

**Cine y memoria, representaciones de la guerra de Argelia
desde *Muriel ou le temps d'un retour* y *Le Vent Des Aures***

Teo Salvarrey

FFyL-Universidad de Buenos Aires

salvarreyteo@gmail.com

Resumen

Esta ponencia se propone analizar las representaciones cinematográficas que se hacen de la guerra de Argelia en un período particular: los años sesenta. Principalmente se hará hincapié en el cine francés, con el caso de *Muriel ou le Temps d'un retour*, dirigida por Alain Resnais. A su vez, una breve comparación, una breve comparación con en el argelino, en particular con *Le Vent des Aurès*, de Mohamed Lakhdar-Hamina.

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 se están por ir a la guerra o acaban de volver. Es el trauma de estos personajes respecto a la guerra la que tiende a nuclear el relato y la construcción de una amnesia colectiva para poder recomponer el tejido social francés. 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 ocupó un rol central para cohesionar los intereses de diferentes sectores sociales en miras a un fin último: la independencia.

Sostenemos en este trabajo la idea de que el cine como fuente histórica muestra huellas de la sociedad, a la vez que las películas se constituyen también como agente de la historia, ya que intervienen de manera concreta en la configuración de la memoria social.

Palabras clave: Descolonización; Argelia; Cine; Francia

La siguiente ponencia se propone analizar las representaciones cinematográficas que se hacen de la guerra de Argelia en un período particular -los años sesenta- y en un espacio específico -Francia y Argelia-. 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. De todas maneras, en especial por su contexto -y año- de producción, la película elegida *Muriel ou le temps d'un retour* (1963) dirigida por Alain Resnais nos abre un segundo interrogante: teniendo en cuenta que la guerra finaliza un año antes del estreno del film ¿podemos hablar de memoria colectiva para producciones de la década del 60? ¿o acaso lo que estamos observando es el intento de construir una memoria colectiva, ya sea hegemónica o contrahegemónica? o también quizá ¿estamos presenciando en esta década una forma de exorcizar un trauma por una guerra que se presentó como sumamente disruptiva para Francia? A su vez el caso argelino, en el que se analizará *Le Vent Des Aures* (1967) dirigida por Mohammed Lakhdar-Hamina.

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.

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 esta ponencia 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.¹

En una época que puede ser denominada, como sostiene Robert A. Rosestone, como posliteraria, creo 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–.² Muchas veces la visión de la historia contada en un film se convierte en aquella que

¹ Ferro (1995).

² Rosestone (1997: 57).

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 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.³ 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 puede reflejar en diferentes períodos una manera variopinta de acercamiento o tratamiento a la cuestión de la guerra.

Para comprender de qué va la siguiente ponencia creo que es pertinente hacer una caracterización de la noción 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 “Memorias traumáticas entre propagandas y subversión. La representación del exterminio nacionalsocialista en el cine de la URSS y la RDA durante el Deshielo” (2017).

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

³ Ferro (1995: 8).

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 para la identidad francesa –que pone en entredicho sus valores republicanos–. 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.⁴ 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.⁵ Esto nos proporciona sin lugar a dudas una herramienta para pensar cuál es la identidad colectiva que se pone en peligro en el caso francés y cuáles son los valores que se ven trastocados. Es en este sentido que pretendemos analizar la película elegida, *Muriel ou Le Temps d'un Retour* de Alain Resnais, 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.⁶

Podemos pensar también que, si el trauma está ligado con la identidad, su correlación en el caso francés es la 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.⁷

Cine Francés

Si bien la censura por parte del Estado francés es abolida en el año 1958 con la fundación de la Quinta República, con la guerra de Argelia y posterior declaración de un estado de emergencia se impuso una cláusula que re-instaura la censura en el territorio francés. Durante los años sesenta se ejerció un gran control por parte del Estado sobre las cuestiones relacionadas a la circulación de ideas respecto a la situación argelina. Para lo que nos interesa aquí debemos hacer una referencia que consideramos

⁴ Alexander (2004: 10).

⁵ Santner (1992: 147).

⁶ Bancel, Blanchard, Vergés (2006).

⁷ Smelser (2004: 37).

indispensable para entender el control del Estado francés sobre la circulación de bienes culturales como los filmes –tanto franceses como extranjeros– que 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 Secretaría de Estado a cargo de los departamentos y de los territorios de ultramar- 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 fílmico 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.

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. 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,⁸ aquí nos detendremos, como se mencionó antes, en una de ellas - *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963) de Alain Resnais-, principalmente porque me interesa analizar cómo es tratada la guerra, la tortura y qué generó en términos de un trauma que afectó la identidad colectiva en su conjunto.

Mucho ha sido escrito sobre esta película, y en este caso me gustaría traer a colación a una autora bien conocida: Susan Sontag. En su análisis sobre *Muriel* ella deja planteada algunas cuestiones interesantes para el análisis de este film. Por un lado deja de manifiesto que la historia principalmente gira en torno a un grupo de personas acechadas por sus recuerdos (aunque aquí me centraré principalmente en uno de ellos, Bernard). Por el otro, cuando analiza las formas en que la historia es contada, destaca que el uso de lo elíptico tiene un poder fundamental en la estructura narrativa, ya que genera un efecto alienante y de confusión, desde donde nosotros podemos pensar que esa manera de organizar la narrativa busca hacernos partícipes de la confusión a la que nos somete Resnais, confusión que nos hace perdernos a nivel temporal mientras vemos la película: escenas que cambian de un segundo al otro, momentos en los que repentinamente el contexto muta, la desincronización entre imagen y sonido. Pero ella en su artículo califica a esta película como un fracaso, debido a lo que concibe como

⁸ Stora (2014).

una imposibilidad de generar un compromiso con temas históricos y políticos que hagan referencia a la guerra de Argelia, primando la estética sobre el uso político.

En esta ponencia nos vamos a alejar de esta perspectiva, ya que creo que la película en verdad denota una sofisticada crítica política sobre la cuestión argelina, así como un gran manejo de las sutilezas en la manera de contar en un contexto en el que, como vimos, el Estado estaba controlando y acechando toda la circulación de bienes culturales. La película es un documento por demás relevante para entender los daños y traumas experimentados en la memoria colectiva francesa, traumas en gran parte acarreados por la experiencia de la Segunda Guerra mundial (y el rol del colaboracionismo durante los años de Vichy), por el proceso de descolonización que se abre en el período inmediatamente posterior a ésta, así como también funciona para observar la manera en que se representa este trauma: la memoria aparece como algo difuso, en desplazamiento, mientras que el recurso más potente utilizado por Resnais es el llamado a la amnesia para poder seguir adelante. Este último punto me parece que deja entrever, sutilmente, los desplazamientos en la memoria colectiva -o la fundación de esta- respecto a un hecho sumamente reciente, la génesis de algo nuevo, que a su vez se constituye como un testimonio de la sociedad desde la que se habla; y no solo un testimonio de esa sociedad, sino que Resnais acuña un poderoso componente político al constituir su film como contrahistoria -o como resistencia- a los designios verticalistas de un Estado que se estaba inmiscuyendo en el arte -así como en otras áreas de la vida social-, y de esta manera creando un discurso contrahegemónico que busca generar conciencia de lo que acontece. El trauma en Muriel, y el daño psicológicamente disruptivo, puede responder también a lo inasimilable por la sociedad, una incapacidad por parte de esta y del Estado de asimilar una nueva historia nacional que falla en introyectar -incorporar y hacer propia- esta experiencia.

Antes de entrar de lleno en la película Muriel ou le Temps d'un retour me 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. Con esto ya podemos observar que el director tenía un compromiso político.

A su vez, en especial para pensar el cine de Resnais y hacia dónde me voy a dirigir, voy a traer a colación una cita de Gilles Deleuze (1987) en la que comenta “En el cine de Resnaís, el personaje es precisamente lazareano porque vuelve de la muerte, del país de los muertos; ha pasado por la muerte y nace de la muerte, de la que conserva sus trastornos sensoriomotores.” (p.275)

Así, el protagonista, al menos nuestro protagonista, es Bernard. Él 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 pasa gran parte de su tiempo en un atelier en el que tiene todos los archivos con los que trabaja. Estos archivos -documentos escritos, fotografías, filmaciones- funcionan como potencial acto probatorio de lo sucedido, funciona como un registro de evidencia, como un testimonio, como un intento de memorialización.

Resnais es conocido por trabajar sostenidamente con la psicología de sus personajes, el recuerdo y la memoria (el mecanismo cerebral, el funcionamiento mental, el proceso del pensamiento). Es por ello que Deleuze reconoce en este film diferentes niveles de memoria: alrededor del hecho de la carta de Boulogne -hecho no del todo trascendente para este análisis, ya que se centra en la historia de desencuentro entre Helene y Alphonse- en la que reconoce tres memorias (la del que escribe la carta, del que la envió o no, y la de quién nunca la recibió); mientras que reconoce dos niveles respecto a la guerra de Argelia (el de Bernard y el hotelero).

La topografía de la película está ubicada en Bologna, una Bologna de postguerra que yace entre ruinas y reconstrucciones, en un contexto de desarrollado proceso modernizador. La ciudad en sí misma es portadora de una historia traumática, y es el lienzo, el espacio en el cual se desarrollan y desenvuelven las memorias de los personajes. Es en este ambiente en el que se insertan los protagonistas, por lo que podemos pensar sobre la cuestión de la memoria: para este momento las memorias acerca de la Segunda Guerra Mundial se estaban cristalizando -la rápida derrota ante los nazis, la colaboración con el régimen de Vichy, y la resistencia-, y puede ser visto en el peso que tiene el recuerdo en principalmente dos personajes, Alphonse y Helene, y por tanto el film deja entrever cómo se estaba refundando o reconstruyendo una nueva identidad de posguerra; a la vez que se presenta la cuestión disruptiva de la guerra de Argelia. Así que es interesante pensar en términos de una superposición de memorias que conviven en el film. Son dos las memorias, ambas marcadas por guerras, que nos acompañan a lo largo de la película, y a su vez cada una de estas se constituyen en varias capas que se encarnizan en la memoria de diferentes personajes. Como plantea Deleuze “Es una memoria-mundo, de varias personas y de varios niveles, que se desmienten, se denuncian o se atrapan mutuamente”

Resnais a su vez pone el foco en el mundo mental, que está interrelacionado intrínsecamente con los objetos que aparecen a lo largo del film:

...la cartografía es esencialmente mental, cerebral, y Resnais siempre dijo que lo que le interesaba era el cerebro, el cerebro como mundo, como memoria, como «memoria del mundo». Resnais accede a un cine, crea un cine que no tiene más que un único personaje, el

pensamiento, de la manera más concreta (...) En este sentido cada mapa es un continuo mental, es decir, una capa de pasado que pone en correspondencia una distribución de las funciones con una repartición de los objetos. (Deleuze, 1987: 165)

En este punto me interesa pensar sobre la función mental que denotan los diferentes objetos y los espacios en estructuración de la narración: una ciudad que carga con el recuerdo de la guerra, el equipo de audio, el atelier de Bernard, las cartas y las fotografías, su cámara, pensada aquí como objeto testigo. La cámara como recolectora de testimonios tiene un rol fundamental para Bernard, ya que a través de ella el protagonista busca reconstruir su mundo interior fragmentado, perdido. Es a través del acto probatorio que este personaje lazareano piensa que podrá volver al mundo de los vivos.

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. Es a la vez una visibilización de las prácticas de tortura y una cristalización del 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. Casi al comienzo de la película Alphonse comienza a revisar un registro de cartas y anotaciones de Bernard producidas en Argelia. Aún no sabemos, del todo, qué mal aqueja al protagonista. Pero aquí aparecen las primeras referencias al trauma: “levanto la manta y no sabía porque los ojos de Muriel no estaban cerrados”. A continuación, le sigue una carta en la que se lee “estamos en guerra, me dice finalmente petit rouge. Cuando sos un civil, tenés la posibilidad de pensar lo que quieras; por primera vez me di cuenta que ya no se lavaba las manos, él simulaba que el jabón le dañaba las manos.” 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 realzando el impacto que tuvo esta práctica en el joven recluta. Mientras un individuo ocupe el rol del civil, puede estar bien que uno reflexione sobre estas cuestiones, pero si se encuentra en el rol del soldado su función es la de obedecer. El conflicto de Bernard gira entonces –en contraposición con los otros personajes, como Robert, 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. Al pasar las hojas, en la misma secuencia podemos leer una crítica solapada y sutil sobre la guerra de Argelia, así como también del rol y lugar que pretende ocupar Francia en ella: “Ellos tienen una revolución que seguir, pero ¿qué hay acerca de nosotros? ¿qué vamos a encontrar cuando regresemos a Francia?” En este punto no sólo se vacía de contenido la intervención -y legitimidad- francesa en Argelia, sino que ya hay una pregunta por el futuro, como si el personaje estuviera representando una nueva Francia, distinta de la que partió –¿o acaso una misma Francia con su sociedad en proceso de mutación?.

A medida que Alphonse sigue buscando nos encontramos con más manuscritos que nos brindan interesante información: “... encontró trabajo rápido como empleado en una juguetería (...) vos estabas conforme... Los juguetes mecánicos le divertían”, y aparece la siguiente fotografía:



y continúa “...en el ejército se acercó: para la gente estábamos comprometidos. Fuimos a París ahora y en aquel entonces (sigo teniendo una foto estúpida de nosotros) pero es con Muriel que todo empezó -y eso lo entendí- es desde Muriel que ya no estoy realmente vivo (...) creo que quiero morir. Al menos no tengo más miedo.” En este punto podemos ver a ese personaje lazareano del que habla Deleuze, que durante el film es como si estuviera muerto, una muerte fechada en su estadía en Argelia y acarreada hasta el presente, una muerte de la que aún no puede escapar -al menos no hasta que el recurso al olvido le permita seguir-.

Me parece prudente detenerme en la fotografía: Allí aparece Bernard con una mujer; pero él está allí sin cara, oscurecido. ¿Qué es la cara sino parte integrante de nuestra identidad? que Bernard aparezca así, entre muchas fotos de soldados en Argelia, cartas que hablan de torturas, juguetes mecánicos que pueden ser asociadas con instrumentos de tortura, de muerte, de su punto de no retorno, marca la imposibilidad del personaje de remontarse al pasado.

En este punto me parece fundamental introducir a Robert, su compañero que estuvo relacionado con la tortura de Muriel -y probablemente aquel al que las cartas hacen referencia-, ya vuelto a Francia como miembro del OAS. Hay una conversación entre ellos que se da poco después del punto de giro en el que Bernard nos cuenta sobre la tortura:

-Robert: La vida en el norte de África ha terminado. Autos con altavoces, debates en las plazas, panfletos. Esto es Francia. Lo principal es que los franceses se sienten solos, están asustados. Se recubren de alambres de púas. Ellos odian las historias, así que las mantenemos en silencio, sin disparar.

-Bernard: ¿te gusta lo que está pasando?

-Robert. Claro que sí. ¿estás pensando en Muriel de nuevo? ¿es eso lo que te apesadumbra?

¿Qué hay de la amnistía? depende de los demás esconder, no de nosotros. Tenés que superarlo.

¿Querés morir, no es así?

Robert aquí está invocando un principio peligroso. Al plantear la necesidad de mantenerse en silencio y que los franceses odian las historias está intentando poner freno a la actividad testimonial de Bernard, está invocando un recurso a la escisión entre la vida metropolitana y la vida de la colonia. Con la amnistía, Robert cree que lo que pasó en Argelia, debe permanecer allí, es parte del pasado y por tanto hay que superarlo, olvidarlo.

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, en la que los objetos denotan funciones mentales específicas: un ejemplo de ello es la situación que se da durante la discusión final en la mesa, en la que Bernard corre a buscar su cámara para documentarla y pide a Françoise que

busque rápidamente la grabadora de voz. Ella por error inicia la cinta y aquí nos encontramos con otro objeto que cumple una función muy específica. De la máquina salen risas de hombres, Bernard desespera y corre hacia ella y la rompe. Irrumpe en llanto, y ella le pregunta si era sobre alguien que ha muerto. He aquí más testimonios de la tortura y de la experiencia argelina. Bernard no solo rompe la cinta, sino que arma su mochila para partir, y es desde aquí que se rebela contra la memoria y se condena al olvido para sanar. Así continúa en una serie de acciones encadenadas: 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, y en el momento en que arroja su cámara al mar –despojándose del ancla al pasado–. 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”–.⁹ Si bien la república colonial

⁹ Bancel, Blanchard, Verges (2006).

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 presidente de 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, sumado a que él nunca había ido, por lo cual construye desde una imagen orientalista a un otro lejano: siempre aparece Argelia en su discurso, su restaurante, 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.

Por tanto, para finalizar la ponencia, si el cine ayuda o cristaliza lo que una sociedad confiesa tanto de sí misma por lo que muestra, como también por lo que niega u omite, podemos sostener que el recurso a la amnesia, al olvido, intenta constituirse como una herramienta de amnesia colectiva. Así Muriel, que evoca de manera elíptica, fragmentada, y confusa -aunque como vimos, voluntariamente confusa- puede funcionar como un testimonio que sale del corazón de una sociedad cuyo tejido social se halla en descomposición.

El caso 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. En esta ponencia 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.

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.¹⁰ 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 a 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.

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

¹⁰ Hafez (1995: 49).

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”¹¹, 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.¹²

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.

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

¹¹ Austin (2007: 190).

¹² 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.

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”.

Referencias

- Alexander, J. C. (2004) “Toward a Theory of Cultural Trauma,” en Alexander, J. et al. (eds.) *Cultural Trauma and Collective Identity*, Los Angeles: University of California Press.
- Austin G. (2007) *Representing the Algerian War in Algerian cinema: Le vent des Aurès*, French Studies, Vol. LXI, No. 2, (Oxford University Press).
- Bancel, N., Blanchard, P., Verges, F. (2006). *La République coloniale: essai sur une utopie*, París: Hachette.
- Deleuze, G. (1987). *La Imagen-Tiempo*, Estudios sobre Cine 2, Paidós Comunicación.
- Ferro M. (1995) *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona: Ariel.
- Fontana P. G. (2017) “Memorias traumáticas entre propagandas y subversión. La representación del exterminio nacionalsocialista en el cine de la URSS y la RDA durante el Deshielo”. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. <http://repositorio.filo.uba.ar:filodigital/10012>
- Hafez, S. (1995) *Shifting Identities in Maghribi Cinema: The Algerian Paradigm*, 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).
- Muriel [Muriel ou le Temps d’un retour] (Paris, 1963) Alain Resnais.
- Rosestone R. A. (1997) *El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel.
- Santner E. L. (1992) “History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma,” en Friedländer, S. (ed.) *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge: Harvard University Press.
- Sorlin P. (1985) *La sociología del cine*, México, Fondo de cultura económica.
- Sontag, S. (1963) “Review of Muriel.” *Film Quarterly* 17 (2): 22–27.

Stora, B. (2014) The Algerian War: Memory through Cinema, Black Camera, Vol. 6, No.1.

Smelser, N. J. (2004) "Psychological Trauma and Cultural Trauma," en Alexander, J. et al. (eds.) Cultural Trauma and Collective Identity, Los Angeles: University of California Press.

Salvarrey, T. (2023). Cine y memoria, representaciones de la guerra de Argelia desde Muriel ou le temps D'un retour y Le vent des Aures. En: Santillán, G. y Resiale Viano, J. (Eds), Los estudios asiáticos y africanos en 2022. Actas del X congreso nacional de ALADAA -Argentina-. La Plata: Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África. Pp. 895-911.