



## **Cine y memoria: representaciones de la guerra de Argelia en el cine francés y argelino durante los años sesenta**

(Cinema and Memory: Algerian War Representations in French and Algerian Cinema in the 60s)

**Teo Salvarrey**

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1406, salvarreyteo@gmail.com

RECIBIDO: abril de 2021

APROBADO: octubre de 2021

**Resumen:** El siguiente artículo se propone analizar las representaciones cinematográficas que se hacen de la guerra de Argelia en un período particular: los años sesenta. Por un lado, se hará hincapié en el cine francés y por el otro en el argelino. Sostenemos en este trabajo la idea de que el cine como fuente histórica muestra huellas y rastros de la sociedad y que se constituye también como agente de la Historia, ya que interviene de manera concreta en la configuración de la memoria social. Por tanto, analizaremos el trauma y su posterior recurso a la amnesia –como contracara de la memoria–, así como la omisión que se hace sobre la guerra de Argelia en el cine francés, intentando rastrear cuales son los elementos que afectan la estructura social en su conjunto. A su vez el cine argelino toma la experiencia de la colonización y de la guerra de liberación nacional como el pilar básico para la creación del mito fundacional del nuevo Estado-Nación, constituyendo una contra historia a la Historia colonial a la vez que constituye una nueva Historia oficial que legitima al nuevo Estado.

**Palabras clave:** Argelia; Francia; Descolonización; Cine; Memoria

**Abstract:** The following article aims at analyzing the cinematographic representations made about the Algerian War in the 1960s, both in French and Algerian cinema. We believe that, due to its intervention in collective memory, cinema is a historical source which presents traces of society and its constitution as an agent of History. Therefore, we will analyze trauma and amnesia – as memory’s counterface – as well as omissions of the Algerian War in French cinema. By doing so, we attempt to track elements that have affected the social structure of the French mindset. At the same time, we will assess the experience of colonization and the Algerian War of Independence shown in Algerian cinema as the basis for the construction of the foundational myth of the new Nation-State, which constitutes a parallel history to the Colonial History and which, at the same time, creates a new official history that legitimizes the new state.

**Keywords:** Algeria; France; Decolonization; Cinema; Memory

### **Hacia una aproximación teórica del problema**

El siguiente artículo se propone analizar las representaciones cinematográficas que se hacen de la guerra de Argelia en un período particular: los años sesenta. Por un lado se hará hincapié en el cine francés y por el otro en el argelino. El cine aquí es entendido como un espacio que cristaliza los diferentes desplazamientos de la memoria colectiva sobre un tema central en la historia de Francia y de Argelia: la guerra que



tiene lugar entre 1954 y 1962. Creemos que la utilización del cine como fuente histórica es una herramienta que puede ayudarnos a entender cómo la sociedad o los diferentes grupos se conciben a sí mismos y que por lo tanto logra reflejar ciertas coyunturas y procesos específicos. Sostenemos en este trabajo la idea de que el cine como fuente histórica muestra huellas de la sociedad debido a una selección particular de imágenes, movimientos y sonidos que son expuestos en la pantalla, a la vez que las películas se constituyen también como agentes de la historia, ya que intervienen de manera concreta en la configuración de la memoria social.<sup>1</sup>

A su vez, por medio de la utilización del cine como fuente se apunta a mejorar la comprensión de la dinámica de la memoria social en su interacción con la memoria política para ambos casos: el cine francés de censura que encuentra en este primer período escasas referencias a la guerra, en las que el eje está puesto en personajes franceses que están por ir a la guerra o acaban de volver de ella. Es el trauma de estos personajes respecto de la guerra de Argelia lo que tiende a nuclear el relato. En contraposición podemos analizar el cine argelino, que nace en este período y tiene un objetivo fundamental: la construcción de un Estado-nación que nucleee a la nación argelina desde su pasado común, en el que la guerra y la experiencia colonial ocuparon un rol central para cohesionar los intereses de diferentes sectores sociales en miras de un fin último: la independencia.

En una época que puede ser denominada, como sostiene Robert A. Rosestone, como posliteraria, creemos que es central enfocarse en el film como agente histórico ya que no puede separarse jamás la producción de la obra de arte de su contexto específico. Tal como él plantea, no podemos desestimar el carácter inventivo del film –entendiéndose como la alteración de diferentes hechos, personajes y situaciones–.<sup>2</sup> Muchas veces la visión de la historia contada en un film se convierte en aquella que prevalece y se instaura en el universo mental del receptor, la audiencia. Él ve en el film poder de síntesis, de condensación y de simbolización, que son las herramientas centrales para la generalización fílmica y la creación de un lenguaje propio que

---

<sup>1</sup> Marc Ferro, *Historia Contemporánea y Cine* (Barcelona, Ariel, 1995)

<sup>2</sup> Robert Rosestone, *El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia* (Barcelona, Ariel, 1997), 57.



generará en el público una noción de entendimiento del proceso en su conjunto, bien diferente al del mundo literario que tiende a analizar los problemas por separado.

Nos gustaría mencionar una cuestión de principal importancia: no hay que caer en el error de pensar el cine como un espejo de la realidad. Siegfried Kracauer, pionero en el análisis fílmico como fuente histórica, entendía al film como un reflejo total de la mentalidad de una sociedad particular –en su caso la alemana durante la república de Weimar–. Marc Ferro amplió esta idea, perfeccionando este campo para el historiador, postulando que el cine, no es un reflejo de la realidad, sino que deja entrever un rastro, una huella de la sociedad: ésta es a su vez confesora de sí misma tanto como de lo que niega.<sup>3</sup> No sólo será fundamental tener en cuenta aquello que se muestra sino también aquello que se omite: los lapsus, la autocensura. El cine tiene el poder de presentar una contrahistoria que vaya por fuera de los canales institucionales como también puede contar con una afinada operación propagandística.

Primero que nada, nos parece importante destacar que pensamos que la memoria colectiva no es necesariamente unitaria, que ésta cuenta con matices y variaciones dependiendo del grupo que se quiera observar y de cómo éstos definen su identidad. Por tanto, surge la idea de disputa, en tanto una heterogeneidad de visiones del pasado que se despliegan en el presente como ámbito de combate para saldar ciertas cuestiones. De todas maneras, dejando de lado los matices, también creemos que el cine francés y el argelino pueden reflejar en diferentes períodos una manera variopinta de acercamiento o tratamiento a la cuestión de la guerra.

Creemos que es pertinente hacer una caracterización del trauma, tanto en su arista particular –como aparece en los personajes del cine francés– como en su arista social –que en fin es la cristalización de determinadas condiciones de la sociedad–. Para esto nos apoyaremos en un panorama actualizado acerca de la noción de trauma siguiendo algunas de las premisas encontradas en la tesis doctoral de Pablo Fontana

---

<sup>3</sup> Marc Ferro, *Historia Contemporánea y Cine* (Barcelona, Ariel, 1995), 8.



“Memorias traumáticas entre propagandas y subversión. La representación del exterminio nacionalsocialista en el cine de la URSS y la RDA durante el Deshielo”<sup>4</sup>

El trauma puede ser entendido como una perturbación o herida psicológica que hace surgir diferentes síntomas que fueron producidos por una experiencia violenta y disruptiva que rompe una barrera interna, haciendo imposible su procesamiento psicológico, particularmente porque aparece como un elemento externo, extraño, que amenaza de manera directa la identidad. Pero el trauma, en su carácter social, afecta no a un individuo sino a la sociedad toda, a los elementos que componen una colectividad en una formación social particular. Este grupo o colectivo se ve afectado por un acontecimiento que perturba su conciencia colectiva, alterando sus recuerdos y en cierta manera cambiando la identidad cultural de ese grupo. La guerra se presenta de una manera que es completamente disruptiva tanto para la identidad francesa –que pone en entredicho sus valores republicanos– como para la identidad argelina que llega en este período a su proceso cúlmine de conciencia nacional. Siguiendo a Jeffrey Alexander, el trauma cultural es el resultado de un malestar penetrante que entra y altera el núcleo del sentido colectivo de la identidad propia.<sup>5</sup> En el caso francés podemos reconocer varios acontecimientos que sugieren esto: principalmente la derrota tras la Segunda Guerra Mundial y la caída del imperio en las postrimeras de la misma. La guerra de Argelia cristalizó sus intentos por mantener un imperio disgregado que se tambaleaba, lo que conllevó la pérdida de parte de su hegemonía a nivel mundial.

Para Eric Santner, al analizar un trauma masivo hay que poner el eje en la aptitud de hacer peligrar tanto la composición como la coherencia de identidades individuales y colectivas.<sup>6</sup> Esto nos proporciona sin lugar a duda una herramienta para pensar cuál es la identidad colectiva que se pone en peligro en el caso francés y cuáles son los

---

<sup>4</sup> Pablo Gabriel Fontana, “Memorias traumáticas entre propagandas y subversión. La representación del exterminio nacionalsocialista en el cine de la URSS y la RDA durante el Deshielo”. (PhD diss., Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2017).

<sup>5</sup> Jeffrey C. Alexander, “Toward a Theory of Cultural Trauma,” en *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. Jeffrey C. Alexander et al. (Los Angeles: University of California Press, 2004), 10.

<sup>6</sup> Eric L. Santner, “History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma,” en *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"* ed. Saul Friedländer (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 147.



valores que se ven trastocados. Es en este sentido que pretendemos analizar las películas, así como el trauma, desde un eje estructurante: la tensión entre República e Imperio que se da a lo largo de todo el período colonial y que, al finalizar la guerra, desplaza ciertas cuestiones en el nivel de la conciencia que termina por trastocar el universo valorativo de los franceses, en especial por las cuestiones relacionadas con la práctica de la tortura en el interior de un departamento francés.<sup>7</sup>

En este trabajo también sostenemos que para el caso argelino ese trauma sirve para cohesionar al pueblo en torno a la construcción de su Estado-nación, ya que en cierto sentido –y en términos thompsonianos– la experiencia de la colonización y la experiencia de la guerra contribuyeron a formar una visión común de la problemática nacional, que si bien va en detrimento de ciertos sectores –y que terminará en aquello que vaticinó Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra* acerca de las desventuras de la conciencia nacional– esta visión común en torno a la creación de un Estado nacional se termina por imponer en una primera instancia sobre los intereses de diferentes sectores. En una de las películas argelinas, *Le Vents des Aurès*, que analizaremos aquí, se ve sin duda esta experiencia forjada sobre la dominación francesa que crea una conciencia de los intereses argelinos en tanto Nación. Podemos pensar también que, si el trauma está ligado con la identidad, en cierta medida éste tenderá a cohesionar en Argelia en torno a un Estado-nación y que su correlación en el caso francés es disgregación de su identidad, generando un desplazamiento complejo al nivel de la conciencia de los franceses.

Siguiendo a Neil Smelser, podemos entonces destacar aquella característica que termina por regir la noción de trauma social: ésta es, ni más ni menos, aquella que afecta la estructura social en su conjunto.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup>Nicolas Bancel, Pascal Blanchard y Françoise Vergès, *La République coloniale: essai sur une utopie* (París: Hachette, 2006), 140.

<sup>8</sup>Neil J. Smelser, "Psychological Trauma and Cultural Trauma," en *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. Jeffrey C. Alexander et al. (Los Angeles: University of California Press, 2004), 37.



## Cine Francés

Una referencia que consideramos indispensable para entender el control del Estado francés sobre la circulación de bienes culturales como los *filmes* –tanto franceses como extranjeros– es el Decreto N° 61 y 62 sancionado el 18 de enero de 1961. Este decreto en su primer artículo establece la creación de una comisión de control de películas – formada por altos funcionarios, en la que hay un lugar reservado para un representante de la Secretaria de Estado a cargo de los departamentos y de los territorios de ultramar<sup>9</sup> en el marco del *Centre National de la Cinématographie (CNC)*. Entre las medidas tomadas nos gustaría hacer referencia a aquella que da al presidente de la *Commission de contrôle des films*, en conjunto con las decisiones de la comisión, la prerrogativa de detener cualquier proyecto filmico en curso, así como seleccionar qué consideraba oportuno mostrar en las pantallas en miras de eliminar cualquier producción que tendiera a “peligrar” o dislocar a la sociedad en su conjunto. Los debates del comité no eran públicos y era la función del presidente emitir un dictamen, así como comunicar a los respectivos productores si sus *filmes* eran prohibidos, censurados o no.<sup>10</sup>

Debido a esto es por demás importante considerar que las películas francesas de este período no hacen referencias directas a la guerra de Argelia, ya que la censura y control que se daba en las altas esferas de poder estatal afectaba de manera directa a estas producciones culturales. La autocensura y la omisión también fueron corrientes durante este período. Como bien rastrea Benjamin Stora, si bien hay varias películas que muestran rasgos comunes, como por ejemplo *Cléo de 5 à 7* (1962) dirigida por Agnès Varda o *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) por Jacques Demy,<sup>11</sup> aquí nos detendremos brevemente en dos de ellas -*Le petit soldat* de Jean-Luc Godard y *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963) de Alain Resnais-, principalmente porque nos interesa analizar cómo es tratada la tortura y qué generó en términos de un trauma que afectó la identidad colectiva.

---

<sup>10</sup>Decree n°61-62, January 18th, 1961, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006070759/>

<sup>11</sup>Benjamin Stora, “The Algerian War: Memory through Cinema” *Black Camera*, Vol. 6, No. 1 (Indiana University Press 2014): 96-107, <https://doi.org/10.2979/blackcamera.6.1.96>



Antes de entrar de lleno en la película *Muriel ou le Temps d'un retour* nos parece importante resaltar que su director, Alain Resnais, fue uno de los signatarios de la "Declaración sobre el derecho a la rebelión en la guerra de Argelia", más comúnmente llamado el "Manifiesto de 121", un llamamiento firmado por 121 intelectuales en Francia que abogaba por la desobediencia militar y el reconocimiento de la legitimidad de la guerra de Argelia como una lucha por la independencia, así como la denuncia de la tortura ejercida por el ejército francés.

El protagonista de la película es Bernard, que acaba de retornar a Francia después de pasar 22 meses en campaña en Argelia. Al comenzar el *film* Bernard se nos presenta como un personaje atravesado por un profundo malestar: actúa como un extraño en su entorno y nombra constantemente a su supuesta amiga, Muriel. El espectador no reconoce y no puede delimitar de dónde viene el trauma del protagonista. Se supone que está relacionado con Muriel o con la guerra, pero hasta la escena central, el *plot point*, en la que por medio de videos filmados en Argelia nos enteramos de la tortura a la que Muriel fue sometida y en la que el protagonista participó. Bernard está obsesionado con el registro de Argelia, por lo que se pasa gran parte de su tiempo en un *atelier* en el que tiene todos los archivos con los que trabaja.

En la película hay una denuncia sobre la tortura efectuada en la guerra de Argelia, de manera muy sutil y vista desde el lado del verdugo. De hecho, no es tanto una denuncia sobre la tortura en sí misma, sino el peso traumático que tuvieron que soportar jóvenes reclutas como Bernard, una realidad que presenta una jerarquización en la cadena de mando –en cuanto a las directivas de los superiores– en contraste con los jóvenes soldados que tenían que obedecer. De allí que cuando Alphonse Noyard revisa los cajones de Bernard encuentra fotos y anotaciones que dicen “es la guerra, sólo los civiles pueden pensar cómo quieren”, y le sigue “ellos tienen su revolución, ¿qué tenemos nosotros en Francia?” Con esto se da una humanización de la práctica de la tortura: ellos seguían órdenes que, eventualmente, llevarían al trauma del sujeto, un trauma que se posicionó en el centro del conflicto realizando el impacto que tuvo esta práctica en el joven recluta. El conflicto de Bernard gira entonces –en contraposición con los otros personajes que lo quieren “hacer olvidar” o no hablar de lo



que pasó— en torno a Muriel, de la que hay indicios de que fue torturada y asesinada por ellos.

Durante la escena central de la película, donde se da el giro de la trama, la tortura se presenta desde la voz en *off* y no desde las imágenes, lo que nos permite entender a nosotros en conjunto con el espectador al que Bernard le muestra el video, la raíz de su trauma. Las imágenes que vemos en este momento crítico exponen a grupos de soldados haciendo sus actividades rutinarias: comiendo, riéndose, fumando, lo que los posiciona en un lugar lo bastante distanciado de lo que es la guerra y la práctica de la tortura. Pero el eje hay que ponerlo no en la representación sino en cómo es transmitido por Bernard: la voz en *off* llena el espacio de lo que permanece oculto, en sus palabras se cristaliza lo acontecido, por medio de evocar a soldados fumando en conjunción con la descripción del pecho quemado de Muriel nosotros podemos completar la imagen en nuestras cabezas. El *film* nos presenta no una crítica o exposición directa de los hechos sino la historia del trauma de aquel que practicó la tortura. La memoria de Bernard opera de forma fragmentaria y con referencias episódicas. Bernard carga con el trauma del pasado y busca quitárselo a lo largo de la película. La vuelta al pasado se mantiene como difusa y es algo que se quiere olvidar para poder volver a la vida en el presente, como si el protagonista hubiera perdido su identidad en Argelia.

La película está plagada de referencias al paso del tiempo y la mutabilidad de las cosas. Por medio de la experimentación por la que Resnais deconstruye el montaje, esos cortes abruptos que se hacen a lo largo de la película son utilizados para marcar la soledad, la desesperación o la sensación de estar psicológicamente perdido. Esta misma forma de narrar puede considerarse rupturista y pensarse como un manifiesto respecto de los efectos que los recuerdos y el olvido infringen a sus personajes. La identidad de Bernard mutó después de Argelia, dejó de ser lo que era. Esto lo lleva a vivir principalmente de sus recuerdos —y es por esto que su obsesión principal es la de documentar todo lo relacionado con la guerra para “decir la verdad de lo que sucedió”— lo que hace muy difícil que el personaje pueda seguir adelante con su vida. Esto se termina de cristalizar en las secuencias del final, cuando Bernard arroja su cámara al



mar –despojándose del ancla al pasado–, cuando asesina a su compañero de tortura, cuando explota el *atelier* en el que pasaba gran parte de su tiempo libre y en el que estaba todo su archivo. Sólo en ese punto puede dirigirse a su madrastra y decirle que se irá para nunca más volver, como si hubiera podido desvestirse del pasado para proyectarse hacia el futuro. No parecería para nada que el objetivo de la película fuera hablar de la guerra, sino mostrar la vergüenza que carga al destino individual de Bernard –que se podría comparar al de la sociedad francesa– y la necesidad de generar un olvido, una amnesia que intente cerrar la herida abierta por la guerra. Con todo esto podemos entender una de sus cartas al principio de la película: “Empecé a ver la verdad con Muriel. Estoy perdido, deseo morir. De todos modos, no tengo miedo”. Bernard se pregunta constantemente cómo puede vivir con esa experiencia, cómo puede mantener la continuidad de su ser en un mundo que se quiebra y fragmenta. Así es que hasta que no llega el recurso del olvido –como contracara de la memoria–, no puede seguir.

Esto resulta por demás interesante y podríamos preguntarnos ¿qué es lo que el trauma viene a cristalizar? ¿Cuál podría llegar a ser ese dislocamiento de la identidad colectiva francesa que afecta a la estructura social en su conjunto? Siguiendo a Nicolas Bancel, Pascal Blanchard y Françoise Vergès en *La République coloniale* (2006) sería importante reflexionar acerca de la tensión intrínseca a la construcción de una república a la vez que de un imperio. El mito de origen francés comienza con un problema desde su nacimiento: si Francia es la cuna de la libertad, de la fraternidad y la igualdad ¿cómo puede delimitar quiénes son los iguales y quiénes son los sujetos? Si en Francia la idea de ciudadanía se piensa como una esfera de valores comunes, la guerra de Argelia viene claramente a romper con esto: pone en entredicho la unidad de Francia, como también revela las voces de los oprimidos por el sistema colonial, desenmascarando y cristalizando las diferencias teóricas de las prácticas. Cuando esto sucede el universo mental se rompe. Argelia fue un terreno en el que las tensiones francesas salían a flote. Por un lado, la república construye su legitimidad sobre el pueblo entendido como una unidad, mientras que el imperio se construyó sobre una sociedad de castas y el estado de excepción. La propia confianza que tenían los franceses respecto de su “misión civilizadora” llevó a la negación de los derechos de la población argelina, que ya desde



1881 sintió la asfixia institucional al entrar en un código legal diferencial entre la/los nativos y los colonos –denominado “el indigenato”–. <sup>12</sup>Si bien la república colonial se construyó sobre la negación de los derechos de la población colonial, ésta muestra sus contradicciones en el seno mismo de la identidad al intentar conciliar dos cosas en principio opuestas pero que se moldearon así mismas durante la era imperial: la república y el imperio, que termina por cristalizar las tensiones de los valores republicanos y la práctica colonial del estado de excepción. Si “Argelia es francesa”, como planteaba el ex presidentede Francia François Mitterrand, las divisiones de los sujetos coloniales regidos por el estatuto del indigenato no era algo menor para tener en cuenta.

Como un último punto acerca de *Muriel*, nos gustaría mencionar brevemente las referencias de Alphonse Noyard sobre Argelia, que son por demás ilustrativas en especial por su omisión: siempre aparece Argelia en su discurso, su restaurant, la calidez del lugar, su hermosura. Muestra las fotos de Argelia con sus palmeras, desierto y construcciones, pero es un espacio que habla más por lo que no muestra: el nativo no aparece, es una tierra vacía. En el único momento en que este personaje hace una referencia a los argelinos es para señalar el “mal olor de los árabes”, como si la gran falencia de este hermoso lugar hubiera sido, en términos concretos, la convivencia con los mismos argelinos.

*Le petit soldat* fue rodada en el año 1960 pero tuvo que esperar hasta 1963 para ser estrenada, justamente por su evocación de la guerra de Argelia, lo que la mantuvo bajo el régimen de censura hasta después de terminado el conflicto. Creemos que la película deja entrever un halo de ambigüedad en su relato, particularmente por las representaciones que se hacen del Frente de Liberación Nacional (FLN) y Francia. Si bien hay quienes afirman que es una película que denuncia la práctica de la tortura de ambos lados, aquí pensamos que es importante dejar una pregunta abierta. Antes de comenzar me gustaría plantear otro punto para el observador atento: aún Godard no

---

<sup>12</sup> Nicolas Bancel, Pascal Blanchard y Françoise Vergès, *La République coloniale: essai sur une utopie* (París: Hachette, 2006), 141.



era un maoísta declarado, ya que deberíamos esperar hasta el año 1968 para la creación del grupo DzigaVertov<sup>13</sup>.

La película comienza en 1958. El protagonista es Bruno Forestier, un desertor del ejército francés que es presionado por grupos de inteligencia de la Organización del Ejército Secreto (OAS) (*Organisation de l'Armée Secrète*) para asesinar a un locutor de radio, Palivoda, que trabaja en estrecho contacto con, como las califican, “agrupaciones terroristas”. Por este medio Bruno deberá expiar las dudas respecto de su posición ya que es considerado un doble agente por los franceses. A lo largo de todo el *film* se puede observar la tensión y desconfianza de Paul y Jacques-Aurélien Mercier, un exvoluntario en la guerra de Indochina respecto de Bruno. En la película se menciona que este grupo es financiado por un viejo diputado que había sido partidario del régimen de Vichy, y que estaba desarrollando una guerra secreta en la que se encontraban múltiples actores. Aquí hay un primer acercamiento al problema: “la guerra secreta mezcla hombres e ideas a un ritmo mortal”. Esta referencia es muy importante ya que denuncia de manera directa el accionar francés en el interior de Europa, en la que miembros de diferentes fuerzas políticas y agrupaciones ideológicas terminan confluyendo en un mismo bloque en torno a la cuestión argelina. Estas acciones policíacas, que para nosotros pueden ser entendidas como una guerra interna y un conflicto doméstico, nos acompañan a lo largo de toda la película y son puestas en cuestión por Godard. Un claro ejemplo de esto es que en la introducción los diarios muestran que se ha puesto una bomba en el auto de un profesor que denunciaba la guerra de Argelia, y este acto es atribuido a los franceses por uno de los personajes del comienzo.

---

<sup>13</sup> El Grupo Dziga Vertov fue fundado -al calor del mayo francés- en 1968 por un grupo de cineastas, entre los que se encontraban Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin. La intención principal fue la creación de una agrupación de cine político y militante radical que funcionara como un grupo, y por tanto sin referencias a ninguna autoría particular, que buscaría subvertir el cine desde sus bases y allanar el camino para la revolución por venir. Sus *films* estaban enmarcados principalmente desde formas de pensamiento marxista y brechtianas.



Hay otro eje que acompaña la trama, que es la relación de Bruno con Verónica, una joven rusa que acaba de conocer y de la cual se enamora. El foco central está puesto en el conflicto del héroe al momento de asesinar a este profesor que mantenía contactos con el FLN. El conflicto individual del protagonista gira en torno al significado de la libertad, de los ideales y sobre cuál es la correcta manera de actuar.

Mientras se desarrolla la trama Bruno es perseguido tanto por los franceses como por el FLN. Durante el climax de la película, él cae en manos de los activistas del FLN. En este punto se desarrolla una extensa escena de tortura aplicada por los militantes contra Bruno, que constantemente se pregunta “Si no tengo ideales, ¿por qué no hablo?”. Durante las mismas escenas de tortura el drama del *film* sigue pasando por el conflicto interno del personaje.

En un momento nos enteramos de que Verónica es una agente secreta del FLN. Para el objetivo de este trabajo es importante destacar algo: mientras Bruno negocia con los miembros de la OAS –brindándoles información acerca del paradero de aquellos que lo torturaron– para que les den tanto a él como a Verónica pasaportes diplomáticos para irse a Brasil, la OAS descubre el verdadero juego de Verónica. En el desenlace de la película, Bruno se dirige a asesinar Palivoda, aquel personaje que mantenía el conflicto –tanto interno como externo– para el desarrollo de la trama. En ese mismo instante los franceses entran a buscar a Verónica, se la llevan y la someten a torturas para que revele la información del paradero de los grupos del FLN. Ella muere a causa de las torturas y Bruno se entera luego de asesinar a su objetivo. Lo interesante en este punto es: ¿por qué dedicar quince minutos de tortura explícita del FLN a Bruno y sólo mencionar la de Verónica, sin ponerla en imágenes que focalicen la atención de la audiencia? En este punto podría haber muchas interpretaciones posibles por lo que me gustaría dejar una pregunta abierta. Por un lado, podría entenderse que luego de la primera larga escena de tortura cargada de referencias ideológicas –que alternan el padecimiento de Bruno con referencias a Mao, Lenin y *La Questión* de Henri Alleg– libro clásico de la denuncia contra la tortura sobre argelinos– viene la otra cara de la tortura que se omite, la de Verónica. Genera en aquellos que están viendo la película una cuasi sensación de justificación, de ambigüedad, de aval sobre el desarrollo de esta



práctica efectuada por los franceses que debía acabar con los “terroristas” que estaban trabajando en el interior de Europa.

Por otro lado, tratándose de Godard, podríamos pensar que nada es lo que se ve en una primera lectura. Interpretando las palabras finales de Bruno (tras haberse enterado la muerte de Verónica “Una cosa que he aprendido es a no amargarme”), en conjunto con la carga y potencial ideológico que se desenvuelve desde el lado argelino, nos podría hacer pensar que esta renuencia a mostrar de manera explícita la tortura podría entenderse como una crítica a los por no hacerse responsables de sus propias miserias y que cargan al otro –en este caso el enemigo argelino– con el peso de la crueldad. De todas maneras, no deja de ser ambiguo.

Otro punto muy interesante en la película es, justo antes de que Bruno parta y maten a Verónica, la discusión en torno a la noción del “ideal”. Verónica sostiene que ella forma parte del FLN porque esa agrupación tiene algo de lo que los franceses carecen: un ideal. Y le dice que “contra los alemanes los franceses tenían un ideal, contra los argelinos no lo tienen”, y de allí que Bruno proclama su odio al nacionalismo y su cruzada contra el idealismo. Él no ve sentido en ninguna revolución, y siente que ellos “no tenían guerra”. Esto me parece destacable porque por un lado deja entrever cierta concepción que se tenía del conflicto con Argelia, en el que por su condición de departamento el mismo se concebía como interno y no como una guerra externa. Por un lado creo que tiende a idealizar y mistificar la acción del FLN y en cierto sentido quitar del medio el componente clave que nunca se menciona en la película: la guerra de Argelia es una guerra contra la dominación colonial, por la independencia y soberanía tanto política como económica. Por otro lado, al verse Bruno en el epicentro de dos fuerzas que lo sobrepasan podemos observar que nada de lo que el héroe haga alterará en sí mismo el curso de la historia. Es como si estuviese atrapado entre el idealismo revolucionario y pretensiones francesas sobre Argelia. Así el drama del sujeto es el de, al fin y al cabo, el de no ser libre –y de ahí las constantes referencias de la película hacia la noción de libertad y qué es lo que significa ser libre-. La sensación que deja el *filme* después de una segunda lectura es la del drama individual,



el destino que deben cargar los franceses por una guerra inútil, en la que sus pérdidas no tienen sentido alguno.

### **Cine argelino**

El nacimiento del cine argelino está íntimamente ligado a la lucha por la liberación nacional y encuentra sus orígenes principalmente en el grupo de *Les Combattants de la Libération* (CDL), mejor conocidos como *Le Maquis Rouge*, que eran una agrupación guerrillera que formaba parte del Partido Comunista Argelino. En 1957 se constituye el *Groupe Farid*, que se encarga de documentar la lucha, aunque lamentablemente la mayoría de estos archivos fílmicos se han perdido a excepción de algunas pocas películas como *Algeria in Flames* (1958) de René Vautier y Djanaoui, *Yasmina* (1961) de Lakhdar Hamina, o *J'ai 8 huitans* –un film corto atribuido al *Maurice Audin Committee*, en especial a Vautier, y se dice que fue escrito por Frantz Fanon, que muestra los horrores de la represión francesa por medio de dibujos de niños refugiados en Túnez–, *Our Algeria* (1959) de Hamina y Shabdarli oponiendo el Estado-nación argelino al Estado colonial. La totalidad de estos *films* se encargan de mostrar la lucha colonial y los padecimientos de los argelinos, con un potente carácter revolucionario: sirvieron para reescribir la historia de los oprimidos sin voz, dotándolos de una agencia propia en la que se convertían en dueños de sus destinos por medio de la lucha revolucionaria, logrando así moldear el mundo que los rodeaba. Como indican las fechas, a su vez, todas éstas fueron rodadas durante la guerra. Si bien en este artículo nos vamos a centrar en una película de Mohammed Lakhdar-Hamina, *Le Vent des Aurès* (1966) filmada ya cuatro años después de los acuerdos de Evian, nos gustaría mencionar brevemente una película en la que no tendremos oportunidad de entrar en detalle pero que es una referencia obligada: *La Battaglia di Algeri* (1966).

Algo que nos resulta pertinente resaltar es que el Estado argelino nacionalizó todos los cines y ya para 1967 la *Office Nationale pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique* (ONCIC) tenía no sólo el monopolio, sino también la dirección de todas las instalaciones que pertenecían a empresas británicas, estadounidenses o



francesas.<sup>14</sup> En 1968 se crea el *Centre de Diffusion Cinématographique* (CDC) que funcionaba principalmente como un organismo del gobierno utilizado para explicar los programas estatales a la sociedad, comenzando con la reforma agraria. Algo hay que tener en cuenta sobre Hamina: para 1963 se convirtió en el director de la recién fundada *Office des Actualités Algeriennes* (OAA), utilizada como un órgano que informaba sobre la revolución, así como también hacía propaganda. Ya para 1967 la estatización de la industria cinematográfica era total y para 1968 el Ministerio de Información tomó completo control sobre la producción, estableciendo diferentes parámetros de censura.

Otra cosa para destacar: debido al alto grado de analfabetismo en Argelia durante los años sesenta, los *films* como vehículos culturales entraban en una intensa relación entre la memoria social y la memoria política. Justamente nuestra intención aquí no es sólo mostrar la acción propagandística del Estado, sino que buscamos interpretar lo que esta sociedad confiesa de sí misma.

Por último, antes de entrar de lleno en el análisis, hay que destacar algo para observar con atención: si bien el cine argelino presentará una unidad y homogeneidad de intereses entre los diferentes actores, no hay que olvidar que en el año 1965 hubo un golpe de Estado producto de una lucha interna en el interior del FLN, encabezado por el sector militar de Houari Boumédiène, que depuso y encarceló a Ahmed Ben Bella, el primer presidente de la República Argelina Democrática y Popular después de la independencia.

*La batalla de Argel* es una película dirigida por Gillo Pontecorvo, una coproducción italo-argelina en la que del lado argelino la producción estuvo a cargo de *Casbah-Film*, fundada en 1963 por Yacef Saadi –quien no sólo fue un protagonista real de los hechos, sino que también actúa en la película como uno de los principales personajes–. El *film* está basado en las memorias de Saadi, siendo una de las mejores

---

<sup>14</sup> Sabry Hafez ص ظ و. "Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm" *Alif: Journal of Comparative Poetics*, No. 15, *Arab Cinematics: Toward the New and the Alternative* (Department of English and Comparative Literature, American University in Cairo and American University in Cairo Press 1995): 49, <https://doi.org/10.2307/521681>



representaciones de ese clima de época que se vivía en el Tercer Mundo durante los años sesenta: no sólo es una fiel imagen de la experiencia colonial, de los movimientos revolucionarios y de la contrainsurgencia, sino que también permite entender –desde una perspectiva histórica, en particular desde la historia de las ideas– diferentes maneras de pensar que en el momento estaban encuadradas en las teorías fanonianas de la liberación nacional, en que el rol de la violencia era central para que el colonizado se constituyera como sujeto capaz de emprender la liberación de su pueblo. Tal es el grado de verosimilitud de esta película que fue utilizada en América Latina para instruir en tácticas de contrainsurgencia a los militares de nuestro continente.

Lamentablemente por cuestiones de espacio no nos podremos extender mucho en esta película, pero nos gustaría hacer una referencia que nos será de mucha utilidad para entender este trabajo: a diferencia del cine francés, aquí la represión y la contrainsurgencia ocupan un lugar central en la trama, y particularmente el rol de la tortura como estrategia fundamental para la búsqueda de información por parte del ejército francés, en el que el general Mathieu viene a representar, por supuesto, el proyecto encabezado por el general Jaques Massu. Veremos que, mientras el cine francés se caracteriza por evadir u omitir el conflicto, en el cine argelino éste es el centro de la narración.

*Le Vent des Aurès* es una película de guerra argelina estrenada en el año 1967, dirigida por Mohammed Lakhdar-Hamina, que cuenta la historia de una familia rural –la madre, el padre y el hijo, Lakhdar– que durante el día trabajan en las montañas para cumplir con los requerimientos de la unidad doméstica y de noche se encargan de recorrer las montañas para abastecer al Ejército de Liberación Nacional. El comienzo de la película transcurre en el día de la cosecha, que reúne a todos los hombres del *douar* para emprender esta empresa colectiva. El FLN quema la finca de un colono, lo que atrae la represión francesa al pueblo y en la que el padre muere durante una de estas incursiones militares. El hijo lo reemplaza en sus responsabilidades y continúa trabajando con los maquis a pesar de las preocupaciones de su madre. Lakhdar es arrestado y la madre abandona el *douar* donde ya nada la ata, y emprende un viaje que



será un largo calvario para quien busca a su hijo desaparecido en un país devastado por la guerra.

Hay una serie de cuestiones que nos gustaría analizar sobre esta película. En una primera instancia, cuando se habla acerca de la organización de la cosecha los pobladores no sólo reconocen al enemigo como aquellos que concentran toda la tierra más productiva, los “señores”, sino que el film deja entrever los principios de solidaridad comunal que se dan en el interior del *douar* no sólo en la organización de las tareas sino también una vez bombardeado el pueblo. Todos los miembros del colectivo se apoyan entre sí intentando apagar un incendio que podría reducir a cenizas sus vidas: esto puede representarse en la escena en la que forman una gran hilera de unos cuantos metros, en la que se pasan los baldes uno a uno, de principio a final seguida por el *travelling* de la cámara. En este punto nos gustaría llamar la atención sobre algo interesante: aquí la comunidad pelea con sus baldes, así como durante la cosecha los hace con las hoces. No hay que olvidar que el principal lema del Frente de Liberación Nacional, como nos hace notar Guy Austin, en aquel momento era “*Un seul héros, le peuple*”<sup>15</sup>, que puede ser traducido como “Un solo héroe, el pueblo”, lo que tiende a eliminar la individualidad y las instancias subjetivas reafirmando así a un sujeto histórico común, homogéneo y sin diferencias.<sup>16</sup>

Todo esto no representa para nosotros sólo la organización del pueblo, sino que también viene a reflejar esa instancia de la conciencia cooperativa campesina que se agrupa para responder a una amenaza externa. La violencia francesa en este sentido es mostrada como la causante esencial de esta solidaridad, una violencia que es disruptiva a las instancias de producción local, que por medio de la depredación hace que la totalidad se agrupe y responda. Estos rasgos identitarios cohesivos también pueden observarse en torno a la decisión de qué hacer con la producción.

---

<sup>15</sup> Guy Austin, “Representing the Algerian War in Algerian cinema: Le vent des Aurès” *French Studies*, Vol. LXI, No. 2, (Oxford University Press 2007): 190, <https://doi.org/10.1093/fs/knm064>

<sup>16</sup> No es el objetivo de este artículo hacer referencia a las diferentes posturas y conflictos dentro de la Revolución Argelina, pero es importante entender que tal representación que se muestra homogénea en la práctica no lo era.



Cuando Lakhdar es apresado, después de recibir en su casa a miembros de la guerrilla rural, la madre comienza un largo peregrinaje por diferentes campos de trabajos forzados en los que las fuerzas de ocupación francesa tenían a los argelinos como cautivos. El camino de la madre es a su vez el camino de la solidaridad de una nación –que, vale resaltar una vez más, se muestra como homogénea–, ya que hasta la etapa final de la película ella va a ir encontrándose con diferentes personas en su misma situación o con la intención de ayudar. En una primera instancia se va a dirigir al cuartel de la ciudad, donde encuentra que hay cientos de mujeres en su misma situación: todas en busca de sus hijos que han sido apresados por los franceses. Aquí me gustaría hacer un paréntesis: Mohammed Lakhdar-Hamina en este momento busca mostrar una triple apoyatura de la solidaridad nacional argelina. Por un lado, señala la experiencia común. Cientos de argelinos apresados y cientos de argelinos siendo buscados por sus familias: esto tiende a una subjetivización del drama personal de cada familia, que tiende a hacerse colectivo en tanto problemática común. Por otro lado, la respuesta es la misma para todos: son echados como perros por los militares. El francés siempre aparece en una postura hostil en la que parecería que la instancia de diálogo es casi imposible –esto último puede verse en las constantes respuestas a los gritos o a las pedradas–. En un tercer lugar, creemos que es muy importante señalar la relación que se da entre la madre y aquel que la hospeda durante el toque de queda en la pequeña ciudad ¿Por qué nos parece importante? Porque esto tiende a cristalizar la idea de los vínculos horizontales campo-ciudad, en la que la ciudad aparece como una de las varias apoyaturas. La madre en esta peregrinación es apoyada entonces tanto por los habitantes de la ciudad como del campo: la solidaridad viene a trascender las viejas oposiciones campo-ciudad, por lo que nos parece en este punto que es una interesante forma de mostrar la idea de unidad nacional que se busca producir por medio del *film* en un contexto de incipiente construcción del Estado-nación. No hay que olvidar que durante este período –1966– la épica y retórica nacional se apoyaba más en el campo que en la ciudad.

¿Qué sostenemos que simboliza la madre durante la película? En su calvario y agonía, pero también como su único motor (que es la fe por recuperar a su hijo) viene a representar el drama argelino en carne propia. Ella simboliza a Argelia, ella es Argelia:



todo esto lo podemos observar no sólo por los avances y tropezones –necesarios en toda construcción de un Estado nación– que va teniendo en este largo viaje, sino que también por la respuesta que encuentra a su paso. El enemigo es claro: es el francés, que ocupa un territorio que no le pertenece y maltrata a los nativos, los persigue, los encarcela. La solidaridad es el motor clave que empuja a la mujer: si no es por la solidaridad de gente que se encuentra en su misma situación o de personas que deciden ayudar por una causa que consideran justa, ella jamás encontraría a su hijo. La madre, la mujer, representa a la madre de todos los argelinos y la construcción de un Estado nacional que se vislumbra. Esto lo podemos observar con claridad cuando ella llega al campo de concentración y la cámara pasa en un primer plano cara por cara de cada preso. Todas ellas se presentan como familiares, todas podrían ser la cara de su hijo. Y en definitiva ¿Qué están queriendo decir aquellos que rodaron la película? No importa quién es el hijo en sí, sino que todos lo son de hecho, todos son los hijos de Argelia que padecen las mismas experiencias.

Nos gustaría llamar la atención sobre dos escenas muy particulares: una cuando la mujer llega al campo en el que encuentra a su hijo, y la otra en el mismo campo cuando está terminando la película, también en el mismo lugar. Éste es el momento de izar la bandera francesa, en la que en la primera escena tienen a todos los argelinos reverenciándola. Para el final de la película esto se repite al aparecer los argelinos reverenciando donde se supone que está la bandera, pero el mástil está vacío. No hay bandera. La magnitud que conlleva el vacío de este objeto nos permite reflexionar sobre unas cuestiones, particularmente entender el peso simbólico de esto. Que no haya bandera significa el fin de la opresión colonial, significa la liberación del pueblo argelino que se encuentra con un mástil sin bandera, un terreno vacío para moldear la realidad según sus propios criterios, un marco en el cual la construcción de la nación se puede desenvolver sin tensiones, creando algo nuevo y original. Toda esta idea termina por ser apoyada con el onírico final de la película: la madre, casi en un ensueño, se adentra en la noche en el campo, y todo aparece como una pesadilla: ella grita “devuélvemelo”, se desespera y las luces se apagan al compás de sus gritos. Ella intenta atravesar el alambrado eléctrico y allí muere. Siguiendo nuestro análisis algunos podrían pensar que la muerte de la madre viene a representar la muerte de Argelia.



Aquí creemos más bien todo lo contrario: viene a representar el sacrificio de la nación argelina. Una madre que es Argelia, con todos sus pesares y alegrías, con todas sus luchas, sólo puede terminar de constituirse como tal por el sacrificio de todos y cada uno de los argelinos, una vez más “*Un seul héros, le peuple*”.

## Conclusiones

Si el cine francés es evasivo a la guerra, si no muestra a los argelinos y sus problemas, el cine argelino representa de manera directa los padecimientos de la situación colonial y de las batallas por su descolonización. Si el cine francés tiende a hacer de Argelia un terreno vacío, y como mucho si se menciona a los argelinos, es en un rol pasivo o de desmerecimiento, entonces por su parte el cine argelino, como una contra-historia de la historia francesa, pero por otra parte una historia institucional nueva por los mismos objetivos de la construcción nacional, este cine tiende a mostrar las penurias y los dramas argelinos vividos en carne propia, así como el rol activo del pueblo para quebrar la dominación colonial, pero un pueblo que se presenta sin distinciones ni fracturas. En este trabajo analizamos principalmente tres películas, pero era imposible no haber hecho una referencia, casi obligada, a *la batalla de Argel*. En contraposición, el rol de la tortura se representa de manera completamente diferente en cada uno de los *films*: Si en *Le petit soldat* los que torturan son los argelinos –omitiendo de manera completa el asesinato y la tortura francesa– en *Muriel ou les Temps d'un retour* la referencia a ésta –que es el trauma que carga Bernard– es poética, pero existe. En *La Battaglia di Algeri*, sin embargo, es mostrada en su faceta más cruda y desgarradora.

En este trabajo postulamos que el trauma representado en el cine francés surge de un trastocamiento que afectó a la estructura social en su conjunto. Esta dislocación puede ser encontrada en tensiones que atravesaron todo el período colonial francés, entre la idea de Imperio y República como condiciones que no necesariamente son excluyentes, aunque sí conviven de manera incómoda. ¿Cómo podía saldar el Estado francés aquellas ideas surgidas de la Revolución Francesa, cristalizadas en su mito fundacional? Si la Francia era una e indivisible y regían –en teoría– en todos sus territorios las ideas de libertad, igualdad y fraternidad, una Francia que se pretendía universal entra en un torbellino cuando su imperio se empieza a disgregar después de



la humillación que significó la Segunda Guerra Mundial. Después de ésta Francia busca, sobre la marcha, ir haciendo concesiones o readaptando su modelo colonial con el fin de mantener unificado un imperio venido a menos. Las experiencias de Indochina y Argelia aparecen para romper con esta lógica.

Siguiendo a Nicolas Bancel, Pascal Blanchard y Françoise Vergès en *La République coloniale* (2006), si la colonia y la metrópoli se construyen la una a la otra en una interacción constante de la que ninguno de los dos extremos puede ser reticente a las influencias del otro, si la nación en un momento determinado había agotado su poder cohesivo, se hacía imperante encontrar esa unidad en otro lugar, uno que fuera más allá de las divisiones culturales y sociales. ¿Cuál era la idea que podría nuclear así a diferentes grupos con posiciones heterogéneas?: la idea de República.<sup>17</sup> Al salir a flote las tensiones entre república e imperio, al verse cuestionada esa idea teórica en la que los ciudadanos son pensados desde la unidad en torno a valores comunes, hay algo que se desplaza.

Además de ese trauma francés expresado en esa tensión indisoluble entre República e Imperio, que vino a romperse en mil pedazos después de la guerra de Argelia, encontramos otra contradicción que vale la pena dejar planteada. Si Argelia era francesa, podríamos decir que con los grupos de extrema derecha que operaban en el norte africano y con el siguiente desconocimiento de la política metropolitana se dio un intento de golpe de Estado de hecho. Con esto, ¿en qué quedarían esos viejos ideales republicanos y la indivisibilidad de la República?

El caso argelino es particular, precisamente por la cantidad de colonos y de intereses franceses que conviven allí. La guerra de Argelia así, podemos decir, generó un trauma profundo en la sociedad francesa justamente por todos estos desplazamientos que se hacen al nivel de la conciencia. Combinando al cine como fuente histórica, que nos permite ver de manera parcelaria algunas de estas cuestiones, sumadas al trabajo del historiador, se puede delimitar esta problemática que es por demás interesante y que

---

<sup>17</sup>Bancel, N., Blanchard, P, Vergès, F “La République coloniale: essai sur une utopie”, (París, Hachette, 2006),141



apremia particularmente en un contexto en el que estas cuestiones se mantienen calientes. Si el trauma de la guerra disgrega la identidad francesa de manera centrífuga, la pone en entredicho, la cuestiona, por el lado argelino, sin embargo, podemos observar el camino inverso. En éste la propia experiencia del colonialismo, la explotación y marginación en que se veían imbuidos día tras día, contribuyó a consolidar la idea de la nación independiente, entrando en una corriente centrípeta que termina por cohesionar a diferentes segmentos de la población argelina en torno a la idea de nación –aunque no tardarían en entrar en camino de las desventuras, tal como lo previó Frantz Fanon– que se mostró como un todo homogéneo mientras las luchas facciosas crecían desde el vientre de la revolución misma.