lo que permite observar el envejecimiento de los personajes y el relevo generacional, mientras el escenario permanece inmutable. En lo simbólico, el paso del tiempo refleja el estancamiento vital y social de los protagonistas: a pesar de transcurrir treinta años, sus vidas no mejoran y los sueños juveniles terminan en fracaso. Por ejemplo, Fernando y Carmina, que en el primer acto sueñan con un futuro de prosperidad y amor, aparecen en el tercero resignados y derrotados. Además, sus hijos reproducen las mismas ilusiones y diálogos que sus padres, lo que evidencia la repetición cíclica de los errores y la falta de movilidad social en la España de posguerra.

La obra historia de una esalera se articula en tres niveles temporales:

1. Tiempo externo: Contexto histórico.
2. Tiempo interno: Duración y estructura narrativa, incluyendo el tiempo cíclico.
3. Tiempo narrativo: Recursos técnicos para manipular el relato (basados en Gérard Genette).

En primer lugar, el **tiempo externo** proporciona el contexto histórico necesario para comprender la realidad que envuelve a los personajes. Aunque la obra no explicita fechas de manera directa, las acotaciones y los diálogos permiten situar la acción en tres momentos clave de la España del siglo XX: la crisis de la Restauración y la agitación social de alrededor de 1919, los últimos años de la Dictadura de Primo de Rivera en 1929, y la dura posguerra de 1949. Este marco no es un simple decorado, sino que influye directamente en las vidas de los vecinos, cuyas esperanzas chocan una y otra vez contra un muro de pobreza y falta de oportunidades que parece infranqueable.

Intentaremos ilustar el tiempo externo en la tabla siguiente:

Tiempo Externo (Marco Histórico): Es La **época histórica** en la que transcurre la obra.**Ejemplo en *Historia de una escalera*:**

Acto I (1919): Crisis social, huelgas obreras.

Acto II (1929): Dictadura de Primo de Rivera, pobreza.

Acto III (1949): Posguerra española, miseria.

Ejemplo	Análisis
Acto I (p. 8): Urbano menciona "la última huelga de metalúrgicos". **Urbano:** ¡Muchas cosas! Desde la última huelga de metalúrgicos la gente se sindica a toda prisa. A ver cuándo nos imitáis los dependientes.	Refleja la agitación social de 1919, con sindicatos y conflictos obreros.
Acto II (p. 16): Muerte del señor Gregorio y su pensión miserable. **Generosa:** ¡Era tan bueno mi Gregorio! **Carmina:** Todos nos tenemos que morir. Es ley de vida.	En el fragmento del Acto II, la muerte del señor Gregorio y la **mísera pensión** que recibe su familia reflejan esa dura realidad histórica: muchas familias españolas de la época sobrevivían con pensiones ridículas o salarios insuficientes, lo que generaba precariedad y desesperanza.
Acto III (p. 23): La escalera deteriorada y personajes envejecidos. **Paca:** Que pongan otra... Los jóvenes, en cuanto una cosa está vieja, sólo sabéis tirarla. ¡Pues las cosas viejas hay que conservarlas! ¿Te enteras? **Carmina, hija:** A ti, como eres vieja, te gustan las vejeces. **Paca:** Lo que quiero es que tengas más respeto para... la vejez	Este fragmento se relaciona con el **tiempo externo** porque muestra la España de posguerra, pobre y sin mejoras. La escalera vieja simboliza ese país detenido, que no avanza. También se ve el choque entre jóvenes y mayores en una sociedad que sigue igual.

Tabla N° 11 *:* **Tiempo externo de la obra—Elaboración Propia**

En suma, El **tiempo externo** en *Historia de una escalera* refleja la **España real de 1919 a 1949**, marcada por crisis sociales, dictadura y posguerra.
Ejemplo: Las huelgas obreras (Acto I), la pobreza durante la Dictadura de Primo de Rivera (Acto II) y la miseria de la posguerra (Acto III).
Estos contextos históricos **condicionan la vida de los personajes**, explicando su pobreza y frustración.

Buero Vallejo usa este marco para denunciar cómo la situación política y social determina el destino de las personas.

Por lo tanto, en *Historia de una escalera*, el **tiempo interno** se manifiesta de dos formas complementarias:

En primer lugar, a través de la **duración**, pues la obra está organizada en tres actos separados por intervalos de diez años. Esto permite al espectador observar el paso del tiempo, el envejecimiento de los personajes y la llegada de nuevas generaciones.

El tiempo interno en *Historia de una escalera* avanza mediante saltos temporales y un ritmo deliberadamente lento. En primer lugar, Buero Vallejo emplea elipsis entre actos: tras el Acto I (1919), saltamos 10 años al Acto II (1929), y luego 20 años al Acto III (1949). Además, solo muestra las consecuencias de ese tiempo pasado: personajes envejecidos, hijos que repiten conflictos (ej: Acto III, p. 32) y la escalera idénticamente deteriorada. Por otro lado, el ritmo es pausado y repetitivo, con diálogos cotidianos que reflejan la monotonía y el estancamiento vital. En definitiva, estos recursos subrayan la circularidad del tiempo y la imposibilidad de cambio para los personajes.

En segundo lugar, aparece el **tiempo cíclico**, ya que las vivencias de los hijos repiten las de sus padres: los mismos sueños incumplidos, las mismas frustraciones y hasta los mismos diálogos. De este modo, el tiempo interno refleja la repetición y el estancamiento, subrayando la falta de progreso en la vida de los personajes.

Este nivel incorpora de manera crucial el concepto de **tiempo cíclico**, que se manifiesta a través de:

- **Repetición de coflictos emocionales :** En el primer acto, Fernando rechaza a Elvira con un "¡Déjame en paz!". Treinta años después, Carmina repite exactamente la misma frase, pero dirigida a Urbano.

  Este paralelismo muestra cómo los mismos conflictos sentimentales y frustraciones se transmiten de padres a hijos.
- **Herencia de hábitos y comportamientos:** Fernando recuerda que de niño fumaba a escondidas. Su hijo, Manolín, repite esa misma conducta en el tercer acto.

  Con este detalle cotidiano, Buero refleja la repetición de comportamientos y la falta de aprendizaje de una generación a otra.

- **Ciclo de ilusiones y promesas incumplidas:** El diálogo final entre Carmina y Fernando hijos reproduce casi palabra por palabra el de sus padres al inicio de la obra. Ambos se prometen huir de la escalera.

  La repetición revela la imposibilidad de romper el ciclo. La esperanza de cambio se convierte en ilusión que nunca se cumple.
- **Repetición de nombres:** Los hijos llevan los mismos nombres que los padres (Fernando, Carmina).

  Este detalle simbólico indica que el destino también se hereda, y que el tiempo en la obra no abre caminos nuevos, sino que condena a la repetición.

Para ello, la repetición de situaciones, conflictos y diálogos a lo largo de las generaciones. Los hijos de los protagonistas están condenados a repetir los mismos errores, promesas vacías y frustraciones que sus padres, creando una poderosa sensación de fatalidad y encierro. La escalera se erige así en el símbolo perfecto de este ciclo perpetuo, un espacio por el que se sube y se baja sin llegar a ninguna parte, encapsulando la idea de una vida que no avanza.

A continuación, representamos el tiempo interno en la tabla siguiente.:

Tema	**Ejemplo (Acto/Página)**	**Análisis**
Repetición de conflictos emocionales	**Acto I (p. 7):** Fernando grita a Elvira: "*¡Déjame en paz!*" **Acto III (p. 27):** Carmina (madre) repite a Urbano: "*¡Déjame en paz!*"	Este paralelismo muestra cómo las frustraciones y tensiones emocionales se transmiten entre generaciones. La misma frase, en contextos distintos, refleja la incapacidad de escapar de dinámicas de desencuentro y amargura
Herencia de hábitos y comportamientos	**Acto I (p. 9):** Fernando recuerda: "*De niño fumaba a escondidas*". **Acto III (p. 23):** Su hijo Manolín repite la misma acción.	Un detalle cotidiano que simboliza la repetición de patrones de conducta. Los hijos no solo heredan problemas graves, sino también gestos insignificantes que reflejan la falta de evolución individual y social.

Ciclo de ilusiones y promesas incumplidas	**Acto I (p. 15):** Fernando promete a Carmina: "*Saldremos de aquí... seré aparejador, ingeniero...*" **Acto III (p. 32):** Fernando hijo repite a Carmina hija las mismas promesas. **Carmina, hija:** ¡No podré! **Fernando, hijo:** Podrás. Podrás... porque yo te lo pido. Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres. Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera... Haciéndose cada día más mezquinos y más vulgares. Pero nosotros no nos dejaremos vencer por este ambiente. ¡No! Porque nos marcharemos de aquí. Nos apoyaremos el uno en el otro. Me ayudarás a subir, a dejar para siempre esta casa miserable, estas broncas constantes, estas estrecheces. Me ayudarás, ¿verdad? Dime que sí, por favor. ¡Dímelo!	La repetición literal de diálogos de amor y proyectos de futuro subraya la naturaleza cíclica de la esperanza y el fracaso. El espectador asiste al mismo engaño generacional, confirmando que el sueño de escape es una quimera.
Transmisión simbólica del destino	**Acto III:** Los hijos se llaman **Fernando** y **Carmina**, igual que sus padres.	Los nombres idénticos actúan como una metáfora de la condena hereditaria. No hay destino individual; cada personaje ocupa el rol de sus antecesores, reforzando la idea de que el tiempo no avanza, sino que se repite
La escalera como espacio de estancamiento	**Acto I, II y III:** La escalera se describe idéntica: deteriorada, sucia y sin cambios	La escalera siempre aparece igual en los tres actos: vieja, sucia y sin cambios. Esto muestra que la vida de los vecinos no mejora con los años. Es un

		símbolo de que todo sigue igual y no hay progreso.

Tabla N° 12: Tiempo cíclico de la obra : *Historia de una escalera*

Elaboración propia

El tiempo cíclico en *Historia de una escalera* muestra cómo todo se repite de generación en generación. Además, los hijos heredan los mismos nombres y conflictos que sus padres, como se ve con Fernando y Carmina. Por otro lado, las promesas de escape de la pobreza siempre terminan en fracaso, lo que evidencia la imposibilidad de cambio. Asimismo, la escalera permanece idéntica en los tres actos, simbolizando el estancamiento social.

Finalmente, el tiempo narrativo, analizado a través de las herramientas propuestas por Gérard Genette[415] propone que el tiempo en una obra no es solo qué se cuenta, sino cómo se cuenta. Para analizarlo, divide el tiempo narrativo en tres categorías: Orden: Relación entre el orden de la historia y el orden del relato (analepsis, prolepsis). Duración: Ritmo de la narración (elipsis, escenas, resúmenes). Frecuencia: Repetición de eventos (¿cuántas veces se narra un hecho?)

Ejemplos:

Elipsis[416] (Duración): Los saltos de 10 y 20 años entre actos (pp. 16-23 del texto de Buero).

Analepsis[417] (Orden): Fernando evoca su infancia (Acto I, p. 9).

Frecuencia[418:] La repetición de diálogos de amor (Acto I, p. 15 y Acto III, p. 32).

A continaucion, intentarmos ilustrar un tabla del tiempo narrativo desde la perspectiva de Gerard Genette:

[415] GENETTE Gérard, **(1972).** *Figures III***.** París: Éditions du Seuil

[416] Elipsis: Es un salto en el tiempo donde se omiten eventos importantes. El autor no muestra lo que ocurre durante ese período, sino que deja que el espectador **lo deduzca** a través de los cambios en los personajes o el escenario.*Ibid., P122-145.*

[417] Analepsis: La analepsis (o flashback) es un recurso narrativo que consiste en interrumpir el tiempo presente de la historia para mostrar eventos del pasado. No se representa físicamente en escena, sino que surge a través de diálogos o recuerdos de los personajes.*Ibid.*,p p77-121

[418] Frecuencia : La frecuencia se refiere a cuántas veces se narra un mismo evento dentro de una obra *Ibid.*, pp. 146-160.

Categoría	Ejemplo (Acto/Página)	Análisis
Orden (Analepsis)	**Acto I (p. 9)**: Fernando recuerda: "*Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí...*".	Flashback que contrasta el pasado idealizado con el presente frustrante.
Orden (Prolepsis	**Acto I (p. 9)**: Urbano predice: "*Dentro de diez años seguiremos subiendo esta escalera...*".	Profecía que se cumple en el Acto II, destacando el destino inevitable.
Duración (Elipsis)	**Saltos entre actos**: 10 años entre Acto I y II; 20 años entre Acto II y III.	Omite décadas, mostrando solo las consecuencias del tiempo (amargura, envejecimiento).
Frecuencia	**Diálogo repetido**: Promesas de escape (Acto I, p. 15 y Acto III, p. 32).	La repetición enfatiza el ciclo de ilusiones rotas y la falta de evolución.

Tabla N° 13: Tiempo narrativo en *historia de una escalera* (según Gérard Genette)

El estudio de la teoría de Gérard Genette resulta fundamental para analizar la construcción temporal en obras literarias y dramáticas. A través de sus categorías de orden, duración y frecuencia, se desentrañan los mecanismos narrativos que emplean los autores para articular sus mensajes. En el caso de *Historia de una escalera*, este enfoque permite comprender cómo Buero Vallejo utiliza elipsis, analepsis y prolepsis para enfatizar el estancamiento social y la cyclicidad de la pobreza. En definitiva, Genette proporciona un marco analítico indispensable para interpretar la complejidad estructural y simbólica del texto

En conclusión, *Historia de una escalera* convierte el tiempo en el verdadero eje de la tragedia. No se trata de un tiempo que impulsa al progreso, sino de un ciclo repetitivo que atrapa a generaciones enteras. El tiempo externo refleja la España inmóvil de la posguerra, marcada por la pobreza y la falta de horizontes. El tiempo interno, con sus saltos de diez años, muestra cómo los personajes envejecen sin haber cambiado su destino. El tiempo narrativo, con repeticiones y paralelismos, subraya la transmisión del fracaso de padres a hijos. Así, Buero Vallejo denuncia una sociedad donde el paso de los años no trae esperanza, sino la perpetuación de la miseria y la frustración.

4.2.6. El estilo

El estilo de Antonio Buero Vallejo en historia de una escalera se caracteriza por un realismo crítico que refleja la España de la posguerra, utilizando un lenguaje coloquial y verosímil que captura las voces y preocupaciones de la clase trabajadora. Este realismo se observa en diálogos cargados de tensiones vecinales, como las discusiones por deudas o los rumores, que muestran la crudeza de la vida cotidiana.

Sin embargo, Buero trasciende lo cotidiano mediante un potente simbolismo. La escalera, por ejemplo, no es solo un escenario, sino el símbolo del estancamiento social y el paso del tiempo que atrapa a los personajes. Además, en momentos clave, el diálogo adopta un tono lírico y existencial, como cuando Fernando expresa su "miedo al tiempo" (Acto I, pág. 9), donde el lenguaje se eleva para explorar la angustia vital y la frustración.

Los ejemplos ilustran esta dualidad:

-Acto I (pág. 15): Fernando promete a Carmina un futuro idealizado ("seré aparejador... viviremos en un pisito limpio"), usando un lenguaje ilusorio que contrasta con la realidad opresiva.

-Acto II (pág. 21): Elvira grita a Fernando: "¡Te casaste por el dinero!", mostrando el estilo crudo y conflictivo típico de las relaciones fracasadas.

-Acto III (pág. 32): El hijo de Fernando repite las mismas promesas que su padre, evidenciando el paralelismo trágico y la ciclicidad de los sueños rotos.

En conclusión, Buero fusiona el habla cotidiana con una profundidad trágica y simbólica. Así, no solo retrata una realidad social, sino que explora la condición humana universal, donde los sueños chocan contra un entorno inmutable, creando una tragedia contemporánea sobre la esperanza y el fracaso

4.2.7. El lenguaje

El lenguaje en Historia de una escalera no es solo un vehículo de comunicación, sino un instrumento de caracterización y crítica social. Antonio Buero Vallejo construye con él un microcosmos de la España de posguerra.

Para Patrice Pavis señala que:

> El lenguaje dramático no se reduce solo al texto hablado, sino que abarca todos los elementos que construyen significados en la escena: diálogos, acotaciones, gestos, silencios, espacios y símbolos. Es un sistema de signos donde la palabra se complementa con la acción, el contexto y la puesta en escena. El lenguaje dramático es, por tanto, polifónico y multidimensional, ya que integra lo verbal y lo no verbal para crear sentido[419]

Esta definición es perfectamente aplicable al texto escrito de Buero. Sus acotaciones detalladas (el "casinillo", la lechera derramada) y los símbolos (la escalera) son lenguaje no verbal integrado en el texto, esenciales para su significado dramático y su potencia crítica.

Ilustraremos en los siguientes ejemplos cómo el lenguaje en *Historia de una escalera* a través de diálogos, acotaciones y símbolos textuales construye la tragedia cotidiana de sus personajes y refleja la asfixia social de la España de posguerra.

4.2.7.1. Construcción del lenguaje en la obra

a- Uso de lenguaje coloquial:

El término "lenguaje coloquial" en el contexto literario puede definirse desde la perspectiva de autores y teóricos de la lengua. Una referencia académica clave es:RAE (Real Academia Española) En su obra normativa, la RAE define el registro coloquial como:«*El empleado en la conversación natural y cotidiana, caracterizado por su espontaneidad, el uso de expresiones afectivas, muletillas, elipsis y rupturas sintácticas*».[420]

Ejemplo 1 (Acto I, pág. 4)

— *Cobrador: ¡Basta de monsergas! Esto le pasa por querer gastar como una señora en vez de abonarse a tanto alzado.*

El pasaje presenta un lenguaje coloquial y agresivo, lo cual refleja la tensión económica y la humillación que provoca la pobreza. En este caso, la expresión "¡Basta de monsergas!" constituye un claro ejemplo de lenguaje coloquial, ya que utiliza una palabra propia del habla popular. De hecho, "monsergas" significa tonterías, excusas o quejas inútiles, y no pertenece a un registro culto ni técnico, sino al habla común, con un matiz despectivo. Así, Buero Vallejo recurre a este término para dar mayor realismo a la escena y evidenciar el desprecio del cobrador hacia la mujer pobre.

[419] PAVIS, Patrice (1998). *OP.Cit.,*, p. 19.
[420] Real Academia Española. (2010). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros. (Cap. 26: "El español coloquial", pp. 463-475).

En consecuencia, a través de este recurso lingüístico, el autor muestra que la pobreza no solo causa sufrimiento económico, sino también humillación mediante el lenguaje cotidiano.

b- El **lenguaje lírico y existencial**:

El **lenguaje lírico y existencial** en *Historia de una escalera* se refiere a aquellos momentos en los que los personajes abandonan el registro coloquial y cotidiano para expresar, con un tono poético y cargado de emotividad, sus angustias más profundas, sus sueños frustrados y su reflexión sobre el sentido de la vida y el paso del tiempo. en *Historia de una escalera* se refiere a aquellos momentos en los que los personajes abandonan el registro coloquial y cotidiano para expresar, con un tono poético y cargado de emotividad, sus angustias más profundas, sus sueños frustrados y su reflexión sobre el sentido de la vida y el paso del tiempo.

Ejemplo 2 (Acto I, pág. 9)

Monólogo de Fernando:

— Fernando: No es eso, Urbano. ¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años..., sin que nada cambie. Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos... ¡Y hace ya diez años! Hemos crecido sin darnos cuenta, subiendo y bajando la escalera, rodeados siempre de los padres, que no nos entienden; de vecinos que murmuran de nosotros y de quienes murmuramos... Buscando mil recursos y soportando humillaciones para poder pagar la casa, la luz... y las patatas. (Pausa)

En este fragmento aparece un lenguaje lírico y existencial, porque Fernando habla de algo más profundo que lo cotidiano. Aquí, cuando dice "¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir", muestra su angustia por ver pasar los años sin cambios en su vida. De esta manera, el lenguaje deja de ser coloquial y se vuelve más poético y simbólico. Así, el "tiempo" no significa solo los días que pasan, sino también el miedo al fracaso y a no poder mejorar. Por eso, Buero Vallejo usa este recurso para mostrar cómo los personajes sufren no solo por la pobreza, sino también por su desesperación interior.

c- El lenguaje ilusorio o proyectivo:

El lenguaje ilusorio o proyectivo se usa mucho en literatura, sobre todo en teatro. Aparece cuando un personaje habla de sus sueños, planes o esperanzas de futuro. Sin embargo, esas ilusiones

chocan con su situación real, y el público entiende que nunca se harán realidad. Esto crea una ironía dramática, porque el espectador sabe algo que el personaje ignora.

Respecto a esto Ricardo Doménech, uno de los críticos más importantes sobre la obra de Buero Vallejo, quien analiza este recurso en profundidad: "*Los personajes de Bueroproyectan sus anhelos en un futuro que nunca llega, creando una dicotomía entre la palabra esperanzada y la acción frustrada, lo que constituye el núcleo de la tragedia bueriana"*[421]

Ejemplo 3 (Acto I, pág. 15)
Diálogo entre Fernando y Carmina:

Carmina: (Reprensiva) ¡Fernando!
Fernando: Sí. Acabar con todo esto. ¡Ayúdame tú! Escucha: voy a estudiar mucho, ¿sabes? Mucho. Primero me haré delineante. ¡Eso es fácil! En un año... Como para entonces ya ganaré bastante, estudiaré para aparejador. Tres años. Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos. Ganaré mucho dinero. Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos en otro barrio, en un pisito limpio y tranquilo. Yo seguiré estudiando. ¿Quién sabe? Puede que para entonces me haga ingeniero. Y como una cosa no es incompatible con la otra, publicaré un libro de poesías, un libro que tendrá mucho éxito...

En este ejemplo, Fernando usa un lenguaje ilusorio y proyectivo, porque sueña con un futuro mejor. Cuando dice: "Dentro de cuatro años seré un aparejador... Ganaré mucho dinero", muestra sus ilusiones de progreso. Sin embargo, esos planes nunca se cumplen y chocan con la realidad de su pobreza. Así, Buero enseña cómo los sueños de los jóvenes terminan en frustración.

d- El lenguaje conflictivo y directo:

Ejemplo 4 (Acto II, pág. 20)
Diálogo entre Elvira y Fernando:

Elvira: ¡A mí nunca me has querido! Te casaste por el dinero de papá.
Fernando: ¡Elvira!
Elvira: Y, sin embargo, valgo mucho más que ella.
Fernando: ¡Por favor! ¡Pueden escucharnos los vecinos!

Elvira: No me importa.

En este fragmento se emplea un lenguaje conflictivo y emocional. Es conflictivo porque surge en medio de una discusión de pareja, con reproches directos ("¡A mí nunca me has querido!").Tambien, es emocional porque expresa celos, resentimiento y orgullo ("valgo mucho más que ella").Por tanto, Buero utiliza este tipo de lenguaje para mostrar las tensiones íntimas

[421] DOMÉNECH, R. (1993). *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española***.** Madrid: Gredos. (pp. 112-115).

entre los personajes y, al mismo tiempo, cómo los problemas personales se exponen en un espacio colectivo donde “los vecinos” siempre están presentes.

e. El lenguaje simbólico

Palabras que trascienden su significado literal para representar ideas abstractas (ej.: la escalera como símbolo). Según Patrice Pavis: "El símbolo en teatro es un signo que remite a una idea abstracta a través de una imagen concreta, integrada en el texto o la puesta en escena."[422] Esta cita significa que en el teatro, objetos o lugares comunes (como una escalera, una luz, una puerta) pueden representar ideas mucho más grandes y profundas (como la pobreza, la esperanza o la opresión).

Ejemplo 5(Acto III, p. 28):

— Urbano: «Sigues amarrado a esta escalera, como yo, como todos.»
E La "escalera" simboliza la pobreza heredada y la imposibilidad de movilidad social.

f. Lenguaje meta-teatral:

Diálogos que hacen referencia al propio texto o a su repetición, rompiendo la ilusión dramática para destacar ciclos trágicos. Según Patrice Pavis: *"El metateatro ocurre cuando la obra hace referencia a sí misma, rompiendo la ilusión dramática para subrayar su condición de construcción artística y reflexionar sobre su propio significado.*"[423.] Esto significa que el metateatro ocurre cuando los personajes o situaciones repiten acciones o palabras de momentos anteriores de la misma obra, creando un espejo que revela cómo los conflictos y esperanzas se repiten sin solución.

En *historia de una escalera*, esto se ve cuando el hijo de Fernando repite las mismas promesas que su padre hizo 30 años antes, mostrando que el tiempo pasa pero la pobreza y la frustración siguen igual.

Ejemplo6 (Acto III, p. 32):

[422] Pavis, P. (1998).*Op.Cit*.P.218

[423] *Ibid.*, P.228

— Fernando hijo: «Saldré de aquí... Tendremos nuestro hogar, alegre y limpio.» Repite las mismas palabras de su padre (Acto I), mostrando que la historia se repite sin cambios.

En suma, el lenguaje en *Historia de una escalera* es un sistema complejo que integra lo coloquial, lo lírico y lo simbólico. Buero Vallejo utiliza el diálogo no solo para avanzar la acción, sino para construir personajes y criticar la sociedad. La escalera, como motivo central, unifica todos los niveles del lenguaje: desde las conversaciones banales hasta los monólogos existenciales. Así, el lenguaje dramático se convierte en un espejo de la condición humana, donde la palabra revela tanto la miseria como la esperanza de sus personajes. En definitiva, Buero logra una síntesis perfecta entre forma y contenido, donde el lenguaje es vehículo y significado de la tragedia cotidiana.

5. Construcción de la teoría de Bobes Naves en *Historia de una escalera* de Buero Vallejo

La teoría de María del Carmen Bobes Naves permite analizar el teatro no solo como texto literario, sino como un sistema complejo de signos que cobra sentido en la representación.[424] En *Historia de una escalera*, esta perspectiva evidencia cómo trama, personajes, espacio, tiempo y acotaciones trabajan en conjunto para transmitir significados que trascienden las palabras.

5.1. Acción dramática: estructura y funcionamiento

Bobes Naves sostiene que la acción dramática no se reduce a la simple trama, sino que constituye una red de tensiones, conflictos y transformaciones que impulsa el desarrollo de la obra. En este marco, Martha T. Halsey señala que" *Historia de una escalera, primer drama estrenado de Antonio Buero Vallejo, refleja un sentimiento profundo de dolor ante la realidad nacional, funcionando tanto como testimonio honesto como crítica severa de la sociedad española de la posguerra*"[425]. De este modo, la obra confirma a Buero Vallejo como uno de los dramaturgos contemporáneos más relevantes, contribuyendo significativamente a la revitalización del teatro español y a la recuperación de la tragedia en los escenarios de su época.

Cada acto funciona como un episodio independiente, mostrando "fotografías" de la misma realidad social en distintos años (1919, 1929, 1949). Este diseño rompe la causalidad lineal y

[424] BOBES NAVES, María del Carmen (1997).*Op..Cit.*, P.19
425 HALSEY Martha Taliaferro(1979). *De Historia de una escalera a Las cartas boca abajo(La iniciación de una dramaturgia). Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/monogrfico-dedicado-a-buero-vallejo-0/html/ff8e6fa6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html (consultado el 1 de abril de 2022)*

refuerza la idea del determinismo social: los conflictos amorosos y las frustraciones económicas se repiten de generación en generación.

Según Bobes Naves, la acción dramática no es solo la sucesión de hechos, sino la red de tensiones y conflictos que hace avanzar la historia[426]. Por ejemplo, en el Acto I (págs. 8-11), el conflicto entre Fernando y Urbano muestra un choque de deseos: Fernando busca ascender socialmente, mientras Urbano defiende la solidaridad de los trabajadores, generando la primera tensión dramática.

Fernando: Prefiero eso a lanzar amenazas que luego no se cumplen.
Urbano: ¿Que no se cumplen?
Fernando: ¡Qué van a cumplirse! Cualquier día tiras tú a nadie por el hueco de la escalera.
¿Todavía no te has dado cuenta de que eres un ser inofensivo?
Urbano: ¡No sé cómo nos las arreglamos tú y yo para discutir siempre! Me voy a comer. Abur.

Fernando: (Contento por su pequeña revancha) ¡Hasta luego, sindicalista! (Acto1-P.11)

Luego, en el Acto II (págs. 13-17), la tensión amorosa y económica entre Fernando y Carmina expresa los conflictos internos de los personajes y revela su carácter.

Carmina: (Reprensiva) ¡Fernando!
Fernando: Sí. Acabar con todo esto. ¡Ayúdame tú! Escucha: voy a estudiar mucho, ¿sabes? Mucho. Primero me haré delineante. ¡Eso es fácil! En un año... Como para entonces ya ganaré bastante, estudiaré para aparejador. Tres años. Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos. Ganaré mucho dinero. Por entonces tú serás ya mi mujercita, y viviremos en otro barrio, en un pisito limpio y tranquilo. Yo seguiré estudiando. ¿Quién sabe? Puede que para entonces me haga ingeniero. Y como una cosa no es incompatible con la otra, publicaré un libro de poesías, un libro que tendrá mucho éxito...
Carmina: (Que le ha escuchado extasiada) ¡Qué felices seremos! (Acto II, P15)

Finalmente, en el Acto III (págs. 24-26), la confrontación violenta entre las familias y la discusión de los hijos ilustran cómo la tensión acumulada conduce a la violencia física y a decisiones cruciales frente al amor imposible de Fernando y Carmina. Así, estos ejemplos muestran que la acción dramática revela el carácter, crea tensión y hace avanzar la historia, cumpliendo la teoría de Bobes Naves.

5.2. Los personajes como constructores textuales y dramáticos

[426] BOBES NAVES, María del Carmen.(1987). *Semiótica de la obra dramática.* Madrid: Arco/Libros, 1987, p. 105

En *Historia de una escalera*, la acción dramática se construye a través de dos planos complementarios: el plano textual, que se centra en los personajes y sus diálogos, y el plano visual, que se manifiesta en la actuación, la escenografía y los elementos técnicos[427].

En el plano textual, los personajes son los motores de la obra: sus diálogos expresan ideas y conflictos ideológicos, como ocurre entre Fernando, que representa la ambición individual, y Urbano, que defiende la solidaridad. Además, sus decisiones, como el matrimonio de Fernando con Elvira o la aceptación del destino de Carmina, revelan tensiones internas y hacen avanzar la trama, mostrando cómo los caracteres pasivos y rebeldes generan el conflicto central.

Por otro lado, en el plano visual, los actores materializan estos conflictos: José Ignacio Malmierca Sánchez (Fernando) y Antonio Pérez Rodríguez (Urbano) representan físicamente el choque de intereses, mientras que Nuria Gómez Valencia (Carmina) y Marcos Manjón Amigo (Fernando Hijo) muestran la vulnerabilidad de la nueva generación. Asimismo, la escenografía, la iluminación, el sonido y el vestuario refuerzan la tensión y hacen visible la acción dramática. En conjunto, estos planos permiten que los conflictos del texto se perciban de manera sensorial y emocional, subrayando la teoría de Bobes Naves sobre cómo los personajes y sus acciones construyen y sostienen la acción dramática.

A continuación, presentamos la ficha técnica[428] de la obra :

[427] *Ibid*., P 91

[428] Ficha técnica de la obra historia de una escalera recuperado de https://www.ucm.es/cultura/historia-de-una-escalera (consultado el 12 de abril de 2024)

[2] **Historia de una escalera**

FICHA TÉCNICA:

29 de mayo/ 19.00h.

Paraninfo de las facultades de Filología y Filosofía

Duración: 105

Dirección: Yaiza Cintora Pérez, Nuria Gómez Valencia y José Ignacio Malmierca Sánchez.

Técnicas de Iluminación: Alba García- Iturri, Alba Campos Sánchez

Técnicas de Sonido: Alba Campos Sánchez, Daniela Carreño Jiménez

Escenografía: Nuria Gómez Valencia, José Ignacio Malmierca Sánchez, Laura Pastor Vela, Iris Elena Tsiolis Rubio, Antonio Pérez Rodríguez, Carmen Blanco Prieto.

Regidoras: Iris Elena Tsiolis Rubio, Alba García- Iturri
Vestuario: Agnés Herraz Niella
Maquillaje y peluquería: Agnes Herranz Niella y Cecilia Gordillo Melcón

FICHA ARTÍSTICA:
Francisco Miguel González Pernas (Cobrador de la luz)
Yaiza María Díez Quiles (Generosa)
Teresa Alonso Hartyanyi (Paca)
Lucía Peñafiel Romero (Elvira)
Andrea Raymer Galarza (Doña Asunción)
Nicolás Robles Redondo (Don Manuel)
Carmen Blanco Prieto (Trini)
Nuria Gómez Valencia (Carmina)
José Ignacio Malmierca Sánchez (Fernando)
Antonio Pérez Rodríguez (Urbano)
Judith Robles Sanz (Rosa)

Iván García de Cuerva González (Pepe)
Beltrán Martínez López (Sr Juan y padre)
Marcos Manjón Amigo (Fernando Hijo)
Samuel Carillo Menchero (Manolín)
Paola Sierra Suarez (Carmina Hija)

En conclusión, según Bobes Naves, los personajes construyen la acción dramática tanto en el **texto**, a través de diálogos y conflictos que revelan sus caracteres, como en la **representación**, donde los actores materializan estas tensiones en escena. Mientras el texto invita a la **imaginación** del lector y al análisis de los conflictos internos, la representación genera en el espectador **placer y emoción** al hacer visibles las decisiones, gestos y enfrentamientos. Así, la obra combina **reflexión y experiencia sensorial**, mostrando cómo la acción dramática conecta el pensamiento con la emoción. Por ello, los personajes funcionan como motores del drama, y su interpretación en escena transforma las ideas en experiencias vividas, cumpliendo la teoría de Naves.

5.3. Espacio y tiempo: dimensión literaria y escénica

En el teatro, según Bobes Naves, el espacio y el tiempo son signos activos que comunican significados simbólicos y visuales[429]. Esto significa que no solo indican dónde y cuándo ocurre la acción, sino que también transmiten ideas, emociones y valores. El espacio puede reflejar poder, pobreza, opresión o sentimientos de los personajes, mientras que el tiempo puede mostrar rapidez, estancamiento o cambios importantes. Así, ambos elementos permiten que el espectador comprenda mejor la historia y se conecte emocionalmente con los personajes.

En *Historia de una escalera*, la escalera constituye un espacio simbólico central. Representa el inmovilismo social y la imposibilidad de ascenso, mostrando que los personajes, a pesar de sus esfuerzos, no logran mejorar su situación. En el Acto I, Fernando expresa su deseo de "subir y dejar esta sordidez", aspirando a convertirse en ingeniero, pero queda atrapado en las dificultades cotidianas que le impiden avanzar. Urbano, representante de la solidaridad y la conciencia de clase, reconoce que aunque se esfuerce, la vida no cambia realmente, indicando que los personajes están atrapados en un ciclo social repetitivo.

En el Acto III, la tercera generación reproduce los mismos conflictos y limitaciones que sus padres, confirmando la continuidad del inmovilismo social. Los hijos de Fernando y Carmina repiten errores y enfrentan restricciones similares, lo que muestra cómo las condiciones sociales y personales mantienen a los personajes atrapados en el mismo espacio simbólico que representa la

[429] BOBES NAVES, María del Carmen.(1987).*Op.Cit*.P275

escalera. Este simbolismo evidencia la frustración de los intentos de ascenso y la repetición de una vida marcada por la precariedad y los límites sociales.

Escénicamente, el decorado permanece inalterable durante treinta años, mientras los personajes envejecen, mostrando visualmente su estancamiento y la continuidad de la vida atrapada. El tiempo se percibe en los saltos generacionales (dimensión literaria) y en el envejecimiento de los actores (dimensión escénica), creando un efecto que permite al espectador ver la tragedia de la repetición social y personal.

Según Bobes Naves, el espectador es muy importante en el teatro, porque la obra está hecha para provocar su placer, emoción y reflexión[430]. Patrice Pavis añade que: "*el placer más valioso es el que comunica emociones profundas y que sirve como reacción frente a los enfoques demasiado intelectuales del arte contemporáneo "*[431]

Esto muestra que el teatro no solo se analiza con la mente, sino que también se siente y se vive. Pavis señala que este placer es difícil de medir, pero es esencial, porque permite que el arte impacte y conecte de manera real con el público

En *Historia de una escalera*, el público percibe la frustración, los sueños rotos y la impotencia de los personajes, lo que genera empatía y conciencia social. En este contexto, el profesor Martín Barrios nos aclara que :

> *Historia de una escalera* muestra cómo las vidas quedan atrapadas en la repetición y la frustración social y personal, reflejando la pobreza y la impotencia de la posguerra. Desde mi punto de vista, destaca la lucha constante entre el deseo de progreso y la realidad que lo limita.[432]

Desde un punto de vista crítico, la obra conmueve y hace reflexionar sobre la vida de las personas, mostrando cómo es difícil superar las limitaciones sociales y personales. De esta manera, la obra ilustra cómo el teatro puede combinar dimensión literaria y escénica para representar conflictos

[430] BOBES Naves, MC (1997).*OP.Cit.,*.P.38
[431] PAVIS, Patrice, (1980): *Op.C it*.P.242.

432 MARTÍN BARRIOS Javier (2016). *Valoración Crítica De Historia De Una Escalera*. Recuperado de https://iesjmanrique.blogspot.com/2016/04/valoracion-critica-de-historia-de-una.html (consultado el 11 de abril de 2017)

sociales universales y conectar con el público a través de símbolos y del tiempo dramático. La escalera, como espacio simbólico, y la representación del tiempo, como un ciclo repetitivo de generaciones, permiten a los espectadores entender la tragedia del inmovilismo social y reflexionar sobre la condición humana. La combinación de estos elementos demuestra la interacción activa entre la obra y quien la observa, cumpliendo así la función que Bobes Naves asigna al teatro: crear emociones, provocar pensamiento y estimular la interpretación del espectador.

5.4. Las acotaciones: del texto a la representación

En el teatro, todo funciona como signo. No solo las palabras de los personajes comunican significado, sino también los elementos no lingüísticos, como los gestos, los movimientos, la entonación o los objetos en escena. Por eso, en el texto dramático abundan las acotaciones, que indican cómo debe decirse una frase, qué gestos acompañan a la palabra o cómo se mueve el personaje.[433]

A menudo, una palabra se complementa con un signo no verbal que puede reforzar su significado o darle un matiz distinto. Por ejemplo, en *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo, un personaje puede decir "¡Estoy harto!" con un tono de voz elevado y golpeando la mesa. La palabra expresa enojo, pero el gesto y la entonación lo hacen más intenso y claro para el público.

> Las palabras "te quiero" tienen un valor emotivo y significativo diferente según sean pronunciadas por una persona negligentemente sentada en un sillón, con un cigarrillo en la boca (papel significativo suplementario del accesorio), por un hombre que tenga a una mujer en los brazos, o por alguien vuelto de espaldas a la persona a quien se dirigen esas palabras[434]

De esta manera, la combinación de signos lingüísticos y no lingüísticos permite que el espectador comprenda mejor las emociones, las relaciones y las acciones de los personajes, haciendo que la obra cobre vida en escena.

---

[433] BEDEB Kheira, Tesis doctoral Estudio comparativo de las dos obras de Calderón de la Barca: *El príncipe constante* (1627) y *Amar después de la muerte* o *El Tuzaní de la Alpujarra* (1633) Univ de Oran2.p 87

[434] KOWZAN, Tadeusz (1975) : *Littérature Et Spectacle Dans Leurs Rapports Esthétiques, Thématiques Et Sémiologiques*, Varsovia: Éditions Scientifiques De Pologne. P.31

Por lo tanto , las acotaciones no son simples instrucciones, sino signos que guían la interpretación y revelan significados que el diálogo no puede expresar. Por ejemplo:

En la escena del cobrador, la acotación de Doña Asunción "(ensayando sonrisas)" muestra su humillación y esfuerzo por mantener la dignidad, algo que sus palabras no transmiten completamente.

La acotación "Los trajes de ambos denotan una posición económica más holgada" informa sobre la jerarquía social de manera inmediata y visual.

En el diálogo del "casinillo", la risa de Urbano "(Riendo)" refleja ironía y condescendencia frente a los ideales ingenuos de Fernando, marcando la diferencia de actitud y visión del mundo.

Así, las acotaciones enriquecen la interpretación y aseguran que los elementos psicológicos, sociales y simbólicos de la obra se manifiesten plenamente en la representación. La combinación de texto, personajes, espacio, tiempo y acotaciones hace de *Historia de una escalera* un ejemplo perfecto de cómo el teatro es un lenguaje múltiple que Bobes Naves describe como un sistema de signos vivo y dinámico.

6. Estudio temático de *historia de una escalera*

6.1. La cuestión social

La obra refleja la España pobre de posguerra. La escalera es un microcosmos de desigualdad y lucha por la supervivencia. Se critica la falta de movilidad social y se contrasta el individualismo con la solidaridad de clase. La pobreza marca las relaciones y condiciona los destinos.

-Acto I, Pág. 3-4: El cobrador amenaza a Doña Asunción con cortar la luz por impago.

El cobrador: "Tendré que cortarle el fluido."

Este personaje muestra la crudeza de la pobreza y la humillación de depender de la caridad de vecinos como Don Manuel.

-Acto I, Pág. 8: Urbano defiende la acción sindical frente al individualismo de Fernando.

-Urbano: "Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato."

En este diálogo se ve la diferencia entre dos formas de pensar. Urbano cree que solo con la unión en el sindicato los pobres pueden mejorar, mientras que Fernando piensa más en sí mismo. Así, se enfrentan la idea de ayudar entre todos y la de buscar el éxito personal. Con esto, Buero muestra cómo la pobreza marca los sueños y las discusiones de los personajes.

Acto II, Pág. 12: Generosa se lamenta de la miseria de la pensión de su marido tras 50 años trabajando.

Generosa : "Pero es una miseria, hijo; una miseria."

En este pasaje, Generosa manifiesta con amargura la insuficiencia de la pensión de su marido después de medio siglo de trabajo. De este modo, el autor visibiliza la injusticia social que padecen los trabajadores al llegar a la vejez. Además, la reiteración de la palabra “miseria” intensifica la crítica y transmite la desesperación del personaje. En consecuencia, Buero denuncia la explotación laboral y la ausencia de una verdadera protección social.

6.2. Frustración y sueños rotos

Los personajes viven anclados en ilusiones juveniles que chocan con una realidad hostil. El paso del tiempo desvela la brecha entre sus ambiciones y sus logros, que son nulos. La frustración genera amargura y resignación. Los sueños se repiten cíclicamente, condenando a las nuevas generaciones.

-Acto I, Pág. 15: Fernando promete a Carmina un futuro brillante como aparejador.

Fernando: "Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos."

En este pasaje, Fernando proyecta un futuro prometedor como aparejador reconocido, reflejando la esperanza propia de la juventud. No obstante, con el paso del tiempo, esa aspiración queda frustrada, lo que evidencia la imposibilidad de alcanzar la movilidad social. De esta manera, el lenguaje ilusorio subraya la tensión entre los sueños individuales y la dura realidad que los anula.

-Acto II, Pág. 16: La escalera aparece idéntica tras 10 años.

"(Han transcurrido diez años que no se notan en nada: la escalera sigue sucia y pobre...)" (Acotación)

La acotación evidencia que, pese al paso de una década, el espacio permanece inalterable, sucio y pobre. De este modo, el escenario actúa como un símbolo del estancamiento social y de la imposibilidad de progreso. Así, Buero Vallejo refuerza visualmente la idea de que el tiempo transcurre sin que los personajes consigan transformar su destino.

Acto III, Pág. 32: Fernando hijo repite a Carmina hija los mismos proyectos que su padre.

Fernando: "Primero me haré aparejador. ¡No es difícil!"

El pasaje revela cómo la nueva generación reproduce los mismos proyectos incumplidos de sus padres. De este modo, la obra subraya la fuerza de un destino repetitivo que condena a los jóvenes a repetir los fracasos anteriores. Así, Buero Vallejo transmite una visión pesimista de la sociedad, donde las esperanzas de cambio se diluyen en la reiteración de sueños imposibles.

6.3. Relaciones familiares y sociales

Las relaciones están viciadas por la convivencia obligada, los rencores y la incomprensión. El amor se confunde con interés económico y los conflictos del pasado envenenan el presente. La hipocresía y los prejuicios sociales dominan la interacción entre vecinos. Las familias repiten patrones de comportamiento disfuncionales.

-Acto I, Pág. 5: Fernando se enfada con su madre por recordarle su pobreza.

Fernando: "¡Pareces disfrutar recordándome nuestra pobreza!"

El fragmento refleja la tensión emocional que surge cuando la pobreza se convierte en un tema constante dentro del hogar. De este modo, el reproche de Fernando a su madre evidencia el resentimiento y la frustración acumulada por la falta de recursos. Así, Buero Vallejo subraya que las dificultades económicas erosionan los vínculos familiares y generan conflictos internos.

-Acto II, Pág. 21: Elvira acusa a Fernando de haberse casado por dinero.

Elvira : "¡A mí nunca me has querido! Te casaste por el dinero de papá."

El pasaje evidencia cómo la desconfianza y el interés económico corroen la vida matrimonial. De este modo, la acusación de Elvira a Fernando revela que el amor queda relegado a un segundo plano frente a la necesidad material. Así, Buero Vallejo critica una sociedad en la que la precariedad y la ambición condicionan incluso las relaciones más íntimas.

-Acto III, Pág. 29-30: Discusión colectiva donde salen a la luz todos los rencores acumulados.

"¡Pécora!" / "¡Enredadora!"

En este momento, los vecinos se insultan con palabras muy fuertes. Así salen a la luz los rencores guardados durante muchos años. De esta manera, la escena muestra que la escalera no es un lugar de unión, sino de odio y conflictos constantes.

6.4. El tiempo y el desengaño vital

El tiempo es un elemento crucial que actúa de forma destructiva. No trae progreso, sino desgaste y confirmación del fracaso. Los personajes son conscientes de cómo sus vidas han perdido sentido y potencial. La obsesión por el tiempo perdido genera angustia y amargura.

-Acto I, Pág. 9-10: Fernando confiesa su miedo al tiempo y la rutina.

Fernando: "¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años..., sin que nada cambie."

El monólogo de Fernando manifiesta una angustia existencial vinculada al paso del tiempo. A través de sus palabras, se evidencia el temor a que la vida transcurra sin transformaciones ni logros. En consecuencia, el tiempo se convierte en un símbolo del fracaso y de la frustración personal y social que atraviesa la obra.

-Acto III, Pág. 23: Paca, ya anciana, dialoga con la escalera cansada.

Paca: "¡Qué vieja estoy! [...] ¡Tan vieja como tú!"

En este fragmento, Paca personifica la escalera al identificarse con su deterioro. A través de esta metáfora, Buero Vallejo transmite cómo el desgaste físico y moral de la protagonista está ligado al inmutable escenario. En consecuencia, la escalera simboliza no solo el paso del tiempo, sino también la imposibilidad de transformación en sus vidas.

-Acto III, Pág. 27: Carmina (madre) atribuye su mala salud a la edad y las desilusiones.

Carmina : "Esto no tiene arreglo; es de la edad... y de las desilusiones."

En este fragmento, Carmina reconoce que su malestar proviene tanto del desgaste de la edad como de las frustraciones acumuladas. De esta forma, Buero Vallejo refleja cómo el desengaño vital no solo afecta al ánimo, sino que termina repercutiendo en la salud física.

6.5. El destino

La obra presenta una visión determinista y pesimista. Los personajes parecen prisioneros de un destino del que no pueden escapar, marcado por su condición social. La escalera simboliza esa trampa circular y el fatalismo. Las nuevas generaciones parecen condenadas a repetir los errores de las anteriores.

-Acto I, Pág. 9: Urbano vaticina que en 10 años seguirán igual.

Urbano: "Dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera y fumando en este «casinillo»."

La afirmación de Urbano funciona como una premonición que se cumple a lo largo de la obra. Con ello, Buero Vallejo subraya la imposibilidad de progreso y el carácter inamovible de la vida en la escalera, donde los sueños acaban en frustración.

-Acto II, Pág. 16 (Acotación inicial): La escalera permanece idéntica tras una década.

"(la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, los cristales de la ventana sin lavar)."

La acotación inicial subraya la total inmutabilidad del escenario, que permanece sucio y descuidado tras una década. Este recurso escénico se convierte en un símbolo poderoso del estancamiento vital y social de los personajes, quienes, al igual que la escalera, parecen condenados a no transformarse.

-Acto III, Pág. 32: La joven pareja promete luchar por un futuro que el espectador sabe improbable.

La joven: "Lucharé por ti y por mí. [...] ¡No! Porque nos marcharemos de aquí."

El diálogo de la joven pareja refleja la esperanza de cambio, aunque el espectador percibe su improbabilidad. De este modo, Buero Vallejo sugiere que el ciclo de frustración y limitaciones sociales tiende a repetirse, convirtiéndose en una especie de condena hereditaria.

En conclusión, *Historia de una escalera* se presenta como un retrato dramático de la frustración vital y del determinismo social. La escalera, siempre inmutable, simboliza la trampa inevitable de la pobreza y la repetición de conflictos a lo largo de las generaciones. Buero Vallejo critica una sociedad que condena al individuo a revivir ciclos de sueños incumplidos y rencores heredados. El tiempo, lejos de traer progreso, evidencia el estancamiento y el desengaño. Asimismo, las relaciones humanas, envenenadas por la envidia y el interés, muestran cómo el contexto social limita y define la vida de las personas. Finalmente, la obra concluye con un pesimismo profundo, dejando claro que la lucha por escapar del destino impuesto constituye, en sí misma, la mayor tragedia.

Capítulo III

Estudio comparativo: *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine e *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo

El presente capítulo tiene como objetivo realizar un estudio comparativo de dos obras fundamentales del teatro del siglo XX: *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine e *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo. . A primera vista, estas obras emergen de realidades aparentemente distantes —la Argelia bajo dominio colonial francés y la España gris de la posguerra franquista—. Sin embargo, ambas convergen en un mismo propósito: desentrañar, a través del drama, las tensiones y injusticias que marcan a sus sociedades.

Más allá de sus diferencias geográficas e históricas, Yacine y Buero Vallejo comparten una profunda convicción ética y un compromiso con los suyos. Utilizan la escena no como un mero entretenimiento, sino como un instrumento de reflexión, denuncia y memoria. Este estudio se adentrará en su arquitectura dramática, sus temas centrales, la construcción de sus personajes y sus estilos particulares para identificar tanto los puntos de encuentro como las distancias que las separan.

El análisis se centrará en desentrañar cómo cada autor, condicionado por su contexto político represivo, desarrolla estrategias formales y temáticas únicas para eludir la censura y conmover al espectador. Se examinará la estructura fragmentaria y épica de Kateb, confrontándola con el realismo simbólico y la circularidad temporal de Buero. Asimismo, se contrastará la épica colectiva argelina, que prioriza la lucha nacional, con el enfoque intimista español, que retrata la frustración individual como síntoma de un malestar social mayor.

El objetivo final es comprender cómo el arte teatral puede trascender su función estética para convertirse en un poderoso vehículo de crítica y en un faro de esperanza para la transformación social. A través de este diálogo entre dos continentes y dos visiones, este capítulo busca celebrar la capacidad del teatro para servir como espejo de la condición humana en tiempos de opresión y como testimonio perdurable de la lucha por la dignidad.

1. Autores y contextos : Argelia y España

Kateb Yacine (1929-1989) y Antonio Buero Vallejo (1916-2000) representan dos figuras esenciales del teatro del siglo XX, cada uno inscrito en contextos de opresión distintos. El primero, nacido en Argelia bajo la dominación francesa, utiliza la escritura dramática como un medio de resistencia cultural y política frente al colonialismo. El segundo, tras haber sufrido prisión durante la Guerra Civil, se convierte en la voz más influyente del teatro español de posguerra bajo el franquismo.

Ambos autores comparten la convicción de que el teatro no es mero entretenimiento, sino una herramienta de memoria y de denuncia. Mientras Kateb recurre a un lenguaje poético y simbólico para retratar la lucha colectiva, Buero emplea el realismo simbólico para reflejar la frustración generacional. El objetivo de este estudio es comparar sus obras *Le Cadavre encerclé* y *Historia de una escalera*, con el fin de mostrar cómo, desde realidades distintas, ambos dramaturgos convierten la escena en un espacio de resistencia y de conciencia social.

1.1. Kateb Yacine: Argelia colonial

Kateb Yacine (1929-1989) es considerado una de las voces más representativas de la literatura argelina en lengua francesa[435]. Su trayectoria está profundamente marcada por el contexto colonial en el que nació y creció. Durante la primera mitad del siglo XX, Argelia se encontraba bajo dominio francés, situación que generó una fuerte opresión política, social y cultural. El 8 de mayo de 1945, cuando aún era adolescente, Yacine fue testigo de las masacres de Sétif y Guelma, un hecho que lo marcó de manera decisiva y lo llevó a tomar conciencia de la necesidad de la resistencia[436]. Desde entonces, Kateb asumió una postura crítica frente al sistema colonial, vinculando su vida y sus ideas a la resistencia política. A los 18 años, pronunció en París una conferencia sobre el Emir Abdelkader, líder que simbolizaba la unidad de las tribus frente al colonialismo, gesto que revelaba su adhesión a un legado histórico de lucha. De esta manera, su compromiso no surgió de manera tardía, sino que se manifestó desde la juventud como una respuesta directa a la violencia y la injusticia del colonialismo. Como señala Khadda (2020)" *fue en esa época cuando descubrió "las dos cosas que más aprecio, la poesía y la revolución, dejando*

[435] KHADDA, Naget (2020).*Op Cit.P*.13-19
[436] BENACHOUR, Nedjma (2017). *Op Cit.*P.20

claro que la dimensión política era inseparable de su identidad".[437] Así, la trayectoria de Kateb se entrelazó con el auge de los movimientos nacionalistas argelinos, convirtiéndose en una voz que acompañaba y reforzaba el proceso de independencia.

Este episodio, además de su encarcelamiento, fue determinante en su compromiso político y en la orientación de su escritura. Su obra combina elementos de la tradición oral magrebí con formas modernas del teatro y la poesía, creando un estilo innovador y comprometido.

Desde 1947, Kateb Yacine comenzó a viajar con frecuencia a Francia, hasta que decidió instalarse allí de manera definitiva. Con tan solo diecisiete años, publicó su primera obra, una colección de poemas titulada *Soliloques* (1946)[438] Como muchos otros escritores argelinos de su generación, eligió el francés como lengua de expresión literaria en lugar del árabe. Posteriormente, entre 1949 y 1951, trabajó como periodista en el periódico comunista *Alger Républicain*, lo que le permitió acercarse más a la realidad política y social de su país. Además, durante este periodo realizó viajes a Arabia Saudí y Sudán, ampliando así su visión del mundo árabe. A partir de 1952 decidió dedicarse por completo a la escritura, consolidando su vocación literaria. Sin embargo, en 1955 se vio forzado a abandonar Francia, ya que se había implicado directamente en la lucha nacionalista por la independencia de Argelia. [439]

A través de piezas como *Le Cadavre encerclé* (1954), denunció la violencia colonial y expresó la búsqueda de identidad nacional[440] Yacine concebía la literatura como un espacio de memoria colectiva y de lucha, donde la palabra se transformaba en un arma contra la opresión. Sus personajes simbolizan al pueblo argelino que resiste, sufre y sueña con la independencia. Al mismo tiempo, su escritura poética le otorgó a sus textos una dimensión universal, capaz de dialogar más allá de las fronteras. Finalmente, en 1957, publicó su obra más célebre, *Nedjma*, en la que abordó con gran fuerza poética y simbólica el tema central de la reconstrucción de la identidad argelina y la necesidad de restablecer su soberanía.De esta manera, Kateb Yacine se consolidó como un dramaturgo revolucionario, cuya obra refleja tanto la herida colonial como la esperanza de liberación.

[437] KHADDA, Naget (2020).*Op Cit.P*. 19

[438] BOUCHENE, (1991) *Op.Cit*.p.64

439 Kateb Yacine Novelista, poeta, dramaturgo y activista en la independencia de Argelia Recuperado de https://www.casafrica.es/es/persona/kateb-yacineb Yacine (consultado el 16 de abril de 2023)

[440] ARNAUD, Jacqueline (1986).*Op.Cit*.P77

Por consiguiente, Kateb Yacine mantuvo una relación profunda e inseparable con la política en Argelia, marcada por la lucha anticolonial, la defensa de la identidad bereber y una postura crítica constante con el poder establecido

La siguiente tabla[441] resume los hitos clave de su compromiso político y literario:

Fecha	Accontecimiento	Impacto en sus vida y obra
8 de Mayo de 1945	Participa en las manifestaciones independentistas en Sétif.	Fue detenido y encarcelado, y esa experiencia traumática se convirtió en el punto de partida de su compromiso político, además de transformarse en un eje esencial de su producción literaria.[442]
Finales de los 40	Se une al Partido Comunista Argelino y trabaja como periodista para *Alger Républicain*[443]	Su compromiso se consolidó a través del periodismo y de una poesía de fuerte carga política, mediante los cuales difundía con claridad el mensaje nacionalista. [444]
1954 - 1962	Publica obras clave como *Nedjma* (1956) y *Le cadavre encerclé* (1954), prohibida en Francia[445]	Su producción literaria se afirma como un medio de combate y se erige en mito fundacional de la nación argelina. [446]
Años 70	Tras la independencia, decide dejar de escribir en francés y funda un grupo de teatro popular que actúa en dialecto árabe por toda Argelia[447]	Busca devolver la palabra al pueblo, alejándose de las élites. Es criticado y vigilado por el gobierno por defender la cultura bereber y la igualdad de género[448]

Tabla N° 14: Principales hitos en la vida y obra de Kateb Yacine en relación con el contexto político argelino (Elaboración personal)

En conclusión, la trayectoria de Kateb Yacine refleja la estrecha relación entre literatura y compromiso político en el contexto de la Argelia colonial y poscolonial. Sus experiencias personales, desde la represión de 1945 hasta la independencia, marcaron profundamente su obra. La escritura se convirtió para él en un medio de resistencia y en un vehículo de memoria colectiva. Asimismo, su paso del francés al árabe dialectal mostró su voluntad de acercarse al pueblo y de

[441] Elaboración propia
[442] Kateb Yacine : Poésie et Révolution recuperado de https://www.cambridge.org/core/books/abs/decolonising-the-intellectual/kateb-yacine-poetry-and-revolution/47C5C1919D194AFF09A0D5AE5DA5EF7E (consultado el 11 de marzo de 2022)

[443] Kateb Yacine Novelista, poeta, dramaturgo y activista en la independencia de Argelia Recuperado de https://www.casafrica.es/es/persona/kateb-yacineb Yacine (consultado el 16 de abril de 2022)

[444] Biografía de Kateb Yacine recuperado de https://www.poemas-del-alma.com/blog/biografias/biografia-de-kateb-yacine#google_vignette (consultado el 2 de junio de 2022)

[445] BENACHOUR, Nedjma (2017). *Op Cit.*P.20

[446] *Ibid., P10*
[447] *Ibid., p.11*
[448] *Ibid.*, p.15

reivindicar su identidad cultural. De este modo, Kateb permanece como una figura esencial en la construcción del imaginario nacional argelino.

1.2. Buero Vallejo: España franquista

Antonio Buero Vallejo se erige como una figura fundamental del teatro español, cuya obra está intrínsecamente ligada al contexto histórico de la España franquista. Su trayectoria vital y artística fue marcada de manera indeleble por las consecuencias de la Guerra Civil (1936-1939), un conflicto que dio paso a una prolongada y represiva dictadura. Buero, quien combatió en el bando republicano, experimentó en carne propia la dureza del nuevo régimen, incluyendo su encarcelamiento[449]. Esta vivencia personal se filtró profundamente en su producción creativa, convirtiendo su dramaturgia en un vehículo de crítica social y política. De este modo, supo navegar las restrictivas aguas de la censura franquista para reflejar las frustraciones, la pobreza y la inmovilidad que asfixiaban a la sociedad española de la posguerra.

Además, la propuesta artística de Buero, conocida como "posibilismo", fue una respuesta directa a los férreos controles culturales impuestos por el franquismo[450]. En un panorama escénico donde predominaban las obras ligeras o de corte propagandístico, él abrió un camino hacia un teatro más profundo y comprometido con la realidad. Su obra emblemática, *Historia de una escalera* (1949), es un claro ejemplo de cómo utilizó el realismo y el simbolismo para sondear las problemáticas sociales de su tiempo. A través del microcosmos de la escalera de una casa de vecinos, Buero retrató las dificultades económicas, el estancamiento social y la frustración colectiva que definieron una época, transformando la experiencia individual en un poderoso testimonio de la memoria colectiva.[451]

Asimismo, el entorno cultural en el que Buero Vallejo desarrolló su carrera estaba caracterizado por la fractura y la limitación. El fin de la guerra provocó la muerte o el exilio de muchos escritores destacados, como Unamuno, Valle-Inclán o García Lorca, dejando a los que permanecieron en España sometidos a una estricta censura. Esta situación fomentó una literatura alejada del presente y de las corrientes internacionales, a menudo centrada en temas históricos o tradicionalistas. Fue en este complejo marco donde, en la década de los 50, el teatro de Buero cobró una especial relevancia al conectar con el realismo social emergente. Su compromiso, como él mismo señaló, era abordar la "verdadera problemática social", entendiendo esta no solo como los conflictos de

[449] MANEMamadou, (2024). *Op.Cit.*P.383
[450] LÓPEZ ASENJO Mario, FERNÁNDEZ LÓPEZJusto, (2018). *Op.Cit.*P1
[451]MANE Mamadou, (2024*). Op.Cit.*P.387

clase, sino como toda problemática humana derivada de las imperfecciones estructurales de la sociedad. Su obra, por tanto, se consolida como un ejemplo paradigmático de la resistencia del arte para reflejar y cuestionar una realidad histórica definida por el autoritarismo y el anhelo de un cambio profundo.

1.3. Diferencias contextuales entre Kateb Yacine y Buero Vallejo

El análisis comparativo entre Kateb Yacine y Antonio Buero Vallejo exige situar sus obras en los respectivos marcos históricos que determinaron su escritura. Ambos autores, aunque comparten la visión del teatro como instrumento de conciencia, se formaron en contextos profundamente distintos. Mientras Yacine creció en una Argelia sometida a la colonización francesa, Buero desarrolló su trayectoria en la España franquista, marcada por la censura y la represión. Estos entornos condicionaron no solo su experiencia vital, sino también las temáticas y formas de sus producciones teatrales. Así, la violencia colonial en Argelia y la dictadura en España representan dos realidades diferentes de dominación que generaron respuestas literarias específicas. Yacine concibió el teatro como un espacio de resistencia anticolonial, mientras Buero lo entendió como un medio de denuncia frente al inmovilismo social. Examinar estas diferencias contextuales permite comprender cómo el arte dramático se adaptó a escenarios de opresión distintos, pero con un mismo objetivo de despertar conciencia.

En el caso de Kateb Yacine, el colonialismo francés representó una experiencia directa de violencia y despojo cultural. Haber sido testigo de las masacres de Sétif en 1945 marcó el inicio de un compromiso político inseparable de su creación literaria. Sus obras, como Le Cadavre encerclé, ponen en escena el dolor colectivo y la lucha por la independencia, recurriendo a un lenguaje simbólico y poético que bebe de la tradición oral argelina. El contexto colonial, por tanto, no solo influyó en los temas tratados, sino también en su búsqueda de una identidad cultural perdida.

Por el contrario, Antonio Buero Vallejo vivió bajo la sombra de la Guerra Civil y la posterior dictadura franquista. Su encarcelamiento como prisionero republicano lo sensibilizó ante las injusticias del régimen y le llevó a concebir un teatro crítico, pero adaptado a las restricciones de la censura. Obras como Historia de una escalera retratan la frustración generacional y el estancamiento social de la posguerra, utilizando un realismo simbólico capaz de sortear los límites impuestos por el sistema.

La principal diferencia radica, pues, en la naturaleza de la opresión: colonial en el caso de Yacine, y dictatorial en el de Buero. Esta divergencia generó distintas estrategias discursivas: Yacine apeló a la revolución y a la liberación nacional, mientras Buero apostó por una crítica social gradual, en clave metafórica, que buscaba abrir los ojos del espectador sin exponerse a la censura. Además, Yacine pasó de escribir en francés a hacerlo en árabe dialectal para acercarse a su pueblo, mientras Buero permaneció en castellano, lengua compartida con el poder pero utilizada para subvertir sus imposiciones. Así, los dos contextos produjeron respuestas dramáticas diferentes, aunque unidas por un mismo espíritu de resistencia cultural.

Las diferencias contextuales entre Kateb Yacine y Buero Vallejo revelan la manera en que cada autor transformó la opresión en materia teatral. Yacine, marcado por la violencia colonial, escribió para denunciar el dominio extranjero y afirmar la identidad argelina. Buero, en cambio, desde una España silenciada por la dictadura, utilizó el simbolismo y el realismo crítico para poner en evidencia las fracturas sociales. Ambos contextos, aunque distintos en su naturaleza, coincidieron en generar un teatro comprometido con la memoria y la resistencia.

En definitiva, las divergencias históricas entre Argelia colonial y España franquista explican no solo las temáticas elegidas, sino también las estrategias estéticas desarrolladas. El estudio de estas diferencias enriquece la comprensión del teatro como espacio de lucha, capaz de adaptarse a realidades opresivas diversas sin renunciar a su dimensión transformadora.

A continuación, se presenta la tabla comparativa:

Contexto	**Kateb Yacine (Argelia colonial)**	**Antonio Buero Vallejo (España franquista)**
Marco histórico	**Argelia bajo la colonización francesa hasta 1962.**	**España bajo la dictadura franquista (1939-1975).**
Naturaleza de la opresión	**Dominación extranjera y represión colonial**	**Represión interna y censura política.**
Hechos determinantes	**Masacres de Sétif (1945), prisión y compromiso anticolonial**	**Guerra Civil (1936-1939), encarcelamiento y posguerra represiva**
Clima cultural	**Imposición del francés, negación de la identidad árabe-bereber**	**Censura literaria y control ideológico del régimen**
Finalidad del teatro	**Resistencia y liberación nacional frente al colonialismo**	**Crítica social y denuncia simbólica frente a la dictadura**

Tabla N° 15: Comparación entre las dos obras **–Elaboración propia**

En primer lugar, Kateb Yacine escribe desde la experiencia colonial, donde la represión francesa y la pérdida de identidad marcaron su trayectoria. Por el contrario, Buero Vallejo se enfrenta a una dictadura interna, con censura y control ideológico tras la Guerra Civil. De este modo, mientras el teatro de Yacine busca la liberación nacional, el de Buero refleja la frustración social bajo el franquismo. En síntesis, las diferencias contextuales explican el modo en que cada autor convirtió la escena en espacio de resistencia.

2. Teatro argelino Vs Teatro Español del siglo XX

El teatro del siglo XX en Argelia y en España se desarrolló en contextos de fuerte represión, aunque con características diferentes. En Argelia, la dominación francesa significó no solo el control político, sino también la imposición cultural y la negación de la identidad nacional, es decir, la exclusión de la voz del pueblo en la vida pública. En España, después de la Guerra Civil, el franquismo estableció una dictadura que limitaba las libertades y aplicaba una estricta censura, lo que obligaba a los autores a expresarse de manera indirecta.

En este marco, Kateb Yacine y Antonio Buero Vallejo se destacan como dos dramaturgos que supieron convertir el teatro en una herramienta de resistencia. Para Yacine, el escenario funcionó como un arma política que denunciaba la violencia colonial y daba visibilidad a la lucha por la independencia; es decir, la escena se transformaba en un campo de batalla simbólico. Para Buero, en cambio, el teatro fue un testimonio social que retrataba el estancamiento y la frustración de varias generaciones bajo el franquismo; en otras palabras, la obra teatral servía como espejo crítico de la realidad española.
Así, comparar a estos dos autores permite comprender cómo, a pesar de la diferencia de contextos, ambos coincidieron en usar el arte dramático para despertar la conciencia colectiva y abrir un espacio de reflexión frente a la opresión.

2.1. Kaeb Yacine: Teatro como arma política

El teatro de Kateb Yacine se inscribe en un contexto marcado por la colonización francesa y las luchas por la independencia de Argelia. Desde muy joven, el autor vivió la represión directa, ya que fue detenido tras participar en las manifestaciones del 8 de mayo de 1945 en Sétif. Esta experiencia traumática transformó su visión del arte, comprendiendo que el teatro no podía limitarse a entretener sino que debía ser un espacio de denuncia y combate político. Así, su obra

se convierte en una prolongación de la lucha nacional por la liberación[452]. Por ejemplo, su obra "Le cadavre encerclé" no solo recrea los hechos históricos de las masacres, sino que refleja el dolor vivido y la resistencia recopilada de testimonios directos.

En efecto, esta vivencia personal profundizó su compromiso político y social, haciendo que la memoria histórica y la lucha popular fueran el núcleo de su teatro. Por ello, su trabajo se convierte en una herramienta de concienciación y resistencia colectiva contra la opresión colonial[453] Un ejemplo palpable es cómo en la obra se narran las torturas y detenciones, no como relatos distantes, sino a través de voces y escenas que buscan que el público sienta esa violencia como propia.

Además, Kateb Yacine logra fusionar la tradición oral del Magreb con las formas del teatro contemporáneo occidental, creando un lenguaje escénico híbrido y plural. Esto se manifiesta en su uso simultáneo del árabe coloquial, el tamazight y el francés, lo que refleja la compleja realidad cultural e identitaria argelina[454] (Por ejemplo, toma la estructura del halqa, el círculo del narrador magrebí, adaptándola para que su puesta en escena sea un espacio de múltiples significados, donde pocos actores y accesorios generan un universo simbólico.

El estilo minimalista[455] de sus puestas en escena contribuye a centrar la atención en los personajes y conflictos, evitando distracciones externas. Su escenografía simple enfatiza la crudeza de la vida bajo el colonialismo, convirtiendo la austeridad en un recurso dramático poderoso Un ejemplo es la ausencia de decorados elaborados y el uso simbólico de pocos objetos, que permiten que cada palabra y gesto adquiera un peso decisivo en la carga política y estética.

Este minimalismo va acompañado de un lenguaje directo pero cargado de metáforas y símbolos, donde la palabra funciona como un arma de resistencia. Los personajes, como Lakhdar, expresan con fuerza su rechazo a la violencia colonial y su voluntad de luchar hasta la muerte. Por ejemplo,

---

[452] BONN, Charles. (1985). Kateb Yacine et la tragédie de l'histoire. Paris: Maspero, P.42

453 BENACHOUR Nedjma. (2017). "Evénement historique, et Écriture littéraire. Le 8 mai 1945 dans les textes de Kateb Yacine." p. 37.

[454] BOUSSAD, Amel. (2007).Op.Cit.P.87

[455] El estilo minimalista es una manera de escribir muy simple y clara, usando pocas palabras para expresar ideas. Se enfoca en lo esencial, evitando detalles largos o adornos innecesarios. La fuerza del texto viene de lo que se dice de manera directa, y muchas veces el lector completa la información con su imaginación

Lakhdar desafía a sus opresores diciendo frases llenas de dignidad a pesar de su destino trágico lo que convierte el discurso en un acto heroico.[456]

Los símbolos empleados en la dramaturgia, como la calle de los Vándalos o el naranjo, representan no solo la opresión y resistencia sino también la memoria viva del pueblo argelino. Estos elementos permiten que el teatro trascienda la historia personal para abarcar un drama colectivo y eterno[457] La imagen del hijo de Lakhdar lanzando naranjas desde el árbol donde murió su padre es un claro ejemplo de la renovación y continuidad de la lucha.

En definitiva, el teatro de Kateb Yacine es concebido como un instrumento pedagógico y movilizador, destinado a alcanzar a toda la población, incluidos los analfabetos, a través de un lenguaje accesible y popular, que incorpora el humor y la crítica social[458] Por ejemplo, utiliza juegos de palabras y situaciones carnavalescas para atraer y mantener la atención del espectador mientras alerta sobre las injusticias.

No obstante, La identidad nacional y la reivindicación cultural están en el centro de su obra, personificadas en figuras como Nedjma, símbolo de Argelia y su pueblo. Esta unión de la mujer con la patria manifiesta la interconexión entre lo personal y lo político dentro del drama[459] . En este sentido, la reiterada mención de Nedjma como la encarnación de la nación subraya la importancia de la identidad en la resistencia.

Por último, el uso poético del lenguaje es fundamental en su dramaturgia, ya que cada metáfora y símbolo contribuye a crear un discurso lleno de fuerza expresiva que trasciende la escena, otorgando eternidad a la memoria y a la lucha argelina[460] .La poesía de sus personajes, a pesar de la violencia que enfrentan, transforma sus voces en vehículos de resistencia y esperanza.

2.2. **Antonio Buero Vallejo : Teatro como testimonio social**

Antonio Buero Vallejo surgió en la España de posguerra, un período marcado por la represión política, la censura y el profundo malestar social. En un momento en el que el teatro estaba dominado por obras de propaganda o comedias ligeras, Buero abrió un camino hacia una

[456] CHENIKI Ahmed(2006). *Op.Cit.*P.96
[457] REHAILIA Abdelaziz , (2014).*Op.cit.*P.13
[458] BENSMAIA, (2011). *Op.Cit .P.*95
[459] KHADRAOUI Y BOUSSAD, (2011. *Op.Cit .P.*95

[460] PRUNER, Michel. (2012).*Op.Cit.*P.12

dramaturgia comprometida que reflejaba con honestidad la realidad social. De este modo, su teatro se convirtió en un instrumento para denunciar las injusticias y despertar la conciencia crítica del público[461]. Este contexto explica la fuerza de su compromiso, ya que, frente a la censura franquista, Buero eligió un teatro con utilidad social y con un mensaje profundo. No buscaba solo entretener, sino mostrar los problemas reales de la gente. Por ejemplo, en *Historia de una escalera* retrata la vida de varias generaciones que luchan contra la pobreza sin lograr salir de ella, lo que refleja la falta de movilidad social en la España de la época. De esta manera, su teatro se convirtió en la voz de los sectores marginados y frustrados, abriendo un camino hacia la recuperación del teatro serio en España.

La dramaturgia de Buero Vallejo se distingue por la fusión entre realismo social y simbolismo dramático. En *Historia de una escalera*, por ejemplo, la escalera no es solo un escenario físico, sino también un símbolo de la repetición generacional de la frustración y la pobreza. De esta forma, los elementos simbólicos enriquecen la representación realista y conducen al espectador hacia una reflexión profunda sobre la condición humana y las limitaciones sociales[462] .Así, el realismo conecta con la cotidianidad del público, mientras que el simbolismo otorga universalidad al drama, transformando la obra en metáfora de la lucha humana por la superación.

No obstante, los personajes de Buero Vallejo encarnan la lucha trágica entre el individuo y la sociedad que lo condiciona. Aunque enfrentan problemas concretos, representan conflictos universales de opresión, esperanza y búsqueda de la verdad. Su teatro, por tanto, no solo refleja la España franquista, sino que también plantea cuestiones éticas y sociales de gran vigencia[463] .Este enfoque humanista permite que sus obras cautiven al espectador y lo impulsen a la toma de conciencia, mientras que su capacidad de universalizar lo local asegura la permanencia de su dramaturgia más allá de su tiempo histórico.

Aunque la experiencia personal de Buero como soldado republicano y como represaliado político influyó en su visión, el dramaturgo mantuvo siempre una distancia entre biografía y creación dramática. Esta perspectiva es evidente en la construcción de sus tramas, que se apoyan en la observación social y en la crítica, más que en la confesión autobiográfica. Así, en *Historia de una escalera* los conflictos reflejan tensiones sociales y familiares, sin reducirse a una mera

[461] LÓPEZ ASENJO Mario, FERNÁNDEZ LÓPEZJusto, (2018). *Op.Cit*.P.2
[462] *Ibid.*,3
[463] MANE Mamadou,(2024).*Op.Cit*.,P391

autobiografía[464] Esta distancia crítica le otorga una dimensión universal, permitiendo que cada espectador pueda reinterpretar los textos y descubrir en ellos nuevos significados.

El estilo dramático de Buero se caracteriza por la combinación de un lenguaje cotidiano y directo con momentos de gran lirismo y simbolismo, capaces de expresar la profundidad emocional y existencial de los personajes. Esta fusión entre la crudeza del realismo y la fuerza del símbolo dota a su obra de una intensidad singular. De este modo, el lenguaje teatral bueriano es al mismo tiempo funcional y poético, lo que enriquece la experiencia del espectador [465]. Este equilibrio potencia el impacto emocional de sus obras y facilita una comunicación eficaz, tanto para transmitir mensajes sociales como para conmover en lo humano.

Por fin, intentemos ilustrar algunos ejemplos de las obras de Buero Vallejo que muestran cómo su teatro funciona como un auténtico testimonio social. El dramaturgo refleja los problemas de la sociedad española a través de situaciones cotidianas que revelan la pobreza, la falta de oportunidades y la frustración de la clase trabajadora.

1-La humillación por la pobreza

Una de las escenas más directas de denuncia es el encuentro con el Cobrador de la luz. La incapacidad de Doña Asunción para pagar una pequeña factura y la amenaza del corte de suministro exponen de manera clara la precariedad en la que viven los personajes.

Ejemplo: El Cobrador le advierte: “Todos los meses es la misma historia. ¡Todos! Y yo no puedo venir a otra hora ni pagarlo de mi bolsillo. Conque si no me abona tendré que cortarle el fluido”. Esta escena inicial refleja la lucha diaria por la supervivencia y la humillación constante ligada a la pobreza. (Acto 1, P1)

2- El fracaso de las ilusiones

El diálogo entre Fernando y Urbano es otra prueba del trasfondo social de la obra. Fernando simboliza el ideal individualista de ascender socialmente gracias al talento, mientras que Urbano defiende la conciencia de clase y la necesidad de unión. El fracaso de Fernando treinta años después demuestra lo ilusorio de sus sueños.

[464] *Ibid.P*.387
[465] LÓPEZ ASENJO y FERNÁNDEZ LÓPEZ, (2018),*Op.Cit* p. 4

Ejemplo: Fernando dice: “Sólo quiero subir. ¿Comprendes? ¡Subir! Y dejar toda esta sordidez en que vivimos”. .(Acto1,P.8)

Urbano, más realista, responde que sin apoyo mutuo los pobres nunca lograrán mejorar sus condiciones

2. **La frustración generacional**El testimonio más contundente se da en la repetición de la historia entre padres e hijos. Buero denuncia la inmovilidad social mostrando cómo los descendientes heredan las mismas frustraciones de sus padres. El espacio escénico, la escalera, permanece inmutable, igual que el destino de los personajes.

Ejemplo: En el Acto III, Fernando hijo repite las ilusiones de su padre treinta años antes: “Primero me haré aparejador… después ingeniero. Seré el mejor ingeniero del país y tú serás mi adorada mujercita”. (ActoIII, P.32)

Esta escena es un eco trágico del Acto I, y confirma que, pese al paso del tiempo, el ciclo de pobreza y sueños frustrados continúa.

Los ejemplos anteriores muestran que el teatro de Buero Vallejo es un espejo crítico de la sociedad española de posguerra. A través de escenas sencillas y realistas, pero cargadas de simbolismo, denuncia la pobreza, la falta de movilidad social y la frustración de generaciones enteras. Su postura como dramaturgo es clara: utilizar el teatro como testimonio social y como herramienta de conciencia, dando voz a los marginados y evidenciando que, sin cambios profundos, la historia de opresión y fracaso se repite una y otra vez.

2.3. Convergencias y diferencias entre el teatro de Kateb y el de Buero

El teatro de Kateb Yacine y de Antonio Buero Vallejo se forja en dos contextos represivos diferentes :la colonización francesa en Argelia y la dictadura franquista en España, pero ambos dramaturgos coinciden en convertir la escena en un espacio de denuncia y de conciencia. Sus obras, Le cadavre encerclé y Historia de una escalera, constituyen ejemplos claros de cómo el teatro puede dar voz a los oprimidos y despertar en el espectador una reflexión crítica sobre la injusticia social.

2.3.1. Similitudes

En primer lugar, ambos autores comparten un fuerte compromiso social y político. Sus teatros no se limitan al entretenimiento, sino que se proponen como herramientas para evidenciar los males de su tiempo. En *Historia de una escalera*, Buero retrata la vida de varias generaciones que, pese a sus ilusiones, permanecen atrapadas en la misma pobreza. En paralelo, Kateb en Le cadavre encerclé muestra la tortura y humillación de Lakhdar, un joven argelino encarcelado, que simboliza a toda una juventud aplastada por el colonialismo. En los dos casos, el sufrimiento individual se convierte en la representación del drama colectivo.

Otra similitud es el uso del simbolismo como refuerzo del realismo. Buero convierte la escalera en un emblema de la frustración repetida, un espacio físico que se vuelve símbolo de la inmovilidad social: los hijos repiten los mismos sueños y fracasos que sus padres. De forma análoga, Kateb transforma el cadáver cercado en la metáfora de Argelia: un país rodeado, violentado, pero también cargado de dignidad y resistencia. En ambos autores, el símbolo trasciende lo particular para convertirse en una metáfora universal de opresión.

Asimismo, tanto Buero como Kateb destacan por dar voz a los marginados. Sus personajes no son héroes poderosos, sino hombres y mujeres humildes atrapados en condiciones que no han elegido. Doña Asunción, incapaz de pagar la luz en la obra de Buero, representa la humillación diaria de la pobreza; Lakhdar, torturado y condenado en Le cadavre encerclé, refleja la juventud argelina sin libertad. En ambos casos, el teatro coloca en el centro de la escena a quienes la sociedad ha relegado al silencio.

2.3.2. Diferencias

A pesar de estas coincidencias, existen claras diferencias en la intención y estilo de sus dramaturgias. El teatro de Kateb Yacine es abiertamente político y revolucionario. *Le cadavre encerclé* no busca únicamente mostrar la represión, sino también movilizar al espectador contra el colonialismo. El lenguaje poético, la mezcla de árabe, francés y tamazight, y la fuerza simbólica de sus personajes convierten la escena en un espacio de combate directo. El espectador no es un observador pasivo, sino un actor implicado en la lucha.

En cambio, Buero Vallejo desarrolla un teatro de testimonio social, más indirecto y adaptado a las restricciones de la censura franquista. En *Historia de una escalera*, no hay discursos políticos explícitos, sino escenas cotidianas cargadas de significado. La frustración de Fernando, que sueña con “subir” socialmente pero acaba atrapado en el mismo destino de sus padres, refleja la falta de

movilidad en la España de posguerra. Aquí, el efecto buscado no es la incitación a la rebelión inmediata, sino la creación de una conciencia crítica en el espectador.

Otra diferencia radica en la relación con la memoria histórica. En Kateb, la escena es un espacio para recuperar y transmitir directamente la memoria de las masacres coloniales. Le cadavre encerclé recoge testimonios de tortura y violencia, haciendo del teatro un archivo vivo de la lucha anticolonial. En Buero, por el contrario, la memoria se expresa de manera simbólica y sutil. La repetición de los destinos en *Historia de una escalera* sugiere la memoria de una España derrotada y estancada, sin necesidad de mencionar de forma explícita la guerra civil o la represión política.

Finalmente, sus estilos también difieren: Kateb recurre a un minimalismo escénico cargado de oralidad y poesía popular, donde pocos objetos tienen un gran valor simbólico, como el naranjo que representa la continuidad de la lucha. Buero, en cambio, combina un realismo detallado con símbolos estructurales, como la escalera que articula todo el drama, generando un teatro sobrio pero cargado de lirismo.

En suma, Kateb Yacine y Antonio Buero Vallejo coinciden en su visión del teatro como instrumento de resistencia, en su defensa de los marginados y en el uso del simbolismo para denunciar la opresión. Sin embargo, difieren en la manera de llevarlo a escena: Kateb con un teatro político y revolucionario, nacido del colonialismo; Buero con un teatro testimonial y simbólico, adaptado a la censura franquista. A través de *Le cadavre encerclé e Historia de una escalera*, ambos demuestran que la dramaturgia del siglo XX, más allá de sus contextos, fue una poderosa voz contra la injusticia y un espejo crítico de la condición humana.

A continuación, ilustrar las similitudesy diferencias del teatro de Kateb y teatro de Buero en la tabla siguiente :

Aspecto	**Kateb Yacine – *Le cadavre encerclé***	**Antonio Buero Vallejo – *Historia de una escalera***
Similitudes		
Compromiso social y político	Denuncia el colonialismo francés y la represión violenta (ejemplo: tortura y humillación de Lakhdar).	Denuncia la pobreza y la falta de oportunidades (ejemplo: Doña Asunción incapaz de pagar la luz).
Uso del simbolismo	*Le cadavre encerlé* representa a Argelia oprimida pero digna; el naranjo simboliza la continuidad de la lucha	La escalera simboliza la repetición generacional y la inmovilidad social.
Voz a los marginados	Protagonistas colectivos (Lakhdar, Nedjma) que encarnan al pueblo oprimido.	Personajes humildes (Fernando, Carmina, Urbano) atrapados en la pobreza y la frustración.
Diferencias		
Intención del teatro	Teatro revolucionario: busca movilizar al público contra la opresión colonial.	Teatro testimonial: refleja la sociedad española y genera conciencia crítica sin llamar directamente a la acción.
Relación con la memoria histórica	Recupera directamente las masacres coloniales y la violencia (testimonios de tortura en la obra).	Evoca de forma simbólica la España derrotada y estancada, sin aludir de manera explícita a la guerra civil.
Estilo escénico	mezcla de lenguas (árabe, tamazight, francés).	Realista con elementos simbólicos; lenguaje cotidiano y momentos de lirismo.
Símbolos centrales	El cadáver, el naranjo, la calle de los Vándalos, Nedjma como símbolo de la patria.	La escalera como metáfora estructural del ciclo de pobreza y frustración

Tabla N°16: Las similitudesy diferencias del teatro de Kateb y teatro de Buero- Elaboracion propia

En definitiva, tanto Kateb Yacine como Antonio Buero Vallejo conciben el teatro como un medio de resistencia frente a la opresión. Del mismo modo, los dos autores muestran en sus obras a personajes que viven al margen y sufren las injusticias de su tiempo. En *Le cadavre encerclé*, Kateb presenta a jóvenes revolucionarios que se sacrifican por liberar a su pueblo del colonialismo, lo que refleja la exclusión de toda una nación. En *Historia de una escalera*, Buero retrata a varias generaciones atrapadas en la misma pobreza y sin salida, como Fernando o Carmina, que ven frustrados sus sueños de progreso. Con ello, tanto Kateb como Buero convierten las historias individuales en un reflejo del dolor y la lucha de la sociedad en su conjunto.

Por otra parte, existen diferencias notables: mientras Kateb utiliza un teatro político directo, cargado de símbolos ligados a la identidad argelina, Buero opta por un testimonio social más realista, que denuncia la repetición del fracaso generacional. En consecuencia, sus obras muestran caminos distintos de denuncia, pero convergen en un mismo propósito: despertar la conciencia del espectador y ofrecer un horizonte de cambio.

3. Estructura dramática de las obras: *le cadvre encerclé y la historia de una escalera*

La estructura dramática constituye un aspecto fundamental para comprender la forma en que cada dramaturgo transmite su visión del mundo. Tanto *Le cadavre encerclé* de Kateb Yacine como *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo presentan construcciones teatrales que, aunque responden a contextos distintos, coinciden en su función de denuncia social. Por un lado, la organización externa en actos y escenas ofrece pistas sobre el ritmo y la progresión dramática. Por otro, la estructura interna revela los conflictos y tensiones que sostienen la trama. En este sentido, el análisis comparativo permite identificar tanto convergencias como divergencias en la manera de articular la acción. Así, se pondrá en evidencia cómo cada autor hace del teatro un espacio de resistencia y conciencia crítica.

3.1. Estructura Externa: actos y escenas

Tanto *Le cadavre encerclé* como *Historia de una escalera* siguen una división en tres actos, aunque la manera de articularlos responde a estrategias diferentes. En Kateb Yacine, la estructura tripartita no se limita a la progresión lineal de los hechos, sino que busca recrear la memoria histórica y el carácter fragmentado de la lucha anticolonial.

El **primer acto** se abre con el monólogo de Lakhdar, prisionero y torturado, que encarna la resistencia de toda una generación frente a la violencia colonial[466] Este inicio, cargado de lirismo y dolor, establece un tono simbólico y anuncia que el drama trasciende lo individual para transformarse en testimonio colectivo. El **acto II**, situado en la Rue des Vandales (p. 28), tiene un título escénico cargado de memoria histórica: la calle, lugar de enfrentamientos, se convierte en escenario coral donde el pueblo grita su resistencia. Finalmente, el **acto III** prolonga el eco de la lucha, mostrando que la muerte del protagonista no significa el fin, sino la continuidad del combate

En el caso de Buero Vallejo, la división en tres actos mantiene una estructura mucho más clásica y lineal, aunque con un fuerte sentido temporal. *Historia de una escalera* abarca treinta años en la vida de varias familias, y cada acto corresponde a una etapa distinta. El **primer acto**, ambientado en 1919, introduce a los vecinos y muestra de inmediato la precariedad económica a través de la visita del cobrador de la luz: "Todos los meses es la misma historia. ¡Todos! Y yo no puedo pagarlo de mi bolsillo" [467] Esta escena cotidiana instala el conflicto social desde el comienzo y conecta con el espectador al reflejar una realidad reconocible. El **acto II** transcurre diez años después y presenta las esperanzas truncadas de la juventud, marcando un segundo capítulo en la frustración social. Finalmente, el **acto III** (p. 32) muestra a los hijos repitiendo los sueños de sus padres, cerrando un círculo que convierte la escalera en un título-escenario permanente, metáfora del fracaso generacional.

En cuanto a los espacios, también se observa una diferencia notable. En Kateb, la **Rue des Vandales** se convierte en el escenario simbólico de la represión y la resistencia, un lugar cargado de memoria histórica que concentra la violencia colonial[468] En Buero, la **escalera de vecinos** es el único espacio donde transcurre toda la acción, convirtiéndose en metáfora de la inmovilidad social y de la repetición de sueños frustrados a lo largo de generaciones [469]

En conclusión, aunque ambos dramaturgos recurren a la división en tres actos, Kateb rompe la linealidad con escenas simbólicas, como el monólogo de Lakhdar en la celda (Acto I, p. 12) o la Rue des Vandales como espacio coral de lucha (Acto II, p. 28), lo que refuerza la dimensión política de su teatro. En cambio, Buero sigue una progresión cronológica realista: el cobrador de la luz en el Acto I (p. 5) muestra la pobreza inicial, y el diálogo de Fernando hijo en el Acto III (p.

[466] KATEB Yacine (1954). *Op.Cit.*, p. 12.
[467] BUERO Vallejo,(1949), *Op.Cit.*,P.5
[468] KATEB Yacine (1954). *Op.Cit.*, p.28
[469] BUERO Vallejo,(1949), *Op.Cit.*,P.32

32) confirma la repetición del fracaso generacional. Así, cada autor utiliza los actos para subrayar su propia visión de la opresión y la resistencia.

De esta manera, Kateb utiliza imágenes poéticas y colectivas: por ejemplo, en *Le cadavre encerclé*, la Rue des Vandales no es solo una calle real, sino un símbolo de la lucha de todo el pueblo argelino contra el colonialismo. En cambio, Buero muestra la vida con realismo paso a paso: en *Historia de una escalera*, cada acto enseña cómo pasan los años en la misma escalera, donde los hijos repiten las frustraciones de sus padres. Así, Kateb quiere impactar con símbolos que representan a todos, mientras Buero refleja la vida cotidiana de una comunidad atrapada en el tiempo.

3.2. Estructura Interna: trama y conflictos

a estructura interna de ambas obras revela cómo cada dramaturgo construye su mensaje crítico a través de la trama y los conflictos de los personajes.

En *Le cadavre encerclé* (Kateb Yacine), la trama se articula en torno a la figura de **Lakhdar**, un joven revolucionario torturado y finalmente asesinado, cuyo destino refleja el sufrimiento del pueblo argelino. El conflicto principal no es solo individual, sino colectivo: la lucha entre el colonizado y el colonizador. Así, en el **Acto I (p. 12)**, Lakhdar, encarcelado, expresa con un tono poético su resistencia frente a la violencia colonial.Posteriormente, en el **Acto II (p. 28)**, la acción se desplaza a la Rue des Vandales, donde la violencia militar y las voces populares ponen de relieve el conflicto entre opresión y resistencia. Finalmente, en el **Acto III (p. 41)**, la muerte de Lakhdar se convierte en símbolo del sacrificio colectivo, reforzando la idea de continuidad de la lucha a través de las generaciones.

Por su parte, en *Historia de una escalera* (Antonio Buero Vallejo), la trama se organiza en torno a tres generaciones de vecinos que viven en el mismo edificio. El conflicto central es la **frustración generacional** provocada por la pobreza y la falta de movilidad social.

En el **Acto I (p. 4)**, la escena con el cobrador de la luz expone el conflicto económico inmediato: la imposibilidad de pagar una factura simboliza la miseria cotidiana.

Cobrador: Perdone, señora, pero tengo prisa.
Doña Asunción: Sí, sí... Le decía que ahora da la casualidad que no puedo... ¿No podría volver luego?
Cobrador: Mire, señora: no es la primera vez que pasa y...
Doña Asunción: ¿Qué dice?
Cobrador: Sí. Todos los meses es la misma historia. ¡Todos! Y yo no puedo venir a otra hora ni pagarlo de mi bolsillo. Conque si no me abona tendré que cortarle el fluido.
Doña Asunción: ¡Pero si es una casualidad, se lo aseguro! Es que mi hijo no está, y...
Cobrador: ¡Basta de monsergas! Esto le pasa por querer gastar como una señora en vez de

Más adelante, el **diálogo entre Fernando y Urbano (Acto I, p. 8)** revela el enfrentamiento entre dos visiones: el individualismo de Fernando frente a la conciencia de clase de Urbano.

Urbano: Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡Solidaridad! Esa es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dieses cuenta de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero como te crees un marqués!
Fernando: No me creo nada. Sólo quiero subir. ¿Comprendes? ¡Subir! Y dejar toda esta sordidez en que vivimos.
Urbano: Y a los demás que los parta un rayo.
Fernando: ¿Qué tengo yo que ver con los demás? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Pero ese no es camino para mí. Yo sé que puedo subir y subiré solo.

En el **Acto III (p. 32)**, el conflicto se intensifica al repetirse la misma conversación en boca de los hijos, mostrando la circularidad del fracaso social.

Carmina, hija: ¡Fernando! Ya ves... Ya ves que no puede ser.
Fernando, hijo: ¡Sí puede ser! No te dejes vencer por su sordidez. ¿Qué puede haber de común entre ellos y nosotros? ¡Nada! Ellos son viejos y torpes. No comprenden... Yo lucharé para vencer. Lucharé por ti y por mí. Pero tienes que ayudarme, Carmina. Tienes que confiar en mí y en nuestro cariño.
Carmina, hija: ¡No podré!
Fernando, hijo: Podrás. Podrás... porque yo te lo pido. Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres. Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera... Haciéndose cada día más mezquinos y más vulgares. Pero nosotros no nos dejaremos vencer por este ambiente. ¡No! Porque nos marcharemos.

En consecuencia, aunque ambos dramaturgos construyen tramas diferentes, coinciden en que los conflictos trascienden lo personal para transformarse en un espejo de la sociedad. Mientras Kateb muestra un enfrentamiento directo entre colonizados y colonizadores a través del sacrificio de Lakhdar, Buero retrata el choque entre sueños individuales y realidades colectivas, evidenciando la parálisis social de la España franquista.

A continuación, presentaremos una tabla que muestra comparación de la estructura externa e interna:

Aspecto	**Le cadavre encerclé (Kateb Yacine)**	**Historia de una escalera (Antonio Buero Vallejo)**
Estructura externa	Tres actos con saltos temporales y espacios simbólicos (celda, Rue des Vandales, cadáver). La acción no sigue una cronología lineal	Tres actos lineales que cubren 30 años (1919-años 40). Un único espacio escénico: la escalera, símbolo de estancamiento social.
Ejemplo externo 1	Acto I (p. 12): Lakhdar prisionero, monólogo de resistencia.	Acto I (p. 5): escena del cobrador de la luz, símbolo de pobreza.
Ejemplo externo 2	Acto II (p. 28): la Rue des Vandales como escenario coral de lucha colectiva.	Acto III (p. 32): Fernando hijo repite los mismos sueños de su padre, mostrando el fracaso generacional.
Estructura interna	Tres actos con saltos temporales y espacios simbólicos (celda, Rue des Vandales, cadáver). La acción no sigue una cronología lineal	Trama centrada en varias generaciones de vecinos. Conflicto principal: pobreza y falta de movilidad social, con enfrentamientos entre sueños individuales y la dura realidad.
Ejemplo interno 1	Acto I (p. 12): Lakhdar resiste en prisión como símbolo de la lucha nacional.	Acto I (p. 8): diálogo entre Fernando y Urbano sobre progreso individual vs. lucha colectiva
Ejemplo interno 2	Acto III (p. 41): la muerte de Lakhdar como sacrificio colectivo de Argelia.	Acto III (p. 32): repetición de los sueños frustrados en los hijos, confirmando el círculo de fracaso social

Tabla N°17: comparación entre la estructura externa e interna de ambas obras – Elaboracion propia

En conclusión , la obra *Le cadavre encerclé,* la estructura externa se organiza en tres actos que no siguen un orden lineal, sino simbólico: la celda, la calle y el cadáver. Así, estos espacios

refuerzan la estructura interna, donde el conflicto central es la lucha entre colonizados y colonizadores, y la muerte de Lakhdar se convierte en símbolo del sacrificio colectivo.

Por otro lado, en *Historia de una escalera*, la estructura externa también tiene tres actos, pero se desarrolla de manera cronológica: 1919, años 30 y años 40. De este modo, la escalera, como único escenario, da coherencia a la estructura interna, que muestra la pobreza, la frustración y la repetición de los fracasos de padres a hijos.

Por ende, aunque los dos autores usan tres actos, Kateb los convierte en símbolos de la lucha colonial, mientras que Buero los utiliza para mostrar, con realismo, cómo el tiempo pasa sin que la sociedad cambie.

4. Temas

El análisis temático de *Le cadavre encerclé* de Kateb Yacine y *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo permite identificar tanto puntos de encuentro como de contraste. Ambos dramaturgos convierten el teatro en un espacio de denuncia, donde la opresión y la memoria se erigen en ejes centrales. Sin embargo, sus perspectivas difieren: Kateb otorga a la escena una dimensión política y colectiva, vinculada a la lucha anticolonial, mientras Buero la orienta hacia la frustración individual y generacional dentro de la España franquista. De este modo, el estudio de los temas revela cómo el contexto histórico influye directamente en la construcción del drama.

4.1. Convergencias: opresión y memoria

Tanto Kateb Yacine como Antonio Buero Vallejo convierten sus obras en un testimonio de la opresión sufrida por sus pueblos y en un medio para mantener viva la memoria de los más desfavorecidos. Aunque proceden de contextos distintos, ambos dramaturgos muestran cómo la injusticia social o política marca la vida de los personajes y se convierte en un legado colectivo.

En *Le cadavre encerclé*, el primer ejemplo se encuentra en el **Acto I (p. 12)**, donde Lakhdar aparece como prisionero sometido a torturas. Sus palabras no representan únicamente su dolor personal, sino que encarnan el sufrimiento de toda la juventud argelina encarcelada por la colonización francesa. De este modo, Kateb transforma la voz individual en memoria colectiva, recordando al espectador que cada prisionero simboliza a un pueblo entero. El segundo ejemplo aparece en el **Acto II (p. 28)**, cuando la acción se traslada a la Rue des Vandales, escenario de enfrentamientos y represión policial. La calle, como espacio simbólico, se convierte en el lugar donde se concentra la memoria de la violencia colonial y, al mismo tiempo, en un espacio de

resistencia popular. Así, Kateb logra que el teatro sea un archivo vivo de la opresión y un recordatorio de la lucha por la independencia.

Por su parte, en *Historia de una escalera*, Buero Vallejo también refleja la opresión, pero vinculada a la miseria económica y al estancamiento social de la posguerra española. El primer ejemplo aparece en el **Acto I (p. 5)**, cuando el cobrador de la luz exige el pago de la factura a Doña Asunción. La imposibilidad de abonar una suma tan pequeña expone crudamente la pobreza de los personajes y se convierte en símbolo de la humillación cotidiana sufrida por muchas familias españolas de la época. El segundo ejemplo se encuentra en el **Acto III (p. 32)**, donde los hijos de Fernando y Carmina repiten los mismos sueños de ascenso social que sus padres treinta años antes. Esta repetición no solo muestra la falta de movilidad social, sino que constituye un testimonio de la memoria generacional de la frustración, pues lo vivido por los padres se transmite como un destino inevitable a los hijos.

En conclusión, tanto Kateb como Buero utilizan sus obras para denunciar distintas formas de opresión —la colonial en Argelia y la social en España— y para rescatar la memoria de los oprimidos. Sus escenas, cargadas de simbolismo, convierten lo individual en colectivo y lo cotidiano en un recordatorio de las injusticias históricas que sus pueblos han sufrido.

4.2. Divergencias: dimensión colectiva vs. frustración individual

Aunque Kateb Yacine y Antonio Buero Vallejo comparten la voluntad de denuncia, divergen en la forma de representarla: mientras Kateb enfatiza la dimensión colectiva de la lucha argelina, Buero centra la atención en la frustración individual y generacional de sus personajes.

En Le cadavre encerclé, el primer ejemplo de esta dimensión colectiva se encuentra en el Acto II (p. 28), cuando la acción se traslada a la Rue des Vandales. Allí, no solo se escuchan las voces de los personajes principales, sino también las del pueblo que grita, protesta y resiste la represión. Este espacio coral transforma la escena en un campo de batalla simbólico donde la experiencia individual se diluye en la lucha común. Un segundo ejemplo aparece en el Acto III (p. 41), con la muerte de Lakhdar. Su cadáver no representa solo a un joven caído, sino a toda Argelia cercada por el colonialismo. El sacrificio de Lakhdar adquiere un valor colectivo, ya que su memoria se proyecta en el hijo y en las nuevas generaciones, asegurando la continuidad de la lucha.

En cambio, en Historia de una escalera, la tensión dramática se concentra más en la frustración individual y familiar. El primer ejemplo aparece en el Acto I (p. 8), en el diálogo entre Fernando

y Urbano. Fernando expresa su deseo personal de "subir" y dejar atrás la sordidez en la que vive, mientras Urbano lo enfrenta con una visión más realista. Esta escena muestra cómo el conflicto social se interioriza en la conciencia y las expectativas de cada individuo. El segundo ejemplo se desarrolla en el Acto III (p. 32), cuando Fernando hijo repite las mismas ilusiones de su padre con Carmina hija. Esta repetición subraya el carácter fatalista de la obra: los sueños personales de progreso terminan siempre frustrados, y la escalera permanece como símbolo de un destino inmutable que aplasta a cada individuo.

En resumen, mientras Kateb transforma la escena en un espacio colectivo donde el dolor y la resistencia del pueblo se representan de manera coral, Buero prefiere retratar el fracaso íntimo de los personajes, reflejando cómo la opresión se vive como frustración individual y generacional. Así, el primero universaliza la lucha política, y el segundo humaniza el conflicto social desde la experiencia personal.

A continuación, se expone una tabla comparativa que sintetiza los principales temas presentes en ambas obras:

Aspecto	**Le cadavre encerclé (Kateb Yacine**	**Historia de una escalera (Antonio Buero Vallejo)**
Convergencia 1: Opresión	Acto I (p. 12): Lakhdar torturado en prisión como símbolo de la represión colonial.	Acto I (p. 5): Doña Asunción incapaz de pagar la luz, reflejo de la pobreza cotidiana.
Convergencia 2: Memoria	Acto II (p. 28): Rue des Vandales como espacio coral de resistencia y memoria histórica	Acto III (p. 32): Los hijos repiten los mismos sueños de sus padres, memoria generacional de frustración
Divergencia 1: Dimensión colectiva	Acto II (p. 28): El pueblo entero grita y protesta, dando a la lucha un carácter comunitario	Acto I (p. 8): Diálogo Fernando–Urbano, centrado en los sueños y límites individuales
Divergencia 2: Frustración individual	Acto III (p. 41): La muerte de Lakhdar se convierte en sacrificio colectivo, no en fracaso personal	Acto III (p. 32): Fernando hijo repite las ilusiones de su padre, mostrando el destino individual frustrado.

Tabla N°18 : Los principales temas presentes en ambas obras-Elaboración propia

Por lo tanto, la comparación de los temas en *Le cadavre encerclé* y *Historia de una escalera* muestra coincidencias y diferencias significativas. Por un lado, ambos autores denuncian la opresión: Kateb a través del encarcelamiento y la tortura de Lakhdar (Acto I, p. 12), y Buero mediante la pobreza cotidiana de Doña Asunción (Acto I, p. 5). Asimismo, ambos mantienen viva la memoria: en Kateb, con la Rue des Vandales como espacio coral de resistencia (Acto II, p. 28); en Buero, con la repetición de sueños frustrados entre generaciones (Acto III, p. 32). Sin embargo, sus enfoques divergen: Kateb acentúa la dimensión colectiva de la lucha, mostrando al pueblo unido en la resistencia, mientras Buero se centra en la frustración individual y familiar de sus personajes. En definitiva, el primero universaliza la lucha anticolonial, mientras que el segundo refleja con realismo la parálisis social en la España franquista.

5. Personajes y símbolos

El estudio de los personajes y símbolos en las obras de Kateb Yacine y Antonio Buero Vallejo revela el núcleo de su dramaturgia. Mientras Yacine construye figuras que encarnan la lucha colectiva y la memoria histórica de Argelia, Buero Vallejo diseña personajes que reflejan el estancamiento y la frustración de la sociedad española. En ambos casos, los símbolos no son meros adornos, sino elementos estructurales que condensan los conflictos y elevan el drama particular a una dimensión universal, mostrando la profunda conexión entre el individuo y su contexto.

5.1. Estudio comparativo de los personajes

5.1.1. Personajes principales

Los protagonistas de ambas obras encarnan la tensión entre el destino individual y el colectivo.

En **Kateb Yacine**, **Lakhdar** es el héroe trágico que simboliza la resistencia del pueblo argelino; su voz se convierte en la del sufrimiento colectivo

Nedjma, por su parte, es la encarnación poética de la nación, una figura que fusiona la patria con la identidad femenina.

En contraste, en **Buero Vallejo**, los protagonistas como **Fernando**, **Carmina** y **Urbano** representan arquetipos de la frustración social de posguerra. Fernando es el soñador que fracasa por su falta de acción, Carmina la mujer resignada a un destino impuesto y Urbano el obrero con conciencia de clase cuyos ideales chocan con la realidad.

A continuamos, presentaremos algunos ejemplos :

Ejemplo1: Le Cadavre encerclé: La voz de Lakhdar se vuelve épica cuando afirma:
[...] et seule persiste ma voix d'homme pour déclamer la plénitude d'un masculin pluriel » (ActoI, P.18)
"Y solo persiste mi voz de hombre para declamar la plenitud de un plural masculino".

Su sufrimiento individual deja de ser personal para representar el dolor de todos los combatientes caídos, convirtiéndose en portavoz de la memoria colectiva.

Ejemplo2 : Historia de una escalera

Fernando le promete a Carmina un futuro idealizado: "Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos". (ActoIII, P.32)

Este personaje representa la ilusión de progreso individual que choca con la inmovilidad social, encarnando el fracaso de los sueños juveniles.

5.1.2. Personajes secundarios

Los personajes secundarios en ambas obras son fundamentales para enriquecer la trama y reforzar los conflictos principales. En la obra *le cadavre encerclé*, figuras como Hassan y Mustapha actúan como voces de la conciencia crítica y la resistencia colectiva , mientras que

Ali, al final, simboliza la continuidad de la lucha y la esperanza generacional.

Por otro lado, en *Historia de una escalera*, los secundarios como Elvira o Paca encarnan actitudes sociales específicas: Elvira representa el egoísmo y la ambición de una clase con más recursos , y Paca, la figura materna autoritaria marcada por la moral tradicional. Estos personajes construyen el denso tejido social que aprisiona a los protagonistas. Para ilustrar esta idea, intentaremos apoyarnos en los ejemplos siguientes:

Ejemplo1 Le Cadavre encerclé: Mustapha desafía a la autoridad colonial diciendo:
Mustapha : « Nous sommes nés dans cette rue, tous. Ce n'est pas la police qui nous en délogera.
Quant aux cadavres, la vieille rue en a vu d'autres… […] nous ne travaillons plus pour les vieuxjours des larbins"[470]

[470] Traduccion nuestra del texto original: todos hemos nacido en esta calle. No será la policía la que nos expulse de ella.En cuanto a los cadáveres, la vieja calle ya ha visto otros… […] ya no trabajamos más para los viejos tiempos de losSirvientes KATEB Yacine,(1959). *Op.Cit.*., P.23

Mustapha funciona como portavoz de la resistencia colectiva, reafirmando el arraigo del pueblo a su tierra y su dignidad frente a la represión.

Ejemplo2 Historia de una escalera: Elvira manipula a su padre para casarse con Fernando, mostrando su ambición y uso del poder económico para lograr sus fines.

Elvira: Tiene toda la cara de su padre. **(A Fernando)** Sí, sí; aunque te empeñes en que no.
(A Carmina) Él asegura que es igual a mí. Le agrada mucho que se parezca a mí. Es a él a quien se parece, ¿no cree?
Carmina: Pues... no sé. ¿Tú qué crees, Urbano?
Urbano: No entiendo mucho de eso. Yo creo que todos los niños pequeños se parecen.
Fernando: (A Urbano) Claro que sí. Elvira exagera. Lo mismo puede parecerse a ella,

Elvira representa cómo el poder económico y el egoísmo refuerzan la desigualdad social e influyen directamente en el destino de los demás.

5.2. Estudio comparativo de los símbolos

5.2.1. Símbolos en la obra *Le Cadavre encerclé*

En la obra de Kateb Yacine, los símbolos están profundamente ligados a la historia, la tierra y la lucha por la identidad nacional argelina. El espacio escénico no es un mero decorado, sino un territorio cargado de memoria. La "rue des Vandales" (calle de los Vándalos) simboliza la historia trágica del Magreb, un lugar de miseria, resistencia y memoria colectiva. Es el origen y el destino final del héroe, representando el arraigo a la tierra herida. El propio cadáver de Lakhdar se convierte en el símbolo central de la opresión colonial y de la resistencia que sobrevive a la muerte. Finalmente, las naranjas que lanza Ali al público en la escena final se transforman en proyectiles de rebelión, simbolizando la continuidad de la lucha en las nuevas generaciones.

Ejemplo1: Lakhdar se identifica con el espacio al decir: "Por ejemplo, cuando el héroe declara: Ici est la rue des Vandales. C'est une rue d'Alger ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma, de Tunis ou de Casablanca. Ah ! L'espace manque pour montrer dans toutes ses perspectives la rue des mendiants et des éclopés… Ici je suis né, ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout, avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre[471]

La calle no es solo un lugar, sino la encarnación de su identidad y la herida histórica de su pueblo, fusionando el destino personal con el colectivo.

[471] Traducción nuestra del texto original : Aquí está la calle de los Vándalos. Es una calle de Argel o de Constantina, de Sétif o de Guelma, de Túnez o de Casablanca. ¡Ah! Falta espacio para mostrar en todas sus perspectivas la calle delos mendigos y de los lisiados… Aquí nací, aquí todavía me arrastro para aprender a mantenerme de pie, con la mismaherida umbilical que ya no hay tiempo de coser
Kateb Yacine ,(1959). *Op.Cit.*P.15

5.2.2. Símbolos en *Historia de una escalera*

El teatro de Buero Vallejo se caracteriza por un realismo simbólico, ya que los objetos y espacios cotidianos adquieren un significado que trasciende lo material. El símbolo central es, sin duda, la escalera, que no solo funciona como espacio físico sino que representa el estancamiento social, la rutina y el paso del tiempo cíclico que atrapa a los personajes. En efecto, subir y bajar por ella simboliza la lucha vital sin progreso, mientras que su deterioro físico a lo largo de treinta años refleja la inmovilidad de las vidas de los vecinos.

Asimismo, otros elementos, como la lechera derramada al final del primer acto, simbolizan la frustración y los sueños rotos desde el inicio, reforzando la sensación de repetición y derrota que caracteriza la obra. Seguidamente, se presentan ejemplos que ilustran cómo estos símbolos funcionan en la práctica:

Ejemplo 1: Urbano le dice a Fernando en el Acto III:

Urbano: Ya sé que yo no llegaré muy lejos; y tampoco tú llegarás. Si yo llego, llegaremos todos. Pero lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera y fumando en este «casinillo».
Fernando: Yo, no. (Pausa) Aunque quizá no sean muchos diez años...
Urbano: (Riendo) ¡Vamos! Parece que no estás muy seguro.

De este modo, Urbano expresa su pesimismo respecto al futuro, ya que considera que es probable que todos permanezcan en la misma situación; por ello, utiliza la escalera como símbolo del esfuerzo continuo sin lograr avances reales. Sin embargo, establece un contraste con Fernando, quien, aunque duda, deja abierta la posibilidad de que la situación pueda cambiar. Además, el diálogo evidencia la diferencia entre la visión pesimista de Urbano y la esperanza contenida de Fernando, mostrando cómo los símbolos no solo reflejan la realidad social sino también los sentimientos y perspectivas de los personajes.

5.2.3. Comparación de la función simbólica en ambas obras

Aunque ambos dramaturgos utilizan el simbolismo como un pilar fundamental de su teatro, su función difiere notablemente, puesto que refleja los contextos históricos, sociales y políticos que marcaron sus respectivas obras, así como los objetivos específicos de cada autor. En el caso de Kateb Yacine, los símbolos cumplen una función primordialmente política y colectiva, ya que buscan despertar la conciencia del espectador y movilizarlo frente a la opresión colonial. Por ejemplo, elementos tan cargados de significado como la calle, escenario cotidiano de la resistencia,

o el cadáver cercado, emblema de la violencia y la injusticia histórica, sirven para construir una epopeya de resistencia que conecta el presente de la lucha con la memoria colectiva de un pueblo subyugado, afirmando una identidad nacional frente al colonialismo. En este sentido, el simbolismo se convierte en un arma poderosa de combate ideológico y cultural, capaz de movilizar al público hacia la reflexión política y social, estimulando tanto la indignación como la esperanza en la reconstrucción de la nación.

En cambio, en Buero Vallejo, los símbolos adquieren una dimensión más social y existencial, pues reflejan la vida cotidiana de individuos atrapados en estructuras rígidas y determinismos sociales. La escalera, símbolo central de la obra, no representa una lucha política, sino el estancamiento, la mediocridad y la rutina opresiva de los personajes, quienes se ven condenados a repetir sus fracasos a lo largo del tiempo. De este modo, el simbolismo denuncia la falta de horizontes, resaltando la monotonía y la frustración que marcan la existencia de los vecinos. Asimismo, se exploran los sentimientos de impotencia, desengaño y nostalgia que atraviesan la vida íntima de los personajes, poniendo de relieve la profunda dimensión humana de su drama.

En consecuencia, mientras Kateb Yacine utiliza los símbolos para construir un discurso colectivo, combativo y comprometido con la historia y la identidad nacional, Buero Vallejo los emplea para ahondar en la vida cotidiana, las emociones y los conflictos internos de los individuos, mostrando claramente cómo la realidad social condiciona sus expectativas, aspiraciones y frustraciones. Por lo tanto, aunque ambos autores comparten el uso del simbolismo como recurso central, su propósito y alcance son notablemente distintos: uno se orienta hacia la conciencia colectiva y la acción política, y el otro hacia la introspección individual y la crítica social de la mediocridad.

6. **Espacio y tiempo en Kateb Yacine y Buero Vallejo**

El espacio y el tiempo dramático son elementos esenciales para comprender la profundidad de una obra teatral. En *Le Cadavre Encerclé* de Kateb Yacine y *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, ambos dramaturgos utilizan estos recursos para reflejar las tensiones sociales y políticas de sus respectivos contextos. Mientras Yacine transforma la celda y la calle en símbolos de opresión y resistencia, Buero Vallejo convierte la escalera y los espacios vecinales en metáforas de progreso, fracaso y repetición generacional.

Ahora bien, el manejo del tiempo también es diferenciado: Yacine fusiona pasado, presente y futuro para aumentar la tensión dramática, y Buero Vallejo representa ciclos históricos que condicionan la vida de los personajes. Así, espacio y tiempo se convierten en instrumentos para

expresar memoria, identidad y conflicto social. Este análisis permitirá comparar cómo cada autor construye su mundo escénico y su percepción del tiempo para intensificar la experiencia del espectador

6.1. Espacio escénico

En *Le Cadavre Encerclé,* la celda de prisión refleja opresión y solidaridad: Tahar dice «Et moi j'aurai perdu le meilleur de ma force à courir comme un misérable…», y Mustapha responde «Nous sommes nés dans cette rue, tous. Ce n'est pas la police qui nous en délogera…». La celda simboliza el encierro del pueblo argelino y su lucha contra el colonizador. El espacio simbólico y poético, donde Lakhdar afirma: « *je ne suis plus un corps, mais je suis une rue* » [472]. Aquí, su cuerpo se funde con el espacio de la calle, mostrando cómo la pérdida de su tierra lo convierte en parte del lugar que habita.

En *Historia de una escalera*, el rellano y la escalera muestran pobreza y tensión vecinal; Doña Asunción no puede pagar la luz y su humillación ocurre frente a todos (Acto I, p.3-4), evidenciando la exposición pública de la vida familiar. El casinillo permite debates íntimos sobre ambición y solidaridad entre Fernando y Urbano (Acto I, p.8), mientras que los peldaños sirven de refugio para recuerdos y afectos (Acto I, p.14). La escalera simboliza el ciclo social y la lucha vital, reflejando progreso, fracaso y el paso del tiempo, como observa Paca sobre la vejez de la barandilla (Acto III, p.23) (Buero Vallejo, s.f.).

6.2. Tiempo dramático

El tiempo dramático en ambas obras desempeña un papel central en la construcción de la acción y en la transmisión de emociones, aunque cada autor lo emplea de manera diferente según el contexto histórico y social que representan. Kateb Yacine fusiona pasado, presente y futuro dentro del espacio escénico, generando una experiencia inmediata y cargada de tensión para el espectador. En contraste, Buero Vallejo organiza el tiempo en tres niveles: externo, interno y narrativo, lo que evidencia un ciclo generacional de estancamiento social y repetición histórica. Así, mientras Yacine busca la intensidad emocional y la implicación directa del público, Buero Vallejo refleja la inevitabilidad de la vida en un contexto marcado por la pobreza y la opresión.

[472] Traducción nuestra del texto original : ya no soy un cuerpo, sino una calle. Kateb Yacine ,(1959). *Op.Cit* P18

Ejemplos de tiempo dramático en Kateb Yacine:

- **Presente dramático y deícticos:** En *Le Cadavre Encerclé*, el héroe declara: *«ici je suis né, ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout…»*. El uso de "ici" sitúa la acción en un presente concreto, mientras se integran recuerdos del pasado, creando simultaneidad temporal y sensación de inmediatez.
- **Integración del pasado mediante analépsis:** La referencia a la *blessure ombilicale* muestra que las heridas del pasado siguen afectando al presente del personaje, fusionando memoria y acción dramática. Esto refuerza la vivencia emocional del espectador.
- **Anticipación del futuro:** En frases como *«Il aura, criera, verront, comprendront»* o *«En voyant le héros, l'héroïne prédit déjà son agonie»*, el tiempo futuro se percibe como inminente, aumentando la tensión y haciendo que la tragedia se sienta próxima y real.

Ejemplos de tiempo dramático en Buero Vallejo:

- **Tiempo externo (histórico):** La obra se sitúa en tres momentos: 1919 (crisis social y huelgas obreras), 1929 (Dictadura de Primo de Rivera) y 1949 (posguerra española). Por ejemplo, Acto I, p.8: Urbano menciona "la última huelga de metalúrgicos", contextualizando la acción en un marco histórico concreto.
- **Tiempo interno y cíclico:** La obra se desarrolla en tres actos con intervalos de diez años, donde los hijos repiten los conflictos de sus padres. Acto I (p.7) Fernando grita "¡Déjame en paz!", y treinta años después, Acto III (p.27), Carmina repite exactamente la misma frase, mostrando la herencia generacional de frustraciones.
- **Tiempo narrativo mediante elipsis y repetición:** La escalera permanece idéntica en los tres actos, simbolizando estancamiento social y repetición de hábitos. Acto III (p.23): los hijos heredan los mismos nombres y conflictos, reforzando la circularidad temporal y la imposibilidad de cambio.

En síntesis, Kateb Yacine y Buero Vallejo utilizan el tiempo dramático con objetivos distintos pero complementarios. Yacine enfatiza la **vivencia inmediata**, integrando pasado y futuro dentro del presente escénico para intensificar la emoción del espectador. Por su parte, Buero Vallejo representa un **tiempo cíclico y estructurado**, donde el paso de los años evidencia la repetición de conflictos y la falta de movilidad social. Así, mientras en *Le Cadavre Encerclé* el tiempo refuerza la tensión y la experiencia subjetiva del héroe, en *Historia de una escalera* el tiempo revela la

fatalidad social y la herencia de los errores generacionales. Ambos métodos permiten que el espectador comprenda no solo la acción, sino también las dimensiones históricas, sociales y humanas que condicionan a los personajes.

A continuación, presentamos un análisis comparativo entre los espacios y tiempos dramáticos en *Le Cadavre Encerclé* y *Historia de una escalera*.

Categoría	**Kateb Yacine – Le Cadavre Encerclé**	**Buero Vallejo – Historia de una escalera**	**Análisis**
Espacio escénico	Celda de prisión: espacio opresivo y simbólico. Ejemplo: *Tahar: "Et moi j'aurai perdu le meilleur de ma force à courir comme un misérable…"* *Mustapha: "Nous sommes nés dans cette rue… »*	Rellano y escalera: espacio social común. Ejemplo: Acto I, p.3-4: Doña Asunción humillada por no pagar la luz	En Yacine, el espacio refleja la lucha política y la opresión colonial; en Buero, refleja la vida vecinal, pobreza y tensión social. Ambos espacios comunican contexto y conflicto.
Espacio simbólico / poético	Calle como extensión del cuerpo del personaje: *«je ne suis plus un corps, mais je suis une rue»*	Peldaños y casinillo: espacio íntimo y compartido. Ejemplo: Acto I, p.14: Fernando y Carmina recuerdan la infancia en un peldaño	Yacine fusiona identidad y territorio para mostrar resistencia; Buero usa los espacios íntimos para mostrar relaciones personales y sociales
Tiempo dramático – presente escénico	Presente dramático con integración de pasado: *«ici je suis né, ici je rampe encore*	Tiempo interno: duración y ciclos de 10 años entre actos. Ejemplo: Acto I a Acto III, los hijos	Yacine crea inmediatez y vivencia directa; Buero evidencia el paso del tiempo y la herencia

	pour apprendre à me tenir debout…»	repiten conflictos y diálogos de los padres	generacional, mostrando repetición y estancamiento
Tiempo dramático – pasado/futuro	Analépsis y prolepsis: recuerdos y anticipación de acontecimientos. Ejemplo: *«Il aura, criera, verront, comprendront»*	Tiempo narrativo: elipsis y repetición de diálogos, nombres y hábitos. Ejemplo: Acto III: Fernando hijo repite promesas de sus padres.	En Yacine, el pasado y futuro intensifican la acción inmediata; en Buero, muestran la imposibilidad de cambio y la repetición histórica.
Síntesis espacio-tiempo	Espacios opresivos y poéticos reflejan la lucha, el presente y la memoria del pasado.	Espacios vecinales reflejan la vida diaria, el envejecimiento y la repetición cíclica.	Ambos dramaturgos integran espacio y tiempo para reforzar la identidad social, la memoria histórica y la tensión dramática, aunque con diferentes enfoques: individual y simbólico (Yacine) vs. social y generacional (Buero).

Tabla N°19 Un análisis comparativo entre los espacios y tiempos dramáticos en *Le Cadavre Encerclé* y *Historia de una escalera* -Elaboracion propia

En conclusión, ambos autores utilizan el espacio y el tiempo dramático de manera simbólica y estructural para reflejar la opresión, la memoria y la resistencia de sus sociedades. Mientras Yacine convierte la celda y la calle en metáforas de lucha y fusión con el territorio, Buero Vallejo transforma la escalera y los espacios vecinales en símbolos de progreso, fracaso y repetición generacional. Asimismo, el manejo del tiempo en Yacine enfatiza la vivencia inmediata y la anticipación dramática, mientras que en Buero Vallejo evidencia el ciclo histórico y social que condiciona la vida de los personajes. De este modo, el estudio comparativo demuestra cómo ambos

dramaturgos integran espacio y tiempo para construir un teatro que trasciende lo físico y lo narrativo, transmitiendo una profunda reflexión sobre la identidad, la historia y la condición humana

7. Lenguaje y estilo en Kateb Yacine y Buero Vallejo

Este análisis compara el lenguaje y estilo en Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine y Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo. Ambos dramaturgos utilizan símbolos y recursos teatrales para reflejar la realidad social de sus respectivos contextos. Mientras Yacine recurre a un lenguaje poético y revolucionario para expresar la lucha y la identidad del pueblo argelino, Buero Vallejo emplea un lenguaje realista y familiar que refleja la rutina y la frustración social en la España de posguerra. El estudio se centra en cómo el lenguaje y los símbolos construyen significados tanto colectivos como individuales. Así, se pretende evidenciar las diferencias y la riqueza estilística de ambos autores

En primer lugar, Kateb Yacine utiliza un lenguaje poético, simbólico y revolucionario para expresar la lucha y la identidad del pueblo argelino. Su escritura combina un teatro minimalista con metáforas potentes que transmiten tanto el dolor como la resistencia frente a la opresión colonial.

El lenguaje se presenta en imágenes y metáforas, como cuando Lakhdar dice:

Ejemplo1:

" Ici est la calle des Vandalos. C'est une calle d'Argel ou de Constantine, de Sétif ou de Guelma, de Túnez ou de Casablanca. Les appels des vierges sonambules, suivent les férets des enfants, perçoivent la musique des burdeles ou le bref murmure des agitateurs ici, et maintenant je m'arrête pour préparer un entretien de tarte, avec la même chose qu'il y a d'ombilical qui n'a pas de temps pour eux." (Acto1 , P.15)

En este fragmento, Lakhdar habla de varias ciudades como Argel, Constantine o Túnez, **lo que muestra** que la opresión afecta a muchas personas, no solo a él. Además, menciona sonidos y escenas de la vida diaria, como la música de los burdeles o los niños jugando, **y esto refleja** la mezcla de lo sagrado y lo profano en su mundo. **Es decir**, Kateb Yacine usa imágenes poéticas para que el público sienta la realidad social y política del pueblo argelino. Por otra parte, cuando dice cosas extrañas sobre “preparar un encuentro de tarta”, **continúa** mostrando un lenguaje simbólico y metafórico que convierte lo cotidiano en un mensaje de resistencia. Así, el estilo de

Kateb combina lo poético, lo político y lo simbólico para denunciar la injusticia y expresar la lucha colectiva.

Ejemplo2:

El uso del naranjo: al morir Lakhdar, cae junto a un naranjo, y luego Ali lanza naranjas al público. El árbol y la fruta funcionan como símbolos de memoria, esperanza y continuidad de la lucha, conectando la tragedia individual con la resistencia colectiva del pueblo argelino.

En segundo lugar, en *Historia de una escalera*, Antonio Buero Vallejo emplea un lenguaje que combina realismo social y profundidad existencial, reflejando de manera fiel la España de la posguerra. Su estilo se distingue por diálogos coloquiales que capturan las tensiones de la clase trabajadora y revelan la dureza de la vida cotidiana. Además, incorpora momentos líricos y simbólicos que expresan la frustración, los sueños rotos y la angustia vital de los personajes. La escalera, como símbolo central, representa el estancamiento social y la repetición generacional de las ilusiones frustradas. A través de acotaciones, gestos y símbolos, el lenguaje no solo comunica, sino que construye la crítica social y la tragedia de la obra.

Por tanto, el estilo y el lenguaje de Buero reflejan cómo la realidad histórica y social condiciona la vida de los personajes y sus aspiraciones.

Ejemplo 1 – Lenguaje coloquial:

— Cobrador: "¡Basta de monsergas! Esto le pasa por querer gastar como una señora" (Acto I, pág. 4).

Este ejemplo muestra un lenguaje coloquial y popular, con expresiones propias del habla cotidiana como "monsergas". Refleja la tensión económica y la humillación que sienten los personajes pobres, mostrando la crudeza de la vida diaria y la manera directa en que la sociedad impone su presión sobre los más débiles.

Ejemplo 2 – Lenguaje lírico y existencial:

— Fernando: "¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir" (Acto I, pág. 9).

Aquí, el lenguaje se eleva a un tono poético y reflexivo, expresando la angustia vital y la frustración de Fernando ante el paso del tiempo y la imposibilidad de progreso. El diálogo no solo comunica

emociones personales, sino que **simboliza el estancamiento social** y la repetición de sueños frustrados.

Ejemplo 3 – Lenguaje ilusorio o proyectivo:

— Fernando: "Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos… viviré en un pisito limpio y tranquilo" (Acto I, pág. 15).

Este lenguaje refleja los sueños y esperanzas de los personajes, que chocan con la realidad de pobreza y limitaciones sociales. La ilusión crea una tensión dramática, ya que el público sabe que esos planes probablemente no se cumplirán, destacando la ironía de la tragedia cotidiana.

Tanto Buero Vallejo como Kateb Yacine usan el lenguaje como herramienta central de su teatro. Sin embargo, sus estilos y objetivos son distintos. Buero combina lo coloquial, lo lírico y lo simbólico. Esto permite reflejar la vida cotidiana y el estancamiento social en la España de posguerra. Por el contrario, Yacine emplea un lenguaje poético, simbólico y revolucionario. De esta manera, expresa la opresión colonial y la lucha colectiva en Argelia. Por ejemplo, en Buero, la escalera simboliza la frustración y la repetición de los fracasos generacionales. Mientras tanto, en Yacine, la calle o el cadáver cercado representan resistencia y memoria histórica. Además, Yacine mezcla lenguas y recursos teatrales mínimos para intensificar la carga política. Buero, en cambio, se centra en un realismo social con matices existenciales. En consecuencia, aunque ambos usan símbolos, la función y el efecto de su lenguaje dependen del contexto histórico y cultural.

Conclusión general

Tras el desarrollo de la presente investigación doctoral, centrada en el estudio histórico-literario del teatro argelino y español entre 1926 y 1972, se puede afirmar con rigor que la escena teatral en ambos contextos no puede desligarse de los procesos políticos, sociales y culturales que marcaron la primera mitad del siglo XX. El teatro, lejos de limitarse a ser un arte estético o un mero entretenimiento, se configuró como un espacio de memoria, un instrumento de resistencia y un vehículo de denuncia. Argelia y España, aunque insertas en marcos históricos diferentes colonización e independencia en el primer caso, dictadura, República, Guerra Civil y franquismo en el segundo, compartieron una misma función social en el terreno dramático: reflejar las tensiones de su tiempo y ofrecer al espectador una conciencia crítica.

En este sentido, puede afirmarse con solidez que el teatro argelino y el teatro español constituyen manifestaciones artísticas profundamente vinculadas a sus contextos históricos y sociales. Ambos, aunque nacidos en realidades políticas distintas, comparten un mismo núcleo de significación: ser un espacio de resistencia, de memoria y de denuncia frente a la opresión. De este modo, el teatro deja de ser únicamente un género literario o una representación escénica, para convertirse en un instrumento político y cultural que refleja los traumas colectivos y transmite mensajes de conciencia crítica a la sociedad.

En la primera parte, el recorrido histórico muestra que tanto Argelia como España atravesaron momentos convulsos. En Argelia, desde la colonización francesa (1830-1962) hasta la independencia, los sucesos del 8 de mayo de 1945 en Sétif y Guelma marcaron profundamente la producción cultural. En España, desde la dictadura de Primo de Rivera hasta el franquismo, pasando por la Guerra Civil (1936-1939), el teatro se convirtió en un espejo de la sociedad y un espacio de resistencia frente a la censura. Las relaciones entre ambos países también reflejaron influencias culturales y políticas, sobre todo en el Oranesado, donde la Guerra Civil dejó huellas visibles. Por lo tanto, el teatro fue evolucionando desde expresiones populares como la *halqa* y el *maddah* hasta el teatro militante y comprometido, representado por figuras como Mahieddine Bachtarzi, Kateb Yacine y Abdelkader Alloula.. En España, por su parte, el teatro recorrió distintas fases: la continuidad de la tradición y la innovación vanguardista en los años treinta, el teatro de propaganda durante la Guerra Civil, el teatro de evasión y comedia burguesa durante la posguerra, y finalmente el realismo crítico de Buero Vallejo y Alfonso Sastre, así como la experimentación de Fernando Arrabal en los sesenta.

Estas trayectorias revelan cómo la historia condiciona las formas artísticas y cómo la escena se transforma en reflejo de las fracturas sociales y políticas.

En la aproximación teórica, el teatro aparece como un arte total: texto, representación, actores, escenografía y público forman un todo. Más allá de lo estético, se convierte en un espacio de resistencia. Un aspecto fundamental de esta investigación fue la aplicación de la teoría de María del Carmen Bobes Naves, cuyo marco semiótico resultó especialmente pertinente para el análisis comparado. Desde su perspectiva, el teatro no se reduce al texto escrito, sino que integra el conjunto de signos que constituyen la representación: acotaciones, espacio, tiempo, personajes, voz, lenguaje y puesta en escena. En la obra *Le Cadavre encerclé*, las acotaciones adquieren un valor programático al guiar la representación hacia la denuncia, mientras que el tiempo fragmentado se convierte en signo de la memoria herida y del trauma colonial. En *Historia de una escalera*, en cambio, las acotaciones marcan gestos y silencios que transmiten la asfixia social; el tiempo lineal y cíclico refuerza la sensación de repetición generacional. Gracias a la teoría de Bobes Naves fue posible demostrar que ambos dramaturgos, aunque con lenguajes distintos el lirismo político en Yacine y el realismo simbólico en Buero, utilizaron los recursos escénicos como instrumentos de significación ideológica

Sin embargo, en Argelia, la escena fue un medio de lucha contra la colonización y un vehículo de memoria cultural a través de la lengua y los símbolos. En España, bajo la dictadura, el teatro sirvió como un refugio para expresar la frustración colectiva, aunque bajo las limitaciones de la censura. En ambos contextos, la escena se transformó en un espejo social, denunciando injusticias y proponiendo conciencia crítica.

La segunda parte del trabajo, centrada en el análisis estructural y temático de *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine y *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo, puso de manifiesto un tema común que atraviesa ambas obras: la opresión y la imposibilidad de cambio. Tanto en el contexto colonial argelino como en el franquismo español, los dramaturgos transformaron el escenario en un espejo social donde se visibilizan la represión, la injusticia y las frustraciones de generaciones enteras. En la obra de Yacine, el cadáver cercado representa metafóricamente al pueblo argelino, sitiado por el colonialismo y obligado a resistir para alcanzar la liberación. En la de Buero, la escalera encarna la inmovilidad social y la repetición cíclica del destino de varias generaciones sometidas a la miseria y a la falta de oportunidades.

Ambos símbolos el cadáver y la escalera, aunque distintos en su materialización, convergen en un mismo mensaje: la necesidad de transformar una realidad marcada por la opresión y la desesperanza.

En el plano temático, *Le Cadavre encerclé* desarrolla la identidad nacional, el compromiso político y la memoria histórica, directamente ligados a la independencia de Argelia en 1962. Por su parte, Historia de una escalera aborda la crítica social, la frustración de los sueños rotos y la perpetuación de la desigualdad bajo el franquismo. Ambas comparten temas como la opresión y la imposibilidad de cambio, aunque difieren en su orientación: militante y combativa en Yacine, existencial y social en Buero.

En esta investigación intentaremos ilustrar **los resultados siguientes**:

- **. El teatro como espacio de denuncia y resistencia**

El estudio confirma que tanto en Argelia como en España el teatro desempeñó una función social y política de primer orden. En Argelia, Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine transformó el escenario en un instrumento de confrontación contra el colonialismo francés. La presencia del cadáver cercado en la plaza remite a hechos históricos como la masacre de Sétif y Guelma (1945), que marcaron profundamente la memoria colectiva. En España, Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo cumplió una función similar frente al franquismo: la obra denunció, a través de un espacio simbólico, la perpetuación de la miseria y la falta de movilidad social. Así, en ambos contextos, la escena se erigió en una herramienta cultural y política destinada a despertar la conciencia crítica del público.

- **Los símbolos centrales como expresión de la opresión colectiva**

Un resultado importante es la fuerza de los símbolos en ambas obras. En Yacine, el cadáver cercado no es solo un detalle escénico, sino la imagen de todo un pueblo argelino oprimido y sin salida, cuya única opción es la rebelión. En Buero, la escalera refleja el estancamiento social: los personajes suben y bajan, pero siguen atrapados en la misma pobreza y represión. Aunque distintos, ambos símbolos muestran la misma idea: la frustración de una sociedad que no logra liberarse ni avanzar.

- **El tiempo dramático como metáfora de la historia**

El análisis estructural permitió constatar diferencias significativas en el uso del tiempo dramático. En Le Cadavre encerclé, Yacine rompe con la linealidad temporal: introduce escenas fragmentadas, recuerdos, saltos poéticos y rupturas narrativas que evocan la memoria herida del pueblo argelino. El tiempo en su obra funciona como signo del trauma colonial, que no puede representarse de manera continua ni ordenada. En cambio, en Historia de una escalera, Buero Vallejo organiza su obra en tres actos con un tiempo lineal que abarca varias décadas. Esta linealidad, sin embargo, refuerza una visión cíclica: las generaciones se suceden sin progreso, repitiendo los mismos fracasos. En ambos dramaturgos, el tiempo dramático deja de ser un recurso formal y se convierte en metáfora de la historia y del destino de los pueblos.

- **El lenguaje teatral como instrumento de lucha**

El estudio también demuestra que el lenguaje en estas obras no es un recurso neutro, sino un medio de combate. Kateb Yacine combina un discurso poético con la denuncia directa. Sus diálogos, cargados de imágenes simbólicas, buscan conmover y sacudir al espectador, invitándolo a un compromiso activo frente al colonialismo. En Buero, por el contrario, el lenguaje se acerca al habla cotidiana: sencillo, realista y lleno de silencios significativos. Estos silencios, estratégicamente situados, refuerzan la tensión dramática y obligan al espectador a reflexionar sobre lo no dicho. Así, mientras Yacine recurre al lirismo para despertar una reacción emocional y política, Buero utiliza la sobriedad del lenguaje para mostrar la crudeza de la vida bajo el franquismo. Ambos, con estilos distintos, convierten la palabra escénica en arma de resistencia.

- **Los personajes principales como símbolos colectivos**

Los personajes principales no se limitan a desempeñar un rol dramático individual, sino que actúan como símbolos colectivos de sus respectivas sociedades. En Le Cadavre encerclé, Lakhdar y Nedjma trascienden su dimensión personal para convertirse en portavoces del pueblo argelino: el primero encarna la juventud rebelde que se enfrenta al colonialismo, mientras que la segunda representa la memoria cultural y la esperanza de liberación. Así, Yacine utiliza a sus personajes para proyectar la tensión entre resistencia y emancipación, subrayando el carácter militante de su teatro. En *Historia de una escalera*, Fernando y Carmina reflejan, de manera paralela, el fracaso generacional y la imposibilidad de ascenso social bajo el franquismo.

Su evolución frustrada a lo largo de la obra simboliza el estancamiento de toda una comunidad, atrapada en un ciclo de pobreza y represión. En este sentido, los personajes buerianos, aunque individualizados psicológicamente, adquieren un valor universal: representan la resignación de un pueblo y, al mismo tiempo, una denuncia implícita al sistema.
Por tanto, el análisis comparativo revela que los personajes en ambas obras funcionan como condensadores semióticos de la crítica social. Lakhdar y Nedjma simbolizan el compromiso político y la identidad nacional argelina; Fernando y Carmina expresan la frustración existencial y social de la España franquista. En conjunto, demuestran que el teatro argelino y el español comparten una misma estrategia: transformar a los protagonistas en símbolos colectivos que interpelan directamente al espectador y lo invitan a reflexionar sobre la opresión, la memoria y la necesidad de cambio.

En síntesis, el estudio revela que, aunque *Le Cadavre encerclé* e *Historia de una escalera* pertenezcan a tradiciones teatrales diferentes, comparten un mismo objetivo: denunciar la opresión, preservar la memoria y despertar una conciencia crítica en el espectador. Los símbolos centrales (el cadáver y la escalera), el tratamiento del tiempo (fragmentado en Yacine y lineal en Buero), el lenguaje (poético y combativo frente a realista y silencioso) y los personajes principales (Lakhdar y Nedjma, Fernando y Carmina) funcionan como recursos dramáticos que trascienden lo estético para convertirse en vehículos de resistencia política y cultural.

De esta manera, el teatro argelino y el español entre 1926 y 1972 se presentan no solo como expresiones artísticas, sino como espejos de la sociedad y herramientas de transformación cultural, capaces de interpelar al espectador y de mantener viva la memoria histórica de dos pueblos sometidos a la opresión.

Finalmente, para futuras investigaciones, se propone ampliar el marco comparativo mediante un estudio profundo de las representaciones escénicas de *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine e *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo. Este análisis podría centrarse en la recepción de dichas obras, indagando en la opinión del público y en el impacto social de los montajes. Asimismo, resultaría pertinente incorporar una dimensión cuantitativa que permita medir, a través de encuestas o estudios de campo, el grado de influencia de estas representaciones en la construcción de la memoria colectiva y en la conciencia crítica de los espectadores.

Bibliografia

Obras

- AL HADLI, A. (2009). *Tawdif el thurat al chaabi al halkawi f al djazair: magisterio*, p.149.

- ALONSO DE SANTOS, J-L. (2007). *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Madrid: Castalia, p.113.

- ALONSO DE SANTOS, José Luis. (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: Castalia

- ÁNGEL DÍAZ, A. (1980). *Teoría y práctica semiótica*. Oviedo: Ed. Kassel, universidad de Oviedo.

- ARMIÑAN, Jaime de. (2000). *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos*. Barcelona: Tusquets,

- BAFFET, R. (1985). *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*. Paris: L'Harmattan,

- BACHTERZI, M. (1968). *Mémoires*. Alger: SNED,

- BALTA, Paul.(2000) ,*Argelia, un dique de la historia" en El granMagreb. Desde la independencia hasta el año 2000,* España : Editores, S.A.p.

- BARRIENTOS, J. G. (1991). *Drama y Tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones

- BENAC, Henri. (1988). *Guide des idées littéraires*. Paris: Hachette

- BENACHOUR, Nedjma. (2017). "Evénement historique, et Écriture littéraire. Le 8 mai 1945 dans les textes de Kateb Yacine.".

- BEN ACHOUR, Bouziane. (2002). *Le Théâtre en Mouvement*. Oran: Éditions Dar El Gharb

- BENAICHA, Ziani Naima. (2022). *Teatro argelino: origen, evolución y perspectivas*. Jaén: Editorial Universidad de Jaén

- BENHAMAMOUCHE, F. (2004). *Dos poetas en su tiempo (de la restauración a la guerra civil), Manuel y Antonio Machado*. Orán: Dar El Gharb

- BENETTI, G., CASELLATO, M., & MESSORI, G. (2004). *Más que palabras. Literatura por tareas*. Barcelona: Difusión, S.L

- BERDONES Callejones. (2008). *Aproximación al teatro filosófico de Antonio Buero Vallejo*. Madrid: Universidad Complutense

- BERENGUER, Ángel. (1991). “Fernando Arrabal”, en *Teoría y crítica del teatro*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá

- BLANCO, C., AGUINAGA, J., Rodríguez, PUERTOLAS, I., & Zavala, M. (1978). *Historia social de la literatura española*. Madrid: Castalia

- BOBES JOVITA, Naves. (1997). *Aspectos semiológicos del teatro de A. Buero Vallejo*. Madrid: Kassel-Reichenberger

- BOBES NAVES, M. (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, S.L

- BOBES NAVES, María del Carmen. (1987). *Semiótica de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros,

- BOBES NAVES, María del Carmen. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus

- BOBES NAVES, María del Carmen. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros

- BONILLA, M., GONZÁLEZ, T., OSORIO, A., VALLEJO, P., MARCHESI, Á., & REYES, C. (2021). *Educación Artística. En El teatro va a la Escuela*

- BONN, Charles. (1985). *Kateb Yacine et la tragédie de l’histoire*. Paris: Maspero,

- BOUDRAA, Nabil. (2006). *Hommage à Kateb Yacine*. Paris: L’Harmattan,

- BOUKROUH, M. (1982). *Malameh ane el masrah el djazairi*. Alger: El charika el wataniya linachr watawzie,

- BUERO VALLEJO, Antonio, et al. (1977). *Teatro español actual*. Fundación Juan March. Madrid: Cátedra

- CAMPOLONGO, C. (2014). *Apuntes sobre la acción dramática*. Madrid

- CASANOVA, Julián & GIL ANDRÉS, Carlos. (2009). *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, edición ePub, cap.8.

- CASTELLO, J.E. (1988). *España: siglo XX, 1939-1978*. Madrid: Anaya

- CHENIKI, A. (2002). *Le Théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*. Aix-en-Provence: Édisud

- CHENIKI, A. (2006). *Vérités du théâtre en Algérie*. Oran: Éditions Dar El Gharb,

- CHENIKI, A. (2014). *Théâtre et guerre de libération nationale*. Alger: DGRSD-CRASC

- CHENIKI, A. (2019). *L’Algérie contemporaine: cultures et identités*. Paris: HAL archives

- DABENE, L. (1981). *Langues et Migrations*. Grenoble: Université de Grenoble III,

- DJAIDER, Mireille. (1996). *La littérature maghrébine de langue française,* dir. Charles Bonn. Paris: Edicef-Aupelf

- DOMÉNECH, R. (1959). *Reflexiones sobre el teatro de Buero Vallejo, Primer Acto*, nov-dic. Madrid: Centro de Documentación de las Artes Escénicas,

- DOMÉNECH, R. (1993). *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*. Madrid: Gredos

- DOMENÉCH, Ricardo. (1973). *El teatro de Buero Vallejo: Una meditación española*. Madrid: Gredos

EINAUDI, Jean-Luc, (1991). *La Bataille de Paris*: 17 octobre 1961, Paris : Seuil

- ESLAVA GALÁN, Juan. (2002). *Historia de España contada para escépticos*. Madrid: Planeta

- GARCÍA TEMPLADO, José. (1992). "*La generación simbolist"*", en *El teatro español actual*. Madrid: Anaya

- GAY ARMENTERO, J.C. (1986). *La España del siglo XX*. Madrid: Edi

- GENETTE, Gérard. (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

- GRANDGUILLAUME, G. (2006). *Spécialiste du Maghreb et du monde arabe*. France: Mayotte

- HORACE PARKER, Jack. (1957). *Breve historia del teatro español*. México: Ediciones Andrea

- IBAÑEZ, R-M. (2007). *Creatividad y generación de ideas*. Barcelona: Universidad Autónoma

- IGLESIAS FEIJOO, Luis. (1993). "*Introducción", en Buero Vallejo, Un soñador para un pueblo*. Madrid: Espasa-Calpe

- JACQUELINE, Arnaud. (1986). *La Littérature Maghrébine de Langue Française, II: le Cas de Kateb Yacine*. Publisud

- JULIA DÍAZ, S. (2000). "La sociedad". En José Luis García Delgado (Coord.), *Franquismo, el juicio de la sociedad*. Madrid: Temas de Hoy

- KATEB, Yacine. (1959). *Le cadavre encerclé* in «Le cercle des représailles». Paris: Ed Points

- KATEB, Y. (1987). *Le Provocateur Provoqué. Actualité de l'Emigration*. Paris

- KHADDA, Naget. (2020). *Kateb Yacine: Une vie, une oeuvre*. France: Centre culturel du livre

- KOWZAN, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco

- LÁZARO Fontana, Casanova Josep, & Villares, Ramón Julián. (2007). *República y guerra civil, Vol. 8*. Madrid: Grupo Planeta.

- LOPEZ FALCON, J. (2004). *Literatura Española*. Sevilla: Edi,

- LORENZO, L.G. (1980). *El teatro después de Franco*. Madrid: Seguismundo.

- MADANI, T. (1989). *Mémoires de combat (témoignage)*. Alger: OPU

- MARTHY, R. (2010). *Introducción a la semiótica*. España: Martica, Casa del Libro,

- MILLARES CANTERO, S. (1998). *España en el siglo XX*. Madrid: Edinum

- MILIANI, H. (2014). *Histoire et institutions du champ culturel en Algérie*. Alger: DGRSDT-CRASC

- MIRAS, D. (2016). *La libertad de Buero Vallejo*. Monteavdo

- MIRATH, A. (2009). *El masrah el djairi nachatouh wa tatawourah*. Universidad de Orán: Ed Rached

- MORTAD, M. (1983). *Founoun el nathr el adabi fi el djazair*. Alger: Diwan el matbouaat el djamiya,

- MORENO, J-L. (1966). *Psicoterapia de grupo y psicodrama*. México: Fondo de Cultura Económica

- OLIVA. (2004). *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra,

- PACO, Mariano de. (1994). *Buero Vallejo, Antonio: el hombre y su obra*. Murcia: Universidad de Murcia

- PAVIS, Patrice. (1996). *El análisis de los espectáculos (Teatro, Mimo, Danza y Cine)*. Paris: Nathan,

- PRESTON, Paul. (2011). *El holocausto español: Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. Madrid: Penguin Random House.

- PRUNER, Michel. (2012). *L'Analyse du texte de théâtre*. Paris: Armand Colin, 2ª ed.,

- RAMDANI, B. (1984). *El masreh el djaziri beyn el madhi wa el hadher*. Alger: Moassassa el watania likiteb,

- ROLDAN, J.M. (1989). *Historia de España*. Madrid: Edi
- ROVIRA, A.J. (2017). *La función de la literatura en la sociedad*. Tegucigalpa: Heraldo
- RUIZ RAMÓN, Francisco. (1977). *Historia del teatro español, siglo XX*. Madrid: Cátedra
- SALVAT, R. (1983). *El teatro como texto, espectáculo*. Barcelona: Montesinos
- SALVAT, R. (1983). *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos
- SÁNCHEZ ESTEBAN, I. (1954). *Jacinto Benavente y su teatro*. Barcelona: Ariel,
- SEMPERE SOUVANNAVONG Juan David (2005). Los "pieds-noirs" en alicante las migraciones inducidas por la descolonización .Aliante: Espagrafic.
- SPANG, Kurt. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA
- THOMASSEAU, Jean-Marie. (1995). *Drame et Tragédie*. Paris: Hachette Livre,
- TORRES MONREAL, Francisco. (1999). *Antología del teatro*. Madrid: Octaedro,
- UBERSFELD, Anne. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra
- UBERSFELD, Anne. (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil,
- UBERSFELD, Anne. (1996). *Lire le théâtre I*. Paris: Belin

.

Articulos de revistas

- ABBAS, Khaled Mohammad (2013). "Análisis de Fondo y Lis, una obra del teatro del absurdo de Fernando Arrabal". *Journal of King Saud University – Languages and Translation*, nº 25. Recuperado de: https://doi.org/10.1016/j.jksult.2012.12.005 (consultado el 6 de julio de 2016).
- ALLOULA, Rihab (2024). "Théâtre et traduction en Algérie coloniale et postcoloniale". *ALTRALANG Journal*, vol. 6, nº 1 (junio 2024). Recuperado de: file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/th%C3%A9%C3%A2tre-et-traduction-en-alg%C3%A9rie-coloniale-et-postcoloniale%20(1).pdf (consultado el 15 de julio de 2024).
- BENAICHA ZIANI, Naima (2017). "Sobre el lenguaje en el teatro árabe argelino (III)". *Revista Argelina*, nº 4 (Primavera 2017). Recuperado de:

https://rua.ua.es/server/api/core/bitstreams/6e644115-1fbc-490d-9297-0986aed915eb/content (consultado el 11 de junio de 2018).

- BENMAMAR Fouad, OUNANE Ahmed (2022). "Testimonios vivos de mujeres argelinas en la guerra de liberación a través de "Mujeres en la guerra de Argelia" *Revista el oussour* vol 21/ Nº 02, P.423 Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/testimonios-vivos-de-mujeres-argelinas-en-la-guerra-de-liberaci%C3%B3n-a-trav%C3%A9s-de-%E2%80%9Cmujeres-en-la-guerra-de-argelia%E2%80%9D-de-dani%C3%A8le-djamila-amrane-minne..pdf (consultado el 16 de julio de 2024)
- BROGGI, Marc Antoni (2015). "El teatro como experiencia". *Revista Folia Humanística*, nº 1, septiembre-octubre 2015. Recuperado de: file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/adminpro,+5_Broggi_FH1.pdf (consultado el 10 de septiembre de 2016).
- CANEDO, Enrique (1968). *Artículos de crítica teatral. El teatro español desde 1914 a 1936*. Vol. I. México: Joaquín Moratiz.
- DA SILVA FILHO, José Francisco (2022). "Literatura e historia en la España del siglo XX: el teatro de Federico García Lorca". *Revista de Letras JUÇARA*, vol. 6, nº 1. Recuperado de: https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2800/2049 (consultado el 16 de junio de 2023).
- DOMENECH, Fernando (1999). "El teatro en la Guerra Civil española". *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena Españoles*, nº 77.
- EMAN AHMED, Khalifa (2023). "El teatro español traducido al árabe en Egipto: visión panorámica y apuntes a considerar". *Majalt Koliat El Adab – Al Zaqaziq*, nº 105. Recuperado de: https://journals.ekb.eg/article_300033_32c3dac7fe228981236506291ae369b8.pdf (consultado el 15 de mayo de 2023).
- FISHER, C. & AMABILE, T. (2009). "Creatividad, improvisación y organizaciones". *Harvard Deusto Business Review*, nº 177. [En línea] Recuperado de: http://www.academia.edu/2679705/Creatividad_improvisaci%C3%B3n_y_organizaciones (consultado en febrero de 2021).
- HASHAD, Ahmed Ali (2020). "Las nuevas tendencias en el teatro español a finales del siglo XX". *BSU International Journal of Humanities and Social Science*. Recuperado

de: https://journals.ekb.eg/article_88599_24e9dfe340262f0aa5825575ada0f057.pdf (consultado el 12 de abril de 2021).

- KEBDANI Fouad , ATALLAH habib (2015), "Aspectos más destacados de la revolución argelina y elestablecimiento de un Estado independiente:homenaje a Ahmed Ben Bella y Houari Boumediène" *Revista Ouloum insania Volume 4, Numéro 2, Pages* 37.Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/aspectos-m%C3%A1s-destacados-de-la-revoluci%C3%B3n-argelina-y-el-establecimiento-de-un-estado-independiente_-homenaje-a-ahmed-ben-bella-yhouariboumedi%C3%A8ne_%20(1).pdf (consultado el 14 de avril de 2026)
- KHADRAOUI, Said & BOUSSAD, Amel (2012). "La poétique théâtrale dans *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine". *Revista Synergies Algérie*, nº 14. Recuperado de: https://gerflint.fr/Base/Algerie14/khadraoui.pdf (consultado el 11 de mayo de 2015).
- LÁZARO LÁZARO, D. (2008). "La importancia de la comunicación no verbal en el desarrollo cultural de las sociedades". *Relaciones Públicas*, nº 70. [En línea] Recuperado de: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70/REYES_REVISADO.pdf (consultado en abril de 2020).
- MAHDI, Fatima Zohra (2025). "Discurso teatral y funciones del lenguaje". *Revista Hispanical*, vol. 4, nº 1 (enero 2025). Recuperado de: file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/discurso-teatral-y-funciones-del-lenguaje%20(1).pdf (consultado el 12 de abril de 2025).
- MANE, Mamadou (2023). "Historia de una escalera y *El concierto de San Ovidio* de Antonio Buero Vallejo: un ejemplo del posibilismo teatral". *Revista Akofena*, nº 8, vol. 2. Recuperado de: https://www.revue-akofena.com/wp-content/uploads/2023/05/28-T08v03-06-Mamadou-MANE_335-346.pdf (consultado el 16 de enero de 2024).
- MANE, Mamadou (2024). "Antonio Buero Vallejo, personaje y autor de su teatro". *Revista Akofena*, nº 11, vol. 1. Recuperado de: https://www.revue-akofena.com/wp-content/uploads/2024/02/32-M11-v01-37-Mamadou-MANE_383-392.pdf (consultado el 15 de mayo de 2024).
- MARTÍN GIJÓ, Mario (2011). "El teatro durante la Guerra Civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana". *Lectura y Signo*, nº 6. Recuperado de: https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/article/view/3558/2566 (consultado el 11 de junio de 2013).

- MARTOS QUESADA, Juan (2022). “La independencia de Argelia y el proceso de arabización”. *Revista Argelina*, nº 16. Recuperado de: https://rua.ua.es/server/api/core/bitstreams/874e4b8a-6cfb-4e28-87c5-8fc884c4d4ff/content (consultado el 11 de julio de 2023).
- MECHERNENE Fayza , (2017).” El elemento español y supatrimonio lingüístico cultural en la sociedad del Oranesado” *Revista antopoloujia el adyane Volume 13*, Numéro 1, Pages 54. Recuperado de https://asjp.cerist.dz/en/article/78505(consultado el 2 de enero de 2019).
- MEKKI, Dalila (2010). “La bi-langue du théâtre de Kateb Yacine”. *Revista Synergies Algérie*, nº 10. Recuperado de: https://gerflint.fr/Base/Algerie10/dalila.pdf (consultado el 12 de abril de 2014).
- NADIR, R. & GUTIÉRREZ-COLÓN PLANA, M. (2018). “El mapa lingüístico argelino”. *Anaquel de Estudios Árabes*, vol. XXIX.
- RODRÍGUEZ RICHART, J. (1965). “Entre renovación y tradición, direcciones principales del teatro español actual”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, nº 3-4, año XLI.
- TALILANI, Ahssen (2016). “Tawdif el gawal wa al halka fi el massrah el djazairi. *Massrahiya el ajwad*. Abd el kader Alloula, namoudaja”. *Revue El Athar*.
- TERUEL MARTÍNEZ, Susana Mª (2011). “Censura y exilio en el teatro español”. *Revista Monteagudo*, nº 16. Recuperado de: https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/231311/178401 (consultado el 12 de mayo de 2015).

Diccionarios y enciclopedias

- ANAYA (2002). *Gran Referencia*. Barcelona: SPES.
- ENCICLOPEDIA LAROUSSE. (2007). Barcelona: Planeta.
- GONZÁLEZ DE GAMBIER, E. (2002). *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Síntesis.
- LAROUSSE. (2007). *Nueva Enciclopedia Larousse*. Barcelona: Planeta.
- MARCHESE, Á. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Madrid: Ed. Paidós.
- MOLINER, María. (1984). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

- OTAOLA, O. (2004). *Lexicología y semántica léxica*. Madrid: Ediciones Académicas, S.A.
- PAVIS, P. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2010). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros. (Cap. 26: "El español coloquial", pp. 463-475).
- SOURIAU, É. (1998). *Diccionario de Estética*. Madrid: Akal.

Tesis doctorales y de Magister

- ANGAR, Meriem (2018). *L'impact de « El Helka » et « El Meddah » dans algérianisation du théâtre universel, cas de : Guerrab Wa Salihine de Oueld Abed Rahmane Kaki*. Memoria de Master. Universidad Kasdi Merbah Ouargla.
- BENAICHA, Naima (2018). *Abdelkader Alloula y su trilogía: un teatro, una lengua, un estilo y una ideología*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante. Recuperado de: https://rua.ua.es/entities/publication/b12301cd-e627-4c67-8e83-ba5a38f2dd41 (consultado el 15 de septiembre de 2017).
- BOUKHALFA, Souhila (2024). *El dessarollo del teatro argelino a lo largo de los siglos XIX y XX, Kateb Yacine como caso de estudio*. Memoria de Master. Universidad de Oran 2.
- BOUSARIA, Abdelmadjid (2025). *La revolución argelina y sus repercusiones en la España franquista (1939-1962)*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza. Recuperado de: https://zaguan.unizar.es/record/161942/files/TESIS-2025-213.pdf (consultado el 10 de julio de 2025).
- BOUSSAAD, Amel (2007). *La dimension poétique dans « Le Cadavre encerclé » de Kateb Yacine*. Memoria de Master. Université de Batna. Recuperado de: https://dspace.univ-batna2.dz/server/api/core/bitstreams/e044e351-7d83-44fb-b613-2f2fd69e67ef/content (consultado el 10 de julio de 2014).

- CHIBANE, R. (2009). *Etude des attitudes et des motivations des lycéens de la ville de Tizi-Ouzou à l'égard de la langue française : cas les élèves du lycée Lala Fatma N'soumer*. Magisterio. Universidad de Tizi-Ouzou.
- CHISAGUANO TAIPE, Sara Dalila (2025). *Elaboración de un guion teatral para promover las artes escénicas en los estudiantes del primer semestre de la Carrera de Pedagogía de las Artes y Humanidades de la Universidad Nacional de Chimborazo*. Memoria de licenciado. Recuperado de: 20Carrera%20de%20Pedagog%c3%ada%20de%20las%20Artes.pdf (consultado el 20 de junio de 2025).
- DERRAR, Abdelkhalek (2010). *Nueva visión del teatro contemporáneo en el Arco oeste*. Tesis doctoral. Universidad de Oran 2. Recuperado de: https://ds.univ-oran2.dz:8443/handle/123456789/3236 (consultado el 5 de mayo de 2015).
- HOUARIT, A. (2020). *Estudio de la lengua en el discurso teatral Los generosos de Abdelkader Alloula*. Memoria de Master. Universidad de Oran 2.
- KADDOUR Ahmed, (2013) *Contribución al estudio de los hispanismos en el oeste de Argelia: corpus léxico, análisis fonético, morfológico y semántico*, Tesis doctoral, Universidad de Madrid,
- MAHDI, Fatima Zohra (2016-2017). *Análisis comparativo: texto teatral (Enrique Jardiel Poncela) y texto fílmico (Rafael Gil) de Eloísa está debajo de un almendro*. Tesis doctoral. Universidad de Oran 2.
- MOKDAD, Zohra Karima (2015). *Análisis del discurso humorístico texto-representación en TSC de Miguel Mihura*. Tesis doctoral. Universidad de Oran 2.
- ORTIZ AULA, Olga (2016). *El espacio en La libertad en el tejado de María Teresa León*. Trabajo de fin de grado. Universidad de Zaragoza. Recuperado de: https://core.ac.uk/download/pdf/289986357.pdf.
- REHAILIA, Abdelaziz (2014). *Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine entre texte et représentation*. Memoria de Master. Universidad de Guelma. Recuperado de http://dspace.univ-guelma.dz:8080/xmlui/handle/123456789/825 (consultado el 5 de Ocubre de 2018)
- SEKRANE, Y. (2020). *El caso de La mujer asesinadita de Miguel Mihura: del teatro al cine*. Trabajo de fin de Master. Universidad de Oran 2.

- ZEHHAR, Riane (2019). *Les aspects culturels dans le théâtre algérien : étude analytique et comparative de La fête virile de Fatima Gallaire et d'Au-delà du voile de Slimane Benaissa*. Memoria de Master. Universidad de Ghardaia.

Fuentes electrónicas

- ALBARRACÍN CASTILLO, J. P. (2021). *Concepto de Teatro según autores*. Madrid. Recuperado de https://www.google.com/url?esrc=s&q=&rct=j&sa=U&url=https://www.studocu.com/pe/document/universidad-catolica-san-pablo/etica/conceptos-de-teatro-segun-autores/25513286&ved=2ahUKEwjams7A2bT_AhWXhf0HHSK5DfUQFnoECAEQAg&usg=AOvVaw3gbYT94YvkOcyFxBR-BFR1 (consultado el 20 de abril de 2023).
- ALFARO MORALES, C. (2012). *Vicios del lenguaje*. Escuela preparatoria No.2, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Recuperado de https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P_Presentaciones/prepa2/EspanolII.pdf (consultado en marzo de 2020).
- ALEJANDROJorge , FELIX cardona (2013) Argelia:*Un Ejemplo Para Las Colonias Francesas De África.Independencia Y Primerosaños Hasta 1992*. Recuperado De Https://Revistas.Uaa.Mx/Index.Php/Horizontehistorico/Article/View/1240(Consultado El 12 De Junio De 2014)

- ANTONIO, José. (2009). *El teatro español desde 1939 hasta 1970*. Recuperado de https://www.geocities.ws/jacr282002/bachillerato_2/literatura_2_bac/tema_10/tema_10.pdf (consultado el 10 de junio de 2015).
- BAENA MARTÍN, Marta. (2018). *Teatro anterior al 39: tendencias, autores y obras principales*. Recuperado de https://curroenlengua.com/wp-content/uploads/2018/07/teatro-anterior-a-1939.pdf (consultado el 12 de marzo de 2018).

- BENACHOUR, Nedjma. (2017). *Événement historique et écriture littéraire: Le 8 mai 1945 dans les textes de Kateb Yacine*. Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/ev%C3%A9nement-historique-et-ecriture-litt%C3%A9raire_-le-8-mai-1945-dans-les-textes-de-kateb-yacine%20(1).pdf (consultado el 12 de abril de 2018).
- BOUVERESSE, Jacques. (2022). «Karl Bühler, penseur du langage». *La lettre du Collège de France* [En línea], 26 | juin 2009. Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/lettre-cdf-146.pdf (consultado el 12 de octubre de 2024).
- CAESARINA, IES Norba. (2019). *El teatro desde la Guerra Civil hasta los años 50*. Recuperado de https://lenguanorba.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/tema-8.el-teatro-desde-la-guerra-civil-hasta-los-an%CC%83os-50.pdf (consultado el 15 de julio de 2020).
- CHENIKI, Ahmed. (2017). «Le thème de la guerre dans le théâtre algérien». *Cultures-Algérie*. Recuperado de http://cultures-algerie.wifeo.com/theatre-guerre.php (consultado el 25 de abril de 2017).
- DOMÍNGUEZ BARAJAS, Patricia. (2018). *El teatro anterior a 1939: tendencias, autores y obras principales*. Recuperado de https://patrilenguayliteratura.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/02/resc3bamenes-temas-456_patricia1.pdf (consultado el 2 de febrero de 2018).
- DULPHY, Anne. (2010). *L'Algérie entre la France et l'Espagne de 1936 à 1939 : les répercussions de la guerre civile*. *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 3 n° 99 (2010), 51-59. Recuperado de https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2010-3-page-51.htm?ref=doi (consultado el 6 de julio de 2021).
- FRIEDRICH, Jannet. *Karl Bühler : une théorie du langage*. Recuperado de https://www.fabula.org/actualites/documents/119876_b42bdd61b4a7693cc5ef3ad773885f8a.pdf (consultado en fecha no indicada).
- GARCÍA PAVÓN, J. (s.f.). *Historia de una escalera (1949) de Antonio Buero Vallejo*. IES Padre Suárez. Recuperado de https://www.iespadresuarez.es/wp-content/uploads/2020/03/06-Historia-de-una-escalera-1949-A.-Buero-Vallejo.pdf (consultado el 15 de febrero de 2020).

- GARCÍA RUIZ, Víctor. (1993). "Teatro español de preguerra y de posguerra: ruptura y continuidad". *Journal of Hispanic Research* (Londres), vol. 1 (1992-93). Recuperado de https://dadun.unav.edu/server/api/core/bitstreams/093706ee-3058-4811-8ffe-998f0ca2d3d4/content (consultado el 15 de septiembre de 2020).
- GÓMEZ PALMEIRO, Rosendo. (2004). *Historia de una escalera (1949) Antonio Buero Vallejo*. Recuperado de https://nomesesunblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/11/escalera.pdf (consultado el 12 de abril de 2013).
- HALSEY, Martha Taliaferro. (1979). *De Historia de una escalera a Las cartas boca abajo (La iniciación de una dramaturgia)*. Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/monogrfico-dedicado-a-buero-vallejo-0/html/ff8e6fa6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html (consultado el 1 de abril de 2022).
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, M.-I. (2011). *Técnicas de expresión oral*. [En línea]. Recuperado de https://docs.google.com/document/d/1Ta9MG7YdWDY5ZmBxxDZ1BBDAwDS4bZ-dBpn7mmOuVgo/edit?hl=en_US (consultado en marzo de 2020).
- LAMRAOUI, Mohamed. (2017). *La participación árabe en la Guerra Civil Española. Árabes franqui*. Universidad de Tlemecén. Recuperado de http://dspace.univ-tlemcen.dz/bitstream/112/11325/1/mamraoui-mohamed.pdf (consultado el 12 de junio de 2018).
- LARAB, Hayet. (2010). *Figurations de la lutte dans la pièce théâtrale: Le cadavre encerclé de Kateb Yacine*. Mémoire de Magister. Université Mouloud Mammeri de Tizi Ouzou. Recuperado de https://dspace.ummto.dz/server/api/core/bitstreams/5de532a1-1131-4e28-a406-a8cc3e3c1503/content (consultado el 11 de mayo de 2015).
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel. (2024). *El teatro de las vanguardias históricas y la renovación de la escena contemporánea*. Recuperado de https://aat.es/las-puertas-del-drama/el-teatro-de-las-vanguardias-historicas-y-la-renovacion-de-la-escena-contemporanea/ (consultado el 16 de mayo de 2023).
- LÓPEZ ASENJO, Mario & FERNÁNDEZ LÓPEZ, Justo. (2018). *Introducción (estudio) al teatro de Buero Vallejo*. Recuperado de https://laventanaazulblog.com/wp-content/uploads/2018/01/introduccic3b3n-al-estudio-de-buero-vallejo.pdf (consultado el 1 de abril de 2018).

- MARQUINA, Antonio. (2017). *Las relaciones hispano-argelinas. Contexto histórico, desafíos y proyectos comunes*. Recuperado de https://www.unisci.es/wp-content/uploads/2017/03/libro_Relaciones-HipanoArgelinas.pdf (consultado el 12 de agosto de 2018).
- MARTÍN BARRIOS, Javier. (2016). *Valoración crítica de Historia de una escalera*. Recuperado de https://iesjmanrique.blogspot.com/2016/04/valoracion-critica-de-historia-de-una.html (consultado el 11 de abril de 2017).
- MARTÍNEZ SALASRAA, Antonio Ramón. (2018). *El teatro español posterior a 1936: tendencias, rasgos principales, autores y obras más significativas*. Recuperado de http://www.iesjuandopazo.es/Wpg/wp-content/uploads/2018/09/Tema-9.lit18A1.pdf (consultado el 11 de febrero de 2018).
- MARTÍNEZ SALASRAA, Antonio Ramón. (2018). *El realismo social en los años cincuenta: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre*. Recuperado de http://www.iesjuandopazo.es/Wpg/wp-content/uploads/2018/09/Tema-9.lit18A1.pdf (consultado el 2 de abril de 2020).
- MARTÍNEZ Torres (2011): "La colonización europea de Argelia", disponibleenhttp://suite101.net/article/la-colonizacion-europea-de-argeliaa70424# axzz2IE8GDHRq.
- MARYVONNE, Holzem. (2024). *Karl Bühler : une théorie du langage*. Recuperado de https://www.fabula.org/actualites/documents/119876_b42bdd61b4a7693cc5ef3ad773885f8a.pdf (consultado el 10 de abril de 2024).
- MENEZES SOUZA, Antonielle & CARVALHO DA SILVA, Marcio. (2018). *El realismo social*. Recuperado de https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalago/16224802022018Literatura_Espanhola_III_Aula_6.pdf (consultado el 5 de febrero de 2019).
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta. (2008). *El teatro silenciado por la censura franquista*. Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/Dialnet-ElTeatroSilenciadoPorLaCensuraFranquista-2283115.pdf (consultado el 11 de mayo de 2015).
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta. (2015). *Los expedientes de la censura teatral como fuente para la investigación del teatro español contemporáneo*. Recuperado de https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1226&context=teatro (consultado el 12 de marzo de 2016).

- ORTEGA, José. (2021). *Historia de una escalera – Personajes*. Recuperado de https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/historia-de-una-escalera-personajes-5021.html (consultado el 11 de mayo de 2021).
- PÉREZ GÓMEZ, Ángel Javier. (2023). *Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo*. Recuperado de https://trabajosdeliteratura.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/05/el-resumen-definitivo-de-historia-de-una-escalera-de-buero-vallejo.pdf (consultado el 11 de abril de 2023).
- QUINTERO MONTAÑO, Carlos Ramiro. (2020). *Elementos del Teatro*. Recuperado de https://portalsej.jalisco.gob.mx/wp-content/uploads/2020/04/Artes-Teatro.-Anexo.pdf (consultado el 1 de enero de 2021).
- RODRÍGUEZ RICHART, J. (2012). *En torno al teatro español del exilio*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_17_10_77/boletin_17_10_77_14.pdf (consultado el 6 de junio de 2012).
- ROMERO PÉREZ, Ricardo. (2017). *El diseño teatral: Iluminación, vestuario y escenografía*. Recuperado de file:///C:/Users/PC%20Lenovo/Downloads/EL_DISENO_TEATRAL_ILUMINACION_VESTUARIO.pdf (consultado el 12 de junio de 2018).
- SANTOS RAMÍREZ, Juan Ignacio. (2017). *La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Recuperado de http://www.iesmediterraneomalaga.com/wp-content/uploads/2012/09/Tema-8-La-dictadura-de-Primo-de-Rivera1.pdf (consultado el 10 de abril de 2018).
- WABGOU Maguemati,(2016). Estado moderno en Argelia: Poder y sociedad. Recuperado de https://revistas.unal.edu.co/index.php/peju/article/view/60772/pdf (consultado el 15 de septiembre de 2017)

Apénidice

Glosario

A

- **Acción dramática:** Sucesos principales que forman la trama de una obra. Es la serie de eventos que constituyen la historia.
- **Acento:** Énfasis o inflexión de la voz al hablar. También se refiere a las características fonéticas de un idioma o región.
- **Acotación:** Nota del autor en el texto teatral para describir acciones, escenarios o comportamientos. Suele ir entre paréntesis.
- **Acto:** División principal de una obra teatral. Marca un segmento importante de la trama.
- **Actor:** Persona que interpreta un papel en una obra de teatro. Profesional de la representación dramática.
- **Actuación:** Arte de representar un personaje en el escenario. Desempeño de los intérpretes.
- **Acústica:** Ciencia que estudia el sonido y su propagación. Condiciones sonoras de un espacio teatral.
- **Ad hoc:** Locución latina que significa "para esto". Algo hecho específicamente para un caso concreto.
- **Ad libitum:** Locución latina que significa "a voluntad". Improvisación por parte del actor.
- **Aforar:** En escenografía, ocultar con elementos técnicos lo que el público no debe ver. Lo contrario es "desaforar".
- **Ágora:** Plaza pública en la antigua Grecia, centro de reunión. Fue un espacio precursor del teatro.
- **Alegoría:** Representación donde personajes o acciones encarnan ideas abstractas. Figuración de conceptos como la Justicia o la Muerte.

- **Anagnórisis:** Momento en la tragedia griega donde el protagonista reconoce su error o identidad. "Reconocimiento".
- **Análisis de texto:** Estudio detallado del texto dramático para entenderlo y preparar la puesta en escena. Busca los estímulos para la actuación.
- **Anfiteatro:** Construcción ovalada o circular con gradas alrededor de una arena. En teatro moderno, graderío en declive.
- **Animación:** Dar vida a un títere mediante la manipulación y la voz.
- **Animismo:** Creencia de que los objetos inanimados tienen alma o vida.
- **Amateur:** Persona que practica el teatro por afición, no de forma profesional. Aficionado.
- **Antagonista:** Personaje o fuerza que se opone al protagonista. Es el adversario en la trama.
- **Anticlímax:** Descenso brusco de la tensión dramática después del clímax. Puede ser ridículo o sin interés.
- **Antología:** Colección de obras selectas de un autor, género o época.
- **Aparte:** Palabra que un actor dice como si solo la oyeran los espectadores. Convención teatral.
- **Apunte:** Persona que ayuda a los actores recordándoles sus líneas si las olvidan. Apuntador.
- **Argumento:** Resumen del contenido o asunto de una obra. Sinopsis de la historia.

B

- **Bambalina:** Franja de tela colgada horizontalmente en el telar para ocultar la parte superior del escenario. Elemento del decorado.
- **Bambalinón:** Bambalina grande que reduce la altura de la boca del escenario. Forma parte de la embocadura.
- **Baral o varal:** Soporte vertical con luces para iluminar la escena. Antiguo elemento de iluminación.
- **Barro:** Arcilla moldeable usada en escultura y utilería.
- **Barroco:** Estilo artístico del siglo XVII caracterizado por el exceso y la complejidad. Período de gran esplendor teatral.
- **Bastidor:** Armazón de madera forrado que representa paredes o elementos del decorado. Parte fundamental de la escenografía realista.
- **Batería:** Conjunto de luces alineadas en el borde del proscenio. Sustituye a las antiguas candilejas.

- **Beats:** Término del método Stanislavski para las unidades más pequeñas de acción en una escena. (Señala que puede ser una mala pronunciación de "bits").
- **Bidimensional:** Objeto que solo tiene dos dimensiones (alto y ancho). Como una silueta o un dibujo plano.
- **Biombos:** Conjunto de bastidores unidos con bisagras para formar paneles.
- **Biomecánica:** Técnica actoral de Meyerhold que prioriza el entrenamiento físico y la expresividad corporal externa. Se opone al naturalismo sicológico.
- **Boca de Escena:** Abertura frontal del escenario por donde el público ve la obra. Marco de la escena.
- **Bufón, Bufonesco:** Personaje cómico y grotesco que divertía con sus ocurrencias. Tipo de payaso.
- **Bunraku:** Teatro tradicional japonés de títeres de manipulación compleja.
- **Burlesque:** Exageración cómica y evidente que rompe la ilusión de realidad. Espectáculo basado en el humor y la sátira.
- **Butaca:** Asiento de teatro. También, teatro de títeres pequeño y portátil.

C

- **Cabaret:** Espectáculo ligero que se representa en bares o salas, con tono íntimo y a menudo satírico.
- **Cabezones:** Títeres gigantes o grandes máscaras usados en festividades y carnavales.
- **Cacofonía:** Sonido desagradable producido por la combinación de palabras. Es un defecto, a diferencia de la aliteración.
- **Cámara negra:** Técnica que usa telones negros y luz ultravioleta para crear efectos de ilusión.
- **Candilejas:** Hilera de luces en el borde del proscenio para iluminar desde abajo. Antiguamente eran candiles.
- **Caracterización:** Proceso de crear el carácter de un personaje mediante maquillaje, voz y gestos. Construcción del personaje.
- **Careta:** Tipo de máscara que cubre solo parte del rostro.
- **Caricatura:** Exageración satírica de los rasgos de un personaje o situación.
- **Cartelera:** Lista o anuncio de las obras en representación. También, la sección de espectáculos en un periódico.

- **Cartón:** Material rígido hecho de capas de papel superpuestas. Muy usado en escenografía y títeres.
- **Castillo:** Estructura o retablo donde se representa un espectáculo de títeres.
- **Catarsis:** Efecto de purificación o liberación emocional que experimenta el espectador de una tragedia.
- **Cera:** Material moldeable usado en escultura y maquillaje.
- **Ciclorama:** Telón curvo al fondo del escenario que simula el cielo o el espacio. Crea una sensación de profundidad.
- **Clímax:** Punto de máxima tensión o intensidad emocional en una obra. Momento culminante de la acción.
- **Clownesco:** Relativo al payaso o al estilo cómico y grotesco del clown.
- **Cola:** Adhesivo para pegar materiales. Existen de diversos tipos (vinílica, de látex, etc.).
- **Colectivo Teatral:** Grupo o compañía estable que trabaja junta en la creación teatral.
- **Comedia:** Género dramático cuyo conflicto tiene un desenlace festivo. Suele ser una crítica social divertida.
- **Comedia de capa y espada:** Comedia de enredo ambientada en la España del Siglo de Oro, con personajes caballerescos.
- **Comedia de carácter:** Comedia que se centra en personajes que representan un vicio o cualidad exagerada (el avaro, el mentiroso).
- **Comedia de costumbres:** Comedia que satiriza las costumbres y hábitos sociales de una época o clase.
- **Comedia de enredo:** Comedia cuya trama se basa en malentendidos y situaciones complicadas que se resuelven al final.
- **Comedia de figurón:** Comedia donde el protagonista es un personaje extravagante y ridículo.
- **Commedia dell'arte:** Teatro popular italiano basado en la improvisación y personajes fijos (Arlequín, Colombina). Muy influyente.
- **Comparsa:** Actor que no tiene texto y solo aparece en escena como parte del ambiente. Figurante.
- **Concepción Escénica:** Idea global y metodología que dirige la puesta en escena de una obra. Visión del director.
- **Confección:** Proceso de diseñar y construir títeres, vestuario o escenografía.

- **Conflicto:** Lucha o enfrentamiento de fuerzas que impulsa la acción dramática. Esencia del drama.
- **Conflicto Dramático:** Oposición de intereses, ideas o fuerzas que genera la tensión en la obra.
- **Construcción del personaje:** Proceso por el cual el actor desarrolla y da vida a su personaje. Caracterización.
- **Coreografía:** Arte de crear y organizar movimientos de danza en el escenario.
- **Corista:** Miembro del coro en una obra teatral o musical.
- **Coro:** Grupo de actores que comentan la acción principal en la tragedia griega. En teatro moderno, grupo que canta o baila.
- **Corral:** Patio típico donde se representaban las obras en el Siglo de Oro español. Teatro público al aire libre.
- **Costura:** Técnica de unir telas o materiales con hilo y aguja.
- **Cuento Escénico:** Narración breve adaptada para ser representada teatralmente.
- **Curva de Tensión Emocional:** Grado de intensidad dramática que varía a lo largo de la obra. Dramatismo.

D

- **Desdoblamiento:** Técnica donde un actor interpreta a dos o más personajes, o divide un personaje en facetas.
- **Diálogo:** Conversación entre dos o más personajes. Es el vehículo principal de la acción dramática.
- **Dicción:** Manera de articular y pronunciar las palabras de forma clara y correcta. Arte de la palabra hablada.
- **Digitación:** Técnica de mover los dedos para manipular un títere o tocar un instrumento.
- **Dimensión:** Tamaño de un títere en relación al escenario. También se refiere a si es bidimensional o tridimensional.
- **Director de Escena:** Responsable artístico de coordinar y llevar a escena una obra. Guía a actores y técnicos.
- **Diseño:** Creación de bocetos y planos para la escenografía, vestuario o iluminación.
- **Doblaje:** Técnica donde un actor presta su voz a un personaje que es manipulado por otro.

- **Documentación Centro de:** Lugar donde se recopila y archiva material informativo sobre teatro u otros temas.
- **Drama:** Término genérico para cualquier obra destinada a la representación teatral. Abarca tragedia, comedia, etc.
- **Drama de la pasión:** Drama religioso medieval sobre la crucifixión de Cristo.
- **Drama de tesis:** Obra que busca demostrar o debatir una idea política, social o filosófica.
- **Dramatis personae:** Lista de personajes que aparecen en una obra. Literalmente, "las máscaras del drama".
- **Dramatizar:** Adaptar una historia o idea para ser representada en forma de drama.
- **Dramaturgia:** Arte de escribir obras de teatro. También, el conjunto de obras de un autor o época.
- **Dramaturgo:** Autor de obras de teatro. En algunas compañías, asesor literario.

E

- **Elenco:** Conjunto de todos los actores y técnicos que participan en una producción. Equipo de trabajo.
- **Embocadura:** Marco arquitectónico que delimita la boca del escenario. Estructura frontal del escenario.
- **Emoción:** Respuesta afectiva intensa que provoca la obra en espectadores y actores.
- **Emoción y lógica:** Principio de Stanislavski: las emociones en escena deben surgir de la lógica de las acciones físicas del personaje.
- **Emociones teatrales:** Según Stanislavski, imitación artificial y mecánica de emociones, carente de verdad interior. Actuación falsa.
- **Encolar:** Aplicar cola o adhesivo a una superficie.
- **Engrudo:** Adhesivo casero hecho con harina o almidón y agua.
- **Ensayo:** Período de práctica y preparación de una obra antes del estreno. El ensayo general es el último, con todos los elementos.
- **Equipo de Luces:** Conjunto de focos, cables y controles para iluminar la escena.
- **Equipo de Sonido:** Conjunto de aparatos para reproducir música y efectos sonoros durante la función.
- **Escena:** Lugar donde se representa la acción. También, división de la obra marcada por la entrada o salida de personajes.

- **Escenología:** Estudio científico de los elementos y fenómenos de la escena teatral.
- **Escenario:** Espacio donde los actores representan la obra. Incluye el área visible y los espacios técnicos laterales y superiores.
- **Escenografía:** Arte de diseñar y crear el decorado y ambiente visual de una obra.
- **Espontaneidad:** Expresión natural y creativa del actor, fruto del dominio técnico y la inmersión en el personaje.
- **Estilística:** Estudio del estilo en la literatura y el arte. Características formales de una obra o autor.
- **Estilizar:** Simplificar o destacar los rasgos esenciales de algo para crear un efecto artístico determinado.
- **Estilo:** Conjunto de características que definen la forma de expresión de un artista, época o movimiento.
- **Estreno:** Primera representación pública de una obra.
- **Estructura Dramática:** Orden y disposición de los elementos (actos, escenas) que componen una obra teatral.
- **Expresión:** Manifestación de sentimientos o ideas a través del rostro, el cuerpo o la voz.
- **Expresión corporal:** Uso del cuerpo y el movimiento para comunicar ideas y emociones en el escenario.

F

- **Fábula:** Historia moralizante, a menudo con animales como personajes. También, el argumento o trama de una obra.
- **Farsa:** Comedia de situaciones exageradas y ridículas, basada en lo grotesco y lo inverosímil. Busca la risa directa.
- **Franelógrafo:** Tablero forrado de franela donde se adhieren figuras para contar historias.

G

- **Género:** Categoría que clasifica las obras teatrales según su forma y contenido (tragedia, comedia, drama).
- **Género chico:** Obras cortas y populares, como sainetes y zarzuelas, de la España del siglo XIX.

- **Grotesco:** Estilo que mezcla elementos cómicos y trágicos, creando una sensación de ridículo y perturbación.
- **Guión:** Texto completo de una obra de teatro. Libreto.

H

- **Herramienta:** Instrumento necesario para la construcción de escenografía, títeres o utilería.
- **Historia:** Argumento o sucesos narrados en una obra dramática.
- **Humor:** Talante o estado de ánimo. Capacidad de percibir y expresar lo cómico.

I

- **Identificación:** Proceso por el cual el espectador se siente emocionalmente involucrado con los personajes y la acción. Opuesto al distanciamiento.
- **Impostación:** Técnica vocal para colocar la voz correctamente y proyectarla sin dañar las cuerdas vocales.
- **Improvisación:** Creación espontánea de diálogos o acciones sin un texto preestablecido.

L

- **Laboratorio:** Espacio de experimentación e investigación teatral libre de presiones comerciales.
- **Lengüeta:** Instrumento que usan algunos titiriteros para agudizar o distorsionar su voz y que parezca la del títere.
- **Libreto:** Texto de la obra que contiene diálogos y acotaciones. Guión.

M

- **Madera:** Material fundamental para la construcción de escenografía y estructuras de títeres.
- **Madera balsa:** Madera muy ligera y frágil, usada para objetos de utilería que deben romperse con facilidad y seguridad.
- **Mampara:** Conjunto de bastidores unidos para formar una pared o pantalla.
- **Maniáticos:** Títeres gigantes que se portan como máscaras corporales.
- **Manipulación:** Técnica para mover un títere y darle vida aparente.

- **Máscaras:** Dispositivo que cubre el rostro del actor para representar un personaje. Símbolo del teatro.
- **Melodrama:** Género que exagera las emociones y las situaciones para conmover al público, con un claro conflicto entre el bien y el mal.
- **Mercería:** Establecimiento o departamento donde se venden hilos, botones y otros artículos de costura.
- **Metales:** Materiales como alambres o tubos usados en la estructura de títeres y escenografía.
- **Mímica:** Arte de narrar o expresar ideas y sentimientos solo con gestos y movimientos corporales, sin palabras.
- **Mojiganga:** Fiesta o desfile con disfraces ridículos y grotescos. También, títeres gigantes.
- **Monólogo:** Escena donde un personaje habla en voz alta, solo en escena, expresando sus pensamientos.
- **Montaje:** Proceso de ensamblar todos los elementos (actuación, escenografía, iluminación) para la puesta en escena.
- **Morcilla:** Diálogo o acción improvisada por un actor que no está en el texto original.
- **Muñeco Ruso:** Títere gigante que se coloca sobre la cabeza y los hombros del titiritero, cuyas manos son las del manipulador.

P

- **Pancarta:** Cartel grande que se usa en representaciones callejeras o para narrar escenas.
- **Pantomima:** Representación teatral basada únicamente en el gesto y el movimiento, sin palabras.
- **Papel:** Material versátil usado en escenografía y construcción de títeres. También, la parte que interpreta un actor.
- **Pegamentos:** Sustancias adhesivas específicas para diferentes materiales (telas, madera, cartón).
- **Perfil:** Vista lateral de un objeto o personaje. En escultura, trabajar las facetas de una figura.
- **Personaje:** Ser ficticio creado para una obra dramática. Entidad interpretada por un actor o un títere.
- **Perspectiva:** Técnica pictórica para crear ilusión de profundidad en el decorado plano.
- **Pie:** Dar el pie es decir la última palabra de un parlamento para indicar al otro actor que es su turno de hablar.

- **Piernas:** Telones verticales a los lados del escenario para ocultar los laterales. Aforan los "defores".
- **Pintar:** Arte de aplicar color a la escenografía, títeres o vestuario para definir su aspecto.
- **Plastilina:** Material moldeable usado para modelar cabezas de títeres o maquetas.
- **Protagonista:** Personaje principal de una obra, en torno al cual gira la acción dramática.
- **Psicodrama:** Técnica terapéutica que usa la dramatización para explorar conflictos personales. No es teatro artístico.
- **Puesta en Escena:** Concepción y realización integral del espectáculo teatral, desde la idea hasta la representación. Montaje.

R

- **Realización:** Momento en que un títere terminado se incorpora a los ensayos y adquiere vida escénica.
- **Recortar:** Cortar papel o cartón con precisión para crear formas o siluetas.
- **Rellenos:** Materiales ligeros (como gomaespuma o estopa) usados para dar volumen a un títere o disfraz.
- **Reparto:** Distribución de los papeles de una obra entre los actores. También, el conjunto de intérpretes.
- **Repertorio:** Conjunto de obras que una compañía tiene listas para representar.
- **Replica:** Respuesta de un actor al parlamento de otro. Diálogo.
- **Retablo:** Pequeño teatro o estructura donde se representan obras de títeres.
- **Ritmo:** Velocidad y cadencia con la que se suceden las acciones, diálogos y escenas en una obra.
- **Rollos de Papel:** Tubos de papel compacto, útiles para construir la estructura de títeres.

S

- **Sala:** Espacio del teatro destinado al público.
- **Sátira:** Obra que critica y ridiculiza vicios o costumbres mediante la ironía y el humor.
- **Silabeo:** Ejercicio de vocalización para pronunciar con claridad cada sílaba.
- **Sociodrama:** Dramatización de un conflicto social con fines de análisis o enseñanza, no artísticos.

- **Sainete:** Pieza teatral breve, de carácter cómico y popular, que refleja costumbres y tipos castizos.

T

- **Taller:** Lugar de trabajo donde se construyen títeres y escenografía. También, curso práctico de formación.
- **Teatrino:** Pequeño escenario en miniatura, especialmente para títeres. Maqueta del decorado.
- **Teatro:** Arte de representar historias frente a un público. También, el edificio donde se realiza.
- **Teatro de Bolsillo:** Teatro de títeres muy pequeño y portátil.
- **Teatro de Guante:** Teatro donde los títeres se manipulan como un guante en la mano. También llamado de guiñol.
- **Teatro de Juguete:** Pequeños teatros domésticos, populares en el siglo XIX, con decorados y personajes de papel.
- **Teatro de Hilos:** Teatro de marionetas manipuladas desde arriba con hilos.
- **Teatro Negro:** Técnica que usa fondos negros y luz ultravioleta para crear efectos de invisibilidad y movimiento mágico.
- **Teatro con Objetos:** Técnica que anima objetos cotidianos dándoles un carácter dramático.
- **Teatro de Sombras:** Teatro que proyecta sombras de figuras planas sobre una pantalla translúcida.
- **Teatro de Varillas:** Teatro donde los títeres se manipulan con varillas desde abajo, arriba o detrás.
- **Telas:** Material textil usado para vestuario, decorados y para cubrir títeres.
- **Tema:** Idea central o mensaje principal que explora una obra dramática.
- **Tiempo:** Duración de la obra o de sus partes. También, la época en que transcurre la acción y el ritmo de la representación.
- **Tiempo dramático:** Lapso que abarca la historia contada en la obra, que puede ser mucho mayor que el tiempo de la representación.
- **Tijeras:** Herramienta básica para cortar tela, papel, cartón, etc.
- **Tintas:** Líquidos coloreados usados para pintar o teñir.
- **Títere:** Figura inanimada a la que un titiritero da vida aparente para representar una historia.
- **Titeril:** Adjetivo relativo o perteneciente a los títeres.

- **Titiritero:** Persona que maneja los títeres y les da vida.
- **Titiritesco:** Adjetivo que describe algo propio del mundo de los títeres o que tiene su cualidad.
- **Material de Tlapalería:** Conjunto de clavos, tornillos, tuercas y herramientas de ferretería.
- **TN:** Abreviatura de "Teatro Negro".
- **Tragedia:** Género dramático donde el protagonista se enfrenta a un destino fatal, provocando catarsis en el espectador.
- **Tragicomedia:** Obra que mezcla elementos trágicos y cómicos, a menudo con un final ambiguo o inesperado.
- **Trama:** Orden y secuencia de los eventos que constituyen la historia de una obra. Argumento.
- **Tridimensional:** Objeto que tiene tres dimensiones: alto, ancho y profundidad. Con volumen.
- **Triplay:** Madera contrachapada, formada por varias capas, usada en escenografía y construcción.
- **Tubo:** Pieza hueca cilíndrica o rectangular de metal, PVC o cartón, usada en estructuras.

U

- **Unicel:** Material de espuma de poliestireno, muy ligero, usado para tallar esculturas y elementos de utilería.

V

- **Vestidura:** Cubierta exterior o telón decorativo de un teatrino o retablo.
- **Vestuario:** Conjunto de prendas y complementos que visten los actores o títeres para definir su personaje.

muy bien . puedes darme la referencia

Con mucho gusto. La referencia completa de la cual se extrajeron todas estas definiciones es la siguiente:

Referencia BibliográficaLUZURIAGA, Gerardo (1995). Diccionario de Teatro. México: Ediciones Coyoacán

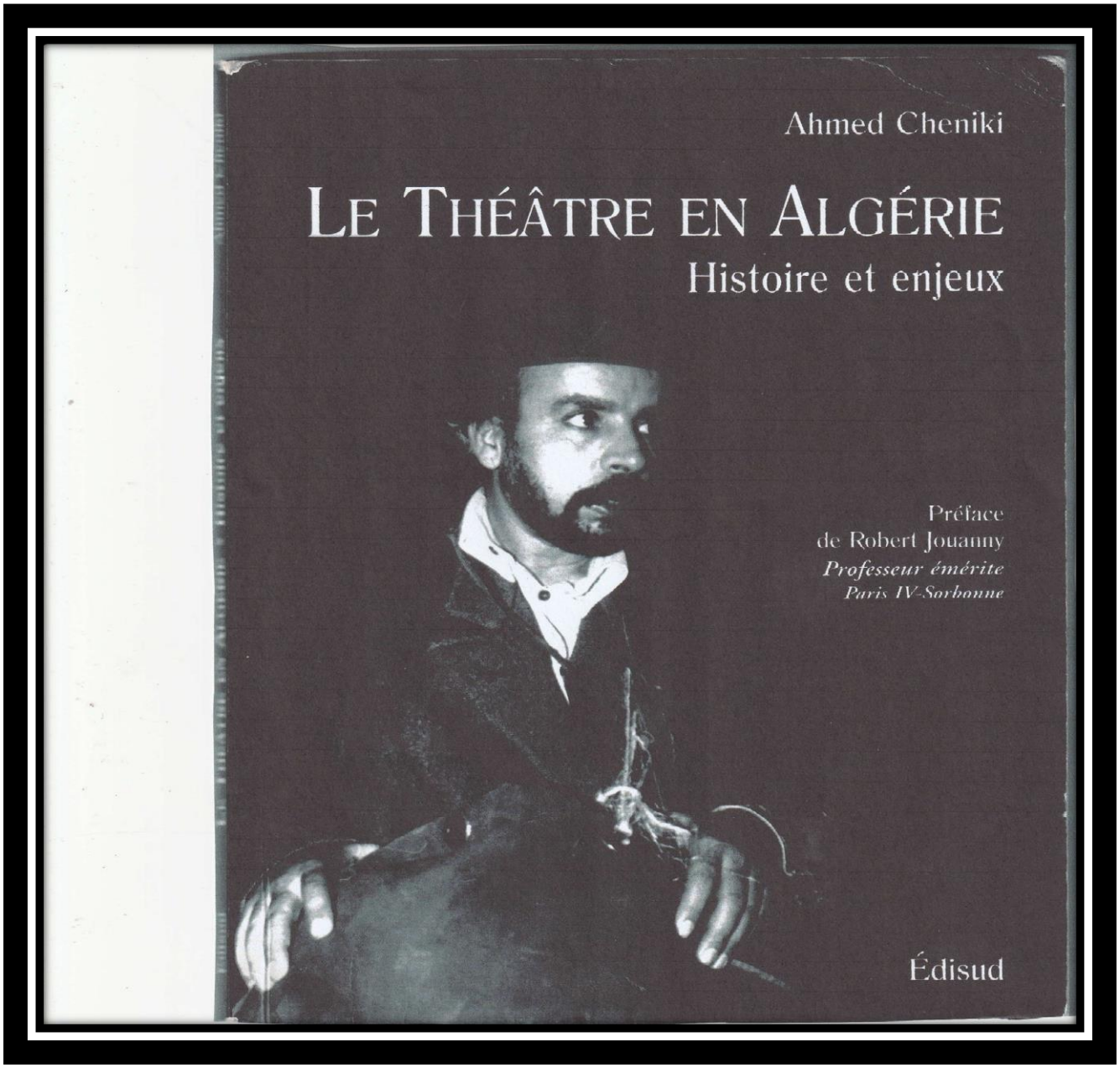
Anexos

Anexo N°1[473]

FotoN°1: Teatro argelino durante la época colonial

[473] https://www.elmoudjahid.com/fr/culture/le-theatre-algerien-a-l-epoque-coloniale-une-reponse-a-l-oppression-222487 (consultado el 13 de septiembre de 2025)

Anexo[474] N° 2



FotoN°2: El teatro en Argelia: Historia y retos

[474] CHENIKI Ahmed,(2002).*Le théatre en Algérie* : histoire et enjeux .France : EDISUD

Anexo [475] N°3

Annexe

Tableau 1. Principales pièces 1926-1954

AXES THÉMATIQUES

Titres des pièces	Année	Thèmes ou sujets
Djeha de Allalou	1926	Farce satirique mettant en scène un personnage populaire.
Aboul Hassan el Moughafal de Allalou	1927	Tirée des *Mille et Une Nuits*, ce texte met en scène un personnage fantasque qui prit la place du prince Haroun Er Rachid pendant une journée. Difficultés et corruption du pouvoir.
Le mariage de Bou Borma	1928	Farce en trois actes, cette pièce traite de Rachid Ksentini de la « ruse » des femmes et des conséquences néfastes de la boisson.
Zrghirrebane de Rachid Ksentini	1929	Alcoolisme et déchéance.
Faqo de R. Ksentini	1934	À travers le récit d'un personnage naïf et illettré M. Bachetarzi et Chaprot) qui se faisait avoir par divers profiteurs, il est question de la crédulité et de la naïveté du petit peuple.
***Al Ennif* (Pour l'honneur)** de M. Bachetarzi	1934	Effacement des barrières raciales et mariages mixtes.
***El Kheddaine* (Les traîtres)**	1937	Critique de certains arrivistes et « élus » de M. Bachetarzi qui trompent leurs compatriotes.
***Ma yenfaa ghir Essah* (Seule la vérité compte)** de M. Bachetarzi	1939	Cette pièce met en scène Allal, un paysan qui débarque en ville et renie ses parents analphabètes, une fois face aux lumières de la ville. Conflits de génération et exode rural.
Khaled ou le Samson algérien	1940	Le courage et la générosité de M. Bachetarzi.
Docteur Allel de Mohamed Touri	1940	Comédie tirée du *Médecin malgré lui* de Molière.
***El Mech'hah* (L'Avare)** de Errazi	1950	Une adaptation de *L'Avare* de Molière.
Zait Mait de M. Touri	1950	Mésaventures d'un groupe de voleurs naïfs, égarés dans la ville.
***El Ouadjib* (Le devoir)** de M. Bachetarzi	1951	Critique des élus musulmans et de l'opportunisme.

Foto N°3: Principales obras argelinas(1926-1954

[475] Ibid, P.152

Anexo N°4[476]

Tableau 2. Pièces traitant de la lutte de libération nationale (1963-1990)

Titres des pièces	Année	Lieux	Sujet-thème
Les Enfants de La Casbah de Abdelhalim Raïs	1963	TNA Alger	La pièce raconte le combat dans les villes et les difficultés de la clandestinité durant la guerre de libération.
Hassen Terro de Rouiched	1963	TNA	La lutte dans la ville. Un personnage, simple et rusé, se retrouve engagé, malgré lui, dans le combat pour l'indépendance.
Le serment de Abdelhalim Raïs	1963	TNA	C'est l'appel à des changements après l'indépendance et la nécessité d'une réforme agraire.
132 ans de Ould A. Kaki	1963	TNA	Pièce-document retraçant l'histoire de la colonisation française en Algérie.
El Khalidoun de Abdelhalim Raïs	1966	TNA	La lutte dans les maquis durant la guerre de libération.
Le Foehn de Mouloud Mammeri	1969	TNA	À travers l'histoire d'une famille, la pièce évoque la participation des Algériens à la révolution, leurs souffrances.
Le Cadavre encerclé de Kateb Yacine	1968	TNA	Le drame des événements de mai 1945 et l'Histoire de l'Algérie.
Soumoud **(Résistance)** de S. El Wahid et A. Ouriachi	1979	TNA	Montage poétique décrivant la résistance du peuple algérien.
Er Rafd **(Le Refus)** Création collective	1982	TRC Constantine	La guerre de libération.

Tableau 3. Pièces traitant des mouvements de libération

Titres des pièces	Année	Thème-sujet
Afrique avant un de Ould Abderrahmane Kaki	1963	Pièce-document retraçant l'histoire de l'Afrique et des mouvements de libération africains.
Montserrat d'Emmanuel Roblès	1965	Récit de la conquête espagnole en Amérique latine.
Les Chiens de Tone Brulin-Kaki	1965	La discrimination raciale.
L'Homme aux sandales de caoutchouc de Kateb Yacine	1972	La lutte du peuple vietnamien.
Palestine trahie de Kateb Yacine	1978	Pièce traitant de l'histoire de la Palestine et la corruption des pouvoirs arabes.
Le Roi de l'Ouest de Kateb Yacine	1979	Description de la situation au Maroc : répression, révoltes, Sahara occidental et dénonciation des régimes arabes.

[476] Ibid., P152

Anexo N°5[477]: Estudio estatístico de las obras

Tableau 9. Période 1963-1972

Titre des pièces	Nbre de spectateurs	Nbre de représentations	Moyenne des spectateurs	Année
Les enfants de la Casbah	1358	8	169	1963
Afrique avant un	1628	8	204	1963
Hassan Terro	6037	12	503	1963
La vie est un songe	1106	9	123	1963
Les Fusils de la mère Carrar	2536	11	231	1963
L'exception et la règle	2371	11	216	1963
Le Serment	2252	11	205	1963
132 ans	(-)			1963
Don Juan	(-)			1963
Rose rouge pour moi	8812	37	238	1964
Les Vieux	4271	16	267	1964
El Ghoula (L'Ogresse)	12976	23	564	1964
La mégère apprivoisée	5276	16	330	1964
Sellak el Wahline	(-)			1965
Le comédien malgré lui	1810	11	165	1963
Ma Yenfaa ghir Essah (Seule la vérité compte)	10338	24	431	1965
Essoultane el hair	4112	9	457	1965
Les chiens	5976	22	272	1965
Deux-pièces-cuisine	16734	55	304	1963
Diwan el Garagouz	6403	18	356	1965
Montserrat	1146	8	144	1965
Anbaça (Ruy Blas)	1274	8	159	1966
El Guerab wa Essalhine (Le porteur d'eau)	4271	16	267	1966
Si Kaddour el Mech 'hah (L'Avare)	12931	26	497	1966
El khalidoun (Les Éternels)	1308	10	130	1966
Le Foehn	2718	14	194	1967
Koul wahed wa Houkmou (À chacun sa justice)	3312	15	221	1967
Monnaies d'or	4924	34	145	1967
Le Cadavre encerclé	508	8	64	1968
Slimane Ellouh	2591	6	432	1969
Rouge l'aube	1953	7	279	1969
Le cercle de craie caucasien	2836	15	189	1969
Bliss laouer kayen mennou (Le Diable aveugle existe)	5581	15	431	1970
El Bouaboune (Les concierges)	9641	15	643	1970
Er'hil (Le voyage)				1971
El wahch				1971
Homk Selim				
L'homme aux sandales de caoutchouc				

Tableau 10. Fréquentation du TNA en fonction des horaires (1963-1972)

Horaire	*Nb de spectateurs*	%
21 h	62 919	71,65
20 h 30	20 494	23,33
20 h	318	0,36
15 h	4118	4,68

[477] Ibid., P158

Anexo N°6[478]: Breve biografía de autores argelinos

Brèves notices biographiques des principaux auteurs cités

ABA Nourredine. — Né en 1921 à Sétif. A connu de très près le cauchemar de la Seconde Guerre mondiale. Il couvrira pour la presse le procès de Nuremberg. Cet événement marquera sérieusement son itinéraire de poète, de dramaturge et de conteur. Nourredine Aba reste encore mal connu en Algérie, même si ses textes sont mis en scène à l'étranger. Militant de la cause palestinienne, il consacrera plusieurs textes à cette question qui lui tient profondément à cœur. Aucun de ses textes n'a été monté en Algérie. Chez Aba, l'histoire est au cœur de toute l'œuvre. Le fantastique, le réel et le rêve sont mêlés. La tragédie palestinienne et les horreurs nazies constituent les thèmes centraux de son œuvre. A créé en 1991 la fondation Aba qui décerne des prix littéraires aux meilleurs écrivains de l'année.

ŒUVRES : *Montjoie-Palestine ou l'An dernier à Jérusalem* (poème dramatique, Oswald, Paris) ; *L'aube à Jérusalem* (SNED, Alger, 1979) ; *La récréation des clowns* (L'Harmattan, Paris, 1981) ; *Tell El Zaatar s'est tu à la tombée du soir* (L'Harmattan, Paris, 1981) ; *Le dernier jour d'un nazi* (Stock, Paris, 1982) ; *L'annonce faite à Marco ou à l'aube sans couronne* (L'Harmattan, Paris, 1983) ; *L'arbre qui cachait la mer* (L'Harmattan, Paris, 1992).

AGOUMI Sid Ahmed. — L'un des plus grands comédiens du théâtre en Algérie. A joué pour le théâtre, le cinéma et la télévision. Commence à pratiquer le théâtre vers la fin des années 50 au lycée de Ben Aknoun. Primé pour les rôles interprétés dans les pièces suivantes : *Ruy Blas* de Victor Hugo ; *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais et *Intermezzo* de Jean Giraudoux. Rôles principaux dans de nombreuses pièces : *Rose rouge pour moi* de Sean O'Casey ; *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine ; *Les chiens* de Tone Brulin ; *La mégère apprivoisée* de Shakespeare, *Anbaça* de Rédha Houhou ; *Babor Eghraq* (*Le bateau coule*) de Slimane Benaïssa et *L'amour et après* de Mohamed Errazi. En 1969, il part au Maroc pour jouer *Le journal d'un fou* de Gogol, adapté et mis en scène par Tayeb Seddiki. Il sera nommé en 1974 directeur du théâtre régional d'Annaba et de Constantine (TRAC). Il met en scène deux pièces : *Khotba dial Sidna* (Les fiançailles de notre maître) et *Fi Intidhar El Mehdi* (une adaptation de *En attendant Godot*). Il sera nommé tour à tour directeur de la Maison de la Culture de Tizi-Ouzou (1977-1987), du Centre de Culture et d'Information (CCI) d'Alger (1987-1989) et du TNA (1990-91) avant de démissionner de cette dernière entreprise pour intégrer la troupe privée *El Qalaa* (*La Citadelle*). Il vit actuellement en France. Il est distribué dans de nombreuses pièces.

ALLALOU. — De son vrai nom Sellali Ali, surtout connu pour avoir réalisé la première pièce algérienne en langue populaire, *Djeha* (1926), Allalou est né le 3 mars 1902 dans un quartier populaire d'Alger, la Casbah. Commence à s'intéresser au théâtre à l'âge de quinze ans. Produit des sketches traitant de sujets tirés de la vie quotidienne, et qui seront repris dans ses pièces d'après 1926. S'inspire des *Mille et Une Nuits* et de la culture populaire. En 1921, crée un genre de comique troupier : le tirailleur algérien, qui chante et dit des monologues.

ŒUVRES : *Djeha* (1926, avec Dahmoune) ; *Le mariage de Akline* (1926, avec Dahmoune) ; *N'cibi Ahmak* (La fureur de mon beau-père, 1927) ; *Le pêcheur et le génie* (1928, avec Dahmoune) ; *Antar Lehchaichi* (Antar le fumeur de haschich, 1930) ; *El Khalifa oua Essayed* (Le calife et le pêcheur, 1931) ; *Hallaq Gharnata* (Le barbier de Grenade, avec Djelloul Bachdjerrah, 1931) ; *El Mech'hah wa Khedimou* (L'avare et son domestique, 1927). Il publie ses mémoires en 1982 : *Laurore du théâtre algérien (1926-1932)*, CDSH (Centre de recherches en sciences humaines), Oran.

ALLOULA Abdelkader. — Né le 8 juillet 1939 à Ghazaouet. Fait ses premières armes très jeune, en 1956, avec une troupe d'amateurs, Echabab. C'est juste après l'école primaire et secondaire (Oran) qu'il commence à jouer régulièrement dans des troupes d'amateurs. En 1962, il monte *Les captifs* de Plaute avec la troupe

[478] *Ibid.*, P.159

Anexo N°7[479]: Breve biografía de autores argelinos

BELHAFAOUI Mohamed. — Cet universitaire originaire d'Oran est un passionné de la littérature orale. Il connaît sur le bout des lettres les poètes populaires comme Belkheir, Benguitoun, Ben M'saieb, Benbrahim et Benchérif. Soutient en 1969 une thèse de 3e cycle, sous la direction de Charles Pellat : *Recherches sur une poésie d'expression orale dialectale populaire*. En 1973, il édite chez Maspero *La poésie orale maghrébine d'expression populaire*. Crée sa maison d'édition, Le Théâtre universel. A adapté en arabe des pièces de Molière, de Brecht et de Hauptmann : *L'école des femmes*, *Du millet pour la 8e armée*, *L'exception et la règle* et *Les tisserands*. Le TNA a mis en scène en 1963 une de ses traductions, *Don Juan*. A édité chez Publisud-SNED, en 1983, un recueil de nouvelles et de récits dialogués, *Victoire assurée*. Meurt en 1993.

BENAÏSSA Ahmed. — Acteur de cinéma et comédien. A joué dans de nombreux films et pièces de théâtre en Algérie et en France. A mis en scène *Adjadjbiya wa Aadjaieb* (d'après *Art de la comédie* de E. Filippo) et *Ertila* (L'Araignée, une adaptation d'un texte d'Eduardo Manet par Ghania Samai-Ouramdane). Mises en scène construites à la manière du théâtre « classique ». Met en scène des pièces au théâtre de Batna. Aujourd'hui, directeur du Théâtre régional de Sidi Bel Abbès.

BENAÏSSA Slimane. — Né le 11 décembre 1943 à Guelma. Études universitaires à Alger, faculté des sciences. Intègre Théâtre et Culture en 1969. Adapte *La poudre d'intelligence* de Kateb Yacine et écrit *Echaab Echaab* (Le peuple ! Le peuple !). Participe à la création collective des pièces de TC : *La situation de la femme en Algérie* en 1970 et *La situation économique* en 1971. S'intéresse au théâtre dans l'entreprise et monte à la SONELEC (Société nationale de l'électronique) *Boualem Zid El Goudem* (Boualem, va de l'avant) en 1974. En 1977, il est directeur du Théâtre régional d'Annaba. Monte *Youm El Djemaa Kharjou Leryem* (Vendredi sortent les gazelles) et *El Mahgour* (d'après *L'Apôtre houspillé* de Makaionok) en 1977 et 1978. Se lance quelque temps après dans l'aventure « privée ». Reprend *Zid El Goudem* et monte des pièces à succès : *Babor Eghraq* (Le bateau coule) et *Anta Khouya wana* Chkoune (Si tu es mon frère, qui suis-je ?). Plus de 1 000 représentations. Benaïssa accorde une grande importance à la parole et à la culture populaires. Pièces employant très peu de personnages. Décors légers, fonctionnels.

ŒUVRES ÉDITÉES : *Au-delà du voile* (Lansman, 1991) ; *Le conseil de discipline* (Lansman, 1992).

BENGUETTAF M'hamed. — Comédien et auteur. C'est en 1970 qu'il se lance dans l'écriture avec une adaptation (avec la collaboration de Allel El Mouhib) d'un texte de Nazim Hikmet, *Ivan Ivanovitch a-t-il existé ?* (*Bliss Laouer Kayen Mennou*). Travaille au TNA depuis ses débuts. Quitte le TNA en 1989 pour la troupe privée El Qalaa (la Citadelle). C'est l'auteur attitré de cette troupe. Il se consacre surtout à l'adaptation. Après un séjour en France, il rentre en Algérie où il vient de monter en 2001 un spectacle, *La répétition*.

ŒUVRES : *Bliss Laouer Kayen Mennou* (Le diable aveugle existe bel et bien, TNA, 1970) ; traduction de *L'homme aux sandales de caoutchouc* (TNA, 1972) ; *Bab el Foutouh* (TNA, 1973) ; mise en scène avec Taha El Amiri de *Bouhadba* (Le bossu, 1973) de Mohamed Touri ; *Afrit Ou Hafouh* (Ils ont eu le diable, d'après Ali Salem, TNA, 1977) ; *Stop* (TNA, 1979) ; *Djeha et les hommes* (texte et mise en scène, TNA, 1980) ; *Ya Settar Erfaa Essitar (Au secours ! levons le rideau,* TNA, 1982) ; *Ahd El Jawher* (Le pacte des perles, TNA, 1984) ; *Djillali Zine El Haddate* (TNA, 1986) ; *Les martyrs reviennent cette semaine* (une adaptation d'une nouvelle de Tahar Ouettar, TNA, 1987-1988) ; *El Ayta* (Le cri, troupe El Qalaa, 1989) ; *Fatma* (troupe El Qalaa, 1990) ; *Baya* (troupe El Qalaa, 1992) ; *Le dernier des prisonniers* (troupe El Qalaa, 1992) ; *Mille hourras pour une gueuse* de Dib (troupe El Qalaa, 1993).

PIÈCES ÉDITÉES : *La répétition ou le rond-point* (Lansman, 1994) ; *Arrêt fixe* (Lansman, 1996) ; *Fatma, le bruit des autres* (1998), *Matins de… quiétude* (Lansman, 1998).

BOUBRIOUA Ahcène. — Né en 1953 à Sidi Abdelaziz (wilaya de Jijel, Est algérien), ce comédien a commencé ses premiers pas dans une troupe d'amateurs de Constantine, le Groupe d'action culturelle (GAC). Intègre le Théâtre régional de Constantine (TRC) en 1979. Participe à la création collective des pièces : *Rih Essamsar* (Le vent des mandataires, 1980) ; *Nass El Houma* (Les gens du quartier, 1981) ; *Errafd* (Le refus, 1982) ; *Lahal Idoum* (Le temps passe, 1983). Interprète les premiers rôles dans plusieurs pièces. Met en scène *Hourouf El Ila* (Les lettres du mal, 1987, avec A. Mohcène) et *La dernière chanson* (une adaptation du *Chant du cygne* de Tchékhov, 1993).

BOUDIA Mohamed. — Né le 24 février 1932. Il créé en 1955 une troupe à Paris. Connu essentiellement pour ses activités politiques et culturelles. De 1950 à 1952, il fait son service militaire à Dijon. Arrêté en

[479] *Ibid.*, P.160

AnexoN° 8[480]: Breve biografía de autores argelinos

par Henri Cordereau), il met en scène entre 1955 et 1958 *La valise* de Plaute, *L'oiseau vert* de Carlo Gozzi et *La cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco. En 1958, il crée à Lyon une troupe, Mesrah el Garagouz (Le théâtre Garagouz), qui monte des textes de Brecht, Piscator et bien d'autres dramaturges, et se familiarise avec les techniques et les méthodes de Gordon Craig, Brecht, Stanislavski, Meyerhold, ainsi qu'avec le théâtre grec et le nô japonais. C'est à partir de là que commence le vrai travail dramaturgique de l'auteur. Les expériences ultérieures intégreront dans une enveloppe esthétique « syncrétique » tous les éléments tirés de divers systèmes dramatiques assimilés grâce à un excellent travail expérimental. Après l'indépendance, entre au TNA, écrit et met en scène ses propres textes. Médaille d'or du Festival du théâtre arabo-africAïn de Tunis et de l'Institut international du théâtre. A été directeur du TNA puis du TRO.

ŒUVRES : *Tarikh Ezzahra* (La légende de la rose, 1951). Mises en scène entre 1955 et 1958 de *La valise* de Plaute, *L'oiseau vert* de Carlo Gozzi et de *La cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco. *Avant-théâtre* (*La cabane*, *Le filet*, *Le voyage*, *Garagouz*, 1958-60) ; *Le peuple de la nuit* (1962) ; *132 ans* (1963) ; *Afrique avant un* (1963) ; *Les vieux* (1964) ; *Diwan El Garagouz* (1965) ; *El Guerrab wa Essalhine* (Le porteur d'eau et les trois marabouts, 1966) ; *Koul wahed wa houkmou* (À chacun sa justice, 1967) ; *Beni Kelboune* (1972) ; *Diwan Lemlah* (1977). Mise en scène de *Deux-pièces-cuisine* de Safiri en 1965. Pièces d'après l'indépendance jouées au TNA (Alger) sauf *Diwan Lemlah* au TRO (Théâtre régional d'Oran).

KATEB Mustapha. — Né en 1920 à Alger. C'est en grande partie grâce à lui que le théâtre en Algérie a réussi à s'organiser et à mettre en place des structures relativement stables. En 1939, Mahieddine Bachetarzi fait appel à lui et l'intègre dans sa troupe. C'est le début de son aventure. Joue dans plusieurs pièces de Bachetarzi. Crée en 1946 la Troupe du théâtre algérien qui ne disparaîtra qu'après qu'il eut rejoint en 1957 le FLN (Front de libération nationale). Directeur adjoint en 1947 de la section arabe de l'Opéra d'Alger. En 1958, il crée la troupe du FLN. Après l'indépendance, dirige le Théâtre national algérien et ouvre l'École nationale d'art dramatique et chorégraphique. Après avoir été écarté de la direction du TNA par l'ancien ministre de la Culture et de l'Information, il est chargé par M. S. Benyahia, alors ministre de l'Enseignement supérieur, d'animer des stages d'art dramatique à l'université. Reprend la direction du TNA en 1987-1988. Meurt en 1989. Comédien, metteur en scène, acteur de cinéma, auteur et réalisateur de dramatiques et de feuilletons TV.

ŒUVRES : à assuré la mise en scène de plusieurs textes au TNA : *Les enfants de la Casbah* (1963) ; *Hassan Terro* (1963) ; *La vie est un songe* (1963) ; *Don Juan* (1963) ; *Anbaça* (1966) ; *El Khalidoun* (Les éternels, 1966) ; *Le Cadavre encerclé* (1968) ; *Rouge l'aube* (1969) ; *El Bouaboune* (Les concierges, 1970) ; *Er'hil* (Le voyage, 1970) ; *L'homme aux sandales de caoutchouc* (1972) ; *Djeha ba'hmarou* (Djeha et son âne, 1983).

KATEB Yacine. — Né le 6 août 1929. Participe aux manifestations du 8 mai 1945 alors qu'il n'avait que seize ans. Ces événements vont marquer toute son œuvre. Donne à Paris une conférence sur l'émir Abdelkader et assure des cours gratuits aux militants du PPA (Parti du peuple algérien). De 1948 à 1950, il est journaliste à *Alger-Républicain*. Publie *Le Cadavre encerclé* dans la revue *Esprit*. Jean-Marie Serreau monte la pièce le 4 août 1958. Participe en février 1962 au congrès des écrivains afro-asiatiques. *La femme sauvage* est montée en 1962 à Paris par J.-M. Serreau. Rentre définitivement en Algérie en 1970. Collabore avec le Théâtre de la Mer qui réalise la première pièce de l'auteur en arabe populaire, *Mohamed prends ta valise*. Juste après l'éclatement du Théâtre de la Mer en 1972, constitue l'Action culturelle des travailleurs (ACT), troupe prise en charge par le ministère des Affaires sociales. Longue tournée en France. Après le changement du ministre des Affaires sociales, sa troupe se retrouve à la rue. Finalement, il est nommé en 1977 directeur du Théâtre régional de Sidi Bel Abbès. Prix national des Lettres décerné en 1977 par le ministre français de la Culture. De nombreux metteurs en scène ont monté ses pièces. Meurt en octobre 1989. Poète, dramaturge, romancier et journaliste. La comédie Française monte en 2003 une adaptation de son roman, *Nedjma*, élaborée par le romancier Mohamed Kacimi dans le cadre de la saison de l'Algérie en France.

ŒUVRES : *Le cercle des représailles* (*Le Cadavre encerclé*, *Les ancêtres redoublent de férocité* et *La poudre d'intelligence*, Paris, Le Seuil, 1959) ; *L'homme aux sandales de caoutchouc* (Le Seuil, Paris, 1972) ; *Mohamed prends ta valise* (1971) ; *La voix des femmes* (en français et en arabe) ; *La guerre de deux mille ans* (ACT, 1974) ; *Palestine trahie* (ACT, 1976), *Le roi de l'Ouest* (ACT, 1975-1976) ; *Le pAïn amer* (1980) ; *Mandéla* (1988, inachevée) ; *Le bourgeois sans culotte ou le spectre du parc Monceau* (1989, sur la révolution française).

KHOUDI Ahmed. — Né en 1952 dans la région de Boumerdès. Études non achevées à l'École nationale d'art dramatique et chorégraphique (1972-1973). Intègre le TRO comme comédien en 1974. Part en Bel-

[480] *Ibid.*, P.160

Anexo N°9

FotoN°9 : **KATEB Yacine**

Anexo N°10

Une résidence franco-algérienne
du Créarc de Grenoble et
du Théâtre de la Colline de Tizi-Ouzou
Au Petit Théâtre
(4 rue P. Duclot - 38000 Grenoble)
Vendredi 24 février
et samedi 25 février 2012 à 20h30
Le cadavre encerclé
Texte de Kateb Yacine
Mise en scène de Romano Garnier
Tarif : 7€ / 10€
Réservation : Créarc - 04 76 01 01 41
www.crearc.fr - crearc@crearc.fr
Texte édité par les Editions Points dans « Le cercle des représailles »
isère
RhôneAlpes

Anexo N°11

Distribución

Texto: Kateb Yacine
Dirección: Romano Garnier

Los actores del Créarc de Grenoble:

- Océane Bret: Jefa de policía
- Aurélie Derbier: Nedjma
- Anne-Laure Dubois:
- Benjamin Tournier: Mustapha

Los actores del Teatro de la Colina de Tizi-Ouzou:

- Walid Bouchebbah: Lakhdar
- Dyhia Kemmar:
- Katia Mammar:
- Salima Taieb: Hassan
- Kaci Youcef Ouali: Tahar

Director de escena: Jérémy Mazzon
Producción delegada: Le théâtre de l'Entresort

Residencia de creación:
Residencia franco-argelina del Créarc de Grenoble y del Teatro de la Colina de Tizi-Ouzou.

Funciones:
Viernes 24 de febrero y Sábado 25 de febrero de 2012, a las 20:30, en el Petit Théâtre.

Anexo N°12

Foto N°04: Lakhdar entre los cadáveres

Foto N° 05: El actor Walid Bouchebbah en el papel de Lakhdar entre los cadáveres

Anexo N°13

Foto N° 06: Entre la muerte y la palabra: la primera tirada de Lakhdar como acto de resistencia

Foto N°07: Nedjma: figura sagrada frente al coro

FotoN° 08: **El Coro de los muertos**

Foto N° 09: Encuentro en la celda

Anexo N°14

Foto N° 10: El desenlace trágico de Lakhdar ante el naranjo

Anexo N°15[481]

🎭🎭 Presentación de la obra de teatro "El Cadáver Cercado" de Kateb Yacine

- **Obra:** "El Cadáver Cercado" de Kateb Yacine
- **Fecha y hora:** Jueves 3 de octubre de 2024 a las 20:30
- **Entrada:** Libre (gratuita)

En el marco de la celebración del 70º aniversario del 1 de noviembre de 1954

- **Producción:** La Sirène tubiste
- **Dirección:** Arnaud Churin
- **Duración:** 1 hora 30 minutos
- **Público:** Apto para todo público a partir de 15 años

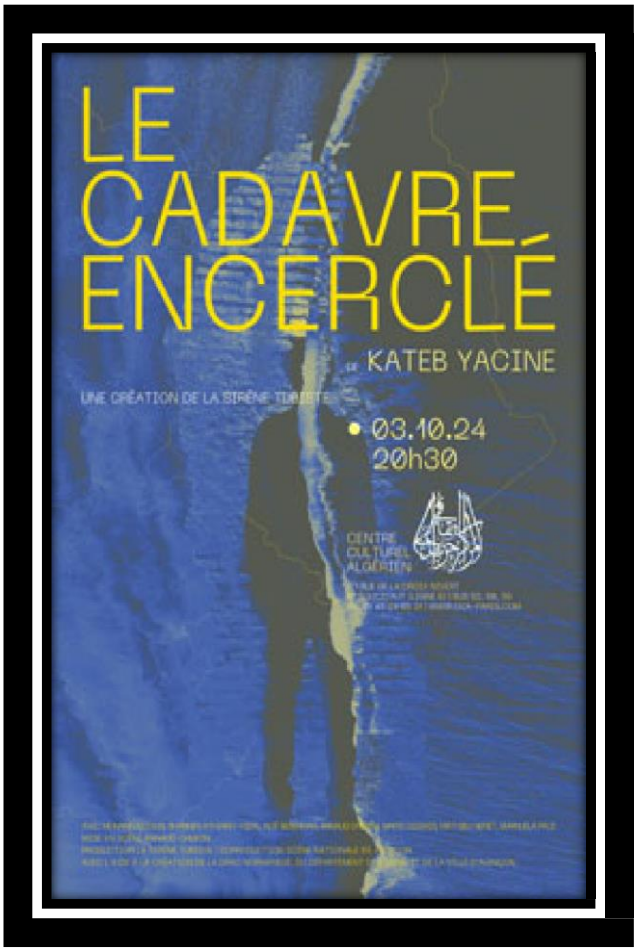


Foto N° 11:Presentación de la obra le cadavre encerclé de Kateb Yacine en Paris

[481] Recuperado de : https://www.cca-paris.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1427:cadavre-encercle&catid=34:prochains-evenements (consultado el 12 de junio de 2025)

Anexo N°16[482]

Algunas fotos de la representación de la obra *le cadavre encerclé* bajo la compañía de los sátiros :

Foto N° 12: Director de escena :

Abd Hakim Medkour

[482] https://lechangeur.org/media/pages/programmation/residences/archives/cadavre-encercle/3233331171-1667487742/dossier-le-cadavre-encercle-creation-2022-2023-abd-hakim.pdf (consultado el 12 de julio de 2025)

Anexo N°17[483]

FotoN°2 : Teatro español tras la guerra civil , de los años 40

[483] Recuperado de https://lenguayliteraturadiazbalaguer.wordpress.com/2016/06/04/teatro-de-posguerra/ (consultado el 15 de septiembre de 2025)

Anexo N°17[484]

Foto N° 13: ANTONIO BUERO VALLEJO

[484] https://www.abc.es/archivo/fotos/el-escritor-antonio-buero-vallejo-en-primer-plano-9227407.html (

Consultado el 01 de julio de 2025)

Anexo N°18[485]

ANTONIO BUERO VALLEJO 20

VIDA

Nació en Guadalajara, en 1916. Estudió Bellas Artes. Tras la guerra, fue condenado por su filiación marxista. En la cárcel se despertó su vocación teatral, que sustituiría a la de la pintura. Como sabemos, el estreno de *Historia de una escalera* en 1949 *significa la aparición* de un nuevo teatro. Hoy, Buero es reconocido como el primer dramaturgo surgido desde entonces. Pertenece a la Real Academia desde *1972. Ha recibido entre otros, el* Premio Cervantes de 1986.

UN TRÁGICO DE NUESTRO TIEMPO

Buero es, ante todo, un trágico. Según él, *la tragedia no* es pesimista: su misión es *inquietar,* planteando problemas sin imponer soluciones, e *impulsar a una lucha* contra los obstáculos que se oponen al desarrollo de la dignidad del hombre.

Su ***temática*** gira, en efecto, en torno al anhelo de realización humana y a sus dolorosas limitaciones: la busca de la felicidad, de la verdad o de la libertad se ve obstaculizada o frustrada por el mundo concreto en que vive el hombre. Pero ello ha sido enfocado por Buero en un doble plano:

Antonio Buero Vallejo (n. 1916).

— *un plano existencial:* meditación sobre el sentido de la *vida, sobre la condición humana;*

— *un plano social:* denuncia de iniquidades e injusticias, desde un exigente sentido ético y político.

Estos dos planos aparecen entremezclados en su obra, pero en su ***trayectoria*** pueden señalarse, con alguna reserva, varias etapas: en la *primera,* domina el enfoque existencial; en la *segunda,* el social. A ello se añade, en sus *últimas obras, un enfoque más directo de problemas políticos y* un aumento de las preocupaciones por nuevos recursos escénicos.

PRIMERA ETAPA

Iría hasta 1955 y en ella destacarían las dos primeras obras.

Historia de una escalera (1949) es —como veremos— el drama de la frustración, visto a través de tres generaciones de varias familias modestas. Le sigue *En la ardiente oscuridad* (1950), cuyos personajes —ciegos— encarnan sea la resignación, sea la rebeldía ante su privación, símbolo de la condición humana o de la alienación social.

Las obras inmediatamente posteriores marcaron fechas importantes en el teatro español, aunque hoy son menos recordadas: citemos *La tejedora de sueños* (1952) o *Madrugada* (1953).

SEGUNDA ETAPA

De 1955 a 1970. Se inicia con *Hoy es fiesta* y *Las cartas boca abajo.* En ellas, los ambientes se acercan a los de su primera obra y los problemas humanos presentan unos condicionamientos sociales más precisos.

El autor cultiva luego un tipo especial de "drama histórico"; así, entre otras, dos obras maestras: *Las Meninas* (sobre Velázquez) y *El concierto de San Ovidio* (situado en Francia, poco antes de la Revolución). Pero aclaremos que la anécdota histórica *es sólo pretexto para plantear —sorteando la censura— problemas* actuales.

A esta época pertenece también *El tragaluz* (1967), importante drama de una familia cuyos miembros adoptaron posturas distintas en *una guerra* civil.

ÚLTIMAS OBRAS

A partir de 1970, sin perder al *carga existencial, los contenidos sociales y políticos de sus obras se hacen más explícitos:* la cárcel, la tortura, el terrorismo. Así, por ejemplo, *La Fundación* (1974) presenta a varios presos políticos, cuyas actitudes tejen hondas reflexiones sobre el *compromiso con la realidad, la lucha* por su superación, el ideal de libertad, etc. *La detonación* (1977) vuelve a un tema histórico; la desesperación y suicidio de Larra, pero vistos como consecuencias de una situación social y política.

Entre sus títulos posteriores, figuran *Diálogo secreto* (1984), *Lázaro en el laberinto* (1986), etc.

En esta etapa, Buero introduce ciertas *novedades técnicas:* así, ciertos recursos de luminotecnia o de tramoya que obligan al espectador a "ver" la realidad desde el punto de vista de ciertos personajes; o la mezcla de lo real y lo imaginario; o el desorden cronológico, etc.

SIGNIFICACIÓN

La trayectoria de Buero Vallejo es muy representativa de las inquietudes del teatro español más digno de los últimos cuarenta años. Que su obra inconformista e inquietadora lograra abrirse paso es algo excepcional. Y es de admirar que se haya mantenido fiel a su camino, sin más concesiones que las imprescindibles para que sus profundas preocupaciones tuvieran la mayor audiencia posible.

FotoN°14: Biografía de Antonio Buero Vallejo

---

485 • **BUERO VALLEJO, Antonio, et al.** (1977). *Teatro español actual*. Fundación Juan March. Madrid: Cátedra. P150

Anexo N°19[486]

Foto N° 15: La portada de la obra historia de una escalera

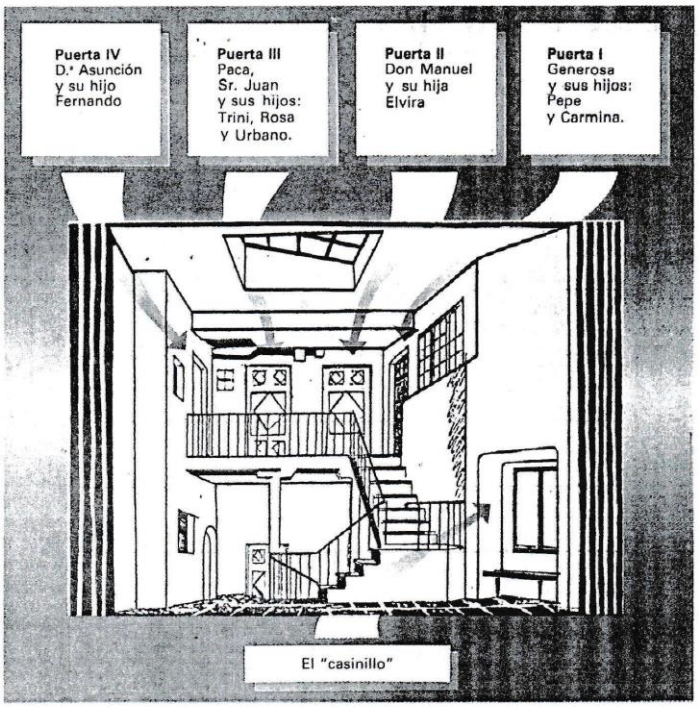
PERSONAJES: **COBRADOR DE LA LUZ, FERNANDO,FERNANDO, hijo DOÑA ASUNCIÓN CARMINA,CARMINA, hija DON MANUEL, URBANO, GENEROSA ,PACA, ELVIR**

[486]Reuperado de : https://www.profedelengua.es/Historia_de_una_escalera_-_Antonio_Buero_Vallejo.pdf (consultado el 14 de septiembre de 2025)

Anexo N°20[487]

Historia de una escalera

INTRODUCCIÓN En el último piso de una casa *(véase ilustración)*, viven cuatro familias. Salvo la de don Manuel, que tiene un negocio próspero, son gentes que viven en la estrechez económica. Pero, entre sus miserias, brotan también ilusiones. Buero se centra en los jóvenes. En un segundo plano, están la bondadosa Trini y su hermana, la frívola Rosa, que coquetea con Pepe, un auténtico sinvergüenza. En primer término, Urbano, un joven obrero, y Fernando, un modesto empleado, que está enamorado de Carmina. A su vez, Elvira quiere a Fernando y, para ganárselo, pide a su padre que le proporcione un buen puesto en su negocio. Tal es el planteamiento de la obra.



Decorado de Historia de una escalera *según dibujo del propio autor. Indicamos arriba la distribución de los personajes en las viviendas durante el acto I.*

ACTO I. URBANO Y FERNANDO Estamos por 1920. Las primeras escenas nos han mostrado cómo viven aquellas gentes. Pasemos a un diálogo entre Urbano y Fernando en que se perfila la personalidad de ambos jóvenes.

URBANO.—¡Hola! ¿Qué haces ahí?
FERNANDO.—Hola, Urbano. Nada.
URBANO.—Tienes cara de enfadado.
FERNANDO.—No es nada.
URBANO.—Baja al "casinillo". *(Señalando el hueco de la ventana.)* Te invito a un cigarro. *(Pausa.)* ¡Baja, hombre! (FERNANDO *empieza a bajar sin prisa.)* Algo te pasa. *(Sacando la petaca.)* ¿No se puede saber?

[487] **BUERO VALLEJO, Antonio, et al.** (1977).*Op.Cit* .151

Anexo N°21[488]

Foto N° 17: **Historia de una escalera – Teatro Español**

[488] https://revistateatros.es/reportajes/historia-de-una-escalera-teatro-espanol/ (consultado el 12 de Septiembre de 2025)

Anexo N° 22[489]

Autor: Antonio Buero Vallejo
Dirección: Helena Pimenta

Reparto
Cobrador de la luz / Señor bien vestido: David Bueno Generosa: Juana Cordero
Paca: Gloria Muñoz / Puchi
Lagarde Elvira: Gabriela Flores
Doña Asunción: Luisa Martínez Pazos
Don Manuel: Mariano Llorente
Trini: Concha Delgado Carmina: Marta Poveda Fernando: David Luque Urbano: Agus Ruiz Rosa: Carmen del Valle
Pepe: José Luis Alcobendas Señor Juan: Javier Lago
Joven bien vestido: Alejandro Sigüenza
Manolín: Darío Ibarra / Eneko Haren / Nicolás Camacho Carmina, hija: Andrea M. Santos
Fernando, hijo: Juan Carlos Mesonero

Escenografía: José Tomé y Marcos Carazo Vestuario: Gabriela Salaverri
Iluminación: José Manuel Guerra
Movimiento: Nuria Castejón
Caracterización: Moisés Echevarría
Ayudante de dirección: Abel Ferris
Ayudante de vestuario: Sabina Atlanta
Residente de ayudantía de dirección: Majo Moreno Asistente artístico: Víctor Barahona
Fotografía: Javier NavalVídeo: David González

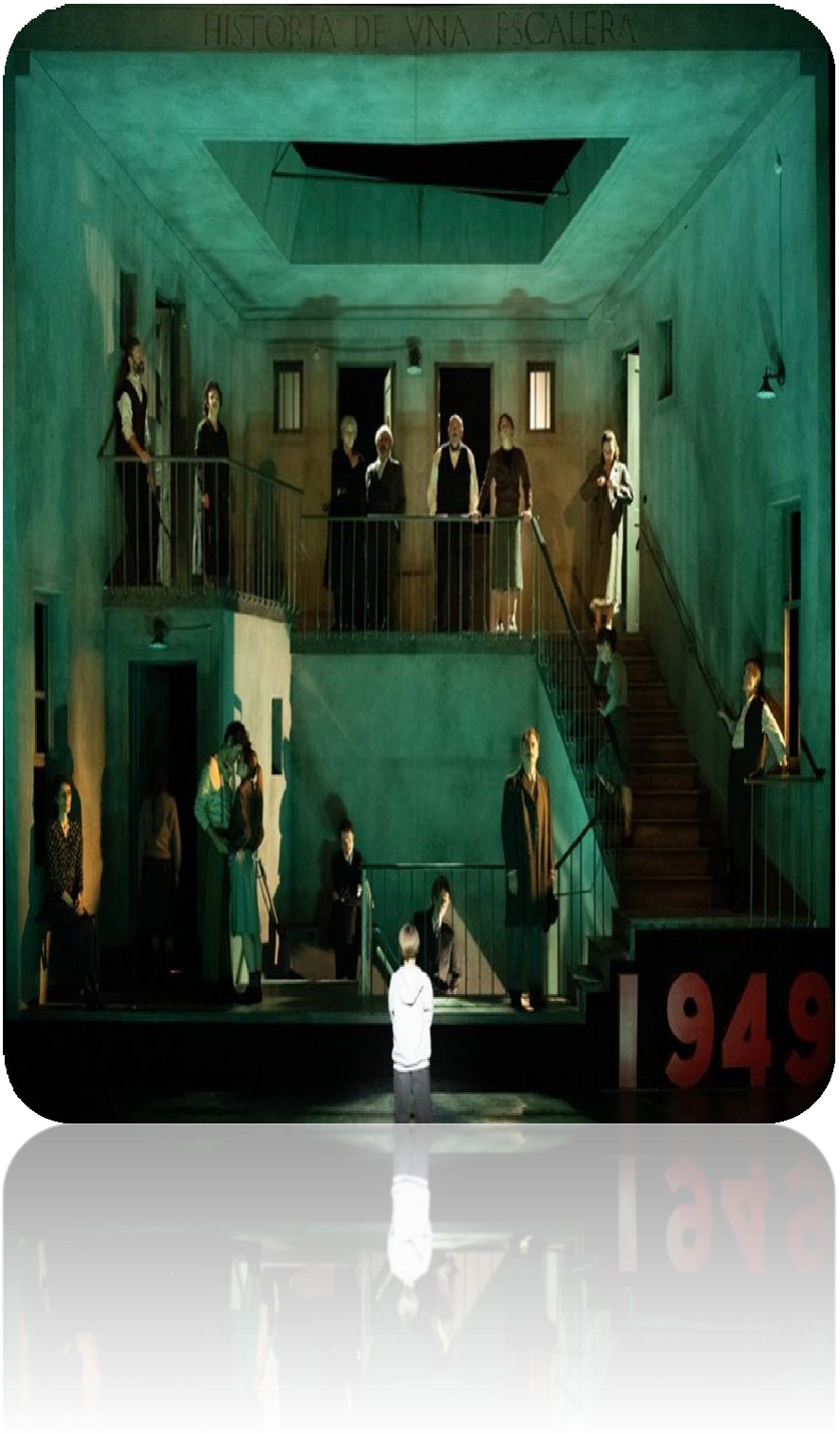


Foto N° 16*: Historia de una escalera* de Antonio BUERO VALLEJO

[489] Recuperado de : https://elpais.com/babelia/2025-02-07/historia-de-una-escalera-el-ascensor-social-sigue-averiado.html (consultado el 12 de septiembre de 2025)