

La representación cinematográfica de la guerra de Independencia de Argelia: un análisis comparativo

*The cinematographic representation of the
Algerian War of Independence: a comparative analysis*

Maximiliano Duplatt

maximilianoduplatt@hotmail.com

UNPSJB

Resumen

En el presente trabajo se analizará la representación que desde el cine se ha efectuado de la guerra de Independencia de Argelia, a partir de la comparación de las siguientes películas: *Lost Command* (1966, E.E.U.U.) y *La battaglia di Algeri* (1966, Italia-Argelia), lo cual permitirá reflexionar acerca de las relaciones entre el cine, la historia, la política y el colonialismo francés.

Se considerará la manera en que las películas –que son realizadas desde los países colonialistas– producen un discurso y construyen una imagen del otro cultural conformado por esos pueblos coloniales africanos que fueron dominados y colonizados por los países europeos desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Ambas películas son producidas en el marco del proceso de descolonización que se inicia después de la Segunda Guerra Mundial, es decir, en un momento de toma de conciencia de la existencia del colonialismo y de discusión acerca de la dominación ejercida sobre esos territorios no europeos.

Además del análisis filmográfico e histórico de las películas, se hará hincapié en otros factores que ayudan a entender las circunstancias que llevaron a su producción, tales como su país de origen, el contexto socio-histórico en las que fueron concebidas,



la recepción que tuvieron, la cercanía/lejanía con los acontecimientos y cómo ello afectó a la representación de los hechos y los actores, entre otros.

Abstract

This paper will analyze the representation of the Algerian War of Independence made from the cinema, by comparing the following films: *Lost Command* (1966, USA) and *La battaglia di Algeri* (1966, Italy- Algeria), which will enable us to reflect on the relations between cinema, history, politics and French colonialism.

It will be considered the way in which the films –made from the colonialist countries- produce a discourse and build an image of the cultural other formed by those African colonial people's that were dominated and colonized by European countries from the late 19th century until the middle of the twentieth century. Both films are produced within the framework of the process of decolonization that begins after World War II, that is, at a time when awareness of the existence of colonialism grew and the domination exercised over those non-European territories began to be discussed.

In addition to the filmographic and historical analysis of the films, emphasis will be placed on other factors that help to understand the circumstances that led to their production, such as their country of origin, the socio-historical context in which they were conceived, the reception they received, their distance to the events, and how this affected the representation of the facts and the actors, among others.

Palabras claves

Cine, Historia, Representación, Colonialismo, Guerra de independencia de Argelia

Keywords

Cinema, History, Representation, Colonialism, Algerian war of independence

Introducción

La segunda mitad del siglo xx fue testigo de una renovación historiográfica al incorporar nuevas miradas y formas de hacer historia, así como también una mayor diversidad de fuentes. Esto último estuvo estrechamente vinculado al cuestionamiento del carácter sagrado, y por lo tanto incuestionable, de los documentos oficiales (escritos), lo cual permitió la aparición de fuentes “no tradicionales” como las provenientes de los géneros literarios o el cine.

De esta manera, el cine ocupó un lugar significativo en aquel proceso como fuente legítima para su aplicación en el campo histórico gracias a las contribuciones de pioneros como los franceses Marc Ferro y Pierre Sorlin y el estadounidense Robert A. Rosenstone, quienes fueron los primeros en poner en discusión la estrecha relación entre el cine y la historia y dar cuenta de sus posibilidades documentales.

El estudio comparativo de dos películas que tratan sobre un mismo acontecimiento, pero que fueron formuladas desde dos lugares completamente diferentes, permite vislumbrar la representación que cada una de ellas concibió. En sintonía con esto, resulta conveniente recuperar la reflexión del historiador inglés Peter Burke sobre otros films, pero que igualmente es aplicable a los aquí analizados: “si algo enseñan todas estas películas, es la diferencia existente entre la forma que tienen los distintos individuos o los distintos grupos de contemplar un mismo acontecimiento” (2001, p. 212).

Ambas películas están ambientadas en los años de la guerra de Independencia de Argelia y fueron estrenadas en 1966. Ello indica que fueron lanzadas al mercado poco tiempo después de la Independencia de Argelia ocurrida en 1962,

cuando el recuerdo del conflicto era reciente y aún estaba latente en la mente y los corazones de la gente.

Luego de la Segunda Guerra Mundial muchos argelinos habían comenzado a desarrollar un sentimiento anticolonialista como consecuencia de la desigualdad –tanto política como socioeconómica– y la discriminación a la que eran sometidos, puesto que su situación como nativos contrastaba con la de los colonos franceses, que detentaban mayores derechos y oportunidades. En efecto, la colonia era gobernada por funcionarios civiles europeos nombrados por la administración francesa, a pesar de que la mayoría de sus habitantes eran musulmanes nacidos en esas tierras, lo cual permite ilustrar la contradicción existente entre el discurso colonial republicano francés y la realidad colonial (Blanchard, Bancel, y Lemaire, 2014).

Tras la guerra de Indochina (1946-1954) –en la que Francia perdió su colonia asiática– y la crisis del canal de Suez (1954) –en la que Francia, Reino Unido e Israel debieron retirarse forzosamente de Egipto por la presión externa ejercida por los Estados Unidos y la Unión Soviética– quedó demostrado a los ojos del mundo, y principalmente de sus colonias, que los antiguos imperios coloniales ya no eran más que Estados subordinados a las dos nuevas potencias mundiales de la época. En ese particular contexto, que a su vez tenía de trasfondo la llamada “guerra fría”¹, algunos antiguos soldados argelinos que habían participado y luchado en el ejército francés en la Segunda Guerra Mundial y en Indochina comenzaron a plantearse, junto a otros nativos civiles, que era el momento oportuno de independizarse de la metrópoli europea (Hobsbawm, 1999). Es así que a fines de 1954 se fundó el Frente de Liberación

Nacional (FLN), cuyo brazo armado emprendió la lucha mediante la guerra de guerrillas contra la autoridad francesa, dando inicio a la guerra de Independencia de Argelia.

Con respecto a *Lost Command* (1966, Mark Robson) puede afirmarse que se trata de una producción estadounidense distribuida por Columbia Pictures y que pertenece a los géneros de drama y cine bélico, mientras que *La battaglia di Algeri* (1966, Gillo Pontecorvo) es una coproducción italoargelina distribuida por la compañía italiana Rizzoli y que, a pesar de compartir los mismos géneros que la otra película, se asemeja más al género del falso documental² crítico, con motivo de su peculiar estilo de filmación y narración de los acontecimientos.

La trama del primer film gira en torno al teniente coronel Pierre Raspey, que ha sido derrotado en Indochina y relevado de su cargo, pero al que le otorgan una segunda oportunidad: su misión es mantener el orden y la paz en Argelia. Por el contrario, el hilo argumental de la segunda película se entreteje a partir de los enfrentamientos entre los militantes por la independencia de Argelia y los militares franceses, que provocan una rápida escalada de violencia.

La historia y el uso de las fuentes cinematográficas

Como punto de partida es necesario definir los conceptos de cine e historia y explicitar qué significa la noción película, de modo que permitirá una mejor comprensión del enfoque del trabajo.

Por un lado, el cine es considerado como “un sistema de representación y creación del mundo y de una realidad” (Cabero Almenara, 2003, p. 9), mientras

que las películas son definidas en los términos de Pierre Sorlin, como “objetos culturales que circulan en una sociedad sembrando imágenes de ella y del pasado” (citado por Arreysegor, Bisso y Ragio, 1999, p. 233). Como vemos, ambas definiciones evocan explícita e implícitamente al concepto vertebral que se desarrollará más adelante: la representación en el cine.

Por otro lado, la historia es considerada una “ciencia de los hombres [y mujeres] en el tiempo” (Bloch, 1996, p. 140) que, a partir de los rastros dejados por ellos y haciendo uso de la heurística (descubrimiento y recolección de fuentes) y la hermenéutica (interpretación), estudia el pasado y permite pensar el presente. En este sentido, podríamos decir que la historia “procede interpretando testimonios” (Mell, 2014, p. 72), de lo cual inferimos que todo documento histórico es un “texto” a interpretar y que, como tal, sus huellas están sujetas a interrogación, análisis y triangulación.

De lo anterior se desprende que, tal como nos han subrayado incontables veces los historiadores de *Annales*, los vestigios del pasado, por sí solos, dicen poco y nada, por lo que es nuestro deber como historiadores interrogarlos y develar sus secretos. En otras palabras, los documentos históricos como tales no existen en un estado de pureza ideal, sino que son contruidos por el historiador, lo cual implícitamente supone una selección de acuerdo a su propia subjetividad y sus intereses. Siguiendo el planteamiento del historiador francés Lucien Febvre:

Indudablemente la historia se hace con documentos escritos. Pero puede hacerse, debe hacerse, sin documentos escritos si estos no existen. Con todo lo que el ingenio del historiador pueda permitirle

utilizar para fabricar su miel, a falta de las flores usuales (1982, p. 232).

Tal es el caso del uso del cine como fuente histórica para la interpretación de hechos y procesos donde escasean los documentos escritos o estos no logran dar cuenta de la totalidad de sus dimensiones. De ahí la importancia que cobra trabajar bajo estas coordenadas, utilizando documentos “no tradicionales” como los audiovisuales y recuperando a su vez algunas categorías de análisis acordes a ellos que permiten dar cuenta de la construcción y circulación de sentidos, tales como la representación, la memoria y el discurso, entre otros.

Por lo tanto, no sólo es posible aunar cine e historia, sino que es deseable que ambas disciplinas confluyan para el crecimiento de la segunda, ya que esto promueve una mejor comprensión y estudio de la historia contemporánea del siglo xx. En efecto, autores como Gabriela Arresegyor, Matías Bisso y Sandra Raggio se han referido a ello y han apreciado que “para la historia, como disciplina científica, el cine tiene la triple condición de ser narración, fuente y objeto histórico” (1999, p. 232). Es decir, su riqueza reside en su complejidad (inherente a toda construcción social, portadora de discursos y representaciones elaboradas en determinados contextos históricos) y en la consiguiente pluralidad de posibles abordajes metodológicos que posibilitan su utilización como documento histórico.

Si bien existe un breve escrito acerca de la potencialidad del cine como fuente para la historia que data de fines del siglo xix³, recién comenzó a ser planteado como tal en la década de 1970 a partir de las publicaciones del historiador francés Marc Ferro. En ellas, este autor sostuvo que el cine es un documento y que, del

mismo modo, cada film constituye un testimonio que tendremos que analizar críticamente para poder así descubrir y explorar lo “no visible a través de lo visible” (Ferro, 1995, p. 40), desentrañando el modo en que la sociedad se imagina a sí misma y construye representaciones sobre ella y los demás.

De esta manera, podríamos decir que Ferro privilegia el estudio de films cuya acción es coetánea a la época del rodaje puesto que ellos constituyen un importante testimonio de la mentalidad del equipo encargado detrás de su producción, que a su vez está en estrecha relación con la sociedad en la que está inmerso. Esto es cierto en tanto que un film –independientemente del género al que esté inscripto, ya sea ficción o documental– no es, en efecto, un “compendio” de historia en términos tradicionales, pero sí constituye una fuente invaluable e irremplazable sobre la época en que fue producido y presentado. Sobre este punto coinciden varios autores⁴: el cine revela mucho más de una sociedad que lo que ella quiso decir.

Del mismo modo, el crítico de cine e historiador francés Pierre Sorlin (1991) comparte la consideración del cine como documento que ha de ser interrogado y que, como toda forma de representación, es parcial e incluso está sujeto a medias verdades o manipulaciones, por lo cual se han de tomar los recaudos correspondientes. No obstante, a diferencia del otro autor, Sorlin acentúa la importancia del cine como documento que no se restringe exclusivamente al estudio del siglo xx ya que permite asimilar, a través de las imágenes evocadas, las dimensiones de los procesos descritos en los textos, así como también analizar el modo en que la sociedad proyectaba o construía ese pasado.

Por su parte, el historiador estadounidense Robert A. Rosenstone coincide con lo expuesto en el párrafo anterior, en tanto que él también ha observado que el cine facilita la visualización de aspectos diferentes a los que expresan otros documentos y

puede transmitir más directamente que un texto la sensación de toda clase de situaciones y momentos históricos: los granjeros, mínimos sobre las praderas inmensas entre las altas montañas; los mineros que se esfuerzan en la oscuridad de las galerías; los mineros que se mueven al ritmo de la maquinaria; los civiles que miran desolados las calles de las ciudades bombardeadas (1988, pp. 99-100).

Quizá uno de los principales obstáculos que se presentan al recurrir al cine como fuente es el de hacer un adecuado análisis de los recursos propios del lenguaje cinematográfico, que permitirían recuperar las formas de representar en el cine. Siguiendo los planteos del historiador uruguayo Pablo Alvira (2011) puede argüirse que el cine, en tanto representación (concepto que será abordado en el siguiente apartado), requiere de una determinada “lectura” de las imágenes visuales que precisa el conocimiento de un lenguaje y un modo discursivo diferente al que estamos acostumbrados a utilizar en el quehacer histórico (esto es, el discurso verbal). Considerados en su conjunto, estos modos de representar están relacionados tanto con preferencias estético-narrativas como con contextos socio-culturales determinados, lo cual supone analizar no solo los elementos constitutivos del film sino también los factores que la historiadora argentina Emilce Fabricio (2016) define como “extra-filmicos”: producción, público, recepción, crítica, contexto histórico, etc.

El cine como representación

Para trabajar en esta dirección, se consideró apropiado recuperar la noción de representación del historiador francés de la cuarta generación de *Annales* Roger Chartier –quien la considera un instrumento idóneo para el análisis cultural–, y ponerla en discusión con otras interpretaciones. Si bien este concepto es muy amplio y fue pensado originalmente por Chartier para otro objeto de estudio, aquí se recuperarán algunas de sus ideas para relacionarlas con el cine.

En primer lugar, la reflexión que desarrolla el autor bajo el subtítulo “Mundo del texto y mundo del lector” (Chartier, 2005, p. 50) es significativa, en tanto sugiere que la lectura es una práctica social sumamente dinámica y llena de contrastes y divergencias, ya sea entre las capacidades de lectura, las normas que definen las formas de leer, etc. De estas determinaciones dependen las formas en que los textos pueden ser leídos e interpretados de manera sustancialmente diferente por lectores que no disponen del mismo utillaje intelectual⁵ y que no mantienen la misma relación con ellos. De ahí que tanto el lector como la práctica de lectura sean considerados por el autor activos puesto que, recuperando aquella reflexión del crítico literario T.S. Eliot, “el acto de lectura es también un acto creador” (1968, p. 21) y, análogamente en el cine, el acto de “lectura” de un film, también lo es.

En este sentido, Chartier señala que se debe prestar especial atención al campo social donde circulan ese conjunto de “textos” (incluidas las películas) que estamos analizando, para entonces “comprender cómo los mismos textos (...) pueden ser diversamente captados, manejados y comprendidos” (2005, p. 54) por los lectores/espectadores; en

pocas palabras: la manera en que son “apropiados”. La apropiación, tal como la entiende el autor, se refiere a la pluralidad de usos e interpretaciones de los agentes inscriptos en las prácticas específicas que los producen y que implícitamente configuran una construcción de sentido. En el caso del cine podrían plantearse al menos dos cuestiones claves a considerar: por un lado, los usos del film y, por el otro, las prácticas de “lectura” del mismo, en contextos socioculturales diferentes. Por otro lado, Chartier advierte que tengamos presente que

contra la representación [...] según la cual el texto existe en sí mismo, separado de toda materialidad, debemos recordar que no existe texto fuera del soporte que lo da a leer (o a escuchar) y que no hay comprensión de un escrito cualquiera que no dependa de las formas en las cuales llega a su lector. De aquí, la distinción indispensable entre dos conjuntos de dispositivos: aquellos que determinan estrategias de lectura y las intenciones del lector, y los que resultan de una decisión del editor o una obligación del taller (2005, p. 55).

Los directores no filman películas así sin más, sino que producen imágenes y representaciones que otros transforman en objetos reproducibles en pantalla⁶, cuyos modos de visualización han ido variando y multiplicándose con el correr de los años. Esto ha generado cambios no sólo en las propias prácticas culturales que tienen que ver con el consumo de películas sino, más relevante aún para los fines aquí propuestos, en el modo en que percibimos al cine y aprehendemos o resignificamos aquello que vemos y oímos.

A partir de lo antedicho se entiende y justifica el enfoque propuesto por la nueva

historia cultural francesa, la cual analiza las luchas de representación desde una perspectiva más social y cultural que económica fijando su atención sobre las estrategias simbólicas que “determinan posiciones y relaciones y construyen un ser-percibido para cada clase, grupo o medio constitutivo de su identidad” (Chartier, 2005, p. 57). De ahí que consideremos que el cine detenta un peso significativo no solo en la construcción de identidades sino también en la propia interpretación de las identidades de los otros, por lo que distintos films producidos por grupos diversos en contextos diferentes pueden llegar a disputar entre sí representaciones diametralmente opuestas y, con ello, desembocar en luchas de representación.

En el mismo orden de ideas, es posible relacionar las luchas de representación con la “perversión” de la que habla Chartier, es decir con el hecho de que en ocasiones la representación puede llegar a ocultar o distorsionar aquello que se supone es su referente, de acuerdo a los intereses de determinado grupo que intenta imponer su visión (Sorlin, 1991). Es por ello que la historiadora Emilce Fabricio justamente observa que Pierre Sorlin centra su atención, “más que en lo que las películas narran, en los enunciados y modos de enunciación” (2016, p. 5), algo que, para nuestro caso, se traduciría en analizar detenidamente las representaciones y de qué modo se construyen esas formas de representar a los actores, la alteridad y la propia narración de los hechos.

Como han señalado implícitamente autores de la talla de Sorlin (1991) y Rosenstone (1988) para el cine y Roger Chartier (2005) para la comunidad de lectores: tanto uno como el otro son agentes significantes, productores de prácticas y sentidos. Por un lado, el cine es un agente

de la historia⁷, que construye discursos y representaciones de la realidad, el pasado y la sociedad, además de sentidos sobre la misma; por el otro, el lector es un agente activo que en la práctica interpreta y resignifica aquello con lo que establece diálogo (en el sentido de que el acto de lectura es una relación dinámica y bidireccional que implica un ida y vuelta).

De lo antedicho se desprende que es muy importante conocer las formas en que estos sentidos circulan y son contruidos: el significado de un film puede variar considerablemente a lo largo del tiempo o dependiendo del público y su utillaje intelectual (como dijera el filósofo y escritor francés Nobel de Literatura Henri Bergson: “el ojo ve sólo lo que la mente está preparada para comprender”⁸). En palabras de Chartier:

los dispositivos formales [...] inscriben en sus estructuras mismas los deseos y las posibilidades del público al que apuntan; mientras que las obras y los objetos producen su campo social de recepción más de lo que son producidas por divisiones cristalizadas y previas (2005, p. 60).

Puede ocurrir entonces que el propio texto, el propio film, circule en una matriz cultural ajena a la de sus primeros destinatarios, propiciando una pluralidad de apropiaciones y nuevas interpretaciones; es decir, pueden aparecer nuevos públicos y, con ello, nuevos usos y resignificaciones. De ahí que varios autores señalan la importancia de considerar tanto los elementos fílmicos como los extra-fílmicos.

Sin duda alguna han germinado nuevas perspectivas para pensar en otros modos de articulación entre los bienes culturales –como las películas– y el mundo social, teniendo en cuenta las particularidades y

contradicciones de este último. El cine como agente construye representaciones fuertemente ligadas a condicionantes socioculturales y trata de configurar una ‘realidad’ que responda a esos cánones impuestos por la sociedad de la que forman parte. De esta manera, en la representación cinematográfica las imágenes⁹ condensan (y tejen) una gran red de significados, no siempre concordantes entre sí, mediante las cuales se construye el tejido social en el que estamos inmersos y actúan como intermediarias en la percepción de la otredad.

No obstante, la “realidad” como tal no existe, sino que depende de la perspectiva desde la cual uno se posicione (incluidos los cineastas), de lo cual se desprende que todo film implica un recorte: detrás del lente se ocultan ojos subjetivos y una intencionalidad. De ahí que la investigadora social francesa Denise Jodelet, quien ha dedicado gran parte de su vida al estudio y reflexión de la construcción de las representaciones sociales, enfatice la importancia de estudiar las condiciones y contextos en que estas surgen, circulan y son utilizadas en la interacción del mundo y los demás (1986).

Datos generales de las películas

A continuación, se situarán los films en el contexto histórico de su producción, se dará cuenta de la época que es abordada en la película, el país de origen y los sucesos socioculturales del momento, así como también la recepción que tuvieron, su proximidad temporoespacial o contemporaneidad con los acontecimientos y cómo ello afectó la narración de los hechos y la representación de los actores y las acciones llevadas a cabo por ellos.

Ambas películas comparten algunas características y se diferencian en otras.

Con respecto a lo primero, fueron puestas al mercado en 1966 y están ambientadas en el contexto de la Guerra de Independencia de Argelia (1954-1962), con lo cual es más que evidente su cercanía con aquel acontecimiento inmerso en el complejo proceso de descolonización.

En el caso de la producción italoargelina, la trama se sitúa más específicamente en los años 1954-1957, mientras que el argumento de la producción estadounidense comienza con el final de la guerra de Indochina (1954) y luego trasladada la acción a los primeros años de la guerra de Independencia de Argelia. El hecho de que ambas películas hayan sido estrenadas en 1966 implica que su lanzamiento coincidió con el proceso de descolonización africano y con las guerras de liberación nacional de la segunda mitad del siglo xx.

Históricamente, durante más de un siglo Francia había tratado de imponer sus pautas culturales, políticas y económicas a Argelia, lo cual había afectado profunda y negativamente la identidad cultural y lingüística del pueblo argelino¹⁰. La rebelión argelina estalló en 1954 y se difundió rápidamente, alcanzando un respaldo masivo de la población musulmana y de un sector importante de la intelectualidad francesa¹¹ y hacia 1957 la situación se encrudeció, a partir de la cual los políticos y militares coloniales franceses autorizaron el uso de cualesquiera sean los medios necesarios para hacer frente a los rebeldes argelinos, incluido la tortura y la ejecución de estos últimos por parte de los soldados al mando del general Jacques Massu¹² (Prieto, 2001).

Este contexto de inestabilidad política y social se tradujo en el hundimiento de la Cuarta República francesa y el retorno del general Charles De Gaulle, quien

siguió una línea conciliadora y de negociación. Esta fue considerada “blanda” por los sectores más radicalizados del ejército y de la derecha política francesa, que poco después crearon la Organización del Ejército Secreto (OAS) para evitar que las conversaciones de paz tuvieran lugar, llegando incluso a organizar un fallido golpe de Estado en 1961. Finalmente, en 1962 el Estado Francés reconoció la creación del nuevo estado nacional argelino.

En relación a las diferencias, la película *Lost Command* (traducida en Argentina como *Talla de Valientes*) fue producida en Estados Unidos –más específicamente en los estudios de Hollywood–, y dirigida por Mark Robson, un canadiense que realizó sus estudios superiores en la Universidad de California, EE.UU. Fue distribuida por el gigante Columbia Pictures.

Lost Command obedece fundamentalmente a las reglas de Hollywood de la época: fue filmada a color, cuenta con un gran presupuesto¹³, está hablada únicamente en inglés¹⁴, presenta una subtrama romántica y cuenta con actores mundialmente reconocidos y premiados, entre los que destacan el ganador de dos premios de la Academia, el mexicano Anthony Quinn; el francés Alain Delon, icono masculino de los años '60; la multipremiada actriz francesa Michèle Morgan; y la actriz italo-tunecina Claudia Cardinale, musa de los grandes directores italianos.

En contraste, *La battaglia di Algeri* (en español, *La batalla de Argel*) fue coproducida entre Argelia e Italia, y dirigida por Gillo Pontecorvo, un reconocido cineasta italiano con inclinaciones de izquierda¹⁵. Se trata de un film opuesto al anterior: fue filmado en blanco y negro –al estilo de falso documental–, su presupuesto fue relativamente modesto en relación con

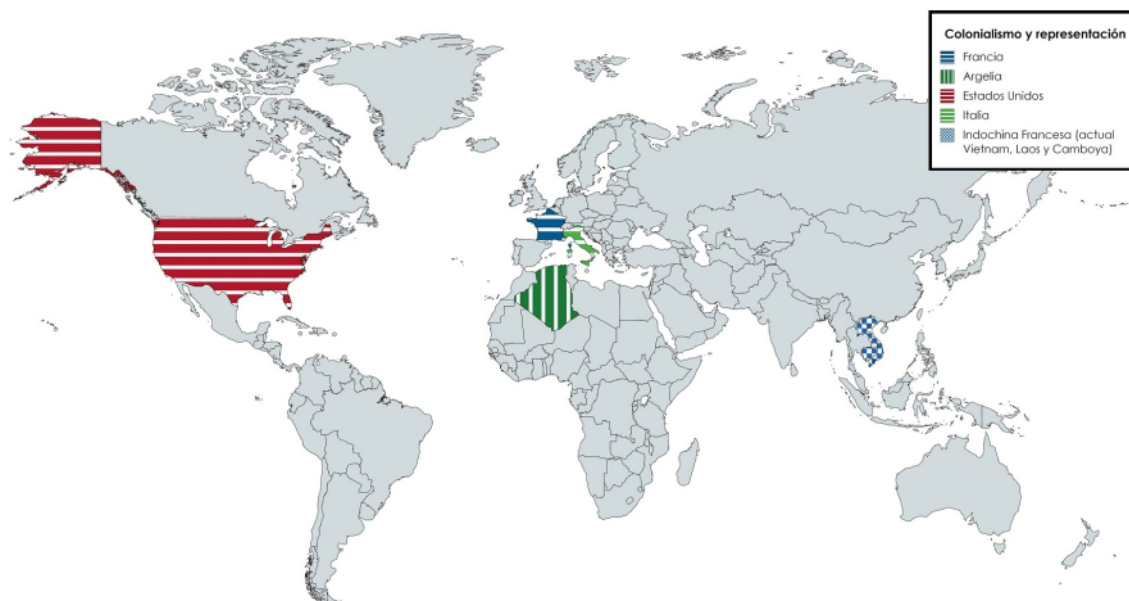
su par norteamericano¹⁶, fue filmado en Argelia, está hablado en francés y árabe, y cuenta con más de un centenar y medio de actores no profesionales, algunos de los cuales eran antiguos miembros del FLN (Matthews, 2011).

La battaglia di Algeri recibió diversos premios a nivel internacional, incluyendo el León de Oro en el prestigioso Festival Internacional de Cine de Venecia (1966)¹⁷, y fue nominada a tres premios de la Academia en años no consecutivos, incluyendo Mejor Película en Lengua Extranjera (Oscar, 1967)¹⁸, Mejor Director y Mejor Guión Original (Oscar, 1969)¹⁹. Por el contrario, la producción hollywoodense *Lost Command* no fue particularmente popular en los Estados Unidos ni a nivel internacional, en donde pasó inadvertida recibiendo críticas mixtas y ningún premio. Aun así, es cuando menos curioso que el film haya sido uno de los más populares en Francia.

Sin embargo, la recepción de *La battaglia di Algeri* no fue unánimemente positiva en todos lados, pues recibió comentarios negativos de algunos críticos

franceses de cine, producto de la controversia política a la que el film dio lugar como consecuencia de su representación crítica del colonialismo francés y las violaciones de los derechos humanos cometidos en su nombre. En efecto, el film da cuenta de las atrocidades que se llevaron a cabo durante la guerra de independencia argelina, transmitiendo a través de la gran pantalla las múltiples dimensiones que atravesaron a sus protagonistas, restituyendo a su vez su humanidad, sus sueños, esperanzas y temores, y la pugna por prevalecer sobre el otro; pensamientos y emociones que no son fáciles de evocar en los textos.

Asimismo, como señala la autora María Oliveira-César, “en Indochina y en Argelia los militares franceses aplicaron una metodología contrarrevolucionaria que imitaba la de sus enemigos y luego la teorizaron” (2005, p. 121), llegando a dictar y publicar numerosos cursos, conferencias y libros de teoría o estrategia acerca de la lucha antisubversiva, para instituir a otras fuerzas militares, entre las que destacan las argentinas primero y



Mapa 1. Países productores de ambos films y países donde transcurre la trama. Elaboración propia en base a <https://mapchart.net/>

las estadounidenses después²⁰. Los pilares fundamentales de su modelo se basaban en la instrucción del arma psicológica (dirigida tanto hacia la población civil como al adversario) y en la recolección de la más completa información posible (siendo la tortura sistematizada el método idóneo para obtenerla).

Disputas por la representación

Como se puede apreciar en los pósteres de ambas películas, estos difieren en cuanto al contenido que desean destacar y representar. Por un lado, el póster de la coproducción italoargelina (Imagen 1) presenta un dibujo de un joven sosteniendo un subfusil con el brazo derecho y la bandera de Argelia con el izquierdo²¹ y está acompañada de un pequeño collage de fotogramas de algunas escenas de la película, de izquierda a derecha: la primera corresponde a la participación de las mujeres en el FLN, la segunda a la tortura llevada a cabo por las tropas militares francesas y la tercera el desfile de estas últimas por las calles de Argelia. Asimismo, el nombre del reconocido director italiano aparece escrito con letras de color rojo²² mientras que los de los principales actores, menos conocidos, aparecen en letras más pequeñas y de color negro.

Por otro lado, el póster de la producción hollywoodense (Imagen 2) muestra al personaje del teniente coronel, encarnado por el reconocido y premiado actor Anthony Quinn, corriendo con un subfusil en la mano derecha y un cargador en la izquierda, y detrás de él se puede apreciar un grupo de paracaidistas acompañados por helicópteros. Se omite el nombre del director y en su lugar aparece el nombre de los cuatro actores más famosos que participan en el film, junto a un pequeño retrato de dos de ellos besándose, lo cual alude al componente romántico presente en la trama. Por lo tanto, se puede suponer

Consecuentemente, la película fue prohibida en Francia durante cinco años –recién pudo exhibirse en 1971–, su director recibió amenazas de muerte y las escenas de torturas fueron censuradas en las otras dos grandes potencias imperiales: los Estados Unidos y el Reino Unido (Bernstein, 2006).



Imagen 1. Póster de *La Battaglia di Algeri*.



Imagen 2. Póster de *Lost Command*.

que interesaba más mostrar explícitamente las estrellas y “caras conocidas” que protagonizaban el film que el contenido o trama del mismo, a modo de atraer más espectadores.

Las dos películas están ambientadas en la Guerra de Independencia de Argelia (1954-1962) y muestran las acciones llevadas a cabo por los militares franceses y los rebeldes argelinos. *La Battaglia di Algeri* desarrolla los eventos que desembocaron en la cruenta batalla de Argel de 1957, mostrando las escenas violentas de manera más cruda y crítica que *Lost Command* (especialmente las referidas a la tortura). Mientras que el primer film es explícito, el segundo prefiere evitar la representación de tales métodos a los que recurrían las tropas militares occidentales, tanto francesas como estadounidenses²³.

El film estadounidense, con escenas de acción de larga duración, incorpora elementos típicos de la industria hollywoodense: escenas románticas, cómicas, emotivas, todo compactado en una cinta de dos horas de duración y que tiene, por lo tanto, la lucha de liberación nacional argelina como contexto de fondo, no como trama principal. Esto sugiere que la historia gira más bien en torno al personaje de Pierre Raspeguy, que nació en un pequeño poblado francés y que “se hizo a sí mismo”, logrando llegar a teniente coronel por sus propios méritos.

La battaglia di Algeri comienza en 1957 con una escena de tortura de un partidario del Frente de Liberación Nacional (FLN) a manos de soldados franceses, y luego traslada la acción a 1954, desde donde la historia se desarrolla. En aquel momento se muestra cómo el FLN denuncia que su lucha está dirigida contra



Imagen 3. Ejecución de un rebelde argelino por medio de la guillotina. En *La Battaglia di Algeri*. (1966).

el colonialismo francés, que por más de un siglo los ha dominado, y enuncia claramente sus objetivos: lograr la independencia y el restablecimiento del estado argelino de acuerdo a su derecho a la autodeterminación, que inmediatamente les es denegado. En una escena siguiente, se muestra cómo un militante del FLN es llevado desde su celda al patio de prisión en donde lo espera una guillotina (Imagen 3), mientras el resto de prisioneros observan atentamente aquella situación. Su ejecución es bastante simbólica, por todo lo que ella representa en Francia²⁴.

Ante la negativa del gobierno francés, el FLN lleva a cabo en la ciudad de Argel atentados individuales contra funcionarios franceses y con bombas en lugares públicos concurridos por europeos. La respuesta de Francia es inmediata: incrementa la presencia policial, acordona los barrios musulmanes y controla el acceso y salida a ellos²⁵. Sin embargo, ante la falta de eficacia de tales prácticas de control, el gobierno decide reorganizar la lucha contra la actividad rebelde enviando un regimiento de soldados más experimentados. Con el objetivo de lograr el mantenimiento de la ley y el orden, así como la protección de personas y la propiedad privada, ellos justifican el interrogatorio —léase tortura—

como “único método policial válido contra la actividad clandestina” (*La battaglia di Algeri*, 1966).

Por su parte, el argumento de *Lost Command* retrocede en el tiempo hasta la derrota de las tropas francesas en Indochina, cuyo fracaso provoca que el teniente coronel Pierre Raspeguy sea relevado de su cargo. Su amorío con una condesa viuda perteneciente a una familia con contactos con la alta jerarquía en el ejército le facilita otra oportunidad para demostrar sus capacidades de mando. Esta subtrama romántica del film motiva al personaje a seguir adelante: si vuelve de Argelia como general podrá casarse con ella.

La situación se complejiza cuando Raspeguy descubre que el argelino, uno de sus camaradas de Indochina, es ahora el líder de un grupo de rebeldes que luchan por la independencia. El teniente con un selecto grupo de soldados trata de imponer el “orden” y desarticular al movimiento independentista haciendo uso de la tortura.

Curiosamente, estas escenas no se representan de manera explícita mientras que, por el contrario, los atentados con bombas llevados a cabo por los rebeldes se muestran en primer plano, tal como puede apreciar en la Imagen 4. Esto analizará reflexivamente más adelante en el apartado “La representación de la tortura”.

La representación del FLN y los militares franceses

La Battaglia di Algeri muestra la racionalidad detrás de las acciones que realizan tanto los miembros del FLN como los militares franceses y rescata el rol de las mujeres (Imagen 5) y niños como actores activos²⁶ en la lucha por la liberación

nacional. En este sentido, el film no estigmatiza, sino que muestra las acciones llevadas a cabo por ambos bandos, sin avalar ni despotricar a ninguno, explicitando la aleatoriedad de víctimas del conflicto y la violencia inherente al sistema de dominación colonial.



Imagen 4. Atentado del FLN en una oficina cuyos empleados son de origen europeo. En *Lost Command*. (1966).



Imagen 5. Las mujeres argelinas aparecen en primer plano, recibiendo instrucciones de cómo colocar bombas. En *La Battaglia di Algeri* (1966).



Imagen 6. El coronel Mathieu observa fría y calculadoramente a la población argelina desde lo alto de la sede militar francesa. En *La Battaglia di Algeri* (1966).

De igual modo, algunos autores postulan que el accionar del coronel Mathieu (Imagen 6), lejos de ser guiado por un

sadismo inhumano e incomprensible, es “racional” puesto que representa a un militar que se limita a obedecer las órdenes de sus superiores, de acuerdo a la lógica del sistema colonial (Shohat & Stam, 2002, p. 254). Sin embargo, esto no quiere decir que se justifica el uso de la tortura por parte del ejército, ni que la institucionalización de la violencia no sea contradictoria, especialmente en un país que abiertamente se declaraba a sí mismo “civilizado” (Hobsbawm, 1999).

Por su parte, en *Lost Command* desde un comienzo se subraya el profesionalismo y gran sentido de “camaradería” entre los soldados franceses, sin importar si han nacido en Francia o África (aunque esto es puesto en duda más tarde). A partir de allí construye una representación de los beligerantes de la Primera Guerra de

Indochina que se refuerza a través de los opuestos²⁷: los franceses tienen nervios de acero, sentido del humor, son astutos; mientras que los indochinos tienen nervios débiles, carecen sentido del humor, son ingenuos. Es decir, los valores occidentales son los únicos que se presentan como positivos, posibilitando la creación de estereotipos.

A pesar de compartir muchos rasgos en común, el grupo de soldados franceses se presenta como heterogéneo en cuanto a su accionar, ya que algunos son más proclives a la violencia que otros. En una escena se da a entender que los soldados franceses cometerán un acto de suma violencia contra un pequeño poblado argelino, pero uno de ellos se niega: el capitán. A partir de este momento él deberá hacer frente a un



Imagen 7. Los soldados franceses se divierten salpicándose agua unos a otros mientras son trasladados hacia un campo de prisioneros. En *Lost Command* (1966).



Imagen 8. Los soldados indochinos que escoltaban a los franceses rápidamente se ponen nerviosos, por lo que abren fuego y dejan varios muertos. En *Lost Command* (1966).

enemigo “externo” (los rebeldes argelinos) e “interno” (los propios soldados franceses radicalizados en el uso de la violencia y la tortura).

En cuanto a la representación de las mujeres, estas constituyen personajes secundarios: una es utilizada para la subtrama romántica antes mencionada (Imagen 9) y la otra, si bien forma parte del FLN, aparece para seducir al capitán francés. Por lo tanto, su representación está mediada por una visión masculina donde las mujeres son mostradas como objetos sexuales.

La representación del espacio

La Battaglia di Algeri se desarrolla en las ciudades argelinas y da cuenta de la segregación territorial entre barrios europeos y musulmanes (Imagen 10). Del mismo modo, no solo se evidencia la presencia de personajes de distintos trasfondos étnicos (europeos y africanos) y religiosos (cristianos y musulmanes), sino que dicha complejización del espacio urbano y social es reforzada por cuanto se habla en dos idiomas: el francés y el árabe²⁸.

En *Lost Command* la acción transcurre mayoritariamente en el espacio rural y por tanto son pocas las escenas donde se muestran las ciudades argelinas. Por el contrario, aparecen numerosas imágenes del desierto africano (Imagen 11) y pequeñas aldeas con casas humildes.

La representación de los medios masivos de comunicación

Mientras que en *Lost Command* no aparece mención alguna de los medios de comunicación, *La Battaglia di Algeri* recupera el papel que estos cumplen para



Imagen 9. El coronel debe ascender a general antes de poder casarse con la condesa viuda De Clairefons. En *Lost Command* (1966).



Imagen 10. Punto de control que separa el barrio europeo del casbah árabe. En *La Battaglia di Algeri* (1966).



Imagen 11. Plano alejado de un convoy de soldados franceses que circulan en camiones. En *Lost Command* (1966).

difundir discursos y moldear la opinión pública, tanto a nivel local/nacional como internacional. Esto invita a reflexionar acerca del lugar que ocupan los medios en la construcción y reproducción de representaciones, identidades y discursos.

Al comienzo de la guerra el FLN utilizaba la prensa escrita local para difundir sus mensajes, pero al ser censurada,

algunos medios franceses simpatizantes con la causa se convirtieron en sus voceros. Ello explica el siguiente diálogo entre el Coronel Mathieu (C.M.) y unos periodistas franceses (P.F.), presente en *La Battaglia di Algeri*, ante las publicaciones que el filósofo francés Jean-Paul Sartre realiza en su país, lo que a su vez da cuenta de la segunda lucha que se estaba librando a nivel cultural:

“(C.M.): – ¿Podrían explicarme por qué los Sartre nacen todos en el otro bando?”

”(P.F.): – ¿Entonces le gusta Sartre?”

”(C.M.): – No, pero me gusta todavía menos como adversario.”

La representación de la tortura

En los dos fotogramas seleccionados de la película *La Battaglia di Algeri* (Imágenes 12 y 13) se observan las crudas escenas de tortura de manera explícita, como si de una denuncia visual se tratase. Al respecto, la Imagen 12 ilustra perfectamente aquella descripción que el historiador británico Eric Hobsbawm hizo acerca de esta cara del conflicto, manifestando que “la guerra popularizó la tortura mediante descargas eléctricas que se aplicaban en distintas zonas del cuerpo como la lengua, los pezones y los genitales” (1999, p. 224).

Por el contrario, en el film *Lost Command* no se muestran las escenas de tortura, sino que se limita a insinuar al espectador que el prisionero será torturado (Imagen 14), lo cual afecta intencionalmente a la comprensión de los acontecimientos y distorsiona la narración de los eventos. Esto probablemente estuvo relacionado con la cobertura televisiva de Vietnam y cómo ella incidió negativamente en la opinión pública estadounidense y en el mundo, modificando las estrategias



Imagen 12. Escena de tortura en *La Battaglia di Algeri* (1966).



Imagen 13. Escena de tortura en *La Battaglia di Algeri* (1966).



Imagen 14. Escena de tortura en *La Battaglia di Algeri* (1966).

de cobertura y representación de la guerra en los medios de comunicación²⁹.

Ferro (1995) y Chartier (2005) plantean que interesa no sólo aquello que se ve (y cómo es representado) sino también aquello que no se ve. En el caso de la producción estadounidense la tortura no fue representada de manera explícita dado que el efecto que podría haber causado en el espectador hubiese sido contraproducente ya que presentaría

una peligrosa asociación: que E.E.U.U., máximo defensor de la libertad y los derechos humanos, recurre libremente a la tortura sin tapujos (recordemos que su estreno coincide con la guerra de Vietnam). ¿Acaso su ocultamiento en pantalla puede ser considerado un modo de superar dicha encrucijada? Siguiendo a Denise Jodelet, podría argumentarse que se trata de una construcción selectiva de la representación de la tortura, subordinada a un valor moral estadounidense según el cual era inconcebible llevar a cabo tales prácticas. De ahí que sean puestas en práctica diversas modalidades que pueden variar desde la banalización de la tortura a su invisibilización. Se trata de “un juego de enmascaramiento” acorde a los intereses de los grupos encargados de su producción, en tanto que “toda representación es representación de algo y de alguien” (1986, p. 475).

Reflexiones finales

Así como existe una importante producción de conocimiento legitimado desde los “centros” que luego es exportado al mundo, esta misma situación se repite en el cine. Las producciones hollywoodenses poseen un importante peso en la construcción de representaciones sobre el mundo y los “otros” culturales dada su difusión. Empero, existen otras formas de conocimiento y de hacer películas contrahegemónicas al discurso occidental y hollywoodense.

Guiados por la toma de conciencia de la dominación colonial y del proceso de descolonización, los historiadores del mundo africano contemporáneo han reflexionado acerca de los movimientos de liberación nacional descartando toda idea de pasividad de los grupos étnicos y sociales africanos y revalorizando su rol como participantes activos en el proceso de

descolonización. Del mismo modo, el pensador y activista Frantz Fanon (1983) fue uno de los primeros en señalar que la descolonización necesariamente está imbuida de violencia ya que el régimen colonial del que es parte es inherentemente violento, justificando que sólo puede ser superada (en el sentido de su desaparición) mediante el uso de la violencia por parte del dominado (la “contraviolencia”), cuestión que es perfectamente abordada y explicitada en los films.

La legitimación de nuevos documentos históricos no tradicionales como el cine coincide con ese proceso de mayor complejización y reflexividad sobre la construcción del conocimiento, enriqueciendo el análisis e interpretación tanto del sistema de dominación colonial como de la descolonización. En este sentido, analizar comparativamente estas dos películas significó posicionarse críticamente frente a ellas y considerarlas, además de como un producto de entretenimiento, como un producto cultural y documental que lleva implícitamente las huellas de quienes lo produjeron. De esta manera, se comparte la idea de varios de los autores analizados que postulan que la fuente audiovisual se construye como documento histórico a partir del cual es posible visibilizar las huellas o testimonios de la sociedad que la produce y se insiste en su puesta en valor como un valioso documento para el estudio histórico que propicia la reflexión acerca del significado de la representación que las películas construyen.

En el caso de *La Battaglia de Algeri* se podría hablar del nacimiento de una conciencia cinematográfica nacional y de una filmografía tercermundista militante. El film produjo un discurso que habla por la nación argelina –y en ello no hay que dejar de lado el importantísimo

papel que cumplieron los realizadores italianos involucrados— al mundo en general y a Francia en particular, lo cual permite entender el impacto que estas películas generaron. La producción italoargelina fue prohibida en Francia y censurada en Estados Unidos y Reino Unido, pero ganó numerosos premios a nivel internacional y recibió muy buenos comentarios por parte de la crítica especializada, salvo por la excepción de algunos críticos franceses de cine. Por el contrario, la película estadounidense, a pesar de la masividad inherente a las producciones hollywoodenses, pasó inadvertida, a excepción de su exhibición en Francia, donde fue una de las más vistas.

Al haberse tratado de análisis comparativo fue posible examinar en mayor detalle las disputas por la representación de un mismo acontecimiento desde ópticas diferentes, ya que ambas películas fueron producidas desde dos lugares en el marco del proceso de descolonización coincidente con la guerra fría que se inició después de la Segunda Guerra Mundial. Además fueron estrenadas en 1966, apenas unos años después de la creación del Estado nacional de Argelia en 1962, por lo que inicialmente se creía que ambos films mostrarían aristas diferentes al ser muy próximos a los hechos narrados. Se suponía que *La Battaglia de Algeri* se trataría de una película con un carácter propagandístico acerca de los luchadores del FLN, mientras que se esperaba que *Lost Command* mostraría a los grupos enfrentados de una manera más extrema, en la clásica fórmula hollywoodense de “buenos contra malos”, pero ambos films estuvieron teñidos de grises (principalmente el primero, dado su lugar de subordinación).

Ambos films permiten vislumbrar la complejidad de la guerra de independencia

argelina en el contexto de la descolonización en África, lo cual implica no sólo entender el conflicto en términos bélicos sino también captarlo a un nivel más humano, otorgándoles motivaciones a los protagonistas y rostros a las víctimas. No obstante, el cine (y las representaciones que de él se desprenden) no es un espejo que refleja fielmente la realidad, sino que la reconstruye e incluso reformula a partir de las subjetividades de sus realizadores, detrás de quienes se esconde un universo de motivaciones personales, que pueden estar ligadas a un compromiso ético-moral, una militancia política o simplemente la búsqueda de un rédito económico.

De esta manera, es posible considerar el modo en que las acciones de violencia llevadas a cabo son representadas de acuerdo al lugar ocupado en la dominación. No es casual, entonces, que en el film estadounidense tal representación difiera según quién la ejerza: la tortura practicada por los militares coloniales franceses es manipulada de tal manera que no resulte impactante al espectador, se la “maquilla” (por utilizar la expresión de Jodelet, 1986), mientras que los atentados cometidos por los argelinos “rebeldes” (léase: anticoloniales) son mostrados en todo su esplendor, con primeros planos de los muertos. Del mismo modo, en las escenas que corresponden a la guerra de Indochina la representación de los grupos enfrentados se construye a partir de antítesis, lo que se explica a partir del hecho de que en el año en que fue presentado el film los Estados Unidos estaban en plena guerra de Vietnam.

La Battaglia de Algeri, en mayor medida que *Lost Command*, es una película clave para pensar la representación de la historia en el cine, ya que aborda la

lucha por la independencia de los argelinos contra los franceses de un modo más detallado, humano y complejo. Su enfoque de la batalla de Argelia permite reflexionar acerca de la ética, la violencia, la tortura, el terrorismo y las nuevas formas que adquiriría la guerra, además de posibilitar un uso ilustrativo, didáctico y simbólico de las guerrillas urbanas, la dicotomía espacial entre la ciudad europea y el casbah árabe, y la pluralidad de actores involucrados. En cambio, en las representaciones construidas en *Lost Command* es posible observar un pensamiento tanto socio-céntrico (producido para servir a las necesidades, valores e intereses de un grupo en un contexto particular) como eurocéntrico (elaborado desde los estudios de Hollywood, quienes ocupan un lugar preponderante en la construcción de sentidos a nivel mundial).

Sin duda alguna se trata de un camino abierto, ya que queda por profundizar en otros conceptos igualmente importantes para pensar la relación entre cine e historia y sus posibilidades, tales como ideología, hegemonía, memoria, etc. En este trabajo se lo ha abordado desde una perspectiva focalizada en la representación cinematográfica, pero quedan abiertos otros aspectos como las disputas por la construcción de sentidos de memoria, entre tantos otros.

Notas

- 1 Este término ha sido extensamente discutido por la historiografía ya que, contrariamente a lo que su nombre sugiere, en realidad fue bastante “caliente” y estuvo atravesado por conflictos muy sangrientos, especialmente en el Sudeste Asiático y Latinoamérica.
- 2 Es un género que imita los códigos estéticos y discursivos del cine documental pero aplicándolos a una obra de ficción. De ahí que, a diferencia de los documentales históricos que son considerados como no ficción, el falso documental pertenece al género de ficción.
- 3 En 1898, el camarógrafo polaco Boleslaw Matuzweski publicó un proyecto para poner en pie de igualdad a la fotografía animada con el resto de fuentes históricas (Matuzweski, 1995).
- 4 De los autores aquí trabajados se pueden citar a Robert Rosenstone (1988), Pierre Sorlin (1991) y Pablo Alvira (2011), entre otros.
- 5 Chartier está recuperando la noción de utillaje mental de Lucien Febvre para referirse a las formas de pensar de una época de acuerdo a los “instrumentos intelectuales a disposición del pensamiento” (2005, p. 21).
- 6 Es por ello que algunos autores como Gustavo Provitina (2014) consideran al montaje como discurso y, acorde con ello, desarrollan una metodología de análisis del cine diferente.
- 7 Marc Ferro es uno de los pocos autores aquí considerados que explícitamente se refiere al film como un “agente de la historia” (1995, p. 95). Consideramos que es posible aplicarlo al cine como tal dado que se conserva el sentido original otorgado por el autor.
- 8 Todas los trabajos en los que dicha frase ha sido citada coinciden en que es de autoría de Henri Bergson, pero ninguna ha podido constatar a qué obra pertenece puntualmente. De todas maneras, lo importante es reflexionar acerca de su significado y recuperar la idea de que el ojo (y por extensión el oído) no es más que un medio, un complemento del cerebro mediante el cual interpretamos y damos sentido al mundo que nos rodea. Pero son nuestros conocimientos previos, nuestras experiencias y nuestro “utillaje intelectual” los que en definitiva limitan nuestra

- visión y nuestras formas de entendimiento y resignificación (Chartier, 2005).
- 9 Aquí se ha optado por hablar de “imágenes”, pero autores como Ella Shohat y Robert Stam (2002) sugieren utilizar menos este término y reemplazarlo por el de “voces y discursos” (p. 218).
 - 10 De ahí la relevancia que cobrará más adelante la utilización de la lengua árabe en una de las películas analizadas.
 - 11 La revolución argelina fue apoyada por amplios sectores de la intelectualidad francesa, entre los que destacan el escritor y filósofo Jean-Paul Sartre, quien en 1960 firmó el “*Manifiesto de los 121*” a favor de la independencia argelina y en 1961 escribió el prefacio del libro de Frantz Fanon *Los condenados de la tierra* el cual, entre otras reflexiones, reivindicaba la lucha armada en nombre de la liberación política y social de los pueblos coloniales oprimidos.
 - 12 En *La Battaglia di Algeri* el personaje del coronel Mathieu encarna al general Massu.
 - 13 No se han podido recabar datos precisos del presupuesto de este film, pero si consideramos que a mediados de la década de 1960 el costo de producción de las películas hollywoodenses promediaba el millón y medio de dólares (Dirks, s/f) y que *Lost Command* recabó 1.150.000 dólares solo en Estados Unidos (Variety, 1967, p. 8) y fue un fracaso de taquilla –es decir, que no pudo cubrir los costos de producción–, es posible conjeturar que su presupuesto fue superior a los 2 millones de dólares.
 - 14 Esto no resulta de modo alguno extraño si consideramos que desde sus inicios Hollywood se ha propuesto contar sus historias (y las de los demás) en inglés en virtud de su hegemonía cultural (Hobsbawm, 1999), lo cual ciertamente ha mermado “las posibilidades de autorrepresentación lingüística que tienen otras naciones” (Shohat & Stam, 2002, p. 199).
 - 15 Fue un miembro activo del Partido Comunista por más de una década, desde 1941 a 1956, año en el que se distanció del Partido luego de la represión Soviética en Hungría.
 - 16 El presupuesto de la coproducción italoargentina fue de 800.000 dólares (Shohat & Stam, 2002, p. 195).
 - 17 History of the Venice Film Festival. Disponible en <https://bit.ly/3h8oZy5> [Fecha de consulta: 23 de Agosto de 2018]
 - 18 Academy Awards Oscar (1967). The 39th Academy Awards. Disponible en <https://bit.ly/3hmxtBM> [Fecha de consulta: 25 de Agosto de 2018]
 - 19 Academy Awards Oscar (1969). The 41st Academy Awards. Disponible en <https://bit.ly/3oy7OQi> [Fecha de consulta: 25 de Agosto de 2018]
 - 20 *La Battaglia di Algeri* fue utilizada con fines ilustrativos y pedagógicos durante la última dictadura militar argentina (1976-1983) y en la Invasión a Irak (2003) para aleccionar a las tropas, con lo cual es evidente que la película se convirtió en una especie de “material didáctico” sobre las nuevas formas que había asumido la guerra: la guerrilla urbana.
 - 21 Tal vez sea posible hacer una analogía de esta representación en tanto que comúnmente el brazo derecho está asociado al uso de la fuerza y la violencia mientras que el izquierdo puede implicar los lazos del movimiento nacionalista argelino con la izquierda política.
 - 22 Posiblemente haciendo referencia a la inclinación política e ideológica del director.

- 23** En la época en que fue producido el film, los E.E.U.U. estaban participando en la Guerra de Vietnam.
- 24** La guillotina se popularizó luego de la Revolución Francesa como el método de ejecución más eficaz para los condenados a pena de muerte.
- 25** Aunque con un pequeño detalle: sólo los árabes son requisados, los blancos franceses no.
- 26** Sin embargo, Ella Shohat y Robert Stam advierten acerca del peligro de idealizar la política sexual de la revolución nacionalista argelina ateniendo únicamente a su representación en la película del director italiano Gillo Pontecorvo, ya que hacia el interior de la misma existían fuertes tensiones de género (y de clase) a raíz de la naturaleza patriarcal de la sociedad (2002, p. 257).
- 27** Esta representación dicotómica de los actores se muestra con mayor nitidez en los primeros minutos del film (Imágenes 7 y 8).
- 28** A diferencia de otros films de Hollywood situados en tierras lejanas que involucran a otros culturales que por algún motivo hablan exclusivamente en inglés –tal como ocurre en *Lost Command*–, en *La Battaglia di Algeri* no se discrimina lingüísticamente a los personajes argelinos, sino que se respeta su lengua.
- 29** A partir de Vietnam se pasó al paradigma Malvinas para la cobertura periodística de la guerra, mediada por la censura y la distorsión, sin periodistas en el frente o solo en presencia de militares, evitando mostrar las atrocidades (invisibilizándolas). Como señala María Laura Guembe, “la primera operación de censura se centró en el control de la producción de información en torno de la guerra. La segunda, en su edición. La tercera, en su circulación” (2012, p. 65).

Referencias

- Alvira, Pablo (2011). “El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas”. En *Revista Digital de la Escuela de Historia*, volumen 3, número 4.
- Arresegot, Gabriela, Matías Bisso y Sandra Raggio (1999). “Teoría y práctica de la relación entre cine e historia”. En *Cuadernos del CISH*, volumen 4, número 5, pp. 231-245.
- Bernstein, Adam (2006). “Film Director Gillo Pontecorvo; 'Battle of Algiers' Broke Ground”. En *The Washington Post*. Disponible en <https://wapo.st/3hcDxMX> [Fecha de consulta: 21 de Agosto de 2018]
- Blanchard, Pascal, Nicolas Bancel y Sandrine Lemaire (2014). “El espejo quebrado. Debate inconcluso sobre la tortura colonial”. En *Le Monde Diplomatique*, número 5, pp. 17-19.
- Bloch, Marc (1996). *Apología para la Historia o el oficio del historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cabero Almenara, Julio (2003). “Educación en valores y cine”. En *Making of. Cuadernos de cine y educación*, número 20, pp. 16-30.
- Chartier, Roger (2005). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Dirks, Tim (s/f). “Film History of the 1960s. Part 1”. En *AMC's Filmsite* Disponible en <https://bit.ly/2Ab3ImL> [Fecha de consulta: 19/09/2019]
- Eliot, Thomas Stearns (1968). *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral.
- Fabricio, Emilce (2016). “Historia y cine: un mapa de posibles líneas de análisis en el eje realidad/representación”. En *Páginas*, volumen 8, número 16.



- Fanon, Frantz (1983). *Los condenados de la tierra* (7ma reimp.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Febvre, Lucien (1982). *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel.
- Ferro, Marc (1995). *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Guembe, María Laura (2012). "Fábrica de héroes". En *Sociales*, número 80. pp. 64-69.
- Hobsbawm, Eric (1999). *Historia del siglo xx*. Buenos Aires: Crítica.
- Jodelet, Denise (1986). "La representación social: fenómenos, concepto y teoría". En S. Moscovici (Ed.), *Psicología Social II: pensamiento y vida social*. Barcelona: Paidós, pp. 469-494.
- Matuzweski, Boleslaw (1995). "A new source of History". En *Film History*, número 7. pp. 322-324. Disponible en <https://bit.ly/3f6aWaj> [Fecha de consulta: 9 de septiembre de 2018]
- Mell, Natacha Mara (2014). "El cine como fuente de la historia. La representación audiovisual de la localidad bonaerense de Avellaneda". En *Culturas*, número 8, pp. 71-80.
- Prieto, Joaquín (12 de mayo de 2001). "«Me llaman asesino, sí; pero yo sólo cumplí mi deber con Francia». Entrevista a Paul Aussaresses". *Diario El País*. Disponible en <https://bit.ly/3oxqq3f> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2019]
- Provitina, Gustavo (2014). *El cine-ensayo: la mirada que piensa*. Buenos Aires: La Marca.
- Rosenstone, Robert A. (1988). "La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla". Traducción de Leandro Sanz. Texto aparecido en el foro de *The American Historical Review*, volumen 93, número 5. pp. 1173-1185.
- Shohat, Ella y Robert Stam (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Sorlin, Pierre (1991). "Historia del cine e historia de las sociedades". En *Film-Historia*, volumen 1, número 2. pp. 73-87.
- Variety (4 de enero de 1967). "Big Rental Pictures of 1966". En *Revista Variety*, Estados Unidos.
- Fuentes audiovisuales
- Musu, A., Saadi, Y. (productores) y Pontecorvo, G. (director). (1966). *La battaglia di Algeri* [Cinta Cinematográfica]. Italia: Igor Films y Argelia: Casbah Film.
- Robson, M. (productor y director). (1966). *Lost Command* [Cinta cinematográfica]. E.E.U.U.: Red Lion.
- Fecha de recepción: Abril 4 de 2019
Fecha de aprobación: Diciembre 9 de 2019