Les ouvrages du CRASC, 2018, p. 31-46

Abdelkader ALLOULA y el teatro *halqa* : studio semiótico

Abdelkhalek DERRAR (1)

Introducción

Se puede decir que en el momento, en que se hablaba en todo el mundo árabe de un teatro con una personalidad propia, en Argelia A. ALLOULA investigaba en el legado para crear un teatro argelino-árabe diferente de aquel que se veía en occidente, protagonizando de esta manera una revolución en el modo de ver el teatro. Quería liberar el teatro arte del teatro-edificio convirtiéndolo en una manifestación popular que se pudiera organizar en cualquier sitio. Fue también uno de los primeros con KATEB Yacine y Ould Abderrahman Kaki en utilizar el legado cultural compaginando el baile con el canto y con las artes plásticas en representaciones "explosivas" que iban de la epopeya brechtiana a las técnicas de *la halqa*.

> « Dans *la halqa*, il y a un conteur. ALLOULA a multiplié cet intervenant. Il peut y avoir six, sept, huit conteurs. Plus ou moins, comme l'on veut et peut. Ils se passent la parole comme un relais dans une course. C'est ce qui fait la dynamique du spectacle. Ce théâtre est un théâtre de la narration, du dire. Il sollicite l'imaginaire du spectateur, de sorte que chacun peut faire sa propre représentation »[1].

La búsqueda iniciada por el dramaturgo argelino durante un período bien limitado por unos acontecimientos tanto políticos como sociales obedecía a unas reglas artísticas muy severas por no salir de la línea directora que se había impuesto a sí mismo con

(1) Université Oran 2, Faculté des langues étrangères, Département d'espagnol, 31000, Oran, Algérie.

[1] Bereksi, L. (2004), *Culture populaire et jeux d'écriture chez Abdelkader Alloula*, Thèse de doctorat, Université Franche Comté, parue dans"*Loxias*, Loxias 13", mise en ligne URL: http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id = le 26 mai 2006.

el fin de aprovechar de este tesoro cultural. Hablando de esa utilización de *al turath* en las obras de A. ALLOULA, Pierre BOURDIEU SEÑALA cómo este argelino intentaba acercarse al legado árabe:

> "No desde la ideología que lo disfraza, ni desde la política que abre puertas a diferentes interpretaciones A. ALLOULA atravesó la mitad del camino hacia el legado y dejó que el legado atravesara la otra mitady allí en medio camino se encontraron. O sea, que el trato con los acontecimientos y las personas es un trato que se incluye dentro de una visión dramáticamente abierta donde el lenguaje histórico se convierte en lenguaje teatral"[2].

Estas son preocupaciones esenciales, preocupaciones que marcan profundamente a A. ALLOULA y que tienen una gran complejidad. Había dicho que rompía o que intentaba romper con la figuración de la acción (acción en el sentido aristotélico, como la hemos heredado en las últimas décadas del teatro burgués y colonial), una acción visualizada y lineal. No rompía con la acción como una síntesis determinada y contradictoria de la vida. La vida es acción, ello significa que intentaba romper con la ilusión figurada y progresiva de la acción lineal, con el modo de disposición aristotélico que consiste en exponer algunas situaciones o acontecimientos contradictorios, a través de un bosquejo que pasa por la exposición de los hechos, el nudo, las peripecias y el desenlace imprevisto o afortunado, por medio de la figuración, de la identificación y de la catarsis.

Este tipo de acción apela artificialmente a efectos teatrales de captación psicológica del espectador y a efectos de ilusión e identificación primarias. El teatro no debe ser una“vía de escape” sino un crisol de desarrollo y de creatividad del corazón y del espíritu. No tiene por qué funcionar obligatoriamente con los modos de la ilusión y del hipnotismo. Por ello, se retoman algunas de nuestras costumbres y sensibilidad artística y cultural: nuestro patrimonio, largamente elaborada, opera como modos no aristotélicos. ALLOULA trabajaba sobre las capacidades de abstracción como las auditivas, las de entendimiento, de imaginación, de fantasma y de creatividad.

[2] Bourdieu, P. (1996), (en) “Primer Acto”, n° 266, p. 19.

Todas ellas son heredadas y más o menos vivas y las alberga nuestro pueblo históricamente con ello. Inspirándose en las fuentes populares y universales, trabajaba en la creación de un nuevo estatus para el espectador argelino, un estatus que le convierta en elemento activo y desalineado de la representación. En este sentido, la teatralidad que proponía está inducida en la palabra, en la narración y en la disposición de la fábula. De hecho "daba a escuchar" una balada, un cuento, bajo modos particulares de disposición teatral, e invitaba al público a crear, a recrear con él su "propia representación" durante el desarrollo del espectáculo.

En esta teatralidad había simultáneamente acto de la palabra y palabra en acto y trabajaba fundamentalmente en el sentido de ofrecer al oído algo que ver y a los ojos algo que oír. Se daba una degustación pluridimensional de la palabra teatral. Sugería al espectador, y esta sugerencia le llevaba a mirar la vida con los ojos de su corazón y de su inteligencia, con los ojos de su experiencia, de su capital propio de lo vivido, de su conocimiento, de su conciencia, a la vez de la sociedad y de sí mismo. Todo lo dicho se resume en una breve introducción aparecida en "Algérie Actualité" de enero de 1988 y en que leemos:

> «A *Aures El Meida* une anodine représentation théâtrale dans un milieu paysan. La disposition du public, une confrontation d'idées, et c'est le bouleversement. Instinctivement, les paysans s'étaient mis en ronde. Cela a désarçonné les comédiens qui se croyaient dans un espace scénique inattendu. *la halqa* n'est pas uniquement ronde, elle peut être somme d'attitudes. Ce qui finira par convaincre ALLOULA de la nécessité de reconsidérer l'efficacité théâtrale, et le comportement d'un spectateur. ALLOULA n'était pas au bout de ses surprises, il verra des spectateurs reproduire des pans entiers du texte, après une seule interprétation. Ce qui était difficilement concevable, même pour le professionnel le plus accompli.Ainsi cette expérience a fait comprendre à ALLOULA que notre mémoire auditive est plus fonctionnelle que notre mémoire visuelle. Donc l'efficacité passera par la théâtralisation du verbe»[3].

Hay que señalar que no es un *teatro radiofónico*, ni un conjunto de cuentos concebidos para ser oídos, sino teatro, es decir que hay una actuación que ver, un teatro, eso sí, que antepone las capacidades auditivas y, por tanto, "imaginativas" a las visuales. La

[3] Blidi, M. en *Algérie Actualité*.

interpretación está simplificada, depurada al máximo para alcanzar a veces niveles elevados de abstracción, de forma que no preceda al poder sugestivo del verbo, de lo dicho. Pero hay teatro, hay interpretación corporal, gestual y esta última es, por momentos, extremadamente intensa, más intensa que en las modalidades teatrales de tipo aristotélico. La gran diferencia reside en que la interpretación está sometida al texto, un texto que funciona como una partitura, una partitura fundamental con varias sinfonías. Hay en el texto una inversión máxima en la elección de palabras, en la disposición de las frases, los colores vocales, las entonaciones, los gestos y las posturas.

Todo ello para que el texto sea "portador de teatralidad" tanto en la escena como en la cabeza del espectador. Uno de los grandes objetivos al nivel estético es ofrecer un movimiento coreográfico de gran elocuencia social y artística y una verdadera sinfonía de colores vocales que ver y oír. Se puede añadir que en la estela de esta búsqueda estética está la fábula, con todo lo que contiene de densidades humanas, subjetivas e ideológicas. Acercarse al legado de esta forma tan sensible y tan creativa, obligó a A. ALLOULA a hacerlo en un molde festivo, ya que cada creación es al fin y al cabo una celebración del legado. A la pregunta: Pour qui ecris-tu? ¿para quién escribe? A. ALLOULA respondió:

> "Pour notre peuple, avec une perspective fondamentale: son émancipation pleine et entière. Je veux lui apporter, avec mes modestes moyens et à ma manière, des outils, des questions, des prétextes, des idées avec lesquels, tout en se divertissant, il trouve matière et moyens de se ressourcer, de se revitaliser pour se libérer et aller de l'avant.[4]

De esta forma devolvió el teatro a sus raíces festivo-ceremoniales, buscando así el nacimiento de un teatro popular "simple sin ser primitivo, poético sin ser romántico y realista sin hacer ideología política". Lo que le convertirá en el verdadero fundador de esa corriente artística dentro del movimiento teatral argelino que busca una identidad diferente, cuya cristalización. Se sitúa en un tanto convencional en el mágico ámbito de las plazas del *suq*[5], a finales de los años setenta. Esta etapa de la vida artística de A. ALLOULA, y que continuó hasta su muerte, se

[4] Djellid en « Hommage à A. Alloula, 1939-1994 », p. 25.
[5] Mercado semanal y lugar en que se cita mucha gente de diferentes lugares.

caracterizó por varios principios artísticos y estéticos que se pueden resumir así:

- Eliminación de todo lo que tiene relación con el teatro en su forma italiana, ya que él no quería fabricar ilusiones, quería solamente celebrar una fiesta, por la cual era de gran importancia la participación del público.

- Para lograr este objetivo, A. ALLOULA va a utilizar todos los instrumentos artísticos posibles, en unas obras no sometidas a la dictadura de la palabra, introduciendo canciones populares, cantos sufíes, letanías religiosas…etc., utilizando instrumentos musicales primitivos pertenecientes al folklore argelino como *al-bendir* por ejemplo que es una especie de pandereta grande.

- La espontaneidad en la actuación, A. ALLOULA es un actor que llega a unos límites en los que el espectador piensa que está delante de una obra completamente improvisada y no delante de una obra memorizada anteriormente por los actores.

- La utilización de decoración innovadora que da un fondo estético nuevo al gusto argelino y árabe, una decoración móvil en *al-ajwouad* por ejemplo, o basada en la caligrafía árabe como fue el caso de *al-litam*.

- El uso de las formas denominadas pre-teatrales, que intentó modernizar, creando con ellas un espectáculo lleno de elementos folklóricos con los que el pueblo se identifica fácilmente.

Todo esto constituyó una revolución en las formas y los métodos del teatro argelino, que hizo de A. ALLOULA un dramaturgo con estilo propio dentro del mundo árabe. Eso le convirtió en uno de los muy pocos que se movieron por inquietudes vanguardistas en un clima de completo retroceso que predomina en el mundo árabe. Esta nueva etapa que A. ALLOULA inició en otoño de 1972 con *al-mayda* coincide con unos cambios sociopolíticos iniciados por el difunto presidente Houari BOUMEDIÈNE. Es una obra que marca el comienzo de un teatro popular argelino que conocerá su desarrollo con la trilogía *Al-gouwal, al-ajwouad y el-litam* y otras obras, donde utilizará el folklore y las formas pre-teatrales como *al halqa*.

Esta trilogía es una de los trabajos más importantes de la historia del teatro argelino. Para unos, con ella se anunció el nacimiento de un verdadero teatro popular en Argelia y para otros

es el mejor trabajo de A. ALLOULA, en el cual se superó a símismo, donde quiso dar un teatro nuevo basado principalmente en el legado cultural argelino, en la forma y en el contenido. De aquí viene su pertenencia al movimiento festivo. En esta comunicación aludimos a la trilogía de ALOULLA quien rescatará de la memoria del pueblo un acontecimiento de lo actual, cuyos actos constituyen una crítica a la época en que vivimos. Estos actos siguen siendo vigentes para otras épocas, algo que A. ALLOULA aprovechará con éxito. En *Al-ajwouad* y *Al-gouwal* el narrador presenta a uno de los personajes usando una técnica totalmente nueva y ampliamente renovadora en el dominio.

الربوحي

الربوحي الحبيب في هذه المهنة حداد ،خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير مادام في عمره يحوط على الستين ،في القامة قصير شوية،السندان والمطرقة خلاو فيه المارة،لونه أسمر بلوطي، وسنيه واحدة واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين،شعره شهب كرد مبروم والشيب ما ترك شعرة إذا عنقل الشاشية يظهر كأنه مستف فوق راسه تين يابس مرمد يشهي.الربوحي الحبيب حداد مشروح الخلق،رائق محبوب،بالكثير عند الخدامين قراينه،عمال الميناء البلدية والوحدات الصناعية،معزوز بالقوة عند اللي متالبتهم المسكنة، الربوحي الأسمر حديثه معطركأنه ماء زهر مقطر .والكلمةتخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل ،وخلوة في النغمة من خلال المصائب اللي تعافرمعاها، والتجارب المروية اللي شرب منها حجر في داخله فوائد ومعلومات كثيرة[6].

En este trozo bastante amplio de la obra, se puede ver cómo A. ALLOULA respetó el ambiente en que ocurre generalmente una *halqa*, inspirado en las plazas del *suq*. *Al-gouwal* no se contentó con presentar al personaje sino lo describe con más detalles: "*Su actitud humilde, su alegría y su sencillez se dejan sentir en el vestir. Se protege, a menudo, poniendo vestidos usados*"[7]. Pero, animado por una curiosidad se impone ¿En qué la *halqa*, un espectáculo improvisado e indeterminado por el espacio y el tiempo, sería una fuente válida para llevar un trabajo artístico de gran importancia como el que hizo A. ALLOULA? Nuestro dramaturgo experimenta

[6] Alloula, A., "*el-ajouad*", obra inédita.
[7] *Ibidem*.

un trabajo en que se trata de un teatro de narración y no de un teatro de figuración de la acción de tipo aristotélico como se vino practicando en Europa y en Argelia desde los años veinte hasta nuestros días.

Es pues, un teatro que se alimenta, en el plano de la forma, del patrimonio cultural popular y del patrimonio universal. Es un teatro que, en sus contenidos trata de los problemas cotidianos y de la vida real de nuestro pueblo. Es un teatro que intenta alcanzar e implicar al espectador en lo más hondo. Eso se consigue a través de representaciones con un sustrato ideológico, emocional y social muy amplio; un teatro, al fin, en que el espectador rompe con la costumbre tradicional de "consumidor" para asumir una nueva función, la de "*cocreador*". Partiendo de esta síntesis, nos preguntamos si la *halqa* encierra realmente todos estos ingredientes esenciales para el dramaturgo. A. ALLOULA tiene que aportar unas modificaciones suyas para llegar al resultado esperado.

A Abdelkader ALLOULA, esta técnica reservada al divertimiento y al contacto directo entre protagonista y espectador, le resultó de gran interés por la importancia de este procedimiento que le permitía unos intentos renovadores en el dominio de la puesta en escena. En efecto, la fórmula de *la halqa* dio a la obra un aire desenfadado, permitiendo de esta forma a los actores tener una libertad de acción que solamente *ala halqa* se podía dar. El dramaturgo explicaba el porqué de esta utilización contestando una pregunta del periodista de "El Moudjahid":

> « Avec la trilogie : *Legoual, el-adjouad* et *Lithem*, vous vous êtes engagés dans l'expérience de *la halqa*. Comment l'idée vous en est-elle venue ? (…) Comment est venue l'idée? - En fait, c'est une idée qui remonte à longtemps. Déjà, dans le cadre du théâtre amateur on s'interrogeait de façon très maladroite sur le patrimoine, sur les formes nouvelles à engager, compte tenu du fait que celles qui nous étaient proposées ne nous convenaient pas. En plus, nous étions jeunes avec une espèce d'esprit de protestations très à fleur de peau. C'est à partir de ce moment que l'on a commencé à s'interroger sur les formes, comme on disait, pré-théâtrales. Et le moment a été en 1972. Nous avons écrit collectivement une pièce *El Meïda* et que nous avons donné en milieux ruraux, aux spectateurs disons qui étaient concernés par le contenu de cette pièce: les paysans pauvres, les attributaires

> (de la révolution agraire). Et là, nous avons été amenés à jouer en plein air, sur les chantiers même des coopératives et des villages socialistes en construction. Nous sommes partis avec un immense décor que nous avons dû rectifier, corriger et alléger progressivement, au fil des représentations, parce que nous avons constaté que les spectateurs s'asseyaient en "*halqa*" autour de la sphère de jeu. Ce qui a amené progressivement une stylisation dans le jeu multidimensionnel chez les comédiens. Et c'est ce qui nous a interpellés encore davantage. Là en fait nous avions affaire à une population très profondément ancrée et liée à son patrimoine »[8].

Otro elemento festivo en que A. ALLOULA se basó, fue ciertamente la historia; *el gouwal* o *el hlayqi* como se denomina comúnmente, iniciaba su acto en el *suq*, tomaba la palabra para anunciar un evento, una noticia, una fiesta. etc. Al oír su voz, el público se dirigía hacia él e inmediatamente se formaba un círculo cuyo centro era el narrador. Esta disposición nos alentaba a considerarle como el centrípeto del juego. El público se mantenía en suspenso. Por su técnica de hacer y deshacer los acontecimientos, los que asistían formaban parte entera de la narración. Es decir, que determinaba, ya sea directa o indirectamente, la narrativa del juego. Esta manera de presentar los cuentos inspiraba al dramaturgo nuevas opciones para una comprensión mejor del espectáculo y por ende del mensaje que intentaba transmitir. Dentro de esta óptica citamos lo que dice Anne UBERSFELD:

> De là, l'importance de la parole théâtrale (…) l'on n'est pas personnellement provoqué ou convoqué, de même, on est délivré de l'obligation de répondre, mais non de l'obligation d'entendre[9].

Prácticamente, esta forma la encontramos en el drama *El-ajouad* cuyo tema gira alrededor de una serie de acontecimientos que predominaron en aquel entonces y que A. ALLOULA exponía bajo forma de unas historias o una serie de « flashes » en que el espectador se identificaba sin esfuerzo alguno. *Al-ajwouad* en su sentido globalizador, no alude a algo específico sino se interpreta según el contexto en que está

[8]Alloula, A. *El Moudjahid*, vendredi 13 - Samedi 14 Octobre 1989.
[9] Ubersfeld, A. (1982), *Lire le théâtre II*, Paris, éd. Sociales, p. 278.

inmerso. La elección de este título es una confirmación de una cierta influencia de la sociedad argelina. Se pregunta uno si la elección de este tema no es porque su contenido tiene mucho que ver con lo que vivimos en lo actual. Esencialmente la respuesta debe de ser afirmativa, ya que las diferencias sociales que él denunciaba, los ataques exteriores que sufre el ser argelino y árabe, el miedo del futuro, la situación de la mujer… etc., siguen siendo las mismas.

Presentación de la obra

Al-ajwouad significa en su sentido literal *Los generosos*. En cierta medida resume la idea central, la esencia de la obra. Es un fresco de la vida cotidiana o de algunos momentos de la vida de las masas laboriosas, de las pequeñas gentes, de los paisajes "*humanos*" de todos los días. Este fresco cuenta y revela precisamente cómo estos *anónimos*, *estos humildes*, *estos inadvertidos* o dejados aparte, son generosos y cómo asumen con optimismo y profunda humanidad los grandes problemas de la sociedad, por su puesto dentro de sus límites.En cuanto a la estructura general, la obra agrupa tres temas dramáticos entrecortados con cuatro canciones. Cada elemento de la obra es autónomo en cuanto a la temática y el todo se integra con lo que llamaríamos elementos fundamentales de contenido.

Es un espectáculo muy largo, más de tres horas que no se notan en nada por lo maravilloso que se desfile ante los ojos del espectador.Partiendo de esta observación, uno se puede interesarse a lo "*maravilloso*" de esta presentación preguntándose por todo lo que engendra esa maravilla y en qué este drama pertenece al género *halqa*. Para satisfacer este interés-al menos parcialmente-intentamos esbozar unos - y no todos-los diferentes elementos constitutivosque contribuyen, implícita o explícitamente, en dar un aspecto festivo a la obra de A. ALLOULA. Señalamos de antemano que la representación de este drama endiferentes lugares obedecía a las estructuras disponibles. A. ALLOULA adaptaba el espectáculo añadiendo o eliminando cosas para enriquecer su experiencia y mejorar su presentación.

Estructura

La estructura temática de este drama refleja todos los ingredientes de este género teatral por la presencia primero del *legoual* el narrador, que es un elemento clave de *la halqa* y a él solo le debemos esa denominación de *halqa*. Además de éste, la división de la obra en temas diferentes pone de manifiesto los diferentes tipos de *la halqa.*

El narrador

En los últimos trabajos de A. ALLOULA y sobre todo en *Al-ajwouad*, *el-gouwal* es el que inicia cada uno de los temas constituyentes del drama. En efecto, la presencia del narradoro narradores, es muy notable a lo largo de la presentación cuyos roles cambian según las necesidades de la puesta en escena. A. ALLOULA hacía de este personaje el pilar de su drama-como en *la-halqa* tradicional-atribuyéndole, a-demás de su papel de narrador, otros roles tan importantes haciendo de él, así, el personaje clave de la presentación.

En *la halqa,* el narrador jugaba con las vueltas porque le era necesario captar la atención y retener a su audiencia. De espaldas, cuando comunicaba con unos espectadores del círculo, el narradoreliminaba toda relación comunicativa directa y global contentándose del verbo. Al ponerse de cara a los espectadores, notábamos la mímica y la expresión corporal quehacían su aparición de nuevo. Esta alternancia era importante porque era muy útil para el espectador pasivo a quien intentábamos sacudir para que hiciera un esfuerzo y no se contentara de una contemplación pasiva.

Para modernizar su experiencia, el dramaturgo repartía unos roles-propios *gouwal* tradicional-entre unos actores capaces de desempeñarlos según una disciplina y harmonía muy expresivas y que no se alejaban de las convenciones de *la halqa*. La importancia del narrador en el desarrollo de este género la notamos en una "*alabanza*" del gran dramturgo marroquí Tayab SEDIKI:

> « Tu nous as appris notre métier... avec un simple bâton et rien d'autre, que tu transformais comme l'exigeait le contenu du récit. Il en arrive à être la branche verte d'un arbre et à devenir une ombrelle ou un rapide coursier pour être, soudain, sabre qui

blesse ou plume qui écrit ce qui arrive... Loué sois-tu, oh vieux conteur, toi qui sors de toi-même chaque soir ! »[10].

El escenario

Primeramente nos interesa ocuparnos del escenario, la primera realidad de la convención teatral que se presenta ante el espectador al levantarse el telón. Este espacio, además de ser la base imprescindible sobre la que se construye la acción, contiene también las estructuras fundamentales de referencia que le van a permitir al espectador decodificar su significado. En el drama *Al-ajwouad*, A. ALLOULA no sale de la línea trazada por los cultivadores del género *halqa* evitando todo decoro atractivo susceptible desorientar al espectador del contenido real de la representación:

> « Pour les décors, il n'est plus question d'illustrer des lieux dans la mesure oú nous cherchons surtout à les créer dans la mémoire créatrice du spectateur, non sur la scène»[11].

En el escenario, al levantarse el telón, el espectador no verá, a lo largo de la representación, sino que unas rejas y un sol pasivo-dibujado-que parece alumbrar una tarima en forma de polígono y unas cajas cuyos usos son múltiples y que acompañarán el espectáculo hasta su fin.Tanto para la construcción de la acción como para la estructuración de su significado y consiguiente decodificación, resulta absolutamente decisiva la delimitación de ese espacio.Si en el teatro aristotélico escenario y sala de espectadores (patio de butacas, palcos, etc.) son dos espacios bien delimitados.

Sus respectivos protagonistas, actores y público, a la hora de la representación contribuyen bien a delimitarlo fingiendo mutuamenteignorarse casi por completo hasta llegar a los aplausos o saludos del final.En el teatro de A. ALLOULA, la cuarta pared que separa a los actores de los espectadores está derribada completamente. En efecto, en uno de los espectáculos presentado por el dramaturgo, la *halqa* nos ofrece un espacio único en que los artistas se confunden con los espectadores.

---

[10] Sediki, T. (1992), en Louassini, Z. *La identidad del teatro marroquí*, Granada, éd. Adhara S.I. p. 103.
[11] Djellid., *op.cit.*, p. 23.

Fusión del espacio del actor y el espacio del espectador

Al - ajwouad que tenemos que analizar en relación con el tema del espacio *halqa* nos suministra el ejemplo mejor de este procedimiento de fusión. Apenas los espectadores entran en la sala, y antes de que comience en el escenario la acción dramática, se convertían de ciudadanos particulares en público de teatro por el asalto de los actores que, desplazándose por todas partes del teatro, se confundían con los sorprendidos espectadores poniéndoles en el ambiente festivo del drama. Al mismo tiempo, el ambiente de fiesta[12] de esa noche se complementa, intensificando su efecto, por la presencia entre los espectadores de otros personajes que se ponían en ronda, escuchando al narrador.

Los espectadores se encontraban participando en una fiesta, codo con codo con los artistas que, poco después, se convertían en actores de otra fiesta. Cuando esa otra fiesta comience en el escenario los espectadores habrán ya empezado, en realidad, a participar en ella, a ser envueltos en su atmósfera, en su mismo espacio físico. La fiesta que van a presenciar será una prolongación, a la vez que una proyección, de una fiesta común a actores y espectadores. Un primer nivel de fusión o de coincidenciaen lo mismo-la fiesta-de sala y escena queda ya establecido apenas se entra en el teatro. Éste, sin distinción de escena y sala, queda constituido como el lugar público de una fiesta común a actores y espectadores, sin ruptura ni discontinuidad entre los espacios del uno y del otro.

Esos espectadores no son ya espacio semántico neutro, pues, vistos desde su punto de vista, no terminan al pie del escenario, sino que suben a él convertidos en activos participantes y, vistos desde el punto de vista del actor, son la prolongación de ellos que descienden desde la escena y atraviesan la sala del teatro. Esta segunda fusión física elimina la ruptura o la oposición entre los dos puntos de vista y, consecuentemente, entre el espacio del actor y el espacio del espectador.Además de estos dos signos visuales de fusión entre los dos espacios, elegidos entre varios

[12] Pensamos en lo que dijo Goethe en una de sus entrevistas y que F.Wagner reprodujo en su obra *Teoría y técnica teatral, op.cit.*, p. 121. "Poesía, pintura, canto y música, arte teatral, y tantos más: Si todas estas artes y encantos de juventud y belleza se unen en una sola noche en forma importante, entonces resulta una fiesta que no se puede comparar con ninguna otra".

otros de la misma índole, hay otros signos de fusión auditivos y de acción.

Efectos sonoros

Los efectos sonoros de A. ALLOULA potencian el significado esperpéntico y espectacular de la obra para sumergir al espectador en la magia del misterio. El escenario se convierte en un espacio donde todo cabe o se sugiere. Los ruidos, procedentes de los más diversos orígenes, acompañan el discurrir de la acción destacando los momentos más sobresalientes y creando un clima de irrealidad y fantasía. El sonido, como la luz, casi nunca aparece de forma gradual sino que irrumpen en la escena para generar en el espectador una cascada de sorpresas y sustos que impiden la más mínima escapatoria, de tal manera que nadie se puede evadir de la contemplación. El teatro de A. ALLOULA "despierta" los sentidos introduciendo al espectador en las garras de las sensaciones más sobrecogedoras. Otro efecto sonoro muy utilizado por A. ALLOULA para incrementar la sorpresa y el aire religioso del segundo tema de la obra, es la evocación divina.

يا العالم لحميد. القهار، يا رب السماوات و الأرض...[13]

La evocación divina, además de indicar el clima nocturno, sugiere el desasosiego del misterio. Este sonido se vincula también con la simbología mítica y bifurca su significado en un doble plano: por un lado evoca la posición de todo lo que está suspendido entre el cielo y la tierra-y de ahí su símbolo de comunicación con lo divino-, pero por otro, es también reflejo de lo subterráneo y sirve para evocar a los muertos. Junto a esto, A. ALLOULA emplea los medios sonoros más extraños e insólitos para crear el clima de irrealidad y sorpresa. En el primer tema, por ejemplo, suenan silbos de alarma para anunciar la presencia de un forastero en el parque; la maestra inicia su clase en un ambiente marcado por un jaleo de sus alumnos.

La primera intervención del narrador en el drama anunciando la fiesta, se subraya con una música muy propia al estilo « ALLOULA » que acompaña las intervenciones del narrador. La presencia de un ser vivo en el lugar donde guardamos a los muertos se anuncia también con el sonido de una bocina y el

[13] Alloula, A. "El-ajouad", obra inédita.

correr de "*Ŷallūl*" el reflexivo por todas las partes del hospital. Y, en la misma obra, la frustración final se indica con el alejarse, hasta extinguirse por completo de una agitación desordenada de gentes.

El clima grotesco se incrementa con la constante utilización de nombres del mundo animal que sugiere al espectador casi una caterva inagotable de balidos, maullidos y demás «voces» de animales. Con todo ello, A. ALLOULA genera una especial disposición acústica que alcanza el tono más extravagante, absurdo y surrealista. En *AR-rebuĥīLaĥbīb*, por ejemplo, se oyen varias veces los maullidos de los gatos, los ladridos de los perros y elaplauso -imagen que se obtiene por el movimiento de las alas-de los patos.

La música

El efecto musical y sonoro se destacade una forma especial en el trabajo de A. ALLOULA, en quedesempeña un papel clave para la comprensión de este teatro como espectáculo completo. La música no funciona sólo como el acompañamiento tradicional de los momentos claves, sino que casi adquiere entidad por sí misma y potencia de una forma destacada al discurrir de la acción. Por otra parte, la música expresa el sentir popular y enfatiza el discurrir de la procesión, el rito y la ceremonia. Ya en esta obra, A. ALLOULA insiste en el papel fundamental de la música que debe dilatar la acción y convertir la obra en un desfile en el que se destaque el ambiente festivo y jovial. El texto puede ser musicado, convertido en canción o melopea, e igualmente desarrollado en improvisaciones o en añadidos marginales.

Este profundo conocimiento de la música se refleja en su teatro de una manera constante y no hay obra en la que A. ALLOULA no pretenda potenciar el clima de misterio, de sorpresa y de magia por medio de los acordes músicales. Pero como buen director sabe cuál debe ser la música apropiada para cada momento y la importancia que debe darle para conseguir el mayor efecto espectacular.En otros casos, el papel de la música se relaciona directamente con la manifestación de lo popular, el uso del "*gallal*"[14] y los sonidos se toman de composiciones muy conocidas

[14] Especie de panderete propio a la región oeste de Argelia, es un tubo de medio metro con un trozo de cuero en una de sus extremidades.

que incrementan el sentido festivo del teatro. Como en los encuentros tradicionales, el pueblo participa activamente en el espectáculo a través de la música y en ella expresa los ritmos ancestrales.

Esta mezcla de músicas que funde los momentos clásicos del arrobo con la explosión de lo popular constituye, sin lugar a dudas, la manifestación sonora más destacada de la eterna dualidad entre lo culto y lo popular que caracteriza todo el teatro de A. ALLOULA. elige siempre la música más apropiada para cada obra; él conoce muy bien todos los ritmos y sabe cuál es el sentir que cada uno transmite. Nada queda al azar,la creación del espectáculo total engrana perfectamente todas las expresiones del teatro-palabra, escenografía, ritmo, iluminación, música...-para que el espectador contemple la obra como un conjunto armónico en el que todos los aspectos se acoplan entre sí y envuelven completamente al espectador.

Un aspecto fundamental que se debe resaltar entre los aspectos sonoros y que potencia el sentido del espectáculo en relación con lo popular y festivo, es la constante inclusión en casi todas las obras, de narradores y canciones. En esta línea, "*Al-ajwouad*", se construye toda ella bajo los efectos de la música con frecuentes canciones interpretadas por los mismos personajes y acompañadaspor diversos instrumentos, entre los cuales se destaca nuevamente la flauta.

Conclusión

A través de sus investigaciones escenográficas A. ALLOULA liquida el decorado ilusorio y construye elementos multidimensionales, potenciadores del juego, a los que la palabra concede su valor decisivo.Después plantea la necesidad de romper las barreras existentes entre la sala y la escena y desleír el espacio neutro en sucesivas disposiciones cambiantes. A. ALLOULA se convierte de este modo en el inspirador de una gran parte de las posteriores búsquedas dramatúrgicas.

En las obras de A. ALLOULA podemos trabajar sobre el drama y el actor, en lugar de girar eternamente alrededor de fórmulas decorativas más o menos inéditas, cuya investigación nos hace perder de vista el objetivo esencial: la idea del dramaturgo. En *Al-ajwouad*, A. ALLOULA hizo reales muchas de las técnicas de la

halqa, que corresponden a las posibilidades de un teatro que repudia la industria y está económicamente limitado. El trabajo de A. ALLOULA-él lo dice-rechaza la máquina y la innovación que no tiende sino a complicar. Ama lo íntimo, en cierto modo, por ser lo único capaz de conservarse puro.

Bibliografia

Abuin, Á. (1997), *El narrador en el teatro, La mechación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad, capítulo III.

Al-Smihi, A. (1986), "Naš'at al mašraĥ wa riyaża fi al Maġrib", *ŶMŢN*, Rabat.

Artaud, A. (1938), *Le théâtre et son double*, Paris, N.R.F.

Bachelard, G. (1975), *La poética del espacio*, 2a éd, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Bachtarzi, M. (1986), *Mémoires T. III*, Alger, Entreprise Nationale du Livre.

Baĥrãwi, Ĥ. (1989), « ŷinyālūŷyā al-naş al-masraĥī bi l-Maġrib », *Afaq*, n° 3, otoño.

Ben-Achour, B. (2002), *Le Théâtre en Mouvement, Octobre 88 à ce jour*, Oran, éd. Dar El Gharb.

Bourdieu, P. (1985), *Sociologie de l'Algérie*, Paris, Puf.

Ubersfeld, A. (1982), *lire le théâtre*, Paris, éd. Sociales.

Périodicos

Algérie Actualité, (1979), n° 707, du 03 au 09 mai, Alger.

Algérie Actualité, (1988), 13 au 20 janvier, Alger.

Algérie Actualité, (1993), n° 1435, semaine du 13 au 19 avril.