



Université d'Oran 2

Faculté des Langues étrangères

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat

«L.M.D » En Langue Espagnole

La presencia de la mujer en el teatro argelino: visión panorámica del largo y espinoso camino recorrido

Présentée et soutenue publiquement par: Mme BENSahnoun Ibtissam
Devant un jury composé de:

CHOUCHA Zouaoui	Professeur	Université d'Oran 2	Président
DERRAR Abdelkhalek	Professeur	Université d'Oran 2	Rapporteur
TOUIL Khalida	Professeur	Université d'Oran 2	Examinatrice
OUNANE Ahmed	Professeur	Université de Tlemcen	Examineur
SAIM houari	Professeur	Université de Ain Temouchent	Examineur

Année Universitaire: **2025/2026**

La presencia de la mujer en el teatro argelino: visión panorámica del largo y espinoso camino recorrido

Resumen

El objetivo de esta investigación consiste en analizar el papel desempeñado por la mujer argelina en el cuarto arte, prestando especial atención a su progresiva incorporación a las distintas áreas de la actividad teatral, tales como la dirección, la escritura, la actuación y la asistencia. En primer lugar, el estudio examina las primeras manifestaciones dramáticas protagonizadas por mujeres, anteriores a la introducción del teatro aristotélico en Argelia, considerando su desarrollo tanto en el ámbito doméstico como en espacios públicos. Posteriormente, se aborda la transformación de la condición de la mujer tras la independencia del país, especialmente en lo relativo al acceso a la formación artística en escuelas, institutos y universidades especializadas. Asimismo, se analiza el dilema entre cine y teatro al que se enfrentan las actrices argelinas, tomando como referencia los resultados obtenidos mediante un cuestionario dirigido a estudiantes y profesionales del ámbito artístico. Finalmente, la investigación pone de relieve la creciente autonomía, visibilidad y participación de la mujer en el panorama artístico argelino, particularmente en la interpretación, la escritura dramática, la dirección y la puesta en escena. En este sentido, el estudio evidencia el desplazamiento progresivo de un espacio artístico tradicionalmente dominado por los hombres hacia un ámbito de participación compartida, marcado por la afirmación de la mujer como sujeto creativo.

Palabras clave: Mujer argelina; teatro argelino; cine; formación artística; participación femenina

Abstract

The aim of this research is to analyse the role played by Algerian women in the fourth art, with particular attention to their gradual integration into the various areas of theatrical activity, including directing, writing, acting, and stage management. First, the study examines the early dramatic manifestations involving women, which preceded the introduction of Aristotelian theatre in Algeria, considering their development both within the domestic sphere and in public spaces. Subsequently, it addresses the transformation of women's status following the country's independence, particularly with regard to access to artistic training in specialised schools, institutes, and universities. Furthermore, the study analyses the dilemma between cinema and theatre faced by Algerian actresses, drawing on the results obtained through a questionnaire administered to students and professionals in the artistic field. Finally, the research highlights the growing autonomy, visibility, and participation of women in the Algerian artistic scene, particularly in acting, playwriting, directing, and stage production. In this regard, the study demonstrates the gradual transformation of an artistic sphere traditionally dominated by men into a space of shared participation, characterised by the recognition of women as creative agents.

Keywords: Algerian women; Algerian theatre; cinema; artistic training; female participation.

المخلص

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل الدور الذي تؤديه المرأة الجزائرية في الفن الرابع، مع التركيز بصفة خاصة على اندماجها التدريجي في مختلف مجالات النشاط المسرحي، بما في ذلك الإخراج والكتابة والتمثيل وإدارة الخشبة. في البداية، تتناول الدراسة أولى المظاهر الدرامية التي شاركت فيها المرأة، والتي سبقت ظهور المسرح الأرسطي في الجزائر، مع مراعاة تطورها داخل المجال الأسري وفي الفضاءات العامة. بعد ذلك، تتطرق الدراسة إلى التحولات التي طرأت على وضعية المرأة عقب استقلال البلاد، لا سيما فيما يتعلق بإمكانية الالتحاق بالتكوين الفني في المدارس والمعاهد والجامعات المتخصصة. كما تبحث الدراسة في الإشكالية المرتبطة بالاختيار بين السينما والمسرح التي تواجهها الممثلات الجزائريات، اعتماداً على النتائج المتوصل إليها من خلال استبيان وجه إلى الطلبة والمهنيين في المجال الفني. وفي الأخير، تبرز الدراسة تنامي استقلالية المرأة وحضورها ومشاركتها في الساحة الفنية الجزائرية، ولا سيما في مجالات التمثيل والكتابة المسرحية والإخراج وإدارة العروض المسرحية. وفي هذا السياق، تبين الدراسة التحول التدريجي من مجال فني كان تقليدياً خاضعاً لهيمنة الرجال إلى فضاء يقوم على المشاركة المشتركة، بما يعكس ترسيخ مكانة المرأة بوصفها فاعلاً إبداعياً.

الكلمات المفتاحية : المرأة الجزائرية؛ المسرح الجزائري؛ السينما؛ التكوين الفني؛ المشاركة النسوية

Dedicatoria

A mi amado padre, por su sabiduría, fortaleza, cariño y por ser siempre una fuente de inspiración y apoyo en mi vida.

A mi querida madre, por su ternura, amor incondicional, sacrificio y por ser mi refugio y mi apoyo constante.

A mi amado esposo, por su paciencia, comprensión, confianza y por acompañarme con amor en cada etapa de este camino.

A mi querido hijo Anes, mi orgullo, mi alegría y mi mayor fuente de inspiración para seguir adelante y alcanzar mis sueños.

A toda mi querida familia, por su cariño, generosidad, solidaridad y por estar siempre a mi lado con palabras de aliento y gestos de amor.

A todos vosotros, dedico este trabajo con profunda gratitud y amor; este logro es también vuestro, porque lleva en cada página una parte de todo lo que habéis sembrado en mí: fortaleza, esperanza, perseverancia y confianza.

Agradecimientos

Deseo expresar mi más sincero y profundo agradecimiento a todas las personas que, de manera directa o indirecta, han contribuido a la realización y culminación de este trabajo de investigación.

Deseo expresar asimismo mi profundo reconocimiento al profesor **DERRAR Abdelkhalek**, Director de tesis, por su orientación, sus valiosos consejos, su disponibilidad y su acompañamiento durante las diferentes etapas de esta investigación.

Deseo agradecer especialmente al profesor **CHOUCHA Zouaoui**, Presidente del tribunal, por el honor de presidir la evaluación de esta investigación, así como por el tiempo y la atención dedicados a este trabajo.

Deseo agradecer igualmente a la profesora **TOUIL Khalida**, Examinadora de la universidad de Oran2 ; al profesor **OUNANE Ahmed**, Examinador de la Universidad de Tlemcen; y al profesor **SAIM Houari**, Examinador de la Universidad de Aïn Témouchent, por haber aceptado formar parte del tribunal y por sus valiosas observaciones y apreciaciones académicas.

Deseo expresar también mi más sincero agradecimiento a todos los profesores de la Universidad de Orán 2 Mohamed Ben Ahmed, por sus enseñanzas, su dedicación y su valiosa contribución a mi formación académica. De manera muy especial, quisiera agradecer a la profesora **MOKDAD Zohra Karima** por su inestimable ayuda, su apoyo constante y su acompañamiento, especialmente durante los momentos más difíciles de mi trayectoria académica

Finalmente, deseo expresar mi sincero reconocimiento al personal de la Biblioteca de la Universidad de Orán 2 Mohamed Ben Ahmed, por su amabilidad, disponibilidad y valiosa colaboración, que facilitaron el acceso a los recursos necesarios para la realización de esta investigación

Lista de siglas y abreviaturas

AEAJ. Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes.

AFN. Armée Française du Nord.

ALN. Ejército de Liberación Nacional.

APS. Agencia de Prensa Argelina.

CRAD. Centro Regional de Arte Dramático

ISMAS. Instituto Superior de Profesiones de las Artes Escénicas y del Audiovisual.

FLN. Frente de Liberación Nacional.

GAC. Grupo de Acción Cultural.

GLEA. Grupo Laico de Estudios de Argel.

MTLD. Movimiento por el Triunfo de las Libertades Democráticas.

ONU. Organización de las Naciones Unidas.

OAS. Organización del Ejército Secreto.

PPA. Partido Popular Argelino.

S.F. Sin fecha.

S.M.A.: Scouts Musulmanes Argelinos.

TNA. Teatro Nacional Argelino.

TRA. Teatros Regionales Argelinos.

TRO: Teatro Regional de Orán.

Trad. Traducción.

V. Volumen.

UFOLEA. Unión Francesa de Obras Laicas de Educación por el Arte.

Índice

Introducción general	01
Primera parte: La expresión teatral en Argelia	06
Capítulo I: El teatro en Argelia	08
Introducción	09
1. Las formas preteatrales	09
1.1. El teatro de sombras	10
1.1.1. Origen y Descripción	10
1.1.2. Características y formas de representación	10
1.1.3. Presencia del teatro de sombras en el Magreb	12
1.1.3.1. La influencia Otomana.....	13
1.1.3.2. La influencia mediterránea	13
2. El teatro circular	14
2.1. La Halqa.....	16
2.1.1. De la <i>Halqa</i> a la plaza pública: continuidad del espacio escénico popular.....	17
2.2. Al Gual o AL-Madda.....	20
Conclusión	23
Capítulo II: El teatro durante el periodo colonial	24
Introducción	25
1. El teatro en la Argelia colonial	25
1.1. El teatro lírico y sus manifestaciones	27
2. El teatro árabe y los medios audiovisuales	28
3. La postura francesa y su influencia en el teatro argelino	31
4. Precursos del teatro popular (1950-1962).....	35
5. Relación artística franco- argelinas	39
Conclusión	45
Capítulo III: Evolución y desarrollo del teatro argelino	46
1. Aparición del teatro en Argelia	47
2. El teatro argelino después de la independencia	52
3. El teatro argelino como fuente de transmisión	56
3.1. Transmisión de la identidad	56
3.2. Transmisión lingüística	59
3.3. Transmisión cultural.....	62
3.4. Transmisión socio política	65

4. El teatro argelino entre (1945-1962).....	67
5. El teatro después de la independencia	68
6. El teatro argelino en los años ochenta	71
6.1. Autor más destacado: Abdelkader AlloulaAbdelkader Alloula	72
6.2. Los primeros tiempos.....	72
6.3 Abdelkader Alloula: trayectoria, concepción teatral y producción.....	73
6.4. Abdelkader Alloula como actor	76
6.5. Abdelkader Alloula como Director.....	77
6.6. Abdelkader Alloula como animador en la radio cadena III.....	77
Conclusión	78
Segunda parte : La mujer en el teatro argelino : Primeros pasos y evolución	79
Capítulo I: La mujer en búsqueda de su identificación	82
Introducción	83
1. Aproximación histórica al teatro en Argelia	83
2. La presencia de la mujer en el teatro argelino	88
2.1. El Germen dramático en la mujer argelina	89
2.2. La mujer durante el periodo colonial	91
2.3. La mujer en el medio urbano.....	93
2.3.1. Mujeres cultas	93
2.3.2 Mujeres de clase media	94
2.4. La mujer en el medio rural	96
2.4. 1 Easaf (الصف).....	97
2.4.2. La a mujer y la cosecha de aceitunas	98
2.4.3 La mujer y el lavado de ropa a orillas de las acequias	99
2.4.4. La transformación del estatus de la mujer.....	100
2.5. Trayectoria teatral de la mujer en Argelia	101
2.5.1. Mujeres como actrices	102

2.5.2. Mujeres como escritoras	105
2.5.3. Mujeres como directoras teatrales.....	106
Conclusión	107
Capítulo II: La formación teatral en Argelia: Teoría, práctica y profesionalización.....	109
Introducción	110
1. La formación teórica en el ámbito teatral.....	110
1.1. La enseñanza del teatro en la Licenciatura.....	113
1.2. La enseñanza del teatro en el Máster 1	116
2. La formación práctica en el ámbito teatral	117
2.1. Dirección teatral: formación y práctica.....	118
2.2. Crítica teatral: formación y práctica	119
2.3. Instituciones especializadas en la formación teatral en Argelia.....	121
2.3.1. Historia del Instituto Bordj El Kifan.....	122
2.3.2. La evolución de la oferta formativa del ISMAS: de la Licenciatura al Máster.....	125
3. Hacia una formación teatral integral: teoría, práctica.....	127
3.1. De la teoría a la práctica teatral	128
3.2. La formación teórico-práctica como vía de profesionalización.....	129
3.3. La opinión de los profesionales del teatro argelino.....	129
Conclusión	132
Capítulo III: La presencia femenina en las artes escénicas y cinematográficas argelinas....	134
Introducción	135
1. El teatro argelino como espacio de expresión de la actriz.....	135
2. El cine argelino y la presencia de la actriz.....	138
3. La experiencia de las actrices argelinas: aproximación empírica.....	139
3.1. Metodología y presentación del cuestionario.....	139
3.2. Las estudiantes de Artes.....	140
3.3. Las profesionales del teatro y del cine.....	142
4. Voces y experiencias de las profesionales.....	143

4.1. Las profesionales nacionales.....	144
4.1.1. Cuerpo, rostro y voz: instrumentos de expresión artística.....	146
4.1.2. Trayectorias, vínculos y conexiones profesionales.....	147
4.2. Las profesionales anónimas.....	150
4.3. Las profesionales internacionales.....	152
Conclusión	153
Tercera parte: La mujer en el teatro argelino: de espectadoras a escritoras	155
Capítulo I: La mujer ante los desafíos de la producción teatral contemporánea ...	157
Introducción	158
1. La actriz y el público	159
2. La mujer y la creación teatral	169
3. La mujer ante los desafíos cinematográficos	172
4. La mujer entre teatro y cine	175
Conclusión	178
Capítulo II: La mujer luchadora en el teatro argelino.....	179
Introducción	180
1. El sufrimiento de la mujer en el teatro	180
2. Las actrices revolucionarias	183
3. La contribución de la mujer al teatro argelino.....	187
3.1.La contribución femenina	187
3.2. El apoyo institucional	190
4. La mujer en los textos teatrales argelinos: entre escritura y representación	193
Conclusión	206
Capítulo III: Mujeres en escena: de espectadoras a creadoras.....	208
Introducción	209
1. Las espectadoras	210
1.Las actrices	214

2.1. Kaltoum.....	215
2.2. Farida Saboundji	218
2.3.Nouria kazdarli.....	221
2.4. Fatiha Barber	224
3. Las directoras	226
3.1. Hamida Ait el hadj	228
3.2. Sonia Mekkiou : una trayectoria teatral y cinematográfica.....	230
4. Las escritoras	233
4.1. Fatima Gallaire	233
4.2. Assia Djebar.....	238
4.3. Meriem Abed	
5.Homenaje a Farida Saboundji y Yamina Ghassoul	243
Conclusión general	246
Bibliografía.....	256
Anexos	

INTRODUCCIÓN GENERAL

Introducción general

El teatro constituye una manifestación artística y sociocultural de gran importancia. Desde sus orígenes en la Grecia antigua, ha desempeñado una función que trasciende la mera representación escénica y el entretenimiento. A través de la palabra, el gesto, el movimiento y la interpretación, el teatro ha permitido representar las preocupaciones, los conflictos, las aspiraciones y las transformaciones de las sociedades. Su evolución ha estado estrechamente vinculada a los cambios históricos, políticos, sociales y culturales de cada época, convirtiendo el escenario en un espacio privilegiado de expresión, reflexión y comunicación.

En este sentido, el teatro no puede desvincularse de la realidad social en la que se desarrolla. Los acontecimientos históricos, las transformaciones culturales y las condiciones de vida de los individuos encuentran en la escena un medio de representación y, en numerosas ocasiones, de cuestionamiento. El teatro puede, por tanto, funcionar como espejo de la sociedad, pero también como instrumento de crítica, memoria y transformación. Esta dimensión sociocultural permite considerarlo como un fenómeno artístico estrechamente relacionado con la evolución de las sociedades.

En Argelia, el desarrollo del teatro estuvo condicionado por un conjunto de circunstancias históricas y culturales particulares. La colonización francesa, los procesos de transformación social y cultural y, posteriormente, las independencias constituyeron momentos fundamentales en la configuración del teatro argelino. La escena se convirtió progresivamente en un espacio de expresión de diferentes realidades sociales y culturales, así como en un medio de afirmación identitaria. En este proceso, participaron diferentes actores y agentes de la vida teatral, entre los cuales la mujer ocupa un lugar que merece una especial atención.

La presencia de la mujer en el teatro argelino constituye, en efecto, una cuestión compleja que debe ser analizada teniendo en cuenta las condiciones históricas, sociales y culturales que determinaron su incorporación a la actividad escénica. Durante mucho tiempo, la participación femenina estuvo limitada por determinadas estructuras sociales y por una concepción tradicional de los roles atribuidos a hombres y mujeres. Sin embargo, la evolución de la sociedad argelina favoreció progresivamente la aparición de nuevas formas de participación femenina en el ámbito artístico.

La mujer pasó así, de manera gradual, de una presencia inicialmente limitada a ocupar diferentes espacios dentro del fenómeno teatral. Su trayectoria puede observarse en distintas dimensiones: como espectadora, actriz, escritora y directora. Esta evolución permite estudiar no solamente su presencia en la escena, sino también el proceso mediante el cual fue adquiriendo una

posición más activa en la creación teatral.

Por ello, el análisis de esta trayectoria constituye una vía privilegiada para comprender tanto la evolución del teatro argelino como determinadas transformaciones de la condición femenina en la sociedad.

La motivación de la presente investigación surge de nuestro interés por profundizar en el conocimiento de la presencia y evolución de la mujer en el teatro argelino. A pesar de la importancia que ha adquirido la participación femenina en la vida cultural y artística, consideramos necesario prestar una atención específica a su trayectoria dentro del ámbito teatral, especialmente a sus primeros pasos y a las diferentes etapas que condujeron a su progresiva incorporación a la creación escénica.

Nuestro interés se dirige, por tanto, hacia el estudio de la mujer como parte integrante de la historia del teatro argelino, considerando no solamente su presencia como actriz, sino también sus diferentes formas de participación y creación. Nos interesa particularmente analizar el proceso que conduce desde sus primeras manifestaciones hasta su intervención en la escritura y en la dirección teatral.

Asimismo, consideramos necesario estudiar esta evolución en relación con el contexto histórico y social de Argelia. La situación de la mujer no fue homogénea, sino que estuvo condicionada por diversos factores, entre ellos el período colonial, el espacio social y las transformaciones culturales. De ahí nuestro interés por abordar tanto el medio urbano como el medio rural, con el propósito de observar las diferencias y particularidades que caracterizaron la experiencia femenina.

Así pues, la elección de este tema responde, finalmente, a la voluntad de contribuir a una mejor comprensión de un aspecto de la historia teatral argelina que merece ser estudiado desde una perspectiva histórica, social y cultural.

El estado de la cuestión muestra que, en las últimas décadas, la investigación sobre el teatro argelino ha experimentado un desarrollo significativo. Diversos estudios se han ocupado de sus orígenes, de su evolución histórica, de sus principales figuras y de su relación con los acontecimientos políticos y sociales que marcaron la historia de Argelia.

Entre las aportaciones fundamentales destacan los trabajos de Rachid Bencheneb, especialmente sus estudios sobre Mahieddine Bachtarzi y Allalou, que contribuyeron a reconstruir las primeras etapas del teatro argelino y la trayectoria de algunas de sus figuras fundacionales. Asimismo, Arlette Roth, en *Le théâtre algérien de langue dialectale: 1926-1954*, estudia el desarrollo del teatro en árabe dialectal y su importancia en la formación de una tradición teatral argelina.

Posteriormente, Abdelkader Cheniki, en *Le Théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*, aborda la evolución del teatro argelino desde una perspectiva histórica y cultural, prestando atención a las relaciones entre teatro, sociedad y procesos políticos. Del mismo modo, otros estudios han analizado las influencias occidentales sobre el teatro argelino y la apropiación de determinados modelos europeos, así como el papel de los creadores y de las instituciones culturales en el desarrollo de la actividad teatral.

En lo que respecta específicamente a la presencia de la mujer, los estudios existentes han permitido poner de manifiesto su incorporación progresiva a la actividad teatral y su participación en diferentes ámbitos de la creación. Sin embargo, consideramos que todavía existe margen para profundizar en una visión global de su trayectoria, especialmente si se tienen en cuenta sus primeros pasos, las diferencias entre los medios urbano y rural y su evolución desde la condición de espectadora hasta su incorporación a la escritura y a la dirección teatral.

Por consiguiente, nuestro estudio pretende situarse en esta línea de investigación, ampliando la reflexión sobre la participación femenina y poniendo de relieve su evolución dentro del teatro argelino. En este sentido, nuestro estudio parte de la condición inicial de espectadora para abordar progresivamente su incorporación como actriz, directora y escritora. A partir de esta perspectiva, se plantea como objetivo general:

Analizar la trayectoria de las mujeres en el teatro argelino, desde su incorporación inicial como espectadoras hasta su progresiva participación como actrices, directoras y escritoras, atendiendo a las diferentes etapas históricas, contextos socioculturales y transformaciones que han marcado su presencia y contribución al desarrollo de la escena teatral argelina.

Para alcanzar este objetivo general, nuestra investigación se propone los siguientes objetivos específicos:

- Analizar los primeros momentos de la presencia de las mujeres como espectadoras y las condiciones históricas y socioculturales que marcaron su acceso al teatro argelino.
- Examinar la incorporación y evolución de las mujeres como actrices, atendiendo a sus trayectorias, experiencias y aportaciones a la escena argelina.
- Estudiar la participación de las mujeres en la dirección teatral y analizar su contribución al desarrollo y renovación del teatro argelino.
- Analizar la incorporación de las mujeres a la escritura teatral y valorar su papel en la creación y transformación de la dramaturgia argelina

La investigación parte de la consideración de que la presencia de la mujer en el teatro argelino constituye un proceso progresivo, condicionado por las circunstancias históricas, sociales y culturales de cada período. Aunque las mujeres han participado en la vida teatral, su incorporación a los diferentes ámbitos de la creación no se produjo de manera inmediata.

De este planteamiento surge la problemática central de nuestra investigación:

¿Cómo se produjo la incorporación y evolución de la mujer en el teatro argelino y qué factores históricos, sociales y culturales condicionaron su paso de espectadora a actriz, escritora y directora?

A partir de esta pregunta general, surgen otras cuestiones:

- ¿Cuáles fueron las primeras formas de presencia de la mujer en el teatro argelino?
- ¿Qué papel desempeñó el contexto colonial en su incorporación a la actividad teatral?
- ¿Qué diferencias pueden observarse entre la participación de las mujeres en el medio urbano y en el medio rural?
- ¿Qué transformaciones experimentó el papel de la mujer dentro del teatro argelino?
- ¿En qué medida la incorporación de la mujer a la creación teatral refleja las transformaciones sociales y culturales de Argelia?

A partir de la problemática planteada, formulamos las siguientes hipótesis de trabajo:

- La incorporación de la mujer al teatro argelino fue un proceso progresivo condicionado por factores históricos, sociales y culturales, especialmente durante el período colonial.
- La participación de la mujer en el teatro estuvo inicialmente limitada a determinados espacios y funciones, pero evolucionó progresivamente hacia una participación más activa como actriz, escritora y directora.
- Las diferencias entre el medio urbano y el medio rural influyeron de manera significativa en las posibilidades de acceso de las mujeres a la actividad teatral y en las formas de participación que pudieron desarrollar.
- La evolución de la mujer dentro del teatro argelino refleja, en cierta medida, las transformaciones experimentadas por la sociedad argelina y la progresiva ampliación de los espacios de participación femenina en la vida cultural.
- El paso de la mujer de espectadora a creadora constituye una transformación fundamental que permite comprender su progresiva autonomía dentro del ámbito teatral y su contribución a la renovación de la escena argelina.

La metodología adoptada en este trabajo combina enfoques histórico, descriptivo y sociocultural, con el propósito de ofrecer una visión amplia de la evolución de la mujer en el teatro argelino.

En primer lugar, recurrimos al enfoque histórico, que permite situar la presencia de la mujer en los diferentes períodos de desarrollo del teatro argelino y relacionarla con los principales acontecimientos políticos, sociales y culturales. Esta perspectiva resulta especialmente necesaria para comprender el impacto del período colonial y las transformaciones posteriores.

En segundo lugar, empleamos un enfoque descriptivo, orientado a identificar y caracterizar las diferentes formas de participación de la mujer en el ámbito teatral. Se presta especial atención a su presencia como espectadora, actriz, escritora y directora, así como a las particularidades de su trayectoria.

Asimismo, recurrimos a una perspectiva sociocultural, que permite analizar la relación entre la participación femenina en el teatro y las condiciones sociales en las que se desarrolla. Esta perspectiva adquiere especial importancia al estudiar la diferencia entre el medio urbano y el medio rural y las distintas experiencias de las mujeres.

Finalmente, la investigación se apoya en el análisis de fuentes bibliográficas, históricas y documentales relacionadas con el teatro argelino y con la participación de la mujer en la vida cultural y artística del país. La combinación de estas perspectivas permitirá reconstruir la trayectoria de la mujer en el teatro argelino y comprender los factores que determinaron su evolución

La investigación se estructura en tres grandes partes, que siguen una progresión desde la contextualización general del teatro argelino hasta el estudio específico de la presencia y evolución de la mujer.

La Primera parte: *La expresión teatral en Argelia* está dedicada al estudio del teatro argelino desde una perspectiva histórica y cultural. En ella se aborda la aparición y evolución de la actividad teatral en Argelia, sus principales características y las circunstancias que acompañaron su desarrollo. Esta primera parte proporciona el marco necesario para comprender posteriormente la incorporación de la mujer al fenómeno teatral.

La Segunda parte: *La mujer en el teatro argelino: primeros pasos y evolución* se centra en los primeros momentos de la presencia femenina en el ámbito teatral. Se estudia la situación de la mujer durante el período colonial y se presta especial atención a su presencia en el medio urbano

y en el medio rural. Asimismo, se analiza su trayectoria como actriz, escritora y directora, poniendo de manifiesto la progresiva ampliación de su participación en la actividad teatral.

Finalmente, la Tercera parte: *La mujer en el teatro argelino: de espectadoras a escritoras* profundiza en la evolución de las funciones desempeñadas por las mujeres dentro del teatro. Esta parte permite analizar el tránsito desde una posición inicialmente vinculada a la recepción y participación indirecta hacia una intervención cada vez más activa en la creación teatral, particularmente en el ámbito de la escritura.

En definitiva, las tres partes de esta investigación pretenden ofrecer una visión progresiva de la evolución del teatro argelino y, dentro de este, del lugar que ha ocupado la mujer. Partimos de la expresión teatral en Argelia, para abordar posteriormente sus primeros pasos y evolución y culminar con el estudio del proceso mediante el cual las mujeres pasan de espectadoras a escritoras.

De este modo, nuestro trabajo pretende contribuir al conocimiento de la historia del teatro argelino desde una perspectiva que sitúa a la mujer en el centro de la investigación, poniendo de relieve sus dificultades, sus transformaciones y, sobre todo, sus aportaciones al desarrollo y a la renovación del teatro argelino.

Primera parte
La expresión teatral en
Argelia

Introducción

En esta primera parte intentaremos ofrecer una aproximación histórica a la evolución de la expresión teatral en Argelia, desde sus primeras manifestaciones hasta su consolidación como práctica artística y cultural. En primer lugar, abordaremos las formas preteatrales, prestando especial atención al teatro de sombras y a la *Halqa* como manifestaciones tradicionales de representación popular. A continuación, estudiaremos el teatro durante el período colonial, analizando sus principales manifestaciones, la influencia francesa y las relaciones artísticas franco-argelinas. Posteriormente, examinaremos la evolución del teatro argelino, tanto antes como después de la independencia, destacando su función como medio de transmisión de la identidad, la lengua, la cultura y las ideas sociopolíticas. Asimismo, prestaremos atención a las transformaciones experimentadas por la escena argelina durante las décadas posteriores a la independencia. Finalmente, nos detendremos en la figura de Abdelkader Alloula, como una de las personalidades más destacadas del teatro argelino, considerando sus diferentes facetas como dramaturgo, actor, director y animador cultural. De este modo, esta primera parte permitirá establecer el marco histórico y cultural necesario para comprender posteriormente la incorporación y evolución de la mujer en el teatro argelino.

Capítulo I

El teatro en Argelia

En este capítulo abordaremos las primeras manifestaciones de la expresión teatral en Argelia, prestando especial atención a aquellas prácticas tradicionales que constituyeron formas de representación anteriores a la consolidación del teatro moderno. El estudio de estas manifestaciones resulta necesario para comprender el proceso de formación y evolución de la actividad teatral en el contexto argelino. En primer lugar, analizaremos las formas preteatrales, centrándonos particularmente en el teatro de sombras, su origen, sus características y sus formas de representación. Asimismo, examinaremos su presencia en el Magreb y las diferentes influencias que contribuyeron a su desarrollo, especialmente la influencia otomana y mediterránea. Posteriormente, abordaremos la Halqa como una importante tradición de representación popular, atendiendo a su definición, al papel de la plaza pública en Argelia y a su función como espacio de expresión y comunicación colectiva. De este modo, el presente capítulo permitirá aproximarnos a las raíces tradicionales de la expresión teatral en Argelia y establecer las bases necesarias para comprender su posterior evolución.

1. Las formas preteatrales

La evolución de la expresión teatral en Argelia presenta diferentes facetas que se extienden desde las manifestaciones más antiguas y tradicionales hasta las formas teatrales más recientes. (Talilani. 2007, p137) Su desarrollo puede organizarse siguiendo un orden cronológico que permite distinguir varias etapas fundamentales. Entre sus primeras manifestaciones se encuentra el teatro de sombras, seguido de diversas formas preteatrales vinculadas a las prácticas y tradiciones populares.

Posteriormente, el período colonial introduce nuevas modalidades de representación y favorece el contacto con otras tradiciones escénicas. Este proceso desemboca progresivamente en la consolidación del teatro argelino como expresión artística propia. En este sentido, las formas preteatrales constituyen una etapa fundamental para comprender las raíces y la evolución de la actividad teatral en Argelia.

Su estudio permite, asimismo, establecer la continuidad y las transformaciones existentes entre las prácticas tradicionales y el teatro moderno.

1.1El teatro de sombras

El teatro de sombras constituye una de las primeras formas de representación escénica y una manifestación relevante de las prácticas preteatrales. (Lambarkia. 2007, p.37)

Su origen y sus principales características permiten comprender su evolución y su presencia posterior en el ámbito magrebí.

1.1.1. Origen y Descripción

Hablar del teatro de sombras supone remontarse varios siglos atrás para acercarnos a las antiguas prácticas escénicas surgidas en Asia. Inicialmente, estas representaciones estuvieron vinculadas a funciones religiosas y rituales, como la evocación de las almas de los difuntos y los exorcismos, antes de convertirse progresivamente en una forma de entretenimiento popular. Con el tiempo, el teatro de sombras incorporó diferentes géneros y temáticas, desde relatos épicos hasta sátiras de carácter político y social, como el célebre Karagöz de Turquía (Pavis, 2008, p. 215). Desde esta perspectiva, el fragmento muestra la evolución del teatro de sombras, que pasó de cumplir funciones religiosas y rituales a convertirse en una manifestación artística y popular. La referencia al Karagöz turco evidencia cómo esta forma teatral pudo adaptarse a diferentes contextos culturales y utilizarse también para expresar críticas sociales y políticas.

1.1.2. Características y formas de representación

El teatro de sombras se caracteriza por la proyección de siluetas sobre una pantalla mediante una fuente de luz situada detrás de ella. Las figuras pueden elaborarse a partir de materiales recortados y manipularse mediante varillas para producir diferentes movimientos. (Lloret, 1999, p. 18). La pantalla suele estar formada por un marco de madera cubierto con papel u otro material translúcido. La intensidad y la dirección de la luz permiten crear diversos efectos visuales y modificar la apariencia de las sombras. Como señala Jurkowski (1990) “el teatro de sombras se fundamenta en la proyección de siluetas articuladas sobre una pantalla traslúcida mediante una fuente de luz posterior, permitiendo que las figuras recortadas, al ser manipuladas por medio de varillas, generen una variedad de movimientos y dinámicas expresivas”.(p.45)

De este modo, el teatro de sombras se configura como una manifestación escénica basada en la interacción entre la luz, la pantalla y las figuras manipuladas. Esta combinación permite crear movimientos y efectos visuales que enriquecen la expresión artística y favorecen la comunicación con el público

1.1.3. Presencia del teatro de sombras en el Magreb

La tradición del teatro de sombras continúa viva en diferentes regiones de Asia, como China, Camboya, Tailandia, Malasia, Java y Bali, así como en Grecia, con el Karaghiosis, y en Turquía, con el Karagöz. Aunque en menor medida, esta manifestación teatral también se conserva en Europa Occidental y Norteamérica, particularmente en Quebec, gracias a compañías como el «Théâtre de la Pire Espèce» de Montreal (Jurkowski, 1990, pp. 78-82).

Sobre esta omisión historiográfica en los repertorios occidentales y el verdadero arraigo del teatro de sombras en el Norte de África, Mohamed Aziza señala:

L'un des traits les plus frappants de l'historiographie théâtrale occidentale est l'ignorance ou le silence quasi total dans lequel sont tenues les manifestations spectaculaires du Maghreb. Pourtant, le théâtre d'ombres, sous la forme du Karaküz, a bien constitué pendant des siècles une forme vivante de divertissement et de satire sociale dans les cités maghrébines, avant d'être marginalisé par les autorités coloniales et la modernité¹ (Aziza, 1975, p. 62)

Este planteamiento pone de manifiesto la escasa atención que la historiografía teatral occidental ha prestado a las manifestaciones escénicas del Magreb. Asimismo, destaca la importancia del Karaküz como una tradición popular de entretenimiento y crítica social que, pese a su arraigo histórico, fue progresivamente marginada por el colonialismo y los procesos de modernización.

¹ Traducción nuestra del texto original: Uno de los rasgos más llamativos de la historiografía teatral occidental es el silencio o la ignorancia casi total en que se han mantenido las manifestaciones espectaculares del Magreb. Sin embargo, el teatro de sombras, bajo la forma del Karaküz, constituyó durante siglos una forma viva de entretenimiento y de sátira social en las ciudades magrebíes, antes de ser marginado por las autoridades coloniales y la modernidad

Según algunos historiadores del teatro, este género habría hecho su aparición principalmente en las zonas costeras y, en particular, en las ciudades portuarias, donde los marineros se entretenían representando escenas y relatos mediante siluetas manipuladas por algunos de sus compañeros.

Ante esta situación, proponemos una interpretación personal que podría resumirse en dos puntos principales:

1.1.3.1. La influencia Otomana

La llegada del teatro de sombras al Magreb, y particularmente a Argelia, puede relacionarse con la presencia otomana en las costas argelinas. Si esta manifestación teatral se desarrolló previamente en Turquía, su posterior difusión hacia el Magreb podría explicarse, en parte, por los contactos establecidos durante el período de dominio otomano. Los marineros turcos, integrados en la flota militar del Imperio otomano, pudieron desempeñar un papel importante en la transmisión de esta práctica, al estar familiarizados con este género de entretenimiento. (Lambarkia, 2007, p. 38)

Los frecuentes intercambios entre los marineros turcos y la población local, especialmente con los trabajadores de los puertos, favorecieron la circulación de esta manifestación artística. Marineros, estibadores y otros trabajadores portuarios entraban en contacto directo con los espectáculos representados mediante siluetas y sombras, participando de estos momentos de entretenimiento y contribuyendo, de manera progresiva, a su difusión.

1.1.3.2. La influencia mediterránea

Una segunda hipótesis, distinta de la anterior, sitúa el origen y la difusión del teatro de sombras en Argelia en el contexto de la intensa actividad marítima de los marineros argelinos. Su presencia en el Mediterráneo y en otras rutas marítimas favoreció numerosos intercambios culturales con diferentes pueblos y regiones, lo que pudo contribuir a la circulación de determinadas prácticas de entretenimiento y formas de representación. (Benaïcha Ziani. 2022, P76)

Los marineros, que pasaban largos períodos en el mar y alejados de tierra firme, necesitaban recursos sencillos para distraerse durante sus travesías. Las propias embarcaciones ofrecían los elementos necesarios para organizar representaciones improvisadas: velas, fuentes de luz y espacios que podían servir como escenario. Estos recursos, combinados con siluetas y movimientos de los cuerpos, permitían crear espectáculos basados en el juego de luces y sombras.

Asimismo, esta posible influencia debe situarse dentro de una tradición más amplia de formas preteatrales presentes en Argelia y que, en algunos casos, han perdurado hasta nuestros días. Entre ellas destaca especialmente la «halqa», espacio tradicional de representación y de encuentro colectivo que desempeñó un papel fundamental en la transmisión oral de relatos, historias y diferentes formas de entretenimiento popular.

2. El teatro circular

Tras la independencia de Argelia en 1962, el teatro argelino inició un proceso de renovación orientado a recuperar y revalorizar las raíces culturales y las expresiones populares del país. Entre las formas escénicas más representativas destaca el teatro circular, caracterizado por la disposición del público alrededor del narrador o intérprete, lo que favorece una relación directa, dinámica y comunitaria entre ambos. Esta modalidad escénica hunde sus raíces en las tradiciones orales anteriores a la colonización y ha constituido, históricamente, un espacio privilegiado para la transmisión de relatos, valores, costumbres y formas de crítica social. Dentro de este patrimonio escénico sobresalen especialmente la *halqa* y el *Al Gual* o *Al-Maddah*, manifestaciones que han contribuido de manera significativa a la preservación de la memoria colectiva y a la construcción de una identidad teatral propiamente argelina.

En este contexto de renovación, Alloula fue nombrado director del Teatro Regional de Orán² en 1972, etapa que marcó una apertura hacia nuevas experiencias y concepciones teatrales. Su práctica escénica estuvo particularmente influida por las propuestas del célebre dramaturgo alemán Bertolt Brecht y por los principios de su teatro épico, especialmente

² 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.

aquellos destinados a romper la ilusión escénica y cuestionar la separación tradicional entre el escenario y el público. Asimismo, Alloula concedió una importancia fundamental al trabajo colectivo, tanto en el proceso de creación y escritura como en la puesta en escena y la dirección teatral.

De este modo, su propuesta buscó establecer una relación más estrecha entre el teatro, el público y la realidad social argelina.

En efecto, Alloula abordó en gran parte de su producción teatral los principales problemas y desafíos que atravesaba la sociedad argelina, recurriendo a una perspectiva marcada por sus convicciones socialistas. A través de sus obras, buscó poner de relieve cuestiones fundamentales como la democracia, la justicia social y, especialmente, la libertad de expresión. Estas preocupaciones constituyeron uno de los ejes centrales de su concepción del teatro, entendido como un espacio de reflexión crítica sobre la realidad de su país. Profundamente comprometido con Argelia y con el bienestar de su pueblo, Alloula aspiraba a contribuir, mediante la creación teatral, a la construcción de una sociedad más justa, digna y consciente de sus propias problemáticas. Por lo tanto, el dramaturgo Alloula afirma :

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.³ (. Benaicha, 2018, P.37)

Por lo tanto, estas palabras ponen de manifiesto la preocupación del autor por quienes

³ 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 2019)

participan activamente en la construcción y transformación de la sociedad. Asimismo, destacan el valor de aquellas personas que, desde el anonimato y sin buscar reconocimiento, contribuyen mediante su trabajo al desarrollo de la comunidad. En este sentido, la creación artística e intelectual adquiere una dimensión esencialmente social y colectiva, al superar la esfera de lo individual para convertirse en un medio de reflexión y transformación de la realidad. De este modo, el arte se concibe no solo como una expresión personal, sino también como una herramienta al servicio de la sociedad y de sus aspiraciones. En consecuencia, se evidencia el compromiso ético y político del creador con su país y con su pueblo, al tiempo que se reafirma la idea de que todo esfuerzo, por modesto que sea, puede contribuir a la construcción de una sociedad más libre, democrática y justa.

2. 1. La Halqa

Etimológicamente, el diccionario de la lengua árabe المعاني define la palabra *halqa* como استدار كل شيء, 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 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 (Benaicha Ziani, 2022, p.139). Este planteamiento destaca la permanencia y adaptabilidad de esta disposición espacial a lo largo del tiempo y en diferentes contextos culturales. Asimismo, evidencia que las formas tradicionales de representación continúan influyendo en las prácticas teatrales contemporáneas y favoreciendo una relación directa entre actores y espectadores.

En este marco el dramaturgo Cheniki explica:

Chaque peuple possède ses propres manifestations et ses propres codes artistiques. Chaque société produit ses propres signes culturels, ses références artistiques ainsi que ses différents espaces de représentation. Les revendications

sociologiques et historiques constituent des éléments importants dans la production des œuvres d'art⁴ (Cheniki, 2002, p.145)

En efecto, el arte y el teatro constituyen expresiones estrechamente vinculadas con la cultura y la identidad de cada sociedad. Cada comunidad desarrolla sus propios códigos, símbolos y formas de representación, que reflejan sus valores, creencias y experiencias colectivas. Por ello, las manifestaciones artísticas no pueden comprenderse de manera aislada, sino que deben situarse dentro de los contextos sociales, históricos y culturales que determinan su configuración.

En este sentido, el teatro de tradición oral conocido en el Magreb como مسرح الحلقة⁵, teatro de la halqa) presenta ciertos elementos que pueden relacionarse con la tradición del teatro circular griego. Sin embargo, estos elementos no son reproducidos de manera idéntica, sino que son reinterpretados y adaptados a las particularidades culturales, sociales y escénicas de las diferentes comunidades magrebíes. Así, la halqa constituye una forma de representación que, a través de su estructura espacial y de la relación directa entre el intérprete y el público, adquiere características propias dentro del contexto magrebí.

2.1.1. De la Halqa a la plaza pública: continuidad del espacio escénico popular

Partiendo de esta concepción general, la plaza pública, denominada «Adara» (círculo) en algunas regiones de Argelia, puede entenderse como un espacio compuesto por diferentes núcleos de representación en los que convergen diversas prácticas y formas de expresión popular. Cada oficio, grupo social o categoría de artistas ocupa un espacio determinado, conocido como «halqa», un círculo que se forma espontáneamente alrededor de una actuación. (Cheniki, 1993)

Los espectadores se reúnen para contemplar el espectáculo y, al mismo tiempo, participan activamente en su desarrollo mediante los aplausos, las reacciones y, en ocasiones,

⁴ Traducción nuestra del texto original: 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 reclamaciones sociológicas e históricas constituyen elementos importantes en la producción de obras de arte

⁵ Masrah al-Halqa

las contribuciones voluntarias.

La halqa constituye una de las expresiones más representativas del espacio público tradicional en el mundo árabe y, particularmente, en el Magreb. Esta región se caracteriza por la coexistencia de una herencia cultural ancestral y las transformaciones derivadas de la modernidad occidental. Su proximidad histórica y geográfica con Europa favoreció numerosos intercambios culturales, sin impedir la permanencia de prácticas tradicionales fundamentadas en la oralidad, la transmisión de relatos, las expresiones musicales y las manifestaciones populares vinculadas a la memoria colectiva.

En este contexto, la plaza pública se convierte no solo en un lugar de encuentro social, sino también en un espacio de transmisión cultural y de representación colectiva. La diversidad de actividades que allí se desarrollan permite comprender la importancia de la halqa como escenario abierto, donde la participación del público constituye un elemento esencial de la experiencia teatral y de la continuidad de estas prácticas tradicionales.

A este respecto, El Meskini señala que:

Les halqas sont caractérisées par la représentation d'un répertoire traditionnel, fondé sur le fantastique ou sur des mythes qui attirent des passants. Ceux-ci forment alors un cercle autour des acteurs, des acrobates, des musiciens ou autour du conteur qui rapporte ces histoires.⁶

En este sentido, la halqa se caracteriza por su estrecha vinculación con la tradición oral y con un repertorio basado en relatos fantásticos y mitológicos. La atracción que estos relatos ejercen sobre los transeúntes permite la formación espontánea de un círculo en torno a los artistas. Este espacio reúne diferentes manifestaciones, como la narración, la música, la acrobacia y la actuación, que pueden coexistir dentro de una misma representación. La participación del público constituye, además, un elemento esencial, ya que establece una relación directa y dinámica con los intérpretes. De este modo, la halqa se configura como un

⁶ Traducción nuestra del texto original: Las halqas se caracterizan por la representación de un repertorio tradicional, basado en fantasías o mitos, que atrae a los transeúntes. Luego, forman un círculo alrededor de los actores, acróbatas, músicos o del narrador que narra estas historias

espacio escénico abierto, colectivo y participativo, profundamente arraigado en la cultura popular.

En esta perspectiva, el profesor Hammoumi describe la importancia de la dāra como espacio público tradicional y como lugar de encuentro entre diferentes manifestaciones de la cultura popular. Afirma:

كانت الدارة مسرحاً للسوق الأسبوعية، تنتشر على جنباتها خيام يعرض تحت ظلها الباعة
الجوالون بضاعتهم. وكانت السوق فرصة يلتقي فيها المدادحة. بين بضعة خيم يقف مداح
أو شيخ أو قاص 7

La descripción de Hammoumi permite comprender que la dāra no desempeñaba únicamente una función comercial, sino que constituía también un espacio de encuentro social, cultural y artístico. La coexistencia de vendedores, narradores y artistas dentro del mismo espacio muestra la estrecha relación existente entre la actividad económica y las prácticas de entretenimiento popular. El mercado semanal se convertía así en un lugar privilegiado para la circulación de relatos, canciones, historias y diferentes formas de expresión oral.

Asimismo, la presencia del meddāh⁸, del shaykh y del qāṣṣ pone de manifiesto la importancia de los artistas y narradores populares en la transmisión de la memoria colectiva. Su actuación, integrada en el espacio cotidiano del mercado, no requería de un escenario convencional, puesto que el propio espacio público se transformaba espontáneamente en lugar de representación. El público se reunía alrededor del intérprete y participaba directamente en el desarrollo del espectáculo.

Por otra parte, esta descripción permite establecer una relación entre la dāra y la halqa, puesto que ambas se fundamentan en la apropiación colectiva del espacio público y en la interacción directa entre el artista y los espectadores. La representación surge de manera espontánea dentro de un espacio abierto y cotidiano, donde la frontera entre la vida diaria y

⁷ Traducción nuestra: "La "plaza" ha estado el lugar del mercado semanal, varias y numerosas tiendas se plantean a lo largo y ancho de este lugar y en que se exponen todo tipo y género de mercancías. Esta cita es una oportunidad para los narradores encontrarse con su público y presentarle su última creación "

⁸ El meddāh es un artista popular tradicional que, en el marco de la halqa, transmite oralmente relatos, historias y narraciones de carácter popular o religioso. Mediante la palabra, el canto, la gestualidad y la interacción con el público, contribuye a preservar y transmitir la memoria cultural colectiva del Magreb.

el espectáculo resulta prácticamente inexistente.

En conclusión, la *dāra* puede considerarse un espacio fundamental para el desarrollo y la conservación de las manifestaciones escénicas populares en Argelia. Su carácter abierto, colectivo y multifuncional favoreció la transmisión oral y la participación del público, creando las condiciones necesarias para la permanencia de formas tradicionales de representación como la *halqa*. De este modo, el espacio público se convierte en un verdadero escenario cultural, donde la tradición, la oralidad y la representación popular se encuentran y se transmiten de una generación a otra.

2.2. Al Gual o AL-Maddah

El cuentacuentos, conocido como *Al-Gual*, *Al-Maddah*, *Hakawati*, narrador, relator o trovador, constituye una figura central en la tradición teatral y oral abordada por los dramaturgos mencionados. Su presencia resulta fundamental, ya que desempeña un papel esencial en la transmisión de relatos, valores, experiencias y elementos de la memoria colectiva.

Sin la presencia del narrador, la *halqa* perdería gran parte de su sentido y de su fuerza comunicativa. En este sentido, puede afirmarse que la *halqa* y *Al-Gual* constituyen dos elementos inseparables de una misma práctica escénica, ya que la existencia de uno depende de la del otro. Una *halqa* sin narrador carecería de su principal fuente de expresión y transmisión, mientras que el narrador, sin el espacio circular que le permite desarrollar su función, transmitir su mensaje e interactuar directamente con el público, vería considerablemente limitado su papel y su finalidad. (Benaicha ,2022, p.145).

El *Goual* constituye una de las principales figuras patrimoniales del teatro de Alloula y uno de los personajes más representativos de su universo dramático. Se trata de una figura central cuya presencia adquiere múltiples significados dentro del folclore de los países del Magreb, especialmente en Argelia y Marruecos. Una de sus características fundamentales es su papel como depositario y transmisor del patrimonio oral, puesto que reúne diversas formas de expresión tradicional: compone, canta, narra cuentos y leyendas y transmite relatos que

forman parte de la memoria colectiva y de la cultura popular.

De este modo, el *Goual* se convierte en un vínculo esencial entre la tradición oral y la creación teatral contemporánea. (Al Hadli, 2009, p149)

El repertorio de este narrador se caracteriza por su amplitud y diversidad, pues comprende cuentos populares, poesías improvisadas, leyendas y relatos procedentes de la tradición oral. Asimismo, incorpora temas vinculados con la realidad cotidiana y las principales cuestiones que atraviesan la sociedad, entre ellas la política, la economía, la religión, el matrimonio, la moral y la educación. Su función trasciende el mero entretenimiento, al asumir una dimensión lúdica, didáctica y formativa. Lejos de constituir una figura superficial o meramente recreativa, el *Goual* desempeña un papel esencial en la transmisión de conocimientos, valores y experiencias, convirtiéndose en un vehículo privilegiado para comunicar y preservar el patrimonio cultural y el mensaje social.

Tras analizar la evolución del teatro argelino, desde la tradición de la *halqa* y la figura del *Goual* o *Al-Maddah* hasta las propuestas innovadoras de Abdelkader Alloula, se puede apreciar cómo la tradición y la modernidad convergen en la construcción de una expresión teatral propia. Este proceso evidencia la capacidad del teatro argelino para preservar sus raíces culturales y, al mismo tiempo, adaptarse a las transformaciones sociales y a las nuevas realidades del país.

Texto original, su transcripción y traducción:

القول

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة

فيها اللي شريعة عظم تر عظ غواشي هادنة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة

عجلانة تعفن الخواطر تهيج وتحوزك للفتنة

فيها التي تتموّج في طريقها توصل محقنة تتسربسب تقيض على الخلق وتفرض المحنة

(BENAICHA 2022, P.1 50)

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 mafyū'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.

En síntesis, se puede afirmar que el *Goual* aparece como una figura esencial de la tradición oral argelina, cuya palabra posee una fuerte capacidad de impacto sobre el público. A través de un lenguaje metafórico, compara las habladurías con fenómenos perturbadores, como el relámpago y el terremoto, para mostrar su capacidad de provocar inquietud, discordia y sufrimiento. De este modo, el *Goual* no se limita a narrar o entretener, sino que utiliza la palabra como instrumento de reflexión y crítica social, poniendo de manifiesto las consecuencias que determinados discursos pueden generar en la comunidad.

En conclusión, El recorrido realizado a lo largo de este capítulo permite comprender que el teatro argelino hunde sus raíces en diversas formas de expresión preteatral vinculadas estrechamente con la cultura popular y la tradición oral. Tanto el teatro de sombras como el teatro circular constituyen manifestaciones que, a pesar de sus particularidades, comparten una función esencial: reunir a la comunidad y transmitir relatos, valores, creencias y

experiencias colectivas.

El estudio de la *halqa*, de la plaza pública y de la figura del *Goual* o *Al-Maddah* pone de manifiesto la importancia del espacio público y de la palabra en la configuración de la práctica escénica argelina. El narrador se convierte así en un mediador entre la tradición y el público, mientras que la *halqa* favorece una relación directa e interactiva entre ambos. Estas formas tradicionales no deben entenderse únicamente como manifestaciones destinadas al entretenimiento, sino como verdaderos espacios de transmisión cultural, educación y crítica social.

Por fin, las formas preteatrales estudiadas constituyen un patrimonio fundamental para comprender la evolución posterior del teatro argelino. Lejos de desaparecer con la aparición de nuevas formas dramáticas, sus elementos esenciales fueron retomados y transformados por dramaturgos como Abdelkader Alloula, quien supo integrar la tradición popular en una propuesta teatral moderna. De este modo, tradición y renovación se articulan como dos dimensiones complementarias en la construcción de una identidad teatral argelina.

Capítulo II

El teatro durante el periodo colonial

Introducción

El desarrollo del teatro en Argelia durante el período colonial constituye un capítulo fundamental para comprender la evolución de las prácticas escénicas del país. Desde finales del siglo XIX, comenzaron a surgir diversas experiencias teatrales vinculadas tanto a la sociedad colonial como a la población argelina. Estas manifestaciones dieron lugar progresivamente a nuevas formas de creación, representación y difusión cultural. El estudio de este período permite analizar las relaciones entre teatro, sociedad y contexto histórico colonial. Asimismo, resulta necesario prestar atención a las diferentes corrientes teatrales que coexistieron durante esta etapa. A pesar de los trabajos dedicados a la historia del teatro argelino, algunos aspectos de la actividad escénica permanecen todavía poco estudiados. En este capítulo, nos centraremos particularmente en estas manifestaciones para contribuir a una mejor comprensión de la vida teatral argelina durante el período colonial.

1. El Teatro en la Argelia colonial.

Desde el inicio de la ocupación francesa, la empresa colonial se preocupó por establecer diversos espacios destinados al ocio y al entretenimiento de los administradores y del personal militar, así como de los comerciantes y terratenientes europeos. Cafés, establecimientos balnearios, jardines, paseos públicos, quioscos de música y salones de espectáculos fueron configurando progresivamente el nuevo paisaje urbano de una colonización en plena expansión. (Beyoud, 1926-1989, pp.175-176.)

En este contexto, la construcción de teatros destinados a acoger compañías de ópera y de teatro constituyó una de las primeras iniciativas impulsadas por las autoridades militares coloniales. Estas instituciones culturales respondían, en primer lugar, a las necesidades recreativas de la población europea instalada en Argelia y contribuyeron, al mismo tiempo, a reproducir los modelos culturales y artísticos de la metrópoli.

Así, el decreto promulgado por el general Clauzel el 12 de noviembre de 1830 contemplaba, en su artículo...: « *Il sera joué des opéras italiens sur le théâtre d'Alger. Il*

pourra également y être représenté des ballets. »⁹. Este decreto demuestra que el teatro fue concebido desde los primeros años de la colonización como un instrumento de difusión de los modelos culturales europeos. La programación de óperas italianas y ballets refleja la voluntad de reproducir en Argel las prácticas artísticas de la metrópoli y de satisfacer las necesidades culturales de la población colonial. Asimismo, evidencia la dimensión cultural de la empresa colonial y su influencia en la configuración de la vida artística de la Argelia colonial.

Durante el periodo colonial se habilitaron diversas salas de espectáculos, tanto temporales como permanentes, junto con numerosos cafés-cantantes y otros espacios destinados a las representaciones. Entre ellos se encontraban el Circo Olímpico de Bab El Oued, en 1834, así como los teatros españoles situados en las calles de la «Fonderie» y del «Escorpión», en Orán. En esta misma ciudad, el Casino-Teatro de Bastrana abrió sus puertas en enero de 1849, mientras que el Teatro Municipal no fue inaugurado hasta octubre de 1908. (Beyoud. 1997, p6). En efecto, este desarrollo de los espacios teatrales muestra la importancia que adquirió Orán como centro de difusión de las actividades escénicas desde el siglo XIX.

En Argel, el Teatro Imperial, inaugurado en 1853, se convirtió en uno de los principales símbolos de la vida cultural colonial y en un espacio destinado a institucionalizar las prácticas teatrales. Su importancia quedó reflejada, entre otros acontecimientos, en la asistencia del emperador Napoleón III a una representación de *Rigoletto*. (Boukrouh, 1980. P.14). En resumen, el Teatro Imperial de Argel fue un lugar clave de la cultura colonial, y la visita de Napoleón III demuestra su gran importancia.

La consolidación de esta actividad teatral contó asimismo con el apoyo de intelectuales y escritores, quienes contribuyeron, mediante sus obras y escritos, a promover el desarrollo de este proyecto cultural. Un ejemplo de ello es Alphonse Daudet, quien, en *Tartarin de Tarascon*, dedicó algunas páginas a Alejandro Dumas hijo, aludiendo a su intento de representar allí sus obras. De este modo, el teatro se fue configurando como un espacio

⁹ Traducción nuestra del texto original «Se representarán óperas italianas en el teatro de Argel. También podrán representarse alla ballets»

privilegiado de difusión cultural y de afirmación de los valores artísticos vinculados a la sociedad colonial.

1.1. El teatro lírico y sus manifestaciones

El desarrollo del teatro lírico ocupó un lugar destacado en la vida cultural de las principales ciudades de la Argelia colonial. La actividad teatral se vio favorecida por la presencia de compañías procedentes de Francia, que realizaban frecuentes giras por el territorio argelino. Asimismo, la prensa y las publicaciones especializadas desempeñaron un papel fundamental en la difusión y promoción de estos espectáculos.

El teatro lírico dominaba los diversos teatros de las principales ciudades del país. Estos edificios solían estar gestionados por los municipios. Las compañías de teatro del «bulevar de la Metrópolis» realizaban frecuentes giras por Argelia. (Boukrouh.1980, p.16.) Los organizadores más famosos de estos programas teatrales fueron las llamadas giras de «gala Karsenty»¹⁰, fundadas en 1919 por Raphaël Karsenty, a quien sucedió su sobrino Marcel, nacido en 1904 en Orán que desempeño el papel de director del «Théâtre des Ambassadeurs de París entre 1962 y 1970»¹¹.

Las representaciones de estas giras¹² se anunciaron mediante diversos anuncios en publicaciones culturales como *Le Derbouka de Argel* en 1856, *Le Chithane de Bône* en 1874, *Oran artiste* en 1896, *L'Etoile artistique de Argel* a principios del siglo XX, *Mauritania*, *revue nord africaine de théâtre* en 1921, *Alger mondain*, *Cirta théâtre*, *écho des coulisses et Skikda théâtre dans les années 20*, etc. *Alger spectateur*, à la fin des années 40 commence à rendre compte des activités théâtrales locales, en particulier celles du Centre Régional d'Art Dramatique et du GLEA (Groupe Laïque d'Etudes d'Alger).¹³

En suma, las giras teatrales contribuyeron a consolidar una vida escénica vinculada principalmente a los modelos culturales franceses. Las «galas Karsenty» y otras compañías permitieron la circulación de repertorios y artistas entre Francia y Argelia. Paralelamente, la prensa especializada favoreció la difusión de la actividad teatral y acompañó

¹⁰ Espectáculo muy divertidos cuya denominación fue atribuida a su fundador Raphaël Karsenty.

¹¹ Ocupar esta responsabilidad en un teatro como el «Des Ambassadeurs» significa estar en el rango supremo.

¹² Tenemos que citar también las giras de Baret

¹³ Se trata aquí de una serie de revistas o centros que se encargaron por la difusión de toda información relacionada con el teatro

progresivamente el surgimiento de iniciativas locales.

2. El teatro árabe y los medios audiovisuales

En cuanto al denominado teatro árabe, además de las referencias ocasionales¹⁴ aparecidas en la prensa, cabe destacar la revista bimensual Achabab, fundada en 1948, que se convirtió en una de las primeras publicaciones culturales en reivindicar y promover la existencia de un teatro árabe en Argelia. Asimismo, periódicos como Oran Républicain, Alger Républicain, Liberté y L'Algérie Libre contribuyeron a difundir información sobre las actividades y representaciones teatrales.

La revista Achabab abrió sus páginas a figuras fundamentales del teatro argelino, entre ellas Bachtarzi, Habib Réda y Mustapha Kateb, quienes desempeñaron un papel destacado como escritores, directores y actores en el desarrollo de la escena teatral nacional. Sus páginas abordaron, además, las dificultades y los obstáculos que enfrentaban las compañías durante las temporadas teatrales en Argel y Orán, al tiempo que mostraron una particular preocupación por el futuro del teatro aficionado. (Benchab, 1980, p.30).

Del mismo modo, la revista reflexionó sobre las condiciones necesarias para que los actores pudieran desarrollar una verdadera carrera artística, poniendo de manifiesto las dificultades estructurales y profesionales que caracterizaban este ámbito. De este modo, Achabab no solo informó sobre la actividad teatral, sino que también contribuyó a generar una reflexión sobre la construcción y consolidación de un teatro árabe propiamente argelino.

También, cabe destacar Ici-Alger, revista mensual vinculada a la radio y la televisión argelinas en árabe y amazigh, publicada entre 1952 y 1962 bajo la dirección de Tahar Bouchouchi. Inicialmente editada exclusivamente en árabe, la publicación comenzó a incorporar, a partir de 1954, artículos y secciones en francés dedicados a la actualidad teatral de las compañías de expresión árabe y amazigh. . (Bouchouchi, 1952, P.25)

¹⁴ Cabe señalar periódicos como: *Oran Républicain*, *Alger Républicain*, *Liberté* ou *L'Algérie Libre*

La revista contó con la colaboración de diversas figuras vinculadas a la vida cultural y artística argelina, entre ellas Boudali Safir, Abdelkader Essayhi, Mohamed Laïd Khalifa, Ahmed Sefta, Tahar Foudhala y Boualem Bessaïeh, entre otros. Asimismo, Réda Falaki mantuvo una columna regular dedicada al cine árabe, contribuyendo así a ampliar la cobertura de las manifestaciones artísticas y culturales de la sociedad argelina.

De este modo, Ici-Alger constituyó un espacio relevante para la difusión de las actividades teatrales y cinematográficas en lenguas árabe y amazigh, favoreciendo la visibilidad de artistas y compañías locales en el panorama cultural de la Argelia colonial. En la divulgación y difusión del teatro en Argelia, la radio tuvo un papel importante. En lengua francesa primero, luego en árabe.

Esta sección árabe fue un verdadero vivero de actores que constituirán en la independencia la mayor parte de los equipos artísticos para el teatro, la radio, la televisión y el joven cine argelino. La Radio de Argel, creada en 1926, disponía de un estudio en la calle Berthezène. En 1943 tuvo lugar la instalación del estudio de las emisiones en lengua francesa en el 10 de la calle Hoche. La primera experiencia del teatro radiofónico en francés nació a partir de 1934 con dos dramas por semana ; se notará el éxito de las obras de Lucienne Favre 15 en los años 30. Albert Camus, por su parte, interpretará un papel en la obra de Théodore de Bainville en 1934. El repertorio que se emitía incluía a Pagnol, Achard, Roussin, Bernstein, Bourdet, Neveux y se destacaba por la creación de las obras de Audisio y Roblès. La transmisión en vivo era la norma hasta 1955.

Finalmente, con el nacimiento de la televisión a finales de 1956, fueron las dramáticas y las escenas breves. Las relaciones entre los comediantes musulmanes y franceses fueron a menudo cordiales y dieron lugar a verdaderas colaboraciones de las que Bachtarzi pudo dar testimonio de la manera siguiente:

Heureusement, à côté de ces difficultés et d'autres, le théâtre arabe avait ses amis, même parmi les Européens. Il faut rendre hommage aux dirigeants français

¹⁵ Lucienne Favre, nació el 04 de Enero de 1894 en [Paris](#) y falleció el 21 de Marzo de 1958 en la misma ciudad es una escritora francesa algerianista et morte le 21 mars (ver sus trabajos en anexos). Recuperado de:

de Radio-Alger de l'époque qui le plus souvent étaient des métropolitains et n'avaient pas envers nous le même comportement que les Français d'Algérie. En écoutant leurs chefs de service des émissions arabes et kabyles qui étaient musulmans, donc connaissant les problèmes de l'heure, ils mirent à notre disposition leurs antennes trois fois par semaine, pour faire notre propagande en faveur de ce théâtre, et ce durant les dix années d'existence de la compagnie à Alger, et ensuite à Oran et à Constantine (...) »¹⁶ (Bachtarzi, 1984, p. 83)

El testimonio de Bachtarzi pone de manifiesto que, a pesar de las dificultades derivadas del contexto colonial, existieron espacios de colaboración entre artistas musulmanes y algunos profesionales franceses. En este sentido, la radio desempeñó un papel fundamental al proporcionar una plataforma de difusión al teatro árabe y favorecer su acercamiento a un público más amplio. Estas colaboraciones contribuyeron, asimismo, a la continuidad, promoción y consolidación del teatro árabe en Argelia durante el periodo colonial.

Uno de los principales animadores de este teatro radiofónico para la parte árabe fue Réda Falaki. Réda Falaki (1920-1993) escritor y dramaturgo, de nombre real Ahmed Hadj Hamou, era el hijo del escritor Abdelkader Hadj Hamou, autor de una de las primeras novelas en lengua francesa, «Zohra, la mujer del minero (1925)». Después de estudios secundarios en Argel, a los 17 años, difunde su primera obra satírica sobre la juventud burguesa, «Los Endiablados del veinte», seguida de la publicación de los cuentos de su región (Miliana) en las revistas. Estos cuentos los presenta luego en Radio de Argel. De 1945 a 1962, fue el responsable de los programas para la juventud (radio y televisión) y animador de «la

¹⁶ Traducción propia del texto original: « Afortunadamente, junto a estas dificultades y otras, el teatro árabe tenía sus amigos, incluso entre los europeos. » Hay que rendir homenaje a los dirigentes franceses de Radio-Alger de la época, que la mayoría de las veces eran metropolitanos y no tenían hacia nosotros el mismo comportamiento que los franceses de Argelia. Al escuchar a sus jefes de servicio de las emisiones árabes y kabiles que eran musulmanes, por lo tanto conocían los problemas del momento, pusieron a nuestra disposición sus antenas tres veces por semana, para hacer nuestra propaganda a favor de este teatro, y esto durante los diez años de existencia de la troupe en Argel, y luego en Orán y en Constantina (...) ».

compañía Mesrah El Ghad» (Teatro de futuro).

Réda Falaki creó con su banda en 1948 una clase de teatro árabe con cursos de árabe, dicción, declamación y puesta en escena. Esta compañía montó hasta 1950 tres de sus obras: «Les lendemains heureux, Ammi Bouche-hiha (M. Tirelire) y Sidi Ourika». La compañía participó en el festival de teatro organizado por los servicios de los movimientos de juventud. 70 personas de 6 a 40 años la componían. De sus alumnos podemos mencionar los nombres de: Djafar Beck, Mohamed Hilmi, Zohir Abdellatif, Sabu, Mohamed Bouzidi, Ghouti Bendeddouche, Farida, Fella, Meriem Abed, Nadia Ouahil, etc. (Bachtarzi, 1984, p. 88)

En definitiva, la trayectoria de Réda Falaki refleja la importancia de la radio y del teatro como espacios de formación, creación y difusión de la cultura árabe en la Argelia colonial. Su labor contribuyó a formar una nueva generación de actores y artistas, al tiempo que favoreció la consolidación del teatro árabe. Asimismo, su compañía representó un importante núcleo de formación artística y de transmisión cultural durante este periodo.

3. La postura francesa y su influencia en el teatro argelino

Del lado de los franceses de Argelia, muy pronto, desde los años 20, la reivindicación de una práctica artística teatral propiamente local está bien afirmada bajo el modo de la búsqueda de una legitimación de la centralidad artística y cultural parisina. Georges Hug expresó :

J'ai l'espoir que vous voudrez bien écouter cette pièce d'un écrivain de la lointaine Algérie qui ne peut se résigner à croire que Paris a frappé irrémédiablement d'ostracisme les auteurs de la Province ¹⁷ (Georges Hug, 1958)

¹⁷ Traducción nuestra del texto original «Tengo la esperanza de que quieran escuchar esta obra de un escritor de la lejana Argelia que no puede resignarse a creer que París ha condenado irremediabilmente al ostracismo a los autores de la Provincia»

Vincent Audisio, director del Teatro de Argel en los años 20, fomentó el surgimiento de una expresión teatral autóctona. El Sr. Mari, director del teatro de Orán, solicita por su parte, en 1947, una subvención para crear una compañía de teatro en lengua árabe. Sin embargo, es Albert Camus, después de la experiencia militante en el «Théâtre du Travail», quien, en el manifiesto del «Le Théâtre de l'Equipe» en 1937, titulado Manifiesto para un teatro joven, formulará más que una identidad territorial, un credo artístico:

(...) Le Théâtre de l'Equipe restituera cette opposition. C'est-à-dire qu'il demandera aux œuvres la vérité et la simplicité, la violence dans les sentiments et la cruauté dans l'action. Ainsi se tournera-t-il vers les époques où l'amour de la vie se mêlait au désespoir de vivre (...). Mais d'un autre côté, la liberté la plus grande règnera dans la conception des mises en scène et des décors. Les sentiments de tous et de tout temps dans des formes toujours jeunes, c'est à la fois le visage de la vie et l'idéal du bon théâtre. Servir cet idéal et du même coup faire aimer ce visage, c'est le programme du Théâtre de l'Equipe.¹⁸ (Albert Camus, 1937)

El joven movimiento nacionalista argelino se apodera, desde su surgimiento, del teatro como práctica de movilización y encuadramiento de los jóvenes y como vehículo de consignas partidistas y educación política. En Argelia, o en Francia, en los círculos de la emigración, las compañías de teatro independientes -o más o menos patrocinadas por el PPA-MTLD, el Partido Comunista Argelino o los Oulémas¹⁹- aseguran una difusión de espectáculos de diversas calidades y géneros, que van desde el drama histórico hasta la comedia de costumbres, desde adaptaciones ambiciosas hasta sketches ligeros y familiares. (Entre los militantes animadores, hay que mencionar a Chebbah Mekki (1894-1980) quien dirigió en los años 30 y 40 un primer grupo teatral, «la compañía de los jeunes Okbis», y que

¹⁸ Traducción nuestra del texto original « (...) El Théâtre de l'Equipe restituirá esta oposición. » Es decir, exigirá a las obras la verdad y la simplicidad, la violencia en los sentimientos y la crueldad en la acción. Así se volverá hacia las épocas en las que el amor por la vida se mezclaba con la desesperación de vivir(...). Pero, por otro lado, la mayor libertad reinará en la concepción de las puestas en escena y los decorados. Los sentimientos de todos y de todos los tiempos en formas siempre jóvenes, es a la vez el rostro de la vida y el ideal del buen teatro. Servir este ideal y al mismo tiempo hacer amar este rostro, es el programa del Teatro del Equipo.

¹⁹ Partidos políticos para la independencia de Argelia

animó la compañía denominada «El kaoukeb Et Temtili El Djezairi» (El astro teatral argelino). Según una nota de los servicios de inteligencia del 20 de enero de 1953, las autoridades coloniales informan que había «actuado en Constantina en abril de 1938, Argel en julio de 1946 y en Ain Beida en agosto de 1946 con obras de tendencia moralizadora y reformista». Chebbah Mekki había sido condenado a 30 días de prisión en 1936 por actividades políticas. Se presentó en 1945 a las elecciones cantonales del Partido Comunista Argelino. En 1946 en la región de Sidi Aissa, fue señalado como delegado de la Unión Argelina de Pequeños Cultivadores. Formará parte de los primeros militantes en tomar las armas en noviembre de 1954.

Las actividades teatrales apoyadas por los partidos políticos nacionalistas no se limitaban no solo en el territorio argelino, también se llevan a cabo en la metrópoli donde están dirigidas a los trabajadores emigrantes.

En la revista «Le theatre arabe» del 17 de marzo de 1939 podemos leer:

Dans la Métropole, on signale l'existence d'une compagnie composée d'artistes musulmans, s'intitulant « EL KAMEL » qui a déjà donné de nombreuses représentations dans la région parisienne sous le patronage des « Tournées Artistiques d'EL OUMA » et des 'Loisirs nord-africains' créés par le Parti du Peuple Algérien. Les chants et les pièces interprétés par cette compagnie ont pour la plupart un caractère politique et religieux ».²⁰

El MTL D, surgido en septiembre de 1946 de la asociación del PPA y de los Amigos del Manifiesto por la Libertad, disponía de una publicación «L'Algérie libre» que fomentaba la propaganda a través de la actividad artística (música y teatro). Entre los principales

²⁰ Traducción nuestra : «En la metrópoli, se informa de la existencia de una compañía compuesta por artistas musulmanes, llamada "EL KAMEL", que ya ha dado numerosas representaciones en la región parisina bajo el patrocinio de las "Tournées Artistiques d'EL OUMA" y de los "Loisirs nord-africains" creados por el Partido del Pueblo Argelino. Los cantos y las obras interpretadas por esta compañía tienen en su mayoría un carácter político y religioso».

animadores de teatro vinculados directamente al partido, Mohamed Farrah, conocido como Errazi en el ámbito teatral, estuvo activo en el PPA desde 1939 antes de convertirse en miembro permanente en 1949. Más tarde fue miembro del ALN-OCFLN en (1954) de 1960 a 1962, miembro del MALG.

La compañía que dirigió se componía de Hassan El Hassani, Abdelkader Safiri, Bestandji (Taha El Amiri), Touri, Rouiched, Abderrahmane Aziz, Latifa, Leila El Djazairia.²¹ Es gracias a Moufidi Zakaria que la compañía podrá ensayar en el vestíbulo de la sala Dounyazad. Particularmente vigiladas por las autoridades francesas, estas actividades teatrales dan lugar a un seguimiento especial, pero logran llevarse a cabo gracias a las redes políticas y asociativas. Angeline Escafré-Dublet señala :

(...) le cas du Jeune Théâtre Algérien et son metteur en scène Mustapha Kateb²² (cousin de Kateb Yacine) présentant la pièce politique A qui la faute, dénonce directement l'oppression coloniale et la torture, et parvient à se produire grâce au réseau militant du Parti communiste français ²³ (Angeline Escafré-Dublet, 1939, p.29)

El testimonio de Escafré-Dublet pone de relieve la dimensión política que adquirió el teatro argelino durante el periodo colonial. A través de *A qui la faute*, Mustapha Kateb utilizó la escena como un medio de denuncia de la opresión colonial y de la tortura, convirtiendo el teatro en un espacio de resistencia y concienciación. Asimismo, el apoyo de la red militante del Partido Comunista Francés permitió la difusión de estas obras, mostrando la existencia de redes de solidaridad que facilitaron la expresión de discursos anticoloniales.

²¹ ver los periódicos *La Dépêche quotidienne*, *L'Echo d'Alger* y *Alger Républicain* del 4 de abril de 1951.

²² Kateb, M. había montado en mayo de 1952 con la troupe *Art et Liberté* El Coronel Foster se declarará culpable, lo cual fue prohibido en París.

²³ Traducción nuestra del texto original « (...) el caso del Jeune Théâtre Algérien y su director Mustapha Kateb (primo de Kateb Yacine) presentando la obra política *A qui la faute*, que denuncia directamente la opresión colonial y la tortura, y logra presentarse gracias a la red militante del Partido Comunista Francés ».

Otros militantes que tendrán trayectorias diversas y dramáticas pueden ser mencionados aquí debido a su actividad teatral en algún momento de su existencia. Tewfiq Khaznadar (1922-1958), que se unió al MTLN en 1946, escribió, dirigió y diseñó el decorado de su obra: Los pájaros de presa el 17 de mayo de 1952. Secuestrado y ejecutado por el ejército francés, su cuerpo nunca será encontrado.

Por su parte, uno de los líderes históricos del FLN, Larbi BenM'hidi (1923-1957), había adaptado la obra "Pour la couronne" de François Coppée, en la que interpretaba el papel de Constantino, defensor de la patria contra su padre, el rey Miguel. Mohamed Boudia (1932-1973) fue descubierto en el teatro por Mustapha Gribi, quien lo integró en el CRAD. Boudia conoció a Ali Chaoui, Kaki, Mohamed Bengana (regidor de la compañía del TNA), Babadoun, Abengourou. Escribirá dos obras que montará en prisión. Conoció a Jean-Marie Boeglin en 1951 con quien trabajará por la independencia durante la institucionalización del Teatro Nacional Argelino en marzo de 1963. (Dahmane. 2011, p 224). Para ello, el teatro fue una herramienta de lucha política y cultural en Argelia: líderes del FLN como Ben M'hidi y Boudia usaron el teatro para expresar ideas de libertad y para organizarse antes y después de la independencia.

4. Precursos del teatro popular (1950-1962)

De las compañías árabes que estarán involucradas en la actividad y los intercambios teatrales desde finales de los años 40 hasta 1962, se deben mencionar, provenientes del CRAD y bajo la dirección de Mustapha Gribi²⁴, «فرقة الفن التمثيلي» y Arte y Teatro en 1950, «الطالبيّة» (que agrupaba a los alumnos de la Medersa) presentó «Las tres narices largas» (una obra danesa) y «La farsa de Maestro Pathelin» en 1950 en Argel; El Mazhar, El Amel y Djidar el Masrah son compañías de Constantina en los años 50. Citemos a Kaouakib el Masrah de Tlemcen en 1951, que continuó con «el Astre Tlemceni» de Baba Ahmed Kébir (prohibido por actividades nacionalistas), la compañía Echabab de la AEAJ de Orán en 1956 que representó las obras de Ahmed Bentouati «Meghrour bel mal y El Kenz». (Bentouati,

²⁴ Ver Mustapha Gribi, Ferkat el Fen y Temtili, sección árabe del CRAD», en Alger Républicain, 19 de julio de 1950.

1956). En la misma época se creó en la misma ciudad el «Astre Oranais», cuyo principal autor y animador fue Ahmed Khachaï. En Sidi Bel Abbès, fue la compañía de «Masrah Echaabi» la que permitió la aparición de los dos hermanos Saïm, El hadj y Lakhdar. En 1958, Said Hamidi es miembro fundador de la compañía de teatro Ennadjah en Orán, una compañía que incluía, entre otros, a su hermano Houari y a Korid Ali. «El Masrah de Mostaganem», surgido de la Asociación Es Saidia, se destacó gracias a su animador Ould Abderrahmane Kaki. Finalmente, hay que mencionar en Constantina Los Compañeros de la Vieja Roca (versión árabe) y Las Mil y Una Noches.

La Compañía de los doce, con Bousbia, Alloula, Agoumi, El Hachemi Nourredine, se destacó en 1961 al adaptar y representar «La Savetière prodigieuse» (Yamina el Adjiba) y El Médico volador (Etabib El Ajib). En Argel, grupos como «Casbah Club (1957)» o «Nedjmet Es Sabah (1959)» son animados por quien hará una carrera cómica después de la independencia, Krikèche.

Sin embargo, Mohamed Tahar Foudhala (1918-2005), quien fue encarcelado con Larbi Tebessi en 1957, creó La Compañía los fervientes del teatro árabe argelino. La compañía de Foudhala realizó una gira por los países árabes en 1951, estaba compuesta por 20 actores, de los cuales 10 eran profesionales: mencionemos a la Sra. Foudhala-esposa de tahar Foudhala-, Ghaled Bou Amrane, Boualem Hadj, Leila Rached, sta Hacène. Su repertorio durante la temporada 1960-1961 incluía, «Una esposa del cielo, Las lágrimas de los pobres», melodrama en 4 actos de Mohamed Tahar Foudhala, «La duda mortal», drama social en 5 actos de la Sra. Nadhira, «Si Mahmoud», comedia en 3 actos basada en Topaze». En 1961, el director de la compañía Mohamed Tahar Foudhala declaraba:

En fait nous avons besoin d'éléments autres que nos éléments, d'un fonds autre que celui qui est caractéristiquement le nôtre, étant donné que tout ce dont nous disposons est si minime que nous ne pourrions guère nous en contenter dans ce but ²⁵ (la compañía JB, 1961, p.148)

²⁵ «En realidad, necesitamos elementos diferentes a los nuestros, un fondo diferente al que es característicamente el nuestro, dado que todo lo que tenemos es tan mínimo que apenas podríamos contentarnos con ello para este propósito».

Esto refleja la necesidad de recurrir a elementos culturales externos para enriquecer la creación teatral argelina y superar las limitaciones del patrimonio disponible. Sin embargo, esta apertura hacia otras influencias no impidió que el teatro árabe desempeñara un papel fundamental en la afirmación de una identidad cultural propia.

Desde sus orígenes, logró captar el interés del público mediante comedias y sketches que incorporaban alusiones políticas y críticas sociales a través de la caricatura, la sátira y la burla. Asimismo, la producción teatral militante recurrió con frecuencia a la reconstrucción de episodios históricos para reafirmar una identidad cultural autónoma frente al discurso colonial y transmitir, mediante el uso deliberado de anacronismos, mensajes políticos y consignas vinculadas con la lucha anticolonial.

El difunto Hadj MELIANI ²⁶ en una de sus comunicaciones dijo :

La thématique historique participe aussi du travail de conscientisation qui scandera, dès l'entre-deux-guerres, l'émergence et la consolidation du mouvement national. Le théâtre, dans la continuité du travail politique, est chargé de donner chair, au travers de la construction dramatique, aux concepts et aux notions forces du discours nationaliste : la nation, la profondeur historique, l'identité culturelle, etc. Hannibal d'Ahmed Tewfik Madani ou Yougourtha d'Abderrahmane Madoui traduisent le genre de pièces à thématique historique qui mettent en avant des figures héroïques de patriotes et guerriers résistants tous deux à la figure commune du colonialisme de leur époque, Rome ²⁷ (Hadj

²⁶ Hadj Meliani (21 de marzo de 1951 – 2 de julio de 2021) fue un investigador y académico argelino. También trabajó en el estudio y la preservación del patrimonio cultural argelino, especialmente de la música raï y del rap argelino. recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Hadj_Miliani

²⁷ Traducción nuestra del texto original « La temática histórica también participa del trabajo de concientización que marcará, desde el entre guerras, la emergencia y la consolidación del movimiento nacional. » El teatro, en la continuidad del trabajo político, se encarga de dar cuerpo, a través de la construcción dramática, a los conceptos y nociones fundamentales del discurso nacionalista: la nación, la profundidad histórica, la identidad cultural, etc. Hannibal de Ahmed Tewfik Madani o Yougourtha de Abderrahmane Madoui traducen el género de obras con temática histórica que destacan figuras heroicas de patriotas y guerreros que resisten ambos a la figura común del colonialismo de su época, Roma.

MELIANI, 2008, p.70)

En este sentido, la cita pone de manifiesto el papel del teatro histórico como instrumento de concienciación nacional y de resistencia al colonialismo. A través de figuras heroicas del pasado, las obras fortalecían la identidad cultural y transmitían valores de patriotismo y resistencia. De este modo, el teatro se convirtió en una prolongación de la acción política y en un medio para consolidar la conciencia nacional argelina.

A menudo, la paradoja radica en que es a través de la adaptación de autores occidentales (Chateaubriand, Walter Scott) que se representan los episodios gloriosos del pasado islámico: «تُوراث العرب», drama inspirado en el último de los Abencerrajes de Chateaubriand (que fue escenificado en 1947 por Mustapha Kateb) y Salah Eddine el Ayyoubi, basado en el texto El talismán de Walter Scott. Transitadas por el Medio Oriente, estas obras que fueron presentadas en la década de 1920 por las tropas egipcias de paso por Argel fueron luego leídas y representadas por los eruditos arabistas. (Kateb,1947)

El teatro de los franceses, además de las giras de Baret y Karsenty –citadas mas arriba, se enriquecía poco a poco con grupos y actores, a menudo metropolitanos, en gran parte docentes y militantes culturales. Podemos mencionar aquí, a modo de recuerdo, a un cierto número de estos activistas de un teatro de autores y de contenidos culturales afirmados.

Durante el periodo colonial, la actividad teatral en Argelia experimentó un notable desarrollo, especialmente en las principales ciudades. En primer lugar, el célebre Théâtre des 3 Baudets, debido a la guerra, se instaló en Argel entre 1942 y 1952, en la calle Mogador. La compañía estaba integrada por diversas figuras del mundo artístico y contaba, además, con un programa diario en Radio-Argelia. Asimismo, cabe mencionar el Théâtre des Amis, que se distinguía por su dedicación al teatro y por un interés fundamentalmente intelectual hacia esta manifestación artística (Beyoud,1945, p.64)

Sin embargo, una de las iniciativas más relevantes fue el Centro Cultural Interfacs, creado en 1949 por Georges Sallet, Gilles Sandier y Christian Courtois. Esta institución se convirtió en una de las compañías más activas por la cantidad de montajes

realizados, la diversidad de su repertorio y la calidad de sus directores. Además, organizaba conferencias destinadas a difundir el conocimiento del arte teatral y a acercar al público las tendencias más innovadoras del teatro francés y extranjero, con autores como Ionesco, Beckett y Adamov.

Por otra parte, en Constantina destacó la compañía Les Compagnons du Vieux Rocher, dirigida por Jean Robinet, Claude Gérard y Jean Benoit. Desde su creación en 1947, presentó obras como *Huis Clos*, de Sartre, *El matrimonio de Fígaro*, *De ratones y hombres*, de Steinbeck, y *La cita de Senlis*, de Anouilh.

Del mismo modo, en Argel, a comienzos de los años cincuenta, surgió el Théâtre de la Rue, creado por Paul Granjean, conocido como Gene, y Jean-Pierre Ronfard. La compañía, integrada por varios actores, ofreció numerosas representaciones en 1953, alcanzando un total de 86 funciones. Finalmente, también participaron en esta dinámica los alumnos del Conservatorio de Argel, bajo la dirección de Roland Brissot. A ello se sumó el grupo Les Capucines, surgido en 1953 de los Guías de Francia y especializado en el mimo. Cabe destacar, asimismo, entre las compañías más antiguas, el CRAD de Geneviève Bailac y el Grupo Laico de Estudios de Argel, dirigido por Léo Mourjean entre 1955 y 1956. En conjunto, estas iniciativas evidencian la diversidad y vitalidad de la actividad teatral desarrollada en Argelia durante el periodo colonial.

5. Relación artística franco- argelinas

La compañía mixta franco-musulmana, consciente de la vocación social artística del teatro, se dirige a aquellos que, a su manera, expresan la realidad social de este país. Recurre a artistas argelinos para los decorados y los trajes (S. Galliero, R. Simonner, M. Magrou), la música (Ch. Martin, R. Lafforgue). Busca reunir-también- en recitales poéticos textos de poetas argelinos de origen europeo (Audisio, Bataille, Roy), de origen árabe o amazigh de lengua francesa (Aït Djafer, Mohamed Dib) y de lengua árabe (Mohamed Al Id-Hammou-Ali). Con la certeza de alcanzar y reunir a un público que refleje la imagen de Argelia, dispuesto a enriquecerse con sus diferencias y a unirse en torno a los grandes temas universales.

En cuatro años de experiencias, llevadas a cabo con pasión y escurpulosidad, el Equipo Teatral ha podido, mediante su trabajo de prospección e investigación, sentar las bases y establecer los principios de un edificio teatral vivo, auténticamentepopular y argelino. Se puede pensar como la primera célula viva de un Centro Dramático Franco-musulmán, consciente de su originalidad, y que sigue siendo el futuro.

El alter ego de Henri Cordreaux, Georges Robert d'Eshougues, instalado en Orán, dirigió y animó con él la mayoría de los talleres de arte dramático en Argelia y Francia. Fue uno de los principales directores de escena de esa época. Era de la promoción 1934-1937 de la Escuela Normal de Maestros de Orán. Fue maestro antes de ser instructor de arte dramático asignado a la Dirección Departamental de Educación Popular de Orán; a partir de 1946 al frente de la AEAJ. Montó con compania de l'UFOLEA una obra de Pirandello. Creó Les Tréteaux du Théâtre.

Geneviève Baïlac, quien fue una de las figuras más importantes del mundo teatral argelino durante más de 15 años, fue instructora de arte dramático adjunta a la inspección principal de los movimientos de juventud y educación popular de Argel. Su padre, Etienne Baïlac, fallecido en 1928, fue un periodista reconocido que escribió editoriales de 1912 a 1928. Ella fundó en febrero de 1947 el Centro Regional de Arte Dramático en Argel y lo dirigió hasta 1962 en compañía de Monique Laval.

En efecto, El teatro del CRAD se instala en el lugar de los Tres Baudets en la calle Mogador en la sala Saint-Augustin, que tomará el nombre de «Petit Théâtre» a partir de 1952. Georges Sallet (Gilles Sandier) fue uno de los principales conferenciantes del CRAD que instauró esta tradición de charlas en torno a la actividad teatral. Francis Jeanson es invitado por el Cen

tro Regional de Arte Dramático de Argel a dar una serie de conferencias sobre el teatro s0artriano en varias grandes ciudades de Argelia en octubre y noviembre de 1949. Es durante esta gira que toma conciencia de la situación desastrosa de la sociedad colonizada. ■

(Makhlofi. 2012, p .360)

Entre las obras presentadas por la compania del CRAD, «Cortège» (Prévert-Kosma); «Jedaoul» adaptación de El médico a palos de Molière por la Compania Árabe; «La fuente

de los corderos» de Lope de Vega; «Beau sang» de Jules Roy y «Marie Stuart» de Schiller por la compañía Hermantier en 1953. En 1952.

El CRAD se ha destacado principalmente en los dos sectores de su actividad con las siguientes manifestaciones: la creación en árabe de una adaptación de Mustapha Gribi, de «El enfermo imaginario», y la puesta en escena, por Henri Cordreaux, de una nueva versión francesa escrita especialmente para él por Jacques Tournier y Pierre Henri. El CRAD va a estudiar y poner en escena, durante un taller en la región de París, una nueva obra que se estrenará en Argel en diciembre, y luego se llevará a Francia. Gabriel Audisio escribió especialmente para los africanos La Clemencia del Pasha, una especie de turquería a gran espectáculo que pondrá en juego todos los modos de expresión locales y los diversos tipos del Mediterráneo. (Makhloufi, 2012, p. 362)

Con su actividad múltiple (invitación de tropas metropolitanas, sus propias puestas en escena, la popularización de un nuevo repertorio teatral a través de conferencias y lecturas espectáculo) y el dinamismo de su compañía de lengua árabe, el CRAD se convirtió a principios de los años 50 en una de las instituciones teatrales más importantes en Argelia, hasta el punto de suscitar la desconfianza de las tropas de teatro árabe que le reprochaban acaparar para sí sola las subvenciones municipales. Estaba en competencia con sus homólogos musulmanes a través de su sección de teatro árabe. En una nota de los servicios de información del 16 e Abril de 1957, leemos:

Cet effort de vulgarisation du théâtre d'expression arabe fut au début de 1954 remarqué par le consul général des Etats Unis M. Anderson qui proposa à Mlle. Baïlac de faire subventionner par son pays la création d'un théâtre musulman dont elle serait devenue la Directrice»²⁸

Su principal éxito popular en el teatro, que luego se transformó en una expresión

²⁸ « Este esfuerzo de divulgación del teatro de expresión árabe fue a principios de 1954 notado por el cónsul general de los Estados Unidos, el Sr. Anderson, quien propuso a la Srta. Baïlac que su país subvencionara la creación de un teatro musulmán del cual ella se convertiría en Directora »

emblemática de la vida de los «pieds-noirs» en Argelia, fue La Familia Hernández, creada el 17 de septiembre de 1957, adaptada al cine en 1965. La obra fue representada 1800 veces de 1958 a 1960. En 1959, en la cúspide de una gloria que lo convirtió en el embajador cultural de Francia para la UNESCO y en una vitrina positiva de una pacificación en marcha, el balance del CRAD es ampliamente comentado y celebrado: «En 12 años, 200 espectáculos, 2000 representaciones.» Desde 1949, el CRAD creó una compañía de expresión árabe que montó entre 1949-1950 muchos espectáculos citados mas arriba. (Makhloufi, 2012, p.267)

Las 3 narices largas, Maestro Pathelin, La Farsa del Paté adaptación de M. Lamrani, El Viaje de M. Perrichon, El enfermo imaginario, Otelo, El médico a palos adaptaciones de M. Gribi. En 1951, espectáculo franco-árabe en 2 partes: «Los pleiteantes» de Jean Racine, la farsa del paté y de la tarta y escenas del enfermo imaginario en árabe (2º premio en el concurso nacional de teatro aficionado). Creación en Vichy en junio de 1955 de «Parade de la vie algéroise», serie de sketches (bocetos) con 20 intérpretes, de los cuales 10 eran europeos y 10 musulmanes... En 1953 La Clemencia del Pasha, 53 aficionados, de los cuales 38 eran musulmanes. Representará a Francia ante la comisión cultural de las Naciones Unidas.

El año 1959 constituyó para Hermantier, así como lo señala Marie Pasquini, un año de ruptura política y cultural. Obtiene sus cartas de misión el 20 de febrero de 1960 del Ministerio de Cultura.

Fue, en Argelia, el iniciador del GAC, el Grupo de Acción Cultural de 1959 a 1962 cuyos lemas serían «El Teatro al servicio de la nación», «Una paz revolucionaria», «Nacimiento de un orden», «El camino abierto»:

Notre mission, nous a dit Raymond Hermantier, consiste à aller dans l'arrière-pays, dans les djebels où il est nécessaire, aussi, de faire rejaillir la vie culturelle, sans s'attaquer aux mouvements existants (CRAD) ou aux groupements de jeunesse populaire. (...) Le Groupe d'action culturelle réunit des européens et des Kabyles. Il est composé de soldats- acteurs et d'éléments volontaires. Michel Bosne, Bernard Lamolle et

Jean Mondin, forment le noyau de cette troupe, auquel vient s'ajouter Mireille Calvo (2ème prix de Conservatoire). Deux jeunes Kabyles (étudiants et volontaires), ainsi que quatre jeunes des Clubs de théâtre de langue arabe (...) »²⁹

El equipo del GAC contaba con 16 civiles, 36 militares, de los cuales 21 eran comediantes franceses y franceses musulmanes. El GAC estará bajo la égida del Servicio de Acción Social de las Fuerzas Armadas en 1959. En 1960, fue asumido por el Servicio de Formación de Jóvenes en Argelia, dirigido por el general Dunoyer de Segonzac. Entre los actores 'embarcados' en esta aventura, Claude-Henri Rocquet pudo testificar sobre las posibles conexiones del GAC con el proceso de pacificación llevado a cabo por el ejército francés:

« Beneficiándose del apoyo logístico del ejército, la compañía estaba más amenazada por el OAS o una parte del ejército que por el FLN [...] la única granada que rodó al pie de las gradas venía del OAS [...] »³⁰

El éxito de los desplazamientos y las representaciones dadas por el GAC venían del hecho de que también había miembros del FLN en el ejército. Situación muy confusa (...)»

42. Habrá incluso un manual de educación teatral del GAC editado en 1960.

La compañía de los doce, compañía de actores árabes, fue creada por Hermantier en recuerdo de Copeau y la Compañía de los quince. Esta creación de una compañía exclusivamente destinada a producir un repertorio en árabe argelino respondía, para Hermantier (p. 38), al espíritu de acercamiento y proximidad en relación con la búsqueda de la ampliación del público, en particular el de los argelinos musulmanes, nos esboza una representación muy significada:

²⁹ «Nuestra misión, nos dijo Raymond Hermantier, consiste en ir al interior del país, a los djebels donde también es necesario hacer resurgir la vida cultural, sin atacar a los movimientos existentes (CRAD) o a los agrupamientos de juventud popular. » (...) El Grupo de acción cultural reúne a europeos y a kabiles. Está compuesto por soldados-actores y elementos voluntarios. Michel Bosne, Bernard Lamolle y Jean Mondin forman el núcleo de esta compañía, al que se une Mireille Calvo (2º premio del Conservatorio). Dos jóvenes kabiles (estudiantes y voluntarios), así como cuatro jóvenes de los Clubes de teatro de lengua árabe (...) ».

³⁰ Leer Ternier, P. (1961), «El grupo de acción cultural», en Cahiers de l'Algérie nouvelle, n° 5, 15 de julio.

L'évolution très rapide du problème algérien fait que l'on doit adapter l'organisation générale du GAC à une situation nouvelle. Il serait souhaitable d'axer tout l'effort sur les spectacles présentés aux populations berbérophones et arabophones.»³¹.

Cabe destacar que la Compañía de los Doce presentó su primer espectáculo en abril ante los estibadores de la Ciudad Mahieddine y concluyó su gira por la AFN el 8 de octubre. Durante este periodo, ofreció 175 representaciones y logró reunir a cerca de 300.000 espectadores musulmanes. Este notable éxito estuvo favorecido por la estrecha colaboración entre las autoridades civiles y militares, que impulsaron diversas iniciativas para atraer a la población hacia sus actividades teatrales. (Boukrouh,1995, p33)

Asimismo, en 1962, varios animadores del GAC realizaron un curso de perfeccionamiento en Montry, Francia, centro vinculado a la Educación Popular. Durante esta formación se proyectó la película Dal Mahiout, dirigida por James Blue y basada en la adaptación en kabyle de El avaro de Molière, realizada por Abdelkader Metref. Posteriormente, tres de estos animadores fueron incorporados al Teatro Nacional Argelino (TNA). (Boukrouh, 1995, p.35).

Por otra parte, en 1955 se presentó Esperanza-desesperanza, en el teatro dedicado a Jean-Paul Sartre, Albert Camus y Paul Claudel. Al año siguiente, en 1956, se representó Le Partage de Midi con la participación de actores musulmanes, espectáculo al que asistió Albert Camus. También se llevó a escena Ibn El Madjhoul (Hijo de nadie), de Henri de Montherlant. Finalmente, en 1956, esta compañía abandonó Argelia para continuar su trayectoria artística

³¹ « La evolución muy rápida del problema argelino hace que debamos adaptar la organización general del GAC a una nueva situación. » Sería deseable centrar todo el esfuerzo en los espectáculos presentados a las poblaciones berberófonas y arabófonas.».

en Francia y en el África subsahariana.

Conclusión

La actividad teatral desarrollada en Argelia durante la última década de la colonización estuvo marcada por una gran diversidad de experiencias y por el compromiso de numerosos artistas y profesionales. En un contexto caracterizado por profundas transformaciones políticas y sociales, el teatro se convirtió no solo en un medio de expresión artística y entretenimiento, sino también en un espacio de intercambio cultural, formación y convivencia entre diferentes comunidades.

Asimismo, figuras como Cordreaux, Baïlac, Hermantier, Dauchez, D'Eshougues y Sallet, junto con futuros referentes del teatro argelino de la posindependencia, como Kaki, Alloula y Foudhala, contribuyeron significativamente al desarrollo de nuevas prácticas escénicas y repertorios. En este sentido, estos recorridos pueden entenderse desde una triple dimensión: la experimentación artística y la búsqueda de nuevos repertorios, la pasión compartida por el teatro más allá de las diferencias culturales y comunitarias, y, finalmente, una voluntad de construir un espacio teatral abierto a las transformaciones de la sociedad argelina.

Capítulo III

Evolución y desarrollo del teatro argelino

Introducción

El teatro argelino constituye una manifestación artística estrechamente vinculada a la evolución histórica, social, cultural y política de Argelia. Su desarrollo no puede comprenderse al margen de las profundas transformaciones experimentadas por la sociedad argelina durante el periodo colonial y, posteriormente, tras la independencia. Desde sus primeras formas de expresión hasta su consolidación como práctica artística, el teatro fue adquiriendo progresivamente una función que trascendía el entretenimiento para convertirse en un espacio de expresión colectiva y de afirmación identitaria.

En este capítulo abordaremos, en primer lugar, la aparición y evolución del teatro en Argelia, prestando especial atención a las condiciones que favorecieron su desarrollo. A continuación, examinaremos su trayectoria después de la independencia, cuando el teatro pasó a desempeñar un papel importante en la construcción cultural de la nueva nación. Posteriormente, analizaremos el teatro argelino como fuente de transmisión, centrándonos en sus dimensiones identitaria, lingüística, cultural y sociopolítica. Finalmente, estudiaremos de manera específica el desarrollo del teatro argelino entre 1945 y 1962, periodo marcado por el despertar de la conciencia nacional y por la intensificación de la lucha por la independencia.

1.Aparición del teatro en Argelia

El teatro en Argelia- según lo que sintetizamos de las diferentes lecturas sobre el teatro árabe- lo debemos sobre todo a una compañía egipcia, dirigida por Georges Abiod,³² que llegó en 1921 a la capital y ofreció una representación de dos obras en árabe clásico. Esta fecha no forma una referencia fiel sino es sujeta a muchas críticas por la presencia de otros datos avanzados por unos y otros y que no coinciden con la llegada de los ejepcios en Argelia (Alloula ,2024, p. 215). Ante estas dos mencionadas vertientes histórico-críticas y partiendo del conocimiento de la existencia en Argelia de unas prácticas remotas persistentes en la actualidad como arte popular de tradición oral, e incluso de hechos más recientes

³² Los estudiosos del teatro magrebí citan a este dramaturgo como el precursor del teatro por esta parcela - el magreb-. Véase A. Arai, « al masrah fi al watan al arabi »,T. Sediki, « Entrevista hecha por M.Belgouat en Maghreb hebdo, n° 19,7 de diciembre de 1978, pp.40-41.

transmitidos oralmente, se infieren conclusiones no demostradas. Así, tal como Cheniki subraya lo siguiente :

Tous les travaux universitaires et articles de presse considèrent que les premières pièces ont vu le jour vers les années vingt après la tournée égyptienne de Georges Abyad en 1921, groupe qui présenta à l'époque deux drames historiques en arabe classique, Salah Eddinne el Ayoubi, une libre adaptation du Talisman de Walter Scott et Thôratou el arab, inspirée de Dernier des Abencérages de Chateaubriand. Ce qui ne fut nullement le cas d'autant plus que les premières troupes égyptiennes séjournèrent en Algérie en 1907-1908 [...] la date de 1921 est donc sérieusement remise en cause. D'ailleurs, un témoin de l'activité théâtrale en Algérie, Mahonia Stambouli, avance lui, 1910 comme année de naissance des premières pièces algériennes [...] De nombreux chercheurs qui ne semble pas avoir entrepris un sérieux travail d'enquête et de terrain optent pour les années vingt comme les premiers moments du théâtre dans notre pays³³ (Cheniki, 1993, p.8)

El fragmento pone en duda la fecha tradicionalmente aceptada para el nacimiento del

³³ Traducción nuestra del texto original: Todos los trabajos universitarios y los artículos de prensa consideran que las primeras obras teatrales aparecieron hacia los años veinte, tras la gira egipcia de Georges Abyad en 1921. Este grupo presentó en aquella época dos dramas históricos en árabe clásico: *Salah Eddine el Ayoubi*, una adaptación libre de *El talismán* de Walter Scott, y *Thôratou el Arab*, inspirada en *El último Abencerraje* de Chateaubriand. Sin embargo, esto no fue así, especialmente porque las primeras compañías egipcias permanecieron en Argelia durante los años 1907-1908 [...]. Por consiguiente, la fecha de 1921 queda seriamente cuestionada. De hecho, un testigo de la actividad teatral en Argelia, Mahonia Stambouli, sitúa en 1910 el nacimiento de las primeras obras teatrales argelinas [...]. A pesar de ello, numerosos investigadores, que parecen no haber realizado una investigación rigurosa basada en el trabajo de campo, continúan considerando los años veinte como el período inicial del teatro en nuestro país.

teatro argelino. Cheniki señala que, aunque muchos estudios sitúan sus inicios en torno a 1921, existen testimonios y evidencias que apuntan a una aparición anterior, incluso desde 1910. Por ello, destaca la necesidad de revisar críticamente las fuentes y realizar investigaciones más rigurosas sobre los verdaderos orígenes del teatro en Argelia.

El público, no iniciado en este género artístico, no fue numeroso en estas veladas, pero las representaciones tuvieron un impacto muy hondo en los espectadores, sobre todo en los más jóvenes, que eran en su mayoría estudiantes. Algunos de ellos se habían iniciado en el teatro interpretando, en el marco de circunstancias particulares, pequeñas escenas cómicas o moralizadoras. El paso de esta compañía que presentaba obras de larga duración y que, desde el punto de vista de los espectadores que asistieron, no tenía nada que envidiar a las compañías teatrales francesas, contribuyó como estimulante al lanzamiento de las primeras iniciativas importantes de la actividad teatral en cuestión. (Cheniki, 2002, p.18)

Sin embargo, durante este período, marcado por una intensa actividad intelectual e intercambios entre las diferentes comunidades (musulmanas, cristianas y judías), surgió el deseo de crear un teatro en árabe clásico y surgieron proyectos centrados principalmente en temas sociales como los efectos nocivos del alcohol: «Badî» de Ali-Chérif Tahar, representada en el Teatro Nuevo de Argel en 1924, pero ninguno de ellos tuvo éxito ante un público que seguía sin estar familiarizado con el teatro y desconocía el árabe clásico. (Cheniki, 2002, p 215). Para ello, este período evidencia las dificultades iniciales para consolidar un teatro en árabe clásico, debido a la escasa familiaridad del público con esta lengua y con la práctica teatral. Asimismo, refleja el interés de los dramaturgos por abordar problemáticas sociales relevantes de la sociedad argelina.

Durante este período de la Argelia colonizada, el teatro comenzó a consolidarse como un medio de expresión y reivindicación política. Un ejemplo significativo fue la representación, en diciembre de 1922, de la obra *Fi Sabil El-Watan* («Por la Patria»), puesta en escena por un grupo independiente y prohibida poco después por las autoridades coloniales. A partir de entonces, numerosos jóvenes interesados en esta forma artística, recuperada en lengua árabe, comenzaron a organizarse en asociaciones culturales y compañías autónomas, favoreciendo así una práctica teatral más estructurada y una actividad escénica más sistemática. En este sentido, el teatro se convirtió en un espacio de expresión

de la conciencia nacional y de rechazo a la dominación colonial. La lengua árabe y la actividad teatral permitieron a los jóvenes argelinos transmitir sus ideas políticas y reforzar el sentimiento de identidad colectiva.

En el mismo período, más precisamente en 1922, una segunda compañía egipcia interpretó en Argel (Salah Eddine al Ayubi) en árabe clásico. Estas manifestaciones refuerzan aun más el entusiasmo naciente de nuestros jóvenes promotores que ya habían iniciado sus primeros intentos en la ciudad con los medios disponibles. Hay que decir que, para estos primeros pioneros, la práctica teatral en forma aristotélica representaba, a su entender, la posibilidad de revelar por un medio sutil los valores culturales ancestrales que el colonialismo se esforzaba en ocultar. Es decir, estas primeras experiencias teatrales contribuyeron a despertar el interés de los jóvenes argelinos por el teatro en árabe. Además, el escenario se convirtió en un medio para preservar y reivindicar los valores culturales y la identidad argelina frente al colonialismo.

Las primeras obras estuvieron sometidas a la irradiación de las representaciones egipcias y por lo tanto se interpretaron en árabe clásico. Desgraciadamente tuvieron escaso público y, a pesar del entusiasmo que despertaban estas manifestaciones, únicamente algunos letrados podían comprender los diálogos y apreciar la medida del esfuerzo desarrollado por los jóvenes actores. El problema de la lengua usada fue el primer obstáculo que llamaba la atención de los dramaturgos ya que una solución fue más que necesaria. (Cheniki, 2002, p.216). Ante esta situación, el principal obstáculo fue la distancia lingüística entre el árabe clásico empleado en las representaciones y la lengua habitual del público, lo que limitó considerablemente la comprensión y la difusión de las obras. Por consiguiente, los dramaturgos se vieron obligados a buscar una forma de expresión más accesible y cercana a la realidad lingüística de la sociedad argelina.

En 1926, los actores Allalou y Dahmoun dieron un paso decisivo en la consolidación del teatro argelino al buscar una forma de expresión más cercana al público. Inspirándose en Djeha, personaje emblemático de la tradición popular, representaron en abril de ese año una

serie de farsas en dialecto kasbadji, abordando temas sociales como el matrimonio forzado y el papel de los morabitos. La combinación entre temática, género y lenguaje favoreció una amplia recepción popular y contribuyó al establecimiento del teatro en distintas regiones del país, pese a la oposición de sectores religiosos, especialmente de la Asociación de Ulemas.. (Alloula, 2024, p. 2016) . Así pues, esta experiencia demuestra que la utilización del dialecto popular permitió acercar el teatro a un público más amplio y superar las limitaciones del árabe clásico. Asimismo, la incorporación de temas sociales y personajes de la tradición popular convirtió el teatro en un medio de expresión de las preocupaciones de la sociedad argelina. En este sentido, según Ahmed Cheniki (2002, p23), “la experiencia teatral de Allalou y Dahmoun contribuyó decisivamente a la construcción de un teatro argelino vinculado con la lengua y la cultura populares”.

Sin embargo, para otros sectores, especialmente entre los intelectuales y conocedores del ámbito teatral, el uso del árabe dialectal parecía difícil de integrar en un repertorio considerado «noble» y, por ello, se juzgaba poco eficaz. No obstante, esta concepción no impidió su progresiva consolidación en la escena argelina. En 1946, destacó la figura de Mustapha Kateb (1920-1989), joven actor procedente de la burguesía intelectual musulmana de Souk Ahras, en el este de Argelia, quien desempeñó un papel fundamental en la creación de una compañía municipal árabe vinculada a la Ópera de Argel. Paralelamente, durante la década de 1940, la escena teatral argelina vio emerger a importantes figuras como Mahieddine Bachtarzi, Rachid Ksentini, Djelloul Bachdjerrah (1908-1971) y Aicha Adjouri, conocida artísticamente como Mme Keltoum (1916-2010). En este contexto, el desarrollo del árabe dialectal en el teatro argelino demuestra que esta lengua, inicialmente considerada poco prestigiosa, terminó convirtiéndose en un medio eficaz de comunicación con el público.

Estas figuras constituyeron el primer núcleo de dramaturgos y artistas argelinos comprometidos con el movimiento de liberación nacional, poniendo su actividad teatral al servicio de la causa anticolonial. Durante la Revolución Argelina, diversas compañías teatrales realizaron giras por distintos países, utilizando el escenario como instrumento de difusión y sensibilización sobre la lucha del pueblo argelino contra la dominación colonial.

Asimismo, a partir de 1930, los papeles femeninos comenzaron a ser asumidos por mujeres, entre las que destacaron Marie Soussan y Keltoum, quienes alcanzaron rápidamente reconocimiento en la escena argelina.

En conclusión, el teatro argelino fue adquiriendo progresivamente una dimensión artística, social y política, convirtiéndose no solo en un espacio de expresión cultural, sino también en un instrumento de afirmación identitaria y de resistencia frente al colonialismo.

2. El teatro argelino después de la independencia

Tras la independencia, el teatro argelino siguió, en cierta medida, una trayectoria paralela a la del cine. No obstante, conservó una particularidad fundamental: su capacidad para adoptar una postura más crítica frente a las transformaciones sociales, políticas y culturales que atravesaba la sociedad argelina en el nuevo contexto nacional. Bajo la dirección de dramaturgos comprometidos como Kadour Naimi y Kateb Yacine, numerosas obras abordaron las principales preocupaciones de la población ante el profundo cambio de estatus provocado por la independencia. (Cheniki, 2002, p. 45). A partir de entonces, el teatro argelino posterior a la independencia se consolidó como un espacio de crítica y reflexión sobre las profundas transformaciones de la sociedad. De este modo, la creación dramática contribuyó a expresar las inquietudes colectivas y a acompañar la construcción de una nueva identidad nacional.

Posteriormente, una nueva generación de actores y dramaturgos irrumpió en la escena teatral, entre ellos Abdelkader Alloula, Allel Mouhib, Hadj Smaine, Abderrahmane Kaki (1934-1995), Med Seghir, Azeddine Madjoubi, Benguettaf y Slimane Benaïssa. Esta generación produjo una importante cantidad de obras, muchas de ellas de notable calidad artística, y asumió el relevo de figuras pioneras como Allalou, Bachtarzi y Ksentini.(AZRI³⁴,2019).Asimismo, surgieron numerosos colectivos teatrales orientados a

³⁴ Azri Ghouti Azri (غوثي عزري) es un director de escena y gestor teatral argelino, conocido por haber dirigido durante mucho tiempo el Teatro Regional de Orán (Théâtre Régional d'Oran).

Su carrera está muy ligada al dramaturgo argelino Abdelkader Alloula. A principios de los años 70, Azri comenzó su formación artística en los escenarios de Orán, actuando junto a Sirat Boumediene, Brahi, Fadhila Hachmaoui y el propio Alloula. También fue asistente de dirección de Alloula en dos obras: *El Lithem* y *Arlequin Valet de deux maîtres*. Fue miembro fundador de la

promover, mediante la creación escénica, la cultura y la identidad argelinas, tratando de superar las huellas dejadas por la experiencia colonial.

En este proceso, algunos dramaturgos, como Abdelkader Alloula, impulsaron la creación de compañías independientes con una estructura cercana al modelo profesional, contribuyendo así a la renovación y consolidación del teatro argelino

En este contexto, la aparición de esta nueva generación marcó una etapa de renovación del teatro argelino, caracterizada por la búsqueda de nuevas formas de expresión y por un mayor compromiso con la realidad social. Asimismo, la creación de colectivos y compañías independientes permitió fortalecer la identidad cultural argelina y consolidar el teatro como un espacio de reflexión y transformación social.

Mohamed Boudia, por su parte, fundó el TNA (Teatro Nacional de Argel) bajo la égida del Ministerio de Educación, convirtiéndose en su primer administrador, y nacionalizó todos los teatros con el objetivo de crear un teatro argelino con vocación universal. Hoy en día, la actividad teatral se caracteriza por programas de creación local y adaptaciones de obras de renombre. Argelia cuenta con un teatro nacional, siete teatros regionales y numerosas compañías de teatro aficionado. (Derrar, 2010, p.60.)

Por otra parte, las primeras obras teatrales argelinas recurrieron a diversas fuentes temáticas, entre ellas los cuentos populares, *Las mil y una noches*, los acontecimientos históricos y las experiencias de la vida cotidiana.

Sin embargo, su estructura escénica seguía fundamentalmente los modelos aristotélicos y las convenciones teatrales importadas de Francia, especialmente las propias

Cooperativa Teatral del 1 de Mayo, creada por Alloula en mayo de 1988. Además, fue representante de ASSITEJ Argelia, con dirección de contacto en el Teatro Regional de Orán. Azri dirigió el Teatro Regional de Orán durante 17 años, siendo uno de sus gestores más longevos. En su gestión defendía convertir el teatro en un "acto cotidiano": organizaba giras nacionales e internacionales, abría el teatro a las escuelas, apoyaba a jóvenes dramaturgos y directores, y usaba herramientas digitales para difundir las obras. En un seminario sobre gestión teatral celebrado en Argel en 2021, señaló que la Ley de Relaciones Laborales de 1990 (Ley 90-11) "no presta ninguna atención a los artistas", y que faltaba un marco legal que regulara la relación entre gestores y artistas, lo que generaba conflictos constantes. Hacia 2017, Azri fue jubilado de forma forzosa y su puesto pasó al dramaturgo Mourad Senoussi.

del *vaudeville*, el melodrama y la opereta, que dominaban la escena a comienzos del siglo XX. (Cheniki, 2002, p. P59.).Este hecho evidencia que el teatro argelino se encontraba inicialmente condicionado por modelos escénicos extranjeros, aunque comenzaba a incorporar temas procedentes de la cultura y de la realidad social local. Así, se produjo una progresiva combinación entre las formas teatrales heredadas y los contenidos propios de la sociedad argelina.

A partir de la independencia y hasta la actualidad, el teatro argelino atravesó diversas etapas de evolución, entre las cuales destacó especialmente la década de 1970 por su notable desarrollo artístico. Durante este período surgieron nuevas voces y propuestas que reivindicaban la necesidad de construir un teatro árabe auténtico, arraigado en la cultura, la lengua y las realidades sociales del mundo árabe. De este modo, los años setenta marcaron un momento decisivo en la búsqueda de una identidad teatral propia y en el alejamiento progresivo de los modelos escénicos heredados del periodo colonial. Abdelkader Alloula³⁵ en una entrevista a la " Revolution" dijo:

«Il faudrait peut-être signaler au lecteur que le théâtre professionnel en Algérie fut nationalisé en 1963, à savoir quelques mois après l'indépendance nationale. C'est alors que l'on créa le Théâtre national algérien à Alger. Celui-ci avait pour tâche de diffuser l'art théâtral produit en son sein ou importé à travers tout le pays. Avec le développement de l'activité, on décentralisera le théâtre en 1972 en créant des théâtres régionaux. Aujourd'hui, nous avons sept entreprises théâtrales d'Etat dotées chacune de l'autonomie financière et d'une troupe permanente et trois formations professionnelles

³⁵ Abdelkader Alloula (en árabe: عبد القادر علولة) nació el 8 de julio de 1939 en Ghazaouet, Argelia, y murió el 14 de marzo de 1994 en el hospital de Val-de-Grâce, en París, Francia, como consecuencia de las heridas sufridas durante un atentado terrorista perpetrado en Orán el 10 de marzo de 1994, cuando se dirigía al Palacio de la Cultura para participar en una conferencia-debate. Fue actor, dramaturgo y director teatral argelino. Vivió y creció en Orán.

Considerado en Argelia como uno de los dramaturgos argelinos más importantes y populares, sus obras fueron escritas en árabe popular, lengua y cultura que defendió a lo largo de su trayectoria. Entre 1969 y 1993 escribió diez obras teatrales, además de participar como actor en varias películas y espectáculos. También dirigió obras de Rouiched, Tawfiq El Hakim y Máximo Gorki. Asimismo, adaptó obras de Nikolái Gógol, Aziz Nesin y Carlo Goldoni. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Abdelkader_Alloula

autonomes. Il y a également une centaine de troupes de théâtre amateur et de théâtre pour enfants ainsi que plusieurs festivals régionaux et nationaux de théâtre. [...] Dans le cadre de ces travaux, les hommes de théâtre puisent les éléments de forme dans le patrimoine culturel populaire et les éléments de contenu au cœur même des problèmes fondamentaux et actuels de la société». ³⁶

Finalmente, el teatro en Argelia, en todas sus etapas, fue un fiel espejo de los cambios y acontecimientos que la sociedad argelina conoció.

Así, en la época del colonialismo, el teatro fue un instrumento útil para incitar al pueblo a rechazar la situación en la que estaba. Mahieddine Bachtarzi, el precursor del teatro argelino en su obra "Mémoires" se confesó mencionando:

Je me suis évertué, dans cette livraison, à mettre l'accent sur les sacrifices consentis pour la consolidation d'un moyen d'expression que nous avons voulu au service des grands idéaux de notre peuple et sur l'adhésion spontanée, extraordinaire et galvanisante d'un public en or. De la même manière que nous avons accès notre propos autour du développement du théâtre algérien, surtout au lendemain de la Deuxième guerre mondiale, à un moment où la montée du nationalisme libérait davantage les capacités créatives d'un peuple soucieux de se

³⁶Traducción nuestra del texto original: Tal vez debería señalar al lector de que el teatro profesional en Argelia fue nacionalizado en 1963, es decir, unos meses después de la independencia nacional. Luego creamos el Teatro Nacional Argelino en Argel. Esta tarea consiste en difundir el arte del teatro producido o importado en todo el país. Con el desarrollo de la actividad, se descentraliza el teatro en 1972 mediante la creación de teatros regionales. Hoy tenemos siete empresas de teatro, cada una con independencia financiera y una compañía permanente y tres formaciones profesionales autónomas. También hay cientos de teatro de aficionados y teatro para niños, así como varios festivales regionales y nacionales. [...] Como parte de este trabajo, la gente de teatro chupa la forma de los elementos del patrimonio cultural y popular y los elementos de contenido de los problemas cotidianos enraizados en nuestra sociedad

préserver, de se retrouver ». ³⁷

En este sentido, Bachtarzi destaca el papel del teatro como medio de expresión al servicio de los ideales y aspiraciones del pueblo argelino. Asimismo, subraya que, tras la Segunda Guerra Mundial, el auge del nacionalismo favoreció el desarrollo de la creatividad artística y teatral. De este modo, el teatro se convirtió en un espacio de afirmación identitaria, preservación cultural y recuperación de la memoria colectiva.

3. El teatro argelino como fuente de transmisión

El teatro argelino constituye un importante medio de transmisión de valores, ideas y experiencias colectivas. A través de sus representaciones, permite transmitir la memoria histórica y cultural de la sociedad argelina. Asimismo, contribuye a preservar la lengua, las tradiciones y las expresiones populares frente a las transformaciones sociales.

De este modo, el teatro se convierte en un espacio de comunicación, sensibilización y construcción de la identidad colectiva.

3.1. Transmisión de la identidad

En el prólogo dedicado al teatro, Goethe plantea una cuestión fundamental: ¿cuál es la finalidad de una representación teatral? Cada figura ofrece una respuesta diferente según sus intereses. El director busca reunir al mayor número posible de espectadores para obtener mayores beneficios; el bufón aspira a atraer a una gran multitud para consolidar su prestigio como actor; mientras que el poeta se muestra indiferente ante estas preocupaciones, pues su verdadero propósito es trascender su época y alcanzar la posteridad.

A través de esta perspectiva, Goethe reivindica la permanencia del artista mediante la perdurabilidad de su obra. Sin embargo, esta concepción adquiere una dimensión moderna, puesto que la eternidad del arte deja de entenderse como algo absoluto y pasa a relacionarse

³⁷ Traducción nuestra del texto original: En este número, he procurado destacar los sacrificios realizados para consolidar un medio de expresión que queríamos al servicio de los grandes ideales de nuestro pueblo y del apoyo espontáneo, extraordinario y motivador de un público de renombre. Del mismo modo, hemos centrado nuestras observaciones en el desarrollo del teatro argelino, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial, en un momento en que el auge del nacionalismo liberó aún más las capacidades creativas de un pueblo deseoso de preservarse, de reencontrarse consigo mismo.

con la capacidad de las obras para sobrevivir al individuo y permanecer en la memoria colectiva. Así, el teatro puede convertirse en un espacio privilegiado para preservar, transmitir y reconstruir la identidad de una comunidad a través del tiempo.

Es precisamente en esta última idea, la de «las masas» y, más concretamente, las «masas populares», donde centraremos nuestra atención. El teatro argelino no constituye el resultado de la labor de una sola generación, sino el fruto de un proceso continuo construido a lo largo de varias generaciones. Se trata de una tradición escénica que ha adquirido una dimensión dramática, artística, simbólica y lingüística, convirtiéndose en un importante espacio de expresión y transmisión de la identidad colectiva . (Makhloufi, 2012, p.267)

En este sentido, el periodista Kamel Bendimered, de la Agencia de Prensa Argelina (APS), recuerda en un artículo publicado en el diario nacional *La Tribune* la desaparición — por muerte natural o violenta, exilio u otras circunstancias— de importantes figuras de la escena argelina, entre ellas Boualem Raïs, Rouiched, Ould Abderrahmane Kaki, Kateb Yacine, Abdelkader Alloula, Slimane Benaïssa y M'hamed Benguettaf. Muchos de ellos estuvieron acompañados por equipos de actores comprometidos y destacados directores, como Allel El Mouhib, Hadj Omar, Hachemi Noureddine, Sid Ahmed Agoumi, Malek Bouguermouh, Ziani-Chérif Ayad y Azzeddine Medjoubi, cuya labor contribuyó igualmente a preservar y transmitir el legado teatral argelino.

Sin embargo, cabe preguntarse si estas dificultades significan realmente la desaparición del teatro argelino. En la actualidad, algunos sectores señalan diversos problemas que afectan a su desarrollo, entre ellos una gestión excesivamente burocrática, la insuficiente formación de los equipos artísticos y técnicos, la falta de profesionalización en la distribución, la promoción y las relaciones públicas, así como la ausencia de una política cultural coherente y sostenible. Esta situación genera incertidumbre sobre el futuro de una tradición teatral construida gracias al compromiso y sacrificio de numerosas figuras que contribuyeron a visibilizar la tragedia del pueblo argelino durante el periodo colonial, entre ellas Mustapha Kateb, Boualem Raïs, Kateb Yacine, Henri Kréa, Hocine Bouzaher y Mohamed Boudia.

No obstante, estas dificultades no implican necesariamente la muerte del teatro argelino, sino que evidencian la necesidad de renovarlo y fortalecer sus estructuras para garantizar la continuidad de su memoria, su identidad y su función cultural.

Asimismo, esta situación lleva a reflexionar sobre los espacios institucionales y materiales destinados a la práctica teatral en Argelia. El Estado dispone del Teatro Nacional Argelino (TNA), instalado en la antigua Ópera de Argel, construida entre 1843 y 1853 según el proyecto del arquitecto francés Chasseriau. Con una superficie de 8.467 m² y una capacidad aproximada de 750 espectadores, este espacio constituye una de las principales instituciones teatrales del país. A ello se suman los Teatros Regionales Argelinos (TRA), presentes en importantes ciudades como Constantina, Orán, Annaba, Bugía y Batna. (Benaicha ziani, 2018, p. 126). Es decir, Argelia cuenta con una infraestructura teatral institucionalizada, encabezada por el Teatro Nacional Argelino y complementada por los Teatros Regionales, lo que permite desarrollar y difundir la actividad teatral en distintas ciudades del país

No obstante, gran parte de estas infraestructuras, construidas durante el periodo colonial, han sufrido problemas de mantenimiento y conservación, tanto por parte de las autoridades como de sus usuarios. Ante esta situación, las instituciones públicas han emprendido diversas operaciones de restauración, especialmente en los teatros de Argel, Orán, Constantina y Annaba, con el propósito de preservar estos espacios y garantizar la continuidad de la actividad teatral.

Al ser el teatro considerado un «servicio público nacional», los profesionales del sector cuentan con espacios de representación, recursos materiales y una remuneración mensual. Sin embargo, esta estructura institucional no se traduce necesariamente en una producción teatral dinámica. La escasez de nuevas producciones resulta evidente, hasta el punto de que, en algunos casos, solo se presenta una obra nueva al año, situación que repercute negativamente en el interés y la participación del público. Como consecuencia, numerosos actores permanecen con poca actividad profesional o incluso inactivos.

Esta situación plantea una contradicción entre la existencia de estructuras públicas destinadas a garantizar el funcionamiento del teatro y la escasa producción artística que estas generan. La falta de renovación del repertorio, de estrategias de promoción y de una política cultural orientada a estimular la creación puede explicar, en parte, el alejamiento progresivo del público y la inactividad de los profesionales.

La cultura teatral no debe entenderse como una práctica limitada a los espacios institucionales o a los lugares destinados exclusivamente a la representación escénica, sino como una manifestación cultural abierta a toda la sociedad. Desde esta perspectiva, el teatro argelino ha mantenido una estrecha relación con las masas populares, facilitando el acceso del público a las producciones mediante un lenguaje escénico enriquecido por la música, la iluminación, la escenografía y la coreografía, elementos que contribuyen a reforzar la interpretación de los actores.

En este sentido, la comunicación con el público constituye un principio esencial de la práctica teatral, ya que una obra pierde parte de su función social cuando se aleja de sus destinatarios naturales. Por ello, resulta necesario preservar un teatro accesible, comunicativo y vinculado con las preocupaciones de la sociedad, evitando que la creación escénica se convierta únicamente en una demostración técnica o profesional.

3.2. Transmision Lingüística

Los grandes referentes de la escena teatral argelina concedieron especial importancia a los recursos de comunicación antes de profundizar en la elaboración del lenguaje artístico y escénico. Su principal preocupación era establecer un equilibrio entre la espontaneidad y vitalidad de la lengua hablada y la precisión y riqueza de la lengua escrita. Abdelkader Alloula constituye un ejemplo destacado de esta concepción y ocupa un lugar de referencia tanto entre el público argelino como entre los estudiosos y aficionados al teatro.

En una entrevista concedida a la Agencia de Prensa Argelina (APS), el dramaturgo

afirmó:

Je ne suis pas un spécialiste des langues et je ne prétends pas l'être. Je choisis des mots susceptibles de marquer la mémoire et l'écoute du spectateur [...]. Lorsqu'on écoute attentivement la langue populaire, on constate qu'elle recèle des métaphores et des images d'une grande richesse³⁸ (APS, 1985)

Esta afirmación de Abdelkader Alloula pone de relieve la importancia que concede a la lengua popular como instrumento de comunicación teatral. El dramaturgo considera que el lenguaje escénico debe ser comprensible y capaz de llegar directamente a la memoria y a la sensibilidad del espectador.

Asimismo, al destacar la riqueza de las metáforas y las imágenes presentes en el habla popular, Alloula reivindica el valor artístico del lenguaje cotidiano, demostrando que el dialecto no constituye una forma lingüística inferior, sino un recurso creativo capaz de enriquecer la expresión teatral y reforzar su vínculo con la identidad cultural argelina.

En la actualidad, algunas obras dramáticas argelinas se representan en un árabe excesivamente formal y hermético, poco accesible para una parte importante del público, cuyo uso es considerado artificial por diversos profesionales de la escena. En este sentido, un sector emergente del teatro argelino parece orientar su producción hacia un público árabe externo, privilegiando la participación en festivales y eventos teatrales del mundo árabe en detrimento del espectador argelino. (Cheniki, 2002, p.18). Es decir, el uso de un árabe demasiado formal y poco natural puede dificultar la comprensión del teatro por parte del público argelino, mientras algunas producciones parecen dirigirse más hacia los festivales y públicos del mundo árabe que hacia los espectadores locales.

Esta tendencia plantea una cuestión fundamental sobre el papel de la lengua en el

³⁸ Traducción nuestra del texto original: No soy un especialista en lenguas ni pretendo serlo. Elijo palabras que puedan impactar la memoria y la escucha del espectador [...]. Cuando se escucha con atención el habla popular, se observa la existencia de metáforas e imágenes muy ricas

teatro: ¿no sería necesario preservar y promover la lengua viva, arraigada en la realidad y en la identidad lingüística argelinas, como vía para enriquecer la creación dramática en lugar de homogeneizarla? Desde esta perspectiva, resulta igualmente pertinente preguntarse por el lugar que ocupa el dialecto argelino en la transmisión lingüística teatral y por su capacidad para mantener el vínculo entre la obra, los actores y su público.

La principal preocupación consistía, por tanto, en mantener una estrecha conexión con el patrimonio cultural y lingüístico del público argelino, favoreciendo el uso de una lengua árabe fluida, natural y accesible. Aunque el árabe clásico constituye la lengua oficial del país, la población arabófona utiliza habitualmente en la vida cotidiana el árabe dialectal, conocido como «*derja*», que presenta diferencias respecto al árabe literal tanto en la morfología como en la pronunciación y el vocabulario. Asimismo, es importante señalar que, desde abril de 2002, la lengua bereber fue reconocida oficialmente como lengua nacional, reforzando así la diversidad lingüística y cultural de Argelia (Cheniki, 2002. p19). Este planteamiento pone de manifiesto que la lengua desempeña un papel fundamental en la transmisión de la identidad cultural argelina. La coexistencia del árabe clásico, el árabe dialectal (*derja*) y el bereber refleja la diversidad lingüística del país y la necesidad de que el teatro tenga en cuenta esta realidad.

En este sentido, el uso de la lengua cotidiana en las representaciones teatrales permite establecer una comunicación más directa con el público, al mismo tiempo que preserva las particularidades culturales y lingüísticas de las distintas comunidades argelinas. Así, el teatro se convierte en un espacio privilegiado para transmitir, conservar y reafirmar la identidad lingüística y cultural de Argelia.

Durante la década de 1990, se produjo un importante despertar de la población cabileña, que reivindicaba el reconocimiento y la preservación de su lengua, su cultura y sus tradiciones. Esta movilización social se intensificó a comienzos de los años 2000 y contribuyó al reconocimiento del amazigh y a su posterior incorporación al sistema educativo, favoreciendo asimismo su expansión más allá de su ámbito geográfico tradicional.

En el ámbito teatral, esta diversidad lingüística se manifestó mediante la aparición de obras representadas en *cabila* y *chaoui*, dos variedades del bereber vinculadas,

respectivamente, con Cabilia y la región de Aurès, pero presentes también en otros espacios del país. La observación de regiones como Cabilia, Aurès y Mzab permite constatar la existencia de identidades culturales plurales y de diferentes marcos territoriales de referencia. Sin embargo, estas particularidades regionales no impiden su integración en un espacio nacional más amplio, en el que cada comunidad participa en la construcción de una identidad colectiva.

En este sentido, el teatro puede desempeñar un papel fundamental como espacio de encuentro entre las distintas identidades lingüísticas y culturales de Argelia. Lejos de eliminar las diferencias regionales, puede contribuir a integrarlas y convertir la diversidad cultural en un elemento de cohesión y de construcción de una identidad nacional plural.

En diciembre de 2009 se celebró en el Teatro Regional de Batna, en la región de Aurès, el primer Festival Cultural Nacional de Teatro Amazigh. Organizado por el Ministerio de Cultura y abierto a las compañías teatrales amazigh de todo el país, el festival tuvo como finalidad promover, fortalecer y desarrollar la creación y la producción teatral en lengua amazigh, así como favorecer su difusión entre el público y contribuir al conocimiento de la cultura bereber.

Esta primera edición puso también de relieve el papel de importantes figuras culturales procedentes de distintas regiones amazigh, como Saïd Hilmi, de Tizi-Ouzou, Salim Souhali, de Batna, y Ali Bouras, de Ghardaïa, homenajeados por su contribución al desarrollo del teatro nacional y, especialmente, del teatro amazigh. Posteriormente, la cuarta edición, celebrada en diciembre de 2012, reafirmó esta voluntad de impulsar la creatividad de las compañías y de consolidar las bases de un teatro amazigh capaz de producir obras de calidad y con proyección nacional.

En definitiva, este festival constituye una muestra significativa del reconocimiento institucional de la diversidad lingüística y cultural de Argelia. Asimismo, demuestra que el teatro puede actuar como un instrumento de preservación y transmisión de la cultura amazigh, al tiempo que favorece su integración dentro del patrimonio cultural nacional.

3.3. Transmisión Cultural

Como espacio de encuentro para las compañías teatrales no profesionales, el teatro aficionado comenzó a desarrollarse en 1967 en Mostaganem, ciudad situada en la costa mediterránea. En sus primeras ediciones, este encuentro estuvo restringido a compañías procedentes de la región de Orán, es decir, del oeste del país. Sin embargo, su progresiva expansión condujo, el 1 de septiembre de 1969, a la creación del Festival Nacional de Teatro

Aficionado de Mostaganem, adquiriendo así una dimensión nacional.

Las primeras ediciones estuvieron organizadas por la Comisión Cultural de los Scouts Musulmanes Argelinos (S.M.A.) y reunieron aproximadamente una decena de compañías regionales que presentaban sus producciones. Con el paso del tiempo, el festival fue ampliando su alcance hasta convertirse en un importante espacio de encuentro para grupos y artistas aficionados de diferentes regiones de Argelia, ofreciendo una programación diversa y numerosas representaciones teatrales.

En esta perspectiva, el Festival de Mostaganem desempeñó un papel fundamental en la democratización de la práctica teatral, al ofrecer a los grupos aficionados un espacio para expresarse, formarse e intercambiar experiencias. De este modo, el teatro aficionado contribuyó a descentralizar la actividad escénica y a fortalecer la transmisión cultural y la identidad teatral a escala nacional.

El Festival Nacional de Teatro Aficionado de Mostaganem, celebrado anualmente durante el verano, alcanzó en 2012 su 45.^a edición, desarrollada del 26 de agosto al 3 de septiembre en el Centro Cultural Ould Abderrahmane Kaki, como homenaje a esta destacada figura del teatro argelino. Previamente, entre marzo y abril, se llevó a cabo un proceso de preselección a nivel regional con el propósito de elegir las compañías que participarían en el concurso, resultando seleccionados finalmente doce grupos.

Según informó el comisario del festival durante una rueda de prensa difundida por la APS, la programación de esta edición fue especialmente diversa e incluyó representaciones infantiles en espacios públicos de Mostaganem, seminarios y conferencias dedicados a importantes figuras de la escena teatral argelina, así como una *kheima* o carpa cultural destinada a la poesía revolucionaria, los talleres y las lecturas de obras infantiles. Paralelamente, se ofrecieron espectáculos para niños y adultos, fuera de concurso, en diferentes espacios culturales de la ciudad, entre ellos las asociaciones El Moudja, Ichara y Ould Abderrahmane Kaki.

Asimismo, el festival dedicó varias conferencias a la trayectoria y producción de destacados pioneros del teatro argelino, como Abdelhalim Rais, Kateb Yacine, Abdelkader Alloula y Ould Abderrahmane Kaki. Como parte de la celebración de su aniversario, el 1 de septiembre se organiza tradicionalmente una jornada denominada «24 horas de teatro ininterrumpido», que reúne representaciones para niños y adultos, conferencias y encuentros centrados en la historia y evolución del teatro argelino.

En esta perspectiva, el Festival de Mostaganem trasciende la función de una simple competición artística, al constituirse en un espacio de formación, intercambio y transmisión de la memoria teatral argelina. Asimismo, la diversidad de actividades y la participación de diferentes generaciones favorecen la continuidad de la tradición teatral y acercan esta manifestación cultural a un público amplio.

Otro acontecimiento relevante vinculado al Festival Nacional de Teatro Aficionado de Mostaganem es el premio «Kaki d'Or», cuya quinta edición se celebró el 30 de agosto de 2012. (Este galardón tiene como finalidad reconocer y estimular la creación dramática, especialmente la de jóvenes escritores, novelistas y colectivos teatrales procedentes de diferentes regiones del país. Los participantes compiten por cuatro distinciones: Kaki de Oro, Kaki de Plata, Kaki de Bronce y el Premio del Jurado, con recompensas económicas que oscilan entre 100.000 y 300.000 dinares argelinos.

De esta manera, resulta difícil abordar la historia del teatro argelino sin conceder un

lugar destacado al teatro aficionado, considerado una importante cantera de actores, dramaturgos y artistas. La incorporación de numerosos antiguos aficionados a los teatros estatales demuestra la influencia de esta experiencia colectiva en la formación y renovación de la escena profesional argelina. A pesar de no contar siempre con una formación especializada en las técnicas de interpretación y puesta en escena, estos artistas lograron convertir el teatro en un espacio de intervención social y política, al tiempo que recuperaban la memoria de grandes figuras de la escena nacional y representaban las realidades socioculturales del país.

Del mismo modo, las diferentes actividades y ceremonias que acompañan al Festival de Mostaganem contribuyen a crear un ambiente festivo que favorece la participación de la población. Estas manifestaciones recuperan elementos de las tradiciones y culturas locales y permiten establecer un vínculo entre la comunidad y su patrimonio cultural.

En definitiva, el teatro aficionado constituye un importante vehículo de transmisión de la identidad y del patrimonio cultural argelinos, al reunir creación artística, memoria colectiva y participación social. De este modo, los espacios culturales como el Festival de Mostaganem contribuyen a fortalecer el sentimiento de pertenencia y a preservar, renovar y transmitir las particularidades de las culturas locales a las nuevas generaciones.

3.4. Transmisión sociopolítica

No es posible abordar la evolución del teatro argelino sin destacar el papel desempeñado por los primeros aficionados, quienes descubrieron el arte dramático a través de sus visitas ocasionales a los teatros destinados principalmente a la población europea durante el periodo colonial. Estas experiencias despertaron su interés por la práctica teatral y los impulsaron a crear los primeros sketches destinados al público argelino, convirtiendo así el escenario en un espacio de expresión frente a la opresión colonial.

Tras la independencia, estos jóvenes artistas, fascinados por el descubrimiento del denominado cuarto arte, comenzaron a adquirir las técnicas fundamentales de la representación dramática y a organizarse en pequeñas compañías. De este modo, iniciaron una actividad teatral que, con el paso del tiempo, se extendió a diferentes regiones del país.

Incluso en la actualidad, numerosas compañías desarrollan sus actividades fuera de los espacios teatrales convencionales, especialmente en plazas públicas que recuperan su función como lugares de encuentro y participación popular. En estos espacios, los artistas abordan cuestiones relacionadas con las problemáticas sociales, económicas y políticas de la sociedad argelina.

A pesar de la escasez de recursos económicos y de la falta de equipamiento adecuado, el teatro aficionado ha conseguido establecer una relación estrecha con el público gracias a su dimensión humana y a su capacidad para representar las preocupaciones cotidianas de la población. Por consiguiente, cabe preguntarse hasta qué punto este tipo de teatro se ha convertido en uno de los principales motores de la actividad escénica en Argelia.

Para comprender mejor su influencia en la transmisión de contenidos lingüísticos, culturales, históricos y sociopolíticos, resulta necesario adoptar una perspectiva diacrónica. Según Ahmed Cheniki y Makhoul Boukrouh, el teatro aficionado argelino atravesó tres fases principales, correspondientes a los períodos 1962-1970, 1970-1980 y 1981-1991. En primer lugar, la etapa de 1962-1970 puede considerarse una fase «tímida», caracterizada por una producción todavía limitada. Durante estos años, las compañías aficionadas recurrieron principalmente a los temas y modelos escénicos heredados de las experiencias teatrales anteriores y posteriores a la independencia. En este sentido, las obras de Ksentini, Allalou, Bachtarzi y Touri constituyeron referentes esenciales para los nuevos grupos teatrales. (Cheniki, 2002, p.65) .Es decir, entre 1962 y 1970, el teatro aficionado argelino se encontraba todavía en una etapa inicial y limitada, inspirándose principalmente en las obras y experiencias teatrales de autores anteriores a la independencia y de los primeros años posteriores a ella.

En segundo lugar, la década de 1970 representó una etapa de mayor dinamismo, tanto en términos de producción como de calidad artística. El contexto político y social favoreció una creciente reflexión sobre las cuestiones que afectaban a la sociedad. Asimismo, la creación, el 1 de septiembre de 1969, del Festival Nacional de Teatro Aficionado de Mostaganem desempeñó un papel fundamental en la consolidación de este movimiento.

El festival ofreció a numerosos artistas la posibilidad de desarrollar sus capacidades

dramatúrgicas, abordar temas sociales y reflejar las transformaciones políticas y culturales del país. Así pues, esta etapa se caracterizó por una notable efervescencia teatral y por el surgimiento de importantes compañías aficionadas.

Finalmente, la tercera etapa, correspondiente a 1981-1991, estuvo marcada por un contexto sociopolítico más complejo. Los disturbios sociales y la posterior crisis de seguridad que afectaron a Argelia repercutieron negativamente en la actividad cultural y teatral. Como consecuencia, la producción escénica experimentó un debilitamiento y las posibilidades de desarrollo de las compañías se vieron considerablemente limitadas.

En suma, estas tres etapas muestran que el teatro aficionado no fue únicamente una práctica artística, sino también un espacio de expresión y participación sociopolítica. A través de sus obras, sus compañías y sus espacios de representación, contribuyó a transmitir las preocupaciones de la sociedad argelina, preservar su memoria colectiva y acompañar las transformaciones políticas y sociales del país. De este modo, el teatro se consolidó como un instrumento de comunicación, concienciación y construcción de la identidad colectiva.

4. El teatro argelino entre 1945-1962

A partir de 1946, el teatro argelino experimentó un importante estancamiento debido a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y al endurecimiento de la censura colonial, factores que limitaron considerablemente la actividad artística y obstaculizaron la libertad de creación. (Cheniki.2002, p28)

Asimismo, durante el período 1946-1962, el rechazo hacia la dominación colonial se intensificó. En estos años, diferentes movimientos y partidos nacionalistas unieron sus esfuerzos para formular reivindicaciones políticas ante la administración francesa, situando la independencia de Argelia como una de sus principales demandas. Esta nueva etapa estuvo marcada por una creciente confrontación entre la población argelina y las autoridades coloniales, hasta desembocar en la lucha de liberación nacional que culminó con la independencia del país en 1962.

En consecuencia, el movimiento teatral no permaneció al margen de estas profundas

transformaciones políticas. La censura, la inestabilidad y el clima de confrontación afectaron directamente a la actividad escénica, dificultando la producción y limitando las posibilidades de desarrollo de este arte.

5.El teatro argelino después de la independencia

En los primeros años posteriores a la independencia, el teatro argelino entró en una nueva etapa marcada por el entusiasmo y la esperanza que caracterizaban la vida del país tras la recuperación de su soberanía. En un contexto de profundas transformaciones y de construcción nacional, el teatro adquirió una función que iba más allá del entretenimiento, al convertirse en un instrumento de educación, concienciación y participación social. (Derrar, 2010, p. 80). Por consiguiente, el teatro argelino de los primeros años de la independencia se consolidó como un medio de expresión colectiva, contribuyendo a transmitir los valores de la nueva sociedad y a acompañar el proceso de construcción nacional.

En este contexto, la juventud desempeñó un papel fundamental en el proceso de reconstrucción del país y encontró en la práctica teatral un medio eficaz para combatir uno de los problemas más graves heredados del periodo colonial: el analfabetismo. Por esta razón, la administración favoreció la creación de asociaciones y compañías teatrales, tanto profesionales como aficionadas, muchas de ellas vinculadas a instituciones nacionales. Estas iniciativas permitieron ampliar la práctica teatral y facilitar el acceso de la población a diferentes manifestaciones culturales. (Derrar, 2010 p 81). De este modo, el teatro se convirtió en una herramienta de educación y alfabetización, especialmente entre los jóvenes, al mismo tiempo que contribuyó a ampliar la participación de la población en la vida cultural del país.

Asimismo, las autoridades impulsaron la formación especializada de los artistas

mediante la concesión de becas para realizar estudios en el extranjero. Del mismo modo, se promovió la actividad literaria y teatral mediante premios destinados a traductores y autores, con el propósito de estimular la creación y enriquecer el repertorio nacional.

En general, estas medidas evidencian el apoyo institucional que recibió el teatro durante los primeros años de la independencia. El Estado consideraba el arte dramático como un instrumento eficaz para difundir la cultura, combatir la ignorancia y contribuir a la construcción de una nueva conciencia nacional. De este modo, el teatro adquirió una importante dimensión pedagógica y sociocultural.

Como parte de este programa de reorganización y promoción de la actividad teatral, el gobierno posindependencia creó el Teatro Nacional Argelino (TNA), cuya misión y objetivos se presentan en el siguiente apartado:

أصبح المسرح في الجزائر التي تبني الاشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا لخدمته.
مسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقع الثوري، الواقعية التي تحارب الميوعة و تبني
المستقبل ، وسيكون خادما للحقيقة في أصدق و أعمق معانيها...أن المسرح
سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب و سوف لا يتجنب
المتناقضات و سوف لا ينفذ التأويل الأعمى و لا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع
الثوري... ولا يمكن تصور فن درامي بلا صراع إذ بغيره تتجرد الأشخاص من
الحياة و من الرونق³⁹.

En este sentido, el Decreto n.º 12/63 del 8 de enero de 1963 evidencia la voluntad del Estado argelino de atribuir al teatro una función esencialmente social, educativa y política en el periodo posterior a la independencia. El escenario debía reflejar la realidad revolucionaria, defender los intereses del pueblo y combatir las prácticas consideradas contrarias al proyecto de construcción nacional.

Asimismo, el decreto concibe el teatro como un instrumento de transmisión de valores

³⁹ Decreto n.º 12/63 del 08 de Enero de 1963

Traducción nuestra del texto original: El teatro en la Argelia socialista es patrimonio nacional y un arma a su servicio. A partir de esta fecha, nuestro teatro reflejará las realidades revolucionarias y la realidad que lucha contra toda forma de desviación y edifica el futuro. Será al servicio de la verdad en todo su contexto. El teatro luchará contra todo lo negativo que está en contra de los intereses del pueblo sin evitar los oponentes y sin imitaciones ciegas que no apoyan la orientación revolucionaria del país. No se puede imaginar una producción dramática sin oposición porque sin ella no tendrá sentido.³⁹

y de formación de una nueva conciencia colectiva, vinculándolo estrechamente con el proyecto socialista y con la construcción del futuro del país. La insistencia en el conflicto dramático revela, además, una concepción del teatro basada en la representación de las contradicciones sociales como medio de reflexión y transformación de la realidad.

La producción dramática de esta etapa estuvo estrechamente vinculada a la historia árabe en general y a la historia argelina en particular, una orientación también presente en la obra y el pensamiento teatral de Kateb Yacine. Algunos dramaturgos construyeron sus obras a partir de acontecimientos relacionados con la Guerra de Liberación, mientras que otros buscaron destacar la resistencia del pueblo argelino y los sacrificios realizados para recuperar su soberanía. Asimismo, el patrimonio cultural árabe constituyó una importante fuente de inspiración, proporcionando temas, personajes y referencias que contribuyeron al enriquecimiento de la creación teatral. (Lambarkia. 2007, p 9)

Paralelamente, el creciente interés de los argelinos por el teatro se vio recompensado con el reconocimiento obtenido en diversos festivales magrebíes y africanos, lo que confirmó el notable nivel artístico alcanzado en pocos años por este teatro todavía joven.

Sin embargo, el teatro argelino alcanzaría su madurez y experimentaría un verdadero auge a finales de los años setenta y principios de los ochenta. Durante este período surgieron nuevas voces que reivindicaban la necesidad de construir un teatro genuinamente argelino, basado en las formas preteatrales, las tradiciones populares y las diversas manifestaciones folclóricas del país. Esta búsqueda de una identidad escénica propia continúa hasta nuestros días, demostrando la voluntad de vincular la creación teatral con el patrimonio cultural, la memoria colectiva y la realidad social argelina.

A lo largo de esta etapa, el teatro argelino posterior a la independencia experimentó una profunda transformación, pasando de una práctica marcada por la herencia colonial a convertirse en un instrumento de construcción cultural, educativa y sociopolítica. El estado desempeñó un papel importante en su institucionalización y desarrollo, mientras que los dramaturgos y las compañías contribuyeron a representar la memoria de la Guerra de Liberación, las transformaciones de la sociedad y la búsqueda de una identidad teatral propia.

De este modo, el teatro se consolidó como un espacio privilegiado para la transmisión de la identidad, la lengua, la cultura y las preocupaciones sociopolíticas de la sociedad argelina. La aparición de nuevas generaciones de artistas, el desarrollo del teatro aficionado y la recuperación de las tradiciones populares permitieron enriquecer la escena nacional y mantener vivo el vínculo entre creación artística y realidad social. Por ello, el teatro argelino continúa desempeñando un papel esencial en la preservación de la memoria colectiva y en la construcción y transmisión de una identidad cultural nacional plural.

6. El teatro argelino en los años ochenta

A comienzos de la década de 1980, la escena teatral argelina experimentó una importante renovación artística, impulsada principalmente por Abdelkader Alloula. Su propuesta buscaba recuperar el patrimonio cultural árabe y profundizar en sus posibilidades estéticas para adaptarlo a la creación teatral contemporánea. Alloula emprendió esta labor de manera consciente, reconociendo la riqueza artística de este legado y aprovechándolo en diversas de sus obras. (Benaicha ziani, 2022, p.85)

Con Abdelkader Alloula se inició una etapa que puede considerarse de «fundación», caracterizada por el cuestionamiento de las formas teatrales tradicionales, especialmente del modelo aristotélico, y por la búsqueda de una expresión escénica arraigada en la realidad cultural argelina. En este proceso, adquirieron especial importancia las formas preteatrales y las manifestaciones populares, como la halqa y el diwan, que fueron reinterpretadas y adaptadas al lenguaje teatral.

Esta propuesta tuvo una notable repercusión, especialmente entre los grupos de teatro aficionado, que encontraron en la experiencia de Alloula una forma de creación más próxima a la cultura y a la realidad social argelinas. La influencia de las corrientes teatrales modernas europeas, con las que los aficionados habían entrado en contacto desde el período colonial hasta finales de los años setenta, favoreció igualmente la búsqueda de nuevas alternativas estéticas.

De este modo, comenzó a consolidarse la voluntad de construir un teatro argelino

basado en criterios artísticos propios y capaz de cuestionar los modelos escénicos predominantes.

Asimismo, a comienzos de los años ochenta, y especialmente después del V Congreso del Frente de Liberación Nacional (FLN), celebrado en Argel el 30 de junio de 1981, se adoptaron importantes orientaciones relacionadas con el desarrollo de las artes dramáticas. (Benaïcha Ziani, 2022 p.96) En este nuevo contexto, el teatro aficionado adquirió un mayor dinamismo y comenzó a presentar propuestas capaces de suscitar el interés tanto del público como de la crítica. Estas experiencias introdujeron nuevas formas de relación entre la obra y el espectador, alejándose de los modelos convencionales de representación.

Como consecuencia, surgieron diversas compañías comprometidas con la construcción de un teatro dotado de una identidad propiamente argelina, abierto a nuevas formas de expresión y profundamente vinculado con el patrimonio cultural y las transformaciones de la sociedad. Este movimiento contribuyó a enriquecer la escena nacional y a consolidar una dramaturgia que buscaba conciliar tradición, innovación y realidad social.

Para cerrar este apartado, resulta pertinente detenernos en una de las figuras más emblemáticas de este período, cuya trayectoria y producción marcaron profundamente la escena teatral argelina de los años ochenta: Abdelkader Alloula.

6.1. Autor más destacado: Abdelkader Alloula

Abdelkader Alloula constituye una de las figuras más relevantes del teatro argelino contemporáneo, especialmente por su contribución a la renovación de la dramaturgia nacional. Su obra se caracteriza por la recuperación de formas populares y por la creación de un teatro estrechamente vinculado con la realidad social, cultural y lingüística de Argelia.

6.2. Los primeros tiempos

Abdelkader Alloula nació el 8 de julio de 1939 en Ghazaouet (Nemours), ciudad portuaria situada en el noroeste de Argelia. Realizó sus estudios secundarios primero en Sidi Bel Abbès y posteriormente en Orán, aunque su trayectoria escolar se interrumpió en 1959, cuando decidió dedicarse al teatro aficionado. Ese mismo año se incorporó a la compañía oranesada «Ešabab», donde inició su trayectoria artística y comenzó a desarrollar su vocación

teatral.

Posteriormente, participó en diferentes cursos y programas de formación teatral, tanto en Argelia como en el extranjero, lo que contribuyó a ampliar sus conocimientos y a enriquecer su práctica escénica. Gracias a su trayectoria y a la originalidad de su propuesta dramática, su reconocimiento superó rápidamente las fronteras argelinas, alcanzando una importante proyección en el Magreb, el mundo árabe y Europa occidental. A pesar de esta proyección internacional, Alloula sigue siendo, en determinados ámbitos, menos estudiado y documentado que otras grandes figuras del teatro argelino. Esta relativa escasez de estudios específicos sobre su producción y sobre el teatro argelino en general constituye una de las dificultades para profundizar en el conocimiento de su importante contribución a la dramaturgia nacional.

6.3. Abdelkader Alloula: trayectoria, concepción teatral y producción

Abdelkader Alloula, conocido por sus compañeros como Si Abdelkader, fue una de las figuras más destacadas del teatro argelino contemporáneo. Apasionado por el arte dramático, desarrolló una trayectoria polifacética como actor, dramaturgo y director, en un contexto en el que hacer teatro significaba enfrentarse al aislamiento, la intolerancia y a numerosas dificultades sociales y culturales. Su teatro se caracterizó por una actitud crítica y reflexiva, orientada a plantear interrogantes sobre una realidad compleja y, en ocasiones, contradictoria. (Benaicha ziani, 2018 p. 56.)

En su vida cotidiana, en la calle y especialmente en el escenario, Alloula buscó establecer un vínculo entre los elementos dispersos de la realidad mediante la escritura teatral. Su proyecto artístico se articulaba en torno a dos acciones fundamentales: evocar y provocar. Estos conceptos remiten a la voz, la palabra, la llamada y la representación, elementos que ocupan un lugar central en su concepción del teatro. A través de los gestos, las palabras, los ritmos y la presencia escénica, el pasado y el futuro se hacen presentes ante el espectador (Benaicha ziani, 2018, p.58)

Asimismo, el teatro de Alloula se caracteriza por su diálogo con diferentes tradiciones

y épocas. Su obra establece vínculos con grandes figuras de la dramaturgia universal, como Sófocles, Shakespeare, Brecht y Molière, pero también con referentes de la tradición árabe y magrebí, especialmente Sidi Abderrahmane El Majdoub, considerado una figura fundamental de la tradición oral y teatral magrebí. Esta diversidad de influencias permitió a Alloula construir una propuesta original en la que tradición e innovación se encuentran.

Su concepción del lenguaje teatral

Uno de los principales rasgos de la dramaturgia de Alloula fue su utilización de la lengua popular, en la que encontró una extraordinaria riqueza expresiva. Su escritura incorporaba las metáforas, las tonalidades, los ritmos, las repeticiones, los silencios y las particularidades de la oralidad cotidiana. De este modo, el lenguaje de sus obras se aproximaba al habla de la gente común, otorgando protagonismo a esos «héroes anónimos» que ocupaban un lugar central en su universo teatral. (Benaicha ziani, 2018, p. 60)

Su propuesta no pretendía limitarse a la simplicidad ni a la complejidad formal, sino que se inscribía en una amplia tradición dramática. Su creación recibió influencias de autores como Sófocles, Shakespeare, Bertolt Brecht, Tawfiq al-Hakim y Sidi Abderrahmane El Majdoub, entre otros. Sin embargo, estas influencias fueron reinterpretadas desde una perspectiva profundamente vinculada con la realidad cultural y social argelina.

Su técnica teatral

La fuerza de la dramaturgia de Alloula se fundamenta en la relación entre escritura e interpretación, mediada por un elemento esencial: el ritmo. En su concepción escénica, la psicología de los personajes no constituye el único centro de atención; adquieren especial importancia el movimiento, los gestos, la utilización del espacio y la musicalidad de la palabra.

El ritmo kinésico, los movimientos corporales, los gestos coreográficos y la ocupación del espacio convierten al actor en el elemento central de la representación. A ello se suma la presencia del «Meddah», figura procedente de la tradición oral popular, así como la sonoridad y la musicalidad, que contribuyen a reforzar la comunicación entre el actor y el público. Así, Alloula logró integrar elementos de la tradición popular en una dramaturgia moderna, creando una forma teatral estrechamente vinculada con la cultura argelina.

-Producción y actividad cultural

A lo largo de aproximadamente dos décadas de actividad artística, Alloula escribió y llevó a escena **diez obras**, entre ellas dos adaptaciones libres de textos pertenecientes a la dramaturgia europea. Entre sus principales producciones figuran:

- **1969:** *La Aleque*
- **1970:** *El Khobza*
- **1975:** *Hammam Rabi*
- **1975:** *Hout Yakol Hout*, en colaboración con Benmohammed
- **1980:** *Al Goual*
- **1984:** *Al Ajouad*
- **1989:** *El Lithem*
- **1992:** *Ettefah*

En cuanto a sus adaptaciones, destacan:

- **1972:** *Homk Salim*, adaptación libre de *Diario de un loco*, de Nikolái Gógol.
- **1993:** *Arlequín, servidor de dos maestros*, adaptación de la obra de Carlo Goldoni.

Su actividad no se limitó a la escritura y a la dirección teatral. También participó activamente en la vida cultural argelina como actor, director y animador de programas radiofónicos, además de contribuir a la formación de actores y directores. Dirigió el Teatro Regional de Orán y estuvo vinculado al Teatro Nacional Argelino. Asimismo, presidió una asociación dedicada a la ayuda a niños enfermos. (Benaicha ziani, 2018, p54)

-Su legado

La trayectoria de Abdelkader Alloula quedó truncada en 1994, cuando fue asesinado frente a su domicilio en una calle de Orán. Su desaparición constituyó una gran pérdida para el teatro argelino. No obstante, su legado permanece en una dramaturgia que reivindicó la lengua popular, la oralidad, las tradiciones escénicas y la participación activa del público, convirtiéndose en una referencia fundamental para comprender la búsqueda de una identidad teatral argelina.

En suma, Abdelkader Alloula ocupa un lugar fundamental en la historia del teatro argelino por haber desarrollado una dramaturgia profundamente vinculada con la realidad social, cultural y lingüística del país.

Su recuperación de la oralidad, de la lengua popular y de formas tradicionales como la halqa y el Meddah permitió renovar la expresión escénica y establecer una relación más directa entre el teatro y el público.

De este modo, su obra representa una síntesis entre tradición y modernidad, convirtiendo el teatro en un espacio de expresión colectiva, reflexión social y afirmación de la identidad argelina. Su legado continúa siendo una referencia esencial para las nuevas generaciones de dramaturgos y para la construcción de un teatro argelino con identidad propia.

6.4. Abdelkader Alloula como actor

Además de su destacada trayectoria como dramaturgo y director, Abdelkader Alloula desarrolló una importante carrera como actor, especialmente durante los primeros años de su actividad teatral.

Su trayectoria como actor incluye diversas obras representadas durante los primeros años de su carrera teatral. Estas experiencias le permitieron trabajar con importantes directores y dramaturgos argelinos, así como acercarse a grandes autores de la dramaturgia universal.

1963

Los hijos de la Casbah, de Abdelhalim Rais, bajo la dirección de Abdelhalim Rais y Mustapha Kateb.

La vida es sueño, de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Mustapha Kateb.

El juramento, de Abdelhalim Rais y Taha El Amiri.

Don Juan, de Molière, bajo la dirección de Mustapha Kateb.

1964

Rosas rojas para mí, de Sean O'Casey, bajo la dirección de Allet El Mouhib.

La fierecilla domada, de William Shakespeare, dirigida por Allet El Mouhib.

1965

Los perros, de Tom Brulin, bajo la dirección de Hadj Omar.

Estas primeras experiencias como intérprete fueron fundamentales en la formación artística de Alloula, ya que le permitieron familiarizarse con diferentes estilos de actuación y con

obras pertenecientes tanto al repertorio argelino como a la dramaturgia universal.

6.5. Abdelkader Alloula como director

En su trayectoria como director teatral, Abdelkader Alloula participó en la renovación y consolidación del teatro argelino mediante la adaptación de obras de diferentes tradiciones culturales. En 1964, dirigió *El Ghoula*, de Rouiched, seguida en 1965 por *El rey turbado*, de Tawfik El Hakim. En 1967, llevó a escena *Moneda de oro*, perteneciente al antiguo repertorio chino, a través de una adaptación destinada al público argelino. Un año después, en 1968, dirigió *Numancia*, de Miguel de Cervantes, en una adaptación realizada por Himoud Brahimi y Mahboub Stambouli. Finalmente, en 1982, presentó *Los bajos fondos*, de Máximo Gorki, traducida por Mohamed Boukaci.

Esta selección revela la voluntad de Alloula de abrir el teatro argelino a diversas tradiciones dramáticas, combinando obras árabes, europeas y asiáticas con una perspectiva de adaptación local. Su labor como director no se limitó a reproducir textos extranjeros, sino que buscó aproximarlos al contexto cultural y social argelino. De este modo, la traducción, la adaptación y la puesta en escena se convirtieron en instrumentos de apropiación cultural y de enriquecimiento del repertorio nacional. Asimismo, sus elecciones muestran una preocupación por abordar temas universales como el poder, la injusticia, el conflicto social y la condición humana, contribuyendo así a consolidar un teatro comprometido con su realidad.

6.6. Abdelkader Alloula como animador en la Radio-Cadena III

En 1967, Abdelkader Alloula desarrolló también una importante labor como animador en la Radio-Cadena III, donde participó en la interpretación y realización de tres obras pertenecientes al repertorio teatral universal. Su trabajo radiofónico permitió acercar al público argelino obras y autores de la tradición dramática universal, utilizando la radio como un medio de difusión cultural y artística.

Esta experiencia demuestra la versatilidad de Alloula y su interés por ampliar los espacios de acceso al teatro más allá de la representación escénica. La radio se convirtió así en una herramienta de divulgación y formación cultural, favoreciendo el contacto del público con diferentes tradiciones teatrales.

Su participación contribuyó, además, a fortalecer la presencia del teatro en los medios de comunicación y a consolidar su función educativa y cultural en la sociedad argelina.

Conclusión

La evolución del teatro en Argelia constituye una vía fundamental para comprender el esfuerzo de los intelectuales árabes por construir un teatro de identidad propia. Este proceso estuvo condicionado, en gran medida, por las circunstancias políticas y sociales de las sociedades en las que surgió. La falta de libertad, la censura y los sistemas sociopolíticos opresivos hicieron que el teatro trascendiera su dimensión estrictamente artística para convertirse en un espacio de expresión ideológica, crítica y reivindicación. En este contexto, la escena teatral ofreció a los intelectuales un medio indirecto para expresar ideas que, formuladas abiertamente, podían ser objeto de censura o represión. El teatro argelino participó plenamente de esta dinámica, convirtiéndose en un instrumento de resistencia cultural y de afirmación identitaria.

Desde una perspectiva histórica, la evolución del teatro argelino puede dividirse en dos grandes etapas, determinadas por importantes transformaciones políticas y sociológicas: la primera corresponde al período colonial, durante el cual comenzaron a desarrollarse las primeras experiencias teatrales en un contexto marcado por la dominación y la búsqueda de una identidad cultural; la segunda se inicia con la independencia de Argelia, cuando el teatro adquiere nuevas funciones y responde a las transformaciones de la sociedad argelina. A su vez, cada una de estas etapas presenta diferentes momentos que permiten observar la progresiva evolución de las formas teatrales, de sus temáticas y de su función dentro de la sociedad.

En suma, el teatro argelino no puede entenderse únicamente como una manifestación artística, sino como un fenómeno cultural estrechamente vinculado a la historia del país. Desde el período colonial hasta la etapa posterior a la independencia, la práctica teatral se convirtió en un espacio privilegiado para transmitir valores, preservar la identidad, cuestionar las estructuras de poder y expresar las preocupaciones colectivas. Su evolución refleja, por tanto, la estrecha relación entre creación artística, compromiso social, memoria histórica e identidad nacional.

Segunda parte

La mujer en el tetaro argelino : Primeros pasos y evolución

En esta segunda parte, estudiaremos la presencia de la mujer en el teatro argelino y su proceso de evolución dentro del ámbito artístico y sociocultural. En este sentido, abordaremos los principales momentos históricos que permitirán comprender su progresiva incorporación a la práctica teatral. Asimismo, analizaremos las condiciones sociales, culturales y educativas que influirán en la participación de la mujer en los diferentes espacios de la sociedad argelina. A partir de esta perspectiva, examinaremos las distintas formas de intervención femenina en el teatro, tanto en la interpretación como en la escritura y la dirección escénica.

Del mismo modo, prestaremos atención a las diferencias entre el medio urbano y rural, así como a las transformaciones experimentadas por la condición femenina. Posteriormente, estudiaremos el papel de la formación teatral en el contexto universitario y su contribución al desarrollo de nuevas competencias profesionales.

También, se considerará la articulación entre formación teórica y práctica como elemento esencial para la consolidación de la actividad teatral. A continuación, centraremos nuestra atención en la actriz argelina y en su presencia tanto en el teatro como en el cine.

Finalmente, analizaremos su trayectoria, sus relaciones profesionales y su proyección dentro y fuera del ámbito nacional. De este modo, esta parte permitirá comprender la evolución de la mujer argelina como agente activo de la creación teatral y su contribución al desarrollo de la escena nacional.

Capítulo I

La mujer en búsqueda de su identificación

Introducción

El estudio de la mujer en el teatro argelino permitirá comprender un proceso estrechamente relacionado con las transformaciones históricas, sociales y culturales experimentadas por la sociedad argelina.

En este capítulo, abordaremos inicialmente una aproximación histórica al desarrollo del teatro en Argelia, con el propósito de situar la participación femenina en su contexto de aparición y evolución. Asimismo, examinaremos las primeras manifestaciones de expresión dramática de la mujer argelina y las circunstancias que favorecerán su incorporación progresiva al ámbito teatral. Posteriormente, analizaremos su presencia durante el período colonial, prestando especial atención a las diferencias entre el medio urbano y el rural. En este marco, consideraremos las experiencias de las mujeres cultas y de clase media, así como determinadas prácticas colectivas desarrolladas en el espacio rural que podrán constituir formas de expresión dramática.

Del mismo modo, estudiaremos las transformaciones que afectarán al estatus de la mujer y que influirán en su acceso a la actividad artística. Finalmente, nos centraremos en la trayectoria teatral de la mujer argelina, tanto como actriz y escritora como en su posterior incorporación a la dirección teatral. De este modo, el capítulo permitirá valorar la progresiva construcción de una identidad femenina dentro del teatro argelino y reconocer el papel de la mujer como sujeto activo de la creación y de la expresión cultural.

1. Aproximación histórica al teatro en Argelia

Hablar del teatro en Argelia supone adentrarse en un ámbito marcado por una importante controversia historiográfica, debido a las diferentes fechas propuestas por los investigadores para situar el nacimiento de esta manifestación artística. (BouKrouh, 1982, p. 8).

En efecto, tanto los historiadores como los especialistas que se han dedicado al estudio del cuarto arte argelino no han logrado establecer una fecha única y consensuada respecto a su aparición en el país. Esta diversidad de perspectivas demuestra que el origen del teatro argelino constituye una cuestión compleja que no puede reducirse a un acontecimiento concreto.

En este sentido, BouKrouh (1982), **plantea** el problema mediante una interrogación que invita a reflexionar sobre las primeras manifestaciones escénicas y su posible influencia en el posterior desarrollo del teatro argelino:

وبإمكاننا في هذا المجال أن نتساءل: هل استطاعت هذه الحركة أن تؤثر في المسرح الجزائري فيما بعد؟ فإذا كان الأمر كذلك، فلماذا لم تعرف الجزائر قيام نهضة مسرحية إلا «في بداية العشرينيات من هذا القرن، أي بعد ما يقارب تسعة عقود من تاريخ الاستعمار؟» (-08ص -)

Esta interrogación pone de manifiesto la dificultad de determinar con precisión el momento en que surgió el teatro argelino. Asimismo, plantea una cuestión fundamental: si existieron manifestaciones escénicas anteriores, ¿en qué medida contribuyeron realmente a la formación de un teatro moderno y organizado? La respuesta exige distinguir entre las diversas prácticas tradicionales de representación existentes en la sociedad argelina y la consolidación posterior de una actividad teatral concebida según modelos modernos.

Por consiguiente, el nacimiento del teatro argelino deberá entenderse como un proceso progresivo en el que confluirán diferentes factores históricos, sociales y culturales.

Las formas tradicionales de expresión colectiva, los relatos populares, las ceremonias y determinadas prácticas performativas constituirán un patrimonio cultural previo, aunque no necesariamente puedan identificarse directamente con el teatro moderno.

A ello se añadirá, durante el período colonial, la influencia de modelos teatrales europeos y árabes que contribuirán a la transformación de las prácticas escénicas existentes.

En este contexto, el período colonial ocupará un lugar esencial para comprender la evolución posterior del teatro argelino. La dominación francesa introducirá nuevas formas de organización cultural y teatral, al mismo tiempo que limitará el acceso de la población argelina a determinados espacios de expresión.

Ante estas circunstancias, la actividad teatral irá adquiriendo progresivamente una dimensión cultural e identitaria, convirtiéndose en un espacio desde el cual podrán expresarse determinadas preocupaciones sociales y reivindicaciones colectivas.

De este modo, la historia del teatro argelino no podrá abordarse únicamente desde una perspectiva artística o cronológica. Será necesario relacionarla con las transformaciones experimentadas por la sociedad argelina y con las condiciones políticas y culturales impuestas por el contexto colonial. La controversia sobre sus orígenes reflejará, precisamente, la complejidad de un proceso en el que tradición, influencia extranjera, modernización y búsqueda de una identidad cultural propia estarán estrechamente vinculadas.

En definitiva, la aproximación histórica al teatro argelino permitirá comprender que su aparición será el resultado de una evolución gradual y de la interacción entre diferentes formas de expresión. Este recorrido histórico servirá, además, como punto de partida para analizar posteriormente la incorporación de la mujer al ámbito teatral y las distintas etapas de su participación en la escena argelina.

De este modo, la cuestión de los orígenes del teatro argelino seguirá siendo objeto de debate debido a la ausencia de una fecha histórica plenamente consensuada. Si procedemos a una lectura entre líneas del planteamiento de BouKrouh, podremos observar que el autor sitúa, aunque de manera implícita, la aparición del teatro argelino en torno a los años veinte del siglo pasado.

Sin embargo, esta datación será discutida por diversos especialistas, quienes señalarán que algunas de las fechas propuestas se basan principalmente en presuposiciones o en informaciones transmitidas oralmente que deberán ser corroboradas mediante fuentes y argumentos históricos sólidos.

En este contexto, Cheniki periodista y profesor universitario, insistirá precisamente en la necesidad de cuestionar estas afirmaciones y aportará una nueva perspectiva sobre los orígenes del teatro argelino:

Tous les travaux universitaires et articles de presse considèrent que les premières pièces ont vu le jour vers les années vingt après la tournée égyptienne de Georges Abyad en 1921, groupe qui présenta à l'époque deux drames historiques en arabe classique, Salah Eddinne el Ayoubi, une libre adaptation du Talisman de Walter Scott et Thôratou⁴⁰ (Cheniki, 1993, p. 8)

A partir de esta perspectiva, la cita permitirá situar uno de los momentos fundamentales en la evolución inicial del teatro argelino, al vincular la aparición de las primeras obras con la gira de Georges Abyad en 1921.

Además, la representación de dramas históricos en árabe clásico pondrá de manifiesto la influencia ejercida por la experiencia teatral egipcia sobre los primeros intentos de creación escénica en Argelia. Por otra parte, la adaptación de una obra de Walter Scott evidenciará la incorporación de elementos procedentes de la tradición teatral occidental. De este modo, el teatro argelino comenzará a configurarse a partir del encuentro entre influencias árabes, occidentales y experiencias locales, proceso que contribuirá progresivamente a la construcción de una escena teatral propia.

Pensamos que esta diversidad de opiniones se debe, en gran medida, a las diferentes maneras de concebir, definir y valorar el hecho teatral.

⁴⁰ Traducción nuestra del texto original: Todos los trabajos universitarios y artículos de prensa consideran que las primeras obras teatrales aparecieron hacia los años veinte, tras la gira por Argelia de Georges Abyad en 1921. Este grupo presentó en aquella época dos dramas históricos en árabe clásico: *Salah Eddine el Ayoubi*, una adaptación libre de *El talismán*, de Walter Scott, y *Thôratou*.

Desde esta perspectiva, resulta pertinente recuperar la postura de uno de los principales artífices de la escena argelina, Abdelkader Alloula, citado por M'hamed Djellid, quien establece una distinción fundamental entre el teatro de concepción aristotélica, entendido como una forma artística diferenciada y dotada de características propias, y las diversas manifestaciones populares que, a lo largo de la historia, se han desarrollado a partir de la combinación de prácticas autóctonas con influencias procedentes de otras culturas y países. (Djellid, 1996, p. 40) Es decir, Alloula diferencia el teatro formal, basado en el modelo aristotélico, de las expresiones teatrales populares, surgidas de la combinación de tradiciones argelinas y de influencias culturales externas.

Asimismo, la evolución y el auge del teatro argelino serán el resultado de los esfuerzos conjuntos de numerosos actores del ámbito cultural que dedicarán tiempo y trabajo a la consolidación de este arte.

Dentro de este proceso, la presencia de la mujer ocupará progresivamente un lugar significativo, pues, pese a los numerosos obstáculos sociales y culturales, logrará incorporarse a la práctica teatral y participar activamente en su desarrollo. En este sentido, las formas de representación difundidas por viajeros en plazas y mercados constituirán también antecedentes importantes para comprender la diversidad de prácticas escénicas que precedieron al teatro moderno.

En términos generales, el teatro argelino podrá dividirse en dos grandes etapas, estrechamente vinculadas a los acontecimientos políticos y sociológicos que marcarán la historia contemporánea del país: una primera etapa correspondiente al período colonial y una segunda que comenzará con la independencia y se prolongará hasta nuestros días. Esta segunda etapa, particularmente durante la década de los setenta, conocerá un notable desarrollo artístico e ideológico, caracterizado por la aparición de nuevas voces que reivindicarán la búsqueda de un teatro árabe auténtico, arraigado en la realidad social y cultural argelina.

Precisamente en este contexto, Abdelkader Alloula, en una entrevista concedida al periodista M'Hamed Djellid, reflexionará sobre esta cuestión y destacará la necesidad de continuar la búsqueda de una forma teatral capaz de responder a las particularidades de la sociedad argelina:

Dans le cadre de ces travaux, les hommes de théâtre puisent les éléments de forme dans le patrimoine culturel populaire et les éléments de contenu au cœur même des problèmes fondamentaux et actuels de la société⁴¹ (Djellid , 1996, p. 42)

En esta perspectiva, la afirmación de M'Hamed Djellid pone de manifiesto la voluntad de los hombres de teatro argelinos de construir una expresión escénica vinculada estrechamente a su propia realidad cultural y social. Por un lado, la recuperación del patrimonio cultural popular permitirá extraer formas, recursos expresivos y elementos tradicionales capaces de dotar al teatro de una identidad propia. Por otro lado, la elección de contenidos relacionados con los problemas fundamentales y actuales de la sociedad mostrará el carácter comprometido de esta creación teatral.

De este modo, forma y contenido se articularán para configurar un teatro arraigado en la cultura argelina, pero al mismo tiempo atento a las transformaciones y preocupaciones de su sociedad. Por consiguiente, esta concepción contribuirá a la búsqueda de un teatro árabe auténtico, capaz de superar la simple imitación de modelos extranjeros y de convertirse en un instrumento de expresión cultural, social y colectiva.

2.La presencia de la mujer en el teatro argelino

El propósito de este apartado será ofrecer una visión general de la presencia de la mujer en el teatro argelino, entendido tanto como género dramático como manifestación

⁴¹ Traducción nuestra del texto original: En el marco de estos trabajos, los hombres de teatro extraen los elementos formales del patrimonio cultural popular y los elementos de contenido del núcleo mismo de los problemas fundamentales y actuales de la sociedad.

espectacular, dentro de un contexto geopolítico, histórico y social en el que las mujeres vinculadas al ámbito teatral irán adquiriendo progresivamente un espacio propio y contribuyendo a la evolución de la escena nacional.

No obstante, reconstruir la trayectoria de las mujeres en épocas pasadas presenta numerosas dificultades, debido a la escasez de fuentes y testimonios que permitan recuperar sus experiencias y aportaciones. En efecto, la historiografía tradicional ha concedido una atención limitada a la participación femenina, lo que ha contribuido a invisibilizar la presencia de numerosas mujeres que desempeñaron un papel relevante en diferentes ámbitos de la vida cultural y artística.

En este sentido, nuestro objetivo no será profundizar en las causas de este silencio historiográfico, sino poner de manifiesto que la mujer argelina estuvo presente, desde las primeras etapas de la evolución teatral, y que su participación irá adquiriendo progresivamente mayor relevancia.

Para abordar esta problemática y aproximarnos a una reconstrucción más completa de esta trayectoria, recurriremos a testimonios y fuentes de carácter diverso. Así, las informaciones proporcionadas por personas que conocieron directa o indirectamente a estas pioneras, que asistieron a sus representaciones o que tuvieron acceso a documentos relacionados con su actividad, constituirán un apoyo fundamental. Estos testimonios permitirán recuperar nombres, experiencias y manifestaciones artísticas que, de otro modo, podrían permanecer relegadas al olvido, contribuyendo de este modo a visibilizar el papel de la mujer en la historia del teatro argelino.

2.1. El germen dramático en la mujer argelina

Si partimos de la existencia en Argelia, al igual que en otros países árabes, de diversas formas de expresión escénica de carácter primitivo, que podemos denominar formas preteatrales, será posible reconocer también la existencia de un repertorio específicamente femenino. Este se manifestará a través de ceremonias, ritos y prácticas colectivas desarrolladas tanto en el ámbito doméstico como en espacios comunitarios.

En estas manifestaciones se representarán escenas relacionadas con las costumbres, los comportamientos y las prácticas propias de una determinada sociedad o tribu. Asimismo, algunas de estas representaciones recurrirán a la imitación de comportamientos masculinos, llegando incluso a reproducir, de manera simbólica o satírica, determinadas actitudes asociadas al predominio masculino.

Estas prácticas constituirán una forma de expresión y de desahogo colectivo desde una perspectiva femenina. Su realización variará en función del contexto social y cultural al que pertenezcan las mujeres y se transmitirá fundamentalmente por vía oral de una generación a otra. De este modo, canciones, gestos, danzas, recitaciones y representaciones vinculadas a diferentes momentos de la vida comunitaria contribuirán a conservar y transmitir una memoria cultural femenina.

A partir de esta perspectiva, podremos afirmar que existirá una manifestación escénica femenina anterior a la incorporación de la mujer al teatro como espacio público e incluso anterior a la implantación de las formas teatrales occidentales en Argelia. Sin embargo, estas expresiones no siempre habrán sido reconocidas como manifestaciones teatrales en los estudios dedicados a la historia del teatro argelino. Su carácter cotidiano, colectivo y tradicional habría contribuido, en gran medida, a su escasa presencia en la historiografía teatral.

En este sentido, resulta necesario ampliar la concepción del fenómeno teatral y considerar las prácticas que, independientemente de su denominación cultural o de su grado de elaboración artística, han acompañado históricamente las formas de expresión humana. En diferentes sociedades, los orígenes de las manifestaciones escénicas estarán relacionados con cantos, danzas, invocaciones, rituales y recitaciones de carácter poético, vinculados a acontecimientos colectivos como las cosechas, las celebraciones, las fiestas y los encuentros familiares.

Dentro de este proceso, la mujer desempeñará un papel particularmente significativo. A lo largo de la historia, aprovechará los espacios y recursos disponibles para expresar sus experiencias, reproducir las costumbres de su comunidad y afirmar su presencia dentro de la vida colectiva. Por consiguiente, estas manifestaciones permitirán reconocer un germen dramático femenino que, aunque alejado de las estructuras del teatro moderno, constituirá un

antecedente importante para comprender la posterior participación de la mujer en la escena argelina. Su importancia radicar  no solo en su dimensi n art stica, sino tambi n en su capacidad para preservar la memoria colectiva, transmitir valores culturales y expresar, mediante recursos simb licos, la experiencia femenina dentro de la sociedad

2.2. La mujer durante el periodo colonial

Las manifestaciones, tanto colectivas como individuales, a las que hemos hecho referencia pueden interpretarse como expresiones de un germen art stico presente en la mujer argelina, que encontrar  en determinadas circunstancias sociales y culturales la posibilidad de exteriorizarse. Estas pr cticas, desarrolladas en diferentes espacios y momentos de la vida cotidiana, pondr n de manifiesto una capacidad expresiva que podr  manifestarse mediante la palabra, el canto, el gesto, la imitaci n y otras formas de participaci n colectiva. . (Beyoud.2011, p.22)

Como hemos se alado en los cap tulos anteriores, no ser  necesario repetir aqu  el recorrido hist rico del per odo colonial ni reproducir los aspectos ya desarrollados. Sin embargo, tampoco podremos ignorar la profunda influencia que este contexto ejercer  sobre la evoluci n de las pr cticas esc nicas en Argelia. La presencia colonial contribuir , de manera directa o indirecta, a transformar las din micas sociales y culturales, tanto en los espacios urbanos de poblaci n  rabe como en las zonas rurales.

En este contexto, la mujer argelina no permanecer  aislada de la comunidad a la que pertenec a. Por el contrario, las condiciones impuestas por la colonizaci n favorecer n, en determinadas circunstancias, el fortalecimiento de los v nculos de solidaridad entre las mujeres, especialmente ante las dificultades que afectaban a la vida cotidiana. La necesidad de afrontar colectivamente diferentes situaciones propiciar  encuentros, desplazamientos y actividades compartidas, tanto dentro del espacio dom stico como fuera de  l.

Asimismo, estos encuentros colectivos constituir n ocasiones propicias para el intercambio de conocimientos y para la manifestaci n de capacidades art sticas. La reuni n de varias mujeres permitir  que algunas de ellas asuman espont neamente funciones de

transmisión, animación y entretenimiento, mientras las demás participarán como receptoras, espectadoras y colaboradoras. A través de canciones, relatos, gestos, imitaciones y otras formas de expresión, se establecerá así una comunicación basada en la participación y en el intercambio cultural.

De este modo, estas prácticas no deberán considerarse únicamente como simples formas de entretenimiento, sino también como espacios de comunicación, aprendizaje y transmisión de la memoria colectiva. La mujer podrá expresarse, compartir sus conocimientos y desarrollar sus capacidades artísticas dentro de los márgenes que le ofrecerá su contexto social.

Al mismo tiempo, las demás participantes encontrarán en estas manifestaciones una oportunidad para aprender, comunicarse y disfrutar de una experiencia colectiva.

En este sentido, las palabras de Augusto y Boal resultarán especialmente pertinentes para sintetizar la concepción del teatro como una práctica vinculada a la participación, la comunicación y la experiencia colectiva:

Creo que el teatro debe traer felicidad, debe ayudarnos a conocer mejor nuestro tiempo y nosotros mismos. Nuestro deseo es conocer mejor el mundo en que vivimos para poder transformarlo de la mejor manera. El teatro es una forma de conocimiento y debe ser también un medio de transformar la sociedad. Puede ayudarnos a construir el futuro, en vez de esperar pasivamente a que llegue. El teatro es: ¡el arte de vernos a nosotros mismos, el arte de vernos viéndonos!

(Augusto y Boal, 2002, p. 23)

Desde esta perspectiva, Boal concibe el teatro como una forma de conocimiento, expresión y transformación social. En este sentido, sus ideas permitirán comprender las

prácticas femeninas argelinas no solo como formas de entretenimiento, sino también como espacios de comunicación, participación y transmisión cultural. Asimismo, estas manifestaciones contribuirán a fortalecer los vínculos entre las mujeres y a expresar, aunque de manera simbólica, su realidad social.

2.3. La mujer en el medio urbano

En este contexto, la mujer en el medio urbano irá adquiriendo progresivamente una mayor presencia en las actividades culturales y teatrales. Asimismo, los espacios urbanos favorecerán el contacto con nuevas formas de expresión artística y facilitarán su acceso a la educación y a la vida pública. De este modo, la mujer comenzará a consolidarse como participante activa en la evolución del teatro argelino

2.3.1. Mujeres cultas.

En este apartado nos aproximaremos brevemente a determinados aspectos de la vida de las mujeres cultas del medio urbano, prestando especial atención a las actividades culturales y artísticas que desarrollaban en función de su posición social y de su nivel de formación. . (Medouni. 2020, p. 170).

En efecto, aunque esta posibilidad no estuviera al alcance de todas las mujeres, algunas de ellas gozaban de condiciones favorables que les permitían acceder a una formación más amplia, ya fuera bajo la orientación de sus familias o mediante la enseñanza recibida en escuelas privadas.

Entre las primeras disciplinas a las que se dedicarían destacarán el aprendizaje de la escritura, la lectura y la recitación poética, conocimientos que les proporcionarían una mayor familiaridad con otras manifestaciones artísticas y culturales. Estas prácticas contribuirían progresivamente al desarrollo de sus capacidades expresivas y favorecerían su participación en actividades de carácter performativo.

Cabe señalar, además, que esta tradición formativa contaría con antecedentes en la experiencia de la mujer andalusí, cuyo legado cultural se transmitiría posteriormente al ámbito magrebí como consecuencia de los desplazamientos y expulsiones producidos tras la conquista de al-Ándalus. Este patrimonio incluiría conocimientos literarios, musicales y artísticos que, con el tiempo, serían incorporados y transformados en los nuevos contextos sociales.

Sin embargo, será necesario considerar que esta formación artística no siempre respondería a una voluntad de emancipación o desarrollo personal. En determinados contextos históricos, las habilidades literarias, musicales y artísticas de las mujeres serían valoradas principalmente como cualidades destinadas al entretenimiento y a la vida doméstica. A pesar de estas limitaciones, algunas mujeres convertirían estos conocimientos en espacios de expresión y creatividad.

Asimismo, organizarían reuniones y sesiones privadas en las que pondrían de manifiesto sus capacidades interpretativas mediante la dramatización de escenas inspiradas en la vida cotidiana. A través de la imitación, la parodia y la representación de comportamientos sociales, estas mujeres reproducirían determinadas situaciones de su entorno y ofrecerían una mirada crítica y, en ocasiones, humorística sobre la realidad que las rodeaba. De este modo, estas prácticas constituirían una de las manifestaciones tempranas de teatralidad femenina en el medio urbano y contribuirían a explicar la progresiva presencia de la mujer en la evolución del teatro argelino.

2.3.2 Mujeres de clase media

Esta inclinación hacia la dramatización también estará presente entre las mujeres de clase media, aunque sus condiciones sociales y educativas serán diferentes de las de las mujeres cultas. Al no disponer, en muchos casos, de una formación artística especializada ni de modelos teatrales establecidos, recurrirán a su propia experiencia cotidiana como fuente de inspiración. Asimismo, crearán espontáneamente pequeñas escenas en las que imitarán a personas de su entorno y reproducirán situaciones habituales de la vida social. Estas

representaciones se caracterizarán por la improvisación, la distribución de roles y la participación colectiva. (Medouni. 2020, p.274)

En este sentido, aunque se desarrollen fuera de los espacios teatrales convencionales y se transmitan principalmente por vía oral, presentarán algunos elementos propios de la teatralidad, como la presencia de personajes, una acción, un tiempo y un espacio determinados. De este modo, estas prácticas podrán considerarse manifestaciones preteatrales que evidencian la existencia de una capacidad dramática femenina al margen de la formación académica y de las estructuras teatrales institucionalizadas.

Lotman hace notar que:

Una división entre la conducta práctica y la sígnica, la esfera de esta última es la fiesta, el juego, las celebraciones sociales y religiosas. El empleo de especiales vestidos, movimientos, cambios en el tipo y el carácter, cantos, y una rigurosa consecutividad de los gestos y de las acciones, conducen al surgimiento del ritual. (Lotman, 1987, p:54-55)

La reflexión de Lotman resulta pertinente para comprender el carácter teatral de determinadas prácticas colectivas. En efecto, la fiesta, el juego y las celebraciones sociales y religiosas permiten superar la conducta cotidiana mediante acciones cargadas de significado. Asimismo, el uso de vestimentas específicas, los movimientos, los cantos y la sucesión ordenada de gestos y acciones generan una estructura ritual que comparte elementos con la representación teatral. De este modo, las prácticas desarrolladas por las mujeres argelinas podrán entenderse como formas de teatralidad en las que el cuerpo, la voz, el espacio y la interacción colectiva adquieren una función expresiva.

2.4. La mujer en el medio rural

La referencia al medio rural resulta necesaria debido a la escasez de información documental sobre la vida y las prácticas culturales de las mujeres campesinas. Gran parte de los textos árabes escritos por autores procedentes de los centros urbanos prestaron poca atención tanto a las mujeres como a las poblaciones rurales. .

Por ello, los testimonios disponibles se limitan, en numerosas ocasiones, a describir sus actividades cotidianas, entre ellas el cultivo de plantas alimenticias y textiles, la preparación de alimentos para la familia y la participación en las labores agrícolas.

Sin embargo, esta escasez de fuentes no deberá interpretarse como una ausencia de capacidades artísticas o expresivas. Por el contrario, el medio rural ofrecerá a las mujeres unas condiciones particulares para desarrollar prácticas colectivas de carácter festivo y performativo. En este sentido, el entorno comunitario favorecerá los encuentros entre mujeres y permitirá la transmisión oral de canciones, cuentos, relatos y conocimientos tradicionales, especialmente gracias a la participación de las generaciones mayores.

Asimismo, las ceremonias religiosas, familiares y festivas constituirán importantes espacios de expresión colectiva. En ellas, las mujeres participarán mediante el canto, la danza, la narración y la dramatización de diferentes acontecimientos relacionados con la vida comunitaria. Estas prácticas permitirán no solo acompañar los momentos de celebración o de duelo, sino también expresar emociones, experiencias y preocupaciones vinculadas a la vida cotidiana.

Para la mujer rural, actividades como la siembra, la siega, la recolección de aceitunas o el lavado a orillas de los ríos y acequias representarán, además de tareas necesarias para la vida comunitaria, oportunidades de encuentro y comunicación fuera del espacio doméstico. Estos momentos favorecerán la creación de pequeñas escenas en las que podrán representarse situaciones, preocupaciones y dificultades de la vida diaria.

Del mismo modo, algunas de estas prácticas incorporarán elementos propios de la representación, como la distribución de roles, la interpretación de personajes, el uso de determinados atuendos o disfraces y la repetición de gestos y movimientos siguiendo esquemas reconocibles por la comunidad. Por esta razón, podrán considerarse manifestaciones de teatralidad popular transmitidas fundamentalmente por vía oral y

mediante la práctica colectiva.

En este contexto, las reuniones femeninas adquirirán una dimensión particularmente significativa. A través de la conversación, el humor, los relatos y los cantos individuales o colectivos, las mujeres crearán ambientes de convivencia que podrán culminar en manifestaciones musicales y danzas acompañadas por instrumentos disponibles en el entorno.

De este modo, el espacio rural se convertirá en un ámbito privilegiado para observar la existencia de formas espontáneas de expresión escénica femenina, cuya importancia permitirá comprender mejor los antecedentes de la participación de la mujer en el teatro argelino.

A partir de estas consideraciones, analizaremos a continuación algunas de las prácticas y representaciones a las que hemos tenido acceso, especialmente aquellas relacionadas con acontecimientos religiosos, festivos y actividades tradicionales, con el propósito de mostrar de manera más concreta las diferentes formas de dramatización desarrolladas por las mujeres en el medio rural.

2.4. 1. Esaf(الصف)

Entre las manifestaciones de teatralidad desarrolladas en el medio rural, encontramos el Esaf o الصف, término árabe que significa «fila», «rango» o «bando

Se trata de una práctica colectiva organizada generalmente en dos filas enfrentadas, en la que participan principalmente mujeres, aunque la presencia masculina también puede ser admitida. Esta disposición espacial, basada en la oposición y el diálogo entre ambos grupos, constituye uno de los elementos que otorgan a la práctica una dimensión claramente performativa.

Durante la celebración, el bandir acompañará las intervenciones de las participantes, quienes improvisarán canciones, intercambios verbales y pequeños diálogos dramatizados que podrán prolongarse durante varias horas. Asimismo, mediante el ritmo, la palabra, el movimiento y la interacción colectiva, las mujeres expresarán sus emociones, compartirán experiencias y crearán un ambiente festivo. Estas características permiten considerar el Esaf

como una manifestación de teatralidad popular transmitida principalmente por vía oral.

Un ejemplo de estas expresiones puede observarse en los siguientes versos, mediante los cuales se establece un intercambio entre vecinos:

يا جيرانا قولو الخير انكم
النبي عندنا وصحابه عندكم⁴²

Estos versos, acompañados por el ritmo del bandir y la participación colectiva, muestran cómo la palabra cantada se integra con la música, el movimiento y la representación, dando lugar a una forma de expresión artística profundamente arraigada en la tradición popular.

2.4.2. La a mujer y la cosecha de aceitunas

Hablar de la cosecha de aceitunas en la región de Cabilia supone referirse a una práctica de gran importancia dentro de la vida social y cultural de la comunidad. Para los cabileños, la recogida de aceitunas no constituye únicamente una actividad agrícola, sino también una tradición ancestral estrechamente vinculada a los valores familiares, comunitarios y culturales. Cada año, durante la temporada de cosecha, las familias se reúnen para participar conjuntamente en esta labor, creando un espacio de encuentro que permitirá mantener vivo el vínculo entre generaciones.

En este contexto, la participación de la mujer adquirirá una especial relevancia. Mientras se desarrollan las tareas de recolección, las mujeres compartirán conocimientos y experiencias transmitidos de generación en generación. Asimismo, estos encuentros estarán acompañados por conversaciones, relatos, cantos y expresiones tradicionales que contribuirán a crear un ambiente de convivencia y celebración. Las voces de las mujeres,

⁴² Traducción nuestra del texto original :

¡Oh, vecinos nuestros, decidles a vuestros vecinos:

El Profeta está con nosotros y sus compañeros están con vosotros.

mezcladas con las risas de los jóvenes y las historias de las personas mayores, convertirán el espacio de trabajo en un lugar de comunicación y transmisión cultural. De este modo, la cosecha de aceitunas trascenderá su dimensión estrictamente agrícola para convertirse en un momento de participación colectiva. Los cantos y las expresiones orales que acompañarán el trabajo podrán incorporar elementos de improvisación, diálogo y dramatización, poniendo de manifiesto la capacidad creativa de las mujeres en el ámbito rural.

Por consiguiente, estas prácticas podrán considerarse otra manifestación de teatralidad popular, en la que la palabra, la voz, el gesto y la interacción entre las participantes adquirirán una función expresiva.

En definitiva, la cosecha de aceitunas en Cabília constituirá un espacio privilegiado para la preservación de la memoria colectiva y la transmisión de valores culturales. A través de la participación femenina, esta actividad contribuirá no solo a reforzar la unidad familiar y comunitaria, sino también a mantener vivas determinadas formas tradicionales de expresión que permitirán comprender los antecedentes de la presencia de la mujer en las prácticas escénicas argelinas.

2.4.3. La mujer y el lavado de ropa a orillas de las acequias

Durante el período colonial, el lavado de ropa a orillas de las acequias constituirá una práctica habitual entre las mujeres de las diferentes aldeas. Estos lugares se convertirán en espacios de encuentro y convivencia, donde las mujeres permanecerán durante buena parte del día realizando sus tareas domésticas y compartiendo sus preocupaciones, experiencias y acontecimientos cotidianos.

Asimismo, estos encuentros favorecerán la aparición de diversas formas de expresión colectiva. Para aliviar las dificultades y tensiones de la vida cotidiana, las mujeres recurrirán al canto, los relatos, los chistes y, en ocasiones, a la danza. El murmullo del agua y el sonido producido al golpear la ropa sobre las tablas crearán un ritmo espontáneo que acompañará estas manifestaciones.

De este modo, una actividad cotidiana como el lavado de ropa trascenderá su función práctica para convertirse en un espacio de comunicación, entretenimiento y expresión femenina. Estas reuniones permitirán, además, mantener y transmitir oralmente canciones, relatos y prácticas culturales de una generación a otra, constituyendo otra manifestación de la teatralidad popular desarrollada por las mujeres en el medio rural.

2.4.4. La transformación del estatus de la mujer

La condición de la mujer argelina en el ámbito artístico y, particularmente, en el teatro, experimentará una evolución progresiva, aunque lenta, determinada por las transformaciones sociopolíticas, culturales y legislativas que afectarán a la sociedad argelina. Durante el período colonial, determinados contactos entre la población argelina y los colonos, favorecidos por intercambios sociales, viajes colectivos, visitas y celebraciones compartidas, contribuirán a la introducción y circulación de nuevas prácticas culturales y artísticas. Estos intercambios permitirán, entre otros aspectos, el conocimiento e imitación de determinadas formas de expresión europeas.

En este contexto, la mujer argelina comenzará a acercarse tímidamente a los espacios teatrales, inicialmente como espectadora. Posteriormente, su participación irá ampliándose hacia otras funciones dentro de la actividad escénica.

Este proceso permitirá superar progresivamente el papel tradicionalmente asociado al canto y la danza durante determinadas festividades, para acceder a formas de participación teatral más estructuradas.

Asimismo, mediante la perseverancia, la determinación y el esfuerzo, algunas mujeres lograrán superar los obstáculos impuestos por una sociedad marcada por concepciones patriarcales. Incluso dentro de los propios círculos teatrales encontrarán prejuicios y resistencias que limitarán su incorporación plena a la escena. Sin embargo, las primeras pioneras conseguirán ocupar progresivamente el espacio escénico y asumir papeles de mayor responsabilidad, hasta consolidarse como actrices y participantes activas en la creación teatral.

De este modo, el acceso de la mujer a la escena no constituirá un proceso inmediato, sino el resultado de una trayectoria marcada por numerosos desafíos sociales, familiares y

profesionales. La presencia de estas pioneras abrirá nuevas posibilidades para las generaciones posteriores y contribuirá a modificar paulatinamente la percepción social de la mujer artista.

En la actualidad, la presencia de las mujeres como actrices, dramaturgas y directoras teatrales reflejará los avances alcanzados en este largo proceso de transformación. Su incorporación al hecho teatral será, por tanto, el resultado de una evolución histórica en la que estas creadoras demostrarán su capacidad artística, profesional y creativa, consolidando progresivamente su lugar dentro de la escena argelina.

2.5. Trayectoria teatral de la mujer en Argelia

En Argelia, la situación de la mujer, tanto en el ámbito social como dentro del propio espacio teatral, no ofrecía inicialmente condiciones favorables para el desarrollo y la expresión de sus capacidades artísticas. Las restricciones sociales, culturales y familiares limitaron durante mucho tiempo su acceso a la práctica escénica y dificultaron su incorporación plena al mundo teatral. En este contexto, la participación femenina se desarrollaría de manera progresiva, gracias a la iniciativa y perseverancia de las primeras mujeres que lograron superar estas barreras. Al respecto, el profesor Cheniki en su tesis doctoral, señala lo siguiente:

Très peu de personnes de sexe féminin ont consenti à faire du théâtre dans un tel environnement caractérisé par une grande hostilité [...] Les hommes de théâtre de l'époque ne faisaient que fournir une image très négative de la femme encore non admise dans la société comme être à part entière. Elle est d'ailleurs souvent peu présente dans l'espace de la représentation et incarne trop rarement un rôle principal.⁴³
(Cheniki ,1993, p. 218)

⁴³ Traducción nuestra del texto original: Muy pocas mujeres accedían a hacer teatro en un entorno tan hostil [...] Los hombres del teatro de la época solo proyectaban una imagen muy negativa de las mujeres, que aún no eran aceptadas socialmente como

Esta afirmación de Cheniki (1993, p. 218) permitirá comprender las principales dificultades que condicionaron la incorporación de la mujer al teatro argelino. En primer lugar, el autor señala la existencia de un entorno social y teatral marcado por una fuerte hostilidad hacia la participación femenina.

Asimismo, destaca que la representación de la mujer en la escena era escasa y, cuando aparecía, pocas veces asumía papeles protagonistas. Por otra parte, la imagen negativa proyectada por los propios hombres de teatro reflejará los prejuicios de una sociedad que todavía no reconocía plenamente a la mujer como sujeto social y artístico.

Por consiguiente, la trayectoria de las primeras actrices argelinas deberá entenderse como un proceso de superación de importantes barreras sociales, culturales y teatrales, lo que otorgará un valor especial a su posterior consolidación en la escena nacional.

2.5.1. Mujeres como actrices

Como hemos señalado anteriormente, la incorporación de la mujer musulmana al escenario argelino se producirá de manera tardía debido a las condiciones sociales y culturales que dificultaban su participación artística.

En este contexto, habrá que esperar hasta 1937 para asistir a la aparición de la primera mujer musulmana en el escenario de la Ópera de Argel: Aïcha Adjouri, conocida artísticamente como Keltoum. Antes de incorporarse plenamente al ámbito teatral, Keltoum se había dedicado al baile, experiencia que contribuirá posteriormente a su formación escénica (Thililani, 2012 p.145)

Su incorporación al teatro estará vinculada a la intervención de Mahieddine Bachetarzi, quien reconocerá sus capacidades artísticas y favorecerá su acceso al escenario. Este acontecimiento constituirá un momento significativo en la historia de la mujer en el teatro argelino, ya que marcará el inicio de una presencia femenina más visible dentro de la escena profesional. Como señala Cheniki la trayectoria de Keltoum representa así uno de los

seres con pleno derecho. A menudo estaban poco presentes en el espacio de representación y rara vez desempeñaban un papel protagonista.

primeros pasos hacia la consolidación de la mujer musulmana como actriz en el teatro argelino.

Elle organise des fêtes, des célébrations de mariages et faisait aussi de l'animation, jusqu'à qu'elle se fait découvrir par Mahieddine Bachtarzi. Elle rejoint la troupe théâtrale que préside ce maître qui lui a donne l'occasion d'apparaître sur la scène.⁴⁴ (Cheniki, 2014, p. 16)

La trayectoria de esta pionera no estará exenta de dificultades, debido a los numerosos obstáculos que deberá afrontar desde su propio entorno familiar y, posteriormente, desde una parte de la sociedad que considerará inadmisibles la presencia de una mujer musulmana sobre el escenario. En este contexto, su incorporación al mundo teatral constituirá un verdadero desafío frente a los prejuicios sociales y culturales de la época. Al respecto, Cheniki señala lo siguiente :

Elle s'oppose petite, déjà, aux pensées et mode de vie de sa famille. Keltoum vise loin ses projets, qu'elle ne pense qu'ils soient aussi prometteurs. Elle est reniée par sa famille, lorsqu'elle décide de briser le silence des femmes créatrices et franchit la porte artistique, dans un monde masochiste.⁴⁵
(Cheniki, 2014, p. 16)

En este sentido, Cheniki (2014, p. 16) presenta la trayectoria de Keltoum como un ejemplo de ruptura con las normas familiares y sociales de su época. Desde una edad temprana, su oposición a las ideas y al modo de vida de su entorno refleja una voluntad de

⁴⁴ Organizaba fiestas, celebraciones de bodas y también se dedicaba al entretenimiento, hasta que fue descubierta por Mahieddine Bachtarzi. Se unió a la compañía teatral dirigida por este maestro, quien le dio la oportunidad de actuar en escena.

⁴⁵ Desde niña, se opuso a las ideas y el estilo de vida de su familia. Keltoum apuntó a grandes proyectos, aunque no los considerara tan prometedores. Su familia la repudió cuando decidió romper el silencio de las mujeres creativas y cruzó el umbral artístico hacia un mundo masoquista

construir un camino artístico propio. Asimismo, su decisión de incorporarse al mundo escénico supondrá romper con el silencio impuesto a las mujeres creadoras y desafiar los prejuicios que limitaban su participación artística. Por consiguiente, la experiencia de Keltoum adquiere una dimensión que trasciende lo individual, convirtiéndose en un símbolo de resistencia y de apertura de nuevos espacios para la mujer en el teatro argelino.

A lo largo de más de cincuenta años de trayectoria teatral, esta reconocida actriz argelina desarrollará una intensa carrera artística y colaborará con importantes autores y directores de escena, entre ellos El Madani, Rachid Ksentini, Fawzia Aït Hadj y Rouiched. Bajo la dirección de este último, y a la edad de 75 años, realizará su última aparición sobre los escenarios en 1991, con la obra *El Bouwaboune* (El conserje), cerrando así una larga y significativa trayectoria en la escena argelina

Asimismo, su recorrido artístico se enriquecerá mediante la colaboración con figuras fundamentales de la dramaturgia argelina, como Abdelkader Alloula, Kateb Yacine y Abderrahmane Kaki, cuyas propuestas teatrales se orientarán hacia problemáticas sociales y, progresivamente, hacia representaciones más complejas y dignificadoras del universo femenino. Esta etapa podrá considerarse especialmente fructífera, tanto para la consolidación del teatro argelino como para la incorporación de nuevas generaciones de actrices a las diferentes compañías regionales y al Teatro Nacional Argelino (TNA). (Bensahnoun, 2018, p. 352)

A partir de 1963, la presencia de la mujer se hará cada vez más visible en las producciones teatrales argelinas. La revisión de los programas y carteles de la época permitirá observar un incremento progresivo del número de actrices y una diversificación de sus funciones dentro de las representaciones. Entre estas figuras destacarán Chafia Boudraa, Fatouma Ousliha, Fatima Belhadj y Biyouna, entre muchas otras, quienes contribuirán activamente al desarrollo y a la renovación de la escena nacional.

Sin embargo, esta creciente participación femenina seguirá desarrollándose en un contexto marcado por la persistencia de discursos tradicionalistas y de determinados prejuicios sociales. El acceso de las mujeres a la profesión teatral continuará siendo objeto de cuestionamientos, especialmente por la asociación tradicional entre la actividad escénica

y comportamientos considerados socialmente inadecuados. En este sentido, resulta significativa la reflexión de la dramaturga franco-argelina Fatima Gallaire, quien define el teatro como «aquel lugar mixto, un poco sospechoso que frecuentan mujeres no recomendables: las actrices» (1994, pp. 9-10).

Por consiguiente, la trayectoria de estas actrices no solo representará una evolución profesional dentro del teatro argelino, sino también un proceso de transformación de la percepción social de la mujer artista. Su presencia progresiva en los escenarios contribuirá a cuestionar estereotipos y a consolidar el derecho de las mujeres a participar plenamente en la creación y representación teatral.

2.5.2. Mujeres como escritoras

Los cambios experimentados por el teatro argelino durante la década de los setenta tendrán una repercusión favorable en la incorporación progresiva de las mujeres a la creación escénica. Este proceso se hará especialmente visible durante las dos últimas décadas del siglo XX, período en el que, junto al aumento de la presencia femenina sobre los escenarios, comenzará a consolidarse también la figura de la dramaturga argelina.

Salvo una obra escrita durante la década de los sesenta, la producción dramática femenina no adquirirá una presencia significativa hasta finales de los años ochenta. En este contexto, destacarán figuras como Assia Djebar y, de manera particular, Fatima Gallaire, cuya producción contribuirá a ampliar la representación de las experiencias y problemáticas femeninas dentro de la dramaturgia argelina. (Bensahnoun, 2018, p. 353) Sin embargo, este proceso de desarrollo se verá interrumpido por la situación política y social que atravesará Argelia durante la denominada «década negra». La violencia y la inestabilidad afectarán profundamente a la producción cultural y artística, provocando una considerable disminución de la actividad teatral y limitando las posibilidades de creación y difusión de nuevas obras.

Posteriormente, a partir de 2005, se observará una reactivación de la escritura dramática femenina con la aparición de nuevas autoras. Entre ellas podemos mencionar a Sakina Mekiou, conocida artísticamente como Sonia, quien presentará la obra *الدهاء والحشية*

en 2005. Asimismo, Fouzia Aït-El Hadj dará a conocer en 2007 la obra *وانحراش عويشة عاشق*, mientras que Messaouda Addani publicará en 2008 *هناين جين*.

De este modo, la trayectoria de las dramaturgas argelinas reflejará un proceso discontinuo, condicionado tanto por las transformaciones culturales como por las circunstancias históricas y políticas del país. A pesar de las interrupciones sufridas, la escritura teatral femenina irá consolidándose progresivamente como un espacio de expresión artística y de representación de las experiencias, preocupaciones y perspectivas de las mujeres argelinas.

2.5.3. Mujeres como directoras teatrales

En el ámbito de la dirección teatral será necesario establecer una distinción entre la dirección administrativa de las instituciones teatrales y la dirección escénica de las obras. En lo que respecta a la primera, cabe destacar la figura de Fouzia Aït-El Hadj, quien asumirá durante varios años la dirección del Teatro de Tizi-Ouzou, desempeñando una importante función en la gestión y promoción de la actividad teatral.

Por otra parte, en el ámbito de la dirección escénica, sobresaldrá igualmente la trayectoria de Fouzia Aït-El Hadj, quien desarrollará esta actividad desde la década de los noventa, antes de asumir responsabilidades en la dirección administrativa. A ella se sumará posteriormente Nadjat Tayeb, cuya labor como directora, especialmente a partir de 2005, contribuirá a reforzar la presencia femenina en este ámbito de la creación teatral.

De este modo, la incorporación de las mujeres a la dirección representará una etapa significativa en la evolución de su participación en el teatro argelino. Su acceso a puestos de creación y de responsabilidad permitirá superar progresivamente la tradicional asociación de la mujer con la interpretación, consolidándola también como creadora, directora y responsable de proyectos teatrales.

Conclusión

Para concluir, podemos afirmar que la presencia de la mujer en el teatro argelino ha experimentado una evolución progresiva, especialmente durante las últimas décadas. El número de mujeres que participan en la creación dramática, ya sea como actrices, dramaturgas o directoras, ha aumentado gracias, entre otros factores, a las políticas culturales y a la apertura de nuevos espacios de formación artística. Sin embargo, este avance no ha estado exento de críticas y resistencias sociales, especialmente por parte de sectores que continuaban vinculando la actividad escénica femenina con ideas de frivolidad o falta de pudor. Esta situación refleja la tensión permanente entre tradición y modernidad que ha caracterizado a la sociedad argelina en el período posterior a la denominada «década negra».

Asimismo, la evolución de la mujer en el ámbito teatral demuestra que su presencia ha dejado de limitarse a la interpretación para extenderse progresivamente hacia la escritura y la dirección escénica. A pesar de los obstáculos, las nuevas generaciones de creadoras han logrado ocupar espacios cada vez más importantes dentro de la escena nacional y contribuir a su renovación.

Finalmente, los resultados obtenidos permiten mantener una perspectiva optimista respecto al futuro de la mujer dramaturga en Argelia. La creación de secciones y programas especializados en formación artística en diferentes universidades del país favorecerá la preparación de nuevas generaciones de creadoras. De este modo, estas instituciones contribuirán a enriquecer el panorama teatral argelino mediante nuevos conocimientos, perspectivas y formas de expresión, consolidando progresivamente el papel de la mujer como protagonista de la creación artística nacional.

Capítulo II

La formación teatral en Argelia: teoría, práctica y profesionalización

Introducción

La enseñanza del teatro en el contexto universitario constituye un espacio fundamental para la formación de futuros profesionales y especialistas del ámbito escénico. La universidad no solo proporciona conocimientos teóricos relacionados con la historia, la estética y la literatura dramática, sino que también favorece el desarrollo de competencias prácticas vinculadas con la creación, la dirección y la crítica teatral.

En este capítulo, abordaremos, en primer lugar, la formación teórica del teatro en el ámbito universitario, prestando especial atención a su presencia en los estudios de Licenciatura y Máster 1. A continuación, analizaremos la formación práctica, centrándonos particularmente en la dirección y la crítica teatral, así como en las competencias que estas actividades permiten desarrollar.

Finalmente, examinaremos la integración de la formación teórica y práctica, considerada esencial para garantizar una preparación más completa y responder a las exigencias del ámbito teatral. De este modo, se pretende poner de relieve el papel de la universidad en la consolidación de una formación teatral que articule conocimientos, práctica escénica y experiencia profesional.

1. La formación teórica en el ámbito teatral

La formación teórica en teatro implica la enseñanza de los fundamentos intelectuales del arte dramático, incluyendo el estudio de estilos, métodos de interpretación como el de Stanislavski⁴⁶ textos dramáticos, puesta en escena e historia del teatro (Ministerio de la

⁴⁶ El Método Stanislavski, también conocido como el Sistema Stanislavski o el Método de Actuación, es un enfoque revolucionario para la interpretación desarrollado por Constantine Stanislavski. Enfatiza la autenticidad emocional y la veracidad psicológica en las interpretaciones. A continuación, se presenta un resumen de los principios clave del Método Stanislavski: El objetivo del Método Stanislavski es crear interpretaciones realistas y convincentes, centrándose en la veracidad emocional en lugar de gestos y palabras superficiales.

Los actores deben sumergirse profundamente en su papel desarrollando una conexión personal con el personaje. Esto implica utilizar experiencias y emociones personales para dar vida al personaje.

La concentración es esencial. Los actores deben aprender a concentrarse plenamente en el momento presente y a responder con autenticidad a otros personajes y situaciones.

La preparación es clave. Los actores deben investigar exhaustivamente su personaje, sus antecedentes, motivaciones y relaciones. La construcción del personaje es un proceso gradual. Los actores deben explorar y desarrollar los aspectos físicos, psicológicos y emocionales de su personaje, creando un conjunto coherente de atributos y rasgos distintivos.

Se fomenta el uso de la imaginación. Los actores deben desarrollar su imaginación para experimentar plenamente las emociones y situaciones de sus personajes. Stanislavski también introdujo el concepto de "unidad de propósito", lo que significa que cada escena y cada acción de un personaje debe estar motivada por un objetivo claro y específico. El Método Stanislavski ha tenido

educación nacional, 2003).

Esta formación abarca, entre otros aspectos, la historia del teatro, las principales corrientes y teorías teatrales, el estudio de los textos dramáticos, la interpretación, la puesta en escena y los diferentes métodos de actuación. Su finalidad no se limita a la adquisición de conocimientos, sino que busca proporcionar al futuro profesional herramientas de análisis y reflexión que le permitan comprender el fenómeno teatral en sus distintas dimensiones.

En este sentido, el estudio de la historia del teatro permite conocer las principales etapas de su evolución, así como las corrientes, tendencias, dramaturgos, directores y figuras más representativas de cada período. Paralelamente, las teorías teatrales proporcionan los fundamentos necesarios para comprender los principios, objetivos y características que sustentan las diferentes concepciones de la creación escénica. Estos conocimientos favorecen una visión crítica del teatro y permiten al estudiante situar las obras y las prácticas escénicas dentro de sus respectivos contextos históricos y culturales.

Otro componente fundamental de esta formación es el análisis del texto dramático. El estudiante aprende a identificar los diferentes elementos que estructuran una obra, interpretar su significado y estudiar aspectos como el tiempo, el espacio, los personajes, el diálogo, la gestualidad y las relaciones que se establecen entre los distintos componentes de la representación. El análisis textual constituye, por tanto, un paso esencial para comprender cómo un texto puede transformarse posteriormente en una propuesta escénica. (Michel, 2010, p.127)

La formación teórica también introduce al estudiante en las diferentes metodologías de interpretación. Entre ellas destaca el sistema desarrollado por Konstantín Stanislavski, basado en la búsqueda de autenticidad emocional y verosimilitud psicológica en la construcción del personaje. Este enfoque concede especial importancia a la preparación del actor, la concentración, la imaginación, las motivaciones del personaje y la definición de

una profunda influencia en el teatro y el cine, y sigue siendo estudiado y utilizado por numerosos actores y directores de todo el mundo. Sentó las bases para otros métodos de actuación, como el Método de Actuación, desarrollado en Estados Unidos y popularizado por actores como Marlon Brando y Al Pacino.

objetivos concretos para sus acciones. De este modo, el actor no se limita a reproducir gestos o palabras, sino que busca comprender las circunstancias y motivaciones que sustentan el comportamiento del personaje.

Asimismo, los conocimientos teóricos se relacionan con determinados aspectos de la expresión escénica, como la dicción, la entonación, el lenguaje corporal, el movimiento y la utilización del espacio. Aunque estas competencias suelen desarrollarse mediante ejercicios prácticos, su comprensión conceptual contribuye a que el estudiante pueda utilizarlas de manera consciente y coherente dentro de la representación.

Por consiguiente, la formación teórica desempeña una función esencial en la preparación de los futuros profesionales del teatro, ya que proporciona los conceptos, métodos y herramientas intelectuales necesarios para interpretar, analizar y comprender el hecho escénico. No constituye una dimensión aislada de la práctica, sino una base que permite establecer una relación constante entre conocimiento, reflexión y experiencia escénica. Esta articulación resulta especialmente importante en la preparación de actores, directores y demás profesionales vinculados con el ámbito teatral.

La formación teórica en el ámbito teatral en Argelia adquirió una nueva dimensión con la reorganización del sistema universitario y la creación de nuevas especialidades vinculadas a las artes escénicas. En este contexto, destaca la incorporación de la especialidad de Arte Dramático en la Facultad de Letras y Lenguas de la Universidad de Orán 1 Ahmed Ben Bella, lo que permitió institucionalizar la enseñanza universitaria del teatro y ofrecer a los jóvenes interesados en este ámbito una formación académica especializada.

La creación de esta especialidad plantea diversas cuestiones relacionadas con la naturaleza de la formación ofrecida, sus contenidos, sus programas y sus objetivos. Analizar estos aspectos permite comprender el papel que desempeña la universidad en la preparación de los futuros profesionales del teatro y valorar la importancia de una formación académica organizada para el desarrollo de las artes escénicas en Argelia.

En el ámbito universitario, la formación teórica en teatro comprende diferentes áreas de conocimiento, entre ellas la historia del teatro, la dramaturgia, el análisis del texto y de la

representación, la estética teatral, la dirección escénica y las teorías de la interpretación. Estas disciplinas permiten al estudiante adquirir los fundamentos necesarios para comprender el fenómeno teatral desde una perspectiva histórica, artística y crítica. Asimismo, los seminarios, los talleres de escritura y las actividades vinculadas con la práctica escénica contribuyen a complementar los conocimientos adquiridos en el aula.

La Universidad de Orán 1 Ahmed Ben Bella ofrece esta formación dentro del sistema LMD (Licenciatura-Máster-Doctorado). La primera etapa corresponde a la Licenciatura, cuya duración es de seis semestres. Durante este período, los estudiantes adquieren una formación inicial que les proporciona los conocimientos fundamentales relacionados con el arte dramático y les permite desarrollar progresivamente sus competencias teóricas y artísticas.

Una vez finalizada la Licenciatura, los estudiantes pueden continuar su trayectoria académica mediante una formación de Máster, en función de las especialidades disponibles. Esta estructura permite garantizar una continuidad en la formación y favorecer una progresiva especialización en diferentes ámbitos relacionados con el teatro.

De este modo, la incorporación del arte dramático a la enseñanza universitaria representa un paso importante en el proceso de profesionalización de las artes escénicas en Argelia. La universidad se convierte así en un espacio de transmisión de conocimientos, reflexión artística y preparación de nuevas generaciones de profesionales capaces de contribuir al desarrollo y renovación del teatro argelino.

1.1. La enseñanza del teatro en la Licenciatura

Durante los tres años de formación, la Licenciatura en Estudios Teatrales ofrece al estudiante una preparación progresiva que combina conocimientos fundamentales, especialización y aproximación a la práctica escénica. Este recorrido permite descubrir las principales áreas del teatro y desarrollar gradualmente competencias orientadas a la futura inserción profesional.

1.1.1. Ámbitos de especialización

El arte del actor. Esta orientación prepara a los estudiantes para ejercer como actores en diferentes ámbitos, principalmente el teatro, el cine y la televisión. La formación comprende contenidos relacionados con la interpretación y la expresión escénica, entre ellos la expresión corporal, la danza, el recital, el drama musical y la historia del arte. Estos conocimientos contribuyen al desarrollo de las capacidades expresivas y artísticas necesarias para la construcción del personaje y la actuación.

-La crítica teatral: Esta especialidad prepara a los estudiantes para desempeñar funciones relacionadas con la asesoría y la gestión cultural en instituciones teatrales, cinematográficas y televisivas, así como en administraciones y centros culturales. Su formación incluye el estudio del teatro, la historia teatral, las técnicas de escritura, la historia del arte y las teorías de la crítica. Estos conocimientos permiten desarrollar competencias para la lectura, el análisis y la interpretación de obras teatrales, así como para la elaboración de artículos, estudios e intervenciones sobre diferentes cuestiones relacionadas con el hecho teatral.

-La escenografía: Esta orientación tiene como finalidad preparar a futuros escenógrafos y profesionales vinculados al diseño visual para el teatro, el cine y la televisión. El estudiante adquiere conocimientos destinados a desarrollar su sensibilidad estética y artística y a dominar progresivamente los principios del diseño de espacios escénicos, decorados y vestuario.

La Licenciatura en Estudios Teatrales: permite abordar progresivamente las principales áreas de la disciplina, cuyos contenidos adquieren mayor complejidad y especialización a lo largo de los tres años de formación. El objetivo de este recorrido universitario es proporcionar a los estudiantes una base sólida para su incorporación al sector de las artes escénicas y favorecer diferentes vías de profesionalización. Entre las posibles salidas se encuentran la dirección, la actuación, la dramaturgia, la escritura teatral, la escenografía, la crítica, la producción y la administración teatral, además de la investigación y la docencia. (Pr. Nakache, Departamento de arte Oran1)

Esta formación universitaria se distingue de una preparación exclusivamente técnica o práctica, como la que puede ofrecer un conservatorio o una escuela especializada de teatro.

Sin embargo, ambas modalidades pueden complementarse, puesto que los estudios universitarios proporcionan los fundamentos teóricos, metodológicos y críticos necesarios para comprender el fenómeno teatral y acompañar su dimensión práctica. En este sentido, uno de los principales objetivos de la enseñanza teatral universitaria consiste en formar al estudiante en los fundamentos de las artes escénicas y desarrollar en él una capacidad crítica y una metodología de trabajo rigurosa.

Primer año: L1

El primer año de la Licenciatura está orientado principalmente al descubrimiento de la disciplina y a la adquisición de conocimientos básicos. En esta etapa, los estudiantes se familiarizan con materias fundamentales como la historia del teatro, el análisis escénico, la estética, la política cultural y la práctica teatral, especialmente mediante actividades relacionadas con la actuación y la improvisación. Esta primera etapa constituye la base sobre la que se desarrollarán los conocimientos y competencias de los años posteriores.

Segundo año: L2

El segundo año amplía y profundiza los conocimientos adquiridos durante el primer curso. Los contenidos se abordan desde una perspectiva más específica, prestando atención a determinados períodos históricos, especialmente los siglos **XX** y **XXI**, así como a diferentes formas y tradiciones teatrales internacionales. Paralelamente, se incorporan nuevos campos de reflexión relacionados con la dirección, la interpretación, la dramaturgia, las teorías de la actuación y la escritura escénica.

Esta etapa permite asimismo aproximarse a las diferentes profesiones vinculadas al sector teatral y conocer las experiencias de profesionales del ámbito. De este modo, el estudiante comienza a establecer una relación más directa entre los conocimientos adquiridos en la universidad y las posibles realidades profesionales.

Tercer año: L3

El tercer año presenta un nivel de mayor especialización y abre el camino hacia la investigación y la preprofesionalización. Los estudiantes profundizan en los métodos de análisis y en las herramientas de investigación teórica, estableciendo una continuidad con los estudios de Máster y con las metodologías propias del trabajo universitario.

Asimismo, esta etapa ofrece la posibilidad de perfeccionar el recorrido académico

mediante prácticas y, cuando el programa lo permite, mediante proyectos de investigación-creación supervisados. La formación incorpora también una perspectiva interdisciplinaria, relacionando los estudios teatrales y la representación escénica con otras áreas de las ciencias humanas y sociales, como la sociología, la filosofía, la antropología y la etnoescenología.

En suma, la licenciatura en Estudios Teatrales propone una formación progresiva e interdisciplinaria, que parte de los conocimientos fundamentales y conduce hacia la especialización, la práctica y la investigación. La articulación de estas diferentes dimensiones permite preparar al estudiante no solo para comprender el fenómeno teatral, sino también para participar activamente en su creación, análisis y desarrollo profesional.

1.2. La enseñanza del teatro en el Máster 1

La formación teatral alcanza un nivel de mayor especialización en el Máster 1, concebido como una continuación de los conocimientos adquiridos durante la Licenciatura. En esta etapa, el estudiante profundiza en las diferentes dimensiones del hecho teatral y desarrolla competencias orientadas tanto a la investigación como al ejercicio profesional en el ámbito de las artes escénicas. (Nekache⁴⁷, 2019)

El Máster permite consolidar los conocimientos relacionados con la historia y las teorías teatrales, el análisis de las obras y de las representaciones, la dramaturgia, la dirección y las diferentes prácticas escénicas. A través de esta formación, el estudiante adquiere herramientas metodológicas que le permiten abordar el teatro desde una perspectiva crítica, analítica e interdisciplinaria.

Uno de los principales objetivos de esta etapa consiste en desarrollar la capacidad de investigación. El estudiante aprende a formular problemáticas, seleccionar y analizar fuentes,

⁴⁷ Ghanem Nekkache (نقاش غالم), profesor del Departamento de Artes de la Universidad de Orán 1 “Ahmed Ben Bella”, ha desarrollado una trayectoria centrada en el análisis del teatro argelino, la experimentación escénica y el teatro infantil, como reflejan sus publicaciones: el artículo “التجريب في المسرح الجزائري: مسرحية ضمير يحاكي ضمير أنموذجاً” (2024), en el que examina la experimentación en el teatro argelino contemporáneo a través de la obra *Damir yuhaki damir*; “المسرح الجزائري بين التأصيل والتجريب” (2016), donde traza la evolución del teatro nacional desde sus orígenes hasta la fase de experimentación poscolonial, atendiendo a influencias como la de Brecht y a figuras como Alloula y Kaki; y “مسرح الطفل - دراسة في المصطلح” (2010), dedicado a la delimitación conceptual del teatro infantil en Argelia. A ello se suma su papel como codirector de tesis doctorales sobre las influencias extranjeras en el teatro argelino (1965–1975) y sobre la estética de la recepción en las obras de Abdelkader Alloula, lo que consolida su perfil como investigador y formador en estudios teatrales en el contexto magrebí.

utilizar diferentes métodos de investigación y elaborar trabajos académicos relacionados con el teatro. De este modo, la formación no se limita a la transmisión de conocimientos, sino que favorece la autonomía intelectual y la construcción de una mirada crítica sobre las prácticas teatrales.

Asimismo, el Máster 1 contribuye a fortalecer la relación entre teoría y práctica. Los conocimientos adquiridos pueden aplicarse al análisis de espectáculos, proyectos escénicos, textos dramáticos y diferentes manifestaciones teatrales. Esta articulación permite al estudiante comprender que la práctica escénica requiere no solo competencias técnicas, sino también una sólida preparación teórica y metodológica.

Por otra parte, la formación puede abrir diferentes perspectivas profesionales relacionadas con la creación, la dirección, la crítica, la gestión cultural, la investigación y la docencia. El estudiante dispone así de una preparación más especializada que facilita su progresiva incorporación al ámbito profesional y académico.

En definitiva, el Máster 1 representa una etapa de profundización y especialización dentro del recorrido universitario teatral. Su finalidad es consolidar los conocimientos adquiridos en la Licenciatura, desarrollar las capacidades críticas e investigadoras del estudiante y favorecer una formación capaz de responder a las exigencias académicas y profesionales del campo teatral.

2. Formación práctica en el ámbito teatral

La formación práctica constituye una dimensión esencial de la enseñanza teatral, ya que permite al estudiante trasladar los conocimientos teóricos adquiridos al ejercicio concreto de las diferentes actividades escénicas. A través de la práctica, se desarrollan capacidades técnicas, creativas y expresivas indispensables para afrontar las exigencias del trabajo teatral y comprender el funcionamiento de una representación. (Tameur⁴⁸, 2020)

⁴⁸ Ennouel Tameur (en árabe: طامر أنوال) es una destacada académica, crítica y teórica del teatro argelino. Es Doctora de Estado en Teatro y Profesora de Educación Superior en el Departamento de Artes de la Universidad de Orán 1. Ha publicado numerosos libros y artículos sobre teatro argelino y teoría dramática. Entre sus obras destacan: « حفريات المسرح الجزائري: المسرح النوميدي في العهد الروماني » (Excavaciones del teatro argelino: el teatro nómida en la época romana, 2007), un estudio sobre los orígenes antiguos del teatro en el norte de África. « المسرح والمناهج النقدية الحديثة: نماذج من المسرح الجزائري والعالمي » (El teatro y los métodos críticos modernos: modelos del teatro argelino y mundial, 2011), un volumen de 408 páginas publicado por Dar Elquds El Arabi en Orán,

En el ámbito universitario, esta formación puede materializarse mediante talleres, ejercicios de interpretación, improvisaciones, prácticas de dirección, escritura escénica, análisis de espectáculos y proyectos colectivos. Estas actividades favorecen el aprendizaje mediante la experimentación y permiten al estudiante enfrentarse a situaciones próximas a las que encontrará posteriormente en el ámbito profesional.

La práctica teatral no se limita, por tanto, a la actuación. Comprende también diferentes áreas relacionadas con la creación y organización del espectáculo, entre ellas la dirección, la escenografía, la dramaturgia, la crítica y la producción teatral. Cada una de estas dimensiones exige competencias específicas y una preparación que combine conocimientos técnicos, capacidad creativa y trabajo colectivo

2.1. Dirección teatral: formación y práctica

La dirección teatral constituye uno de los ámbitos fundamentales de la formación práctica en el campo de las artes escénicas. Su enseñanza tiene como finalidad preparar a graduados especializados que posean conocimientos teóricos, metodológicos y prácticos que les permitan incorporarse progresivamente al ámbito profesional y ejercer diferentes funciones relacionadas con la creación escénica, especialmente la interpretación, la escritura y la dirección teatral (Tameur, fecha). De este modo, la formación en dirección teatral combina conocimientos teóricos y experiencia práctica, preparando al estudiante para participar activamente en la creación escénica y desempeñar funciones como la interpretación, la escritura y la dirección teatral.

Esta formación responde, asimismo, a las transformaciones experimentadas por el sector de las artes escénicas y audiovisuales, caracterizado por la diversificación de los espacios y medios de producción y difusión artística, como los teatros, la radio, la televisión y otros medios audiovisuales. En este contexto, resulta necesario proporcionar al estudiante herramientas que le permitan adaptarse a las nuevas exigencias profesionales y desarrollar

que aborda la crítica teatral desde perspectivas metodológicas contemporáneas. «ضمنية الخطاب في المسرح» (La implicitud del discurso en el teatro, 2009), artículo publicado en la revista Insaniyat del CRASC, donde analiza cómo el texto teatral genera significados implícitos que solo se completan en el momento de la representación.

proyectos artísticos propios.

Entre los principales objetivos de esta formación se encuentra la profundización de los conocimientos y competencias necesarios para la práctica teatral profesional. Asimismo, se pretende introducir nuevos enfoques y métodos que permitan ampliar las capacidades adquiridas durante la formación universitaria. El Máster propone, de este modo, una orientación que combina diferentes perspectivas teóricas con experiencias prácticas y que favorece el contacto con profesionales del sector, como dramaturgos, cineastas, directores, escenógrafos y otros especialistas de las artes escénicas y audiovisuales.

La formación en dirección teatral integra diversas áreas de conocimiento y competencias. Entre ellas destacan la historia del teatro y de las artes escénicas, la dirección, la dramaturgia, la escenografía, la semiótica del arte, las tecnologías de la comunicación, la sociología teatral, la traducción teatral y las técnicas cinematográficas y audiovisuales. A estas competencias se añaden determinadas prácticas relacionadas con el canto individual y colectivo, que contribuyen al desarrollo de las capacidades expresivas del futuro profesional.

La dimensión práctica de esta formación se concreta especialmente en la capacidad del estudiante para responder a diferentes situaciones profesionales. En este sentido, se plantea una serie de interrogantes vinculados con el «cómo hacer», que permiten pasar de los conocimientos teóricos a su aplicación concreta. Entre ellos destacan: cómo elaborar y desarrollar un proyecto personal de dirección teatral; cómo construir un proyecto de escritura o guion; cómo crear, organizar y gestionar una compañía teatral; y cómo desempeñar funciones de asesoramiento artístico y cultural en teatros y otras instituciones.

Asimismo, el estudiante debe adquirir competencias relacionadas con la crítica y la gestión cultural, aprendiendo a elaborar análisis y críticas de textos y obras artísticas, organizar encuentros culturales y artísticos y gestionar los aspectos presupuestarios de una producción. Estas competencias amplían el campo de acción del futuro director y le permiten comprender que la dirección teatral no se reduce a la puesta en escena, sino que implica también tareas de planificación, coordinación, gestión y comunicación.

En definitiva, la formación en dirección teatral busca preparar profesionales capaces de concebir, desarrollar y gestionar un proyecto escénico en sus diferentes etapas. La combinación de conocimientos teóricos, experimentación práctica, investigación y contacto con profesionales permite establecer un vínculo entre la universidad y el mundo profesional, favoreciendo así una formación más completa y adecuada a las necesidades actuales del sector teatral.

2.2 Crítica teatral: formación y práctica

La crítica teatral constituye otro ámbito fundamental dentro de la formación especializada en artes escénicas. Su enseñanza tiene como objetivo preparar graduados universitarios capaces de analizar, interpretar y valorar las diferentes manifestaciones teatrales desde una perspectiva teórica, crítica y metodológica. Esta preparación permite a los estudiantes orientarse hacia distintas salidas profesionales relacionadas con la crítica teatral, los medios culturales escritos y audiovisuales, la gestión cultural y el trabajo en instituciones teatrales y culturales. (Nekkache, 2019)

Asimismo, esta formación puede favorecer la creación de equipos y proyectos culturales independientes, así como la participación en actividades de investigación científica relacionadas con el teatro. De este modo, el estudiante no solo adquiere conocimientos destinados al ejercicio profesional de la crítica, sino que desarrolla también competencias que le permiten participar activamente en la reflexión y la investigación sobre las artes escénicas.

Entre los principales objetivos de esta formación se encuentra la profundización de los conocimientos y competencias necesarios para la práctica teatral profesional, así como la incorporación de nuevos enfoques y métodos de análisis. El Máster propone una formación que combina diferentes perspectivas teóricas con actividades prácticas, en la medida en que las condiciones lo permiten, y fomenta el contacto directo con profesionales del sector, entre ellos dramaturgos, cineastas, directores y escenógrafos.

Durante este proceso, el estudiante se aproxima progresivamente a los diferentes componentes del programa académico y desarrolla conocimientos específicos relacionados con la historia, la teoría y la práctica de la crítica teatral.

Uno de los principales objetivos consiste en proporcionar al estudiante un conocimiento histórico amplio del teatro argelino e internacional, prestando especial atención a sus principales etapas, movimientos y figuras representativas. Esta formación permite comprender la evolución de las prácticas teatrales y reconocer las características específicas del discurso teatral argelino en sus diferentes períodos.

Asimismo, el estudiante se familiariza con las principales escuelas y corrientes de la crítica teatral internacional, así como con sus procedimientos y herramientas para abordar las obras desde una doble perspectiva: el análisis del texto dramático y el estudio de su representación escénica. Esta preparación permite desarrollar una mirada crítica capaz de considerar tanto los elementos literarios de la obra como los aspectos propios de su puesta en escena. (Nekkache, 2019). En este sentido, la formación en crítica teatral permite al estudiante analizar una obra tanto desde el punto de vista literario como escénico, desarrollando herramientas para comprender el texto dramático y su puesta en escena.

Junto con los conocimientos teóricos, el programa pretende desarrollar un conjunto de habilidades prácticas y analíticas que permitan al estudiante participar de manera efectiva en el ámbito de las artes escénicas. Entre estas competencias destaca la capacidad de realizar un seguimiento sistemático de la evolución del teatro argelino e internacional, mediante la observación, el análisis y la valoración de sus diferentes producciones.

El estudiante debe ser capaz de aplicar los conocimientos adquiridos tanto al análisis de espectáculos como a la investigación académica, elaborando críticas, estudios y trabajos fundamentados. Del mismo modo, la formación busca desarrollar capacidades relacionadas con la gestión y coordinación de proyectos teatrales y culturales, ampliando así las posibilidades de inserción profesional.

Al final, la formación en crítica teatral supera la simple valoración de una obra o espectáculo. Se trata de preparar profesionales capaces de observar, analizar, interpretar y contextualizar el fenómeno teatral, utilizando herramientas procedentes de diferentes campos del conocimiento. La combinación de teoría, práctica, investigación y contacto con el medio

profesional permite formar críticos y gestores culturales con una visión amplia y rigurosa del teatro argelino e internacional.

2.3. Instituciones especializadas en la formación teatral en Argelia

La articulación entre la formación teórica y la práctica constituye un elemento fundamental para garantizar una preparación integral de los futuros profesionales del teatro. En este sentido, los estudiantes argelinos cuentan con la existencia de instituciones especializadas que complementan la enseñanza universitaria mediante una formación esencialmente práctica. Entre ellas destaca el Instituto Nacional Superior de Arte Dramático, situado inicialmente en Sidi Faraj y posteriormente trasladado a Bordj El Kifan.

A pesar de que el número de estudiantes admitidos en estos programas de formación ha sido tradicionalmente limitado, se observa una voluntad institucional de mantener estos espacios de formación y de responder, en la medida de lo posible, a las necesidades y exigencias del sector teatral. Antes de abordar su función educativa y formativa, resulta necesario presentar brevemente la trayectoria histórica de esta institución.

2.3.1. Historia del Instituto Bordj El Kifan

Los orígenes del instituto se remontan a Sidi Faraj, en las proximidades de Argel, donde Mustafa Kateb (1920-1989), entonces director del Teatro Nacional Argelino, impulsó la creación de una institución destinada a la formación de profesionales de las artes escénicas. El 4 de octubre de 1964, acompañado por el director artístico Mohamed Boudia, puso en marcha el Instituto Nacional de Artes Dramáticas y Rítmicas, cuyo principal objetivo era proporcionar una formación especializada a los futuros actores teatrales.

La institución inició sus actividades con la participación de profesionales de diferentes procedencias, bajo la supervisión general del director francés Henri Cordoure, con la colaboración de Jean-Marie Bouglan y del egipcio Saeed Zahran, en coordinación con Mustafa Kateb. Durante sus primeros años, se adoptó como referencia el programa de formación teatral francés, modelo que se mantuvo, con diferentes modificaciones, hasta la década de 1980. (Bouadef, 2020)

En 1965, la sede del instituto fue trasladada a Bordj El Kifan, y la institución pasó a denominarse Instituto Nacional de Artes Dramáticas. Entre sus primeros graduados se encontraban Muhammad Adar, Ahmed Ben Issa, Ziyani Cherif Ayad, Saeed Ben Salama, Zuhair Bouzrar, Abdelaziz Guirda, Boualem Bennani, Mohamed Sellal, Mohamed Korfi, Rabah Lashta, entre otros. Cabe señalar que, en esta primera generación de artistas formados en el instituto, la presencia femenina parece haber sido muy reducida o inexistente. La aparición posterior de Delilah Halilou, en 1974, constituye, en este sentido, un dato significativo dentro de la evolución de la participación de las mujeres en la formación teatral institucionalizada. (el Nassre, 2018)

En 1968, la institución experimentó una nueva transformación y pasó a denominarse Instituto Nacional de Activación Cultural y Coreografía. Durante este período se recurrió a especialistas extranjeros para reforzar la formación en diferentes disciplinas. Entre ellos se encontraban el técnico ruso Nikolai Sasha, el escenógrafo búlgaro George Abranchav, Ludmila Ranskova y varios pianistas franceses, quienes participaron en la preparación de artistas y bailarines. Estas actividades contribuyeron asimismo a la preparación del Festival Cultural Africano celebrado en Argelia en 1969.

Posteriormente, con la promulgación de la Ordenanza Presidencial n.º 40-70, de 12 de junio de 1970, se estableció un nuevo marco jurídico para la organización y el funcionamiento de la institución. A partir de entonces, pasó a denominarse Instituto Nacional de Arte Dramático y Coreografía. La institución asumió determinadas responsabilidades administrativas y financieras, aunque permaneció vinculada al Teatro Nacional Argelino, que conservaba competencias en asuntos financieros y jurídicos

Entre 1970 y 1974, el instituto concentró sus esfuerzos en la formación de actores, bailarines y músicos. Aunque esta formación permaneció limitada en cuanto al número de participantes, permitió preparar a varios artistas que posteriormente adquirieron reconocimiento en el panorama cultural argelino, entre ellos Jamal Bitter, Hamid Ramas, Mustafa Ayad y Delilah Halilou.

Entre 1974 y 1985, el Instituto de Bordj El Kifan experimentó una nueva orientación. La formación específicamente destinada a actores perdió progresivamente importancia, mientras que la institución se centró principalmente en la preparación de grupos de activistas

culturales. Esta transformación repercutió en su función como centro de formación profesional especializada en artes dramáticas. (Houadef. 2022, p. 63)

Una nueva etapa se inició con el Decreto Ejecutivo n.º 91-313, de 7 de septiembre de 1991, mediante el cual la institución adoptó la denominación de Instituto Nacional Superior de Arte Dramático y se establecieron nuevas ramas de formación, entre ellas actuación, dirección, escenografía y coreografía. Esta transformación respondió, entre otros factores, a las reivindicaciones de los estudiantes que reclamaban una formación universitaria y la obtención de un título académico en teatro que sustituyera el antiguo certificado de competencia profesional.

Posteriormente, un incendio destruyó parte importante de la biblioteca y del equipamiento del instituto, lo que obligó a trasladar temporalmente las actividades formativas al barrio de Dunes. Finalmente, la institución fue clausurada en 1993 por decisión ministerial.

El proceso de reorganización continuó en los años siguientes. El 23 de junio de 1995, Amqran Hafnawi fue nombrado director del Instituto Nacional de Arte Dramático, recuperándose la denominación anterior. El 9 de diciembre del mismo año se matriculó a un grupo de 19 estudiantes en las especialidades de teatro y crítica teatral, tras superar el correspondiente concurso de selección.

A partir de 1995, los Ministerios de Cultura y de Educación Superior e Investigación Científica impulsaron la continuidad de la formación especializada mediante la aprobación de nuevos programas de estudio. Se estableció un recorrido formativo de cinco años orientado a la obtención de un diploma de posgrado en artes escénicas. Esta nueva etapa contó con la participación de profesores y especialistas argelinos y extranjeros, procedentes, entre otros países, de Rusia, Egipto e Irak.

El programa formativo integraba una amplia variedad de contenidos teóricos y prácticos, entre ellos la actuación, la música, la recitación, la teoría teatral, la gestión cultural, la historia del teatro, la historia del arte, la estética, la filosofía del arte, la escenografía, la coreografía, la fotografía y la danza contemporánea. Asimismo, se desarrollaban talleres vinculados al cine, lo que ampliaba la preparación de los estudiantes hacia otros ámbitos de la creación audiovisual.

En consecuencia, la trayectoria del Instituto Nacional Superior de Arte Dramático refleja los diferentes esfuerzos realizados en Argelia para institucionalizar y profesionalizar la formación teatral. Su evolución demuestra, además, la importancia de complementar la formación universitaria teórica con una preparación práctica especializada, permitiendo al estudiante adquirir no solo conocimientos sobre el teatro, sino también competencias concretas para intervenir en los procesos de creación, representación y gestión escénica.

2.3.2. La evolución de la oferta formativa del ISMAS: de la Licenciatura al Máster

El Instituto Superior de Artes Escénicas y Profesiones Audiovisuales (ISMAS) desempeña un papel importante en la formación especializada de profesionales vinculados con el teatro, el cine y la televisión. Su oferta formativa está dirigida tanto a futuros artistas como a profesionales del sector cultural, e incluye programas de formación continua destinados a trabajadores de las direcciones y centros culturales, entre otras instituciones.

A partir del curso académico **2015-2016**, el instituto adoptó el sistema **Licenciatura-Máster-Doctorado (LMD)**, en consonancia con las orientaciones de la enseñanza superior. Esta reorganización permitió ampliar y estructurar la formación académica en el ámbito de las artes escénicas y audiovisuales. En una primera etapa, se establecieron programas de Licenciatura en **Actuación, Crítica Teatral y Fotografía**, destinados a proporcionar una preparación especializada en diferentes campos de la creación artística. (Azri, 2019). En otras palabras, la adopción del sistema LMD permitió modernizar y organizar la formación artística, ofreciendo a los estudiantes una preparación especializada en distintas áreas de las artes escénicas y audiovisuales, como la actuación, la crítica teatral y la fotografía.

La oferta académica se amplió durante el curso 2018-2019, con la incorporación de dos nuevas especialidades: Escenografía y Grabación de Sonido. Esta ampliación respondió a la necesidad de diversificar la formación y atender a diferentes perfiles profesionales vinculados con la producción teatral y audiovisual.

Posteriormente, durante el curso académico 2019-2020, el instituto presentó nuevas

propuestas de Máster profesional, entre las que se encontraban la especialidad de Dirección Teatral y la de Crítica Teatral, vinculadas al Departamento de Artes Escénicas, así como una formación relacionada con la gestión fotográfica, correspondiente al Departamento de Artes Visuales. La incorporación de estos programas permitió prolongar la formación iniciada en la Licenciatura y ofrecer una mayor especialización profesional

En particular, el Máster en Crítica Teatral está dirigido a los titulados de Licenciatura del sistema LMD y a candidatos que poseen títulos considerados equivalentes. Entre los perfiles de acceso se incluyen la Licenciatura en Artes Escénicas con especialidad en Crítica Teatral, la Licenciatura en Crítica y Literatura Representativa, la Licenciatura en Arte Dramático o Teatral y la Licenciatura en Ciencias de la Información y la Comunicación. También pueden acceder los titulares de determinados certificados de estudios avanzados en Bellas Artes y en Artes Escénicas, de acuerdo con las condiciones establecidas por la institución.

Esta evolución de la oferta académica demuestra la voluntad del ISMAS de adaptar sus programas a las transformaciones del sector artístico y a las necesidades del mercado laboral. La diversificación de las especialidades permite formar profesionales en diferentes áreas de las artes escénicas y audiovisuales, al tiempo que favorece la continuidad de los estudios y la especialización progresiva.

Asimismo, la incorporación de los estudios de Máster representa una etapa importante en la consolidación de la formación superior en artes escénicas en Argelia. El instituto se orienta no solo hacia la profesionalización de los estudiantes, sino también hacia el desarrollo de la investigación científica, con la perspectiva de crear, en etapas posteriores, las condiciones necesarias para la apertura de programas de Doctorado.

En este sentido, el recorrido formativo propuesto por el ISMAS —desde la Licenciatura hasta el Máster— refleja una progresiva articulación entre formación académica, práctica profesional, especialización e investigación, contribuyendo al fortalecimiento de la enseñanza superior de las artes escénicas y audiovisuales en Argelia.

3. Hacia una formación teatral integral: teoría, práctica

La formación teórico-práctica constituye uno de los pilares fundamentales para la preparación integral de los profesionales de las artes escénicas. Su finalidad consiste en articular los conocimientos adquiridos mediante el estudio académico con la experiencia directa de la práctica teatral, de manera que el estudiante pueda desarrollar simultáneamente sus capacidades intelectuales, artísticas, técnicas y profesionales.

En este sentido, un programa de formación teatral teórico-práctica integra contenidos relacionados con la historia y las teorías del teatro, el análisis de textos, la estética y las diferentes concepciones de la representación, junto con talleres dedicados a la actuación, la dirección, la voz, la expresión corporal, la escenografía y otros aspectos de la creación escénica. Esta combinación permite comprender el hecho teatral como un fenómeno complejo en el que intervienen diferentes lenguajes y disciplinas artísticas.

La formación puede desarrollarse en diferentes instituciones, como universidades, escuelas especializadas de arte dramático, centros de formación profesional y talleres artísticos. Mientras las universidades ofrecen una preparación académica que puede conducir a títulos de Licenciatura y Máster, las escuelas profesionales suelen proporcionar una formación más intensiva y especializada. Por su parte, los talleres de corta duración permiten abordar determinadas competencias específicas y pueden dirigirse tanto a profesionales como a personas que desean iniciarse en el mundo teatral. (Tameur. departamento de arte, Oran1)

En el contexto argelino, encontramos diferentes iniciativas destinadas a complementar la formación teatral. Entre ellas se pueden mencionar el Estudio Argelino del Actor en Orán, orientado a la preparación intensiva de actores; el Centro Diocesano de Estudios Les Glycines de Argel, que organiza actividades y clases magistrales relacionadas con la dramaturgia; y el Instituto Francés de Argelia, que desarrolla talleres vinculados con

el teatro. Estas iniciativas contribuyen, desde diferentes perspectivas, a ampliar las posibilidades de formación y experimentación de los jóvenes interesados en las artes escénicas.

Asimismo, la formación práctica puede concretarse mediante la realización de proyectos artísticos, en los que los participantes intervienen en las diferentes etapas del proceso creativo, desde la concepción de una propuesta hasta su puesta en escena y presentación ante el público. Los talleres de dirección, por ejemplo, permiten al estudiante familiarizarse con la construcción de un proyecto escénico, la organización de los diferentes elementos de la representación y la coordinación de los actores y demás profesionales implicados.

3.1. De la teoría a la práctica teatral

La relación entre teoría y práctica no siempre se desarrolla de manera equilibrada. En este sentido, el Instituto de Bordj El Kifan constituye una experiencia particularmente significativa, puesto que la articulación entre ambas dimensiones ha ocupado un lugar importante dentro de sus preocupaciones formativas. Sin embargo, esta relación ha experimentado diferentes tensiones y oscilaciones entre el conocimiento teórico y las necesidades inmediatas de la práctica escénica.

En las formaciones privadas y en determinadas escuelas profesionales, la prioridad suele situarse en la preparación para el ejercicio laboral. En estos casos, los contenidos teóricos adquieren relevancia principalmente cuando contribuyen a resolver problemas concretos relacionados con la práctica teatral. Incluso en el ámbito universitario, la relación entre teoría y práctica se encuentra sometida a una constante reconsideración debido a las transformaciones de la sociedad y a las nuevas concepciones de los estudios teatrales y de las artes escénicas

La tendencia hacia una mayor profesionalización de la enseñanza superior ha favorecido la incorporación de talleres de actuación, diseño escénico, gestión, economía y derecho, entre otros contenidos orientados a facilitar la inserción laboral de los estudiantes. Sin embargo, una especialización excesiva puede conducir a una fragmentación del conocimiento y reducir el espacio destinado a una reflexión global sobre el teatro como fenómeno artístico, social y cultural. (Laraj, 2021)

Por ello, resulta necesario preservar dentro de la universidad espacios destinados a la reflexión crítica y al diálogo entre diferentes saberes. La enseñanza teatral no debería limitarse a la adquisición de competencias técnicas, sino que debe permitir al estudiante comprender las condiciones históricas, sociales, estéticas y culturales en las que se desarrolla la práctica escénica. La articulación entre teoría y práctica debe entenderse, por tanto, como un proceso dinámico en el que ambas dimensiones se enriquecen mutuamente.

3.2. La formación teórico-práctica como vía de profesionalización

La formación académica, tanto teórica como práctica, desempeña un papel fundamental en el desarrollo de las capacidades artísticas de los futuros profesionales. Permite potenciar el talento interpretativo y proporcionar al estudiante las herramientas necesarias para transformar sus capacidades creativas en competencias profesionales.

En el caso argelino, esta formación resulta especialmente importante para la consolidación de un teatro académico capaz de alcanzar niveles profesionales y proyectarse tanto en el ámbito nacional como internacional. Para ello, no basta con organizar talleres ocasionales y de corta duración; es necesario establecer programas de formación continuos, estructurados y dotados de fundamentos teóricos y prácticos sólidos.

Los talleres de duración limitada pueden desempeñar una función complementaria, pero sus resultados suelen estar condicionados por el carácter temporal de estas experiencias. En consecuencia, la profesionalización del sector requiere instituciones capaces de garantizar una formación permanente, sistemática e interdisciplinaria.

3.3. La opinión de los profesionales del teatro argelino

Con el propósito de contrastar las consideraciones anteriores y aproximarnos a la realidad actual del teatro argelino, hemos recurrido al testimonio de algunos especialistas y profesionales del arte dramático. Sus declaraciones permiten conocer, desde una perspectiva práctica, las principales dificultades que afectan a la formación teatral en Argelia y las necesidades que todavía deben ser atendidas.

En este sentido, el artista Aissa Moulfera, formado en Bordj El Kifan entre 1971 y 1974, considera que una de las condiciones fundamentales para garantizar la existencia de una producción teatral profesional en Argelia consiste en disponer de una institución especializada en la enseñanza del arte dramático. Desde su perspectiva, aunque existe una institución dedicada a las artes escénicas en Bordj El Kifan, persisten determinadas limitaciones relacionadas con sus programas y modalidades de enseñanza.

El artista reconoce, asimismo, el valor de los numerosos talleres teatrales organizados en diferentes regiones del país. Sin embargo, señala que muchos de ellos tienen una duración muy breve, generalmente de pocos días, lo que limita su capacidad para producir resultados duraderos. Desde esta perspectiva, los talleres pueden contribuir a descubrir y estimular talentos, pero difícilmente pueden sustituir una formación académica prolongada y estructurada.

Por esta razón, Moulfera defiende la creación de una academia o instituto especializado en artes teatrales, capaz de ofrecer una formación integral y accesible a los jóvenes interesados en el sector. Asimismo, plantea la necesidad de considerar la diversidad lingüística en la formación teatral y de proporcionar condiciones adecuadas para los estudiantes, entre ellas el acceso a una educación especializada y a los recursos necesarios para su formación.

Esta reivindicación coincide con la posición expresada por un escenógrafo, quien considera necesaria la creación de una institución académica dedicada específicamente a las artes teatrales en Argelia. Desde esta perspectiva, dicha institución debería preparar no solo a actores y directores, sino también a escenógrafos, diseñadores de vestuario, técnicos de iluminación y otros profesionales que participan en la creación escénica.

La propuesta contempla una formación basada en la combinación de conocimientos teóricos y experiencias prácticas, mediante programas académicos, talleres y proyectos de puesta en escena. Asimismo, se atribuye a esta institución un papel importante en la promoción del teatro argelino tanto a nivel nacional como internacional y en el fortalecimiento de las políticas culturales orientadas al desarrollo de nuevos talentos.

Por su parte, el artista, investigador y director del Teatro Regional de Orán (TRO) subraya la complejidad del fenómeno teatral y la necesidad de abordarlo desde una perspectiva amplia. El teatro integra diferentes disciplinas artísticas, entre ellas la literatura, la fotografía, la escultura, la arquitectura, la música y la danza. Esta convergencia de lenguajes exige una formación capaz de proporcionar al artista conocimientos diversos y herramientas que le permitan comprender y coordinar los diferentes componentes de la representación

Desde esta perspectiva, los talleres y las experiencias formativas de corta duración pueden constituir una solución temporal, pero no son suficientes para garantizar por sí solos el desarrollo de un verdadero profesionalismo teatral. Se requiere, por tanto, una estructura académica estable que favorezca la formación, la investigación y la cualificación permanente de los profesionales.

En la misma línea, el artista A. Djeriou, considerado uno de los precursores del teatro en Aïn Témouchent con la compañía «Ouled Aydour», señala que la formación académica teatral todavía presenta importantes carencias. Desde su punto de vista, sus fundamentos deberían establecerse desde las primeras etapas educativas y desarrollarse progresivamente en los diferentes niveles de enseñanza.

Asimismo, destaca el papel de las instituciones especializadas y de los talleres en el descubrimiento y acompañamiento de nuevos talentos. Algunos jóvenes continúan posteriormente sus estudios y profundizan sus competencias, mientras que otros amplían su trayectoria hacia diferentes áreas de la creación teatral, como la escritura o la dirección. Esta movilidad demuestra que una formación adecuada puede favorecer la diversificación de las trayectorias profesionales dentro del sector.

Por otra parte, Fatima Al Jallaf, directora interina del Departamento de Artes Escénicas, introduce una perspectiva relacionada con las transformaciones tecnológicas que afectan actualmente al ámbito teatral.

En su opinión, el desarrollo de la educación virtual y la expansión de las plataformas digitales obligan al teatro a adaptarse a estos nuevos contextos. La incorporación de herramientas digitales puede facilitar el acceso a experiencias internacionales y contribuir a renovar las formas tradicionales de creación y difusión teatral.

Desde esta perspectiva, la innovación y la adaptación tecnológica pueden convertirse en instrumentos para mejorar la profesionalización del teatro y ampliar su alcance. El desafío consiste en aprovechar estas nuevas posibilidades sin abandonar la formación artística y académica necesaria para garantizar la calidad de las producciones.

En definitiva, la universidad, los institutos especializados y los diferentes centros de formación pueden desempeñar funciones complementarias en el desarrollo del teatro argelino. La consolidación de un sistema formativo que articule de manera equilibrada teoría, práctica, investigación e innovación constituye una condición esencial para fortalecer la profesionalización de las artes escénicas y ofrecer a las nuevas generaciones mayores oportunidades de formación y desarrollo artístico.

Conclusión

El análisis realizado a lo largo de este capítulo permite afirmar que la formación teatral en Argelia ha experimentado una evolución significativa, aunque todavía presenta diversas limitaciones. La formación teórica impartida en la Licenciatura y el Máster proporciona a los estudiantes conocimientos relacionados con la historia, las teorías teatrales, la dramaturgia, la crítica y el análisis de las obras escénicas. Esta preparación constituye una base indispensable para comprender el fenómeno teatral en sus diferentes dimensiones.

Por otra parte, la formación práctica permite desarrollar las capacidades necesarias para el ejercicio de las distintas profesiones teatrales, especialmente la actuación, la dirección y la crítica. Las instituciones especializadas, entre ellas el Instituto de Bordj El Kifan y el ISMAS, han desempeñado un papel importante en la preparación de generaciones de artistas y profesionales de las artes escénicas. Su evolución demuestra el interés por adaptar la formación a las nuevas exigencias del sector cultural y profesional.

La relación entre teoría y práctica constituye, sin embargo, uno de los principales desafíos de la enseñanza teatral. Una formación exclusivamente teórica resulta insuficiente para responder a las exigencias de la escena, mientras que una preparación basada

únicamente en la práctica limita la reflexión crítica y la comprensión global del hecho teatral. Por ello, la articulación de ambas dimensiones debe ocupar un lugar central en cualquier proyecto de formación teatral.

Finalmente, los testimonios de los profesionales consultados ponen de manifiesto la necesidad de reforzar las estructuras de formación, ampliar las oportunidades de especialización y garantizar una preparación continua e interdisciplinaria. La incorporación de las nuevas tecnologías y de nuevas metodologías puede contribuir igualmente a renovar la enseñanza y la práctica teatral. En definitiva, la consolidación de una formación que combine teoría, práctica, investigación e innovación constituye una condición fundamental para la profesionalización del teatro argelino y para su proyección artística y cultural tanto a nivel nacional como internacional.

Capítulo III

La presencia femenina en las artes escénicas y cinematográficas argelinas

La actriz argelina ocupa un lugar significativo en la historia y la evolución de las artes escénicas y cinematográficas del país. Su trayectoria se ha desarrollado en contextos sociales, culturales y profesionales marcados por profundas transformaciones, desde el periodo colonial hasta la etapa posterior a la independencia. El teatro y el cine han constituido espacios fundamentales para su expresión artística, aunque su presencia y reconocimiento no siempre han evolucionado al mismo ritmo que su participación.

Este capítulo pretende analizar la trayectoria de la actriz argelina entre el teatro y el cine, prestando especial atención a su formación, sus condiciones de acceso y participación en el ámbito artístico y las dificultades que pueden limitar su reconocimiento profesional. Para ello, se abordará inicialmente la evolución del teatro y del cine argelinos como espacios de expresión femenina. Posteriormente, el estudio de campo permitirá conocer las experiencias y percepciones de estudiantes y profesionales. Finalmente, se analizará la presencia de la actriz argelina en el ámbito nacional y su proyección internacional, considerando aspectos como el rostro, el cuerpo y la voz, las relaciones profesionales y la visibilidad de la actriz anónima.

1. El teatro argelino como espacio de expresión de la actriz

Hablar del teatro en Argelia implica adentrarse en un campo marcado por diversas controversias, especialmente en lo que respecta a la fecha de su nacimiento. La historiografía teatral no presenta una posición unánime sobre este aspecto, ya que los investigadores han propuesto diferentes fechas y acontecimientos como puntos de partida para el surgimiento de la actividad teatral en el país.

Una de las fechas más citadas corresponde a 1921, año en que llegó a Argel una compañía teatral egipcia dirigida por Georges Abiad, que presentó dos obras en árabe clásico: *Turath al-Arab* y *Salah Eddine*. Sin embargo, otros investigadores sitúan los primeros indicios de la actividad teatral en una fecha anterior, concretamente en 1910, antes de la llegada de dicha compañía egipcia a Argelia.

En este contexto, el profesor Ahmed Cheniki, en una entrevista publicada en Algérie Actualité entre el 13 y el 20 de enero de 1988, recoge las diferentes propuestas existentes sin adoptar una posición definitiva. Al respecto, señala : « La date de 1921 est donc sérieusement remise en cause. D’ailleurs, un témoin de l’activité théâtrale en Algérie, Mahboub Stambouli, avance, lui, 1910 comme année de naissance des premières pièces algériennes». ⁴⁹Esta afirmación pone de manifiesto la dificultad de establecer una fecha única para el nacimiento del teatro argelino y evidencia la necesidad de considerar diferentes fuentes y manifestaciones teatrales. . (Cheniki, 1993, p. 8.) .En otras palabras, no existe un consenso absoluto sobre el origen del teatro argelino, ya que las fuentes proponen fechas diferentes, como 1910 y 1921. Por ello, es necesario considerar las distintas interpretaciones y testimonios históricos para comprender su evolución.

Conviene, asimismo, establecer una distinción entre las expresiones «teatro en Argelia» y «teatro argelino», puesto que ambas poseen significados diferentes. La primera hace referencia a cualquier actividad teatral desarrollada dentro del territorio argelino, independientemente del origen de las compañías, de sus integrantes o de las orientaciones ideológicas de sus producciones. La segunda, en cambio, designa la producción teatral vinculada a los propios argelinos y a sus diferentes formas de expresión artística, antes, durante y después del periodo colonial.

En el marco de esta investigación, nos interesa particularmente el concepto de «teatro argelino», debido a que nuestro estudio se centra en la presencia y participación de la mujer en este ámbito y en su contribución al desarrollo de las artes escénicas en Argelia. El propósito de este apartado consiste, por tanto, en ofrecer una visión general de la evolución del teatro argelino como género dramático y espectáculo, prestando especial atención al espacio que progresivamente ocuparon las mujeres dentro de este proceso.

Aunque buena parte de la historiografía sitúa las primeras manifestaciones del teatro argelino en determinadas experiencias vinculadas al modelo teatral occidental, resulta

⁴⁹ Traducción nuestra del texto original: La fecha de 1921 queda, por tanto, seriamente cuestionada. Además, un testigo de la actividad teatral en Argelia, Mahboub Stambouli, señala, por su **parte**, 1910 como el año de nacimiento de las primeras obras teatrales argelinas.

necesario considerar la existencia de formas de expresión escénica anteriores a su institucionalización. Estas manifestaciones, desarrolladas tanto por hombres como por mujeres, formaban parte de prácticas sociales, rituales y culturales que incluían elementos de representación, imitación, canto, danza y narración.

En el caso de las mujeres, estas expresiones se desarrollaban principalmente en espacios domésticos o comunitarios y estaban relacionadas con ceremonias, rituales, celebraciones, escenas costumbristas e imitaciones burlescas de determinados comportamientos sociales. Tales prácticas pueden considerarse manifestaciones preteatrales, en la medida en que implicaban representación, interpretación y utilización de diferentes recursos expresivos. .

Estas formas de expresión femenina constituían, además, un espacio de comunicación y de afirmación dentro de contextos sociales en los que la participación de la mujer en el espacio público estaba limitada. Su transmisión se produjo fundamentalmente mediante la tradición oral y la práctica colectiva, lo que explica, en parte, su escasa presencia en los estudios históricos dedicados al teatro argelino.

Por otra parte, algunas de estas prácticas se inscriben en una tradición cultural más amplia vinculada al patrimonio magrebí y a las influencias procedentes de la cultura andalusí. Su estudio permite ampliar la concepción del teatro argelino y superar una visión exclusivamente centrada en la aparición del teatro moderno. Desde esta perspectiva, la historia de la actriz argelina no comienza necesariamente con su incorporación a los escenarios institucionales, sino que puede rastrearse en formas anteriores de representación y expresión colectiva.

De este modo, el recorrido histórico del teatro argelino permite comprender que la presencia femenina en las artes escénicas se inscribe en un proceso progresivo de visibilidad, participación y profesionalización. El análisis de esta evolución resulta fundamental para comprender posteriormente el lugar que ocuparon las primeras actrices argelinas y las transformaciones que experimentó su participación tanto en el teatro como, posteriormente, en el cine.

2. El cine argelino y la presencia de la actriz

El cine argelino, desde sus orígenes en la etapa revolucionaria hasta la actualidad, ha otorgado a la actriz un lugar ambivalente: por un lado, como figura central de la mujer combatiente y símbolo de la nación en ciernes; por otro, como personaje frecuentemente secundario o estereotipado, relegado a roles de madre, esposa o víctima. A pesar de la emergencia de directoras y de una mayor visibilidad femenina en las últimas décadas, la presencia de la actriz sigue marcada por tensiones entre representación emancipadora y reproducción de modelos patriarcales (Maherzi, 1980, p.263). Es decir, el cine argelino ha presentado a la mujer tanto como símbolo de resistencia y emancipación como desde roles tradicionales y estereotipados. Esta dualidad refleja la tensión entre una representación femenina renovada y la persistencia de modelos patriarcales.

Tras la independencia, el cine argelino experimentó un importante desarrollo y se consolidó mediante producciones nacionales, coproducciones y diversas actividades culturales. Durante los años sesenta destacaron obras como *La batalla de Argel* (1966), *El extranjero* (1967), *Z* (1969) y *Murallas de arcilla* (1970). Posteriormente, la cinematografía argelina alcanzó una notable proyección internacional, especialmente con *Crónica de los años de brasas* de Mohammed Lakhdar-Hamina, galardonada con la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1975. (Ministerio de Cultura y de las Artes (Argelia).

Dentro de esta evolución, la presencia de la mujer adquiere una importancia particular. El cine se convirtió progresivamente en otro espacio de expresión para las artistas argelinas, complementario al teatro. La participación femenina permitió ampliar las posibilidades de representación de la mujer y abordar diferentes aspectos de su experiencia dentro de la sociedad argelina. Esta presencia resulta especialmente significativa en las producciones que recuperan la memoria de la resistencia y conceden protagonismo a figuras femeninas, como *Fadhma N'Soumer* (2013) y *Le Puits* (2016), donde las mujeres aparecen vinculadas a la resistencia y al sacrificio colectivo. . (Bouchouchi, 2015)

El cine constituye, por tanto, un espacio esencial para estudiar la trayectoria de la actriz argelina y su progresiva visibilidad. La relación entre teatro y cine permite observar cómo las artistas han transitado entre ambos medios y cómo sus experiencias escénicas han

contribuido a enriquecer su trabajo cinematográfico. El análisis de esta presencia permitirá, en los apartados siguientes, conocer las preferencias, experiencias y percepciones de las estudiantes y profesionales vinculadas a las artes escénicas y audiovisuales.

3.La experiencia de las actrices argelinas: aproximación empírica

Este apartado presenta una aproximación empírica a la experiencia de las actrices argelinas y a su trayectoria dentro del ámbito artístico. Se analizan sus experiencias, dificultades y estrategias de adaptación en un contexto teatral y cinematográfico en constante transformación. Asimismo, se pretende conocer su percepción sobre el papel de la mujer en la escena argelina y su contribución al desarrollo de las artes escénicas.

3.1. Metodología y presentación del cuestionario

Para llevar a cabo este estudio, hemos elaborado un cuestionario compuesto por una serie de preguntas relacionadas con el tema central de nuestra investigación y dirigidas a las principales protagonistas de nuestro análisis. Las preguntas han sido seleccionadas con el propósito de conocer sus experiencias, opiniones y percepciones sobre la presencia de la mujer en el ámbito teatral y cinematográfico argelino.

En una primera etapa, hemos considerado oportuno dirigir el cuestionario a las estudiantes, debido a su disponibilidad y al número significativo de alumnas matriculadas en el Departamento de Artes. Su participación nos permite conocer las expectativas de las jóvenes que se encuentran en proceso de formación y que podrían incorporarse, en el futuro, al ámbito profesional de las artes escénicas y audiovisuales.

La elección de este grupo resulta especialmente relevante, ya que permite identificar sus intereses, motivaciones y preferencias respecto al teatro y al cine, así como las dificultades que perciben para acceder al mundo artístico. Sus respuestas constituyen, por tanto, un punto de partida para comprender la relación de las nuevas generaciones de mujeres con la creación y la práctica teatral y cinematográfica en Argelia.

3.2.Las estudiantes de Artes

La primera cuestión planteada en esta investigación busca determinar la relación existente entre el cine y el teatro, dos formas de expresión artística que, aunque poseen lenguajes y medios de representación diferentes, comparten determinadas finalidades. Para ello, contamos con la participación de un grupo de estudiantes del Departamento de Artes, quienes mostraron una gran disponibilidad para responder a las preguntas y compartir sus conocimientos y opiniones.

Las estudiantes consideran que el teatro, cuya existencia se remonta a la Antigüedad, y el cine, surgido posteriormente, tienen en común su capacidad para entretener, transmitir ideas y provocar emociones. Según sus respuestas, la aparición del cine no supuso la desaparición del teatro, aunque tampoco produjo necesariamente un desarrollo directo de este. Ambas disciplinas mantienen una relación estrecha, especialmente en aspectos como el texto, la interpretación y la representación de la realidad. La diferencia fundamental señalada reside en la presencia física del espectador: mientras que el teatro ofrece una experiencia directa e inmediata, el cine presenta una realidad registrada y proyectada.

a-Los beneficios del teatro y del cine

Las respuestas obtenidas muestran que las estudiantes atribuyen al teatro numerosos beneficios relacionados con el desarrollo personal y artístico. Entre ellos destacan el fomento de la creatividad, el desarrollo de la empatía, la mejora de las capacidades psicomotrices y de la agilidad mental, así como el fortalecimiento de las capacidades comunicativas. También consideran que la práctica teatral favorece la disciplina, el compromiso y la reflexión sobre uno mismo y sobre los demás.

En cuanto al cine, las estudiantes destacan principalmente su dimensión emocional y reflexiva. Según sus respuestas, permite abordar y comprender mejor determinados problemas, relajarse, motivarse y enfrentarse a diferentes emociones. Asimismo, puede provocar sentimientos como la risa o el llanto, estimular la creatividad, cuestionar determinadas actitudes y desempeñar una función catártica. Aunque algunas respuestas puedan parecer formuladas a partir de conocimientos previamente adquiridos, las hemos considerado válidas, puesto que reflejan la percepción personal de las estudiantes sobre

ambas manifestaciones artísticas.

b-Preferencias entre teatro y cine

Una de las cuestiones que despertó mayor interés fue conocer qué espacio preferirían las estudiantes en caso de desarrollar una futura carrera como actrices: el escenario teatral o la pantalla cinematográfica. La mayoría manifiesta una clara inclinación hacia el teatro, principalmente por la relación directa que se establece con el público. La presencia del espectador, la reacción inmediata y los aplausos al finalizar la representación constituyen, desde su perspectiva, una experiencia difícilmente sustituible.

Las estudiantes reconocen, sin embargo, que la actividad teatral exige un mayor esfuerzo físico y psicológico, especialmente cuando implica varias representaciones en un mismo día. También señalan diferencias relacionadas con las condiciones laborales y económicas. El cine aparece, en cambio, como una actividad más cómoda y vinculada a nuevas formas de difusión. La expansión de las plataformas digitales ha transformado las formas tradicionales de consumo cinematográfico, trasladando progresivamente parte de la experiencia de las salas a los espacios domésticos.

c-La atmósfera teatral y la relación con el público

Las respuestas obtenidas permiten abordar igualmente la importancia de la atmósfera teatral como elemento esencial de la experiencia escénica. La representación no constituye el resultado de una acción individual, sino de un proceso colectivo en el que participan el dramaturgo, el director, los actores, el escenógrafo, los técnicos y los músicos. Cada uno de estos componentes contribuye a la construcción de un espectáculo que adquiere su unidad durante la puesta en escena.

El escenario se convierte así en un espacio de encuentro entre diferentes lenguajes artísticos. La iluminación, la escenografía, la música, el vestuario, el movimiento y la interpretación se combinan para crear un ambiente capaz de estimular la imaginación y las emociones del espectador. El público participa también en este proceso, ya que su reacción permite valorar la fuerza, la coherencia y el impacto de la representación.

Los festivales teatrales, como los de Batna y Mostaganem, constituyen ejemplos significativos de esta relación entre espectáculo, artistas y público. Su preparación se prolonga durante meses y su impacto continúa después de la representación mediante las

críticas, los comentarios y la memoria de los espectadores. La permanencia de estas experiencias en la memoria contribuye a mantener el vínculo entre el público y el acontecimiento teatral.

En suma, las respuestas de las estudiantes muestran una percepción positiva tanto del teatro como del cine, aunque el teatro ocupa un lugar privilegiado por su carácter directo, colectivo e inmediato. Sus opiniones reflejan, además, una comprensión de las posibilidades educativas, artísticas y emocionales de ambas disciplinas. Estas respuestas, espontáneas pero estructuradas, nos recuerdan a un ejercicio de expresión oral en el que cada estudiante no solo demuestra los conocimientos adquiridos, sino que también manifiesta su propia sensibilidad, personalidad y relación con las artes escénicas.

3.3. Las profesionales del teatro y del cine

Gracias a los contactos y recomendaciones de mi director de tesis doctoral, a quien expreso mi más sincero agradecimiento, tuve la oportunidad de dialogar con diversas profesionales vinculadas al cuarto y séptimo arte, tanto dentro como fuera de Argelia. En la elaboración de las preguntas, optamos principalmente por abordar aspectos relacionados con la práctica profesional y la experiencia personal, dejando en un segundo plano las cuestiones estrictamente teóricas.

Conservamos con especial interés el recuerdo de este encuentro entre especialistas de las artes escénicas y audiovisuales, quienes compartieron sus experiencias y trayectorias tanto sobre los escenarios como frente a las cámaras. Se trató de una tertulia de carácter «ramadanesco», conducida por una periodista de la televisión argelina, en la que participaron varias actrices junto con el reconocido dramaturgo Adar. La conversación se centró, fundamentalmente, en torno a la presencia y participación de las mujeres en el cuarto y séptimo arte, así como en sus experiencias dentro de estos ámbitos de creación artística.

4. Voces y experiencias de las profesionales

Este apartado recoge las voces y experiencias de profesionales vinculadas al teatro y al cine argelinos. A través de sus testimonios, se analizan sus trayectorias, prácticas artísticas y experiencias profesionales. Asimismo, se ponen de relieve las oportunidades, dificultades

y desafíos que afrontan las mujeres en estos ámbitos.

4.1. Las profesionales nacionales

. Para profundizar en la percepción de las profesionales nacionales acerca de la relación entre teatro y cine, presentamos a continuación los testimonios de dos actrices con experiencia en ambos ámbitos de creación. Sus intervenciones permiten aproximarnos a las particularidades de la interpretación teatral y cinematográfica desde la perspectiva de quienes han desarrollado su trayectoria en estos dos espacios artísticos. A través de sus respuestas, se ponen de manifiesto tanto las semejanzas que comparten ambas disciplinas como las diferencias relacionadas con la presencia escénica, la relación con el público, las condiciones de trabajo y los recursos técnicos.

a-Primera actriz

La primera entrevistada es una actriz vinculada principalmente al teatro en Orán, aunque también ha participado en producciones cinematográficas. Su testimonio parte de su propia experiencia para establecer una distinción entre la interpretación teatral y la cinematográfica. Según su perspectiva, ambas formas de actuación exigen preparación, dominio técnico y capacidad interpretativa, pero se desarrollan en condiciones muy diferentes.

¿Qué diferencias existen entre ser actriz de teatro y actriz de cine?

La entrevistada destaca, ante todo, que el teatro se caracteriza por la presencia física y por el contacto directo entre el intérprete y el público. Cada representación constituye una experiencia única, en la que el actor debe asumir la responsabilidad de desarrollar su personaje sin posibilidad de detener la acción o repetir una escena ante un error. Esta condición exige una preparación rigurosa, numerosos ensayos y una gran capacidad de concentración.

En cambio, el cine permite repetir una misma escena tantas veces como sea necesario hasta alcanzar el resultado buscado por el director y los actores. La interpretación cinematográfica se beneficia, además, de recursos como el montaje, los efectos especiales, las diferentes localizaciones y los procedimientos técnicos propios del lenguaje audiovisual.

De este modo, mientras el teatro se apoya principalmente en la presencia viva del actor, el cine dispone de múltiples herramientas para construir y perfeccionar el resultado final.

¿Cuál de las dos disciplinas prefiere?

Ante esta cuestión, la actriz manifiesta una clara inclinación hacia el teatro en lo que respecta a la interpretación. Valora especialmente la dificultad de actuar en directo, la ausencia de margen para el error y la comunicación inmediata que se establece con el espectador. Para ella, la preparación, la escenografía, los ensayos y el esfuerzo colectivo contribuyen a crear una representación capaz de transmitir realismo y emoción.

Sin embargo, reconoce que el cine posee una particular fuerza desde el punto de vista estético y visual. Los efectos especiales y las posibilidades técnicas permiten construir mundos, personajes y espacios que difícilmente podrían reproducirse sobre un escenario. Por ello, considera que teatro y cine constituyen dos formas de espectáculo diferentes que, en determinadas ocasiones, pueden incluso contar una misma historia mediante lenguajes distintos.

En definitiva, la actriz considera que el teatro posee una mayor riqueza artística y una especial capacidad para generar una relación profunda entre intérprete y espectador, mientras que el cine destaca por sus posibilidades visuales, técnicas y narrativas. Su elección se inclina, por tanto, hacia el teatro, aunque reconoce el valor y el atractivo de ambas disciplinas.

b-Segunda actriz

En cuanto a la segunda entrevistada, su percepción presenta numerosos puntos de convergencia con la de su compañera, especialmente por su experiencia profesional en el ámbito teatral y su aproximación al lenguaje cinematográfico. Su reflexión parte de una valoración del teatro como una manifestación artística de larga tradición, cuya permanencia histórica demuestra su capacidad para adaptarse a diferentes épocas y contextos.

Para esta actriz, el teatro constituye un espacio privilegiado para expresar la imaginación, las pasiones, los comportamientos y las múltiples dimensiones de la experiencia humana. En él pueden confluir el pasado, el presente y el futuro, así como una amplia diversidad de ideas y realidades. Desde esta perspectiva, el teatro posee una dimensión

artística y poética que trasciende las transformaciones tecnológicas y los diferentes medios de difusión.

Ante la cuestión de la preferencia entre la actuación teatral y cinematográfica, la entrevistada considera que ambas disciplinas comparten una misma esencia: entretener al público, transmitir una historia y construir personajes mediante el talento y las capacidades del intérprete. No obstante, reconoce la existencia de diferencias significativas entre ambas formas de interpretación.

Los testimonios de ambas profesionales permiten constatar que teatro y cine comparten la esencia de la interpretación, pero se diferencian fundamentalmente en las condiciones y los recursos mediante los cuales se desarrolla la actuación. El teatro se sustenta en la presencia viva del actor, la interacción inmediata con el público y la imposibilidad de repetir la representación; el cine, por su parte, se caracteriza por la fragmentación de las escenas, la posibilidad de repetir las tomas y el aprovechamiento de recursos técnicos y audiovisuales.

En este sentido, las dos actrices coinciden en reconocer el valor de ambas disciplinas, aunque atribuyen al teatro una especial riqueza derivada de la presencia escénica y de la comunicación directa con el espectador. Sus testimonios muestran, finalmente, que la actriz que transita entre ambos espacios debe desarrollar competencias diferentes, adaptando su interpretación a las exigencias específicas del escenario y de la pantalla.

4.1.1. Cuerpo, rostro y voz: instrumentos de expresión artística

La interpretación actoral se construye a partir de diversos recursos expresivos, entre los que destacan el cuerpo, el rostro y la voz. Sin embargo, la importancia y el modo de utilización de estos elementos varían considerablemente según se trate del teatro o del cine. Esta diferencia se explica, en gran medida, por la relación espacial que se establece entre el intérprete y el espectador, así como por las características propias de cada lenguaje artístico.

En el teatro, el actor debe proyectar su presencia hacia un público que puede encontrarse a varios metros del escenario. Su actuación debe ser, por tanto, perceptible incluso para los espectadores situados en las últimas filas. De ahí que el cuerpo y la voz adquieran una importancia fundamental: los gestos deben poseer suficiente amplitud, mientras que la voz requiere volumen, claridad, vocalización y capacidad de proyección. La interpretación teatral implica, en este sentido, una cierta amplificación de los movimientos y de las emociones para garantizar que el mensaje llegue a todo el público sin perder naturalidad.

En el cine, por el contrario, la presencia de la cámara y del micrófono modifica profundamente las condiciones de la interpretación. La cámara puede aproximarse al rostro del actor y captar detalles que resultarían imperceptibles desde la distancia de un escenario. Por ello, la actuación cinematográfica suele requerir mayor contención y naturalidad. Los pequeños movimientos de los ojos, las expresiones faciales, los cambios sutiles en el gesto o incluso el parpadeo pueden adquirir una gran fuerza expresiva, especialmente en los primeros planos. . (INFAD, 2014, p. 22)

El rostro se convierte así en uno de los principales instrumentos de comunicación del actor cinematográfico. La mirada, en particular, puede transmitir emociones, pensamientos y estados psicológicos sin necesidad de recurrir a movimientos corporales amplios. A ello se suman otros elementos propios del lenguaje audiovisual, como la iluminación, la música, el montaje y los efectos sonoros, que contribuyen a reforzar y matizar la interpretación.

La voz también responde a exigencias diferentes. Mientras que en el teatro el actor necesita proyectarla adecuadamente para alcanzar a todo el público, en el cine el uso de micrófonos permite una emisión más natural y próxima a la conversación cotidiana. El intérprete no necesita elevar excesivamente la voz, ya que los recursos técnicos garantizan su correcta captación.

Asimismo, el tratamiento del cuerpo difiere entre ambos medios. En el teatro, el espacio escénico exige movimientos más amplios y, en ocasiones, cuidadosamente coreografiados para mantener la atención del espectador y hacer visible la acción. En el cine, en cambio, la amplitud de los movimientos depende del tipo de plano y del encuadre utilizado. En un primer plano, por ejemplo, el cuerpo queda prácticamente fuera del campo visual y cualquier movimiento excesivo podría resultar inadecuado. El actor debe, por ello, conocer las características de cada plano y adaptar su gestualidad a las posibilidades de la cámara.

Al final , teatro y cine exigen técnicas interpretativas diferenciadas. El teatro privilegia la proyección corporal, vocal y espacial, mientras que el cine concede una importancia especial al rostro, la mirada y los gestos mínimos. En ambos casos, el cuerpo, el rostro y la voz constituyen instrumentos esenciales de expresión; sin embargo, su utilización debe ajustarse a las características específicas de cada medio y a la relación que este establece entre el actor, el espacio y el espectador.

4.1.2. Trayectorias, vínculos y conexiones profesionales

Otra de las diferencias fundamentales entre el teatro y el cine reside en la continuidad escénica y emocional de la interpretación, así como en las exigencias relacionadas con el *raccord*. Mientras que en el teatro la obra se representa generalmente de principio a fin, lo que permite al actor construir progresivamente las emociones de su personaje, en el cine las escenas suelen rodarse de manera fragmentada y no necesariamente siguiendo el orden narrativo de la historia. Esta particularidad exige del intérprete una preparación minuciosa y una gran capacidad para reconstruir, en cada toma, el estado emocional correspondiente al momento de la acción . (Premiere Actors, 2025)

En el cine, el actor debe conocer con precisión la planificación de las escenas, los tipos de planos, el orden de rodaje y las indicaciones del director. Asimismo, debe prestar especial atención a sus gestos, movimientos y posiciones, ya que cualquier modificación puede afectar la continuidad visual de una escena y dificultar posteriormente el trabajo de

montaje. El raccord, tanto gestual como espacial y emocional, se convierte así en un elemento esencial para garantizar la coherencia entre las diferentes tomas.

La interpretación cinematográfica presenta, además, otra particularidad: el actor que participa en una escena puede no encontrarse físicamente frente a su compañero durante la totalidad del rodaje. En determinadas ocasiones, el intérprete que proporciona la réplica puede quedar fuera del encuadre o ser sustituido por otro recurso técnico. Esta situación exige una mayor capacidad de concentración e imaginación para mantener la naturalidad de la interacción entre los personajes.

El teatro, por su parte, ofrece al actor la posibilidad de desarrollar sus emociones de manera continua a lo largo de toda la representación. La progresión dramática se construye ante la mirada inmediata del público y cada escena se encuentra vinculada a la anterior. Sin embargo, esta continuidad también constituye un desafío: cualquier error puede ser percibido directamente por los espectadores. A diferencia del cine, no existe la posibilidad de detener la representación y repetir la escena. El actor debe, por tanto, saber superar los imprevistos y continuar la actuación procurando que el público no perciba la equivocación.

En el cine, en cambio, una escena puede repetirse tantas veces como sea necesario por razones artísticas o técnicas. El director puede solicitar nuevas tomas para modificar la interpretación, ajustar la iluminación, mejorar el encuadre o resolver cualquier inconveniente surgido durante el rodaje. También puede pedir diferentes versiones de una misma escena, con distintos grados de intensidad interpretativa, para disponer de varias posibilidades durante el montaje (Mario, 2008, p.62)

Esta flexibilidad permite al cine alcanzar un elevado grado de precisión en el resultado final, aunque también exige del actor una gran capacidad de adaptación. El guion puede experimentar modificaciones durante el rodaje y algunas escenas pueden incluso grabarse en diferentes versiones antes de decidir cuál será incorporada a la obra definitiva. En este sentido, la interpretación cinematográfica requiere tanto disciplina como disponibilidad para responder a las decisiones del director.

En cuanto a la televisión, comparte numerosos procedimientos con el cine, especialmente en lo relacionado con la interpretación ante la cámara y el empleo de recursos audiovisuales. Sin embargo, existen diferencias importantes en cuanto al ritmo de trabajo. Los rodajes televisivos suelen desarrollarse con mayor rapidez, debido a las exigencias de producción y a los plazos más reducidos. En consecuencia, se dispone generalmente de menos tiempo para repetir y perfeccionar las escenas.

Esta dinámica puede favorecer una interpretación más espontánea y, en determinadas producciones, ligeramente más expresiva que la cinematográfica. El actor debe captar rápidamente la atención del espectador y mantener su interés a lo largo de la secuencia. La televisión exige, por tanto, rapidez de adaptación, capacidad de improvisación y dominio de los recursos interpretativos.

Desde esta perspectiva, la experiencia de las actrices entrevistadas pone de manifiesto que teatro, cine y televisión constituyen espacios profesionales diferentes, aunque estrechamente relacionados. Cada uno impone sus propias reglas, ritmos y procedimientos, lo que obliga al intérprete a desarrollar una notable capacidad de adaptación.

En consecuencia, el dominio de las particularidades de cada medio constituye una ventaja importante para la trayectoria profesional del actor o de la actriz. La capacidad de desenvolverse tanto sobre el escenario como ante la cámara permite construir un perfil artístico más flexible y responder a las exigencias de diferentes proyectos. Como síntesis de esta percepción, puede retomarse la conocida expresión: «La televisión da popularidad, el cine proporciona inmortalidad y el teatro concede prestigio», una formulación que resume simbólicamente las distintas dimensiones de estos tres espacios de creación artística.

4.2. Las profesionales anónimas

La intervención de una actriz con más de veinticinco años de experiencia profesional, actualmente jubilada y que prefirió mantener su identidad en el anonimato, aporta una perspectiva especialmente enriquecedora para nuestro análisis. Su amplio conocimiento del ámbito artístico permitió profundizar en las diferencias existentes entre el teatro y el cine, no solo desde el punto de vista técnico y logístico, sino también en lo referente al trabajo interpretativo y a la puesta en escena. .

A partir de la riqueza de su testimonio, consideramos oportuno profundizar en algunas cuestiones relacionadas con la actuación, con el propósito de comprender mejor las particularidades que caracterizan el trabajo de la actriz en ambos medios. En este sentido, centramos nuestra atención principalmente en tres aspectos: la interpretación, la puesta en escena y la gestión de las réplicas.

En cuanto a la interpretación, la entrevistada señala que el teatro exige una actuación más proyectada y, en cierta medida, menos realista que la cinematográfica. El actor debe elevar y proyectar la voz, así como acentuar sus gestos y movimientos para garantizar que su actuación sea percibida por todo el público, incluso por aquellos espectadores situados en las últimas filas. En el cine, por el contrario, la proximidad de la cámara permite captar los detalles más sutiles del rostro, de la mirada y de la voz, por lo que la actuación puede ser más contenida, natural y próxima a la realidad cotidiana. .

Esta diferencia también se manifiesta en el monólogo. El teatro permite desarrollar intervenciones prolongadas en las que el actor puede mantener durante varios minutos una comunicación directa con el público. En el cine, en cambio, los largos monólogos resultan menos frecuentes debido a las características del lenguaje audiovisual y al ritmo propio de la narración cinematográfica. Para la entrevistada, el teatro conserva así un carácter más orgánico, vinculado a la continuidad de la representación y a la presencia inmediata del actor.

Por otra parte, la puesta en escena condiciona de manera significativa el trabajo interpretativo. En el teatro, el espacio escénico permanece abierto a la mirada del espectador durante toda la representación. Cada movimiento, entrada, salida o gesto puede ser observado directamente, lo que exige al actor una presencia constante y una plena conciencia de su ubicación en el escenario.

La interpretación depende, por tanto, no solo de la expresión verbal, sino también del dominio del espacio y de la relación con el público.

En el cine, la situación es diferente, puesto que la cámara determina aquello que será visible para el espectador. La existencia de distintos tipos de planos y encuadres —generales, medios, primeros planos, entre otros— obliga al actor a adaptar su actuación a las exigencias de cada toma. Cuando la cámara se concentra únicamente en el rostro, por ejemplo, los movimientos corporales adquieren una importancia secundaria, mientras que una mirada, un

gesto mínimo o una expresión facial pueden convertirse en elementos fundamentales para transmitir una emoción.

En suma, el testimonio de esta profesional confirma que la actuación teatral y la cinematográfica responden a lenguajes y exigencias diferentes. Mientras el teatro requiere una mayor proyección corporal, vocal y espacial, el cine favorece una interpretación más contenida y detallada, condicionada por la cámara y el encuadre. Estas diferencias ponen de manifiesto la capacidad de adaptación que debe desarrollar la actriz para desenvolverse eficazmente en ambos medios.

4.3. Las profesionales internacionales

La incorporación de testimonios de profesionales internacionales permite ampliar nuestra investigación y contrastar las experiencias de las actrices argelinas con otras perspectivas vinculadas al ámbito teatral y cinematográfico. Estas voces contribuyen a enriquecer el análisis de las relaciones entre teatro y cine, especialmente en lo que se refiere a la interpretación, la puesta en escena y los recursos propios de cada medio. Asimismo, permiten observar cómo, más allá de las diferencias culturales y profesionales, ambas disciplinas comparten determinados principios de representación y creación artística.

En este contexto, resulta especialmente interesante el testimonio de Aicha Guechoud, actriz vinculada principalmente al ámbito cinematográfico, cuya reflexión aborda la relación entre el teatro y el cine desde su propia experiencia profesional.

La intervención de Aicha Guechoud fue breve y precisa, debido principalmente a la distancia y a sus compromisos profesionales. A pesar de ello, su testimonio ofrece elementos de interés para nuestro estudio. La actriz señala que su dedicación al cine no le impide conocer y valorar el teatro, ya que ambas disciplinas mantienen una estrecha relación, especialmente a través del texto y de la actuación.

Desde su perspectiva, el teatro posee la capacidad de producir imágenes que funcionan como un espejo de la realidad, en las que los actores constituyen el principal medio de expresión. El cine, por su parte, se diferencia del teatro por la presencia de un punto de

vista determinado por el objetivo de la cámara. Este selecciona y delimita aquello que será mostrado al espectador, condicionando la perspectiva y la construcción de la imagen.

No obstante, estas diferencias técnicas no impiden establecer una relación entre ambos lenguajes artísticos. Tanto el teatro como el cine se fundamentan en la puesta en escena, entendida como el proceso mediante el cual se organizan los diferentes elementos de la representación para construir un discurso artístico y un espacio expresivo. De este modo, aunque cada disciplina emplea recursos técnicos y procedimientos específicos, ambas comparten una misma finalidad: organizar la actuación, el espacio y los elementos visuales para producir significado y representar una determinada realidad.

Conclusión

Al finalizar este capítulo III, podemos afirmar que la actriz argelina ha demostrado una notable capacidad de adaptación para desenvolverse tanto en el teatro como en el cine, independientemente de la preferencia que pueda manifestar por una u otra disciplina. Los testimonios recogidos a lo largo de este estudio ponen de manifiesto que, aunque ambos medios presentan diferencias significativas en cuanto a la interpretación, la puesta en escena, el uso del cuerpo, la voz, el espacio y los recursos técnicos, no dejan de compartir una misma esencia artística. Se trata, por tanto, de dos lenguajes estrechamente relacionados que evolucionan de manera constante y que difícilmente pueden concebirse de forma completamente separada.

Elegir entre el teatro y el cine no resulta sencillo, pues cada uno posee su propia naturaleza y su particular forma de establecer una relación con el espectador. El teatro se caracteriza por la inmediatez de la representación, la presencia física del actor y la interacción directa con el público. Cada función constituye una experiencia única e irrepetible, en la que el intérprete debe comprometerse plenamente con su personaje y responder, en el mismo instante, a las exigencias de la representación. Esta dimensión viva y espontánea constituye una de las principales riquezas del arte teatral.

El cine, por su parte, ofrece otras posibilidades expresivas vinculadas a la cámara, al montaje, a los efectos visuales, a la iluminación y a los recursos tecnológicos. Aunque la

representación cinematográfica se construye mediante procedimientos técnicos que la diferencian de la experiencia teatral, estos recursos permiten ampliar considerablemente las posibilidades de creación artística y construir universos visuales difícilmente reproducibles sobre un escenario.

En este sentido, más que establecer una oposición entre teatro y cine, resulta pertinente reconocer la complementariedad de ambos lenguajes. La actriz que transita entre estos dos espacios debe ser capaz de adaptar su interpretación a las exigencias específicas de cada medio, demostrando flexibilidad, dominio técnico y sensibilidad artística.

La historia de la escena argelina ofrece numerosos ejemplos de artistas que han desarrollado su trayectoria en ambos campos. Entre ellas destacan figuras ya desaparecidas, como Keltoum y Sonia, junto con muchas otras actrices que han contribuido y continúan contribuyendo al desarrollo del teatro y del cine argelinos. Sus trayectorias evidencian que la actriz argelina no está limitada a un único espacio de expresión, sino que puede pasar del escenario a la pantalla y participar activamente en la construcción y renovación de la creación artística nacional.

Tercera Parte

La mujer en el teatro argelino: de espectadoras a escritoras

Introducción.

La presencia de la mujer en el teatro argelino constituirá un aspecto fundamental para comprender la evolución de la escena teatral nacional. Su recorrido partirá de una presencia inicialmente vinculada a la condición de espectadora y evolucionará hacia una participación cada vez más activa. Con el paso del tiempo, la mujer ocupará diferentes espacios dentro del ámbito teatral, como actriz, directora y escritora.

Esta transformación permitirá observar los cambios que se producirán tanto en las prácticas artísticas como en la percepción social de la mujer. Sin embargo, este proceso estará acompañado de numerosos desafíos relacionados con las normas sociales, las condiciones profesionales y la producción teatral.

En este sentido, analizaremos las dificultades que deberán afrontar las actrices y la relación que establecerán con su público. También examinaremos los desafíos cinematográficos y la influencia que la relación entre cine y teatro podrá ejercer sobre las trayectorias femeninas.

El objetivo de esta parte será ilustrar la evolución de la mujer en el teatro argelino y poner de relieve su capacidad de superar diferentes obstáculos.

Intentaremos mostrar cómo el sufrimiento y las experiencias de las mujeres podrán convertirse en formas de resistencia y expresión artística.

Asimismo, estudiaremos la contribución de las propias mujeres y el papel que desempeñará el Estado en el apoyo y desarrollo de sus actividades.

Prestaremos especial atención a las mujeres presentes en los textos teatrales argelinos, entre la escritura, la representación y la creación artística.

Finalmente, abordaremos las trayectorias de diversas espectadoras, actrices, directoras y escritoras que marcarán la escena teatral argelina.

A través de estas figuras, pondremos de relieve la progresiva transformación de la mujer, de espectadora a protagonista y creadora de la vida teatral nacional.

Capítulo I

La mujer ante los desafíos de la producción teatral contemporánea

Introducción

La incorporación de la mujer a la producción teatral contemporánea en Argelia constituirá un proceso marcado por importantes transformaciones y desafíos. Su presencia dejará de limitarse al papel de espectadora para consolidarse progresivamente en diferentes ámbitos de la creación escénica, especialmente como actriz, creadora y profesional del teatro. Este recorrido permitirá comprender mejor las condiciones en las que las mujeres desarrollarán su actividad artística y los obstáculos que deberán superar para ocupar un lugar reconocido en la escena argelina.

En este capítulo, analizaremos, en primer lugar, la relación que se establecerá entre la actriz y el público, considerando la importancia de esta interacción en la construcción de la experiencia teatral.

A continuación, abordaremos la participación de la mujer en la creación teatral y examinaremos las posibilidades que tendrá para intervenir activamente en los procesos de producción y expresión artística. Asimismo, estudiaremos los desafíos que surgirán de su participación en el ámbito cinematográfico y las dificultades que podrán presentarse en la conciliación de las experiencias teatrales y cinematográficas.

Finalmente, prestaremos especial atención a la formación y a la profesionalización de las mujeres, elementos que contribuirán a fortalecer su presencia y autonomía dentro del sector artístico. De este modo, este capítulo permitirá ilustrar cómo las mujeres argelinas irán superando progresivamente diferentes barreras para consolidarse como figuras activas de la producción teatral y cinematográfica contemporánea.

1. La actriz y el público

El teatro argelino se encontrará en un proceso constante de evolución, transformación y búsqueda de nuevos recursos, con el propósito de atraer a un público más amplio y superar las dificultades que condicionarán la producción escénica. En este contexto, la diversidad constituirá un espacio de encuentro entre diferentes experiencias, perspectivas y formas de expresión. Sin embargo, a pesar de la existencia de una producción teatral femenina cada vez más significativa, las dramaturgas argelinas no siempre recibirán el reconocimiento que merecerán dentro de los estudios y las antologías dedicados a la creación teatral.

Esta situación no será exclusiva de Argelia, sino que se relacionará con una problemática más amplia que afectará a las mujeres creadoras en diferentes contextos culturales. Según Ángel Berenguer (1999), «las dramaturgas fueron un claro ejemplo de la práctica eliminación de las creaciones teatrales no hegemónicas tras la historicización del teatro español» (p. 10). Esta afirmación pondrá de manifiesto la marginación histórica de las mujeres dentro de la dramaturgia y mostrará cómo determinados procesos de selección y construcción de la historia teatral podrán contribuir a invisibilizar las producciones consideradas periféricas o no dominantes.

No obstante, hacia finales del siglo XX, se producirán importantes transformaciones en el ámbito teatral español que favorecerán una mayor visibilidad de las creadoras. Según Valeria Lo Porto (2012), la escena teatral ofrecerá también «la oportunidad de dar voz pública a las dramaturgas y exhibir sus obras» (p. 372). Esta apertura permitirá recuperar textos anteriormente silenciados y favorecerá el desarrollo de nuevas investigaciones sobre la escritura dramática femenina. A partir de este proceso, la producción de las dramaturgas comenzará a ocupar un lugar más visible dentro de los estudios literarios y teatrales.

El estudio del teatro femenino argelino requerirá, por tanto, considerar el contexto histórico, social y cultural en el que surgirá y se desarrollará. Su evolución estará estrechamente vinculada a la incorporación progresiva de las escritoras al sistema literario y

a la conquista de espacios de expresión anteriormente dominados por los hombres. Las creadoras argelinas desarrollarán sus obras dentro de un contexto particular, en el que su condición femenina influirá, en cierta medida, tanto en los temas abordados como en la recepción de sus producciones.

Esta dimensión se reflejará especialmente en los temas, la estética, la construcción de las imágenes, el discurso y el lenguaje utilizado. En determinados casos, este lenguaje adquirirá un carácter subversivo al cuestionar ciertas normas y representaciones dominantes. La escritura femenina podrá convertirse así en un espacio de diálogo y confrontación con la tradición. Las mujeres, como autoras, no necesariamente rechazarán dicha tradición, sino que la cuestionarán y reinterpretarán desde sus propias experiencias, confrontando el discurso androcéntrico y buscando nuevas formas de representación.

En el contexto árabe, la aparición de una producción escrita por mujeres generará igualmente determinadas tensiones. La mujer pasará progresivamente de ocupar un lugar relacionado principalmente con la transmisión oral del conocimiento a participar activamente en la producción escrita. Este cambio será significativo, puesto que la escritura estará históricamente vinculada al saber, la autoridad y el poder. La incorporación de las mujeres a este espacio representará, por consiguiente, una transformación importante dentro de las estructuras culturales tradicionales.

Asimismo, la escritura femenina será objeto de determinadas valoraciones críticas que recurrirán a calificativos como «inferior», «ornamental» o «superficial». Estas apreciaciones responderán, en muchos casos, a prejuicios sociales más que a una valoración objetiva de las obras. Frente a estas concepciones, las escritoras abordarán cuestiones relacionadas con la historia, la sociedad, la identidad, el poder y la condición femenina desde perspectivas propias.

A pesar de estas dificultades, las mujeres lograrán conquistar progresivamente un espacio propio dentro de la escena argelina. Su presencia como actrices, directoras y dramaturgas permitirá transformar no solo las prácticas teatrales, sino también las formas de representar a la mujer. El escenario se convertirá así en un espacio de expresión, reivindicación y afirmación artística, donde la mujer dejará de ser únicamente objeto de representación para convertirse en sujeto creador.

La investigadora Virginia Woolf, al reflexionar sobre la percepción social de la mujer y las limitaciones que históricamente han condicionado su reconocimiento intelectual y profesional, afirma lo siguiente:

Los hombres sólo ven a las mujeres en el rojo de la emoción,
no en el blanco de la verdad. Han sido incapaces de percibir las
como escritoras, pensadoras, filósofas o en cualquier otra
profesión al servicio de la sociedad.(Woolf, 1932, p. 127)

Esta reflexión permitirá evidenciar cómo los prejuicios sociales habrán limitado históricamente el reconocimiento de la mujer como sujeto intelectual y creador. Asimismo, pondrá de manifiesto la necesidad de superar estas concepciones para valorar plenamente su contribución artística y cultural.

La injusticia afectará a las mujeres en numerosos ámbitos, sin tener en consideración las particularidades inherentes al proceso creativo, el nivel cultural alcanzado por la sociedad ni las capacidades intelectuales y físicas propias de cada individuo. En el ámbito artístico, especialmente en el teatro y el cine, las mujeres dejarán una huella significativa gracias a su creatividad y talento. Sin embargo, su presencia en estos espacios suscitará interrogantes acerca de las posibilidades reales que tendrán para demostrar sus capacidades y obtener el reconocimiento de su trabajo artístico.

En este sentido, surgirá una cuestión fundamental: ¿podrá el teatro constituir un espacio adecuado para que las mujeres desarrollen y manifiesten plenamente su talento? Esta interrogante conducirá a plantear otras cuestiones relacionadas con la representación femenina en las producciones teatrales y cinematográficas: ¿cómo será representada la mujer

en estas expresiones artísticas?, ¿qué lugar ocupará en ellas y hasta qué punto podrá participar activamente en su creación?

Partiendo de una visión social que, durante mucho tiempo, situará a la mujer en una posición inferior y estará acompañada, en determinados contextos, por la emisión de fatwas⁵⁰ contrarias a su presencia en los escenarios, algunas figuras femeninas lograrán desafiar estas barreras. Gracias a su formación, preparación cultural y determinación, conseguirán defender su derecho a acceder al espacio escénico, interpretar diferentes papeles y demostrar sus capacidades artísticas. Su aparición en el teatro representará, por tanto, no solo un avance profesional, sino también una forma de cuestionar las concepciones tradicionales que habían limitado durante mucho tiempo la participación de la mujer en la vida artística.

La importancia de la educación en el proceso de incorporación de las mujeres a la vida artística será igualmente destacada por Sonia en una entrevista concedida al diario *El Watan*. La actriz establecerá una relación directa entre el acceso de las mujeres a la educación y su progresiva salida del espacio doméstico y entrada en el ámbito artístico y profesional. En este sentido, afirmará:

«La représentation des femmes et leur départ du foyer étaient fondamentalement liés à la question de l'éducation. L'éducation étant devenue un privilège pour les hommes comme pour les femmes, et les lycées et les universités leur ayant ouvert leurs portes, les femmes apprirent à lire et à écrire. Grâce à leur réussite, elles furent admises aux Instituts Supérieurs des Beaux-Arts, puis à l'université. Elles purent ainsi apprendre à agir selon des principes, à agir librement et à réussir.»
(Sonia, citado en *El Watan*)⁵¹

⁵⁰ Una fatwa es una opinión legal o respuesta religiosa emitida por un erudito legal islámico (un muftí) en el Islam para aclarar una cuestión de ley, moralidad o religión.

⁵¹ «La representación de las mujeres y su salida del hogar estuvieron fundamentalmente ligadas a la cuestión de la educación.

Este testimonio permitirá destacar que la educación constituirá uno de los principales factores que favorecerán la emancipación y profesionalización de las mujeres. Asimismo, mostrará que el acceso a la formación artística y universitaria les permitirá adquirir las herramientas necesarias para participar libremente en la creación teatral y consolidar su presencia en la vida cultural argelina

La educación constituirá uno de los principales factores que favorecerán el desarrollo y la autonomía de las mujeres. Su importancia podrá observarse incluso en el contexto de la civilización islámica, donde diferentes textos históricos y literarios recogerán la presencia de las mujeres en diversos ámbitos de la vida social y profesional. Un ejemplo significativo aparecerá en *El collar de la paloma* (*Tawq al-Ḥamāma*) de Ibn Hazm al-Andalusí, obra en la que se hará referencia a distintas actividades desempeñadas por mujeres:

ومن النساء الطبيبة، والمغنية، واللصّة، والدليّة، والمصففة، والحائكة، والحزينة،
والمغنية، والكاهنة، والمعلمة، والناشطة، وصانعة الغزل والنسيج، وما شابه
ذلك⁵²».

Este pasaje permitirá demostrar que la participación de las mujeres en diferentes actividades sociales y profesionales no será un fenómeno exclusivamente contemporáneo. Por el contrario, la referencia de Ibn Hazm mostrará la diversidad de funciones que podían desempeñar las mujeres en determinados contextos de la civilización islámica. En este sentido, la educación y la transmisión del conocimiento podrán considerarse elementos fundamentales para favorecer su participación activa en la sociedad y, posteriormente, su incorporación a diferentes manifestaciones artísticas.

Las mujeres lograrán ocupar un lugar significativo en diversos ámbitos profesionales, entre ellos la medicina, la farmacia, la orientación, la enseñanza y diferentes actividades

Desde que la educación se convirtió en un privilegio tanto para hombres como para mujeres, y los institutos y universidades les abrieron sus puertas, las mujeres aprendieron a leer y escribir. Gracias a su éxito, fueron acogidas en los Institutos Superiores de Bellas Artes y posteriormente en las universidades. Pudieron aprender a actuar según los principios, actuar con libertad y triunfar».

⁵² «Entre las mujeres se encuentran la doctora, la cantante, la ladrona, la guía, la peluquera, la plañidera, la sacerdotisa, la maestra, la artesana del hilado y del tejido, y otras actividades semejantes» (Ibn Hazm al-Andalusí,)).

artesanales. Su participación podrá observarse también en iniciativas culturales y educativas, como la construcción de la mezquita de Al-Qarawiyyin, en Fez, en el siglo III de la Hégira. Asimismo, desde la época de las Madres de los Creyentes y de las nobles compañeras, las mujeres participarán en actividades relacionadas con la predicación, la orientación, el comercio, la artesanía y el apoyo a los ejércitos musulmanes. Esta presencia en diferentes esferas de la vida social permitirá poner de relieve que la participación femenina no se limitará al ámbito doméstico. Del mismo modo, las mujeres contribuirán a diversas manifestaciones artísticas y culturales, entre ellas el teatro de sombras, conocido como **Al-Mokhayala**, evidenciando así su temprana participación en formas de expresión escénica.

Durante la década de 1940, Fátima Mernissi (1991, p. 211), al referirse a sus recuerdos y a su relación con el teatro, lo presentará como un espacio estrechamente vinculado a la imaginación, en el que el cuerpo podrá convertirse en una expresión de los sueños y de la creatividad. Esta concepción permitirá comprender el escenario no solo como un lugar de representación, sino también como un espacio capaz de transmitir emociones, experiencias y aspiraciones humanas.

En este sentido, la escena teatral se convertirá en un medio de comunicación con el público y, al mismo tiempo, en un espacio de reflexión sobre la realidad. Mernissi destacará esta función a través de las palabras de Shama, quien rechazará la idea de mantener al público sumido en la desesperación y afirmará:

«Le but de chaque représentation théâtrale devrait être de renforcer votre espoir et de vous apporter du soutien, à travers l'idée que changer votre vie est toujours possible.»⁵³
(Mernissi, 1991, p. 211).

Esta afirmación permitirá destacar la función social y humana del teatro, entendido como un espacio destinado no solo al entretenimiento, sino también a fortalecer la esperanza y transmitir un mensaje de transformación. Desde esta perspectiva, la representación teatral podrá ofrecer al espectador la posibilidad de reflexionar sobre su realidad y de concebir el

⁵³ Traducción nuestra del texto original: El objetivo de toda representación teatral debería ser fortalecer vuestra esperanza y ofreceros apoyo, mediante la idea de que siempre es posible cambiar vuestra vida

cambio como una posibilidad concreta.

En este marco, resultará necesario conceder a las mujeres un espacio de expresión dentro de la creación teatral, permitiéndoles hacer oír sus voces y transmitir sus propias experiencias. La presencia femenina en el escenario permitirá abordar problemáticas sociales y humanas desde perspectivas vinculadas a sus experiencias particulares. A través de la creación teatral y de la interpretación, las mujeres podrán desarrollar una conciencia más profunda de su propio valor y afirmar su autonomía artística, alejándose progresivamente de las presiones y limitaciones impuestas por determinados modelos sociales.

La historia del teatro mostrará, además, que la transgresión de los roles tradicionalmente asignados a las mujeres no será un fenómeno reciente. Aunque pertenecientes a otros contextos culturales, algunas grandes figuras femeninas dejarán una huella significativa en la escena internacional. Entre ellas destacará Sarah Bernhardt, quien interpretará el personaje de Hamlet, un papel tradicionalmente asociado a los actores masculinos. Su actuación demostrará que las capacidades interpretativas no estarán necesariamente determinadas por el género del personaje representado.

La elección de roles masculinos por parte de actrices como Sarah Bernhardt suscitará, en su momento, determinadas objeciones sociales; sin embargo, su trabajo evidenciará la capacidad de las mujeres para asumir personajes complejos y apropiarse de espacios escénicos tradicionalmente reservados a los hombres. De este modo, su trayectoria constituirá un precedente importante para comprender la progresiva ruptura de las fronteras de género en las artes escénicas.

La incorporación de la mujer a la escena teatral será el resultado de un largo proceso marcado por obstáculos sociales, culturales y religiosos. En diferentes contextos, algunas actrices deberán incluso asumir papeles masculinos para reivindicar su derecho a subir al escenario y demostrar que la creación artística no estará determinada por el género. Esta evolución se verá favorecida posteriormente por la expansión del cine y por la progresiva transformación de las mentalidades.

En el mundo árabe, la presencia femenina en el teatro también se desarrollará de manera gradual y estará condicionada por las normas sociales y religiosas. A pesar de las dificultades iniciales, las mujeres lograrán conquistar progresivamente el espacio escénico y participar activamente en la vida artística. La creación de asociaciones femeninas y la aparición de publicaciones dirigidas a las mujeres contribuirán igualmente a fortalecer su presencia cultural y a favorecer una mayor conciencia de sus derechos. En Argelia, las mujeres no serán únicamente espectadoras, sino que asumirán progresivamente los papeles de actrices, dramaturgas y directoras. Figuras pioneras como Keltoum y Nouria Kazdarli abrirán el camino a nuevas generaciones y contribuirán al desarrollo del teatro y del cine argelinos. La trayectoria de estas artistas demostrará que, pese a los obstáculos históricos, las mujeres podrán consolidar una presencia significativa en la escena nacional.

Sin embargo, la participación femenina seguirá enfrentándose a determinadas dificultades, especialmente en materia de dirección, producción y reconocimiento profesional. El creciente número de mujeres formadas en las disciplinas teatrales contrastará, en algunos casos, con su menor representación en los espectáculos programados y en los puestos de creación. Frente a esta situación, iniciativas como el Festival Cultural Nacional de Producción Teatral Femenina favorecerán la visibilidad de las creadoras y contribuirán al reconocimiento de su trabajo.

El teatro femenino argelino reflejará, asimismo, diferentes problemáticas relacionadas con la condición de la mujer, la identidad, la memoria, el trauma y las transformaciones sociales. Obras como *El hilo rojo* y *Adheghath* permitirán abordar tanto la memoria de los sacrificios femeninos durante la Guerra de Independencia como las heridas y formas de resiliencia presentes en la sociedad contemporánea.

Por último, la aparición de las mujeres en la escena artística deberá entenderse en relación con la transformación progresiva de las estructuras sociales y culturales. La educación, la prensa femenina y el acceso a los espacios culturales contribuirán a ampliar sus posibilidades de expresión y participación. En este sentido, Simone de Beauvoir (1949, p. 47), en *El segundo sexo*, pondrá de relieve las dificultades que seguirán condicionando la incorporación plena de las mujeres al mundo artístico, mostrando que su presencia junto a

los hombres no implicará necesariamente la desaparición de las desigualdades.

La filósofa Simone de Beauvoir, al reflexionar sobre la incorporación de las mujeres al mundo intelectual y artístico, señala:

Il est naturel pour les femmes de chercher le salut dans ce monde qui les méconnaît et les ignore. C'est pourquoi elles restent étonnées et fières de leur intégration dans le monde de la pensée et de l'art, qui est celui des hommes. Elles restent timides et réservées, n'osant rien inventer de nouveau, comme si elles cherchaient pardon pour leur modeste intrusion dans le monde de l'art.(Beauvoir, 1949, p. 47)⁵⁴

Esta reflexión permitirá comprender que la incorporación de la mujer al ámbito artístico no significará automáticamente la desaparición de las barreras sociales y culturales. Beauvoir pondrá de relieve, además, cómo la interiorización de estas limitaciones podrá generar inseguridad y reserva, dificultando que las mujeres se reconozcan plenamente como creadoras y protagonistas del mundo artístico.

Su presencia en la vida pública y cultural se verá reforzada cuando algunos dramaturgos comiencen a abordar la cuestión femenina y a defender la necesidad de su emancipación. Entre ellos destacará Farah Antoun, quien escribirá obras como *Nuevo Egipto* y *Antiguo Egipto*, centradas en la liberación de la mujer y en la reivindicación de sus derechos. A través de estas obras, el autor planteará una visión crítica de las restricciones impuestas a las mujeres y cuestionará las concepciones dominantes de su época. .

⁵⁴ Traducción nuestra del texto original: Es natural que las mujeres busquen su salvación en este mundo que las desconoce y las ignora. Por ello, permanecen sorprendidas y orgullosas de su integración en el mundo del pensamiento y del arte, que es el de los hombres. Se mantienen tímidas y reservadas, sin atreverse a crear nada nuevo, como si buscaran perdón por su modesta incursión en el mundo del arte

Del mismo modo, las ideas de Qasim Amin sobre la emancipación femenina trascenderán el ámbito social para proyectarse también en el terreno artístico. Su defensa de la participación de las mujeres en la ciencia, la literatura y las bellas artes contribuirá a cuestionar las limitaciones que impedían su plena incorporación a estos espacios. En este sentido, Qasim afirmará:

À cette époque, des actrices s'intéressaient au métier d'actrice. Rose al-Youssef, par exemple, lorsqu'elle incarnait une folle, l'un des personnages de la pièce *Ghada al-Kamelia*, est entrée dans un sanatorium où elle a passé trois mois à observer des femmes folles et à étudier leur comportement et leurs actions. Son ex-mari, Zaki Tulaymat, en a parlé. Certaines idées fausses circulaient, ne satisfaisant ni la curiosité des chercheurs ni le besoin d'investigation (Qasim, 2023, p. 137).⁵⁵

Este testimonio permitirá destacar el elevado grado de compromiso de las actrices con su profesión y su voluntad de superar las representaciones superficiales de los personajes femeninos. El caso de Rose al-Youssef demostrará que la interpretación teatral exigirá preparación, observación e investigación, elementos que contribuirán a consolidar la profesionalización de la mujer en la escena.

⁵⁵ Traducción nuestra del texto original: «Hubo actrices interesadas en la actuación durante esa época. Rose al-Youssef, por ejemplo, al interpretar a una loca, uno de los personajes de la obra **Ghada al-Kamelia**, ingresó en un sanatorio, donde permaneció tres meses observando a mujeres locas y estudiando su comportamiento y acciones. Esto fue mencionado por su exmarido, Zaki Tulaymat. Circulaban algunas ideas distorsionadas que no satisfacían la curiosidad del investigador ni la necesidad de investigación».

En términos generales, estos llamamientos a la emancipación exigirán la construcción de una nueva imagen de la mujer, capaz de reflejar sus aspiraciones y de reivindicar su derecho a la expresión y a la creación. A través de este proceso, las mujeres buscarán explorar y desarrollar su potencial creativo, conocerse mejor y asumir un papel cada vez más activo en los ámbitos del pensamiento y de la producción artística. De este modo, su participación contribuirá a cuestionar las diferentes formas de dominación y a fortalecer su autonomía e independencia.

2. La mujer y la creación teatral

La incorporación de la mujer a la creación teatral argelina constituirá un proceso progresivo, estrechamente relacionado con las transformaciones sociales y culturales experimentadas por la sociedad.. (revista insaniyat, miliani,2015)

Durante mucho tiempo, la presencia femenina en el teatro estará vinculada principalmente a la interpretación; posteriormente, las mujeres accederán también a la escritura dramática, la dirección y otras formas de creación escénica. Este proceso permitirá que la mujer deje de ser únicamente objeto de representación para convertirse en sujeto creador y participante activa en la construcción del discurso teatral.

La dramaturgia femenina ocupará, por tanto, un lugar particular dentro del panorama teatral argelino. Sin embargo, la elección del teatro como medio de expresión seguirá siendo relativamente poco frecuente entre las escritoras. En este sentido, Jalabi-Wellnitz (2019) afirma: «Rares sont les femmes qui choisissent l'écriture dramatique comme mode d'expression»⁵⁶ (p. 73).

Esta afirmación permitirá poner de relieve la relativa escasez de mujeres que elegirán la escritura dramática como forma de expresión. Al mismo tiempo, mostrará la importancia de aquellas autoras que lograrán incorporarse a este ámbito y contribuirán a ampliar la presencia femenina dentro de la dramaturgia argelina.

⁵⁶ Traducción nuestra del texto original: «Son pocas las mujeres que eligen la escritura dramática como medio de expresión».

Entre las figuras más representativas destacará Fatima Gallaire, cuya producción teatral estará profundamente vinculada a Argelia y, especialmente, a las problemáticas relacionadas con la condición de la mujer. Jalabi-Wellnitz (2019) señala: «Fatima Gallaire a donc fait figure d'exception lorsqu'elle a adopté le théâtre pour parler, en français, de son pays, l'Algérie, et tout spécialement des problèmes liés à la condition des femmes algériennes» (p. 73).

La trayectoria de Gallaire permitirá observar cómo el teatro podrá convertirse en un medio privilegiado para abordar cuestiones sociales y femeninas. Su escritura contribuirá a introducir en la escena voces que cuestionarán determinadas formas de dominación y permitirán establecer un diálogo entre tradición y modernidad.

La relación entre creación teatral y experiencia personal aparecerá igualmente en la concepción que Gallaire tendrá de la escritura. La autora explicará el origen de su creación dramática a partir de una experiencia de ausencia y de separación de su país. Según Gallaire, citada por Jalabi-Wellnitz (2019): «L'acte d'écrire est l'aboutissement d'une situation de tension ou d'un manque, un bon manque, car il est créatif, et moi, mon seul manque, c'est l'Algérie» ⁵⁷(p. 73).

Esta afirmación permitirá comprender la escritura como una respuesta creativa ante la ausencia y la distancia. En el caso de Gallaire, Argelia se convertirá en una fuente fundamental de inspiración, transformando la experiencia personal en materia teatral y en una forma de mantener el vínculo con el país de origen.

La creación teatral femenina no se limitará, sin embargo, a una única experiencia o trayectoria. Diversas escritoras argelinas participarán, desde diferentes perspectivas, en la producción dramática. Entre ellas podrán mencionarse Myriam Ben, Assia Djebar, Leïla Sebbar, Hawa Djabali, Maïssa Bey y Fatima Gallaire.

⁵⁷Traducción nuestra del texto original: El acto de escribir es el resultado de una situación de tensión o de una ausencia, una ausencia positiva porque es creativa; y, en mi caso, mi única ausencia es Argelia».

Los estudios sobre la dramaturgia femenina argelina muestran que, salvo algunas excepciones, varias de estas autoras desarrollarán simultáneamente otras actividades literarias, como la poesía, el relato, el ensayo o la novela.

En este sentido, Oikonomopoulou destaca que, con excepción de Fatima Gallaire y Hawa Djabali, para quienes el teatro ocupará un lugar especialmente importante, varias escritoras desarrollarán la dramaturgia junto con otras formas de producción literaria. Esta diversidad de prácticas demostrará la riqueza y la multifuncionalidad de las creadoras argelinas.

La producción de estas autoras permitirá asimismo introducir nuevas voces y perspectivas en la escena teatral. En el caso de Fatima Gallaire, el análisis de sus obras *Princesses* y *Les Co-épouses* muestra la importancia concedida a las voces femeninas y su dimensión ideológica. Jalabi-Wellnitz señala que estas voces superarán las oposiciones tradicionales entre generaciones, tradición y modernidad, así como entre opresión y libertad.

De este modo, la mujer dramaturga podrá utilizar el teatro como espacio de expresión individual y colectiva. La escritura dramática permitirá abordar cuestiones relacionadas con la condición femenina, la identidad, las relaciones de poder, la tradición y las transformaciones sociales. La creación teatral se convertirá así en un instrumento mediante el cual las mujeres podrán cuestionar determinadas representaciones dominantes y proponer nuevas formas de comprender su realidad.

Además, la producción teatral femenina permitirá establecer una relación particular entre memoria, identidad y territorio. La experiencia del exilio y de la separación aparecerá en algunas autoras como un elemento generador de escritura. En el caso de Gallaire, su alejamiento de Argelia constituirá uno de los principales impulsos de su producción dramática, mientras que en otras escritoras la relación con Argelia se expresará mediante diferentes formas de memoria y representación.

Por consiguiente, la mujer pasará progresivamente de ocupar un lugar principalmente interpretativo a intervenir directamente en la construcción de los textos y discursos teatrales. Esta evolución supondrá una transformación significativa, puesto que permitirá a las creadoras participar en la definición de los temas, personajes y conflictos que serán representados sobre el escenario.

En definitiva, la creación teatral femenina constituirá una forma de participación activa en la vida cultural argelina. A través de sus obras, las dramaturgas contribuirán a enriquecer el panorama teatral y a introducir perspectivas vinculadas a la experiencia femenina. Su escritura no se limitará a reproducir los discursos existentes, sino que permitirá cuestionarlos, transformarlos y abrir nuevos espacios de reflexión sobre la sociedad argelina.

Así, la mujer dejará progresivamente de ser únicamente objeto de representación para convertirse en autora de su propia representación. La dramaturgia femenina contribuirá, de este modo, a transformar el escenario en un espacio de expresión, memoria, reivindicación y libertad, consolidando la presencia de las mujeres dentro de la creación teatral argelina.

3. La mujer ante los desafíos cinematográfico

El cine constituirá uno de los sectores más importantes de la creación artística contemporánea, debido a su capacidad para representar la realidad mediante imágenes, ideas, comportamientos y experiencias humanas. Desde sus orígenes, se caracterizará por integrar diferentes dimensiones artísticas, sociales, culturales e ideológicas, convirtiéndose en un medio privilegiado de expresión y comunicación. En este sentido, Tharwat Okasha afirmará:

Hoy en día, el cine está a la vanguardia de la integración de todas las artes, logrando una obra artística coherente e integral al integrar las artes visuales y sonoras. También ha comenzado a impulsar el teatro, la música y todas las artes visuales en una obra única y maravillosamente armoniosa (Tharwat Okasha ,1978, p. 48).

Esta concepción permitirá comprender el cine como un espacio de encuentro entre diferentes manifestaciones artísticas. Su relación con el teatro, la música y las artes visuales favorecerá la aparición de nuevas formas de creación y ofrecerá a las mujeres mayores posibilidades de expresión y visibilidad.

En este contexto, la incorporación de las mujeres al cine les permitirá ampliar el

espacio de actuación conquistado inicialmente en el teatro. La pantalla cinematográfica ofrecerá nuevas oportunidades para representar sus experiencias, expresar sus preocupaciones y asumir personajes de mayor protagonismo. Asimismo, algunas creadoras utilizarán el cine y el teatro para narrar sus luchas, reivindicar sus derechos y transmitir sus propias visiones sobre la realidad social y cultural. .

La presencia femenina en el cine argelino se desarrollará, sin embargo, en un contexto marcado por diferentes obstáculos. Las mujeres participarán en producciones cinematográficas tanto en papeles principales como secundarios y, en determinadas obras, asumirán la representación de figuras revolucionarias, luchadoras por la libertad y mujeres enfrentadas a diferentes formas de opresión. Un ejemplo significativo será *La Batalla de Argel*, donde la participación femenina estará vinculada a la lucha por la independencia y a la resistencia frente al colonialismo.

Entre las figuras que contribuirán al desarrollo de la creación artística argelina destacará Fadhila Assous, cuya trayectoria estará vinculada tanto al teatro como al cine. Su participación en la compañía de Kateb Yacine será especialmente significativa, ya que ocupará un lugar destacado como mujer dentro de un espacio artístico mayoritariamente masculino. Asimismo, otras artistas como Chafia Boudraa, Hamida Aït El Hadj, Fatiha Barbar, Sakina Mekiou —conocida artísticamente como Sonia— y Fawzia Aït El Hadj contribuirán a consolidar la presencia femenina en la escena y en el ámbito cinematográfico argelino. .

No obstante, la representación de la mujer en el cine árabe seguirá siendo objeto de importantes críticas. Según los estudios de Muhammad Saeed al-Nabulsi, numerosas producciones cinematográficas continuarán presentando a la mujer desde una perspectiva limitada, asociándola principalmente con la sensibilidad, la dependencia y las relaciones afectivas con los hombres. Esta representación reducirá la complejidad de la experiencia femenina y dejará en segundo plano su dimensión intelectual, profesional, social e histórica.

En el contexto argelino, estas contradicciones también podrán observarse en la

trayectoria de numerosas actrices que participarán simultáneamente en el teatro, la radio y el cine. Salima Labidi, Chafia Boudraa, Fatiha Barbar y Sonia constituirán ejemplos de mujeres que ampliarán progresivamente sus espacios de intervención artística. Su trayectoria demostrará que la mujer no ocupará únicamente el lugar de intérprete, sino que también podrá participar en la dirección, la dramaturgia y otras formas de creación. . (Hachmaoui,2019)

A pesar de estos avances, la representación cinematográfica de la mujer continuará marcada por determinados estereotipos. La crítica feminista prestará especial atención a esta cuestión, examinando las dimensiones culturales e ideológicas de los personajes femeninos. En numerosas producciones, las mujeres aparecerán representadas como figuras humilladas, divorciadas, solteras o dependientes, mientras que otras dimensiones de su personalidad quedarán relegadas.

En este sentido, Khadija Brik señalará:

«L'idée d'une représentation cinématographique des femmes n'a pas progressé, car le cinéma a abordé la question de la condition féminine de manière superficielle, sans esprit analytique. Le cinéma s'oppose au pouvoir croissant des femmes dans la société, représenté par l'expansion de leur participation à la vie productive. On constate que la femme accomplie et indépendante, ainsi que la femme active, sont totalement absentes du cinéma contemporain. Les femmes ont été classées selon des significations instinctives et sexuelles, tandis que les autres dimensions de leur personnalité sont quasiment inexistantes»⁵⁸(Brik, 2023, p. 52).

Esta reflexión permitirá evidenciar que el problema no residirá únicamente en la

⁵⁸ Traducción nuestra del texto original: La idea de una representación cinematográfica de las mujeres no ha avanzado, ya que el cine ha abordado la cuestión de la condición femenina de manera superficial, sin espíritu analítico. El cine se opone al creciente poder de las mujeres en la sociedad, representado por la expansión de su participación en la vida productiva. Se observa que la mujer realizada e independiente, así como la mujer activa, están completamente ausentes del cine contemporáneo. Las mujeres han sido clasificadas según significados instintivos y sexuales, mientras que las demás dimensiones de su personalidad son prácticamente inexistentes

presencia o ausencia de mujeres en el cine, sino también en la manera en que serán representadas. La reducción de sus personajes a dimensiones afectivas o sexuales limitará la visibilidad de otras capacidades y experiencias que forman parte de su identidad.

Por consiguiente, el paso del teatro al cine no supondrá automáticamente la desaparición de las dificultades a las que se enfrentarán las mujeres. Los obstáculos presentes en el ámbito teatral encontrarán nuevas formas de expresión en el campo cinematográfico. Sin embargo, estas dificultades no impedirán que las artistas desarrollen estrategias para consolidar su presencia, adquirir una mayor preparación profesional y explorar nuevas formas de creación.

Así, la participación de las mujeres argelinas en el cine y el teatro permitirá observar un proceso progresivo de afirmación artística. A través de su trabajo, estas creadoras no solo contribuirán al enriquecimiento del panorama cultural argelino, sino que también cuestionarán las representaciones tradicionales de la mujer y reivindicarán su derecho a ocupar un lugar activo en la producción artística y cultural.

4. La mujer entre el teatro y el cine

La relación entre el teatro y el cine constituirá un espacio importante para analizar la evolución de la presencia femenina en el panorama artístico argelino. Ambos medios ofrecerán a las mujeres diferentes posibilidades de expresión y creación, permitiéndoles desarrollar progresivamente sus capacidades profesionales. El tránsito de un ámbito a otro mostrará, además, que muchas artistas no limitarán su actividad a la interpretación, sino que asumirán también funciones relacionadas con la escritura, la dirección y la producción.

Según Madouni (2020), la participación de las mujeres en el ámbito artístico se extenderá progresivamente a diferentes funciones dentro del teatro y del cine: «la femme artiste algérienne a pu investir plusieurs domaines artistiques, notamment le théâtre et le cinéma⁵⁹» (p. 168).

⁵⁹ Traducción nuestra del texto original: La mujer artista argelina ha logrado incorporarse a diversos ámbitos artísticos, especialmente al teatro y al cine

Esta afirmación permitirá destacar la amplitud de la participación femenina en la vida artística argelina. La mujer no permanecerá vinculada exclusivamente al papel de actriz, sino que buscará ocupar diferentes espacios de creación y asumir mayores responsabilidades profesionales.

El teatro constituirá, para muchas artistas, un espacio inicial de formación y de experimentación. La experiencia adquirida sobre el escenario les permitirá desarrollar técnicas de interpretación, dominio de la voz y del cuerpo, así como una relación directa con el público. Posteriormente, algunas de estas competencias podrán trasladarse al cine, donde la interpretación adquirirá nuevas características debido a la presencia de la cámara y a las particularidades del lenguaje cinematográfico.

En este sentido, Madouni (2020) mostrará que la trayectoria de las mujeres artistas argelinas estará marcada por una voluntad de superar los límites impuestos por las circunstancias sociales y culturales. Su recorrido entre el teatro y el cine evidenciará una búsqueda constante de reconocimiento y de autonomía dentro del campo artístico

La presencia femenina en el cine permitirá, asimismo, ampliar las posibilidades de representación de la mujer argelina. Las actrices podrán interpretar personajes vinculados a diferentes realidades sociales, mientras que las creadoras tendrán la posibilidad de intervenir en la construcción de los discursos cinematográficos. De este modo, el cine podrá convertirse en un espacio para cuestionar determinadas imágenes tradicionales y proponer representaciones más complejas de la mujer.

Sin embargo, la incorporación de las mujeres a la creación cinematográfica no se producirá sin dificultades. Rahmouni y Allag (2020) analizarán la experiencia cinematográfica femenina en Argelia y mostrarán la progresiva participación de las mujeres en la realización y producción cinematográfica. Su estudio permitirá observar cómo las creadoras comenzarán a ocupar posiciones que anteriormente estaban reservadas principalmente a los hombres. La evolución de esta participación demostrará que la mujer irá adquiriendo una mayor autonomía dentro del proceso creativo. Ya no será únicamente objeto de representación ante la cámara, sino que podrá intervenir también detrás de ella, participando en la elaboración de los temas, la construcción de los personajes y las decisiones

relacionadas con la puesta en escena.

Asimismo, el diálogo entre teatro y cine permitirá establecer una continuidad entre las experiencias de las artistas. Algunas actrices desarrollarán sus carreras en ambos medios, aprovechando las competencias adquiridas en el teatro para incorporarse posteriormente al cine. Esta movilidad contribuirá a ampliar sus oportunidades profesionales y a consolidar su presencia en el panorama cultural argelino.

Por otra parte, la relación entre ambos campos artísticos permitirá abordar cuestiones relacionadas con la condición femenina, la identidad, la memoria, la violencia y los cambios sociales. El teatro y el cine podrán convertirse así en instrumentos mediante los cuales las mujeres expresarán sus preocupaciones y participarán en el debate sobre la sociedad en la que viven. La trayectoria de diferentes artistas argelinas mostrará igualmente que la participación femenina no seguirá un único recorrido. Algunas permanecerán principalmente vinculadas a la interpretación, mientras que otras evolucionarán hacia la dirección, la escritura o la producción. Esta diversidad demostrará la progresiva profesionalización de las mujeres y su capacidad para ocupar diferentes posiciones dentro del campo artístico.

En consecuencia, el paso de la mujer entre el teatro y el cine no deberá entenderse simplemente como una transición profesional. Se tratará también de un proceso de afirmación, autonomía y conquista de nuevos espacios de creación. A través de ambos medios, las artistas podrán desarrollar su talento y cuestionar las representaciones tradicionales que habían condicionado durante mucho tiempo su presencia.

En definitiva, el teatro y el cine constituirán dos espacios complementarios en la trayectoria de las mujeres artistas argelinas. Su participación en ambos ámbitos contribuirá a enriquecer la producción artística nacional y permitirá que la mujer pase progresivamente de ser objeto de representación a convertirse en actriz, autora, directora y creadora de su propia imagen.

Conclusión

A lo largo de este capítulo, hemos podido constatar que la presencia de la mujer en el teatro y en el cine argelinos se desarrollará progresivamente, a pesar de los diversos obstáculos sociales, culturales y profesionales. Su incorporación a estos espacios artísticos permitirá superar gradualmente la imagen tradicional que la situaba principalmente como espectadora o como objeto de representación.

La mujer conquistará así un lugar cada vez más visible como actriz, dramaturga, directora y creadora, ampliando sus posibilidades de participación en la vida cultural. El teatro constituirá uno de los primeros espacios de afirmación, mientras que el cine ofrecerá nuevas oportunidades de difusión, visibilidad y expresión.

Asimismo, la relación entre ambos medios permitirá a las artistas desarrollar sus competencias y abordar cuestiones relacionadas con la condición femenina, la identidad, la memoria y las transformaciones de la sociedad argelina. A pesar de la persistencia de determinados estereotipos y desigualdades, su trayectoria demostrará una voluntad constante de superar las limitaciones impuestas.

En definitiva, la evolución de la mujer entre el teatro y el cine reflejará no solo una transformación artística, sino también un proceso de emancipación, profesionalización y conquista de espacios de creación. Su contribución permitirá enriquecer el panorama cultural argelino y consolidar una presencia femenina cada vez más activa y reconocida.

Capítulo II

La mujer luchadora en el teatro argelino

Introducción

El papel de la mujer en el teatro argelino se caracterizará por una trayectoria marcada por la lucha, la resistencia y la voluntad de ocupar un espacio propio dentro de la creación artística. A lo largo de su evolución, las mujeres deberán enfrentarse a diferentes dificultades sociales, culturales y profesionales que condicionarán su acceso al escenario y a la producción teatral. Sin embargo, estas limitaciones no impedirán que numerosas artistas conviertan el teatro en un medio de expresión, reivindicación y afirmación de su identidad.

En este capítulo, analizaremos, en primer lugar, el sufrimiento de la mujer en el ámbito teatral, prestando atención a los obstáculos que acompañarán su incorporación a la escena. Posteriormente, abordaremos la trayectoria de las actrices revolucionarias, cuya participación permitirá relacionar la creación artística con las luchas sociales y políticas de su tiempo. Asimismo, examinaremos la contribución de las mujeres y el apoyo del Estado al desarrollo de la producción teatral femenina.

Finalmente, estudiaremos la presencia de las mujeres en los textos teatrales argelinos, centrándonos en la relación entre escritura y representación. Este recorrido permitirá mostrar cómo la mujer pasará progresivamente de ser un personaje representado a convertirse en actriz, autora y creadora de su propia representación, contribuyendo así a la transformación y al enriquecimiento del teatro argelino.

1. El sufrimiento de la mujer en el teatro

Un breve análisis de las representaciones teatrales argelinas, tanto de épocas pasadas como de períodos más recientes, permitirá constatar la profunda transformación experimentada por la presencia femenina en el ámbito escénico. Esta evolución no se limitará a la interpretación, sino que se extenderá progresivamente a otras áreas de la creación teatral, como la dirección, la dramaturgia, la coreografía y la escenografía. Este cambio planteará, por tanto, la necesidad de examinar las circunstancias y los factores que habrán favorecido la incorporación progresiva de las mujeres al teatro.

Si situamos las primeras décadas del siglo XX como un período decisivo para el desarrollo del teatro en Argelia, podremos observar una situación particularmente paradójica. La visita de la compañía egipcia de George Abyad y sus representaciones en varias ciudades argelinas constituirán uno de los primeros contactos importantes con una práctica teatral organizada. Sin embargo, la presencia de mujeres sobre el escenario seguirá siendo muy limitada debido al contexto social y cultural conservador de la época. .

Ante la dificultad de incorporar actrices, los directores recurrirán con frecuencia a actores masculinos para interpretar personajes femeninos, mediante la modificación de su vestuario, su voz y sus gestos. Esta práctica responderá a las restricciones sociales que impedían que las mujeres aparecieran públicamente en escena. En determinadas circunstancias, la representación de personajes femeninos solo será aceptada cuando el vestuario respetara las normas tradicionales y las costumbres locales. Por el contrario, la aparición de mujeres con vestimenta moderna, asociada a los modelos occidentales y particularmente franceses, podía ser considerada una transgresión de las normas sociales establecidas. .

En este contexto, la formación y la educación artística adquirirán una importancia fundamental, ya que contribuirán progresivamente a cuestionar determinadas concepciones tradicionales y facilitarán el acceso de las mujeres a la práctica teatral. La incorporación femenina al escenario no será, por tanto, un proceso inmediato, sino el resultado de un largo recorrido marcado por dificultades, resistencias y esfuerzos individuales y colectivos.

La trayectoria de las primeras actrices argelinas permitirá comprender mejor la dimensión de este proceso. Entre estas pioneras destacarán Aïcha Ajouri, conocida artísticamente como Keltoum (1916-2010), Farida Sabounji (1930-2022) y Nouria Kasdarli (1921-2020). Sus recorridos profesionales demostrarán la voluntad de las mujeres de superar las restricciones existentes y conquistar progresivamente un lugar dentro de la escena argelina (Chitour, 2020). En otras palabras, estas primeras actrices argelinas fueron pioneras en la escena nacional y contribuyeron a abrir espacios para la participación femenina en el teatro y el cine. Sus trayectorias reflejan la progresiva incorporación de las mujeres al ámbito artístico, a pesar de las dificultades existentes.

El caso de Nouria Kasdarli resultará especialmente significativo. En 1945, acompañará a su marido, actor teatral, durante una de sus giras. La ausencia inesperada de una actriz, debido a las presiones familiares, llevará a que Nouria ocupe su lugar en la representación. Este episodio marcará el inicio de una larga trayectoria artística y mostrará cómo determinadas circunstancias personales podían convertirse en oportunidades para la incorporación de las mujeres al teatro.

Las dificultades también serán visibles dentro de las estructuras teatrales vinculadas al movimiento de liberación nacional. La compañía artística del Frente de Liberación Nacional, creada en 1958 con el propósito de contribuir mediante el arte a la causa revolucionaria, contará únicamente con dos mujeres, Rkia Dari y Malika Ibrahimi, frente a quince hombres. Esta diferencia numérica pondrá de manifiesto que, incluso dentro de un proyecto artístico comprometido con la liberación nacional, la participación femenina seguirá siendo reducida. .

La situación comenzará a transformarse con la creación, en 1964, de la Escuela de Arte Dramático, que posteriormente se convertirá en el Instituto Superior Nacional de Arte Dramático. La institucionalización de la formación teatral ofrecerá nuevas posibilidades de acceso a las mujeres y favorecerá su preparación profesional. La educación artística se convertirá así en uno de los instrumentos fundamentales para superar las barreras tradicionales y consolidar la presencia femenina tanto en la formación como en la práctica escénica. .

De este modo, el sufrimiento experimentado por las primeras actrices no deberá entenderse únicamente como una sucesión de obstáculos, sino también como una etapa fundamental en el proceso de conquista del espacio teatral. Sus esfuerzos abrirán el camino a nuevas generaciones de artistas y permitirán que la mujer pase progresivamente de una presencia excepcional y condicionada a una participación más activa en la interpretación, la creación, la dirección y la producción teatral.

2. Actrices revolucionarias

La primera generación de actrices argelinas se caracterizará por su espíritu de lucha y por su profundo compromiso con el teatro y con el mensaje de resistencia que este transmitirá. Para estas mujeres, la escena no constituirá únicamente un espacio de expresión artística o entretenimiento, sino también un medio para participar en la lucha nacional y contribuir a la formación de una conciencia colectiva. Su compromiso será especialmente significativo durante el período colonial, cuando el teatro se convertirá en uno de los instrumentos de difusión de las aspiraciones del pueblo argelino.

Durante las décadas de 1920 y 1930, la presencia de mujeres argelinas sobre los escenarios seguirá siendo excepcional. Las compañías recurrirán con frecuencia a actores masculinos para interpretar personajes femeninos, debido a las restricciones sociales y culturales que dificultarán el acceso de las mujeres a la escena. Esta situación comenzará a modificarse con la aparición de algunas pioneras, entre ellas Aïcha Ajouri, conocida artísticamente como Keltoum, considerada una de las primeras figuras femeninas del teatro argelino. Según las fuentes históricas, el artista Muhyiddin Bachtarzi descubrirá su talento y la invitará a incorporarse a su compañía en 1935. A partir de entonces, Keltoum participará en diferentes representaciones como actriz y cantante, abriendo el camino para otras mujeres que posteriormente se incorporarán al mundo teatral. .

La aparición de Keltoum sobre el escenario adquirirá una dimensión que irá más allá de la simple presencia femenina. En un contexto caracterizado por la desaprobación social y por determinadas interpretaciones que consideraban la actuación de las mujeres contraria a la religión, las costumbres y las tradiciones, su participación constituirá un verdadero acto de afirmación. Su trayectoria demostrará que una mujer podía dedicarse al arte sin renunciar a sus valores ni a su identidad social.

Paralelamente, el desarrollo del teatro argelino estará estrechamente relacionado con las condiciones históricas y políticas del país. Surgido en un contexto marcado por la dominación colonial, el teatro se convertirá progresivamente en un instrumento de expresión de los sufrimientos, las aspiraciones y las esperanzas del pueblo argelino. El movimiento nacional reconocerá su capacidad para contribuir a la resistencia cultural, desde las primeras representaciones organizadas por las compañías teatrales durante las décadas de 1920 y 1930

hasta la creación de la compañía artística del Frente de Liberación Nacional (FLN) en 1958, bajo la dirección de Mustapha Kateb. .

En este contexto, la participación de las actrices adquirirá una dimensión política y patriótica. Para una artista como Keltoum, subir al escenario no significará únicamente ejercer una profesión artística, sino también participar, desde el espacio cultural, en la defensa de la causa nacional. Su incorporación a la Compañía de Teatro Árabe de la Ópera de Argel, siendo todavía muy joven, constituirá una de las experiencias que marcarán su trayectoria antes de que esta compañía cesara sus actividades en 1955. (Miliani, 2015). De este modo, la trayectoria de Keltoum muestra cómo la actividad artística podía convertirse también en una forma de participación en la causa nacional. Su presencia en la escena contribuyó a dar mayor visibilidad a las mujeres dentro del movimiento cultural argelino.

El teatro se convertirá así, para estas primeras artistas, en una auténtica escuela de concienciación. Las representaciones permitirán transmitir mensajes relacionados con la injusticia del colonialismo, fortalecer el sentimiento de pertenencia nacional y difundir la idea de la independencia. En consecuencia, la actriz revolucionaria no será únicamente una intérprete, sino también una participante activa en la construcción de un discurso cultural de resistencia.

La trayectoria de Keltoum ejercerá igualmente una influencia significativa sobre las generaciones posteriores. La actriz Bahia Rachidi destacará el carácter ejemplar de su recorrido y señalará que su presencia contribuirá a modificar la percepción de la sociedad argelina respecto a las mujeres que se dedicaban al arte. Su figura demostrará que la actuación no debía interpretarse exclusivamente como una actividad vinculada a intereses económicos, sino que podía constituir una forma de compromiso con la sociedad y con la causa nacional.

El compromiso de las actrices se manifestará también de manera concreta durante la Revolución de Liberación. Un ejemplo particularmente significativo será Farida Sabounji, cuya trayectoria estará vinculada a la resistencia cultural. Según el testimonio del actor Abdelhamid Rabia, algunas actrices participaron incluso en acciones clandestinas durante el período colonial, demostrando que su compromiso con la causa nacional podía superar los límites de la propia actividad artística.

La figura de Keltoum ocupará igualmente un lugar destacado en este contexto. Durante sus giras por diferentes regiones, contribuirá a difundir mensajes patrióticos y utilizará sus actuaciones y canciones como medios para fortalecer la conciencia nacional. El uso de símbolos vinculados a la identidad argelina y la interpretación de canciones patrióticas convertirán sus actuaciones en espacios de expresión de la resistencia frente al colonialismo.

Junto a Keltoum, otras artistas responderán al llamamiento realizado para incorporarse a la compañía teatral del Frente de Liberación Nacional. Entre ellas destacarán Nouria, Safia Jebali —conocida también como Jebali Kalthoum— y Wahiba Zakkal, quienes participarán en actividades teatrales relacionadas con la causa nacional. La incorporación de estas mujeres demostrará que el compromiso femenino con la Revolución también encontrará una vía de expresión en el teatro.

La represión colonial afectará igualmente a los artistas comprometidos con esta actividad. El actor Mohamed Touri, vinculado a la escena teatral argelina y esposo de Wahiba Zakkal, será detenido por las autoridades coloniales y encarcelado en la prisión de Barbarroja. Tras ser liberado en 1959 debido a su grave estado de salud, fallecerá ese mismo año. Estos acontecimientos mostrarán hasta qué punto el teatro y sus protagonistas podían ser considerados por la administración colonial como instrumentos de movilización y resistencia. .

Cuando Habib Reda realizará un llamamiento para que las artistas se incorporaran a la compañía del FLN, numerosas actrices responderán a esta iniciativa. Según el testimonio de Abdelhamid Rabia, alrededor de una veintena de mujeres manifestarán su disposición a participar, hecho que demostrará la existencia de una importante voluntad femenina de contribuir a la lucha nacional mediante el arte.

Esta participación no surgirá de manera espontánea, sino que será el resultado de un proceso iniciado por los primeros impulsores del teatro argelino. Figuras como Muhyiddin Bachtarzi, Kateb Yacine, Allalou, Mohamed Touri, Habib Reda y Hajj Hamou, entre otros,

desempeñarán un papel importante en la formación y acogida de jóvenes artistas. A través de compañías teatrales y radiofónicas, estas iniciativas permitirán crear espacios en los que las mujeres podrán adquirir experiencia artística y desarrollar sus capacidades.

Desde mediados de la década de 1930, numerosas artistas comenzarán a destacar en la escena argelina. Entre ellas podrán mencionarse Fadhila Dzairia y su hermana, Fatiha Berber, Chafia Boudraa, Wafia Belarbi, Farida Sabounji, Djamila Kabyliya y Fulla, entre otras. Sus trayectorias contribuirán a consolidar la presencia femenina y demostrarán que las mujeres podían participar activamente en la construcción del teatro argelino.

El teatro desempeñará asimismo una función importante en la movilización del público femenino. Gracias a la organización de representaciones destinadas especialmente a las mujeres, las espectadoras procedentes de familias conservadoras podrán acceder progresivamente a los espacios teatrales. Estas funciones, celebradas tradicionalmente los viernes por la noche en la Ópera de Argel, constituirán no solo momentos de entretenimiento, sino también espacios de encuentro y de difusión de mensajes relacionados con la identidad y la causa nacional.

La creación de la compañía teatral del FLN en 1958 permitirá ampliar esta labor más allá de las fronteras argelinas. Su primera representación se realizará en Túnez en septiembre de ese mismo año y posteriormente la compañía emprenderá diversas giras internacionales. Sus actuaciones en diferentes países tendrán como finalidad dar a conocer la situación del pueblo argelino, defender su derecho a la independencia y utilizar el teatro como instrumento de diplomacia cultural y de resistencia. .

En este sentido, las actrices revolucionarias desempeñarán una doble función: serán artistas y, al mismo tiempo, protagonistas de la resistencia cultural. Su presencia en los escenarios permitirá cuestionar las restricciones que tradicionalmente habían limitado la participación femenina y, paralelamente, contribuirá a transmitir los valores de libertad, identidad y emancipación nacional.

Por consiguiente, la historia del teatro argelino no podrá comprenderse plenamente sin considerar la contribución de estas mujeres. Sus experiencias demostrarán que, pese a los obstáculos sociales, culturales y políticos, las actrices lograrán transformar el escenario en un espacio de expresión y compromiso. Desde Keltoum hasta las artistas que participarán en

la compañía del FLN, la mujer irá consolidando una presencia cada vez más significativa en la escena argelina.

En definitiva, las actrices revolucionarias constituirán una generación fundamental en la evolución del teatro argelino. Su participación permitirá vincular creación artística, conciencia nacional y resistencia, al tiempo que abrirá el camino para las generaciones posteriores. A través de su trabajo, la mujer dejará de ocupar un lugar marginal en la escena para convertirse progresivamente en una protagonista de la historia teatral y cultural de Argelia.

3. La contribución de la mujer al teatro argelino

La contribución de la mujer al teatro argelino será fundamental para su evolución y enriquecimiento artístico. Desde la interpretación hasta la dramaturgia, la dirección y la escenografía, las mujeres ampliarán progresivamente sus espacios de participación.

A través de sus creaciones, abordarán temas relacionados con la condición femenina, la identidad, la memoria y las transformaciones sociales. Su presencia permitirá renovar las formas de expresión teatral y ofrecer nuevas perspectivas sobre la realidad argelina. Así, las mujeres se convertirán en agentes esenciales de la construcción y consolidación del teatro argelino contemporáneo.

3.1. La contribución femenina

La participación de las mujeres en el teatro argelino se manifestará en diferentes niveles de la creación y de la actividad escénica. Su presencia no se limitará a la interpretación, sino que abarcará también la dramaturgia, la dirección, la producción, la escenografía, el diseño y la crítica teatral. Asimismo, como espectadoras, las mujeres desempeñarán un papel importante en la recepción de las obras y en la construcción de una cultura teatral más abierta y diversa.

Esta diversidad de funciones permitirá comprender que la mujer no ocupará un lugar secundario dentro del teatro. Su participación abarcará progresivamente todo el proceso de creación y producción escénica.

Como dramaturgas y directoras, las mujeres participarán en la elaboración de textos y en la puesta en escena, incorporando perspectivas relacionadas con su propia experiencia y con la realidad social. Sus creaciones permitirán abordar cuestiones vinculadas con la condición femenina, la identidad, la memoria y las transformaciones de la sociedad argelina

De este modo, la escritura y la dirección ofrecerán a las creadoras la posibilidad de construir sus propios discursos. La mujer pasará así de ser objeto de representación a convertirse en sujeto activo de la creación teatral.

En su función de actrices, las mujeres encarnarán personajes diversos y darán visibilidad a problemáticas sociales que anteriormente habían permanecido poco representadas. A través de sus interpretaciones, contribuirán a renovar la imagen de la mujer y a cuestionar determinados estereotipos y representaciones tradicionales .

La actuación se convertirá, por tanto, en una herramienta de expresión y de transformación de las representaciones femeninas. A través de sus personajes, las actrices podrán mostrar una imagen más compleja y cercana a la realidad de las mujeres argelinas.

La participación femenina se extenderá igualmente a los ámbitos de la producción y de la creación técnica, mediante actividades relacionadas con la organización, la promoción, el vestuario y la escenografía. Estas responsabilidades demostrarán que la mujer no ocupará únicamente un lugar visible sobre el escenario, sino que intervendrá también en las diferentes etapas de la producción teatral .

Esta participación permitirá ampliar considerablemente el espacio profesional de las mujeres dentro del teatro. Su intervención detrás de escena demostrará también su capacidad para asumir responsabilidades creativas y organizativas.

Por otra parte, la presencia de críticas e investigadoras contribuirá al análisis y a la valoración de las producciones teatrales femeninas. Sus investigaciones permitirán recuperar trayectorias de artistas que durante mucho tiempo no recibieron la misma atención que sus

colegas masculinos. (Berenguer, 1999, p. 10).

La crítica desempeñará así una función esencial en la recuperación de voces femeninas históricamente marginadas. Además, permitirá reconocer su aportación y otorgarle un lugar dentro de la historia teatral.

La presencia de las mujeres en el escenario tendrá, además, una importante dimensión social. El teatro les ofrecerá un espacio desde el cual podrán cuestionar determinadas restricciones y expresar sus preocupaciones, especialmente aquellas relacionadas con la condición femenina y las relaciones sociales (Beauvoir, 1949, p. 47). En este sentido, el escenario podrá convertirse en un espacio de afirmación y reivindicación. La expresión artística permitirá a las mujeres cuestionar determinadas normas y defender su derecho a participar plenamente en la vida cultural.

Asimismo, la participación de las mujeres favorecerá la formación de nuevas generaciones de artistas, al ofrecer modelos profesionales a las jóvenes interesadas en el teatro. La experiencia de las pioneras facilitará la incorporación progresiva de nuevas actrices, dramaturgas y directoras al ámbito escénico

La trayectoria de las pioneras tendrá, por consiguiente, un efecto generacional. Su presencia abrirá caminos para que otras mujeres puedan acceder al teatro con mayores posibilidades de formación y profesionalización.

Sin embargo, esta evolución seguirá acompañada de diversos retos sociales, culturales y económicos. Las mujeres deberán superar prejuicios y dificultades relacionadas con el acceso a determinados espacios profesionales, así como con la financiación y producción de sus proyectos.

Estos obstáculos demostrarán que la incorporación femenina al teatro no será un proceso completamente acabado. Persistirán determinadas desigualdades que limitarán la plena participación de las mujeres en la creación artística.

Por ello, el fortalecimiento de la participación femenina requerirá un mayor apoyo institucional y cultural, mediante programas de formación, ayudas a la producción, festivales y espacios de representación.

El respaldo institucional resultará fundamental para garantizar la continuidad de la creación

femenina. Estas medidas podrán favorecer una participación más equilibrada y una mayor visibilidad de las artistas.

En definitiva, la contribución femenina al teatro argelino no se reducirá al aumento del número de mujeres presentes en la escena. Su participación representará una transformación progresiva del campo teatral, al incorporar nuevas voces, perspectivas y formas de creación.

La mujer se consolidará así como una protagonista fundamental del desarrollo teatral argelino. Su recorrido reflejará, al mismo tiempo, una evolución artística y una conquista progresiva de espacios de expresión y creación.

3.2. El apoyo institucional

Tras la independencia de Argelia en 1962, las transformaciones educativas y culturales impulsadas por el Estado favorecerán progresivamente la incorporación de las mujeres a la vida pública y artística. La generalización de la educación de las niñas y la expansión de los medios de comunicación, especialmente de la televisión, contribuirán a ampliar su acceso a la cultura y a crear condiciones más favorables para su participación en el ámbito teatral.

Estas transformaciones permitirán que la mujer abandone progresivamente el espacio privado y acceda a nuevos ámbitos de expresión. La educación constituirá, en este sentido, una de las principales vías para su integración en la vida artística.

Durante las primeras décadas del siglo XXI, la presencia femenina se hará especialmente visible en el monodrama, modalidad que ofrecerá a las actrices la posibilidad de asumir un papel central en la representación y de desarrollar diferentes capacidades interpretativas. Entre las artistas que destacarán en esta modalidad se encontrarán Dalila Halilou, Sonia Mekiou, Souad Ghajati, Wahiba Baali, Mufida Addas y Fatiha Tahiri. La consolidación de esta práctica dará lugar igualmente a encuentros y manifestaciones dedicados al monodrama, entre ellos un evento internacional organizado en Oued Souf

El monodrama ofrecerá a las actrices un espacio privilegiado para expresar su creatividad y construir una relación directa con el público. Su desarrollo demostrará, además,

la capacidad de las mujeres para asumir plenamente la responsabilidad de una producción escénica.

Esta nueva realidad contribuirá a fortalecer la presencia de las mujeres en el teatro argelino y favorecerá la aparición de nuevas propuestas estéticas y temáticas. A través de sus obras, las creadoras participarán en la revisión de determinadas representaciones tradicionales de la mujer y contribuirán al enriquecimiento del repertorio teatral nacional

La participación femenina no supondrá únicamente un aumento cuantitativo de las artistas en escena. También aportará nuevas perspectivas capaces de ampliar los temas y las formas de expresión del teatro argelino.

En este contexto, la creación del Festival Cultural Nacional de Producción Teatral Femenina de Annaba, en 2012, constituirá una iniciativa destinada a promover y visibilizar la producción teatral realizada por mujeres. El festival reunirá a diferentes artistas y profesionales y ofrecerá un espacio específico para la presentación de sus trabajos, contando con la participación de reconocidas figuras femeninas de la escena argelina, entre ellas la actriz Radhia Serouti. (le nation, 2025)

La creación de este festival representará un reconocimiento institucional de la contribución femenina al teatro. Asimismo, permitirá otorgar mayor visibilidad a obras y artistas que anteriormente podían permanecer al margen de los principales circuitos de difusión.

Sin embargo, la existencia de un festival específicamente dedicado a la producción femenina planteará también una cuestión teórica: ¿hasta qué punto resulta necesario establecer una separación entre un «teatro femenino» y un «teatro masculino»? Esta clasificación podría contribuir a visibilizar a las creadoras, pero también podría reforzar una división que reduzca la diversidad de sus propuestas a una categoría basada exclusivamente en el género. (Arauja, 2020)

Por ello, será necesario analizar el concepto de teatro femenino desde una perspectiva crítica. Más que establecer una oposición entre hombres y mujeres, convendrá valorar la especificidad de cada creación y su aportación al conjunto de la dramaturgia argelina.

Desde esta perspectiva, el apoyo institucional no debería limitarse a la organización de festivales específicos, sino que deberá incluir medidas relacionadas con la formación, la financiación, la programación, la producción y la difusión de las obras creadas por mujeres. El reconocimiento institucional será realmente significativo cuando permita garantizar oportunidades profesionales estables y una participación equilibrada en las diferentes estructuras teatrales.

El verdadero apoyo a la creación femenina deberá, por tanto, superar las iniciativas puntuales. Será fundamental crear condiciones que permitan a las mujeres desarrollar carreras artísticas duraderas y ocupar diferentes responsabilidades dentro del sector teatral.

En definitiva, las políticas educativas y culturales desarrolladas después de la independencia contribuirán a ampliar progresivamente la participación de las mujeres en el teatro argelino. La educación, la profesionalización, el monodrama y la creación de festivales constituirán diferentes vías para consolidar su presencia y reconocer su aportación al desarrollo de las artes escénicas.

Así, el apoyo institucional desempeñará un papel importante en la evolución de la presencia femenina. No obstante, el desafío futuro consistirá en transformar este apoyo en una política cultural permanente basada en la igualdad, la profesionalización y el reconocimiento de la creatividad de las mujeres.

4. La mujer en los textos teatrales argelinos: entre escritura y representación

Entre los estudiosos del teatro se ha desarrollado un amplio debate en torno a la terminología empleada para designar las producciones teatrales realizadas por mujeres. En particular, se plantea la distinción entre «teatro femenino» y «teatro feminista», dos conceptos estrechamente relacionados, pero que remiten a realidades diferentes y cuya diferenciación resulta necesaria para comprender con mayor precisión la creación teatral de

las mujeres (Araujo, 2019)

La distinción entre ambos conceptos permite evitar cualquier identificación automática entre producción femenina y teatro feminista. El teatro femenino puede entenderse como aquel en el que las mujeres participan como dramaturgas, actrices, directoras, escenógrafas o responsables de la producción, independientemente de la temática abordada. El teatro feminista, en cambio, se caracteriza por adoptar una perspectiva crítica sobre la condición femenina y por cuestionar las estructuras sociales, culturales y patriarcales que han limitado históricamente la autonomía de las mujeres.

Según el crítico Ali Awad⁶⁰, ambos conceptos pueden diferenciarse atendiendo a su finalidad y a su modo de producción. El teatro realizado por mujeres se relaciona principalmente con la organización y gestión de la actividad escénica, mientras que el teatro feminista se define, sobre todo, por el contenido y la orientación ideológica de las obras. (Aouad, 2016) .Es decir, el teatro realizado por mujeres no es necesariamente feminista: el primero se refiere a la participación y gestión de las mujeres en la actividad teatral, mientras que el segundo se centra en obras que abordan cuestiones relacionadas con la condición y los derechos de las mujeres.

Desde esta perspectiva, una producción puede ser realizada por mujeres sin ser necesariamente feminista, mientras que una obra feminista se caracteriza por cuestionar los modelos tradicionales de representación de la mujer y las relaciones de dominación que los sustentan.

Desde esta perspectiva, el teatro feminista puede convertirse en un espacio de resistencia y de expresión frente a los discursos patriarcales que han reducido tradicionalmente a la mujer a papeles secundarios o subordinados. Mediante la escritura y la

⁶⁰ Ali Ali Awad (علي علي عوض), escritor y crítico cultural egipcio nacido en 1947, miembro de la Unión de Escritores de Egipto y de la Unión de Escritores Árabes, cuya labor se inscribe sobre todo en el campo literario y de la vida cultural egipcia más que en la crítica específica del cine argelino. Los críticos más citados en relación con el cine árabe y argelino en revistas como *CinémArabe* o *Cinéma 3* son, en cambio, figuras como Nourredine Saïl, Mokhtar Bouanani o Ali Akika, quienes sí han contribuido de forma directa a la construcción de un discurso crítico sobre el cine nacional argelino y el cine tricontinental.

representación escénica, las creadoras pueden visibilizar experiencias femeninas, cuestionar determinados valores sociales y proponer nuevas formas de comprender la identidad, la libertad y la autonomía de la mujer.

Asimismo, la problemática de la mujer y el teatro ha sido relativamente poco estudiada en el contexto árabe y, particularmente, en el ámbito argelino. Su análisis resulta fundamental para comprender no solo la evolución de la práctica teatral, sino también las transformaciones experimentadas por la participación femenina en la vida cultural. En efecto, la incorporación de las mujeres al espacio escénico no fue inmediata, sino el resultado de un largo proceso marcado por obstáculos sociales, culturales y tradicionales.

En el contexto árabe, el desarrollo del teatro moderno estuvo estrechamente vinculado al movimiento de renovación cultural conocido como *Nahda*⁶¹.

Sin embargo, la incorporación de las mujeres a las artes escénicas encontró importantes resistencias, especialmente entre determinados sectores sociales que consideraban su presencia sobre el escenario incompatible con ciertas concepciones de la moral, la modestia y las tradiciones. Esta situación contribuyó a retrasar durante un tiempo la participación femenina en la actividad teatral.

Un ejemplo significativo de estas dificultades se encuentra en la experiencia del dramaturgo Abu Khalil al-Qabbani, considerado uno de los pioneros del teatro árabe. Su actividad teatral fue objeto de fuertes críticas por parte de determinados sectores religiosos de Damasco, que rechazaban las representaciones escénicas por considerarlas contrarias a las costumbres y tradiciones imperantes. Estas reacciones ponen de manifiesto la existencia de una fuerte resistencia social hacia el teatro y, especialmente, hacia la presencia de las mujeres en el espacio escénico. .

En este sentido, la progresiva incorporación de la mujer al teatro no debe considerarse únicamente como un fenómeno artístico, sino también como parte de un proceso más amplio

⁶¹ Traducción nuestra del texto original: *Nahda* (النهضة) significa literalmente «renacimiento» o «despertar». En el contexto árabe, la *Nahda* designa el movimiento de renovación cultural, intelectual, literaria y social que se desarrolló principalmente desde el siglo XIX. Este movimiento favoreció la modernización de la educación, la literatura, la prensa y las artes, incluido el teatro.

de transformación social y cultural. Su acceso al escenario permitió superar antiguas restricciones, ampliar los espacios de expresión femenina y favorecer la aparición de nuevas formas de representación. De este modo, el teatro se convirtió progresivamente en un medio mediante el cual las mujeres pudieron expresar sus experiencias, preocupaciones y aspiraciones, pasando de ser simples objetos de representación a convertirse en sujetos activos de la creación teatral.

غيتنا يا أمير المؤمنين، فإن الفاحشة والفجور قد انتشرا في بلاد الشام، وانتهكت
الأعراض، وماتت الفضيلة، ودُفنت الأعراض، واختلطت النساء بالرجال».⁶²

Cualquiera que siga las etapas de desarrollo del teatro argelino debe considerar las dificultades que este naciente teatro enfrentó para atraer a las mujeres y su participación en las producciones teatrales presentadas al público.

El pionero del teatro argelino **Allalou** dejó constancia de las dificultades que acompañaron la incorporación de las mujeres a la escena teatral. En sus memorias, concretamente en la página 7, recuerda la escasez de intérpretes femeninas y explica cómo esta situación obligó a las compañías teatrales a recurrir a actores masculinos para asumir personajes de mujer:

«كان نقص العنصر النسائي الذي كنا بحاجة إليه في العرض مشكلةً مُلحمةً تكن هناك
في نساء يُمَثَّلْنَ في المسرح، فاضطررنا إلى الاستعانة بالرجال في أدوار النساء
كان متردداً. مسرحية "جحا"، برع صديقنا دحمون، مُجسِّداً دور هَيْلا، زوجة جحا
جداً في التضحية بشاربه الأشقر الذي كان يفخر به كثيراً، لكن حبه للفن غلب في
النهاية على اعتزازه بشاربه».⁶³ (Allalou, p. 7).

⁶²Traducción nuestra del texto original: «Ven en nuestra ayuda, oh Emir de los Creyentes, pues la inmoralidad y el libertinaje se han extendido por el Levante, y el honor ha sido violado, la virtud ha muerto, el honor ha sido enterrado y las mujeres se han mezclado con los hombres»

⁶³Traducción nuestra del texto original: «La falta del elemento femenino que necesitábamos para la actuación era un problema

Este testimonio permite comprender que la ausencia femenina constituyó uno de los principales obstáculos para el desarrollo de una práctica teatral plenamente representativa de la sociedad argelina. La necesidad de recurrir a actores masculinos para interpretar personajes femeninos evidencia las restricciones sociales y culturales que impedían a las mujeres acceder al escenario durante las primeras etapas del teatro argelino.

Posteriormente, la participación femenina comenzó a consolidarse, aunque inicialmente quedó circunscrita principalmente a la actuación y al canto, mientras que la escritura y la dirección permanecieron durante más tiempo como espacios de difícil acceso. Entre las primeras figuras destacan Marie-Suzanne, esposa del artista Rachid Ksentini, y Kalthoum, considerada una de las grandes pioneras del repertorio teatral argelino. Su presencia contribuyó progresivamente a normalizar la participación de las mujeres en la escena.

Con el paso de los años, la actividad femenina se extendió hacia otros ámbitos de la creación teatral, especialmente la dirección y la gestión. En este proceso destacan las hermanas Hamida y Fawzia Aït El-Hadj, así como la artista Sonia, quien abordó en sus obras cuestiones relacionadas con la condición femenina. Obras como Fátima y Hasta el final pueden situarse dentro de una perspectiva feminista, en la medida en que representan el sufrimiento de las mujeres y cuestionan las relaciones de dominación y desigualdad. (Cheniki. 2011, p. 54)

No obstante, la presencia de mujeres en puestos de dirección y administración teatral no se tradujo necesariamente en la creación de compañías integradas exclusivamente por mujeres. Del mismo modo, la escritura dramática femenina continuó siendo relativamente limitada, aunque comenzaron a aparecer experiencias significativas tanto en lengua francesa como en árabe. Entre ellas pueden mencionarse Assia Djebar, con *El amanecer rojo* (1967), y Sophie Amrouche, con *La montaña de los muertos*. En lengua árabe destacan Zahour

acuciante. No había mujeres actuando en el teatro, así que nos vimos obligados a utilizar hombres en papeles femeninos. En la obra «Juha», nuestro amigo Dahmoun destacó, interpretando el papel de la esposa de Juha, Hila. Dudó mucho en sacrificar su bigote rubio, del que estaba tan orgulloso, pero su amor por el arte finalmente prevaleció sobre el orgullo por su bigote».

Ounissi, autora de La oración de la paloma, representada por el Teatro Regional de Tizi Ouzou en 2007, y Fawzia Larradi, con El techo, las estrellas y las letras... Sahira.

En consecuencia, la trayectoria de la mujer en el teatro argelino puede entenderse como un proceso gradual que va de la ausencia a la presencia, y de la interpretación a la creación. Si en sus comienzos las mujeres tuvieron dificultades para acceder al escenario, posteriormente fueron conquistando espacios en la dirección, la escritura y la gestión, convirtiéndose en agentes fundamentales de la renovación del teatro argelino.

Cette génération d'artistes féminines a puisé son amour du théâtre et sa compréhension de sa fonction éducative dans les principes de pionniers, comme l'artiste Mohieddine Bachtarzi, dont l'objectif n'a jamais été commercial, mais avant tout éducatif et artistique⁶⁴

Durante el período colonial, diversos medios de comunicación destacaron la orientación educativa, cultural y social del proyecto teatral de Mohieddine Bachtarzi. Según estos testimonios, su objetivo no era meramente comercial, sino la construcción de un teatro serio y comprometido con la formación de un público consciente de su identidad cultural. Asimismo, sus representaciones pretendían contribuir a la lucha por la liberación cultural, abordar determinadas problemáticas sociales y promover valores colectivos.

En este sentido, el testimonio de la artista Nadia Talbi, publicado en El Watan el 1 de octubre de 2023, adquiere especial relevancia. Su experiencia resulta significativa, puesto que participó desde comienzos de la década de 1960 junto a reconocidas actrices como Kalthoum, Nouria, Wahiba y Sonia. Su relato permite comprender, desde la experiencia personal de una artista, la importancia que el teatro adquirió tanto para las mujeres como para

⁶⁴ Traducción nuestra del texto original : «esta generación de artistas femeninas derivó su amor por el teatro y su comprensión de su función educativa de los principios de pioneras, como el artista Mohieddine Bachtarzi, cuyo objetivo nunca fue comercial, sino principalmente educativo y de concienciación artística».

la sociedad argelina en general

Lors d'une séance du Festival de théâtre professionnel, j'ai été frappé par la présence d'une femme vêtue d'un haïk et les yeux mi-clos qui assistait à chaque représentation. Elle est restée assise devant moi en silence après son discours. Je l'ai saluée, jusqu'à ce que je décide de lui demander son amour du théâtre. Elle m'a confié : "Pendant la révolution, ma mère m'emmenait au théâtre tous les vendredis. Nous assistions aux représentations et scandions des slogans comme "Rana ici, Rana ici" et d'autres, glorifiant l'Algérie et réclamant son indépendance ». ⁶⁵ (Talbi, 2023)

Este testimonio de Nadia Talbi posee un valor especialmente significativo para comprender la relación entre las mujeres argelinas, el teatro y la lucha por la independencia. La presencia de una mujer vestida con haïk simboliza la participación de un público femenino que, a pesar de las restricciones sociales de la época, encontraba en el teatro un espacio de encuentro y expresión colectiva.

Asimismo, el recuerdo de Talbi muestra que las representaciones teatrales durante la Revolución no tenían únicamente una función artística o de entretenimiento. Los espectáculos se convertían también en espacios de concienciación política y afirmación de la identidad nacional, donde las mujeres participaban mediante el canto de consignas patrióticas. Por tanto, el teatro desempeñó una función educativa y movilizadora, contribuyendo a fortalecer el sentimiento de pertenencia y el deseo de independencia.

Las mujeres ocupan actualmente un lugar cada vez más significativo en el teatro argelino, donde han demostrado un talento indiscutible y una capacidad creciente para intervenir en diferentes ámbitos de la creación escénica. En este sentido, académicas y

⁶⁵ «En una de las sesiones del Festival de Teatro Profesional, me impresionó la presencia Una mujer con haik y entreabierto observaba todas las funciones. Se sentó frente a mí en silencio después de dar su discurso. Saludos, hasta que decidí preguntarle cuánto le gustaba el teatro. Me dijo: «Durante la revolución, mi madre me llevaba al teatro todos los viernes. Asistíamos a la función y cantábamos lemas como «Rana aquí, Rana aquí» y otros que glorificaban a Argelia y exigían su independencia».

directoras destacan la importancia de ofrecerles mayores oportunidades para expresarse y desarrollar sus capacidades, favoreciendo así una participación más equilibrada. Djamila Mustapha Zegaï, investigadora universitaria, insiste, en primer lugar, en la necesidad de distinguir entre el teatro de mujeres y el teatro feminista. Según ella, las mujeres pueden abordar cualquier temática con la misma relevancia que los hombres y participar en cuestiones tanto artísticas como políticas y sociales

En efecto, esta evolución evidencia una mayor consolidación de la presencia femenina en el teatro argelino, donde las mujeres participan activamente en diferentes ámbitos de la creación. Asimismo, su capacidad para abordar temáticas diversas contribuye a superar los estereotipos tradicionales y a enriquecer el discurso teatral.

De este modo, diversas creadoras han contribuido a cuestionar y superar los estereotipos tradicionalmente asociados a la representación de la mujer.

Esta evolución se refleja igualmente en la aparición de una nueva generación de creadoras. Entre ellas, Zegaï menciona a Tounes Ait Ali, a las hermanas Ait El Hadj y a Nesrine Belhadj, representantes de una generación que participa activamente en la renovación de la escena teatral argelina.. Para ello, diversas creadoras han recurrido a la escritura y a la práctica escénica como medios para cuestionar y superar los estereotipos tradicionalmente asociados a la representación de la mujer.

La investigadora considera que «el teatro de mujeres en Argelia es rico porque cada obra es única a su manera». Como ejemplo de esta diversidad, destaca a Sonia Mekkiou, conocida como «la dama del teatro argelino», cuyas obras *Amam Aswar al Madina* (Frente a las murallas de la ciudad), *Imraa min Waraq* (Una mujer de papel) y *El Djamilat* (Las bellezas) abordan diferentes aspectos de la realidad social. A través de su producción, Sonia ha conseguido superar algunas de las limitaciones impuestas tradicionalmente a las mujeres en el escenario y ofrecer una mirada renovada y audaz sobre la sociedad. Este testimonio evidencia que la creación de Sonia Mekkiou contribuye a renovar la representación de la mujer en el teatro argelino, al abordar cuestiones sociales desde una perspectiva femenina y crítica

En la misma línea, la directora Lynda Sellam se refiere a su colaboración con Sonia en *The Martyrs Return This Week*, realizada en 2012. Desde su perspectiva, el teatro femenino en Argelia constituye «un universo en constante evolución», en el que las mujeres encuentran un espacio para expresar su voz y contribuir activamente al enriquecimiento de la creación teatral. Sus producciones se caracterizan, además, por abordar cuestiones comprometidas y transmitir mensajes de carácter social.

Por esta razón, Sellam considera fundamental continuar apoyando y promoviendo la participación de las mujeres, con el propósito de favorecer una mayor diversidad e inclusión en los escenarios teatrales argelinos.

Esta evolución también puede observarse en las trayectorias de las artistas que han elegido el teatro como espacio privilegiado de realización profesional. Chahinez Neghouache, ganadora del premio a la Mejor Dirección en el Festival Nacional de Teatro Profesional (FNTP), recuerda que inició su carrera en la década de 2000, en un contexto en el que muchas mujeres optaban por la televisión y el cine. Aunque tuvo la oportunidad de experimentar con la televisión, encontró en el teatro un espacio con el que se sintió más identificada. Su testimonio pone de manifiesto que, pese a la diversificación de los medios audiovisuales, el teatro continúa ofreciendo a las mujeres posibilidades importantes de expresión artística y desarrollo profesional. . (Souahi, 2024). En otras palabras, el testimonio de Chahinez Neghouache muestra que, a pesar de la creciente presencia de las mujeres en la televisión y el cine, el teatro sigue siendo un espacio importante para su expresión artística y desarrollo profesional.

Sin embargo, el acceso de las mujeres a determinados ámbitos de la creación teatral continúa acompañado de dificultades. La actriz e investigadora académica Nesrine Benmohamed Mahieddine pone especial atención en las condiciones que deben afrontar las mujeres cuando deciden iniciarse en la dirección teatral. En este contexto, recuerda el caso de Hamida Chellali, considerada la primera directora que desafió tanto a la sociedad como a su propia familia para dedicarse al teatro. Su trayectoria constituye un ejemplo de las dificultades que históricamente han acompañado el acceso femenino a los puestos de

responsabilidad dentro del ámbito escénico. .

Desde esta perspectiva, los datos relativos a la formación especializada permiten observar con mayor claridad la presencia femenina en las instituciones teatrales. Según Benmohamed Mahieddine, «entre 2000 y 2007, la tasa de graduadas del Instituto Superior de Artes Escénicas y Profesiones Audiovisuales (ISMAS) fue del 26 %», lo que representa aproximadamente una cuarta parte del alumnado. Esta cifra lleva a cuestionar no solo el acceso de las mujeres a la formación artística, sino también las oportunidades profesionales que posteriormente se les ofrecen. .

Por consiguiente, esta cifra evidencia que la presencia femenina en la formación especializada aún era limitada durante este período. Asimismo, plantea la necesidad de examinar las oportunidades profesionales disponibles para las mujeres una vez finalizados sus estudios

Asimismo, la investigadora insiste en la necesidad de reconocer las capacidades de las mujeres y de confiar en ellas para que puedan desarrollar plenamente su creatividad y dedicarse a su actividad artística. Según nuestra entrevistada, entre 2014 y 2022, la tasa de alumnas en ISMAS descendió al 227%, una disminución que considera notable en un contexto caracterizado por el auge teatral. La investigadora señala, además, que esta situación resulta especialmente significativa en determinadas especialidades, como la escenografía, donde la presencia femenina es menor.

En este sentido, el descenso señalado refleja que el crecimiento del teatro no se traduce necesariamente en una mayor presencia femenina en la formación especializada. Además, la menor participación en la escenografía evidencia la persistencia de desigualdades en determinadas áreas de las artes escénicas

En el mismo instituto, entre 1999 y 2004, Benmohamed Mahieddine observó una tasa del 75%. Asimismo, señala que tres mujeres que no procedían de un instituto de este tipo se dedicaron posteriormente a la coreografía. Estos datos permiten apreciar que la incorporación femenina a las artes escénicas no se desarrolla de manera uniforme en todas las

especialidades, aunque demuestra una progresiva diversificación de las funciones desempeñadas por las mujeres dentro del ámbito teatral.

Por otra parte, estos datos muestran que la presencia femenina varía según la especialidad artística, aunque su participación se ha ido ampliando progresivamente. Asimismo, la incorporación de mujeres a la coreografía evidencia una diversificación de sus funciones dentro de las artes escénicas

En definitiva, los testimonios y los datos presentados evidencian una evolución de la presencia femenina en el teatro argelino. Las mujeres han pasado progresivamente de ocupar principalmente espacios vinculados a la interpretación a intervenir también en la dirección, la formación, la escenografía y otras áreas de la creación escénica. No obstante, las diferencias observadas en determinados ámbitos de formación y participación profesional muestran que todavía persisten obstáculos que hacen necesario reforzar las oportunidades y el apoyo destinados a las creadoras argelinas.

Los datos expuestos anteriormente encuentran su correspondiente confirmación en el siguiente cuadro, elaborado por la Dirección de Formación del Instituto de Bordj El Kifan, relativo a los servicios audiovisuales durante el período comprendido entre 1992 y 2020.

El siguiente cuadro permite visualizar la evolución de la presencia femenina en la formación teatral y audiovisual en el Instituto de Bordj El Kifan entre 1992 y 2020, poniendo de manifiesto la incorporación progresiva de las mujeres a distintas especialidades y funciones dentro del ámbito escénico:

Evolución de la presencia femenina en las promociones de formación del Instituto de Bordj El Kifan (1992-2020)

دفعة 1992/1987	
	حيمر أمال
	حجار كريمة
	محمدي نبيلة
	محمدي وهيبة
دفعة التخرج 2000/1995	

	بوحسين كحلة
	وزاد فتيحة
	سروطي راضية
دفعة التخرج 2000/1996	
الوحيدة من بين 7 ذكور	ريم تاكوشت
دفعة التخرج 2001/1997	
	سعيدة شبحاوة
	نوال غناي
دفعة التخرج 2004/2000	
	جوادي إبتسام
	خلادي حجلة
	صبرة نسرين بلحاج
	شيخ فاطمة
لم تكمل مسارها الدراسي	إسياخم كنزة
دفعة 2000/1998	
	بشاري آسيا
	بن ناصر نورة
	بوقرة أمال
	دحمون حسية
	شبحاوة سعيدة
درست الكوريفرافيا (فن الرقص) تحولت إلى التمثيل	بلباي مليكة
دفعة 2005/2001	
	بن رازي حفيظة
	بن ناصر صالحة
	بوسكين لامية
	رميلة تسعديت
	سي حاج محند سمراء
دفعة 2006/2002	
الوحيدة بين 6 ذكور	جوادي حكيمة
دفعة التخرج 2002/1997	
درسنا 4 سنوات في التمثيل و تحولتا الى الإخراج	كوش شيراز
	بن عبد ربه سمية
دفعة التخرج 2008/2004	
	سعيدة زيتوني
	روبجي فيسة منيرة
	بركاني نواره
	حبيب فطوم

دفعة 2010/2007	
	شيخ جاوستي سعاد
	زمانى ايمان
	قادري نادية
	عبد المؤمن يسمينة
	عديلة سوام
	عريج وسيلة
دفعة 2011/2008	
	زوابلية زهرة ريم
دفعة 2012/2009	
	الحسانات نادية
	سحنون نادية
	العلوي غزال
دفعة 2013/2010	
	أحمدادو زينب
	زانون ويزة
	أحمدادو زينب
دفعة 2018/2015	
	قطني مليكة
	عون ليدية
دفعة 2019/2016	
	بوسماحة حنان
	سمية البني
	حديد زوليفة
دفعة 2020/2017	
	تيزيري بن يوسف
	بن لحلو تيزيري
	بوالكراتوس إنصاف
	نايت يوسف سارة

Fuente: Dirección de Formación del Instituto de Bordj El Kifan. Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por la institución.

Análisis:

Los datos expuestos anteriormente encuentran una confirmación concreta en el siguiente cuadro, elaborado a partir de los registros de la Dirección de Formación del Instituto de Bordj El Kifan. Este cuadro recoge las diferentes promociones formadas en el ámbito de

las artes escénicas y audiovisuales durante el período comprendido entre 1992 y 2020, permitiendo identificar la presencia de mujeres en las distintas generaciones de estudiantes y, en algunos casos, su posterior orientación hacia especialidades como la interpretación, la dirección y la coreografía.

El recorrido por las diferentes promociones permite constatar una presencia femenina significativa y progresiva en la formación artística. Asimismo, algunas trayectorias muestran una evolución profesional dentro del propio ámbito escénico: determinadas estudiantes pasaron de la coreografía a la interpretación, mientras que otras, después de cuatro años de formación en interpretación, se orientaron hacia la dirección. Estos datos ponen de manifiesto que la participación de las mujeres no se limita a una única función, sino que se diversifica progresivamente hacia diferentes campos de la creación teatral.

Análisis: Por consiguiente, el cuadro evidencia una incorporación progresiva de las mujeres a la formación especializada y una diversificación de sus trayectorias dentro de las artes escénicas. Asimismo, las diferentes promociones permiten observar que algunas de ellas han logrado acceder a funciones creativas y de responsabilidad, especialmente en la interpretación y la dirección.

Conclusión:

A modo de conclusión, el análisis desarrollado en este capítulo permite afirmar que la figura de la mujer en el teatro argelino se encuentra estrechamente vinculada con la lucha, el sufrimiento y la resistencia. Desde las primeras representaciones hasta las producciones más recientes, la mujer ha sido presentada como una figura que afronta diferentes formas de opresión y adversidad, pero que, al mismo tiempo, manifiesta una capacidad creciente para resistir, reivindicar sus derechos y participar activamente en la transformación de su realidad.

En este recorrido, las actrices revolucionarias ocuparon un lugar especialmente significativo, puesto que su participación no se limitó al ámbito artístico, sino que estuvo relacionada con el contexto histórico y político de Argelia. Su presencia en la escena

contribuyó a hacer del teatro un espacio de expresión de las aspiraciones colectivas y de transmisión de valores vinculados con la libertad, la identidad y la independencia. De este modo, la mujer pasó progresivamente de una posición marginal dentro de la práctica teatral a desempeñar un papel relevante en la construcción del discurso escénico argelino.

Asimismo, la contribución de las mujeres y el apoyo institucional favorecieron la consolidación progresiva de su presencia en el ámbito teatral. El acceso a la formación especializada permitió que nuevas generaciones de creadoras se incorporaran no solo a la interpretación, sino también a la dirección, la escritura, la escenografía, la producción y otras áreas de la creación escénica. Esta evolución demuestra que la participación femenina en el teatro argelino se ha diversificado considerablemente, aunque persistan determinadas desigualdades y obstáculos.

Por otra parte, el estudio de las mujeres en los textos teatrales argelinos permite establecer una relación fundamental entre escritura y representación. La mujer deja de ser únicamente un personaje construido desde una mirada externa para convertirse progresivamente en autora, directora, actriz y productora de discursos teatrales. Esta transformación favorece la aparición de nuevas representaciones de la identidad femenina y permite abordar cuestiones como el sufrimiento, la libertad, la discriminación, la familia, la violencia y la emancipación desde perspectivas más próximas a las experiencias de las propias mujeres.

En suma, la trayectoria analizada confirma que la mujer ha desempeñado un papel cada vez más importante en la evolución del teatro argelino. Su recorrido, marcado inicialmente por la exclusión y las dificultades, conduce progresivamente hacia una mayor presencia y autonomía dentro del espacio escénico. Así, el teatro se convierte no solo en un reflejo de las transformaciones sociales experimentadas por las mujeres argelinas, sino también en un instrumento mediante el cual estas pueden expresar su voz, cuestionar los discursos dominantes y participar activamente en la construcción de nuevas representaciones de la mujer en la sociedad argelina.

Capítulo III

Mujeres en escena: de espectadoras a creadoras

Introducción

El recorrido de la mujer en el teatro argelino no puede comprenderse únicamente desde su presencia como personaje o como intérprete, sino también a partir de su progresiva incorporación a los diferentes espacios de la actividad escénica. En efecto, su trayectoria refleja un proceso de transformación que la llevará de una posición inicialmente vinculada a la recepción del espectáculo hacia una participación cada vez más activa en su creación y producción. Este proceso permitirá observar cómo las mujeres fueron conquistando gradualmente un espacio propio dentro de la escena argelina, superando diversas limitaciones sociales, culturales y profesionales.

En este sentido, el presente capítulo, titulado «Mujeres en escena: de espectadoras a creadoras», pretende analizar las diferentes etapas de esta evolución, poniendo de relieve las experiencias y trayectorias de algunas de las figuras femeninas más representativas del teatro argelino. En primer lugar, se abordará la presencia de las espectadoras, considerada una dimensión fundamental para comprender la relación de las mujeres con el hecho teatral y con el desarrollo de la cultura escénica. Se prestará especial atención a figuras como Kaltoum, Farida Saboundji, Nouria y Fatiha Barber, cuyas trayectorias permiten aproximarse a diferentes momentos de la evolución de la presencia femenina en el ámbito teatral.

Posteriormente, se estudiará el papel de las directoras, destacando especialmente las experiencias de Hamida Ait El Hadj y Sonia, cuya trayectoria se extiende tanto al ámbito teatral como al cinematográfico. Su participación permitirá observar el paso de la mujer hacia posiciones de responsabilidad y decisión dentro de la creación escénica, así como su contribución a la renovación del teatro y de las formas de representación.

A continuación, el análisis se centrará en las escritoras, cuya incorporación a la escritura dramática representa una etapa esencial en este proceso. Las experiencias de Fatima Gallaire, Assia Djébar y Meriem Abed permitirán examinar cómo las mujeres se apropian del espacio de la escritura para construir sus propios discursos, expresar experiencias femeninas y abordar cuestiones relacionadas con la identidad, la memoria, la sociedad y la condición de la mujer.

Finalmente, el capítulo concluirá con un homenaje a Farida Saboundji y Yamina Ghassoul, como reconocimiento a dos figuras cuya trayectoria forma parte de la memoria y

del patrimonio artístico femenino argelino. De este modo, el capítulo pretende mostrar que la historia de la mujer en el teatro argelino constituye un recorrido progresivo desde la recepción hacia la creación, en el que la espectadora se transforma en actriz, directora y escritora, convirtiéndose finalmente en sujeto activo de la producción y de la transmisión del discurso teatral.

1. Las espectadoras

En este apartado pretendemos arrojar luz sobre el lugar que ha ocupado la mujer en el teatro y, de manera más amplia, sobre su papel en la esfera cultural, siguiendo las diferentes etapas que atravesó antes de alcanzar una participación activa como actriz. Este recorrido permitirá comprender que la incorporación de la mujer al ámbito teatral fue un proceso progresivo, condicionado por diversos factores sociales y culturales.

En efecto, la posibilidad de acceder a un espacio teatral no ha sido fácil para las mujeres en general y para las argelinas en particular. Durante mucho tiempo, diferentes restricciones sociales y culturales limitaron su presencia en los espacios públicos y, por consiguiente, su acceso al teatro. Antes de convertirse en protagonistas de la creación escénica, las mujeres tuvieron que conquistar, en primer lugar, un espacio como espectadoras.

La mujer pasó así de ser una figura prácticamente invisible en el teatro antiguo a adquirir una presencia cada vez más activa y significativa, tanto sobre el escenario como en la butaca, considerada esta última como uno de sus primeros puntos de contacto con el mundo artístico. (Belounoir. 2011, p.35) Este cambio refleja una transformación progresiva de su relación con el hecho teatral y con los espacios culturales.

Históricamente, los papeles femeninos eran interpretados por hombres, mientras que la participación de las mujeres en la vida social y cultural era nula o muy limitada. En consecuencia, su relación con el teatro se reducía, en muchos casos, a contemplar pasivamente lo que sucedía ante sus ojos. La mujer permanecía así prácticamente excluida de la vida pública y, por extensión, del teatro, concebido fundamentalmente como un espacio masculino. (Belounoir, 2011, p.36) . Por consiguiente, esta exclusión evidencia que la mujer

no solo estuvo apartada de la creación escénica, sino también de los espacios públicos de recepción y participación cultural

Sin embargo, esta situación fue evolucionando con el paso del tiempo. En la actualidad, la mujer constituye una parte integral de la experiencia teatral y participa en ella desde diferentes posiciones: como actriz, directora, escritora y, naturalmente, como espectadora. Su presencia ya no se limita a la recepción pasiva del espectáculo, sino que se extiende progresivamente hacia diferentes formas de intervención en la creación y difusión teatral. Asimismo, esta evolución evidencia el paso progresivo de la mujer de una posición de mera espectadora a una participación activa y diversificada en el ámbito teatral.

Así pues, la figura de la «mujer espectadora» ha experimentado una transformación que incluye nuevas formas de participación vinculadas a la crítica y a la creación de contenidos teatrales en plataformas digitales. Un ejemplo de ello es la cuenta de Instagram «La espectadora», dedicada a la recomendación de obras teatrales. De este modo, la espectadora puede intervenir en la circulación de las producciones y contribuir a orientar su recepción. Al igual que cualquier otro miembro del público, su mirada forma parte de la experiencia teatral y puede verse profundamente interpelada por temas universales como la soledad, la búsqueda de sentido o la desesperanza, favoreciendo la reflexión y la identificación con la historia representada.

Desde esta perspectiva, la mirada femenina puede aportar una aproximación particular a las historias representadas. La espectadora no se limita a observar la obra, sino que establece con ella una relación personal y crítica, condicionada por su propia experiencia y por el contexto social en el que se encuentra. Por ello, su presencia dentro del público constituye también una forma de participación en el proceso de recepción teatral.

En este sentido, la asistencia de las mujeres a los espacios escénicos en Argelia, tanto antes como después de la colonización, plantea importantes interrogantes acerca de su lugar dentro del espacio teatral, de las formas de recepción emocional y crítica y de las repercusiones de un poder cultural femenino que comenzó a emerger de manera progresiva

durante esta etapa de modernidad temprana. La cuestión fundamental se sitúa, por tanto, entre ver y ser vista: en el espacio teatral, las mujeres debían enfrentarse a cuestiones relacionadas con el lugar que ocupaban, la posibilidad de acudir acompañadas o solas y las diferencias determinadas por el género y la clase social.

En efecto, ser espectadora no constituye una condición natural ni una posición socialmente neutra. La ocupación de una butaca implica también hacerse visible dentro de un espacio organizado por determinadas normas sociales y culturales. Como señala Véronique Lochert, (2023) «L'importance de la vision et de la visibilité nous rappelle que l'espace théâtral est façonné par le regard» (p. 28). Esta perspectiva permite comprender que el espacio teatral no se construye únicamente alrededor de lo que ocurre sobre el escenario, sino también a partir de las miradas, las posiciones y las relaciones entre quienes participan en el acontecimiento escénico.

Por consiguiente, estudiar a la mujer como espectadora implica analizar no solo su presencia física en la sala, sino también las condiciones que hicieron posible —o limitaron— dicha presencia. Su acceso al teatro representa, en este sentido, una primera etapa de un proceso más amplio de incorporación de la mujer a la vida cultural y artística. La espectadora se convierte así en una figura esencial para comprender el posterior tránsito de la mujer desde la recepción del espectáculo hacia la interpretación, la dirección y la escritura teatral.

Durante la presencia colonial en Argelia, las mujeres indígenas —denominadas así por el ocupante— tuvieron una presencia muy limitada en los espacios teatrales. En este contexto, su relación con el teatro se vinculaba frecuentemente a funciones subordinadas: eran sirvientas que acompañaban a sus amantes, criadas encargadas de vigilar a las burguesas, empleadas que cobraban las entradas o vendedoras y taquilleras que, en ocasiones, desempeñaban incluso un papel de intermediarias matrimoniales. Esta situación pone de manifiesto la relación entre el teatro y la invisibilidad social de las mujeres. El teatro se concebía, de este modo, como un espacio público cuya distribución de género favorecía las relaciones y los intercambios entre ambos sexos, desdibujando progresivamente la frontera entre los placeres privados y el entretenimiento social.

En este sentido, Véronique Lochert, (2023) señala que «En participant à l'événement théâtral qui crée du lien social et alimente les conversations, les spectateurs ont ainsi la possibilité d'accéder à de nouveaux espaces et de devenir acteurs de la scène sociale⁶⁶» (p. 56). Sin embargo, el paso de la mujer de la posición de quien observa a la de quien es observada, y posteriormente a la de quien participa activamente, será un proceso largo y complejo.

En este marco, la presencia femenina en la sala no implicaba necesariamente una participación activa. Las mujeres debían, en numerosas ocasiones, observar en silencio, escuchar y mantener una actitud discreta, incluso frente a insinuaciones de carácter provocador que podían presentarse bajo la apariencia de elogios dirigidos al público femenino. La relación establecida entre los actores y las espectadoras se apoyaba, así, en una concepción condescendiente de la feminidad, basada en la benevolencia y en la pasividad. Por consiguiente, el elogio dirigido a las mujeres adquiriría un carácter ambiguo, mientras que su incorporación al público podía funcionar como una estrategia destinada a atraer también a los espectadores masculinos. De este modo, aunque las mujeres estaban físicamente presentes en la sala, su función como espectadoras no se desarrollaba todavía en condiciones de plena autonomía crítica.

Asimismo, la ausencia de una valoración crítica femenina contribuía a limitar el poder de las espectadoras y reforzaba una conducta basada en la discreción y la pasividad. Por ello, fue necesario que la figura femenina encontrara progresivamente otros espacios de expresión, especialmente en el ámbito de la ficción, donde las mujeres pudieron apropiarse de una atmósfera de libertad y de placer asociada tradicionalmente al teatro. En este sentido, la autora afirma que «La figure du spectateur apparaît ainsi comme le lieu où s'articulent la considération du réel et l'étalage métaphorique, l'allusion obscène et la réflexion théorique»⁶⁷ (p. 323). La figura de la espectadora se convierte, por tanto, en un punto de

⁶⁶ Traducción nuestra del texto original: Al participar en el acontecimiento teatral, que crea vínculos sociales y alimenta las conversaciones, los espectadores tienen así la posibilidad de acceder a nuevos espacios y convertirse en actores de la escena social».

⁶⁷ Traducción nuestra del texto original: La figura del espectador aparece así como el espacio en el que se articulan la consideración de lo real y la manifestación metafórica, la alusión obscena y la reflexión teórica».

encuentro entre la realidad social, la representación teatral y la reflexión sobre la condición femenina.

De esta manera, la feminización progresiva del espacio teatral constituye un indicio significativo de la incorporación de las mujeres a un ámbito que había estado históricamente dominado por los hombres, tanto en la creación como en la teoría y en la recepción. La mujer deja paulatinamente de ocupar únicamente el lugar de inspiración o de alegoría moral para convertirse en una presencia real dentro del acontecimiento teatral. Esta transformación permite comprender que la participación femenina no se produjo de manera inmediata, sino mediante un proceso gradual de conquista de espacios de visibilidad y de expresión.

Finalmente, la influencia crítica y el poder estético de las mujeres, apenas perceptibles durante el siglo XIX, se fortalecerán a lo largo del siglo XX y adquirirán una presencia cada vez más significativa en la actualidad. La mujer se consolidará progresivamente como espectadora, lectora crítica e intérprete de las obras teatrales. Sin embargo, aunque su presencia en este espacio de creación ya no puede considerarse prohibida, su posición continúa siendo, en determinados contextos, una conquista que debe consolidarse. Así, el recorrido de la mujer en el teatro puede entenderse como un tránsito progresivo de la invisibilidad hacia la visibilidad, y de la recepción pasiva hacia una participación crítica y activa.

2. Las actrices

Tras analizar la evolución de la mujer como espectadora, resulta necesario abordar su incorporación progresiva al escenario teatral argelino. La figura de la actriz representa una etapa fundamental en este proceso, al permitir que la mujer pase de ocupar un lugar en el público a convertirse en protagonista de la creación escénica.

A través de sus trayectorias, Kaltoum, Farida Saboundji, Nouria y Fatiha Barber ilustran diferentes momentos de esta evolución. Sus experiencias permiten observar tanto los obstáculos que tuvieron que superar como la importancia de su contribución al desarrollo del teatro argelino. Así, el estudio de estas actrices permitirá valorar el papel de la mujer en la consolidación y renovación de la escena teatral nacional.

2.1. Keltoum

El teatro femenino argelino, actualmente en pleno desarrollo, experimenta un reconocimiento creciente, acompañado de diversas iniciativas destinadas a promover la participación de las mujeres en el ámbito teatral. Entre estas iniciativas destaca el Festival Cultural Nacional de Producción Teatral Femenina, celebrado en Annaba, que constituye un espacio de valorización de la creación artística femenina. En este contexto, figuras pioneras como Keltoum desempeñaron un papel fundamental al abrir el camino a una mayor presencia de las mujeres en la interpretación, la escritura y la dirección teatral, a pesar de las dificultades que todavía persisten en materia de paridad y formación.

Keltoum, ampliamente conocida por el público argelino gracias a sus numerosos papeles en el teatro, el cine y la televisión, es considerada una artista pionera y una de las primeras argelinas en actuar tanto sobre los escenarios como frente a las cámaras. Su trayectoria contribuyó a abrir nuevas posibilidades para las generaciones posteriores de artistas femeninas. Para acceder al mundo artístico, tuvo que enfrentarse a diversos prejuicios familiares y sociales propios de su época. Keltoum, cuyo verdadero nombre era Aisha Adjouri, logró así transformar progresivamente la percepción de la mujer artista en una sociedad que, hasta entonces, se mostraba reticente ante su presencia en el teatro y en el ámbito artístico en general. (Thililani. 2012 . p.196)

Esta trayectoria adquiere especial relevancia si se tiene en cuenta que Keltoum no se limitó a desarrollar una carrera individual, sino que se convirtió en una referencia para otras mujeres que posteriormente se incorporaron a la escena artística. De este modo, su experiencia puede interpretarse como una primera forma de ruptura con las restricciones sociales que condicionaban la participación femenina en las artes escénicas.

Nacida en Blida el 4 de abril de 1916, Keltoum inició su formación artística bajo la tutela del difunto Mahieddine Bachtarzi, considerado pionero y decano del arte en Argelia. Fue precisamente Bachtarzi quien descubrió su talento y reconoció en ella una artista versátil. En 1935, le propuso explorar diferentes disciplinas, entre ellas el canto, la danza y el teatro. Para ello, Keltoum tuvo que superar las reticencias y los temores de su familia, así como las

reservas de una sociedad que no veía con facilidad la incorporación de las mujeres al mundo artístico.

Su entrada en el ámbito teatral representó, por consiguiente, una etapa decisiva tanto para su propia carrera como para la evolución de la presencia femenina en la escena argelina. Así, su formación bajo la dirección de Bachtarzi permitió consolidar una trayectoria artística que posteriormente serviría de referencia para otras intérpretes.

Después de realizar una gira por Francia, Keltoum decidió dedicarse principalmente al teatro, donde confirmó su talento en obras de Mahieddine Bachtarzi, Rachid Ksentini y Habib Reda. Posteriormente, se incorporó a la primera temporada árabe de la Ópera de Argelia en 1947. Con el paso de los años, se le confiaron numerosos papeles femeninos, convirtiéndose en una de las principales figuras femeninas de la escena argelina. Su voz también llegó al repertorio del radioteatro, actividad que compaginó con la canción. Entre 1940 y 1950, destacó por la grabación de cinco álbumes, antes de regresar nuevamente al teatro con una adaptación de Otelo, de William Shakespeare. (Boulounoir.2012, p 38)

Esta etapa demuestra la amplitud de las capacidades artísticas de Keltoum, quien desarrolló su carrera en diferentes medios y disciplinas. Por tanto, su trayectoria no solo evidencia la consolidación de una actriz, sino también la progresiva profesionalización de la mujer dentro del panorama artístico argelino.

2.1.1. Una trayectoria cinematográfica y teatral prolífica

Tras la recuperación de la soberanía nacional, Keltoum retomó su actividad artística y, en 1963, se incorporó al Teatro Nacional Argelino, primera institución cultural nacionalizada después de la independencia. Allí obtuvo su primer papel en la obra Matrimonio por Teléfono, de Mahieddine Bachtarzi y Rachid Ksentini. Su incorporación al Teatro Nacional Argelino marcó una nueva etapa en su carrera y confirmó su presencia dentro de las instituciones culturales de la Argelia independiente.

Su trayectoria cinematográfica comenzó en 1966, cuando el director Mohamed Lakhdar Hamina la eligió para participar en su película *Le Vent des Aurès*. En esta obra, Keltoum representó el sufrimiento de las mujeres rurales argelinas durante el período colonial. La película contó con la participación de actores de la talla de Hassan El Hassani, Mustapha Kateb y Mohamed Chouikh. Keltoum interpretó a una mujer desesperada que

recorría prisiones y campos de concentración en busca de su hijo, encarcelado por el ejército colonial.

La interpretación de este personaje permitió a Keltoum trasladar al cine una experiencia femenina marcada por el sufrimiento, la pérdida y la violencia colonial. En este sentido, su actuación contribuyó a visibilizar la experiencia de las mujeres argelinas y a convertir su figura en un elemento central de la memoria cinematográfica nacional.

Una de las imágenes más representativas de esta película muestra a Keltoum con ropas raídas, sosteniendo una cesta en la mano izquierda y un pollo en la derecha. Esta escena se convirtió en una imagen antológica de la historia del cine argelino y contribuyó a enriquecer *Le Vent des Aurès*, considerada una obra maestra del realismo con elementos épicos. La película recibió el Premio a la Mejor Ópera Prima en el Festival de Cine de Cannes (Francia) en 1967.

El reconocimiento alcanzado por la película reforzó, asimismo, la importancia de la interpretación de Keltoum dentro del cine argelino. Su personaje representa, de este modo, una imagen de la mujer argelina que deja de ocupar un lugar secundario para convertirse en portadora de una memoria colectiva vinculada al período colonial.

Posteriormente, el ícono del cine argelino continuó colaborando con Mohamed Lakhdar Hamina en otras producciones, entre ellas *Diciembre*, Hassan Terro y *Crónica de los años de las brasas*, película que recibió la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes en 1975. Asimismo, participó en otras obras cinematográficas, como *Bení Händel*, de Lamine Merbah; *Los locos años del Twist*, de Mahmoud Zemmouri; *Hassan Taxi*, de Mohamed Slim Riad; y *Hassan Niya*, de Ghaouti Bendedouche.

A lo largo de su extensa trayectoria, Keltoum llegó a protagonizar una veintena de películas y más de setenta obras teatrales, dejando una huella profunda en la historia del teatro y del cine argelinos. Su producción artística demuestra la amplitud y la continuidad de una carrera desarrollada durante varias décadas y en diferentes espacios de creación. Finalmente, en 1991, Keltoum protagonizó junto al reconocido Rouiched Les Concierges, obra escrita por él mismo, que constituyó la última actuación de la artista antes de anunciar su retirada. Después de una larga y fructífera trayectoria, marcada por numerosos éxitos y reconocimientos, Keltoum se retiró definitivamente el 11 de noviembre de 2010.

La trayectoria de Keltoum permite apreciar, en definitiva, la evolución de la mujer dentro de las artes escénicas argelinas. De una sociedad que inicialmente cuestionaba su presencia en el escenario, se pasó progresivamente a reconocerla como una figura indispensable de la cultura nacional. Su legado trascendió la interpretación para convertirse en un referente para las generaciones posteriores de actrices argelinas.

2.2. Farida Saboundji

Farida Saboundji (10 de agosto de 1930 - 17 de septiembre de 2022) fue una destacada actriz argelina de teatro, cine y televisión, considerada una de las figuras más emblemáticas de la escena artística nacional. Nacida en 1930 en el barrio de Douirat, en Blida, se hizo especialmente conocida por la interpretación de personajes de mujeres adineradas, arrogantes y, en ocasiones, crueles. Su fuerte personalidad escénica y su particular capacidad interpretativa contribuyeron a convertirla en un verdadero icono del mundo artístico argelino.

Desde muy temprana edad, Farida Saboundji se introdujo en el mundo artístico. Comenzó su trayectoria teatral alrededor de los 13 años y tuvo la oportunidad de compartir escenario con grandes figuras de la escena argelina, entre ellas Mahieddine Bachtarzi, Ahmed Ayad (Rouiched) y Mohamed Touri. En 1947, inició su actividad artística en la Radio Nacional con el apoyo de Mahieddine Bachtarzi, experiencia que contribuyó a consolidar sus primeras etapas profesionales.

Durante la década de 1950, participó en numerosas obras clásicas representadas en el Teatro Nacional, conocido entonces como «la Ópera». Entre ellas destacan Otelo, Ottiphon, Tartif, La Máscara del Infierno y Don Juan. En estas producciones compartió escenario con artistas como Mustapha Kateb, Mohamed Touri, Nouria, Kalthoum y otras figuras reconocidas del arte argelino. De este modo, su participación en el repertorio clásico contribuyó a consolidar su posición dentro de una generación fundamental para la historia del teatro argelino.

La trayectoria de Saboundji no se limitó al teatro, sino que se extendió progresivamente hacia el cine y la televisión. En 1983, participó en el largometraje Khoud

Ma'Atak Allah, dirigido por Hadj Rahim, donde volvió a compartir actuación con Nouria. Posteriormente, apareció en diferentes producciones cinematográficas, entre ellas Médaille à Hassane, también de Hadj Rahim, adaptación de la obra El Baouaboun (Los Conserjes), junto a Sid Ali Kouiret, Rouiched, Yahia Ben Mabrouk, Mustapha Preure y otros actores. Asimismo, participó en Bab El Wed, de Merzak Allouache, y Maintenant ils peuvent venir, de Salem El Ibrahimi.

En el ámbito televisivo, Farida Saboundji alcanzó una gran popularidad gracias a sus interpretaciones de personajes de fuerte carácter. En 1989 protagonizó la serie El Macir (Destino), dirigida por Djamel Fezaz, donde interpretó brillantemente a una mujer adinerada, arrogante y de personalidad dominante. Posteriormente, participó en Kaid Ezzamane (Tiempo) en 1999, del mismo director. Estos personajes contribuyeron a consolidar su imagen artística como intérprete de mujeres dominantes y de carácter fuerte, aunque dichos papeles no reflejaran necesariamente su personalidad real. Su capacidad para construir este tipo de personajes se convirtió en uno de los rasgos distintivos de su carrera. En efecto, sus interpretaciones se caracterizaron por una combinación particular de gestos, expresión oral y, especialmente, por el uso de su acento argelino. Por ello, llegó a ser conocida como la «Dama de Hierro» de la escena y la televisión argelinas. Esta caracterización demuestra su capacidad para transformar personajes complejos y dominantes en figuras reconocibles y memorables para el público.

La actriz también alcanzó notoriedad por sus frecuentes interpretaciones de personajes de madrastras malvadas, papel que contribuyó a reforzar su popularidad entre los espectadores. A lo largo de una carrera artística de aproximadamente setenta años, se consolidó como una de las figuras fundamentales de la televisión argelina. Su trayectoria, iniciada en el radioteatro a los 13 años, estuvo marcada por numerosas colaboraciones con grandes nombres del arte argelino, entre ellos Mahieddine Bachtarzi, Ahmed Ayad (Rouiched) y Mohamed Touri.

Paralelamente, Farida Saboundji desempeñó un papel significativo como presentadora de televisión. Inicialmente, los programas televisivos se emitían únicamente en francés. Sin embargo, Saboundji contribuyó a introducir con éxito el árabe en la programación televisiva, favoreciendo así el carácter bilingüe de la televisión argelina.

Mucho antes de la creación de RTF Argelia en 1956, las grabaciones de artistas argelinos habían comenzado ya en 1948. Las emisiones televisivas se iniciaron en 1952 durante unas pocas horas al día, inicialmente con películas y documentales enviados desde París en rollos, ya que las transmisiones en directo todavía no estaban disponibles.

En 1953, solo existía una presentadora encargada de los programas en diferido, Françoise Espelle, quien enfermó después de unas semanas de trabajo, dejando a la televisión sin presentadora. Ante esta situación, el director de televisión, el señor Odinot, pidió a Farida Saboundji que presentara el programa aquella noche, mientras ella se encontraba grabando una obra de teatro. Saboundji aceptó la propuesta, pero planteó la posibilidad de presentar el programa tanto en francés como en árabe, señalando que los habitantes de la Casbah también veían la televisión. El director consideró la idea excelente y aceptó su propuesta. Esta iniciativa constituye un episodio significativo dentro de la historia de la televisión argelina, pues permitió incorporar la lengua árabe a un medio que inicialmente funcionaba en francés. Por consiguiente, la intervención de Saboundji no solo refleja su versatilidad artística, sino también su contribución al desarrollo de una televisión más próxima a la realidad lingüística y cultural de la sociedad argelina.

Su actividad durante las décadas posteriores confirmó esta versatilidad. En 1999 participó en Kaid Ezzamane, mientras que en 2013 intervino en la serie Dar El Bahjda (La Casa de la Alegría), junto a Bayouna, considerada su última telenovela. Asimismo, protagonizó la película para televisión Diaf Bla Aarda, del fallecido director Mohamed Hilmi, junto a importantes figuras del arte argelino como Mohamed Hilmi, Omar Guendouz, Salah Aougrou, Anissa y Abdelhamid Rabia.(Almanach .2023)

Además de su trabajo en teatro, cine y televisión, Farida Saboundji formó parte de la primera generación de artistas que participaron en la guerra de liberación a través de su arte y de su activismo. Su trayectoria artística se encuentra, por tanto, vinculada no solo al desarrollo de las artes escénicas y audiovisuales, sino también a un período fundamental de la historia cultural argelina.

El reconocimiento institucional de su carrera llegó, entre otras distinciones, en 2017, cuando recibió la Medalla de la Orden Nacional del Mérito en el grado de «Djadir». Esta distinción fue concedida en reconocimiento a su talento, a su extensa trayectoria y a su contribución al servicio de la cultura argelina.

Finalmente, la trayectoria de Farida Saboundji puede considerarse representativa de una generación de artistas que contribuyó a consolidar la presencia femenina en diferentes medios de expresión. Desde el radioteatro hasta el teatro, el cine y la televisión, su carrera demuestra una notable capacidad de adaptación y una presencia artística sostenida durante varias décadas. De este modo, Saboundji se convirtió en una figura esencial para comprender la evolución de la mujer en la escena argelina y su progresiva afirmación como profesional de la creación artística.

2.3. Nouria Kazdarli

Nouria, considerada una de las figuras emblemáticas del teatro y del cine argelinos, nació el 23 de agosto de 1921 en Ammi Moussa, en la actual provincia de Relizane, en el seno de una modesta familia de agricultores. Su verdadero nombre era Khedidja Benaida. Su trayectoria artística constituye un ejemplo significativo de la progresiva incorporación de la mujer argelina al ámbito teatral, especialmente en un contexto social en el que la presencia femenina en los escenarios seguía siendo limitada.

Nouria conoció a su futuro esposo, Mustapha Bouhrir, conocido como Kazdarli, fallecido el 20 de diciembre de 2001, en Mostaganem durante una visita familiar. La pareja contrajo matrimonio en 1939 y posteriormente se estableció en Argel, donde residió en el callejón sin salida de Bab El Oued, Maxime Noiret. Nouria trabajaba como costurera, mientras que Mustapha encontró inicialmente empleo en EGA (Compañía de Gas y Electricidad) y, posteriormente, en el ayuntamiento de Hussein Dey.

Con el tiempo, ambos se acercaron progresivamente al mundo teatral gracias a sus amigos Taha El Amiri (Abderahmane Bestandji), Abdelhalim Rais, Mustapha Badia, Latifa y Abderahmane Aziz.

Este grupo de artistas había creado una compañía teatral denominada «Croissant Algérien», que realizaba representaciones en diferentes ciudades del interior del país. Fue precisamente en 1945, durante una gira artística por Bordj Bou Arreridj, Sétif y Constantine, cuando se produjo el acontecimiento que marcaría el inicio de la trayectoria escénica de Nouria. La actriz prevista para la representación de aquella noche no se presentó, por lo que Abdelhalim Rais, director de la compañía, decidió proponer a Khedidja que la sustituyera. Aunque inicialmente se negó por miedo a enfrentarse al público, finalmente fue conducida al escenario, donde logró superar sus temores y recibir una acogida favorable por parte de los espectadores, los actores y su esposo Mustapha Kasdarli.

A partir de esta experiencia inesperada, Khedidja adoptó el nombre artístico de Nouria Kasdarli, iniciando así una larga y fructífera carrera en las artes escénicas. Su actuación despertó el interés de importantes figuras del teatro argelino, entre ellas Mahieddine Bachetarzi, quien la incorporó a varias de sus producciones. Participó en obras como Nekkar el Kheir, Samson Algérien, Ma Yenfaa Gheir Essah, Aicha Bouzbayel, Ya Rassi, Allenif, Omar en Chine, Aiouaz Ezokti, Zouadj El Agouna y Zouadj Betilifoun, entre muchas otras.

Después de esta importante experiencia con la compañía «El Masrah» de Mahieddine Bachetarzi, que realizó numerosas giras por el territorio nacional, Nouria continuó desarrollando y perfeccionando sus capacidades artísticas. Su actividad se extendió al radioteatro y, posteriormente, a la televisión, medio que apenas comenzaba a desarrollarse en 1957. Participó en sketches, radioteatros y películas para televisión dirigidas por Mustapha Badia y Mustapha Kasdarli, producciones que contribuyeron considerablemente a su reconocimiento entre el público argelino.

Su trayectoria artística estuvo igualmente vinculada al contexto de la lucha por la independencia nacional. Durante la guerra de Liberación Nacional, Nouria desempeñó regularmente funciones de oficial de enlace dentro del FLN. Esta dimensión de su trayectoria demuestra que su compromiso no se limitó al ámbito artístico, sino que también estuvo relacionado con el contexto histórico y político de su época.

Tras la Independencia Nacional, Nouria se incorporó al Teatro Nacional y participó en numerosas producciones teatrales. Se consolidó como una artista experimentada y de gran talento, destacándose especialmente en la interpretación de personajes femeninos tradicionales, caracterizados por su apego a los valores, la personalidad y la identidad de la sociedad argelina. De este modo, su trabajo contribuyó a construir una representación de la mujer argelina desde una perspectiva vinculada a su realidad social y cultural.

Nouria se convirtió progresivamente en una figura esencial del teatro y del cine argelinos. Su trayectoria artística estuvo estrechamente ligada a la de su esposo, Mustapha Kazdarli, con quien formó una pareja considerada legendaria dentro del mundo artístico nacional. Su hogar se convirtió además en un espacio de encuentro para numerosos artistas, caracterizado por la hospitalidad, el buen humor y la alegría de vivir. Conocida como la «Flor del Teatro Argelino», Nouria participó en numerosas obras, entre ellas *Los Conserjes*, de Rouiched; *Monsserrat*, de Emmanuel Roblès; *La Ogresa*; *La Casa de Bernarda Alba*; *Rosa Roja*; *La Excepción y la Regla* y *Los Fusiles del Mar* Kerrar. Su repertorio demuestra la amplitud de sus registros interpretativos y su capacidad para desenvolverse en diferentes géneros y propuestas escénicas.

Su presencia también se extendió al cine. Apareció en películas como *Los Niños de la Casbah* (1963), *La Noche Teme al Sol* (1964), de Mustapha Badia, y *Khoud ma aatak Allah* (1981). Asimismo, participó en diversas producciones televisivas, entre ellas *El Massir*, *La Bru et la Belle Mer*, *Le Destin*, *Elle et lui* y *Khalti Hnifa*. Su último papel fue en la telenovela *Samehni*, producida y dirigida por Sid Ali Bensalem en 2017 y emitida en Canal Algérie y El Ardhia de ENTV durante el mes de Ramadán de 2019. (Metaoui. 2020)

A lo largo de su extensa carrera, Nouria recibió diferentes reconocimientos por su contribución al arte argelino. En 2017 recibió la Medalla de la Orden Nacional del Mérito Ahid por el conjunto de su trayectoria artística. Asimismo, el 27 de marzo de 2017, con motivo del Día Internacional del Teatro, el Teatro Nacional Mahieddine Bachetarzi fue escenario de un homenaje organizado en su honor por la Asociación del Tercer Milenio, presidida por Sid Ali Bensalem.

Finalmente, el domingo 9 de agosto de 2020, Nouria Kasdarli falleció a los 99 años en su domicilio de Argel. Su desaparición marcó el final de una trayectoria excepcional, pero también dejó un legado fundamental en la historia del teatro y del cine argelinos. Su recorrido, iniciado casi por casualidad en 1945, demuestra cómo una mujer inicialmente alejada de los escenarios pudo convertirse en una de las grandes referentes de la escena argelina y abrir, mediante su talento y perseverancia, nuevas posibilidades para las generaciones posteriores de artistas femeninas.

2.4. Fatiha Berber

Fatiha Berber, cuyo verdadero nombre era Fatiha Blal, nació el 11 de febrero de 1945 en la Kasbah de Argel y falleció el 16 de enero de 2015 en París, Francia. Actriz de teatro, cine y televisión, fue una de las figuras destacadas de la escena artística argelina. Originaria de Koudiat Laraïs, en el distrito de Legata, en el valle de Oued Issers, provincia de Boumerdès, desarrolló una trayectoria artística marcada por su versatilidad y su compromiso con las artes escénicas. (Idjer, 2015, p. 05)

Su acercamiento al mundo artístico comenzó desde muy joven a través del canto y la danza. Su admiración por las actuaciones de Mahieddine Bachtarzi, a las que asistía frecuentemente junto a sus padres, despertó en ella una profunda vocación artística. Esta fascinación la llevó a ingresar en el Conservatorio de Argel a finales de la década de 1950, donde inició una formación que contribuiría posteriormente a consolidar su carrera profesional.

En 1959, Fatiha Berber debutó en la orquesta de Meriem Fekkaï y, unos meses más tarde, se incorporó al Departamento de Arte Dramático del Conservatorio de Argel. Esta etapa representó un momento decisivo en su formación, ya que le permitió desarrollar sus capacidades interpretativas y familiarizarse con diferentes formas de expresión artística. Su trayectoria demuestra, de este modo, la importancia de las instituciones culturales en la formación de una nueva generación de artistas argelinas.

Al igual que otras artistas de su generación, Fatiha Berber estuvo vinculada a la lucha de liberación nacional, lo que sitúa su trayectoria artística dentro del contexto histórico y político de la Argelia de aquella época. Su compromiso no se limitó, por tanto, al ámbito escénico, sino que se inscribió también en las circunstancias que marcaron profundamente la sociedad argelina.

Tras la Independencia, Fatiha Berber retomó su actividad artística y amplió progresivamente su presencia en el teatro, el cine y la televisión. En 1959, protagonizó *Les Femmes savantes* (Las mujeres sabias), bajo la dirección de Mustapha Gribi, adaptación de la obra de Molière. Posteriormente, participó en *Ah Ya Hassen* y *Les Concierges*, de Rouiched, así como en *Les Chiens* y *Diwan el-Garagouz*, de Ould Abderrahmane Kaki.

Su repertorio teatral se enriqueció con numerosos personajes y propuestas escénicas, confirmando su capacidad para asumir diferentes registros interpretativos. Esta diversidad de papeles contribuyó a consolidar su posición dentro del panorama teatral argelino y a reforzar la presencia de las mujeres en una escena cultural en constante transformación.

Paralelamente a su actividad teatral, Fatiha Berber desarrolló una importante trayectoria en el cine y la televisión. Interpretó numerosos papeles principales, entre ellos *Fait divers* (Periódico) y *Hassen Taxi* (Taxi). Asimismo, participó en diversas películas para televisión y telenovelas, como *El-Bedra* (La semilla) y *El-La'ib* (El jugador). Su participación en estos diferentes medios demuestra la amplitud de su experiencia artística y su capacidad para adaptarse a distintos lenguajes audiovisuales. La trayectoria de Fatiha Berber se caracteriza, por consiguiente, por una presencia continuada en diferentes ámbitos de la creación artística. Desde sus primeros pasos en el canto y la danza hasta su consolidación como actriz de teatro, cine y televisión, supo construir una carrera marcada por la diversidad de sus interpretaciones. Su recorrido refleja asimismo la evolución de la participación femenina en las artes escénicas argelinas y el progresivo reconocimiento de las mujeres como protagonistas de la vida cultural nacional.

La importancia de Fatiha Berber no reside únicamente en la cantidad de papeles interpretados, sino también en la huella que dejó en la memoria del público argelino. Su

talento, versatilidad y larga trayectoria contribuyeron a consolidarla como una artista reconocida y apreciada. Su desaparición, el 16 de enero de 2015, supuso la pérdida de una figura relevante del patrimonio artístico argelino; sin embargo, su obra continúa formando parte de la memoria colectiva y de la historia del teatro, el cine y la televisión del país.

3. Las directoras

La incorporación de las mujeres a la dirección teatral constituye una etapa fundamental en la evolución de su presencia en la escena argelina. Después de su participación como espectadoras y actrices, algunas creadoras asumieron progresivamente responsabilidades en la concepción y dirección de las obras. Esta evolución refleja una mayor autonomía artística y una voluntad de intervenir activamente en la construcción del discurso teatral. En este apartado abordaremos las trayectorias de **Hamida Ait El Hadj y Sonia**, destacando sus aportaciones al teatro y al cine argelinos.

3.1. Hamida Ait El Hadj

Hamida Aït El Hadj es una dramaturga, directora y figura destacada del ámbito cultural argelino. Su trayectoria se caracteriza por una sólida formación académica y artística, así como por una intensa actividad desarrollada en el teatro, el cine, la televisión, la enseñanza y la escritura. Su nombramiento para diferentes responsabilidades dentro del ámbito cultural fue recibido favorablemente por numerosos observadores del panorama artístico nacional, quienes lo consideraron una oportunidad para revitalizar la actividad cultural en la región. (Belounoir, 2019, p. 126)

Nacida el 1 de noviembre de 1954, coincidiendo con el estallido de la Revolución argelina, Hamida Aït El Hadj creció en el seno de una familia vinculada a la lucha nacional. Su madre era analfabeta, mientras que su padre era poeta en lengua amazigh y en árabe coloquial argelino. Su infancia estuvo marcada por una convivencia entre diferentes universos lingüísticos y culturales. Su madre la envió a la Escuela de las Hermanas Católicas, donde permaneció hasta la independencia. Posteriormente, comenzó a aprender árabe y a familiarizarse progresivamente con diferentes expresiones de la cultura argelina.

Desde muy temprana edad, Hamida mostró una fuerte inclinación hacia las artes escénicas. Comenzó a practicar teatro a los tres años y, durante su infancia, actuó en la Sala Ibn

Khaldoun de la capital y posteriormente en el teatro escolar. Una influencia fundamental en su formación fue la figura de su padre, quien poseía una hermosa voz y le transmitía numerosos cuentos y relatos durante las noches de invierno. Estas experiencias contribuyeron a despertar su imaginación y a desarrollar una sensibilidad artística basada en la coexistencia de las culturas francesa, amazigh y árabe. (Beyoud, 2002, p.120)

Su trayectoria educativa estuvo inicialmente orientada hacia las ciencias. En 1973, obtuvo una licenciatura en Ciencias con una buena calificación. Aunque sus padres deseaban que estudiara medicina para convertirse en doctora, Hamida decidió seguir una orientación diferente y optó por estudiar filosofía y psicología. En 1974, viajó a París para continuar sus estudios de psicología y obtuvo su título en 1979. Esta formación contribuyó posteriormente a enriquecer su concepción de los personajes y de los conflictos humanos presentes en sus creaciones teatrales.

Después de su estancia en París, Hamida se trasladó a la antigua Unión Soviética, donde cursó estudios de dirección teatral y cinematográfica durante seis años en el Instituto Superior de Teatro y Cine de Kiev. Finalizó su formación en 1985, obteniendo una maestría con una calificación excelente. Durante este período recibió la influencia de destacados nombres rusos como Lomibov, Bastanogav y Andreev, en un contexto marcado por el esplendor del cine soviético y por la tradición escénica vinculada a Stanislavski.

A pesar de esta formación, al regresar a Argelia Hamida Aït El Hadj no quiso limitarse a reproducir los modelos aprendidos en el contexto soviético. Por el contrario, manifestó su voluntad de construir una expresión teatral propia y profundamente vinculada a la realidad argelina. Su primera obra, «Canción de la Jungla», fue adaptada al ucraniano cuando tenía 28 años. Inspirada en el texto *Deseo*, de Tennessee Williams, la obra permitió a la directora abordar una problemática específicamente argelina: la posición rígida del hombre árabe frente a las mujeres argelinas.

Posteriormente, presentó «Diario de un Loco», basada en la obra de Gógol, junto a Azzedine Medjoubi. En esta adaptación, el personaje del loco dejó de representar únicamente una figura vinculada al contexto soviético para convertirse en un personaje reinterpretado

desde la realidad argelina. Esta estrategia de adaptación demuestra la voluntad de Hamida de apropiarse de textos universales para convertirlos en instrumentos de reflexión sobre las problemáticas de su propia sociedad.

Más tarde, debido a las condiciones derivadas del terrorismo, Hamida emigró a Francia. Sin embargo, esta situación no interrumpió su actividad artística. Por el contrario, continuó desarrollando una producción centrada en la profundidad y la diversidad de la cultura argelina, explorando sus dimensiones árabes, islámica y amazigh. Su experiencia en el extranjero le permitió asimismo ampliar los espacios de difusión de sus obras y establecer un diálogo entre la cultura argelina y otros contextos internacionales.

Entre sus trabajos más destacados se encuentra «Una daga al sol» (1996), basada en un texto del escritor franco-argelino Jean Senac. La obra obtuvo en París los premios a la Mejor Obra y a la Mejor Música, consolidando el reconocimiento de Hamida como directora. Posteriormente, presentó «El Botín» (1997), obra centrada en el derecho de familia y los derechos de las mujeres en Argelia. Esta producción fue representada en Inglaterra, Italia, Dinamarca y Australia, y recibió un premio en Sídney. (Beyoud, 2002. p128)

La producción teatral de Hamida Aït El Hadj comprende decenas de obras. Entre las más destacadas figuran «Esculturas» en Kiev (1980), «La canción de la selva» en el Teatro Nacional de Argelia (1987), «8 historias de Chéjov» (1989), «El asedio de Stan» (1992), «La mariposa» (2000), «La vaca del huérfano» (2001), «El mercado de mujeres» (2004), «El río desviado» (2007), «Fátima» (2008), «El quinto» (2010), «El testamento de Larbi Ben M'hidi» (2012) y «Massinissa» (2015).

Su actividad artística no se limitó al teatro. En el ámbito televisivo, dirigió la película «El tranvía del deseo» (1993) y produjo seis programas infantiles en 1994. Asimismo, participó en diferentes producciones cinematográficas, entre ellas «Las puertas del silencio» (1987), de Amar Laskri; la película argelino-uzbeka «El reino de los dioses» (1992); «Mashaho» (1994), de Belkacem Hadjadj, y «El inspector Loup» (2010), basada en una novela de Yasmina Khadra. Estas experiencias muestran la amplitud de su trayectoria y su capacidad para desenvolverse en diferentes medios audiovisuales.

Paralelamente a su trabajo como directora, Hamida Aït El Hadj desarrolló una importante actividad como escritora, especialmente en el ámbito de la adaptación. Entre sus

trabajos destacan «Ocho cuentos de Chéjov» (1989), «El asedio de Stan» (1992), «Una daga al sol» (1996), «El botín» (1997), «La mariposa» (2000), «El terror» (2001) y «El testamento» (2012). Su escritura se caracteriza por la apropiación y reinterpretación de diferentes textos para adaptarlos a problemáticas y contextos culturales específicos.

(Beyoud.2002, 129)

La actividad pedagógica constituye igualmente una dimensión importante de su trayectoria. Desde 1985, Hamida Aït El Hadj ha impartido clases en el Instituto Superior de Arte Dramático. Durante la temporada 1995-1996, también trabajó como profesora en la Universidad de París, donde se especializó en estudios de la mujer. Posteriormente, asumió diversas responsabilidades en París y, durante la temporada 2006-2007, regresó a Argelia para dirigir la Casa de Cultura de Bugía, al mismo tiempo que impartía clases en el Departamento de Lenguas Extranjeras de Bugía.

Su trayectoria ha sido reconocida mediante numerosos premios y distinciones. Entre ellos figuran el tercer premio al arte de contar historias en Kiev (1983), el premio a la mejor visión de dirección joven en Kiev (1984) y el premio a la mejor escenografía en Kiev (1985). Posteriormente, recibió el premio del jurado por «A Dagger in the Sun» en el Festival de la Sorbona (1997), el premio a la mejor obra magrebí (2000) y el gran premio del segundo Festival Nacional de Teatro Profesional por «The Transformed River» (2007). A estos reconocimientos se suman el premio al mejor espectáculo en el Festival de Teatro Experimental de Jordania (2008) y el premio a la mejor dirección en el Festival de Teatro Amazigh de Batna, obtenido por la obra «Massinissa» (2015). El conjunto de estas distinciones confirma la importancia de Hamida Aït El Hadj dentro del panorama teatral argelino y evidencia el reconocimiento nacional e internacional de su trabajo.

En definitiva, la trayectoria de Hamida Aït El Hadj refleja la consolidación de la mujer no solo como intérprete, sino también como directora, dramaturga, adaptadora, docente y responsable cultural. Su recorrido demuestra una voluntad constante de transformar las influencias adquiridas durante su formación internacional en una creación profundamente arraigada en la realidad argelina. A través de sus obras, especialmente aquellas relacionadas con la identidad, la cultura y la situación de las mujeres, contribuyó a ampliar el espacio de intervención femenina en la creación teatral argelina.

3.2. Sonia Mikkiou: una trayectoria teatral y cinematográfica

Sonia Michio, conocida artísticamente como Sonia, ocupa un lugar destacado en la historia del teatro argelino por su trayectoria como actriz, directora y responsable cultural. Antes de su fallecimiento en 2018, relató las dificultades que tuvo que afrontar desde sus primeros pasos en el mundo artístico. Con tan solo 17 años, llegó desde el este de Argelia a la capital para matricularse en la Escuela de Arte Dramático, enfrentándose a la oposición de su familia, que rechazaba su decisión de dedicarse al teatro. (Belounoir.2019, p141)

Ante esta situación, tuvo que elegir entre permanecer junto a su familia o seguir su vocación artística y contribuir, mediante su trayectoria, a modificar la percepción social de la mujer dedicada al arte.

En este sentido, Sonia explicó que su presencia en el ámbito teatral no debía reducirse a su condición de mujer, sino que debía construirse mediante la formación, la práctica y la experiencia escénica. Su propósito consistía en demostrar que una mujer podía integrarse en el mundo artístico sin perder el respeto y la consideración social. De este modo, su trayectoria adquirió una dimensión estética y, al mismo tiempo, combativa, pues su presencia en el escenario representaba también una forma de cuestionar los prejuicios que limitaban la participación femenina en el arte (Belounoir.2019, p.142).

La artista Sakina Mekkiou, conocida en el ámbito artístico como Sonia, logró superar numerosos obstáculos relacionados con una sociedad marcada por una visión tradicional y patriarcal de la mujer. A pesar de estas dificultades, ingresó en el Instituto Nacional de Arte Dramático de Bordj El Kiffan, donde formó parte de un grupo reducido de mujeres, junto con otras cuatro actrices, en un contexto teatral caracterizado por una escasa presencia femenina. Su incorporación a esta institución constituyó, por tanto, un paso significativo hacia la consolidación de la mujer en el ámbito escénico argelino.

Sonia desarrolló una trayectoria polifacética, pues no se limitó a la interpretación, sino que también destacó como directora y administradora cultural. A través de sus diferentes responsabilidades, dejó una huella significativa en el desarrollo del teatro argelino. Entre los

cargos que desempeñó se encuentra la dirección del Instituto Superior de Artes de Bordj El Kiffan, así como la dirección del Festival de Teatro de Mujeres de Annaba. Asimismo, ejerció como directora del teatro regional de Skikda, ampliando de este modo su participación en la gestión y promoción de la actividad teatral. (Belounoir.2019, p142)

Su trayectoria también estuvo marcada por una decisión profesional importante: el paso del sector público al sector privado. Sonia decidió abandonar el Teatro Nacional para incorporarse al Teatro Al-Qalaa, una elección que, según sus propias declaraciones, estuvo motivada principalmente por razones artísticas y no económicas. Como ella misma señaló: «Si dejé el Teatro Nacional, fue porque el dinamismo se había agotado, y me uní al Teatro Al-Qalaa no por dinero, sino por razones artísticas» Su experiencia en este espacio se desarrolló entre 2011 y 2021, período durante el cual participó en diferentes producciones teatrales.

Entre sus experiencias más relevantes destaca la obra Fátima, que fue traducida a cinco idiomas y presentada en diferentes países de África y Europa, entre ellos Bélgica, Suiza, Marruecos y Túnez. Esta producción, además de alcanzar reconocimiento en el Festival de Teatro de Cartago, permitió a Sonia ampliar la difusión internacional de su trabajo y consolidar su posición dentro de la escena teatral argelina. Su recorrido demuestra, por consiguiente, que la creación teatral femenina podía trascender las fronteras nacionales y alcanzar espacios internacionales.

Otro momento fundamental de su trayectoria fue su incursión en el monodrama en 2018, convirtiéndose en la primera artista argelina en representar este género. En Fátima, escrita por Amhamed Ben Qattaf y dirigida por Ziani Cherif Ayyad, Sonia actuó tanto en árabe como en francés. La obra le permitió emprender una gira artística por África y Europa y abordar, desde una perspectiva escénica intensa, diferentes formas de opresión que afectan a las mujeres.

A través del personaje de Fátima, la artista representa la realidad de mujeres oprimidas que, a pesar de sus conocimientos y capacidades intelectuales, encuentran numerosos obstáculos en su búsqueda de trabajo y reconocimiento. La obra pone de manifiesto distintas formas de opresión, entre ellas la física, moral, social, intelectual y sexual, convirtiendo el escenario en un espacio de denuncia y reflexión sobre la condición

femenina

Asimismo, Sonia participó en el monólogo Incluso para ser, en el que asumió diferentes personajes, entre ellos el de una psiquiatra. Mediante esta multiplicidad de roles, la actriz presenta una visión crítica de una Argelia descrita como fragmentada, amputada, neurótica y cautiva. De esta manera, el monodrama se convierte en un medio para explorar las tensiones individuales y colectivas de la sociedad argelina.

La producción artística de Sonia comprende igualmente numerosas obras teatrales que contribuyeron a consolidar su prestigio como directora y creadora. Entre ellas destacan El lenguaje de las madres, La revolución de Belharsh, Los mártires regresan esta semana, Frente a las murallas de la ciudad, Una mujer de papel y Las chicas hermosas. Estas obras reflejan su interés por abordar cuestiones relacionadas con la sociedad, la identidad y, especialmente, la situación de la mujer argelina.

En el ámbito cinematográfico, aunque su producción fue menos extensa que la teatral, Sonia consiguió destacar a través de los diferentes papeles que interpretó. Su presencia en el cine contribuyó a proyectar una imagen de la mujer argelina vinculada a la lucha por la libertad, la afirmación de su existencia y la defensa de su identidad. Así, su trayectoria cinematográfica complementó su actividad teatral y confirmó su capacidad para desenvolverse en diferentes formas de expresión artística

En definitiva, la trayectoria de Sonia evidencia el proceso de consolidación de la mujer dentro del teatro argelino. Su recorrido como actriz, directora y responsable cultural demuestra que la presencia femenina no se limitó a la interpretación, sino que se extendió progresivamente hacia la dirección, la creación y la gestión teatral. Su experiencia constituye, por tanto, un ejemplo significativo de cómo las mujeres fueron conquistando espacios tradicionalmente dominados por los hombres y convirtiendo el teatro en un medio de expresión, resistencia y afirmación identitaria.

4. Las escritoras

En este apartado abordamos el papel de las mujeres escritoras en el desarrollo de la literatura y la dramaturgia argelinas. Su producción literaria constituye un espacio de expresión, reflexión y cuestionamiento de las realidades sociales y culturales. A través de sus obras, estas

autoras han dado voz a experiencias femeninas marcadas por la identidad, la memoria y la resistencia. Para ello, analizaremos las trayectorias y aportaciones de Fatima Gallaire, Assia Djebar y Meriem Abed, destacando su contribución a la creación literaria y teatral argelina.

4.1. Fatima Gallaire

Nacida en Argelia en 1944, Fatima Gallaire es una escritora y dramaturga que ha desarrollado una producción artística diversa, en la que se incluyen cuentos, obras teatrales, narrativas, guiones y literatura infantil. Su reconocimiento como dramaturga se consolidó inicialmente en Francia, antes de ampliar su actividad hacia otros géneros, especialmente el relato y el documental. Su obra se caracteriza por una firme defensa de la modernidad y por su oposición a la intolerancia, al mismo tiempo que aborda, con una sensibilidad cercana a la tragedia griega, la compleja situación de la mujer.

A finales de la década de 1990, Fatima Gallaire era reconocida tanto en Francia como en el extranjero como dramaturga y novelista francófona, aunque su actividad cinematográfica era menos conocida. Independientemente del género utilizado, su producción artística está atravesada por una constante: la expresión de una doble identidad, vinculada simultáneamente a Argelia y Francia, al árabe y al francés, así como a Oriente y Occidente. Esta condición francoargelina se convierte en uno de los elementos centrales de su escritura y de su visión del mundo (Abu haif. 2007, p.29)

Para Gallaire, esta doble pertenencia representa una experiencia compleja y enriquecedora, definida como una especie de «magnífica esquizofrenia», al implicar la convivencia simultánea de dos culturas, dos lenguas y dos personalidades. En determinados momentos, una de estas identidades puede imponerse sobre la otra, generando inevitablemente tensiones y contradicciones. Esta dualidad no constituye, sin embargo, una limitación, sino que se transforma en una fuente de creatividad y en un elemento fundamental de su producción literaria y teatral.

En este sentido, resulta especialmente relevante analizar la elección lingüística de esta creadora polifacética y bilingüe. Gallaire ha desarrollado una parte importante de su obra en francés, a pesar de sus profundas raíces argelinas y de su dominio del árabe. Hasta la

actualidad, su producción comprende 25 obras de teatro, numerosos relatos, varias novelas y un reducido número de vídeos. Su trayectoria demuestra, por tanto, una notable diversidad de géneros y medios de expresión, aunque el teatro ocupa un lugar fundamental en su creación (Abu haif. 2007,p29)

Desde su infancia en el este de Argelia, Fatima Gallaire estuvo familiarizada con las lenguas árabe y francesa, utilizadas simultáneamente en el ámbito familiar. Su acercamiento a la escritura literaria se produjo inicialmente en francés. Su interés por la literatura la llevó a redactar sus primeros relatos durante sus estudios de literatura en la Universidad de Argel, etapa que contribuyó a consolidar su vocación literaria.

Posteriormente, realizó una estancia en París entre 1967 y 1970, experiencia que le permitió descubrir no solamente la vida de la metrópoli francesa, sino también desarrollar un profundo interés por el cine. A su regreso, trabajó durante cuatro años en la Cinemateca de Argel como agregada cultural. Esta experiencia amplió su contacto con el lenguaje cinematográfico y favoreció posteriormente su orientación hacia la realización y el documental.

Más tarde, Gallaire abandonó su puesto de trabajo para continuar su formación cinematográfica en la Universidad París 8 de Vincennes, trasladándose definitivamente a París en 1975. Su recorrido académico y profesional muestra así una evolución progresiva desde la literatura hacia el cine, sin abandonar nunca la escritura como principal medio de expresión.

Un acontecimiento decisivo en su trayectoria tuvo lugar en 1984, con la muerte de su niñera. Esta pérdida provocó en la autora una profunda herida relacionada con la memoria y el recuerdo, experiencia que se convirtió en el punto de partida de su producción teatral. Un año después, comenzó a escribir teatro, nuevamente en francés. De este modo, la escritura aparece estrechamente relacionada con la memoria, la pérdida y la necesidad de recuperar aquello que amenaza con desaparecer.

A los 41 años, la autora expresó su posición artística y personal a través de su primera obra, cuyo título original en árabe era «Haou jition!», traducido al francés como «Ah ! Vous êtes venus... où sont les tombes». En esta obra aparece una declaración que resume el espíritu rebelde de su protagonista: «Vine aquí por mi propia voluntad y hablaré sin miedo. No temo

a nadie». Esta afirmación refleja la voluntad de Gallaire de convertir la palabra teatral en un instrumento de libertad y de resistencia.

La protagonista, una princesa que regresa a su tierra natal, encarna así una figura femenina rebelde que rechaza el silencio y reivindica el derecho a hablar. La escritura de Gallaire adquiere, por consiguiente, una dimensión de denuncia, especialmente frente a las formas de intolerancia y a las restricciones que afectan a las mujeres

En este contexto, la propia autora define su escritura desde una perspectiva profundamente existencial: «Escribir para no morir». Esta expresión resume la relación entre escritura, memoria y supervivencia que atraviesa gran parte de su producción. Para Gallaire, escribir no constituye únicamente una actividad artística, sino también una necesidad de revelar la verdad, conservar la memoria y dar voz a aquello que corre el riesgo de permanecer silenciado.

Por ello, su trayectoria literaria y teatral puede interpretarse como un espacio de encuentro entre Argelia y Francia, el árabe y el francés, la memoria y el presente, así como entre la experiencia femenina y la creación artística. Su obra contribuye de este modo a enriquecer el teatro argelino de expresión francófona y a situar la condición de la mujer en el centro de una reflexión sobre la identidad, la memoria y la libertad.

4.1.1. La escritura como memoria, identidad y resistencia

Desde la perspectiva de Gallaire, hablar constituye una necesidad existencial y la escritura representa un medio para revelar aquello que permanece oculto. Su concepción de la creación literaria está estrechamente vinculada con la memoria, la identidad y la necesidad de expresar libremente su pensamiento. En este sentido, Fatima Gallaire afirma:

En tant qu'écrivaine, née au milieu de multiples confluences,
habituée au mélange des cultures, je me donne le droit de dire
tout ce que je pense de la France et de l'Algérie, car c'est une

histoire d'amour. J'ai le droit de l'écrire et de la présenter au public, qui peut exercer sa liberté critique ⁶⁸

Esta declaración pone de manifiesto que Gallaire concibe su escritura como un espacio de diálogo entre las dos culturas que forman parte de su identidad. Francia y Argelia no aparecen como realidades opuestas, sino como dos componentes de una misma experiencia personal y cultural. De este modo, la autora reivindica su derecho a representar críticamente ambas sociedades y a confiar en la capacidad del público para construir su propia interpretación.

Desde el inicio de su carrera, Gallaire ha ejercido su derecho a escribir principalmente en francés, una elección relacionada también con su residencia en Francia. Esta opción lingüística le permite dirigirse a un público doble: por una parte, el público francés y, por otra, el público magrebí inmigrante establecido en Francia. Sin embargo, esta elección ha estado acompañada de importantes dificultades identitarias y culturales.

En Francia, sus obras han sido clasificadas dentro de la literatura magrebí francófona, quedando diferenciadas de la literatura nacional francesa. En Argelia, por el contrario, el uso del francés, considerado la lengua del antiguo colonizador, le ha valido críticas e incluso acusaciones de traición. Esta situación evidencia la complejidad de la identidad lingüística de los escritores magrebíes francófonos, que pueden encontrarse entre dos espacios culturales y lingüísticos diferentes

Estas tensiones se intensificaron con la política de arabización aplicada en Argelia a partir del verano de 1998. La imposición progresiva del árabe como lengua nacional generó consecuencias particularmente visibles en diferentes sectores de la sociedad, entre ellos el ámbito médico, donde el francés continuaba siendo una lengua predominante. En el campo de la literatura y del teatro, las consecuencias de esta transformación lingüística resultaban todavía difíciles de prever.

Ante este contexto, Gallaire interpretó la arabización no únicamente como una imposición lingüística, sino también como un desafío personal que podía permitirle recuperar

⁶⁸ Traducción nuestra del texto original: Como escritora, nacida en medio de múltiples confluencias y acostumbrada a la mezcla de culturas, me concedo el derecho de decir todo lo que pienso sobre Francia y Argelia, porque es una historia de amor. Tengo derecho a escribirla y a presentarla al público, que puede ejercer libremente su capacidad crítica».

una lengua parcialmente perdida. Por ello, decidió experimentar con la escritura de obras teatrales en árabe dialectal, iniciando así una nueva etapa dentro de su producción artística. Esta decisión demuestra que su relación con las lenguas no es estática, sino que evoluciona en función de sus experiencias personales, culturales y sociales. (Belounoir. 2019, p78)

Asimismo, la autora proyectó utilizar el humor y la comedia como instrumentos de expresión y de resistencia. Su intención era dirigirse a un público argelino que durante años había vivido marcado por la violencia, la muerte y la tragedia cotidiana. En este sentido, la risa adquiere una función liberadora: puede convertirse en un medio para aliviar el sufrimiento y permitir que la sociedad se distancie temporalmente de la experiencia del terror.

No obstante, resulta significativo señalar que sus comedias continúan siendo escritas en francés, lo que confirma la complejidad de su relación con la lengua. La elección lingüística de Gallaire no responde simplemente a una oposición entre árabe y francés, sino a una identidad múltiple en la que ambas lenguas participan de su experiencia creativa.

4.2. Assia Djebbar

Assia Djebbar, seudónimo de Fátima-Zohra Imalhayène, nació el 30 de junio de 1936 en Cherchell, en el antiguo departamento de Argel, actualmente wilaya de Tipaza, Argelia, y falleció el 6 de febrero de 2015 en París. Escritora argelina francófona, obtuvo la nacionalidad francesa en 1967. Su producción comprende numerosas novelas, relatos, poemas y ensayos; asimismo, escribió para el teatro y dirigió varias películas. Considerada una de las escritoras más importantes e influyentes del Magreb, fue elegida miembro de la Academia Francesa en 2005, convirtiéndose en la primera escritora norteafricana en ingresar en esta institución. (Djebbar, ENSC)

Assia Djebbar creció en el seno de una familia argelina tradicional de clase media baja. Su padre, Tahar Imalhayène, era profesor de *chenoui* en la Escuela Normal de Bouzaréa de Gouraya, mientras que su madre, Bahia Sahraoui, desempeñó también un papel importante en su formación y trayectoria educativa. Durante su infancia en Mouzaïville, en la región de Mitidja, estudió primero en una escuela francesa y posteriormente en una escuela coránica

privada. A los 10 años, ingresó en el colegio de Blida y, ante la imposibilidad de estudiar allí árabe clásico, comenzó a formarse en griego antiguo, latín e inglés.

En 1953, obtuvo el bachillerato y posteriormente ingresó en el programa de hypokhâgne del instituto Bugeaud de Argel, actualmente instituto Émir-Abdelkader. En 1954, continuó su formación en la khâgne del Lycée Fénelon de París, donde tuvo entre sus profesoras a Dina Dreyfus. Un año después, en 1955, ingresó en la École Normale Supérieure de Sèvres, donde eligió estudiar Historia, convirtiéndose en la primera mujer argelina admitida en esta institución. Este acontecimiento constituye un momento fundamental en su trayectoria, pues refleja desde una edad temprana su voluntad de superar las barreras educativas y sociales impuestas a las mujeres de su época. A partir de 1956, Djébar decidió apoyar la convocatoria de huelga de la UGEMA (Unión General de Estudiantes Musulmanes Argelinos), en protesta contra la represión ejercida en Argelia. Como consecuencia de su participación, no aprobó sus exámenes y fue expulsada de la École Normale Supérieure de Sèvres. Fue precisamente durante este período cuando escribió su primera novela, *La Soif*, publicada posteriormente en 1957 por la editorial Julliard. Para evitar provocar un escándalo en su familia, adoptó el seudónimo Assia Djébar: «Assia», asociado al significado de consuelo, y «Djébar», relacionado con la intransigencia y uno de los 99 nombres del Profeta. (Djébar, ENSC)

Posteriormente, contrajo matrimonio con el escritor Walid Garn, seudónimo del actor de teatro Ahmed Ould-Rouis, y abandonó Francia para dirigirse al norte de África. En 1959, el propio general De Gaulle solicitó su reincorporación a la Escuela debido a su «talento literario». A partir de ese mismo año, estudió y enseñó historia moderna y contemporánea del Magreb en la Facultad de Artes de Rabat. Paralelamente, con la ayuda del especialista en estudios islámicos Louis Massignon, desarrolló un proyecto de tesis dedicado a Lalla Manoubia, santa matrona de Túnez.

El 1 de julio de 1962, Assia Djébar regresó a Argelia y fue nombrada profesora de la Universidad de Argel, donde se convirtió en la única docente encargada de impartir Historia moderna y contemporánea de Argelia. Sin embargo, durante el período de transición poscolonial surgió un conflicto en torno a la lengua de enseñanza. La imposición del árabe literario como lengua de enseñanza llevó a Djébar a abandonar Argelia, decisión que refleja

la compleja relación que mantuvo durante toda su vida con las lenguas árabe y francesa. En 1965, Djébar decidió adoptar, junto con Walid Garn, al huérfano Mohamed Garne. Su trayectoria intelectual continuó desarrollándose entre diferentes espacios culturales y académicos, sin abandonar nunca la escritura como principal instrumento de expresión. Su identidad se situó permanentemente entre dos países, dos lenguas y dos universos culturales: Argelia y Francia, el árabe y el francés.

Su primera novela, *La Soif*, publicada en 1957, abrió una trayectoria literaria que posteriormente se consolidaría con obras como *Les Impatients*, *Les Enfants du nouveau monde* y *Les Alouettes naïves*, publicadas respectivamente por Julliard en 1958, 1962 y 1967. Para la autora, estas obras marcaron realmente el comienzo de una producción caracterizada por la relación entre historia, lenguaje y condición femenina.

Durante la década de 1970, Assia Djébar amplió su actividad hacia el cine y dirigió dos películas realizadas en árabe dialectal. La primera, *La Noubia des femmes du mont Chenoua*, fue presentada en la Bienal de Venecia de 1979, donde obtuvo el Premio de la Crítica Internacional. La segunda, *La Zerda et les chants de l'oubli*, recibió el premio a la «Mejor Película Histórica» en el Festival de Cine de Berlín de 1983. Estas experiencias cinematográficas permitieron a Djébar explorar nuevas formas de representación de la memoria femenina y de la historia argelina.

En 1980, decidió regresar a París y retomó plenamente la escritura. En ese período publicó *Mujeres de Argel* en su apartamento, una obra que refleja su interés por las experiencias femeninas y por las voces silenciadas. Su elección de París estuvo relacionada también con su concepción de la escritura y con su relación con el feminismo. En una declaración al periódico *Le Monde des livres*, afirmó que el tratamiento de lo femenino en Argelia podía conducir hacia una escritura militante y reivindicativa, y añadió que precisamente por ser escritora había decidido marcharse.

Aunque Djébar rechazó identificarse exclusivamente con una literatura militante, sus obras muestran un interés constante por las cuestiones feministas y por las relaciones entre culturas. Entre sus principales publicaciones destacan *L'Amour, la fantasia* (J. C. Lattès, 1985), *Ombre sultane* (J. C. Lattès, 1987) y *Vaste est la prison* (Albin Michel, 1995). A través de estas obras, la autora recupera voces femeninas ocultas y reconstruye fragmentos de la

memoria individual y colectiva de Argelia. La producción de Assia Djébar alcanzó una importante dimensión internacional y fue traducida a una veintena de idiomas. En 1995, se trasladó a Estados Unidos para ejercer la docencia y continuó desarrollando simultáneamente su actividad literaria y académica. En este contexto, escribió una tesis dedicada a su propia producción, que defendió en 1999, titulada «La novela magrebí francófona, entre lenguas y culturas. 40 años de viaje: Assia Djébar 1957-1997».

En 2001, comenzó a impartir docencia en la Universidad Estatal de Nueva York, sin abandonar por ello su actividad literaria. En 2002, publicó la novela de carácter autobiográfico *La mujer sin sepultura* (*La femme sans sépulture*), editada por Albin Michel. Su trayectoria internacional continuó acumulando reconocimientos hasta alcanzar uno de sus momentos más importantes en 2005, cuando fue elegida miembro de la Academia Francesa.

En su discurso de aceptación, Djébar recordó a los escritores, periodistas e intelectuales argelinos que habían perdido la vida durante la década de 1990 por escribir, expresar sus ideas o simplemente enseñar en francés. Al mismo tiempo, reivindicó el francés como la lengua en la que su obra había encontrado un espacio de exploración y creación. Esta postura revela la complejidad de su relación con la lengua francesa, que, aunque vinculada al pasado colonial, se convirtió también en un instrumento para expresar la memoria y la experiencia argelinas. Su nombre fue citado regularmente como posible candidata al Premio Nobel de Literatura, mientras que su obra continuó siendo traducida a numerosos idiomas. Sin embargo, no fue hasta 2014 cuando una de sus obras, *Nulle part dans la maison de mon père*, publicada originalmente por Fayard en 2007, apareció en árabe. Este hecho resulta especialmente significativo dentro de la trayectoria de una autora cuya producción estuvo marcada constantemente por la tensión y el diálogo entre el árabe y el francés.

Assia Djébar falleció en París el 6 de febrero de 2015 y fue enterrada posteriormente en su pueblo natal. Su legado literario, cinematográfico y académico ocupa un lugar fundamental en la cultura argelina y magrebí. Su trayectoria demuestra cómo una mujer argelina pudo transformar la escritura en un espacio de memoria, resistencia y afirmación identitaria, dando voz a experiencias femeninas silenciadas y estableciendo un diálogo permanente entre las culturas árabe y francesa.

4.3. Meriem Abed

Numerosos artistas han quedado relegados al olvido a pesar de haber desempeñado un papel fundamental en la construcción y difusión de la cultura argelina. Entre estas figuras se encuentra Meriem Abed, cuya trayectoria artística merece ser recuperada y valorada por su contribución al desarrollo de la radio, el teatro y la canción argelina.

Meriem Abed, antigua actriz y presentadora de radio, nació en 1933. Inició su trayectoria profesional en 1951 como presentadora de programas infantiles de radio, antes de incorporarse al ámbito teatral. En este espacio participó en diversas representaciones, incluidas varias operetas, en las que desempeñó funciones tanto de actriz como de cantante. Esta primera experiencia demuestra la temprana incorporación de Meriem Abed a los medios artísticos y su versatilidad como intérprete.

Su profesionalización tuvo lugar en 1958, año en el que alcanzó una especial notoriedad gracias a su éxito «El Bahdja M'Dinet El Djazair». Posteriormente, tras abandonar su ciudad natal, se trasladó a Orán, donde permaneció durante un periodo antes de marcharse a París. Este exilio tuvo también una dimensión artística, pues dio lugar, entre otras producciones, a la conmovedora canción «Aini Tebki Watnouh». De este modo, el desplazamiento geográfico se convirtió también en una experiencia creativa vinculada a la memoria y al sentimiento de pertenencia.

Su reconocimiento artístico se consolidó igualmente en 1958 con varios sencillos de éxito, entre ellos «El Bahdja medinet El Djazaïr» y «Ya sbaib galbi». Después de regresar a Orán, continuó desarrollando su actividad artística hasta 1974, manteniendo una presencia significativa en la escena musical argelina. Su trayectoria refleja así una etapa importante de la evolución de la canción argelina moderna y de la participación femenina en este ámbito.

Posteriormente, Meriem Abed abandonó Argelia para establecerse definitivamente en Francia, circunstancia que provocó una disminución progresiva de sus apariciones en los escenarios. Su última aparición artística tuvo lugar en 2003. A pesar de esta larga trayectoria, su nombre fue perdiendo presencia en la memoria colectiva y su producción artística quedó progresivamente relegada a un segundo plano.

Meriem Abed fue, sin duda, una figura destacada de la canción argelina moderna. Sus

grabaciones realizadas durante la década de 1950 fueron editadas por el sello discográfico «Dounia», lo que contribuyó a difundir su voz y sus canciones entre el público de la época. Estas grabaciones constituyen hoy un testimonio de la participación de las mujeres en la construcción de la cultura musical argelina.

Durante la década de 1970, Meriem Abed también presentó el programa «Houna Baris» en Radio París, ampliando así su actividad más allá del ámbito estrictamente musical y consolidando su relación con los medios de comunicación. Su experiencia como presentadora y artista demuestra la diversidad de sus competencias y la amplitud de su recorrido profesional.

En sus últimos años, residió en el distrito 17 de París. Sin embargo, su trayectoria artística permanece parcialmente desconocida y su figura ha sufrido un proceso de invisibilización que contrasta con la importancia de su contribución. Calificada como una artista «olvidada por los dioses», Meriem Abed quedó prácticamente relegada a un segundo plano, pese a haber formado parte de una generación de mujeres que participaron activamente en la vida cultural y artística de Argelia.

Por tanto, recuperar la trayectoria de Meriem Abed permite no solo rendir homenaje a una artista injustamente olvidada, sino también poner de relieve la presencia de las mujeres en diferentes espacios de creación y difusión cultural. Su recorrido entre la radio, el teatro, la canción y la emigración constituye un testimonio significativo de la evolución de la mujer artista argelina durante el siglo XX.

5.Homenaje a Farida Saboundji y Yamina Ghassoul

En este apartado rendimos homenaje a Farida Saboundji y Yamina Ghassoul, dos figuras destacadas de la escena artística argelina.

Ambas contribuyeron, desde sus diferentes trayectorias, al enriquecimiento del teatro y de la cultura nacional. Su dedicación y talento permitieron consolidar la presencia femenina en el ámbito artístico argelino. Asimismo, su legado constituye un referente para las nuevas generaciones de mujeres creadoras.

Durante la ceremonia inaugural del encuentro celebrado en Annaba, se rindió homenaje a las actrices Farida Saboundji y Yamina Ghassoul mediante una representación

estructurada en dos partes, presentada como un diálogo entre cuatro jóvenes actores: Hadjer Guermit, Ahmed Sofiane Hemissi, Mouna Bensoltane y Kouki Mimiche .

Este intercambio permitió evocar y poner en valor la extensa trayectoria artística de ambas intérpretes, pertenecientes a generaciones fundamentales de la escena argelina: Saboundji, conocida como «la aristócrata de la pequeña pantalla», y Ghassoul, reconocida como una figura discreta de los escenarios.

A lo largo de las décadas de 1940, 1950, 1960 y 1970, ambas artistas desarrollaron sus carreras junto a importantes representantes del teatro argelino moderno, entre ellos Mahieddine Bachtarzi, Mustapha Kateb, Ould Abderrahmane Kaki, Abdelkader Alloula, Keltoum, Mohamed Touri y Rouiched. Su participación en este periodo contribuyó al desarrollo de la escena teatral y a la consolidación progresiva de la presencia femenina en el ámbito artístico argelino.

En el marco de este homenaje, Lynda Sellam subrayó la necesidad de reconocer a las artistas no como simples nombres dentro de una programación, sino como figuras esenciales en la construcción de la historia teatral argelina. En este sentido, destacó la importancia de continuar recuperando la memoria de las pioneras que, mediante su compromiso, determinación y valentía, contribuyeron al desarrollo de las artes escénicas en Argelia. Como afirmó:

Les artistes ne devraient pas être de simples noms dans un grand programme. » C'est la sixième étape, le sixième voyage. Nous devons continuer à rendre hommage aux pionnières du théâtre algérien à Keltoum, à Farida Saboundji et Yamina Ghassoul, les vedettes de ce soir. Des artistes qui ont œuvré avec détermination et courage.»⁶⁹

⁶⁹Traducción nuestra del texto original «Las artistas no deberían ser solo un nombre pequeño» en el "gran programa". Este es el sexto paso, el sexto viaje. Debemos seguir rindiendo homenaje a las pioneras del teatro argelino en Keltoum, a Farida Saboundji y Yamina Ghassoul, las estrellas de esta noche. Artistas que trabajaron con determinación y valentía».

Esta declaración pone de relieve que el reconocimiento de las artistas constituye también una forma de preservar la memoria cultural y teatral del país. Así, el homenaje adquiere una dimensión histórica, al recuperar las trayectorias de mujeres que participaron activamente en la consolidación del teatro argelino.

Asimismo, Lynda Sellam destacó el sacrificio realizado por estas artistas en favor del teatro nacional, comparándolo con la trayectoria de Sonia, quien, según sus palabras, «lo dio todo por este arte». Esta apreciación permite comprender que la presencia femenina en el teatro argelino no fue el resultado de una incorporación sencilla, sino de un proceso marcado por el esfuerzo, la perseverancia y numerosos desafíos sociales y profesionales.

Por su parte, el Teatro Nacional Argelino Mahieddine-Bachtarzi dedicó el mes de mayo a la memoria y al reconocimiento de figuras emblemáticas de la escena nacional. En este contexto, se rindió homenaje a Farida Saboundji y Yamina Ghassoul, cuyas trayectorias dejaron una huella significativa en el teatro argelino. La iniciativa contó igualmente con la participación del canal Russia Today, que se sumó a la institución cultural para reconocer la excepcional trayectoria de estas dos artistas.

Este homenaje representa, por tanto, un acto de recuperación de la memoria artística femenina y una manera de poner en valor el papel desempeñado por las mujeres en la historia del teatro argelino. Recordarlas significa reconocer no solo sus carreras individuales, sino también la contribución colectiva de las mujeres a la construcción de la cultura teatral nacional.

Conclusión

En definitiva, este capítulo ha permitido mostrar la progresiva transformación de la mujer argelina dentro del ámbito teatral. De una presencia inicialmente limitada al papel de espectadora, pasó paulatinamente a ocupar un lugar activo en la creación artística. Las trayectorias de Keltoum, Farida Saboundji, Nouria y Fatiha Berber evidencian la importancia de las actrices en la consolidación del teatro argelino.

Asimismo, Hamida Aït El Hadj y Sonia representan la incorporación de la mujer a la dirección y a la gestión de proyectos teatrales. Por su parte, Fatima Gallaire, Assia Djebar y Meriem Abed muestran la diversidad de formas mediante las cuales las mujeres participaron en la escritura y difusión cultural. Sus experiencias estuvieron marcadas por numerosos obstáculos sociales, culturales y profesionales, pero también por una notable capacidad de resistencia.

El recorrido de estas creadoras demuestra que la mujer dejó de ser únicamente objeto de representación para convertirse en sujeto creador y protagonista de su propia historia. El homenaje dedicado a Farida Saboundji y Yamina Ghassoul reafirma la necesidad de preservar la memoria de estas pioneras y reconocer su legado. En este sentido, la evolución de espectadora a actriz, directora y escritora refleja una conquista progresiva del espacio artístico y cultural. Por consiguiente, las mujeres en escena constituyen hoy una parte indispensable de la historia y del desarrollo del teatro argelino.

Conclusión general

Tras el desarrollo de la presente investigación doctoral, centrada en el estudio de la mujer en el teatro argelino, desde sus primeras manifestaciones hasta su progresiva incorporación a los diferentes ámbitos de la creación escénica, podemos afirmar que el teatro en Argelia constituye mucho más que una práctica artística. A lo largo de su evolución histórica, se ha configurado como un espacio de expresión, transmisión de identidad, memoria colectiva, resistencia y transformación social. En este proceso, la mujer ha desempeñado un papel cada vez más significativo, pasando progresivamente de una presencia limitada y, en ocasiones, invisible, a convertirse en actriz, directora, dramaturga y agente activa de la vida cultural argelina.

La primera parte de este trabajo permitió reconstruir los principales momentos de la formación y evolución del teatro en Argelia. El recorrido por las formas preteatrales, especialmente el teatro de sombras y la *halqa*, puso de manifiesto la existencia de prácticas de representación vinculadas a la tradición popular, la oralidad y la transmisión de valores culturales mucho antes de la institucionalización del teatro moderno. Estas manifestaciones constituyeron un espacio privilegiado de comunicación entre el artista y la comunidad y contribuyeron a crear las condiciones culturales necesarias para el posterior desarrollo de la expresión teatral argelina.

El periodo colonial representó, sin embargo, una etapa decisiva y compleja. La implantación de modelos teatrales europeos estuvo acompañada por mecanismos de dominación cultural que condicionaron el desarrollo de las prácticas escénicas locales. Frente a esta realidad, el teatro árabe y popular comenzó progresivamente a constituirse como un espacio de afirmación cultural y lingüística. La aparición de compañías, artistas y dramaturgos argelinos permitió transformar el escenario en un instrumento de reivindicación y de preservación de la identidad nacional. En este contexto, figuras como Mahieddine Bachtarzi, Mustapha Kateb y Abdelhalim Rais, entre otros, participaron en la consolidación de una práctica teatral vinculada a las preocupaciones de la sociedad argelina.

Asimismo, el estudio de la evolución del teatro entre 1945 y 1962 demuestra que la escena se encontraba estrechamente relacionada con el contexto político de la lucha de liberación nacional. El teatro dejó de ser concebido exclusivamente como entretenimiento y adquirió una función educativa, cultural y política. Después de la independencia, esta función se transformó y se orientó hacia la construcción de una cultura nacional capaz de recuperar la memoria colectiva y expresar las nuevas preocupaciones de la sociedad argelina. La creación

y consolidación de instituciones culturales permitió, de este modo, profesionalizar progresivamente la práctica teatral.

La trayectoria del teatro argelino durante las décadas posteriores a la independencia confirma igualmente su capacidad para convertirse en un medio de transmisión de identidad, lengua, cultura y conciencia sociopolítica. El escenario se convirtió en un espacio donde se negociaban las diferentes dimensiones de la identidad argelina y donde las cuestiones relacionadas con la lengua árabe, el francés, la oralidad y las tradiciones populares adquirieron una importancia fundamental. En este sentido, la obra y la trayectoria de Abdelkader Alloula constituyen un ejemplo particularmente significativo de un teatro profundamente vinculado al pueblo, a la oralidad y a la realidad social.

La segunda parte de la investigación desplazó el centro de atención hacia la mujer en el teatro argelino, con el propósito de comprender las condiciones históricas, sociales y culturales que determinaron su incorporación a la escena. El análisis permitió comprobar que la presencia femenina no fue inmediata ni sencilla. Durante mucho tiempo, las mujeres estuvieron condicionadas por normas sociales y culturales que limitaban su acceso al espacio público y, por extensión, a las actividades teatrales. Su incorporación al mundo escénico debe entenderse, por tanto, como el resultado de un proceso progresivo de transformación social.

El estudio de la mujer durante el periodo colonial permitió observar la existencia de diferentes realidades según el medio social y geográfico. Las mujeres de los espacios urbanos, las mujeres cultas, las pertenecientes a las clases medias y las mujeres del medio rural experimentaron de manera diferente las posibilidades de acceso a la cultura y a la expresión artística. No obstante, estas diferencias no impidieron la aparición de formas de creatividad femenina relacionadas con la oralidad, las tradiciones, las canciones, los relatos y otras manifestaciones culturales que pueden considerarse como antecedentes de una expresión dramática propia.

En este sentido, la investigación demuestra que la incorporación de la mujer al teatro argelino no puede explicarse únicamente a partir de su aparición como actriz. Antes de ocupar el escenario, la mujer tuvo que conquistar progresivamente el derecho a mirar, a ser vista, a hablar y finalmente a crear. La evolución de su trayectoria teatral muestra un desplazamiento significativo: de espectadora a intérprete, de intérprete a directora y, posteriormente, a

escritora y creadora. Esta transformación constituye uno de los principales resultados de la presente investigación.

La formación teatral ocupa igualmente un lugar fundamental en este proceso. El análisis de la enseñanza teórica y práctica, así como de las instituciones especializadas, demuestra que la profesionalización del teatro argelino estuvo estrechamente relacionada con la creación de estructuras de formación. La articulación entre teoría y práctica permitió formar nuevas generaciones de artistas y favorecer una mayor especialización en campos como la interpretación, la dirección y la crítica teatral. Instituciones como el Instituto Superior de Artes Dramáticas y Escénicas de Bordj El Kiffan (ISMAS) desempeñaron un papel importante en esta evolución.

La investigación empírica desarrollada con estudiantes de Artes y profesionales del teatro y del cine permitió, además, aproximarnos a las experiencias concretas de las mujeres que participan actualmente en el ámbito artístico. Los testimonios recogidos muestran que, pese a los avances alcanzados, persisten determinadas dificultades relacionadas con la formación, el acceso a las oportunidades profesionales, la visibilidad, la conciliación entre vida profesional y personal y, en algunos casos, los estereotipos asociados a la presencia femenina en los espacios escénicos y cinematográficos. Sin embargo, estos obstáculos conviven con una creciente voluntad de participación, autonomía y afirmación profesional.

La tercera parte permitió profundizar en esta evolución a través del estudio de la mujer ante los desafíos de la producción teatral contemporánea. El análisis de la relación entre actriz y público, así como entre mujer y creación teatral, puso de manifiesto que la presencia femenina en el escenario implica también una transformación de la mirada social. La actriz deja de ser simplemente un objeto de representación para convertirse en sujeto de expresión, capaz de construir personajes, transmitir experiencias y cuestionar determinadas representaciones tradicionales de la mujer.

De manera paralela, el estudio de la relación entre teatro y cine mostró que ambos espacios han ofrecido nuevas posibilidades de expresión para las artistas argelinas. La movilidad entre ambos campos ha permitido ampliar sus trayectorias profesionales y diversificar sus formas de creación. Sin embargo, también ha revelado la persistencia de determinados desafíos relacionados con la visibilidad y el reconocimiento de las mujeres en

la industria cultural.

El capítulo dedicado a la mujer luchadora en el teatro argelino permitió demostrar que las artistas no fueron simples participantes de la evolución teatral, sino verdaderas protagonistas de este proceso. Su contribución se manifestó tanto en la interpretación como en la creación, la organización y la transmisión cultural. La lucha de las mujeres por acceder al escenario estuvo acompañada, en numerosos casos, por una lucha más amplia contra los prejuicios sociales y por la defensa de su derecho a participar en la vida cultural.

Asimismo, la contribución femenina debe entenderse en relación con el apoyo institucional. La creación de festivales, instituciones culturales y programas destinados a promover la producción teatral femenina demuestra una evolución significativa en las políticas culturales. Estos mecanismos han permitido otorgar mayor visibilidad a las artistas y crear espacios donde sus obras y experiencias puedan ser reconocidas. No obstante, el proceso de igualdad continúa siendo progresivo y requiere todavía esfuerzos sostenidos en materia de formación, producción, programación y reconocimiento.

Uno de los resultados más significativos de esta investigación se encuentra en el análisis de las mujeres en los textos teatrales argelinos, entre escritura y representación. La mujer no solo aparece como personaje dentro del texto dramático, sino que participa cada vez más en la construcción de los discursos que la representan. Esta evolución supone un cambio fundamental: la mujer pasa de ser objeto de representación a convertirse en sujeto de escritura y de creación. De este modo, la escritura teatral femenina contribuye a introducir nuevas perspectivas sobre la identidad, la condición femenina, la memoria, la violencia, la libertad y las relaciones sociales.

El último capítulo, titulado «Mujeres en escena: de espectadoras a creadoras», permite sintetizar la evolución estudiada a lo largo de todo el trabajo. La figura de la espectadora constituye el punto inicial de un proceso de apropiación progresiva del espacio teatral. La mujer que inicialmente observa desde la distancia comienza posteriormente a ocupar el escenario y a intervenir directamente en la creación. Las trayectorias de Keltoum, Farida Saboundji, Nouria y Fatiha Berber muestran la importancia de las primeras generaciones de actrices en la consolidación de la presencia femenina en el teatro y el cine argelinos.

Estas figuras pioneras demostraron que la participación de la mujer podía transformar profundamente el panorama artístico nacional. Sus trayectorias, desarrolladas durante diferentes etapas de la historia argelina, contribuyeron a normalizar progresivamente la presencia femenina en los escenarios y en los medios audiovisuales. A pesar de los obstáculos familiares, sociales y profesionales, estas artistas construyeron carreras duraderas y se convirtieron en referentes para las generaciones posteriores.

La investigación permitió igualmente destacar la evolución de la mujer desde la interpretación hacia la dirección teatral. Las trayectorias de Hamida Aït El Hadj y Sonia muestran que las mujeres no se limitaron a ocupar espacios tradicionalmente asociados a la interpretación, sino que asumieron responsabilidades relacionadas con la dirección, la gestión cultural y la creación artística. Su experiencia demuestra que la profesionalización femenina puede extenderse a todos los niveles de la producción teatral.

Por otra parte, las trayectorias de Fatima Gallaire, Assia Djebar y Meriem Abed ponen de relieve la diversidad de formas mediante las cuales las mujeres han participado en la escritura, la literatura, la música, el teatro, el cine y los medios de comunicación. En particular, Fatima Gallaire y Assia Djebar muestran cómo la escritura puede convertirse en un espacio de negociación entre lenguas, culturas e identidades. Sus obras permiten comprender que la creación femenina argelina se desarrolla frecuentemente en un espacio de diálogo entre tradición y modernidad, entre árabe y francés y entre Argelia y otros espacios culturales.

El homenaje dedicado a Farida Saboundji y Yamina Ghassoul adquiere, en este contexto, una importancia particular. Reconocer a estas artistas significa preservar una memoria cultural que durante mucho tiempo permaneció parcialmente invisible. El homenaje constituye, por tanto, no solo un acto de reconocimiento individual, sino también una forma de recuperar la contribución colectiva de las mujeres a la historia del teatro argelino.

A partir del conjunto de los resultados obtenidos, podemos afirmar que la historia del teatro argelino no puede escribirse de manera completa sin tener en cuenta la participación de las mujeres. Su presencia, aunque inicialmente limitada por diferentes condicionamientos sociales y culturales, fue creciendo hasta alcanzar los ámbitos de la interpretación, la dirección, la escritura, la producción y la gestión cultural.

En esta investigación hemos podido constatar los siguientes resultados principales:

➤ **La mujer como sujeto de una conquista progresiva del espacio teatral**

La investigación demuestra que el acceso de la mujer al teatro constituye un proceso histórico de conquista. La espectadora, la actriz, la directora y la escritora representan diferentes etapas de una misma evolución: la apropiación progresiva del espacio cultural y creativo. La mujer pasa así de una posición de recepción a una posición de producción artística.

➤ **El teatro como espacio de identidad y resistencia**

El teatro argelino ha desempeñado una función fundamental en la preservación de la identidad cultural y en la expresión de las preocupaciones sociales y políticas. Desde las formas populares de representación hasta el teatro contemporáneo, la escena ha servido para transmitir valores, memoria, lengua y experiencias colectivas. La participación femenina amplió este espacio de expresión al incorporar nuevas voces y perspectivas.

➤ **La profesionalización como factor de emancipación**

La creación de instituciones especializadas y el desarrollo de la formación teórica y práctica favorecieron la profesionalización de las artistas. La formación permitió transformar una participación inicialmente ocasional en verdaderas carreras profesionales, ofreciendo a las mujeres herramientas para intervenir en la interpretación, la dirección, la escritura y otros ámbitos de la producción teatral.

➤ **La actriz como sujeto creador**

Las trayectorias estudiadas confirman que la actriz argelina dejó progresivamente de ser únicamente intérprete de personajes creados por otros. Su experiencia personal, su cuerpo, su voz y su mirada se convirtieron en instrumentos de creación. De este modo, la actriz participa activamente en la construcción del significado de la obra y en la representación de la realidad social.

➤ **La dirección y la escritura como nuevas formas de presencia femenina**

La incorporación de mujeres como directoras y escritoras constituye una etapa decisiva de esta evolución. Las experiencias de Hamida Aït El Hadj, Sonia, Fatima Gallaire y Assia Djebbar muestran que la mujer puede intervenir en todas las fases del proceso creativo.

Esta transformación amplía considerablemente su capacidad de representación y de construcción de discursos propios.

➤ **La memoria como instrumento de reconocimiento**

El estudio de las trayectorias de las pioneras demuestra la necesidad de recuperar y conservar la memoria de las artistas argelinas. Los homenajes a Farida Saboundji y Yamina Ghassoul evidencian que reconocer a estas figuras significa también reconocer una parte esencial de la historia cultural del país. La memoria teatral femenina debe, por tanto, ocupar un lugar más importante en la investigación y en las instituciones culturales.

En definitiva, la presente investigación permite concluir que la evolución de la mujer en el teatro argelino puede interpretarse como un recorrido que va de la invisibilidad a la visibilidad, de la recepción a la creación y de la presencia marginal a la participación activa en la construcción cultural nacional. Este recorrido no ha sido lineal ni exento de dificultades, pero ha permitido transformar progresivamente las representaciones sociales de la mujer y ampliar sus posibilidades de intervención artística.

El teatro argelino aparece, de este modo, como un espacio privilegiado para observar las transformaciones experimentadas por la sociedad argelina. La historia de sus mujeres artistas refleja, en cierta medida, la historia de sus luchas, sus aspiraciones y sus conquistas. Desde la espectadora que ocupa por primera vez una butaca hasta la dramaturga que escribe su propia historia, se produce una transformación profunda de la relación entre mujer, escenario y sociedad.

Por consiguiente, la mujer ya no puede ser considerada una figura secundaria dentro de la historia del teatro argelino. Su presencia constituye una dimensión esencial de su desarrollo y de su renovación. Las actrices, directoras y escritoras estudiadas en este trabajo demuestran que la creación femenina no solo ha enriquecido la escena nacional, sino que también ha contribuido a ampliar sus lenguajes, sus temas y sus formas de representación.

Finalmente, esta investigación abre nuevas perspectivas para futuros estudios. Sería pertinente profundizar en la recepción de las obras creadas o interpretadas por mujeres, analizar comparativamente las trayectorias de las artistas de diferentes generaciones y estudiar con mayor profundidad la relación entre género, formación, profesionalización y acceso a los puestos de responsabilidad dentro de las instituciones teatrales. Asimismo, sería

interesante ampliar la investigación hacia las nuevas generaciones de creadoras y examinar el impacto de las plataformas digitales y de las nuevas tecnologías en la difusión y transformación de la creación teatral femenina en Argelia.

En última instancia, estudiar a las mujeres en el teatro argelino significa estudiar una parte fundamental de la historia cultural de Argelia. Sus voces, sus cuerpos, sus experiencias y sus creaciones han contribuido a transformar el escenario en un espacio de expresión, memoria, resistencia y emancipación. El paso de espectadoras a creadoras no constituye únicamente una evolución profesional, sino una verdadera conquista cultural que continúa escribiéndose en la escena argelina contemporánea.

Bibliografía

Obras:

AIT SABAH, Naoual. (1982). *La femme dans l'inconscient musulman*. Paris: Le Sycomore.

ABU HAIF, Abdallah (2007). *Al-Ibdā' al-sardī al-jazā'irī: Dirāsa*. Argel: Ministerio de Cultura.

- AL-SMIHI, Abd al-Qadir. (1986). *Naš'at al mašrah wa riyaza fi al Magrib*. Rabat: YMṬN.
- - AL HADLI, A. (2009). *Tawdif el thurat al chaabi al halkawi f al djazair*: magisterio
- AZIZA, M. (1975). Les Formes traditionnelles du spectacle. Société tunisienne de Diffusion
- BACHTARZI, Mahieddine. (1986). *Mémoires*. T. III. Alger: Entreprise Nationale du Livre.
- BAFFET, Roselyne. (1987). *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*. Paris: L'Harmattan.
- BENAICHA Ziani Naima(2022). Teatro argelino : origen, evolucion y perspectivas.Jaen:Editorial universidad de Jaen.
- BEN ACHOUR, Bouziane. (2002). *Le Théâtre en mouvement, octobre 88 à ce jour*. Oran: Dar El Gharb.
- BOAL, Augusto. (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- BOURDIEU, Pierre. (1985). *Sociologie de l'Algérie*. Paris: PUF.
- CHENIKI, Ahmed. (2002). *Le théâtre algérien: Histoire et enjeux*. Aix-en-Provence: Édisud.
- DAHMANE, Hadj. (2011). *Le théâtre algérien: De l'engagement à la contestation*. Paris: Orizons/L'Harmattan.
- ELIZALDE, Ignacio. (1977). *Temas y tendencias del teatro actual*. Madrid: Cupsa.
- GUERRERO ZAMORA, Juan. (1967). *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flores.
- HAUSER, Arnold. (1977). *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Guadarrama.
- HUBERT, Marie-Claude. (1998). *Les grandes théories du théâtre*. Paris: Armand Colin.
- JURKOWSKI, H. (1990). *Historia del teatro de títeres*. Madrid: Centro Documental del Títere.
- LOTMAN, Iuri. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

LOUASSINI, Zouhir. (1992). *La identidad del teatro marroquí*. Granada: Adhara.

LLORET, J. (1999). *El teatro de sombras: técnica y didáctica*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

- MANDUR, Muḥamad. (1962). *Másrah Tawfiq al Ḥakim*. 2.^a ed. Cairo: Dar al-Nahda.
- MIGNON, Paul-Louis. (1973). *Historia del teatro contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- RAMDANI, Boualem. (1984). *Le théâtre algérien entre le passé et le présent*. Alger: ENAL.
- ROTH, Arlette. (1967). *Le théâtre algérien de langue dialectale (1926-1954)*. Paris: François Maspéro.

- SALAH LAMBARKIA. (2005). *Le théâtre en Algérie: Études analytiques et esthétiques*. Aïn M'lila: Dar El Houda.
- YAĞI, Abd al-Rahman. (1970). *Fi al yuhud al masraḥia*. Bayrūt: E.A.E.

Obras colectivas

- THIBAUD, Jean-Paul. (dir.). (2007). *Variations d'ambiances*. Processus et modalités d'émergence des ambiances urbaines. Grenoble: Laboratoire CRESSON/ENSA Grenoble.
- TORQUE, Henry. (2008). *Les enjeux des ambiances En Jean-François Augoyard (dir.), Faire une ambiance/Creating an atmosphere*. Grenoble: À la Croisée.
- TORQUE, Henry. (2012). *Le sonore, l'imaginaire et la ville. De la fabrique artistique aux ambiances urbaines*. Paris: L'Harmattan.

Artículos de revistas

- ALLOULA, Rihab (2024). "Théâtre et traduction en Algérie coloniale et postcoloniale".
- ALTRALANG Journal, vol. 6, n° 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](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 2022)
-
- BENAICHA ZIANI, Naima (2017). "Sobre el lenguaje en el teatro árabe argelino (III)".
- Revista Argelina, n° 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).
- JALABI-WELLNITZ, B. (2019). « Fatima Gallaire, une dramaturge algérienne entre tradition et modernité ». *Revista de Artes y Letras*, pp. 70-78.
- -MADOUNI, A. (2020). « The Feminist Role Between Theater and Cinema: Reading in the Path of Algerian Women Artists ». *Afak Cinématographiques*, 7(2), pp. 167-190.
- -RAHMOUNI, L., & ALLAG, A. (2020). « L'expérience cinématographique féministe en Algérie : lecture dans les formes et les contenus ». *Afak Cinématographiques*, 7(2), pp. 74-92.

Tesis y memorias de Magister

BELOUNOIR, Mustapha (2019). *Al-tajārib al-masraḥiyya al-nisā'iyya fī al-Jazā'ir: Dirāsa naqdiyya fanniyya* [Las experiencias teatrales femeninas en Argelia: estudio crítico y artístico]. Universidad de Orán 1 Ahmed Ben Bella. Recuperado : <https://dspace.univ-oran1.dz/items/854d4847-9114-4152-a878-0dd00960fc44/full> (consultado el 01 de Noviembre de 2022)

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 2022).

- DAHMANE, Hadj, *Le théâtre algérien : de l'engagement à la contestation*, Paris, Éditions Orizons, coll. « Universités / Domaine littéraire »,
- 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 2019).
- MOKDAD, Zohra Karima (2015). Análisis del discurso humorístico texto- representación en TSC de Miguel Mihura. Tesis doctoral. Universidad de Oran 2.

Actas de congresos

- MAKHLOUFI, Lilia. (2012). “Les ambiances dans les vieilles villes algériennes: entre cultures, identités et héritages sensoriels”. En Jean-Paul Thibaud y Daniel Siret (dirs.), *Ambiances in Action/Ambiances en acte(s)*. Montréal: Réseau International Ambiances, pp. 487-492.
- MOFFAT, Ellen, & MORGAN, Kim. (2012). “Affective space, locative bodies”. En Jean-Paul Thibaud y Daniel Siret (dirs.), *Ambiances in Action/Ambiances en acte(s)*. Montréal: Réseau International Ambiances, pp. 83-87.
- REGNAULT, Cécile, & GARCIA, Marie-Françoise. (2012). “De Eau en Bas. La danse comme champ d’exploration des ambiances”. En Jean-Paul Thibaud y Daniel Siret (dirs.), *Ambiances in Action/Ambiances en acte(s)*. Montréal: Réseau International Ambiances, pp. 111-116.

- TORGUE, Henry. (2012). “Pour une convergence des expertises. L’ambiance au croisement du vécu, de la recherche et de l’art”. En Jean-Paul Thibaud y Daniel Siret (dirs.), *Ambiances in Action/Ambiances en acte(s)*. Montréal: Réseau International Ambiances, pp. 39-44.

Diccionarios y enciclopedias

- COROMINAS, Juan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua española*, Gredos, Madrid, 1954-1957.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario de teatro*, Akal, Madrid, 1997.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1986.
- LAROUSSE. (2007). *Nueva Enciclopedia Larousse*. Barcelona: Planeta.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, 2 vols., Gredos, Madrid, 1988.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1983.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 19.^a ed., Madrid, 1970.

Periódicos consultados

Cheniki, A. (2014, 20 de octubre). *Keltoum* : Une grande dame, une magnifique actrice. Le *Quotidien d’Oran*, p. 16.

Algérie Actualité. (1988, 13–20 de enero). Argel.

Révolution. (1990, 18 de mayo). Núm. 533, p. 4.

Algérie Actualité. (1993, 13–19 de abril). Núm. 1435. Argel.

Algérie-Actualité. (1979, 3–9 de mayo). Núm. 707.

Écho d’Oran / Écho-Soir. (1962, 15 de septiembre).

El Moudjahid. (1989, 13–14 de octubre).

El Moudjahid. (1989, 13–14 de octubre). «Expression différente».

La Presse. (1967, 11 de mayo).

La République. (1971, 23 de diciembre).

La République. (1968, 20 de julio).

La Voix de l’Oranie.

Le Soir d’Algérie. (1992, 25 de noviembre).

Ouest Tribune. (1993, 25 de febrero).

Ouest Tribune. (1993, 9–10 de abril).

Révolution Africaine. (1990, 8–14 de noviembre). Núm. 1393

Fuentes electrónicas

- BENDIMERED, Kamel (2013). *Le langage et la culture populaire sont exclus des planches. Le théâtre algérien est-il en brouille avec son identité ?* *La Tribune*, quotidien national d'information. Recuperado de: <http://www.latribune-online.com/culture/76849.html> (Consultado el 15 de marzo de 2022).
- CHENIKI, Ahmed y BOUKROUH, Makhlouf (2008). *Le théâtre en Algérie, état des lieux et propositions de sortie de crise. Le blog de l'Action Culturelle Algérienne. Articles : réflexions/travaux.* Recuperado de: <http://s3.archive-host.com/membres/up/1890583760/LetheatreenAlgerieetatdeslieuxetpropositionsdesortiedecrise.pdf> (Consultado el 20 de septiembre de 2023).
- DORTIER, Jean-François (2007). *Vers une uniformisation culturelle ?* *Sciences Humaines*, n.º 180. Recuperado de: http://www.scienceshumaines.com/10-questions-sur-la-mondialisation_fr_279.htm (Consultado el 8 de febrero de 2024).
- SAOUDI, Abdelaziz (2012). *Demain à Mostaganem, 45e festival national du théâtre amateur.* *Nation. Algérie Infos*. Recuperado de: <http://www.algerieinfos-saoudi.com/article-demain-a-mostaganem-45eme-festival-national-du-theatre-amateur-109404634.html> (Consultado el 12 de mayo de 2025).

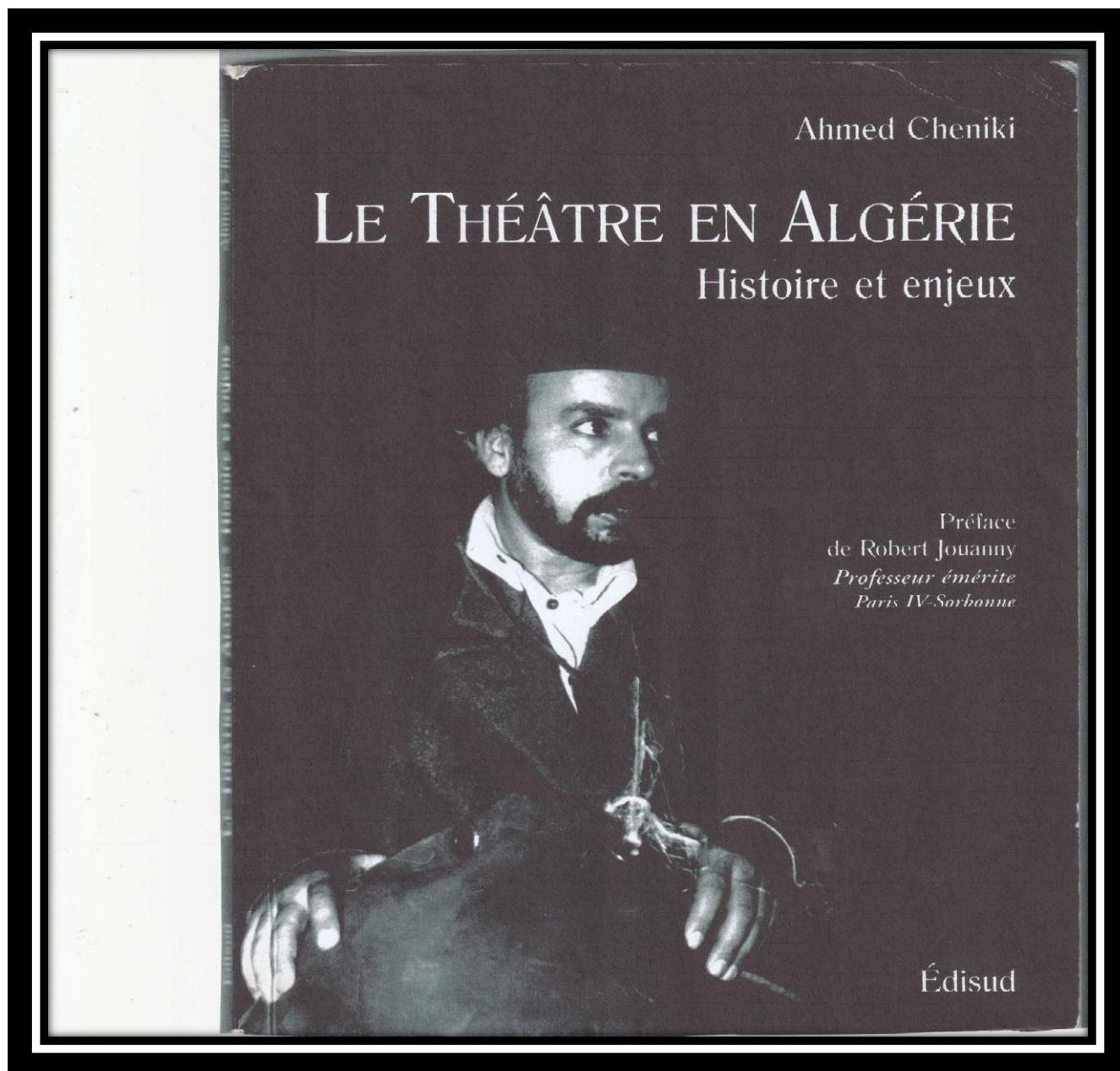
Anexos

Anexo N°1 ⁷⁰



FotoN°1: Teatro argelino durante la época colonial

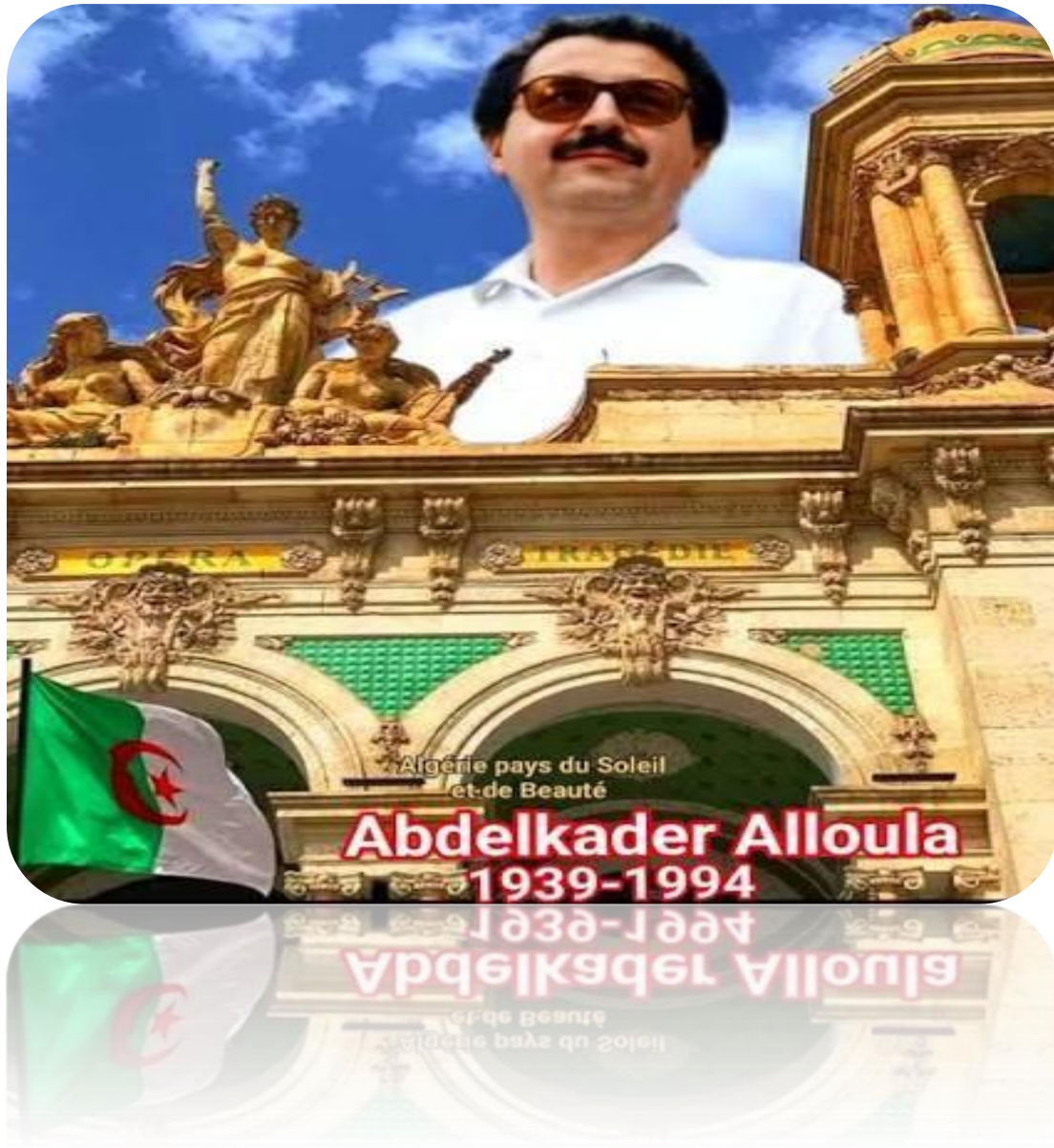
⁷⁰ <https://www.elmoudjahid.com/fr/culture/le-theatre-algerien-a-l-epoque-coloniale-une-reponse-a-l-oppression-222487> (consultado el 13 de septiembre de 2025)



⁷¹ CHENIKI, A. (2002). *Le Théâtre en Algérie. Histoire et enjeux*. Aix-en-Provence: Édisud

FotoNº2: El teatro en Argelia: Historia y retos

Anexo⁷² Nº 3



⁷² Abdelkader ALLOULA Recuperado de :

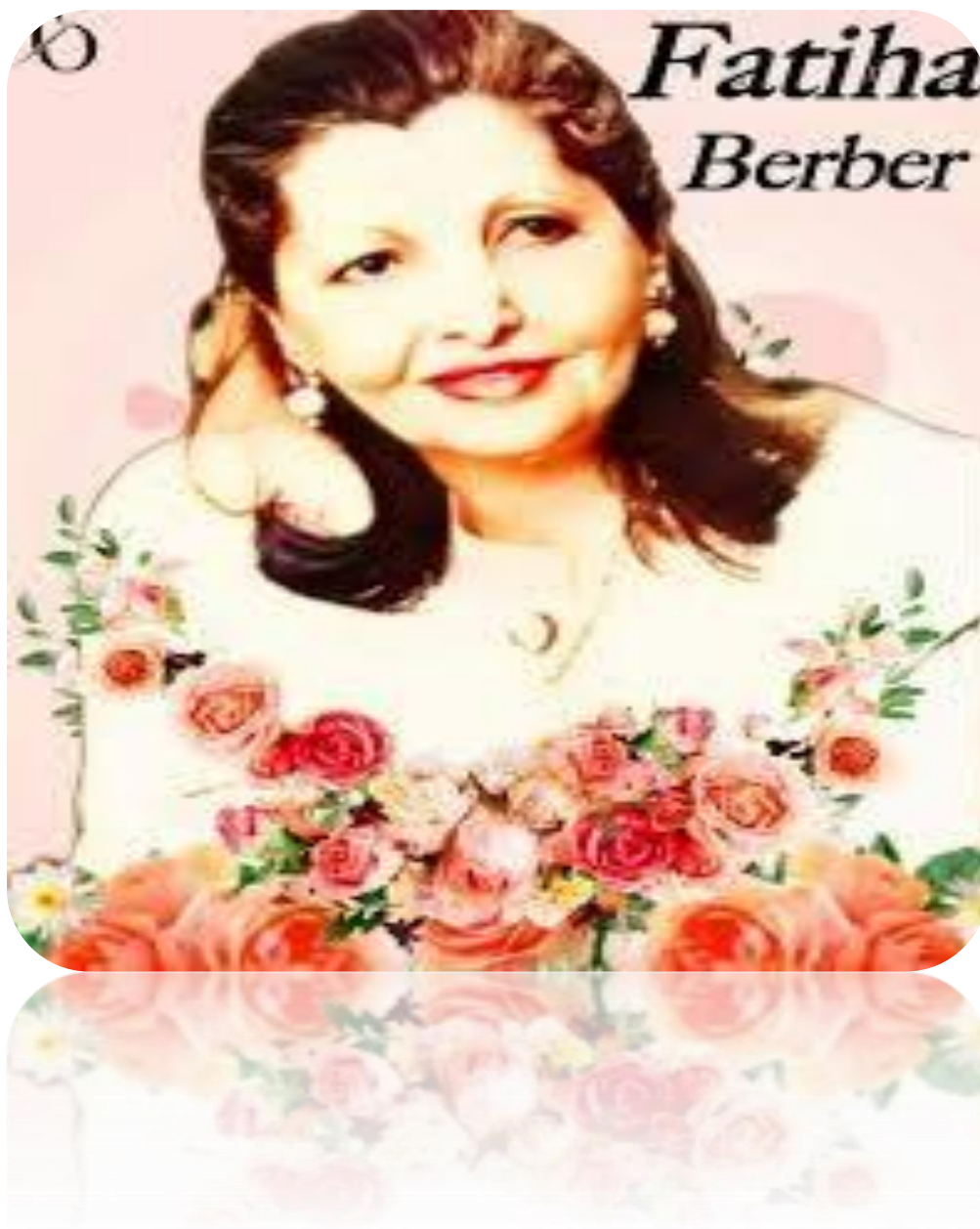
https://www.google.com/search?q=.+La+Halqa+foto+en+teatro+argelino+alloula&sca_esv=fd324edf85497242&rlz=1C1VDKB_frDZ1078DZ1078&udm=2&biw=1 (consultado el 25 de junio de 2020)



La Halqa: una forma tradicional de expresión escénica

⁷³ La HALQA Recuperado de :

https://www.google.com/search?q=.+La+Halqa+foto+en+teatro+argelino+alloula&sca_esv=fd324edf85497242&rlz=1C1VDKB_frDZ1078DZ1078&udm=2&biw=1 (consultado el 25 de junio de 2020)



⁷⁴ FATIHA BERBERRecuperado de :
https://www.google.com/search?q=FOTO+DE+FATIHA+BERBER&rlz=1C1VDKB_frDZ1078DZ1078&oq=FOTO+DE+FATIHA+BERBER&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdI
(consultado el 25 de junio de 2020)

ANEXO N°6⁷⁵



Farida Saboundji

⁷⁵- Farida Saboundji es una mujer joven en la flor de la vida : Recuperado de: [Farida Saboundji - Bing](#)

ANEXO N°⁷⁶



Keltoum (su verdadero nombre Aicha Adjouri)

⁷⁶ Kaltoum recuperado de : <https://www.google.com/search?q=foto+de+la+actriz+argelina+keltoum&rlz>
266

ANEXO N°8⁷⁷



Nouria KAZDARLI

⁷⁷ Nouria KAZDARLI recuperado de https://www.google.com/search?q=LA+FOTO+DE+NOURIA+KAZDARLI&sca_esv=fd324edf85497242&rlz=1C1VDKB_frDZ1078DZ1078&udm=2&biw=1093&bih=485&sxsrf=APpeQnuFhNOfy_9Te_QaLV2CvnKM (consultado el 07 de abril de 2022)

ANEXO N°9⁷⁸



SONIA MEKKIOU

⁷⁸ **SONIA MEKKIOU** recuperado de :
https://www.google.com/search?sca_esv=27dd3976f049fa4a&rlz=1C1VDKB_frDZ1078DZ1078&sxsr=APpeQnuVnladKbGLtyJD34L3eueiN4cPfg:1787922767141&q=FOTO+DE+SONIA+TEATRO+ARGEL
(consultado el 07 de abril de 2022)

ANEXO N°10⁷⁹



Fatima GALLAIRE

⁷⁹ **Fatima GALLAIRE** recuperado de : <https://booknode.com/auteur/fatima-gallaire>
(consultado el 07 de abril de 2022)

ANEXO N°11⁸⁰



ASSIA DJEBAR

⁸⁰ **ASSIA DJEBAR** recuperado de :
https://www.google.com/search?q=FOTO+DE+ASSIA+DJEBAR&rlz=1C1VDKB_frDZ1078DZ1078&oq=FOTO+DE+ASSIA+DJEBAR&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIICAQ (consultado el 09 de abril de 2022)

ANEXO N°12⁸¹



MERIEM ABED

⁸¹ **MERIEM ABED** recuperado de :
https://www.google.com/search?q=+.Meriem+Abed+FOTO&rlz=1C1VDKB_frDZ1078DZ1078&oq=+.Meriem+Abed+FOTO&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdIBCDY0MTlqMGo3 (consultado el 10 de abril de 2022)

²⁷¹ *Ibid.*, P.160

