

Argel “después de”. Travesías urbanas, horizontes transnacionales y nuevas encrucijadas para el cine argelino

ANA MARTÍN MORÁN¹

“Et toi, tu connais une seule personne qui aime les Algériens?”

Délice Paloma (Nadir Moknèche, 2007)

1. Agradezco a Javier H. Estrada y a Alberto Elena su disponibilidad y generosidad habituales, y el haberme proporcionado materiales fundamentales para la elaboración de este artículo.

2. Véanse, sobre las últimas medidas adoptas por el gobierno argelino y las demandas realizadas por los partidos de la oposición, Ignacio Cembrero: “Argelia levantará el estado de emergencia vigente desde 1992”; “Argelia prohíbe la gran manifestación del sábado, pero los convocantes la mantienen”; “Un masivo despliegue policial aborta en Argelia la manifestación por el cambio”, *El País*, 4, 8 y 13 de febrero de 2011, respectivamente.

En los primeros días de esta nueva década, mientras se escribía este texto, los principales medios de comunicación internacionales se hacían eco de los acontecimientos que confirmaban importantes cambios políticos en Túnez, un país que llevaba décadas alejado de lo que estos mismos medios consideran noticia. Aunque la movilización popular que capitalizó un descontento masivo no tardó en contagiarse a diversas ciudades de Argelia —así como a Egipto, que a día de hoy acapara la atención internacional—, dando lugar a manifestaciones y revueltas, por el momento, su alcance parece haber quedado lejos del compromiso del gobierno de emprender reformas políticas o mejoras sociales significativas: Abdelaziz Bouteflika, presidente de la república desde 1999, ha prometido el inminente fin del estado de emergencia, implantado hace diecinueve años, que tanto la oposición como la sociedad civil reclamaban, pero en Argel, sin embargo, las manifestaciones seguirán estando vetadas “por razones de orden público”, según el jefe del Estado².

En el complicado y tenso escenario político actual del norte de África, el falso silencio argelino tiene al menos el efecto tranquilizador del “no pasa nada” que parece conveniente cuando la historia reciente de este país nos devuelve un número tan elevado de cadáveres y una violencia sostenida durante tan largo



Délíce Paloma (Nadir Moknèche, 2007)

tiempo. Sin embargo, como veremos en el presente texto, no es fácil alumbrar un futuro desde la parálisis, ni siquiera parece sencillo rastrear de forma certera la memoria de una década, la de los años noventa, marcada por el horror.

¿Qué tiempo, qué nación?....

La sangrienta y descabellada contienda que enfrentó a diversos grupos armados integristas con el Ejército —de cuyas víctimas mortales no existe un censo definitivo y cuyo número varía según la fuente entre las cien mil y las doscientas mil personas— habrá de ocupar un espacio vacío en el imaginario colectivo, por no representada y no representable, por inexplicada e inexplicable. Esta es la tesis sustentada por el historiador Benjamin Stora, quien ha definido este periodo como “la guerra invisible”³. En estos años se habría producido la negación y la desaparición de la representación visual del país, así como un “borrado” de su existencia en la conciencia colectiva. Una ausencia, un abandono, que contrasta con la actual inflación de imágenes y que, en su opinión, tiene en el caso argelino una larga historia, dando forma a un proceso que produce un enorme vértigo:

3. Véase *La guerre invisible, Algérie, Années 90*, París, Presses de Sciences Po, 2000. Por su parte, en *Imaginaires de guerres, les images des guerres du Vietnam et d'Algérie*, París, La Découverte, 2004, Stora compara las representaciones de estos dos conflictos, que han fraguado historias muy distintas en el imaginario colectivo.

*La ausencia de imágenes (...) participa de la “desrealización” de Argelia, país que se evapora, que se torna abstracto, incomprensible, desde hace una década, desde los acontecimientos terribles y sangrantes que han estado a punto de arrasar el país. Esta ausencia construye un país fantasma que no existe.*⁴

Y, en cuanto al cine, al menos a aquel realizado en Argelia hasta 2003, añade:

*[E]l cine argelino está tan sumido en la reconstrucción perpetua y en la urgencia que está obligado a enfrentarse a los desafíos del presente. Hoy, el cine argelino está totalmente en el presente, poco en la historia. La imagen parece no tener pasado, esconde la angustia de verse devorado por los antecedentes coloniales o los ancestros juzgados arcaicos.*⁵

Por tanto, una de las cuestiones a tener en cuenta al acercarse al cine argelino de los últimos diez años, arco temporal que servirá de marco para nuestro estudio, es la complicada relación que dicho cine va a interponer con el pasado —y con las construcciones pasadas de la identidad nacional—, incluso si esa relación pasa por omitirlo o negarlo, ya que, como afirma Guy Austin, “recordar y olvidar en sus formas más extremas son factores cruciales en la negociación de una identidad nacional moderna argelina”⁶.

El cine argelino jugó un papel fundamental en la puesta en imágenes del país durante los años sesenta, setenta y ochenta, y se convirtió, no en el único, pero sí en uno de los medios a los que recurrió el Estado para la creación y promoción de una identidad nacional argelina a partir de la Liberación; momento fundacional que, como para otros estados postcoloniales al alcanzar la soberanía, exigía resolver el problema de la unidad nacional. En este caso, los regímenes posteriores a la independencia, desde Ben Bella a Benjedid, pasando por Boumediène, impulsaron una cierta idea de la nación que resolviera esta disyuntiva a partir de un proceso de homogeneización religiosa, política y cultural: Argelia era, pues, un país musulmán, socialista —al menos hasta la Constitución de 1989— y, desde el punto de vista lingüístico y cultural, cada vez más volcado a la arabización. Sin embargo, el país más poblado y rico del Magreb, se sumía en los ochenta en una profunda crisis socioeconómica, evidenciada en las revueltas de octubre de 1988. El gobierno fue perdiendo legitimidad: incapaz de mantener las promesas de la revolución, tampoco lograba que las leyes del libre mercado ampararan las expectativas de una población preeminentemente joven cuyo futuro parecía cercenado. El fin de la década era testigo, en definitiva, de cómo la construcción hegemónica de la identidad nacional era contestada enérgica-

4. “Benjamin Stora, entrevista con Juliette Cerf y Charles Tesson”, en *Où va le cinéma algérien?*, Cahiers du Cinéma, Hors-série, febrero-marzo de 2003, p. 8. Todas las traducciones son de la autora.

5. *Ibid.*, p. 13.

6. Guy Austin: “Against Amnesia: Representations of Memory in Algerian Cinema”, *Journal of African Cinemas*, vol. 2, nº 1, julio de 2010, p. 27.



Rachida (Yamina Bachir-Chouikh, 2002)

28

mente por el FIS (Frente Islámico de Salvación)⁷. Hoy, después la cruenta guerra civil, Argelia lleva años sumida en un proceso de reconciliación llevado a cabo por el gobierno de Bouteflika que, a la vista de los acontecimientos recientes, resulta cuando menos imprevisible. ¿Qué papel le queda a la sazón al cine en la configuración del imaginario colectivo? ¿Qué tipo de representaciones —alegóricas o no— de la identidad nacional es capaz de formular? ¿Cómo contestar la pesada carga de esos “ancestros” de los que hablaba Stora? ¿Qué imágenes sobre lo que es Argelia hoy se unirán a la “constelación” de las ya inscritas en la historia de sus representaciones?⁸

A partir de las palabras de Stora, da la impresión de que todo relato sobre Argelia se efectúa desde la negación/superación de lo anterior, desde un ir *contra* la historia, más que como modo de hacerse depositario o explicar el pasado, como un intento de hacer *tabula rasa* y comenzar de cero. Con todo, después de más de diez años de auténtica penuria, de práctica inexistencia, el cine argelino comenzaba en los albores de este milenio a dar señales de un furtivo renacimiento arrancado a las cenizas de los años de guerra civil. Aparecen así, en los últimos años, algunos ejemplos de un cine que sin intentar desplegar una voluntad his-

7. Véase Jonathan Hill: “Identity and Inestability in Postcolonial Algeria”, *Journal of North African Studies*, vol. 11, nº 1, pp. 1-16.

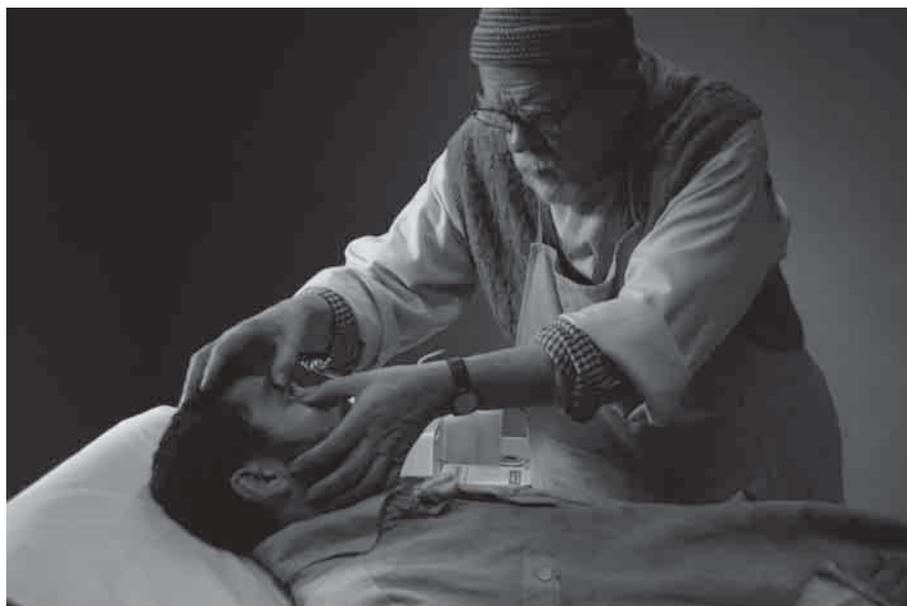
8. Tomamos esta expresión de un sugestivo ensayo en el que Mireille Rosello trata de desentrañar a partir de la revisión del concepto de “comunidad imaginada” propuesto por Benedict Anderson el modo en el que diversas, y en ocasiones contradictorias, imágenes de Argelia han ido y continúan engarzándose en lo que ella propone entender como una constelación. En esa constelación, cada imagen de Argelia se insertaría en un rizoma de representaciones que se sustenta tanto histórica como espacialmente, y donde conviven representaciones conflictivas, caóticas, pero no ilimitadas ni arbitrarias. Por otro lado, la invisibilidad, la ausencia de imágenes, formaría parte integral, en su opinión, de ese “cielo” imaginado e imaginable. “Les tranches circulaires de la grande pastèque: images de l’Algérie”, *Expressions maghrébines*, vol. 6, nº 1, verano de 2007, pp. 1-18.

9. La película de Xavier Beauvois se inspira libremente en la vida de la congregación de monjes cistercienses del monasterio de Tibhirine, en las montañas del Atlas, y reconstruye los dos meses previos a su secuestro y posterior asesinato en mayo de 1996.

10. Otros films que revisan la historia contemporánea de Argelia, auspiciados por producciones o coproducciones francesas son, por ejemplo, *Cartouches gauloises*, de Mehdi Charef (2006), relato autobiográfico ambientado en la última primavera antes de la Independencia, o la interesante relectura crítica de la política cultural y el clima de represión impuestos tras la misma, *Le soleil assassiné* (2003), de Abdelkrim Bahloul. Este realizador, afincado en Francia, tiene pendiente de estreno su último film, *Le voyage à Alger* (2009), presentado en algunos festivales, y en el que recupera otro episodio de la inmediata posguerra. Así mismo, en el terreno del documental, destaca la figura de Malek Bensmail que lleva años planteando un escrutinio de la historia argelina, desde el comienzo de la sublevación contra el domino francés en *La Chine est encore loin* (2008), en la que vuelve a los escenarios donde esta se inició, pasando por *Guerres secrètes du FLN en France* (2010), sobre hechos bastante desconocidos de la lucha por la Independencia, o *Algérie(s)* (2003), que se centra en los años noventa.

toricista, ni adjudicarse los resortes del género histórico, sí comienzan a revisar lo acontecido desde el comienzo de los años noventa. La exploración del pasado próximo, la reconstrucción de la historia reciente y la recuperación de la memoria argelinas, al menos a partir de lo que proyectan sus (escasas) ficciones cinematográficas, se resiente todavía de la falta de distancia que resulta de la evidencia de este horror y se revela subordinada, en ocasiones, a una eminente voluntad alegórica y didáctica. Pensamos, por ejemplo, en cintas como *Les diseurs de vérité* (2000), de Karim Traïdia, *Rachida* (2002), de Yamina Bachir-Chouikh, *El Manara* (2004), de Belkacem Hadjadj, o *Vivantes! (A'ichate)*, 2006), de Saïd Ould Khelifa.

Extensible a producciones asumidamente francesas, este ejercicio de reconstrucción de una memoria escindida, ya sea reciente o lejana, resulta, sin duda, ineludible y ha sido aprobado por los circuitos de legitimación cinematográfica, como lo demuestra la elogiosa acogida dispensada a *Des Hommes et des dieux (De dioses y hombres)*, Xavier Beauvois, 2010), actualmente proyectada en salas españolas⁹. Otro exponente de un renovado interés por atender a la historia argelina desde una óptica postcolonial, completamente distinto en su planteamiento discursivo, lo encontramos en *Indigènes (Days of Glory)*, Rachid Bouchareb, 2006), que recupera un capítulo ignorado de la colonización rescatando la participación bajo bandera francesa de tropas norteafricanas en la Segunda Guerra mundial¹⁰.



Des Hommes et des dieux (De dioses y hombres, Xavier Beauvois, 2010)

La continuación de esta cinta, *Hors-la-loi* (Bouchareb, 2010), se presentó en el pasado festival de Cannes con cierta polémica al remitir a episodios discutidos de la lucha por la independencia argelina a través de las vicisitudes de tres hermanos argelinos en Francia. Ambos films, con una producción mayoritariamente francesa, han representado no obstante a Argelia en la categoría de mejor película extranjera en los Oscar, un hecho que forma parte de toda una serie de ejemplos en los que la adscripción nacional de las cintas resultará cuando menos problemático y para los que las nociones de pertinencia o autenticidad se ponen en entredicho.

Lo que sí podemos confirmar, desde el punto de vista de la producción y difusión del cine argelino, es que desde finales del los años ochenta hasta principios del siglo XXI han sido poquísimos los films que han llegado a realizarse. A la situación de inseguridad creada por la guerra civil, se le une un factor que la antecede, y es la crisis del sector cinematográfico tal y como se había ido poniendo en pie desde la Independencia del país en 1962. El fin del partido único en 1988 y la apertura de Argelia a la economía de mercado tendrá consecuencias directas sobre el audiovisual, ya que suponen el abandono de un sector protegido y sostenido —financiera e ideológicamente— por el Estado a una privatización salvaje¹¹ —por ser esta una conversión mal perpetrada, tanto que para algunos profesionales del sector supondría más bien un intento de desactivar sus posibilidades de supervivencia y, por tanto, de constituir un frente de críticas más o menos directas hacia las nuevas políticas del gobierno. Del mismo modo, la red de salas del país, transferida también a empresarios privados, será testigo de un auténtico desmantelamiento: Argelia pasará en los últimos veinte años de disponer de más de doscientas, siendo un país envidiado en la región por su capacidad de exhibición, a no rozar siquiera la veintena, muchas de ellas dedicadas a la proyección de copias piratas en formato vídeo¹². Aunque en los últimos años se han producido mejoras y reformas en algunas salas de la capital, las consecuencias de esta situación han sido nefastas para poder alimentar el sector a partir de los beneficios de taquilla y, evidentemente, resulta complicado valorar la circulación y recepción de los films entre el público argelino, que está más acostumbrado al consumo doméstico en formatos difíciles de evaluar¹³.

Así las cosas, la nueva hornada de films que verán la luz a partir de 2002 serán impulsados por ayudas de carácter extraordinario puestas en marcha con motivo del Milenario de Argel, en 2000, del Año de Argelia en Francia, en 2003 —este con mayor rendimiento, ya que dio lugar a la realización de ocho largos— y, más recientemente, la designación de Argel como capital cultural del mundo árabe en 2007. Aunque en 2004 las autoridades argelinas decidieron poner en marcha el CNCA (Centre National du Cinéma et de l’Audiovisuel) para regular el sector,

11. Desde 1967, la ONCIC (Office national pour le commerce et l’industrie cinématographiques) había gozado del práctico monopolio de la producción cinematográfica y empleaba como asalariados a una importante nómina de realizadores y técnicos argelinos. A partir de su desmantelamiento en 1984, una serie de reformas administrativas, que dan lugar a varias fórmulas organizativas para el sector, culminaron en la desaparición de todas las ayudas estatales a la producción audiovisual en 1997.

12. Véanse, a lo largo de todo el número dedicado a Argelia por *Cahiers du Cinéma*, las declaraciones de los profesionales y, específicamente sobre las derivas del sector, Charles Tesson: “Algérie, année zéro” y Elisabeth Lequeret: “1988-2001: le cinéma coule avec l’Etat”, en *Où va le cinéma algérien?*, op. cit., pp. 14-17 y 68-69, respectivamente.

13. El toque de queda impuesto durante la guerra es otro factor que cambió drásticamente los hábitos de consumo y las políticas de entretenimiento popular en la ciudad, alejando a la gente de las salas. Así mismo, el abandono las convirtió en locales cuyas condiciones eran del todo insuficientes para albergar las expectativas de un ocio familiar, y donde las mujeres, de clase media urbana, comenzaron a no sentirse a gusto.



Délice Paloma (Nadir Moknèche, 2007)

lo cierto es que este sigue necesitando para su subsistencia de financiación extranjera, obtenida en la mayoría de los casos a partir de la comparecencia de productoras y ayudas institucionales galas. La imposición de la lengua francesa será, por tanto, un signo característico de muchos de ellos. Más allá de esto, las referencias directas e indirectas a Francia son constantes, y la construcción de la subjetividad y el punto de vista de los directores argelinos tiene hoy que ver con un marco de formación que, si no en todos, pasa en la mayoría de los casos por distintas escuelas y centros franceses.

... ¿Qué ciudad?

Las premisas de este trabajo exigen, por otra parte, el acercamiento a un aspecto concreto dentro del cine argelino (si es que existe algo que podemos fijar fácilmente bajo esta denominación “de origen”), vinculándolo con la representación de la ciudad. Argel, la *ville blanche*, capital portuaria del Mediterráneo, será el espacio privilegiado donde se desarrollan buena parte de las ficciones recientes, así como un número significativo de cortometrajes y de trabajos documentales. La representación de la ciudad cobra, por otra parte, una dimensión inusitada si tenemos en cuenta que sus calles han sido durante años escenarios imposibles

debido al riesgo de convertir al equipo de rodaje en el blanco de un ataque terrorista. Aunque no solo, ya que su desaparición de las pantallas tiene tanto que ver con esto como con la incapacidad material de levantar una producción en este país. Si repasamos la historia del cine argelino, tanto de la era colonial como el posterior a la Independencia, comprobaremos además que la ciudad de Argel ha sido escasa y parcialmente vista en la pantalla. Dos ejemplos fundamentales de su particular estatus los constituyen sendos films absolutamente centrales en la historia de la representación visual argelina. *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937), narración hegemónica del discurso colonial, fue rodada en estudio en Francia y, por tanto, re-creaba la ciudad para un público metropolitano. En el otro extremo, *La bataille d'Argel* (1966), de Gillo Pontecorvo, el film fundacional de la épica de la Liberación, enmarcado también en las calles de la kasba, tuvo una circulación muy problemática, que de hecho lo mantuvo prácticamente inédito en Francia hasta hace poco tiempo¹⁴.

Las razones de esta ausencia tienen que ver asimismo con el comportamiento del cine argelino como herramienta para la construcción, consolidación y difusión de un imaginario nacional a partir de 1962. Aunque no podemos detenernos en la descripción de lo que el nuevo estado independiente depositaría en un cine amparado y censurado, producido y exhibido por y para él mismo, para entender la presencia de la ciudad en este corpus habría que tener en cuenta que hasta mediados de los años setenta las dos tendencias fundamentales en el cine argelino se circunscriben a escenarios y tiempos alejados de la cambiante contemporaneidad de la urbe.

Si recuperamos una, por fuerza elemental, cronología del cine argelino, veremos cómo suelen reconocerse dos ciclos básicos —que no excluyen obras poderosas y memorables—, desarrollados de forma dominante hasta mediados de los años setenta: el que transformaría la guerra de independencia en una revolución y daría lugar a una serie de retratos de los mártires y los padres de la Patria; y el relativo a la consiguiente Reforma Agraria, con su idealización del campesinado y la unificación étnica, lingüística y cultural¹⁵ —las particularidades de la población bereber estarían vetadas para el cine hasta mediados de los años noventa. Unos y otros, ya fuera localizados en el maquis insurgente, en las montañas o en las llanuras del Atlas, dejaron desatendido el escenario urbano, que mientras tanto se convertía en el superpoblado destino de una enorme emigración interior, además de centro administrativo, político y cultural del nuevo Estado, y espacio de decisiones e infraestructura material para la producción cinematográfica.

Es a mediados de los años setenta, coincidiendo con la emergencia de lo que algunos autores han llamado “segunda generación”, vinculada a los nuevos cines árabes, cuando la ciudad toma carta de naturaleza en el cine argelino. Sin duda,

14. Para un exhaustivo estudio de la circulación y recepción de esta película en Francia, véase Patricia Caillé: “The Illegitimate Legitimacy of The Battle of Algiers in French Film Culture”, *Interventions: The International Journal of Postcolonial Studies*, noviembre de 2007, vol. 9, nº 3, pp. 371-388.

15. Véase Roy Armes: *Postcolonial Images: Studies in North African Film*, Bloomington, Indiana UP, 2005.

Omar Gatlato (Merzak Allouache, 1976) se convierte en un jalón ineludible de este nuevo trayecto por muchas y diversas razones —su retrato de una Argel inexplorada y la importancia de la espacialidad en su novedosa construcción narrativa, su representación de una masculinidad inédita en las pantallas árabes, su perspectiva crítica con respecto a los logros de la revolución, etc. Para Ratiba Haj-Moussa, sería sin embargo *Tahya Ya Didou/Alger l'insolite* (1972), del actor Mohamet Zinet, —película financiada por las autoridades locales de la capital y puntuada por canciones del poeta nativo Momo— la primera en emprender esta reapropiación de la ciudad por parte del cine argelino, un proceso “donde se fraguaron las primeras imágenes de las identidades de la Argelia postcolonial”¹⁶ y que pasa por reorientar el foco de sus preocupaciones hacia problemas tales como la escasez de vivienda, el paro o las experiencias específicas de los jóvenes y las mujeres —uno de cuyos ejemplos más representativos sería *Leïla et les autres* (Sid Ali Mazif, 1978). El locus urbano, condensado en Argel, establece, para esta autora, los cimientos para el discurso de la modernidad argelina y se asienta en una distinción previa y de gran pregnancia entre los habitantes del campo y los de las ciudades¹⁷.

16. Ratiba Haj-Moussa: “The Locus of Tension: Gender in Algerian Cinema”, en Kenneth W. Harrow (ed.): *With Open Eyes: Women and African Cinema*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 50.

17. Para Katherine Roberts, la representación de una Argelia urbana es, sin embargo, rara dentro del cine argelino: la ciudad nunca ha sido el espacio predilecto para la puesta en escena de la nación, ya que la guerra contra los franceses la ganaron los maquis en el campo y los líderes del FLN salieron de este espacio geográfico. Apunta, además, a que títulos como *Omar Gatlato* mostraron una realidad que los censores querían ocultar: estos films ponen en escena la crisis de vivienda mostrándonos edificios decrepitos, denuncian la superpoblación, así como diversas formas de inseguridad de la ciudad. Katherine Roberts: “«C'est nous aussi l'Algérie»: nation (im)possible dans *Les Suspects* de Kamal Dehane”, *Expressions maghrébines*, vol. 6, n° 1, verano de 2007, p. 144. Por su parte, Roy Ames, afirma que en los años noventa el cine se había retirado de forma generalizada del medio urbano y había abandonado su habitual modo de representación realista en beneficio de la fábula y la alegoría. Op. cit., p. 58.

La dicotomía campo/ciudad, que no deberíamos entender necesariamente como una relación bipolar entre tradición y modernidad —debate este que hay que tomar con extremada cautela no solo en Argelia, sino en todo el mundo árabe—, ofrece no obstante una categoría de análisis que puede resultarnos útil. De hecho, la ciudad no supone el escenario y depósito de temas exclusivo del cine reciente, sino que ambas realidades requieren una atención específica. En este sentido, resulta pertinente mencionar siquiera cómo en estos últimos años la vinculación del cine al mundo rural y a sus personajes parece desvelar también un proceso de reapropiación y revisión de los viejos relatos nacionales. En *Timgad, la vie au coeur des Aurès* (2002) y *La maison jeune* (2007), Amor Hakkar propone sendos reencuentros con la cultura bereber. A partir de los resortes del documental y la ficción, respectivamente, en ambas late el deseo de proteger y preservar el legado histórico y sentimental de la región del Aurès, y de esbozar los desafíos del presente haciéndose cargo de las heridas del pasado. En la potente *Bled number one* (2006), rodada en Cap Bougaroun, en el extremo noreste de Argelia, Rabah Ameur-Zaïmèche emprendía un itinerario de reconocimiento tanto del espacio rural, como de su propia identidad en tanto que descendiente de emigrantes provenientes de esta región —a los que recluta, por cierto, como actores para una cinta que él mismo protagoniza. A partir de una narración permeable a la observación antropológica, donde incluye la celebración del rito ancestral de la *zerda*, la película recuperaba los conflictos de una población atenazada por la segregación sexual, la amenaza integrista y el vacío de autoridad. La reapropiación del imaginario geográfico y humano argelino a par-



Bled number one (Rabah Ameur-Zaimèche, 2006)

tir de las narrativas de viaje, que se repite en varios y dispares films como *La fille de Keltoum* (Mehdi Charef, 2001; rodada en Túnez), *L'autre monde* (Merzak Allouache, 2001), *Les chemins de l'oued* (Gaël Morel, 2002) o *Exils* (Tony Gatlif, 2004), resulta visible en films firmados por jóvenes cineastas de origen magrebí residentes fundamentalmente en Francia —como vemos, por ejemplo, en *Mona Saber* (Abdelhaï Laraki, 2001), *Tenja* (Hassan Legzouli, 2005) o *Le grand voyage* (Ismael Ferroukhi, 2004)¹⁸.

Conviene así mismo citar aquí una serie de cintas que comienzan precisamente con la huida de la ciudad y, por tanto, con la negación de esta como espacio disponible para la construcción de ficciones. Ya hemos citado *Rachida*¹⁹, y una misma huida observamos en *Barakat!* (Djamila Sahraoui, 2006), otro relato de protagonismo femenino donde dos mujeres de distintas generaciones salen en busca del marido de la más joven, que suponen en manos de un grupo terrorista. También huyen en busca de refugio los personajes de *Les Suspects* (Kamel Dehane, 2004), adaptación de la corrosiva *Les Vigiles* de Tahar Djaout, periodista asesinado en 1993, si bien esta sucede principalmente en Argel. Pero la amenaza de la violencia no es la única causa de estas evasiones. La ciudad también es vista

18. Leonardo de Franceschi observa en esta tendencia transversal, adscribible tanto a films que conciernen a Argelia como a Túnez o Marruecos, “la necesidad de alargar la mirada, de partir a redescubrir un territorio a menudo poco visitado, a veces apoyando las historias propias en las de personajes que recorren el país en busca del lugar de la memoria o de un rostro perdido”. En *Hudud! Un viaggio nel cinema maghrebino*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 72.

19. Ambientada en los primeros años noventa, en pleno ascenso de la violencia, *Rachida* cuenta la historia de una maestra de Argel que se ve obligada a refugiarse en un pueblo después de ser gravemente herida por un grupo de jóvenes integristas que querían obligarla a llevar una bomba a su escuela. Cuando sus heridas van cicatrizando, decide incorporarse de nuevo a la enseñanza y comienza a dar clases en el colegio del pueblo. Pero, en medio de la celebración de una boda, un grupo armado, entra en el pueblo y comete una masacre. Al día siguiente, sin embargo, Rachida volverá a ocupar su lugar delante de los alumnos.

20. La última película de Tariq Tegúia hasta la fecha, *Inland* (2008), adopta también la estructura de un viaje (imposible), recuperando esta vez como punto de partida una Orán lluviosa y confusa que el protagonista, un topógrafo, abandona para retomar un proyecto de tendido eléctrico inacabado en una zona de dominio integrista. Así comienza una travesía que lo llevará primero a un campo base en las montañas Ouarsenis para después acompañar a una emigrante en el camino de vuelta hacia la frontera con Mali, atravesando el país hacia el sur.

21. En estos mismos años, la interesante *Sous les pieds des femmes* (1997), de la franco-argelina Rachida Krim, rodada en Francia y protagonizada por Claudia Cardinale, se cuestionaba la responsabilidad de las élites políticas del FLN en la deriva de los acontecimientos durante los noventa, además de aludir a cómo se desvanecieron las expectativas que las mujeres argelinas habían depositado en la nueva sociedad que prometía este partido.

como pasaje a otro lugar, como fórmula de tránsito entre una realidad invivible y un futuro incierto en otro mundo, las más de las veces al otro lado del Mediterráneo al que mira la bahía de Argel. El retrato más acuciante de la ciudad como un organismo que expulsa a sus habitantes lo encontramos en la obra de Tariq Tegúia. En el cortometraje *Haçla/La clôture* (2004) reúne una serie de entrevistas a cámara de jóvenes argelinos que viven en la renuncia constante y no ven salida si no en la siempre acechante tentación del exilio. En su primer largo, *Rome plutôt que vous* (2006), Argel adquiere un protagonismo esencial. La auténtica apuesta de este trabajo es hacer del deambular de su pareja protagonista el recorrido narrativo del film. En el camino vemos la ciudad desde el punto de vista de dos jóvenes que quieren abandonarla a toda costa y accedemos a algunos barrios y suburbios de Argel que no habían sido llevados a la pantalla hasta la fecha²⁰.

Recapitulando, nos encontramos a principios del siglo XXI con una ciudad testigo de profundos cambios históricos, políticos, sociales y urbanísticos, con una importante presencia en la cultura no solo del Magreb, sino de todo el Mediterráneo, pero relativamente desatendida por el cine, sobre todo si tenemos en cuenta que desde 1997 a 2002 ni una sola película se había rodado en sus calles. A este respecto, no hay una filmografía que pueda verificar mejor este trayecto que la de Merzak Allouache, el más prolífico realizador argelino hasta la fecha. Si *Bab El-Oued City* (1994), rodada bajo un notable riesgo en el barrio que le da título, supuso una certera descripción del surgimiento de la violencia²¹,



Bab el web (Merzak Allouache, 2005)

una vez que resulta imposible rodar en Argel, habrá que esperar su retorno hasta *Bab el web* (2005). Esta comedia juvenil de tintes románticos está lejos de alcanzar los mejores exponentes del talento para la comedia de este director. No obstante, resulta llamativo que este regreso se articule a partir de la amistad que entablan a través del chat un “imigri” (un chico perteneciente a una familia emigrada que ha vuelto de Francia) y una chica francesa. Su inesperada visita servirá de excusa narrativa para hacernos ver Argel desde un punto de vista turístico, algo impensable poco tiempo atrás²². En *Harragas* (2010), por el momento su última película, Allouache vuelve a escapar de Argel siguiendo el destino de un grupo de emigrantes clandestinos que se embarcan hacia Europa.

Así pues, es esta primera década del siglo XXI la que ha visto emerger el renovado interés de una nueva generación de realizadores por reapropiarse de la ciudad de Argel, por desplegar sus imponentes vistas, desentrañar sus formas de vida, los anhelos de sus habitantes, sus contradictorios escenarios y por presentar, en ocasiones, la cara oculta de una ciudad imaginada²³.

Viva Laldjérie: Vive les filles d’Alger!

Uno de los films que sin duda permiten hablar con rigor de un nuevo aliento para el cine argelino en estos últimos años es *Viva Laldjérie* (2004), de Nadir

22. Nos parece oportuno recuperar las opiniones del director en una entrevista cuyo título deja clara la precaria situación de la producción nacional, y en la que pone el acento en la necesidad de dotar a Argel de visibilidad que la acerque a la “normalidad”: “El rodaje se desarrolló sin problemas en una ciudad donde hoy se puede rodar con normalidad. Es esto lo que intento explicar cuando presento mi película en Francia. Allí tengo la impresión de que no se quiere ver otra imagen de Argelia que la de los años sombríos. Tengo la impresión de que a algunas personas les complace presentarla bajo un prisma que da miedo. A veces, mientras presento mi película en Europa, me doy cuenta de todo lo que queda por hacer para recuperar una imagen sana de Argelia”. Merzak Allouache: “Le cinéma algérien est moribond...” Entrevista con Fayçal Anseur en *Le Matin DZ* (18 de abril, 2008), accesible en: <http://www.lematin-dz.net/news/1312-interview-merzak-allouache-le-cinema-algerien-est-moribond.html> (último acceso el 10 de febrero de 2011).

23. De esta tendencia forman parte algunos títulos, en su mayoría medio o cortometrajes, rodados en formato digital y de carácter documental, que tienen como común denominador el redescubrimiento de Argel y de sus habitantes: *Prends le bus et regarde* (Amina Zoubir, 2006); *Les Baies d’Alger* (Ferhani Hassen, 2007); *Joue à l’ombre* (Mohamed Lakhdar Tati, 2008). Así mismo, un ejemplo de su renovada visibilidad en términos cinematográficos lo encontramos en el ciclo Alger, «ville cinématographique», proyectado en el último festival *Le Maghreb des films*, que tuvo lugar en diversas ciudades francesas del 5 al 16 de noviembre de 2010. Puede consultarse la programación en: <http://maghreb-desfilms.fr> (último acceso el 10 de febrero de 2011).

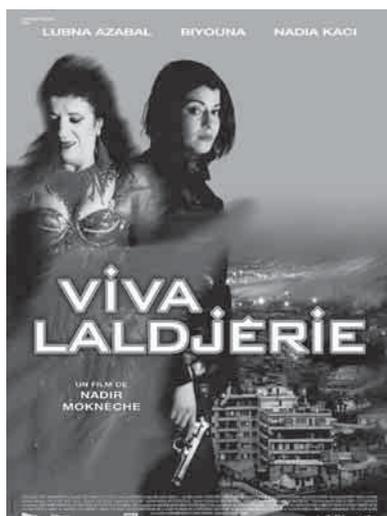


Le harem de Mme Osmane (El harén de Madame Osmane, Nadir Moknèche, 2000)

Moknèche. Este film podría entenderse quizás mejor como la parte central de una trilogía *algérienne* y *algéroise* —si se nos permite utilizar los dos gentilicios franceses que marcan la diferencia entre el país y la ciudad. Porque se trata de integrar una en el otro, ya que creemos que el proyecto del que también forman parte *Le harem de Mme Osmane* (*El harén de Madame Osmane*, 2000) y *Délice Paloma* (2007), y donde cobra un absoluto protagonismo la ciudad de Argel, responde a la necesidad de dotar al imaginario nacional de un repertorio de imágenes e historias esencialmente urbanas ignoradas hasta ahora por el cine nacional/ista. Y, sin embargo, una de las cuestiones que va a interponerse en la interpretación de esta cinta es precisamente su debatida autenticidad. ¿A quiénes van dirigidas las imágenes del film de Moknèche? ¿Es una película “realmente” argelina? ¿Se corresponden sus personajes, diálogos y situaciones con una visión “auténtica” de la ciudad de Argel?

A lo largo de este texto hemos insistido en que cualquier intento de definir de forma unívoca y homogénea la nación argelina se topa hoy con demasiadas trabas. Pero la puesta en escena de algunos de los tabúes de esta sociedad resulta también problemática, sobre todo si, como es el caso, estamos hablando de producciones que cuentan con una mínima participación nacional y son, la mayoría absoluta de las veces, coproducciones con un aporte mayoritario de financiación francesa. En este caso, *Viva Laldjérie* es una coproducción franco-belga-argelina que se benefició del fondo de ayudas convocadas con motivo del Año de Argelia en Francia y, aunque los exteriores se rodaron en un invernadero en Argel, para los interiores se utilizó un estudio parisino. Así mismo, se rodó en francés, excepción

hecha de las canciones o algún retazo de diálogo en árabe.



Viva Laldjérie (Nadir Moknèche, 2004)

En su título se hace patente una estrategia básica del cine de Moknèche, que pasa por apropiarse de determinados elementos aparentemente dispersos —escenarios, imágenes, temas, músicas, rostros y emblemas nacionales, etc.— para elaborar con ellos una mezcla híbrida de orígenes diversos que, sin embargo, cuaja. Parece no romperse en su deshilvanada procedencia y concitar, además, un sustrato de elementos compartidos por una sociedad mucho menos monolítica y estática de lo que habitualmente se imagina o se representa. Así, el título entabla una relación

dialéctica sobre el origen y el asunto de la película: “Laldjérie”, término de argot coloquial que mezcla árabe clásico y francés²⁴, es jaleada y alentada, pero también explícitamente modificada —fonética y ortográficamente— a través de un vocablo de raigambre popular, lo que nos da un indicio sobre las intenciones de un film que recupera y cataliza un debate explícito y renovado sobre la identidad nacional.

De forma parecida, el cartel de *Viva Laldjérie* presenta las promesas de géneros que, aunque no están totalmente desvinculados del film, no serán respetados como tales en el desarrollo discursivo del mismo. En él aparecen los dos personajes centrales: Papicha y Goucem, madre e hija, recortadas sobre el fondo de los edificios y la bahía de Argel. Papicha va ataviada con un llamativo vestido rojo de bailarina oriental y Goucem, con cazadora de cuero negro, lleva una pistola en la mano derecha. Ciertamente, como todos los carteles, este es un reclamo que implica una determinada complicidad con la audiencia. Lo que ocurre en este caso es que la explícita transfiguración de estas dos mujeres en iconos de géneros tan populares como el musical o el *thriller* tiene unas connotaciones particulares. Por un lado, por el protagonismo femenino vinculado al título —lo que hace que veamos dos caras (una oriental y otra occidental) de esa Aldjérie—,

24. A este respecto, el director comentaba: “One, two, three, Viva Laldjérie” es uno de los numerosos eslóganes lanzados por los aficionados en los campos de fútbol, los “hittistes” —término este también constituido por la palabra árabe “hit” (muro) y el sufijo francés “iste”. Estos parados —personificados en la película por Samir, el *dragueur*— que se apoyan en los muros de Argelia, analfabetos de las dos lenguas (árabe clásico y francés), avatares de una arabización forzada, inventaron el término “Laldjérie”. Mezclando el nombre francés “Algérie” con el nombre árabe “El Djazaïr” para crear una nueva palabra, como muchas otras que entran cada año en la lengua hablada argelina. Moknèche: “Entretien entre Benjamin Stora et Nadir Moknèche”, en el Press Book de la película, p. 5; accesible en: http://www.artepro.com/fr_fichiers/fichiers/01897322.pdf (último acceso, 10 de febrero de 2011).



Viva Laldjérie (Nadir Moknèche, 2004)

pero, sobre todo, porque esta imagen invita también a una lectura que trabaja la relación entre las imágenes cinematográficas y la puesta en escena de las contradicciones de la sociedad argelina contemporánea.

La película de Mokneche no es una película de género, aunque no excluya citas y elementos del *thriller*, guiños al musical e, incluso, a la comedia. Su modelo de representación es el realismo, tal y como deja claro la secuencia inicial en la que los créditos del film se incrustan en imágenes anodinas e invernales de las calles de Argel pobladas de gente anónima que camina sobre la nostálgica y exquisita música de piano compuesta por Pierre Bastarolli. La película se orienta hacia los espacios marginales de esa sociedad siguiendo el itinerario de Goucem (Lubna Azabal), que vive con su madre en un cuarto de la pensión Debussy, en el centro de la ciudad. “Joven de 27 años, no virgen, dos abortos, y de madre bailarina”, según su propia descripción, Goucem trabaja en la tienda de un fotógrafo y espera a que su amante, Aniss, un médico casado, decida divorciarse. Entre tanto, pasa las noches del fin de semana en discotecas y disfruta de algún encuentro sexual casual. A través del personaje de Papicha, interpretada por Biyouna, cuyo marido murió —según dice ella de “dégout” (asco), algo peor que de lo que se podía morir habitualmente en la Argelia de los noventa—, la narración



Viva Laldjérie (Nadir Moknèche, 2004)

incorpora referencias a la vida antes de la violencia integrista: su sueño es volver al Copacabana, antiguo cabaret donde bailaba y cantaba, y para ello intenta recuperar el contacto con los dueños de local. El tercer personaje femenino, Fifi (Nadia Kaci), es una prostituta amiga de Goucem con la que comparten pasillo en la pensión. Su principal cliente, un alto cargo de la seguridad nacional, pierde la pistola en una de sus visitas, algo que termina por costarle la vida a Fifi, cuyo cuerpo acabará apareciendo en una playa de Argel.

Sylvie Dumerlat ha descrito cómo la película combina una serie de referencias externas —al cine italiano de Fellini o Pasolini, a Almodóvar y al patrimonio cultural francés (pictórico, literario o musical)— con imágenes anodinas de la ciudad de Argel y otras provocadoras y explícitas. Los conceptos de desorientación y “desorientalización” le sirven para articular un análisis en el que observa la capacidad de *Viva Laldjérie* para desafiar —utilizando el homenaje y la cita, no el pastiche— las imágenes dominantes de Argelia, y para articular una estética que transfiere a la pantalla la reflexión sociológica que elabora la película. Algo que le valió a la cinta una serie de críticas que ponían en duda su autenticidad y su “argelianidad”. Según esta autora, “[*Viva Laldjérie*] es, en primer lugar, un film urbano y argelino [de Argel], y a pesar de su aparente despolitización, pone el acento en una política de la sexualidad y en una estética del cuerpo como medio para una crítica cultural y social que no se puede enunciar si no es desde fuera del país”²⁵.

Efectivamente, la construcción intertextual de la película se combina con su opción por mostrar explícitamente imágenes y situaciones inéditas en el cine argelino: entre otras, la sexualidad, la homosexualidad masculina, la prostitución, el desnudo femenino, pero también la corrupción, el consumismo, el individualismo y la escasa solidaridad entre unos personajes que parecen estar aprendiendo de nuevo a vivir juntos.

Un hecho significativo y recurrente que la película comparte con un buen número de títulos argelinos es la ausencia de la figura paterna. En el *Le harem de Mme Osmane* y *Délice Paloma* vuelve a repetirse un hecho que Ratiba Haj-Moussa ha achacado a un debilitamiento sustancial de esta figura en favor de un estado todopoderoso, personificado en el poder del partido-estado FLN. Pero, además, según esta autora, “[E]l gran número de madres e hijas que encontramos en estos films indica que el cuerpo es el elemento central sobre el que se juega la posibilidad o imposibilidad de tener algo que decir sobre lo que se es o se quiere ser. Es contra el cuerpo (de las mujeres) contra el que afloran todas las contradicciones de Argelia”²⁶. Así pues, en *Viva Laldjérie*, es el cuerpo de Fifi el que acaba pagando las consecuencias del abuso de poder de un representante del Estado —y no por cierto de los más habitualmente relacionados con la violencia

25. Sylvie Dumerlat: “L’Algérie est à réinventer ou Femmes d’Alger hors de leur appartement dans *Viva Laldjérie* de Nadir Mokneche”, en *Expressions maghrébines*, vol. 6, n° 1, 2007, p. 101.

26. Ratiba Haj-Moussa: “Marginality and ordinary memory: body centrality and the plea for recognition in recent Algerian films”, en *The Journal of North African Studies*, vol. 13, n° 2, junio de 2008, p. 192.



Viva Laldjérie (Nadir Moknèche, 2004)

27. El interés demostrado por jóvenes realizadores magrebíes por esta disciplina sería merecedor también de cierta atención, ya que tanto en Túnez (*Satin Rouge*, Raja Amari, 2002), como en Marruecos (*Whatever Lola wants*, Nabil Ayouch, 2007) o Argelia, con el trabajo de Moknèche, encontramos narraciones donde la danza oriental tiene un papel preeminente y es la depositaria de una memoria femenina que se transmite a través de distintas generaciones.

integrata. Además, la autora recuerda que son los personajes femeninos los depositarios de la memoria y los responsables de conectar la historia pasada de Argelia con el presente. En el caso de *Viva Laldjérie*, Papicha consigue al fin, utilizando sus recursos femeninos —que luego recuperará la protagonista de *Délice Paloma* en el papel de “benefactora” nacional—, encontrar el nuevo Copacabana y volver a cantar en él. Pero, además, también transfiere sus conocimientos a la siguiente generación enseñando a bailar a la hija de los porteros de la pensión²⁷.

Para la centralidad de las mujeres en el relato resulta esencial el proceso de encarnación que llevan a cabo las actrices. Por muy obvio que pueda parecer recordarlo, los personajes de Goucem, Fifi y Papicha existen gracias a las actrices que las interpretan y, en este sentido, *Vive Laldjérie* supone un momento importante en cuanto a que precisa de un grupo de actrices capaces de encarnar estos papeles. El hecho de que Nadia Kaci, argelina afincada en París desde hace años pero protagonista de un número significativo de films argelinos, consienta en endosar el papel de la prostituta y en hacer un desnudo integral frente a la cámara por vez primera en la historia del cine argelino, más allá de la anécdota, supone un jalón histórico en el recorrido de este cine, en la historia de sus representaciones visuales y de sus políticas de género. La elección como protagonista de la belgomarroquí Lubna Azabal, también afincada en París, desestabilizaba el reparto y

complicaba la cuestión de la lengua, ya que reducía la posibilidad de utilizar el árabe vernáculo argelino en la película. Su ambigua pertenencia para un público nativo se ve además “comentada” por la primera secuencia, en la que deja patentes sus dotes interpretativas al recitar un monólogo en inglés como burla hacia su jefe, Mr. Mouffok; jugando así con el idioma, pero también con el propio trabajo interpretativo de forma explícita.

Pero Moknèche no concreta totalmente su reparto en un conjunto “extranjero” que no podamos vincular con Argelia. Para el personaje de Papicha elige a su actriz fetiche, Biyouna, a la que ha ido concediendo mayor protagonismo en cada uno de sus largometrajes hasta convertirla en la Mme Algérie de *Délice Paloma*. La elección de Biyouna es fundamental porque vincula *Viva Laldjérie* con un entramado textual popular y “puramente” argelino. La actriz —que no había salido del país hasta el rodaje de *Le Harem* en Marruecos en 1999— incorpora una presencia absolutamente reconocible para el público local: actriz, cantante y bailarina, Biyouna es un icono de la cultura popular argelina. Perteneciente a una familia del barrio de Belcourt como Moknèche, debutó en el cine en *La grande maison* (Mustafa Badie, 1973) y ha interpretado multitud de papeles cómicos en series y telefilms de la televisión argelina. Además, en la larga tradición del humor argelino, ha escrito e interpretado diversos espectáculos basados en sus monólogos. Sin embargo, como puede leerse en su perfil en el Press Book de la película, “Biyouna no ha sido siempre correspondida por la cultura oficial: demasiado argelina [de Argel], demasiado popular, demasiado franca, en diversas ocasiones ha sido rechazada por el poder y los intelectuales”.

42



Viva Laldjérie (Nadir Moknèche, 2004)

28. En esto insistía el realizador: “Desde la independencia, Argel es una ciudad que prácticamente no ha sido retratada, con un gran déficit de imágenes contemporáneas. El autorretrato de referencia sigue siendo colonial o folklórico. Tuve que abrir una Guía Azul en una biblioteca parisina para experimentar el impacto de ver una Argel enteramente cartografiada. Por primera vez en mi vida veía un mapa de mi ciudad, algo que allí no existía en la época de la paranoia soviética del régimen. Es una ciudad profundamente mediterránea y, al igual que muchas ciudades en España o en los Balcanes, la arquitectura es tanto europea como musulmana (árabe o turca). La luz invernal, los vestigios de la guerra, el paisaje verde, las autopistas, los edificios sin terminar, la Ciudad Olímpica (copia de una de Budapest) te recuerdan a Europa del este. Esa es la Argel de hoy”. Nadir Moknèche: “Entretien entre Benjamin Stora et Nadir Moknèche”, pp. 10-12.

29. Debemos precisar que en *Le harem de Mme Osmane*, la primera entrega de la trilogía de Moknèche sobre Argel/Argelia, apenas vemos la ciudad. La película, una coproducción hispano-belga-francesa protagonizada por una desafiante Carmen Maura, se rodó en Tánger. Su parte central se desarrolla no obstante en una iglesia al borde del mar habilitada como sala de fiestas para una boda musulmana. Así, intercambiando y resignificando los espacios, habilitando una sacristía como *toilette* para las invitadas, o haciendo partir a un grupo de mujeres en un descapotable en la Argelia de 1993, Moknèche desafía las representaciones dominantes —sobre todo, vinculando la responsabilidad del Estado a lo ocurrido durante aquellos años— y orienta la com-

La inclusión fundamental de la música raï, con canciones de Cheba Djanet y Cheb Abdou Jr —que hace un cameo en la película— y con las que canta Biyouna, forma parte también de la manera en la que Moknèche se vincula con una manifestación cultural popular. Un género musical que se caracteriza, como su cine, por tocar temas considerados tabúes en esta sociedad, como el sexo o la homosexualidad, y por hacer crónicas explícitas de las experiencias de la juventud. De ahí, que las canciones se subtitulen al francés cuando aparecen puntuando distintos episodios de la película. Así, Moknèche consigue compartir un terreno común de la cultura argelina —que ha viajado con éxito fuera de las fronteras nacionales—, apoyándose además en su visión inconformista y, hasta cierto punto, contestataria.

La complejidad de los retratos femeninos que elabora *Viva Laldjérie* no sería posible si no concurriese la complejidad del espacio filmico de la ciudad. En ese sentido, Argel permite anclar esta historia en una temporalidad contemporánea, que somete a sus habitantes a formas de vida expugnadas por la globalización. El espacio urbano, tal y como es recuperado por esta película, permite integrar las dimensiones multiformes de los individuos, sus contradicciones y su estado de constante movilidad y búsqueda. Goucem atraviesa la ciudad para ir a buscar a Aniss al hospital, y devora un bocadillo en una plaza antes de subir las grandes escaleras de un edificio burgués donde él vive. Da un paseo en moto con Samir, el *dragueur*, hasta la parte alta de la ciudad o atraviesa la Kasba bajo su *mansouria* junto a Fifi para visitar a una vidente. La convulsa urgencia de Goucem, su forma de habitar la ciudad, sin aparentes restricciones, nos permite reconocer algunos de sus lugares emblemáticos: el centro y la parte alta de la ciudad, la plaza de los Mártires, el *Tunnel de la Fac*, el cementerio, la Kasba, etc.²⁸. Siguiendo la travesía de nuestras heroínas descubrimos a su vez espacios liminales que permiten la transgresión de las normas: la pensión, el cabaret, la playa (donde en una especie de búnker de cemento se produce un encuentro entre Goucem y un amante ocasional, pero donde también aparecerá el cadáver de Fifi). La ciudad hace emerger sobre todo la complejidad de una nueva generación que encuentra en la noche los espacios propicios para el deseo, el consumo y el entretenimiento: Pizza Rapido, las discotecas y los clubs están poblados de jóvenes que no se diferencian de los que veríamos en cualquier capital europea, salvo porque a ritmo de reggaetón la gogó anima los presentes con un baile oriental. Esta intervención y ocupación constate de los espacios es una maniobra fundamental de la política espacial de los films de Moknèche, que ha tenido la habilidad de apropiarse de aquellos territorios inéditos para el cine dotándolos de una nueva significación²⁹. Como recordaba Benjamin Stora, Moknèche ha sabido captar una ciudad que bascula, móvil, frenética, consumista, caótica, y que supone un espacio intermedio entre la tradición y la modernidad³⁰. Una ciudad donde



Viva Laldjérie (Nadir Moknèche, 2004)

cohabitan elementos de ambas y que sus habitantes deben negociar: como Goucem y Fifi se endosan la *mansouria* (un vestido largo) para poder llevar debajo una falda corta en su visita a la Kasba o en sus salidas nocturnas. Este es el sentido que adquiere también la última secuencia de la película, en la que Goucem, al ver a Samir jugando al fútbol, se acerca a los campos de deporte de la ciudad olímpica diseñada por Oscar Niemeyer. Este lugar, emblemático de una época de la historia argelina, de una utopía social que no llegó a realizarse, sirve de vínculo final para estos dos personajes en este presente imperfecto.

Con vistas al mar

Nadir Moknèche nació en París en 1965, pero pasó su infancia y adolescencia en Argel, siendo esta ciudad central en su educación hasta los 18 años. En esa época se va a estudiar París, para realizar luego una serie de estancias en distintas ciudades, entre ellas Nueva York, Londres y Roma. Se define, por una parte, como producto de la Argelia independiente, de Boumediène, de la arabización,... Por otra, reconoce el ascendiente en su obra de una cultura que va *más allá* y que él describe como “mediterránea”. No es, como sabemos, un caso excepcional: como otros tantos directores del Magreb, forma parte de una generación nacida

prensión de los acontecimientos hacia una lectura mucho más laxa y abierta de lo que ofrece la versión oficial.

30. No es casual que el historiador que más profusamente ha tratado la representación visual de Argelia, sea el encargado de arropar la película de Moknèche a través de una larga entrevista incluida como extra en la edición francesa del DVD de *Viva Laldjérie* (Les Films du Losange, 2005). Una edición limitada de dos DVD que, por cierto, alcanza hoy un precio inusitado.

después de la independencia, formada por lo general en escuelas francesas y que mantiene un estrecho vínculo con este país, porque residen allí, total o parcialmente, y porque han hecho de París su centro de trabajo y/o su fuente de financiación. En palabras de Roy Armes, lo que los beneficia con respecto a otros cineastas exiliados es que “su decisión de reflexionar cinematográficamente sobre la vida de sus países de origen enlaza precisamente con el interés del gobierno francés por mantener sus lazos culturales con todas sus antiguas colonias. Su problema es menos el exilio que la potencial integración y la pérdida de la identidad norteafricana”³¹.

La sombra amenazadora de esos “ancestros” de los que habla Stora parece estar siendo aplacada gracias a una distancia interpuesta por esta nueva generación de cineastas que va a contestar la tendencia monolítica en las representaciones de la identidad nacional. Si el cine de Moknèche tiene un interés excepcional es porque evidencia una Argelia hasta ahora poco o nada visible y con ello certifica el colapso de la imagen oficial de este país, que paradójicamente pasaba por una forma de invisibilidad. Su cine es potencialmente problemático, ya que incluye una descripción mucho menos restrictiva de lo que significa ser argelino/a hoy y lo hace desde una adscripción nacional conflictiva, siempre susceptible de ser puesta en duda ya que “viene de fuera”.

Quizás el problema de la pertenencia debería afrontarse no tanto desde el punto de vista de quién financia económicamente estas producciones, sino de quién o quiénes las hacen suyas, no solo los públicos potenciales y reales, pensados o dispersos por el planeta, sino qué instituciones y canales de legitimación secundan, arropan, apoyan y, en definitiva, crean un vínculo, entre esos productos y unas comunidades —nacionales y transnacionales— de espectadores e instituciones. A este respecto, Mireille Rosello mantiene que siempre hay varios relatos rivales en cuanto a las representaciones de Argelia, ya que: “Los bordes de naciones y transnaciones, ciudadanos y extranjeros, autóctonos y diáspora, se convierten sin cesar en objeto de rivalidades y conflictos, y no solamente las imágenes se reflejan mutuamente de un punto al otro de globo, sino que los espectadores y los productores son caóticamente conscientes o inconscientes de su propia relación con la imaginación nacional o transnacional”³².

Los films de Moknèche nos hacen entender el cine argelino como lugar de conflicto, donde se conectan el pasado y el presente en una forma particular, y donde el discurso sobre lo que es o podría ser Argelia se hace sobre referencias y recursos —narrativos, estéticos y poéticos— tanto propios como ajenos a los límites de la nación. Por eso, como afirma Dumerlat, “*Viva Laldjérie* nos hace reflexionar sobre lo que una ilusoria búsqueda de autenticidad de las imágenes puede encerrar de etnocentrismo y de congelación del otro indígena en una inalterable

31. Roy Armes: “Cinemas of the Maghreb”, en *Black Camera. An International Film Journal*, Vol. 1, n° 1, invierno 2009, p. 24.

32. Mireille Rosello: op. cit., p. 6.



Délíce Paloma (Nadir Moknèche, 2007)

alteridad”³³. Rompe así las expectativas, tanto del público local como del internacional al que, principalmente, va destinada la película para su pase en festivales internacionales y como producto comercial para su estreno en salas o su circulación en DVD. Otro asunto que deberíamos afrontar es su circulación a través de la televisión y la conformación de sus audiencias en la Red.

Hoy por hoy lo que sí parece evidente es que el cine argelino será diaspórico o no será e intentar concitar un consenso sobre las imágenes en circulación es no solo imposible, sino poco productivo. Por el momento, nos queda un relato de Argel que, a decir de su director, no pareció enfurecer a sus vecinos:

Los argelinos tienen una relación complicada con la imagen, con su propia imagen. Empezaron viéndose a sí mismos a través de la mirada colonial como una masa indiferenciada de personas y, después de la independencia, como arquetipos social-realistas: el combatiente, el campesino, el trabajador. Nunca como individuos con personalidad propia. Durante el rodaje de Viva Laldjérie (en enero de 2003), llevamos nuestra cámara por toda la ciudad: a las calles principales, a lugares populares como la plaza de los Mártires, o la Kasba, y nunca nos obligaron a marchar-

33. Silvie Dumerlat: op. cit., p. 104.

34. Nadir Moknèche: “Entretien entre Benjamin Stora et Nadir Moknèche”, p. 8.

nos. La gente se acercaba a saludarme, a decirme que les enorgullecía ver a un joven director argelino que regresaba con un equipo profesional a rodar, a “camerarlos”, como ellos decían en “aldjérian”. Su obsesión era mostrar al mundo que son “normales”, que Argel no es Kabul ni Teherán. La relación con su propia imagen había cambiado. Tengo la sensación de que están empezando a quererse a sí mismos, quizás a aceptar mirarse a sí mismos³⁴.

Argel “después de”. Travesías urbanas, horizontes transnacionales y nuevas encrucijadas para el cine argelino

En el complejo contexto político, social y cultural del Magreb contemporáneo, Argelia ha visto cómo su cine, referente durante años para toda la región, se desvanecía debido a una profunda crisis atravesada por una década de guerra. Sin embargo, en los últimos años, sobre todo a partir de coproducciones francesas, han surgido algunos títulos que proponen nuevas formas de aproximarse a una identidad nacional moderna. Es el caso de *Viva Laldjérie* (2004), de Nadir Moknèche. Este film que ofrece un novedoso acercamiento a la vida en Argel, una ciudad poco explotada por el cine y que estaba lejos de ser el espacio predilecto para la puesta en escena de la nación. La película de Moknèche evidencia una Argelia hasta ahora poco o nada visible a través de una política sexual y espacial inéditas en el cine argelino.

Palabras clave: Argel en el cine, cine argelino, cine transnacional, *Viva Laldjérie*, Nadir Moknèche.

Algiers “afterwards”. City streets, transnational horizons and new crossroads in Algerian film

With the political, social and cultural upheavals going on in the North African Maghribian region Algeria has fallen from its prominence as leader in film production. A decade of war has taken its toll. Yet, in spite of these dire conditions, there have been films, especially French co-productions, that have created new ways of conceptualizing modern national identity. One such film is Nadir Moknèche's *Viva Laldjérie* (2004). His film brings us a unique look at life in Algeria, a city not often depicted in film, considered unworthy of the big screen. Moknèche's film reveals a side of Algeria that has until now remained unseen, in a novel revelation of sexual politics and unique spatial techniques never before used in Algerian film.

Key words: Algeria in film, Algerian film, transnational film, *Viva Laldjérie*, Nadir Moknèche.

Fecha de recepción: 17/02/2011 Fecha de aceptación: 28/02/2011